



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**MÜZİKTE STATÜ VE PROFESYONELLİK EKSENİNDE
PERKÜSYONCULUK: HAMDİ AKATAY ÖRNEĞİ**

Doktora Tezi

Onurcan KAYA

Türk Müziği Anabilim Dalı

İZMİR

2022

T.C.
E G E Ü N İ V E R S İ T E S İ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

MÜZİKTE STATÜ VE PROFESYONELLİK EKSENİNDE
PERKÜSYONCULUK: HAMDİ AKATAY ÖRNEĞİ

Doktora Tezi

Onurcan KAYA

Tez Danışmanı: Prof. Dr. İlhan ERSOY

Türk Müziği Anabilim Dalı
Türk Müziği Doktora Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne sunduğum MÜZİKTE STATÜ VE PROFESYONELLİK EKSENİNDE PERKÜSYONCULUK: HAMDİ AKATAY ÖRNEĞİ adlı doktora tezimin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Onurcan KAYA

ÖNSÖZ

Müzikle ilişkilene sürecimin başlangıç noktasında 2005 yılında edindiğim darbukanın yer alması sebebiyle önce darbuka, sonraki dönemlerde ise diğer perküsyon çalgılarının yoğun olarak icra edildiği müzik türlerini ve dolayısıyla bu çalgıları icra eden müzisyenleri incelemeye başladım. Bu süreçte karşıma çıkan perküsyoncular arasında Mehmet Akatay, Cengiz Ercümer, Yaşar Akpençe ve Hamdi Akatay takip ettiğim stüdyo, sahne ve diğer performans alanlarının büyük çoğunluğunda yer almaktaydı.

Müziği profesyonel olarak icra etme isteğiyle başladığım konservatuvar eğitimini takiben akademik alanda da çalışmalar yapmak üzere yüksek lisans eğitime başlamamla birlikte perküsyon çalgıları ve perküsyoncular ile ilgili araştırmalar yapmaya karar verdim. Yüksek lisans eğitimim sırasında “Müziksel Değerlendirmede Yazılı Anlatım” dersi kapsamında hazırladığım bir albüm kapağı betimleme ödevinde tercih ettiğim albüm, Hamdi Akatay ve Mehmet Akatay’ın *Akatay Project Dest-be dest* adlı albümü oldu ve bu ödev vesilesiyle o dönemde İzmir’de ikamet eden Hamdi Akatay ile tanıştım. Hamdi Akatay’ın İzmir’de ikamet etmesi, zaman içinde kendisiyle sahneye çıkma ve perküsyon performansı gösterme şansına sahip olmam kendisiyle yakın bir diyalog kurmamı sağladı.

Yüksek lisans eğitimim döneminde ortaya çıkan, Türkiye’de “Akataylar” olarak tanınan perküsyoncular Hamdi Akatay ve Mehmet Akatay ile ilgili bir çalışma yapma düşüncesini ilerleyen süreçte doktora tez konusu bulma aşamasında danışmanım Prof. Dr. İlhan Ersoy ile gerçekleştirdiğimiz karşılıklı fikir alışverişleriyle olgunlaştırdık. Daha önceden kurulan diyalog sayesinde tez konusu, Hamdi Akatay çevresinde şekillendi ve doğal bir etnografi süreci başlamış oldu. Veri toplama ve sınıflandırma süreciyle birlikte kavramsal çerçeve ortaya çıktı ve tez çalışmam, sistematik bir şekilde gerçekleşen literatür taramaları ile desteklenerek son halini aldı.

Bu çalışma, performans gösterdiğim perküsyonculuğun akademik alanda da karşılık bularak ilerleyen süreçte gerçekleşecek çalışmalara katkı sağlaması amacıyla hazırlanmıştır.

Onurcan KAYA

İzmir, 2022

ÖZET

Bu tez çalışması, müzikte kullanım alanı bulan statü ve profesyonellik kavramlarının İzmirli bir perküsyoncu olan Hamdi Akatay ekseninde nasıl anlam kazandığına odaklanır. Bu kapsamda Akatay'ın perküsyonculuğu sürecinde nasıl profesyonelleştiği ve statü konumlanmalarının ne şekilde gerçekleştiği soruları üzerinden bir çözümleme yapılması amaçlanmıştır.

Sosyal yaşamda eylemlerin belirli davranış ve ilişki örüntüleri kapsamında gerçekleştirildiği söylenebilir. Sosyal yapıda yer alan bireylerin her birinden kimi davranış kalıplarını yerine getirmeleri beklenir ve birey, bu davranış kalıplarını yerine getirdiği ölçüde sosyal yapı içerisinde konumlanır. Söz konusu davranış kalıpları “rol”, sosyal konumlar ise “statü” olarak adlandırılır. Statünün bu şekilde edinilmesi “kazanılmış” statü olarak adlandırılırken doğumdan ve aileden gelen statüler ise “atfedilen” statülerdir. Bir kişi birden fazla statüye sahip olabilir ancak “anahtar statü” olarak adlandırılan statü, kişinin tüm statüleri arasında temel statü olarak öne çıkar.

Statülerin toplum içerisinde farklı değerlere sahip olması, doğal olarak düşük ya da yüksek statüleri ve beraberinde sosyal tabakalaşmayı ortaya çıkarır. Düşük/yüksek statülerin ve bireyler ya da gruplar arası tabakalaşmanın yer aldığı düzlem “toplumsal uzam” olarak adlandırılır. Bireyler toplumsal uzamda farklı statüler arasında geçişkenlik içeren birtakım hareketlilikler gösterebilir, yüksek bir statüye ulaşabilir ya da düşük bir statüye konumlanabilir. Statüler arası gerçekleşen bu geçişkenlik, “sosyal hareketlilik” olarak adlandırılır. Statü edinme ve statüler arası sosyal hareketlilik ekonomik, kültürel, sosyal ve simgesel sermaye olarak ifade edilen kaynakların/kazanımların kullanılması ve/veya birbirine dönüştürülmesiyle gerçekleşebilir.

Müzik, sosyal bir eylem olarak düşünüldüğünde profesyonel müzisyenlik de bir statü olarak değerlendirilebilir. Bir müzisyenin profesyonel statüsüne ulaşması, mensubu olduğu toplum içinde müzisyenler için geçerli olan profesyonellik kriterlerinin yerine getirilmesiyle gerçekleşir. Bunun yanı sıra müzikte profesyonelleşme sürecinde doğal olarak kimi sermaye çeşitlerinin kullanımı söz konusudur.

Profesyonel müzisyenlik, bir sosyal statü olmasının yanı sıra temelinde performansa dayalı müziksel davranışlar barındırır ve performans gösterilen alanı temsil eden terimlerle veya ifadelerle kategorize edilebilir. Bu türden bir sınıflandırmadan yola

çıkarak perküsyonculuk, perküsyonun kapsadığı çalgıları icra etmeyi ifade eden bir terim olarak tanımlanabilir. Söz konusu çalgılar birçok müzik kültüründe kullanılmakta ve ilişkili olduğu müzik kültürü çerçevesinde “Doğu perküsyonları”, “Batı perküsyonları”, “Latin perküsyonları” vb. ifadelerle sınıflandırılmaktadır.

Müzisyenler, müzisyenlik statüsünü kazandığı müziksel araçlar yoluyla farklı müzik kültürlerinde farklı statülerde konum alabilirler. Aynı performans alanında faaliyet gösteren müzisyenin statüsü farklı müzik kültürlerinde daha düşük ya da yüksek bir noktada yer alabilir. Bunun yanı sıra müzisyenlerin statüleri, hem farklı müzik kültürlerinde hem de aynı müzik kültürü içinde zamansal yönden de farklı bir anlam kazanabilir. Bu durum, egemen ideolojinin şekillendirdiği normların ya da tüketici yönelimlerinin değişimiyle açıklanabilir. Müzisyen statülerinde olduğu gibi çalgılar da farklı müzik kültürlerindeki normlar çerçevesinde anlam ve değer kazanır. Perküsyon ve perküsyonculuk da ritimsel katmanların diğer müziksel bileşenler içinde önem kazandığı müzik kültürlerinde öne çıkar. Buna bağlı olarak çalgı ile çalgıyı icra eden müzisyen arasında bağımlı bir korelasyon oluşur. Müzisyen, çalgının müzik kültüründeki değerini yükseltip düşürebilir. Aynı şekilde çalgı da onu icra eden müzisyenin statüsünün daha yüksek ya da düşük bir konumda yer alması noktasında belirleyici olabilir.

Hamdi Akatay, ailede ve “mahalle”de başlayan müzikle ilişkilene ve öğrenme sürecini takiben profesyonel müzisyenlik faaliyetlerine İzmir’de başlar. Kendisinin bir doğu perküsyoncusu olduğunu belirten Akatay’ın perküsyonculuğunun merkezindeki çalgı *darbuka*dır. Akatay, diğer müzisyenlere eşlik ederek devam eden profesyonel müzisyenlik sürecinde elde ettiği sermaye çeşitlerini kullanarak zaman içerisinde farklı müzik içi ve müzik dışı faaliyetlerde bulunur ve profesyonel müzisyenlik dışında başka sosyal statülere de ulaşır. Dolayısıyla bu tez çalışması, bir perküsyoncu olan Hamdi Akatay’ın atfedilen statüsünün yanı sıra müzik yaşamında hangi davranışlarıyla hangi statüleri kazandığına, bu statüler çerçevesinde toplumsal uzamda nasıl bir konum aldığına odaklanır.

Anahtar Kelimeler: Statü, Profesyonellik, Perküsyonculuk, Hamdi Akatay, Darbuka

ABSTRACT

This thesis focuses on how the concepts of status and professionalism, which find use in music, gain meaning in the axis of Hamdi Akatay, a percussionist musician from Izmir. In this context, it is aimed to make an analysis on the questions of how Akatay became professional in his percussionist process and how his status positioning took place.

It can be said that actions in social life are carried out within the scope of certain behavior and social relationship patterns. Each of the individuals in the social structure is expected to fulfill some behavioral patterns, and the individual is positioned in the social structure to the extent that these behavior patterns are fulfilled. These behavioral patterns are called “roles” and social positions are called “status”. This acquisition of status is referred to as "achieved" status, while statuses from birth and family are "ascribed" statuses. A person may have more than one status (mother/father, teacher, manager, etc.), but the so-called “master status” stands out as the basic status among all the statuses of the person.

The fact that the statuses have different values in the society naturally reveals low or high statuses and social stratification. The plane where low/high statuses and stratification between individuals or groups take place is called “social space”. Individuals can show some mobility that includes transition between different statuses in the social space, reach a higher status or be positioned in a lower status. This transition between statuses is called “social mobility”. Status acquisition and social mobility between statuses can be realized by using and/or transforming resources/acquisitions expressed as economic, cultural, social and symbolic capital.

When music is considered as a social act, professional musicianship can also be considered as a status. A musician's professional status is achieved by fulfilling the professionalism criteria of the society to which he is a member. In addition to this, naturally, some types of capital are used in the process of professionalization in music.

Professional musicianship, in addition to being a social status, is based on performance-based musical behaviors and can be categorized with terms or statements that represent the space of performance. Based on such a classification, the term of percussionist can be defined as a term that refers to performing the instruments covered

by percussion. The instruments in question are used in many musical cultures and classified within the framework of the music culture it is associated with by terms "Eastern percussions", "Western percussions", "Latin percussions" etc.

Musicians can take different statuses in different music cultures through musical means through which they achieve the status of musicians. The status of a musician operating in the same performance space may be at a lower or higher position in different musical cultures. In addition, the status of musicians can gain a different meaning both in different music cultures and in the same music culture in terms of time. This can be explained by the change of norms or consumer orientations shaped by the dominant ideology. As with the status of musicians, instruments gain meaning and value within the framework of norms in music cultures. Percussion and the concept of percussionist also become prominent in music cultures where rhythmic layers are important among other musical components. Accordingly, a dependent correlation occurs between the instrument and the musician performing the instrument. The musician can raise or lower the value of the instrument in music culture. In the same way, the instrument can be a determining factor in whether the status of the musician performing it is in a higher or lower position.

Hamdi Akatay starts his professional musicianship activities in İzmir, following the process of relating and learning with music, which started in the family and in the "neighbourhood". The instrument at the center of Akatay's profession of percussionist, who states that he is an eastern percussionist, is the darbuka. Akatay engages in different musical and non-musical activities over time, using the capital he has acquired during the professional musicianship process that continues by accompanying other musicians, and achieves other social statuses apart from professional musicianship. Therefore, this thesis, besides the achieved status of a percussionist musician, Hamdi Akatay focuses on what status he has achieved in his musical life, what kind of position he has in the social space within the framework of these statuses.

Keywords: Status, Professionalism, Percussionist, Hamdi Akatay, Darbuka

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	xi
NOTALAR LİSTESİ	xiii
VIDEO KAREKODLARI LİSTESİ	xiv
SES KAYITLARI LİSTESİ.....	xv
KISALTMALAR	xvi
GİRİŞ	1
G. 1. Araştırma Probleminin ve Alt Problemlerin Tanımlanması	2
G. 2. Çalışmanın Amacı	2
G. 3. Çalışmanın Metodolojisi ve Sınırlılıkları.....	3
G. 4. Kavramsal Çerçeve	3
G. 5. Statü ve Profesyonellik Kavramları Çerçevesinde Müzisyen Örneği: Hamdi Akatay	4

BİRİNCİ BÖLÜM

STATÜ VE PROFESYONELLİK KAVRAMLARI EKSENİNDE MÜZİSYENLİK

1.1. Statü	7
1.1.1. Statünün İki Yönü: Atfedilen ve Kazanılmış Statü.....	9
1.1.2. Toplumsal Uzam ve Hareketlilik	21

1.1.3. Bir Statü Dinamiği Olarak Bourdieu'nün Sermaye Kavramı Ekseninde Hamdi Akatay.....	25
1.1.4. Roman Kimliğinin Doğal Alanı Olarak Tepecik	31
1.1.4.1. Hamdi Akatay'ın Müzik Öğrenme Süreci	35
1.2. Profesyonellik	39
1.2.1. Müzikte Profesyonellik	44
1.2.1.1. Hamdi Akatay Örneğinde Profesyonel Müzisyenlik	45

İKİNCİ BÖLÜM

PERKÜSYON VE PROFESYONEL MÜZİSYENLİK STATÜSÜ OLARAK HAMDİ AKATAY'IN PERKÜSYONCULUĞU

2.1. Perküsyon.....	54
2.2. Bir Perküsyoncu Olarak Hamdi Akatay ve Doğu – Batı Perküsyonculuğu.....	61
2.2.1. Hamdi Akatay'ın Dominant Çalgısı Olarak Darbuka.....	64
2.2.2. Hamdi Akatay'ın Kullandığı Darbukaların Yapısal Özellikleri	72
2.2.3. Hamdi Akatay'ın Darbuka Tekniği.....	77
2.2.3.1. Darbuka İcrasında Oturuş ve Tutuş Pozisyonları.....	85
2.2.3.2. Darbukada Temel Vuruşlar	87
2.2.3.3. Hamdi Akatay'ın Darbuka İcrasında Kullandığı Diğer Vuruşlar ve Teknikler	92

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAMDİ AKATAY'IN PERKÜSYON PERFORMANSLARININ İNCELENMESİ

3.1. Performans Alanları	95
3.2. Hamdi Akatay Performans İncelemesi	99
3.2.1. Oturma Düzeni	101
3.2.2. Hamdi Akatay'ın Darbuka Performanslarında Kullandığı Ritim Kalıpları ve Üslup Yönelimleri.....	109

3.2.3. Bir Yaratıcı Yönelimi Örneği: Hamdi Akatay'ın Hint Müzik Kültürü Öykünmesi.....	112
3.2.4. Nota Kullanımı.....	115
3.2.5. Müzik İçi ve Müzik Dışı Davranışlar.....	116
3.2.5.1. Kıyafet ve Aksesuar Tercihleri	121
SONUÇ.....	126
KAYNAKÇA	129
TEŞEKKÜR	137
ÖZGEÇMİŞ.....	138

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1 Profesyonellik Kriterleri	41
Tablo 2 Perküsyon Çalgılarının Kültürel Yönden Sınıflandırılması.....	59
Tablo 3 Perküsyon Çalgılarının İcra Tekniğine Göre Sınıflandırılması	60
Tablo 4 Albüm Bilgilerinde Perküsyon İfadesinin Kullanımı	70
Tablo 5 <i>Darbuka</i> Metotları	84
Tablo 6 Hamdi Akatay'ın Performans Gösterdiği Etkinlikler.....	100



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 Hamdi Akatay'ın Müzik İçi ve Müzik Dışı Statü/Roller	19
Şekil 2 Profesyonellik Skalası	42
Şekil 3 Hamdi Akatay'ın Profesyonel Müzisyenliğinin Performans Bağlamında Yıllara Göre Değişimi - 1	96
Şekil 4 Hamdi Akatay'ın Profesyonel Müzisyenliğinin Performans Bağlamında Yıllara Göre Değişimi - 2	98
Şekil 5 <i>Borusan Filarmoni Orkestrası</i> Konseri Sahne Düzeni	101
Şekil 6 <i>Berlin Senfoni Orkestrası</i> Konseri Sahne Düzeni	102
Şekil 7 TRT 41. Yıl Programı Sahne Düzeni	102
Şekil 8 <i>Katar Filarmoni Orkestrası</i> Konseri Sahne Düzeni	103
Şekil 9 <i>Trilok Gurtu & Hamdi Akatay & Memduh Akatay & Tepecik Filarmoni</i> Konseri Sahne Düzeni	107
Şekil 10 <i>Popstar Alaturka</i> Programı Sahne Düzeni	108
Şekil 11 <i>Burhan Öçal'la Atölye</i> Programı Sahne Düzeni	108
Şekil 12 Hamdi Akatay'ın Etkinliklerde Rahat Davranma Ölçeği	118

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1 Hamdi Akatay - <i>Evrensel Darbuka Metodu</i> Ön Kapağı	12
Fotoğraf 2 Hamdi Akatay - <i>Evrensel Darbuka Metodu</i> Arka Kapağı	12
Fotoğraf 3 <i>Akatay Project Dest-be dest</i> Albümü Ön Kapağı.....	15
Fotoğraf 4 <i>Akatay Project Dest-be dest</i> Albümü Arka Kapağı.....	16
Fotoğraf 5 <i>Akatay Project Dest-be dest</i> Albüm Bilgileri.....	16
Fotoğraf 6 <i>Akatay Project Dest-be dest</i> Albümü CD'si	17
Fotoğraf 7 Hamdi Akatay'a Ait Kartvizit (ön)	17
Fotoğraf 8 Hamdi Akatay'a Ait Kartvizit (arka).....	18
Fotoğraf 9 <i>Trilok Gurtu & Hamdi Akatay & Memduh Akatay & Tepecik Filarmoni</i> Konser Afişi	31
Fotoğraf 10 <i>Tepecik Filarmoni Orkestrası - İlle de Mozart Olsun</i> Afişi.....	52
Fotoğraf 11 Hamdi Akatay Workshop Afişi.....	63
Fotoğraf 12 Trilok Gurtu'nun " <i>Trilok Gurtu & Hamdi Akatay & Memduh Akatay &</i> <i>Tepecik Filarmoni</i> " Konserinde Kullandığı Perküsyon Seti.....	66
Fotoğraf 13 Mehmet Akatay Konser Perküsyon Seti	67
Fotoğraf 14 Döküm <i>Darbuka</i>	74
Fotoğraf 15 Toprak <i>Darbuka</i>	74
Fotoğraf 16 Bakır <i>Darbuka</i>	75
Fotoğraf 17 Bakır <i>Darbuka</i>	75
Fotoğraf 18 Sağ ve Sol El ile <i>Darbukada</i> Uygulanan Vuruşların <i>Evrensel Darbuka</i> <i>Metodu</i> 'ndaki Gösterimi	82
Fotoğraf 19 <i>Evrensel Darbuka Metodu</i> 'nda Kullanılan Terimler	83
Fotoğraf 20 <i>Darbukada</i> Doğru Pozisyon	87
Fotoğraf 21 Sağ El Düm Vuruşu.....	88
Fotoğraf 22 Sol El (Üst El) Düm Vuruşu	89
Fotoğraf 23 Sağ El Tek Vuruşu	90
Fotoğraf 24 Sol El Tek Vuruşu	90
Fotoğraf 25 Tokat Vuruşu.....	91
Fotoğraf 26 Hamdi Akatay'ın <i>Bendir</i> Tutuşu	94
Fotoğraf 27 <i>Dest-be dest</i> Albümü Kartoneti – 1	110

Fotoğraf 28 <i>Dest-be dest</i> Albümü Kartoneti – 2.....	111
Fotoğraf 29 <i>Tepecik Filarmoni Orkestrası</i> Konseri Sonrası.....	122
Fotoğraf 30 <i>Sufizm Project</i> Konseri Öncesi.....	123
Fotoğraf 31 TRT 41. Yıl Programı	123
Fotoğraf 32 <i>Tepecik Filarmoni Orkestrası</i>	124
Fotoğraf 33 <i>Tepecik Filarmoni Orkestrası</i> Konseri.....	124
Fotoğraf 34 <i>Tepecik Filarmoni Orkestrası</i> Konseri.....	125



NOTALAR LİSTESİ

Nota 1 Karaol'un Kullandığı <i>Darbuka</i> Notasyonunda Yazılmış Ritim Örneği	80
Nota 2 Şehirkahyasıoğlu'nun Kullandığı <i>Darbuka</i> Notasyonu.....	80
Nota 3 Ragheb'in Kullandığı Notasyonunda Yazılmış Ritim Örneği	81
Nota 4 Akatay'ın Kullandığı <i>Darbuka</i> Notasyonunda Yazılmış Ritim Örneği	82
Nota 5 “ <i>Dest-be dest</i> ” <i>Darbuka</i> , <i>Tef</i> , <i>Hollo</i> Performansı Kesiti	105
Nota 6 “ <i>Oğul</i> ” <i>Darbuka</i> ve <i>Hollo</i> Performansı Kesiti.....	106
Nota 7 10/4 Ritim Kalıbı.....	111
Nota 8 8/4 Ritim Kalıbı.....	114
Nota 9 8/4 Ritim Kalıbının Sonunda Yer Alan <i>Tihai</i>	114

VİDEO KAREKODLARI LİSTESİ

Video 1 Fiske Tekniği ile Bakır <i>Darbuka</i> İcrası Örneği.....	77
Video 2 Hamdi Aktatay'ın Toprak <i>Darbukada</i> Parmak Tekniği Performansı Örneği....	78
Video 3 Hamdi Akatay <i>Bendir</i> İcrası.....	94
Video 4 TRT 41. Yıl Programı	114
Video 5 Etkinlik 7 - <i>Kayda Değer</i>	115
Video 6 Etkinlik 5 - <i>Burhan Öçal'la Atölye</i>	115
Video 7 Hamdi Akatay'ın Torunu Hamdi Akatay'ın Sünneti Sonrası "Sabahçılık"taki <i>Darbuka</i> Performansı.....	119
Video 8 Sibel Can Konseri.....	120
Video 9 Hamdi Akatay'ın Workshop Sonrası <i>Bendir</i> Performansı	120
Video 10 <i>Berlin Senfoni Orkestrası</i> Konseri	121

SES KAYITLARI LİSTESİ

Ses Kaydı 1 " <i>Dest-be dest</i> " - <i>Akatay Project Dest-be dest</i> Albüm Kaydı	105
Ses Kaydı 2 " <i>Oğul</i> " - <i>Akatay Project Dest-be dest</i> Albüm Kaydı	106



KISALTMALAR

T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
DTMK	: Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı
Prof.	: Profesör
Doç:	: Doçent
Dr.	: Doktor
vb.	: ve benzeri
etc.	: <i>et cetera</i> (ve benzeri)
ss.	: sayfadan sayfaya
s.	: sayfa
b.	: baskı
Inc.	: <i>incorporated</i> (anonim şirket)
Çev.	: çeviren
TV	: televizyon
akt.	: aktaran
bkz.	: bakınız
diğ.	: diğerleri
cm	: santimetre
R	: <i>right</i> (sağ)
L	: <i>left</i> (sol)
bpm	: <i>beats per minute</i> (dakikadaki vuruş sayısı)

GİRİŞ

Bireyler, toplum hayatında, sosyal normlar çerçevesinde belirlenmiş olan ve sosyal rol olarak adlandırılan davranış kalıplarını yerine getirerek toplumsal uzamda belirli sosyal statülere yerleşirler. Statüler en küçük sosyal/toplumsal birim olan aileden başlayarak, cinsiyetten çalışma yaşamındaki konumlara kadar geniş bir yelpazede karşımıza çıkar. Bu yüzden bir bireyin birden fazla statüye sahip olması doğal bir sonuçtur. Beraberinde kimi diğer statülere sahip olursa da müzisyenlik statüsü de üzerine düşünülmesi gereken bir konumdur.

Müzik üretimi ve seslendirme faaliyetleri sırasında müzisyenlerin belirli davranışları yerine getirmesi, faaliyet alanları ile ilişkili olarak belirli roller ekseninde statülerini ortaya koyar. Müzisyenlik statüsüne yüklenen anlam toplumdaki topluma farklılık gösterebileceği gibi bir toplum içinde farklı müzisyen kategorilerine farklı anlamlar ya da değerler yüklenebilir. Bunun yanı sıra herhangi bir müzisyen kategorisi için de profesyonellik, yarı amatörlük ve amatörlük gibi hiyerarşik bir düzen söz konusu olabilir.

Müzikte statü kavramının irdelenmesinde, statü kavramıyla ilişkili karşımıza çıkan bir diğer kavram da profesyonelliktir. Türkiye’de müzikbilimleri çerçevesinde gerçekleştirilen kimi akademik çalışmalarda profesyonellik kavramının genel bir ön kabul ile “müzikten geçimini sağlama” edimiyle sınırlı bir biçimde ele alındığı söylenebilir. Bunun yanı sıra özellikle müzisyen camiasında ve izlerkitle arasında söylemsel zeminde ise profesyonellik daha çok “işini layıkıyla, ustaca yapan” kişi olarak anlam kazanabilmektedir. Bu tez çalışmasında müzikte profesyonellik kavramı, bir kriterler bütünü olarak değerlendirilmiştir.

Profesyonelliği ortaya koyan kriterler egemen ideoloji, bir meslek örgütü ya da tüketici tarafından belirlenir. Tıpkı belirli sosyal rolleri ortaya koyan bireyin toplumsal yaşamda bir statüye yerleşebilmesi gibi profesyonellik kriterlerinin yerine getirilmesiyle meslekte profesyonellik statüsüne ulaşılabilir. Müzisyenin profesyonelliği, kendisinden beklenen profesyonel müzisyen rolünü ne kadar yerine getirdiğiyle doğrudan ilişkilidir. Örneğin; bir çalgıyı icra eden profesyonel müzisyen, gerekli davranış kalıplarını ve uygulamaları yerine getirerek bir sanat dünyasına dahil olur. Faaliyet alanını genişleten müzisyen sosyal, ekonomik ve kültürel kazanımlarını artırarak toplum içerisinde hareket

alanını genişletir. Müzisyenlikten müzikle ilişkili ya da ilişkili olmayan başka alanlara geçiş yaparak yeni üretim faaliyetlerinde yer alabilir.

Statü ve profesyonellik kavramlarının bir müzisyen örneğinde incelendiği bu çalışmada performansa ilişkin davranışlar söz konusu kavramların anlaşılması bakımından önem taşır. Ancak performans esnasının yanı sıra performans öncesi ve sonrası da göz ardı edilmemelidir. Goffman (2004, s. 112), “vitrin bölgesi”nde sergilenen performansın arka planındaki dinamiklerin önemine dikkat çeker ve bu alanı “arka bölge” olarak tanımlar:

Arka bölgeyi ya da sahne arkasını belli bir performans tarafından çizilen izlenimle çelişen bir görüntünün yer aldığı bölge olarak tanımlayabiliriz. Bu tür yerlerin kuşkusuz pek çok karakteristik işlevi vardır. Bir performansın kendi ötesinde bir şeyler ifade edebilme becerisi bin bir zahmetle burada geliştirilir; yanlısamlar ve izlenimler burada inşa edilir... Oyuncu burada rahatlayıp vitrinini ve dizelerini bir kenara bırakabilir, oynadığı karakterden çıkabilir.

Müzikte performansın sosyolojik, tarihsel, ekonomik vb. faktörlerden bağımsız olmadığını söylemek mümkündür. Müzisyen performanslarının aile, etnik kimlik, göç, toplumsal cinsiyet, ekonomik yönelimler gibi bileşenler ışığında incelenmesi, incelenen konunun bağlamından koparılmadan daha rahat anlaşılmasını sağlayacaktır.

G. 1. Araştırma Probleminin ve Alt Problemlerin Tanımlanması

Statü ve profesyonellik kavramları ekseninde, müzisyenlerin toplumsal uzam içerisinde nasıl yer aldıkları, bu tez çalışmasının temel problem cümlesidir. Çalışmanın temel problemi çerçevesinde kimi alt problem cümleleri de şu şekilde aktarılabilir:

- Statü kavramı müzisyenlik çerçevesinde neyi ifade eder?
- Profesyonel kavramı nasıl anlamlandırılır ve profesyonellik, müzik sektöründe nasıl bir statü oluşturur?
- Perküsyon terimi emik ve etik yönden nasıl anlamlandırılır?
- Türkiye’de perküsyon ve perküsyonculuk ne anlama gelmektedir?

G. 2. Çalışmanın Amacı

Bu tez çalışmasının amacı, Türkiye’de özellikle müzik camiasında tanınmış bir müzisyen olan Hamdi Akatay ekseninde perküsyonculuğun, statünün ve profesyonelliğin müzikte nasıl bir anlam kazandığını ortaya koymaktır.

G. 3. Çalışmanın Metodolojisi ve Sınırlılıkları

Bu tez çalışmasının verileri 2018 ile 2022 yılları arasında kitap, dergi, tez, bildiri, gazete ve internet ortamındaki dijital yayınlar üzerinden gerçekleştirilen literatür taraması ve gözlem - görüşme içeren alan çalışmaları yürütülerek elde edilmiştir. Alan çalışmaları Hamdi Akatay'ın perküsyon performansı gösterdiği konser, dinleti, televizyon (TV) programı, workshop vb. etkinlikleri kapsar. Alan çalışmaları dışında Akatay'ın ve diğer perküsyoncuların performanslarını içeren verilere “sanal etnografi” yöntemi kullanılarak ulaşılmıştır.

Bu tez çalışması, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, müzisyenlik ekseninde statü ve profesyonellik kavramları kuramsal zeminde irdelenmiştir. Sosyal statü sahibi olma şekilleri, statü-rol ilişkisi, sosyal statülerin yer aldığı toplumsal uzam, toplumsal uzamda iki farklı şekilde gerçekleşen sosyal hareketlilikler ve statü dinamiği olarak sermaye çeşitlerine yer verilmiştir. Hamdi Akatay'ın profesyonel müzisyenlik statüsünün başlangıç noktası olan müzikle ilişkileneşinin gerçekleştiğı Tepecik bölgesi, “doğal alan” kavramı yardımıyla ele alınmış ve Akatay'ın profesyonel müzisyenlik faaliyetleri “profesyonellik” kavramı zemininde incelenmiştir.

İkinci bölümde bir müzisyenlik statüsü olarak, Hamdi Akatay'ın perküsyonculuğı yer almaktadır. Perküsyon terimine yüklenen anlamlar, ilgili literatür ve Akatay ile gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen veriler ışığında tartışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise Hamdi Akatay'ın performans alanları, perküsyonculuğunun merkezinde yer alan *darbuka* tekniğı, yaratıcı yönelimini etkileyen unsurlar, performansa ilişkin davranışlar çerçevesinde performans analizleri gerçekleştirilmiştir.

G. 4. Kavramsal Çerçeve

Bu tez çalışmasında yukarıda aktarılan müziksel problemlere yönelik çözüm üretebilme adına statü ve profesyonellik gibi kimi kavramlar kullanılmıştır. Bu kavramların anlamlandırılabilmesi için özellikle antropoloji ve sosyoloji disiplinlerinden müzikbilimlerine ödünçlenen “sermaye”, “sosyal hareketlilik”, “doğal alan” ve “yaratıcı yönelimi” gibi kimi yardımcı kavramlara da başvurulmuştur.

Bourdieu'nün kavramlaştırdığı sermayeden, sosyal statü sahibi olma ve statüler arası toplumsal hareketliliğın temel bileşenlerinden olan edinimlerin incelenmesi

noktasında yararlanılmıştır. Bunun yanı sıra Hamdi Akatay'ın doğup büyüdüğü, müzikle ilişkilendiği ve Roman müzisyenlerin yoğun olarak yaşadığı Tepecik bölgesinin ele alındığı kısımda kent sosyolojisinde yoğunlaşma perspektifiyle ortaya konan “doğal alan” kavramı kullanılmıştır.

Kullanılan kavramlara ek olarak araştırma probleminin ve varsayımların kavramlarla desteklenerek ortaya koyulması bakımından müziğe ilişkin yüklenen anlamların, müziksel davranışların ve üretimlerin anlaşılması amacıyla Hamdi Akatay'ın perküsyon performanslarının Merriam'ın (1964) geliştirdiği modelden yararlanılarak “kavram, davranış ve tını” düzleminde incelendiği söylenebilir.

G. 5. Statü ve Profesyonellik Kavramları Çerçevesinde Müzisyen Örneği: Hamdi Akatay

Hamdi Akatay, müzik camiasında bir perküsyoncu olarak bilinir ve tanınır. Profesyonel müzisyenliğinin başlangıcından günümüze tür ve performans ortamı (konser, stüdyo, görsel/işitsel medya programları) bakımından geniş bir alanda faaliyet gösteren Akatay'ın müzik yaşamındaki çeşitlilik ve müzik dışı alanlarda da yer alması, onun bu tez kapsamında çalışma nesnesi olarak seçilmesi noktasında önemli bir dinamik olarak öne çıkarır.

Roman etnisitesine mensup olarak İzmir'in Tepecik bölgesinde doğan ve önce ailede ve daha sonra “mahalle”de gerçekleşen informal müzik öğrenme ve müzikle ilişkilene sürecini takiben profesyonel müzisyenliğe başlayan Hamdi Akatay, bir süre sonra Türkiye müzik sektörünün merkezi olarak kabul edilen İstanbul'a yerleşir. Sahne performanslarıyla başlayan profesyonel müzisyenliğini stüdyo kayıtları takip eder. İstanbul'da yaşadığı dönemin sonlarına doğru başka müzisyenlere eşlik eden bir perküsyoncu olmanın yanı sıra kendi projelerini üretmeye başlayan Akatay, kardeşi Mehmet Akatay ile birlikte 2003 yılında *Akatay Project Dest-be dest* adlı albümü yayımlar. Bunların yanı sıra profesyonel müzisyenlik ile birlikte eğitimcilik faaliyetlerine de başlar ve 2013 yılında yayımlanan *Evrensel Darbuka Metodu*'nu yazar.

2013 yılında İstanbul'dan dönerek İzmir'e yerleşen Akatay, müzisyenliği müzikte var olan ulusal ve uluslararası tür çeşitliliğinin büyük bir kesitinde konumlanarak sürdürmektedir. *Darbuka* merkezli ve aile-etnisite unsurları ile

geliştirdiği perküsyonculuk temelli profesyonel müzisyenlikten edindiği sermaye kazanımlarını kullanarak birtakım sosyal hareketlilikler ortaya koymuştur ve profesyonel müzisyenlik, eğitcilik ve yazarlığın yanı sıra prodüktörlük, bestecilik, orkestra şefliği, senaristlik gibi farklı alanlarda faaliyet göstermektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

STATÜ VE PROFESYONELLİK KAVRAMLARI EKSENİNDE

MÜZİSYENLİK

Sosyal eylemlerin incelenmesi, toplum yapısının ve ilişkilerinin anlaşılması noktasında önem taşır. Toplum, insanlardan bağımsız bir şekilde kendiliğinden oluşmuş bir yapı değildir. “Toplum, insanların kendi amaçları doğrultusunda eylemde bulunurken karşılıklı eylem ve iletişim içinde inşa ettikleri sosyal düzen kalıplarını tasvir etmeye yardım eden kavramsal bir araçtır” (Ayas, 2019, s. 72). Bir ifade biçimi olarak müzik de toplumu anlamak için ihtiyaç duyulan önemli bir olgudur. Ayas, müziğin toplumdan bağımsız ve toplum tarafından belirlenen bir şey olarak değil sosyal hayatı inşa eden bir sosyal eylem olarak incelenmesi gerektiğini savunurken bu noktada müzik üretimi ve tüketimi sürecinde gerçekleşen gözlemlenebilir davranışlara, insanlar arasındaki ilişkilere, sosyal yapının bu davranışlara ve ilişkilere etkilerine dikkat çeker.

Müziği sosyolojik perspektiften incelemek, müziksel etkinliklerde görülen davranış biçimlerini ve bu davranışları ortaya koyan; Kaemmer’in (1993), “müzisyen”, “dinleyici” ve “aracı” olarak kategorize ettiği etkinlik katılımcılarının sosyal yapı ile ilişkisini anlamak bakımından önem taşır. Becker (2013) ise “sanat dünyaları” ifadesi içerisinde anlam olarak var olan ve sanat eserinin oluşması sürecinde emeği geçen tüm katılımcıları dahil ederek bir kategorizasyon ortaya koyar. Sanat dünyaları içinde müzisyenlerin ortaya koyduğu sosyal roller bağlamsal ve tarihsel açıdan çokça değişkenlik gösterebilir. Örneğin; besteci, müzisyen, çalgıcı, şarkıcı, sanatçı, solist vb. ifadeler kimi müzik kültürlerinde birbirlerinin yerine kullanılsa da kimilerinde farklı müzisyen rollerini belirtmek amacıyla kullanılır. Kaemmer (s. 49), müzisyen rollerine ilişkin değerlendirmesinde besteci ile seslendiricileri aynı bağlamda ele alır: “Batı sanat müziğinde besteci ile seslendirici rolü arasında bir ayrım söz konusudur çünkü seslendiricinin icra ettiği özel tınıları seçen ve düzenleyen, bestecidir”. Toplum nazarında bu roller arasında kimi dönemlerde keskin sınırlar çizilmiş veya müzisyen rollerine yüklenen değerlerin değişmesinin bir sonucu olarak bu sınırların ortadan kalktığı dönemler yaşanmıştır. Ayas (2019, s. 250, 251), Kaemmer’in aksine söz konusu

müzisyen rollerini seslendiriciler bağlamında ele alır ve bu rollerdeki değişimleri aşağıdaki ifadelerle örnekler:

Virtüözitenin ve saz musikisinin ikinci dereceden bir değere sahip olduğu bir müzik kültüründe, besteci veya hanendeye eşlikle sınırlı olan ikincil bir pozisyonda bulunan sazandeler, müzik kültürünün değişmesiyle beraber sahnenin merkezine doğru ilerlediler. Türk müziğinde virtüöz icracıların ön plana çıkması, bağımsız bir saz musikisi repertuvarının oluşmasına da hizmet etti. İcracıların kazandığı itibar aynı zamanda sanatkar tanımının genişletilmesine yol açan küresel bir değişimin sonuçlarından biriydi. Eski müzik kültüründe prestijli sanatkar statüsü sadece nazariyat ve bestecilikle uğraşanlara atfediliyordu, icracılar diğer zanaatkarlardan farklı olmayan çalgıcılardı. Virtüözitenin ve eserlerin özgün bir şekilde yorumlanmasının önem kazanması, “çalgıcı”nın “sanatçı”ya dönüşmesine yol açtı.

Müzisyenlik ve diğer birçok meslek ekseninde sosyal roller ve statüler gündelik insan yaşamına yansımaktadır. Statü ve rol, bireylerin sosyal eylemlerini açıklarken bulundukları konumları ve doğal olarak bu konumlardan beklenen davranış kalıplarını karşılar. Sosyal bir eylem olarak müzik üretim ve tüketim süreçlerinde farklı statülerde yer alan katılımcıların ortaya koyduğu farklı rollerin mevcut olduğu düşünüldüğünde statü ve rol kavramlarına başvurulması, söz konusu süreçlerin analitik bir şekilde anlaşılması bakımından faydalı olacaktır.

1.1. Statü

Kelime anlamı olarak kişinin durduğu-bulunduğu konum anlamına gelen “statü” (Partridge, 2006), sosyolojik düzlemde iki boyutuyla ele alınır. “Kişinin toplum içerisinde işgal ettiği konum” (Marshall, 1999, s. 697) olarak tanımlanan statünün, sosyal konumla ilişkili haklar ve yükümlülükler yönünden de bir anlamı olduğu ifade edilmektedir. Turner (2000), statüyü çevreleyen konuların, kişilerin sosyo-politik bir toplumda politik ve yasal haklarla ilgili düşünceler içermesi bakımından yurttaşlığı ilgilendiren konularla yakın bir bağlantısı olduğuna dikkat çeker. “Bu yaklaşım; sosyal düzenin; statü gruplarının hukuki, siyasal kültürel ölçütlere göre oluşturularak sağlandığı bir statü tanımını ifade eder” (Marshall, s. 697). Bu iki yaklaşımdan birisi statünün öznel (bireysel saygınlık algıları), bir diğeri ise nesnel (bireyin sosyal-hukuki hakları) boyutunu ortaya koyar. Parsons (1970) (akt. Turner, s. 16), bu iki boyutu bir araya getirerek statüyü; çeşitli verilmiş ve kazanılmış ölçütlere göre, bireyin saygınlık

ya da onuruna gönderme yapılarak değerlendirildiği, sosyal yapı içindeki bir konum olarak tanımlar.

Statü tanımlarında yer alan öznel boyut, kişinin ötekiler tarafından ortaya konan nesnel değerlendirmeden edindiği algıyı ifade eder. Bu noktada Fichter (2001, s. 31), sosyal statüyü; kişinin çevresindekiler tarafından toplum içinde ona uygun gördükleri konum olarak açıklarken şu ifadelerle yer verir:

Şurası da açıkça belirtilmelidir ki, kişiler ne sadece tümüyle toplumun yargılarının merhametine bırakılmıştır, ne de tümüyle kendi sosyal statülerinin yaratıcılarıdır. Ne tümüyle pasif ne de tümüyle aktiftir. Sosyal statü son analizde kişinin ne yaptığına veya ne olduğuna veya ne olduğu hakkındaki kendinin ne düşündüğüne değil fakat toplumdaki insanların o kişinin ne olduğunu düşündüklerine işaret etmektedir.

Statüyü başka bir yönden (davranışsal) ele alan Linton (1936); sosyal düzeni sağlayan, birey ya da gruplar arasındaki davranış örüntülerindeki kutupsal konumları statü olarak değerlendirir. Linton’a göre statü özetle; bireyin toplumla olan ilişkisindeki konumunu temsil eder.

Statü kavramının, etimolojik yönden ele alındığında, bulunulan yer-konum anlamını içermesi bakımından “rol”ün durağan yönünü oluşturduğu söylenebilir. Buna ek olarak etimoloji sözlüğünde (Partridge, 2006, s. 2804, 2805) İngilizcede *role* olarak kullanılan rol sözcüğünün, hareketsel bir anlam içeren *roll* kökünden türediği bilgisi yer almaktadır. Linton (1936); rolün statünün dinamik yönünü temsil ettiğini ve bireyin toplum içinde sahip olduğu statüye ait hakları ve görevleri yürürlüğe koyarak sosyal rolünü gerçekleştirdiğini belirtir. “Statü, rolden bağımsız değil aksine statü ve rol birbirini tamamlayıcıdır” (Lavenda & Schultz, 2019, s. 117). Özetle; sosyal statü, kişinin toplum içindeki yeri iken sosyal rol kişinin –ilgili statüye uygun olarak- toplum içinde ne yaptığıdır denilebilir.

“Sosyal statü” için yapılacak bir literatür taramasında “rol” kavramının statü ile iç içe geçtiği açıkça görülebilir. “İnsanlar toplumsal etkileşimlerde ne yapacaklarını bilirler çünkü her statü, ilgili rol ile bağlantılıdır: Rol: bahsi geçen statünün sahibi için uygun olan hak ve yükümlülüklerdir” (Lavenda & Schultz, 2019, s. 117). Abercombie, Hill ve Turner (2006), rolü sosyal konumlarla ilişkili olan ve sosyal olarak tanımlanmış yükümlülük ve beklentiler bütünü olarak tanımlar. Söz konusu yükümlülük ve beklentiler birtakım davranışlar bütünü veya Linton’ın (1936) statüyü tanımlarken

kullandığı ifade ile “davranış örüntüleri”dir. Fichter (2001, s. 94) rol kavramını “davranış örüntüleri” boyutuyla şu şekilde açıklar:

Görmüş olduğumuz gibi davranış örüntüleri hem apaçık hem de gizli, yinelenen, tek biçimli sosyal hareketlerdir. Bir dizi birbiriyle ilişkili davranış örüntüsü bir sosyal işlev çevresinde kümелendiğinde ortaya çıkan bileşimi, sosyal rol olarak adlandırırız. Örneğin bir ailenin her üyesinin yerine getirmesi gereken belirli, yinelenen davranış örüntüleri vardır: eylem ve tutumlar, görev ve ayrıcalıklar gibi. Bu davranış örüntülerinin sergilenmesi ailenin bireylerinin aile rollerini oynamalarında karşımıza çıkar. Sosyal rol, yöneldiği sosyal gereksinme ve içinde oynandığı sosyal grup tarafından bilinir, anlamlandırılır.

1.1.1. Statünün İki Yönü: Atfedilen ve Kazanılmış Statü

Hamdi Akatay’ın doğumundan bugüne sosyal yapı içerisinde farklı sosyal statülere sahip olduğu, gerçekleştirilen alan çalışmaları ve literatür taramalarında görülmektedir. Söz konusu statü çeşitlerine yer vermeden önce “atfedilen” ve “kazanılmış” statüler ele alınacaktır.

Parsons’ın (1970 (akt. Turner, 2000) yukarıdaki tanımında yer alan “çeşitli verilmiş ve kazanılmış ölçütler” ifadesi; kişilerin toplum içinde hangi statüde nasıl yer aldığını anlamak bakımından önemlidir. Statüler, bireylerin bir statüye ulaşma (konumlanma) yolları bakımından doğuştan ve sonradan olmak üzere iki yönlüdür. Statünün iki yönü, Türkçeye çevrilmiş kimi kaynaklarda “verilmiş-kazanılmış” (Turner), “atfedilen-ulaşılın” (Marshall, 1999) ve “atfedilen-başarılan” (Fichter, 2001) gibi farklı ifadelerle tanımlanır. Lavenda ve Schultz (2019) sosyal bilimcilerin tüm toplumlarda yer alan iki temel statüyü “kazanılmış statü” ya da “atfedilen statü” şeklinde ayırdığını belirtir. Bu çalışmada söz konusu iki statü çeşidi, kazanılmış ve atfedilen sözcükleri ile tanımlanacaktır.

Kazanılmış ve atfedilen statü ile ilgili literatür taramasında edinilen bilgilere göre kazanılmış statü, kişisel başarılar ya da başkalarıyla girişilen bir rekabet sonucu elde edilen statüdür. Fichter’a göre (2001), statü, bireysel çabaların toplum nazarında değerlendirilmesi sonucu edinilir. Linton (1936), kazanılmış statünün özel nitelikler gerektiren statü olduğunu ve bireylere atanmadığını, rekabet ve bireysel çabalarla oluştuğunu; atfedilen statünün ise doğuştan gelen farklılıklara veya yeteneklere başvurmadan bireylere atanan statü olduğunu belirtir. Turner (2000), atfedilen statünün bireylerin cinsiyet, etnik kimlik ya da yaş gibi üzerlerinde çok az denetim sahibi

oldukları ya da hiç olmadıkları statüleri olarak değerlendirildiğini ifade eder. Atfedilen statü, kişinin doğumla ya da aile kökenine bağlı olarak sahip olduğu statüdür. Fichter, atfedilen statü için en açık örneği “soy” ölçütü olarak verir. Soy ölçütünü Hamdi Akatay örneğinde açıklamak gerekirse; Roman bir aile kökeninden gelmesi, Hamdi Akatay’ın atfedilen statüsünün Romanlık olduğunu ortaya koyar. Akatay, atfedilen statüsü ile ilgili olarak söylemlerinin çoğunda, Roman olmanın Türkiye’de genel geçer bir algı ile düşük bir statü kapladığını ve Roman olarak dünyaya gelen bir kimsenin hayata mağlup başladığını ifade eder. Bunun yanı sıra gerçekleştirilen alan çalışmaları sırasında Akatay’ın, atfedilen statüsünün soy ölçütü olarak Roman kökenli olmasını reddetmediği ve bu konu ile ilgili espriler dahi yaptığı ancak Romanlık statüsü ile ilgili Roman toplumu dışından yöneltilecek değerlendirmelere veya olumsuz söylemlere sıcak bakmadığı gözlemlenmiştir. Benzer bir şekilde Hamdi Akatay bir darbuka belgeselinde verdiği röportajda (Özkarabekir, 2008), 1990lı yıllarda Müjdat Gezen’in bir TV programı için yarattığı, darbuka çalan bir Roman müzisyen olan “Darbukatör Bayram” karakterinden hoşlanmadığını ve basit bulduğunu ifade eder.

Becker’ın (2013) ortaya koyduğu sanat dünyalarının işleyişini sağlayan entegre profesyonellerin alışlagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamalarının, Linton’ın (1936) kazanılmış statüler için gerekli gördüğü özel nitelikler ve bireysel çabaları yansıttığı söylenebilir. Hamdi Akatay, bireysel çabaları sonucu babasının *darbukalarıyla darbuka* çalmayı öğrenmiş ve süreç içinde profesyonel müzisyenliğin gerektirdiği alışlagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamalara hakim olarak profesyonel müzisyenlik statüsüne yerleşmiştir. Akatay’ın Ferdi Tayfur konserinde *darbuka* çalması ve arabesk müzik piyasasında bir darbukacıdan beklenen icra özelliklerini taşıdığını ispat etmesi de onun profesyonel müzisyenlik statüsünü daha da perçinleyen bir örnek olarak verilebilir. Hamdi Akatay’ın karşısına çıkan bu mesleki fırsatın onu daha yüksek bir statüye çıkarması Fichter’ın (2001, s. 31,32) “kişi yaşamı boyunca düşük pozisyon atfedilen bir işte canla başla çalışabilir fakat sosyal statüde yükselmeyi asla başaramayabilir. Ancak bir gün öyle bir mesleki fırsat elde edebilir ki bu fırsat onu otomatik olarak yüksek bir statüye taşıyabilir” cümleleri ile özetlenebilir.

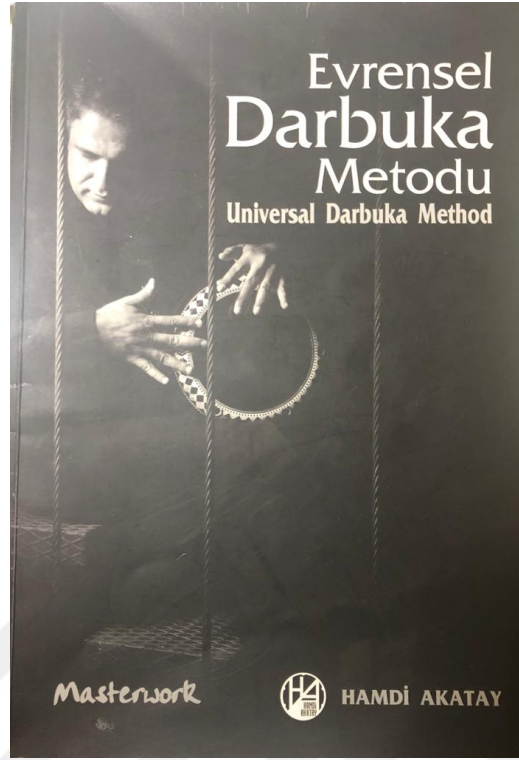
Turner (2000), kazanılmış ve atfedilen statü arasındaki ayrımı ortaya koyarken atfedilen statünün çoğunlukla geleneksel toplumlarda görülmesine karşın; kazanılmış

statünün sosyal normların bireyler arası eşitliğe bağlı olduğu modern endüstriyel toplumlarda yer aldığının öne sürüldüğünü belirtir.

Kazanılmış statüyü ortaya çıkaran başarı kavramının kişi ve bulunduğu statü arasında iki yönlü işlediğini belirten Fichter (2001, s. 31), bu durumu şöyle örnekler:

Bu başarı iki yönde çalışır. Örneğin parlak bir doktor sosyal prestijine kendi çalışmasıyla katkıda bulunmakla kalmaz; aynı zamanda doktorluk mesleğine de onur ve saygınlık kazandırır. Kraliyet kurumunun sosyal bir ölçüt olarak sosyal prestij açısından düşüş göstermesi karşısında tahta geçen etkili ve yeterli bir kral kendi başarısıyla kraliyet statüsünün sosyal değerinin yükselmesini sağlayabilir. Böylece kişinin bir sosyal statüye otomatik olarak oturtulmuş pasif bir alıcı olmadığı ortaya çıkar. Birey kendi davranışları ile statüsünü yükseltir veya azaltır.

Akatay'ın (2019a) profesyonel müzisyenlik süreci içerisinde söylemsel bilinç ile ortaya koyduğu “darbukaya nüfus kağıdı çıkarma” çabası; hem kendi profesyonel müzisyenlik statüsünü; hem de işgal ettiği “darbukacı” statüsünü yükseltmesi bakımından Fichter'ın (2001) kişi-statü arasındaki iki yönlü ilişkisine örnek teşkil eder. Bir diğer yandan, Akatay'ın *darbukaya* kimlik kazandırma çabası, *darbukanın* algısal olarak eşlik çalgısı olmasından öteye taşınmasını da sağlar. Akatay, bu durumu bir *darbuka* metodu yazarak sağladığını, kendisiyle yapılan görüşmede metodun kapağında yer alan fotoğrafa dair açıklamaları esnasında şu cümlelerle ifade eder: “Yani biz orada neyi anlatıyoruz. Artık zincirlerini kırıp, prangaları kırıp Dünya aleti olduğunu ispat ettiğimiz. Nüfus kağıdı çıkardık çünkü ona biz. *Darbukanın* bu zamana kadar kayıtlı bir şeyi yoktu”. Özetle; *darbukanın* kimlik kazanmasının icra yönünden darbukacılık statüsünün yükselmesiyle; diğer yönüyle de *darbuka* metodunun yazılarak literatüre dahil olması ile gerçekleştiği söylenebilir.



Fotoğraf 1 Hamdi Akatay - Evrensel Darbuka Metodu (2013) Ön Kapağı (Fotoğraf: Sedat Doğan)



Fotoğraf 2 Hamdi Akatay - Evrensel Darbuka Metodu (2013) Arka Kapağı (Fotoğraf: Sedat Doğan)

Kazanılmış ve atfedilen statünün her ikisinde de statünün belirlenmesini etkileyen birtakım faktörler mevcuttur. Ancak statünün belirlenmesi aşamasında söz konusu faktörlerin tek başlarına birer değerlendirme ölçütü olarak ele alınması hatalı bir yaklaşım olacaktır. Çünkü statü, toplumdaki kişilerin bir birey için yaptıkları düşünsel değerlendirme sürecini de ifade eder. Statü konusuna giriş yapılırken kısaca yer verilen ölçütleri Fichter (2001); ırksal özellikler (etnik kimlik), servet, kişinin sosyal işlevi ve faydası, eğitim seviyesi, din, biyolojik özellikler (toplumsal cinsiyet, yaş vb.) olarak sıralar ve sosyal statü ölçütleri içerisinde yer verdiği sosyal işlev ve faydayı ise bireyin sosyal rolünü oynarken yaptıklarına atıfta bulunarak “işlevsel yararlılık” kavramıyla aşağıdaki gibi açıklar:

İşlevsel yararlılık, kişinin sosyal rolünü oynarken ne yaptığına işaret eder. Kişilerin şeyleri yeterli bir biçimde yapmak istedikleri dinamik bir kültürde, kişilerin oynadığı rollerin çeşidi de sosyal statü değerlendirmesinde temel bir ölçüt olarak kullanılabilir. Yüksek statü verilmiş kişinin, belirli rolleri belirli biçimlerde oynaması beklenir. Ama bu, kişinin sosyal statüsü aynı zamanda sosyal rolüdür, demek değildir (s. 96).

Bireyin statüsü, işlevsel yararlılık bağlamında mensubu olduğu toplumun ön planda tuttuğu değerlere göre derecelendirilir. Hamdi Akatay, özellikle Roman toplumu içerisinde müzik becerisine, prestijli etkinliklerde yer almaya ve/veya ünlü müzisyenlerle performans göstermeye verilen değerle ilişkili olarak “hoca”, “üstat” gibi prestij yükleyici ifadelerle değerlendirilmektedir. Akatay’ın profesyonel müzisyenliği süresince ortaya koyduğu performanstan edindiği deneyim sonucunda yazdığı metot ve gerçekleştirdiği workshop/atölye çalışmaları statüsünün işlevsel yararlılık ölçütünde pekişmesine örnek teşkil eder. Bunun yanı sıra Akatay’ın, Tepecik’te yaşayan Romanlara yönelik sosyal sorumluluk girişimlerinde bulunması da Roman toplumu tarafından konumlandırıldığı statüyü benzer şekilde pekiştirir. Tepecikli müzisyen çocuklarla birlikte kurduğu *Tepecik Filarmoni Orkestrası* ve İzmir Büyükşehir Belediyesi bünyesinde yürüttüğü *Mahalle Orkestrası* projesi¹ de Hamdi Akatay’ın sosyal statüsünün işlevsel yararlılık yönünden örnekleri olarak sayılabilir.

Linton (1936) statüye yönelik aşağı yukarı benzer ölçütleri ortaya koyarken en yaygın kullanılan statü belirleyicisi olarak cinsiyeti öne sürer ve Fichter’den farklı

¹ Mahalle orkestrası projesi kapsamında gerçekleşen çalışmalara çocuklarını derslere kaydettiren Roman müzisyenlerin “Hocam, çocuğu kaydettik” gibi ifadelerle Hamdi Akatay’ı bilgilendirdikleri gözlemlenmiştir.

olarak aile ilişkileri ve sınıfsal (kast) konumu da ekler. Akatay'ın soy ölçütü karşılığında atfedilen statüsünün Romanlık olduğu belirtilmişti. Akatay ailesi içindeki perküsyoncular da (kardeşi Mehmet Akatay, oğlu Memduh Akatay ve torunu Necdet Bakbak) Hamdi Akatay'a zaman zaman "Hocam" şeklinde hitap eder. Teknik becerinin Hamdi Akatay'ı yerleştirdiği hocalık statüsü, aile bireyleri arasında yaşça en büyük birey olmasının bir sonucu olarak statünün biyolojik ölçütü olarak "yaş" kullanımının bir örneğidir. Bunların yanı sıra "hoca" olarak nitelendirilen Akatay'ın ritim atölyeleri-workshop eğiticiliği ve metot yazarlığı da hocalık statüsünü pekiştiren birer olgu olarak değerlendirilebilir.

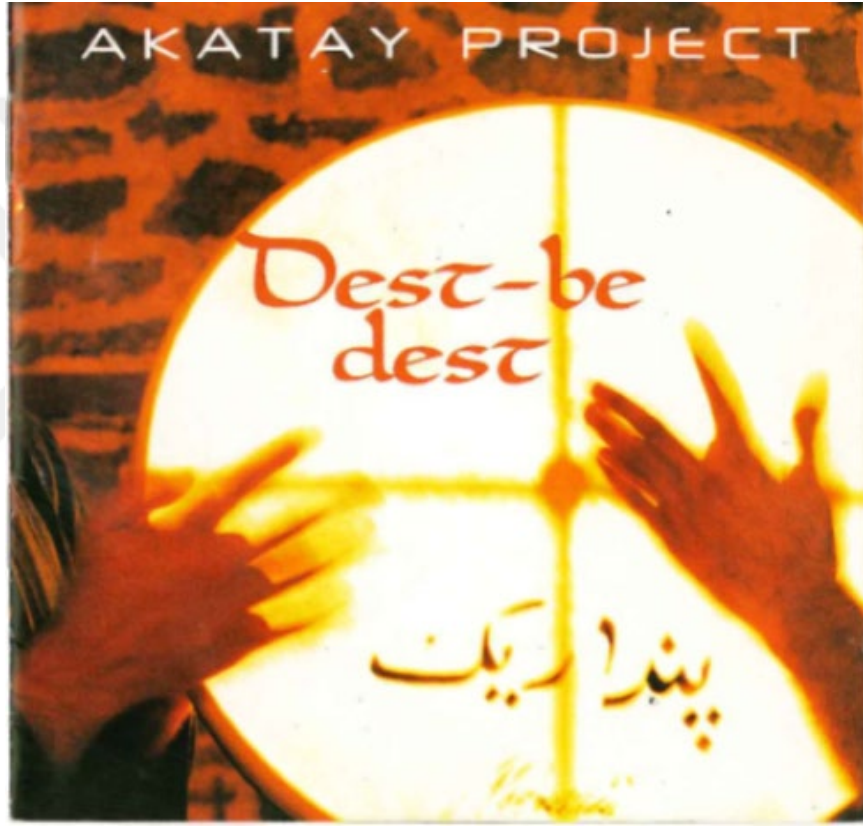
Toplum içinde bir kişinin birden çok statüye sahip olması mümkündür. Örneğin; kişi aile içinde baba, iş yerinde müdür, bir müzik grubunda müzisyen olabilir. Fichter (2001), kişinin sahip olduğu statüleri katıldığı sosyal grup sayısı ile doğru orantılı olarak görür ancak tüm bu statüler içerisinde kişinin bir statüsünün temel statü olma özelliği taşıdığını ifade eder. Bu statü "anahtar statü" dür. Statünün oluşumunda olduğu gibi; anahtar statü yalnızca kişisel başarılarla dayanmaz aynı zamanda sosyal normlara bağlıdır. Örneğin; eğitim düzeyine önem verilen bir toplumda çocukları olan bir kadın profesörün anahtar statüsü annelik değil profesörlük olacaktır. Fichter, anahtar statüyü kişinin dünyaya açtığı en geniş pencere olarak betimlerken toplumun kişiyi bu pencereden görerek ve kişinin diğer statülerini de anahtar statüsünden yola çıkarak değerlendirdiğini ifade eder.

Everett Hughes, 1945 yılında anahtar statü kavramını ortaya attığında bir kişinin birden çok statüye sahip olması durumunda hangisinin daha önemli olduğu sorusunu cevaplamayı amaçlamıştı. Ona göre anahtar statü kişinin işgal ettiği en önemli statüdür ve diğer tüm statülere hükmeder ve kişinin toplum yapısı içerisindeki konumunun anlaşılmasına yardımcı olur (Kendall, 2011, s. 141).

Müzik yeteneğinin önemsendiği Roman toplumunda Hamdi Akatay'ın babalık ve dedelik statülerinin yanı sıra yazarlık, prodüktörlük ve eğitcilik yapmasına karşın anahtar statüsü profesyonel müzisyenliktir. Profesyonel müzisyen olarak kendisinden beklenen davranışlar örüntülerini² uygulayan Hamdi Akatay, kardeşi Mehmet Akatay ile birlikte 2003 yılında *Akatay Project Dest-be dest* adındaki albümü yayımlamasıyla prodüktörlük statüsüne uygun bir rol ortaya koyar. Bir başka örnekte ise Akatay'ın, icra

² Bkz. (Becker, 2013) 'alışlagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamalar'

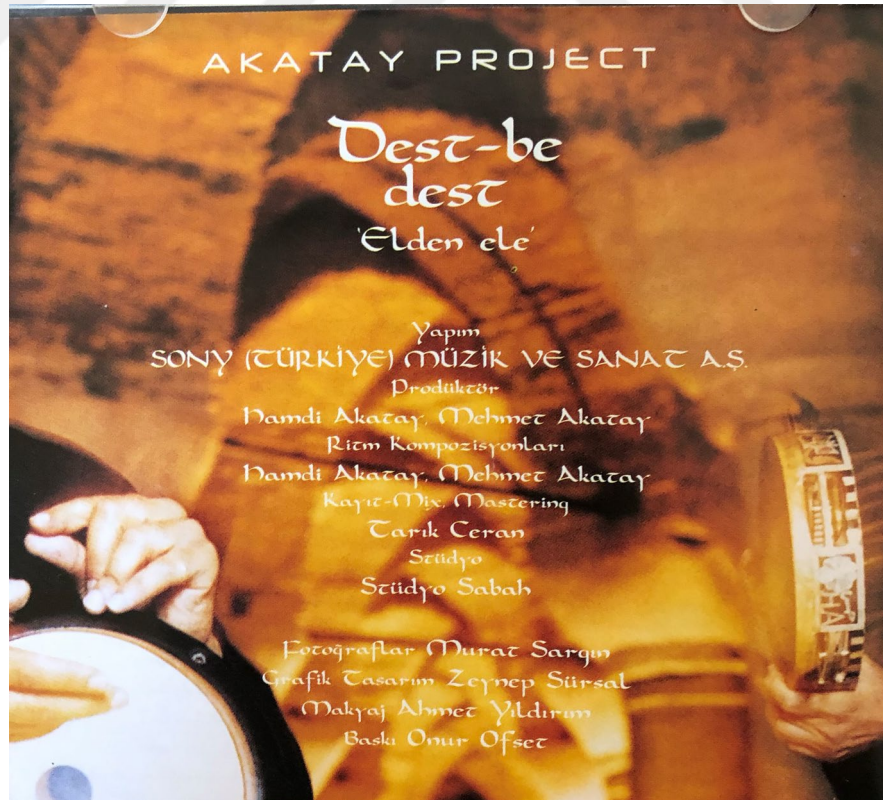
ettiği perküsyon çalgılarından “dominant” çalgısı olan *darbuka* üzerindeki tecrübesini aktarmak amacıyla 2013 yılında *Evrensel Darbuka Metodu*nu yazarak müzik eğitciliği/yazarlığı alanında bir üretim ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada, aşağıda yer alan şemada ve fotoğraflarda da görüldüğu gibi, Hamdi Akatay’ın anahtar statüsü profesyonel müzisyenlik olmakla beraber yazarlık, eğitcilik, yapımcılık, bestecilik ve organizatörlük gibi başka statülere de sahip olduğu söylenebilir. Akatay’ın statülerini örnekleyen faaliyetlerine ilişkin görseller aşağıda yer almaktadır.



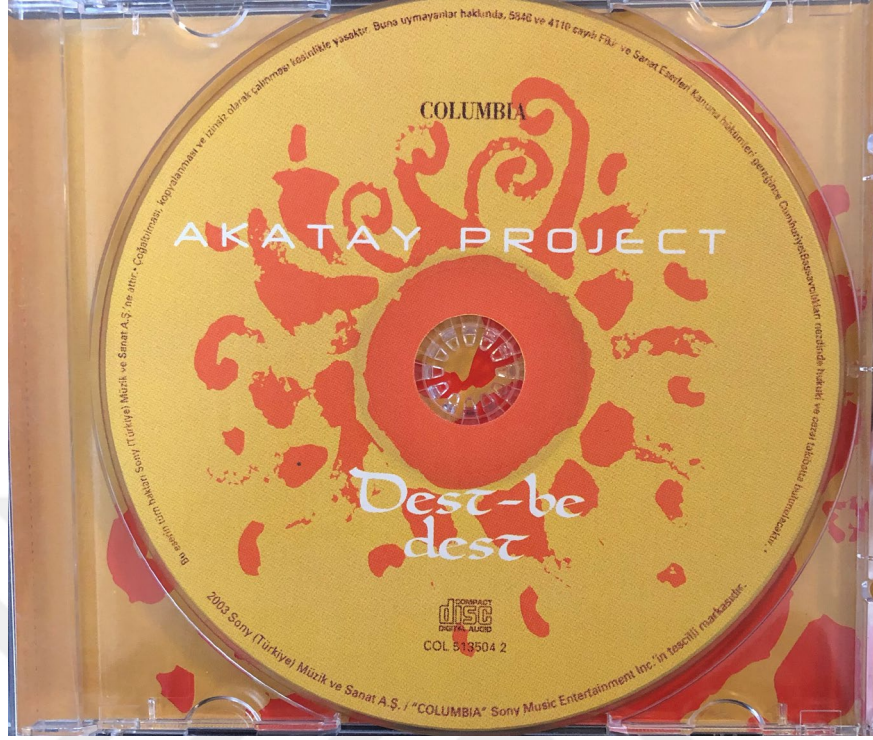
Fotoğraf 3 Akatay Project Dest-be dest Albümü Ön Kapağı (2003)



Fotoğraf 4 Akatay Project Dest-be dest Albümü Arka Kapağı (2003)



Fotoğraf 5 Akatay Project Dest-be dest Albüm Bilgileri (2003)



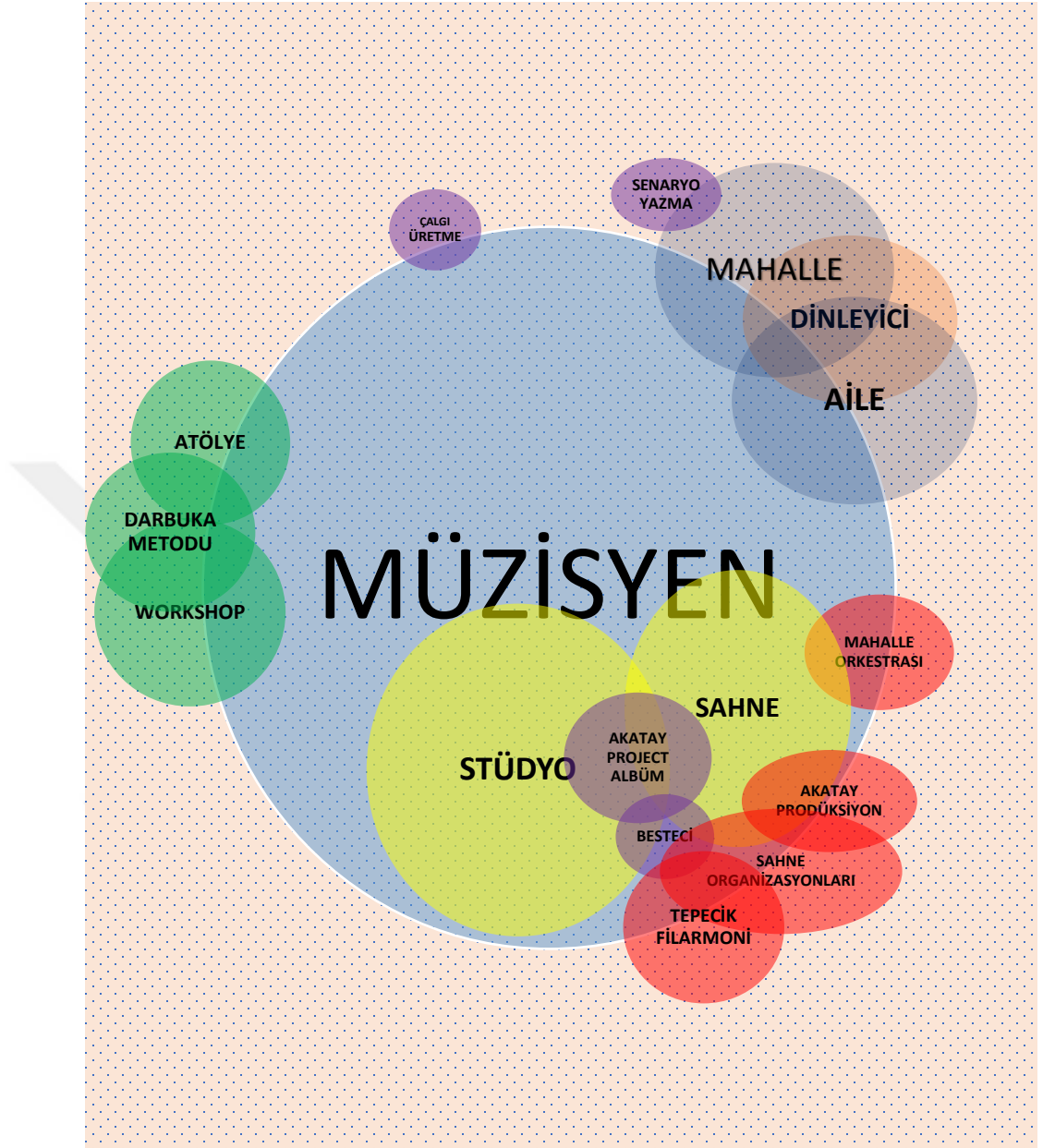
Fotoğraf 6 Akatay Project Dest-be dest Albümü CD'si (2003)



Fotoğraf 7 Hamdi Akatay'a Ait Kartvizit (ön)



Fotoğraf 8 Hamdi Akatay'a Ait Kartvizit (arka)



Şekil 1 Hamdi Akatay'ın Müzik İçi ve Müzik Dışı Statü/Roller

Akatay'ın müzikle ilişkilenmesi doğup büyüdüğü Tepecik'te başlar. Zaman içerisinde profesyonel olarak müzisyenlik yapmaya başlayan Akatay, yukarıdaki şemada görüldüğü üzere, profesyonel müzisyenliğin yanı sıra, müziksel/müzik dışı etkinliklerde başka konumlarda da yer almaktadır. Dairesel şekillerin yer aldığı dikdörtgen zemin Hamdi Akatay'ı, en büyük daire ise Akatay'ın müzisyenliğini temsil etmektedir. Görüldüğü gibi merkezde yer alan ve en büyük alanı kaplayan müzisyenlik bazı daireleri tamamen kapsamakta; bazıları ile ise yalnızca kesişmektedir. Bu şemaya

göre Hamdi Akatay, birden fazla statüye sahiptir ve statüler arası kesişimler söz konusudur. Akatay'ın, atfedilen Roman statüsünün kazandığı profesyonel müzisyen ve profesyonel müzisyenlikle ilişkili diğer statülerinin her birinde kendisiyle ortak statü özelliklerine sahip kişilerle bir statü grubu oluşturduğu söylenebilir. Ancak Akatay'ın statüleri sahip olduğu haliyle kalmamış; statü grupları ve statüler arası etkileşimler sonucunda bir hareketlilik ortaya çıkmıştır. Örneğin; İzmir Roman toplumu içerisinde müzisyen olarak bir hareketlilik gösteren Akatay, bir diğer yandan zamanla Roman müzisyenler içerisinde şöhret kazanmış, İzmir'den İstanbul'a taşınmış ve burada tanınmış müzisyenlerin sahne ve stüdyo çalışmalarında yer almıştır. Profesyonel müzisyenliğin yanı sıra performansa ilişkin edinimlerini, *Akatay Ritim Atölyesi*'ni kurarak diğer müzisyenlerle paylaşmaya başlamış ve müzik eğiticiliği alanına dahil olmuştur. Eğitici tecrübesi onu *Evrensel Darbuka Metodu* çalışmasına yöneltmiş ve müzik alanında yazarlık statüsüne sahip olmuştur. İlerleyen süreçte bir prodüksiyon şirketi kuran Hamdi Akatay, kendi projelerini bu şirket kanalıyla idare etmeye başlamıştır. Bir diğer yandan Akatay, müzik dışı çalışmalara da yönelmiş; doğup büyüdüğü Tepecik'te geçen, Romanların günlük yaşamları üzerine kaleme aldığı film senaryosunu sinema oyuncusu ve yapımcı Cem Yılmaz ve Ata Demirer'e sunarak bu projesini de gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Yer verilen tüm üretimler; Hamdi Akatay'ın anahtar statüsü olan profesyonel müzisyenlik ile birebir ilişkili veya profesyonel müzisyenlikten edindiği sosyal ve kültürel sermayesini kullanarak ilişkilendiği ve gerçekleştirdiği üretimlerdir. Akatay'ın sosyal statüsünden yararlanarak başka statüler elde etmesi durumu, bir "statü aktarımı" örneğidir. Haller ve Portes (1973), Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) yapılan araştırmalarda ortaya çıkan statü kazanım modelleri arasından "Blau-Duncan modeli"nin tam olarak statü aktarımı ile ilişkilendirilerek ortaya konduğunu ve bu modelin, temelde babanın eğitiminin ve mesleğinin kişinin statü kazanımına etkisi üzerine yoğunlaştığını belirtir. Statü aktarımı yukarıdaki gibi aile içinde olduğu gibi Akatay'ın profesyonel müzisyenlik statüsünden yararlanarak başka statüler kazanması şeklinde de gerçekleşebilir. Fichter (2001, s. 34), bu statü aktarımı şeklinin nasıl gerçekleştiğini aşağıdaki cümlelerle açıklar:

Başka bir çeşit aktarımda ise kişi statüsünden "yararlanarak" bir statü elde eder. Buna göre bir yerde kazanılan bir statü başka bir yere aktarılır. Örneğin bir banker üniversitede mütevellî olabilir, bir sanayici büyükelçi olarak atanabilir, bir

atlet gıda maddeleri satan bir dev şirketin halkla ilişkiler sorumlusu olabilir. Bu örneklerin her birinde kişinin statüsü aktarılmıştır. Yüksek rütbeli emekli askerler hükümetle iş yapan büyük sanayilerde çalışabilirler. Bu kişiler sanayi üretimi hakkında hiçbir şey bilmeyebilirler ya da çok az şey bilebilirler. Bunlar yüksek statüleri veya rütbeleri yüzünden değerlidirler.

Bireylerin toplum içerisinde sahip olduğu farklı statülerden beklenen rollerin ve statü ölçütlerinin toplum nazarındaki değerlerinin farklı olması, statülerin de içinde bulunulan topluma göre farklı değerlere sahip olmasına –doğal olarak- yol açar³. Farklı değerler içeren statüler arasında yüksek ya da düşük statülerin oluşması kaçınılmaz olacak, dolayısıyla birbirinden yüksek ya da düşük statüye sahip bireylerin oluşturduğu toplumda tabakalaşmalar başlayacaktır. Turner (2000), yapısal-işlevselci sosyolojik yaklaşımın, “statü-rol” birimini sosyal tabakalaşmanın temel ögesi olarak referans aldığı bilgisini vermektedir.

1.1.2. Toplumsal Uzam ve Hareketlilik

Statü-rol, sosyal tabakalaşmanın temel ögesi olarak göz önüne alındığında, sosyal gruplar ya da statü grupları kavramlarına başvurmak gerekecektir. Lavenda ve Schultz (2019) statü gruplarını; din, siyaset, meslek, soy, aile ve toplumsal cinsiyet gibi ortak odak noktalarıyla ilişkilendirilen sosyal gruplar olarak tanımlar. Fichter (2001), tabakalaşmanın, mikro düzeyde her grupta “statü”; makro düzeyde ise her toplumda “sınıf” olarak görüldüğünü ve dolayısıyla sosyal yaşamda küresel bir olgu olduğunu ve statü ve tabakalaşma kavramlarının doğal olarak “yüksek”, “düşük” gibi sıfatları içerdiğini belirtir.

Sosyal düzen içerisinde “yüksek/düşük statü” ya da “üst/alt sınıf” gibi olguların varlığı sonucunda bireylerin veya grupların tabakalaşmış bir halde bir arada oldukları düzlem, “toplumsal uzam”⁴ olarak adlandırılabilir. Statüsü ve rolüne bağlı olarak kişinin toplumsal uzamdaki konumu farklılaşabilir. Bir kişinin birden fazla statüye ve role sahip olmasının mümkün olduğu daha önce ifade edilmişti. Buna ek olarak, sahip olunan statülerin toplamı için Fichter (2001) ve Linton (1936) “toplam sosyal statü”, “kişinin yaşamdaki duruşu”; ortaya konan rollerin toplamı için ise “sosyal kişilik”,

³ Bkz. “anahtar statü”

⁴ İngilizce *social space* (Sorokin, 1959, s. 3) olarak kullanılan terim için Türkçe kaynaklarda çoğunlukla “toplumsal uzam” ifadesi kullanılmıştır. “Uzam” sözcüğü Türk Dil Kurumu sözlüğünde “algılanan nesnelerin temel niteliği; bir nesnenin uzayda kapladığı yer” olarak tanımlanır (Türk Dil Kurumu, 1998, s. 2298)

“kişinin genel rolü” gibi ifadelerle yer verir. Sorokin (1959), toplumsal uzamı dünyadaki insan popülasyonunun oluşturduğu bir evren olarak ifade ederken kişinin toplumsal uzamda belirli referans noktalarına göre konumlandırılabilceğini öne sürer. Söz konusu referans noktaları, sosyal statüyü belirleyen ölçütlerle ilişkilendirilebilir. Toplumsal uzamın, sosyolojik bakış açısıyla kişi ve toplum ilişkisi bağlamında bir sosyal koordinatlar sistemi olarak değerlendirildiğini belirten Sorokin (s. 6), söz konusu koordinatlar sistemini aşağıdaki gibi özetler:

(1) Toplumsal uzam insan nüfusunun evrenidir.

(2) İnsanın toplumsal konumu, bir nüfusun tüm gruplarına ve her biri içinde üyelerine yönelik ilişkilerin bütünüdür.

(3) Bir insanın bu toplumsal evrendeki konumu bu ilişkilerin saptanmasıyla elde edilir.

(4) Bu tür grupların bütünlüğü ve her birinin içindeki konumların bütünlüğü, herhangi bir insanın toplumsal konumunu tanımlamamıza izin veren bir toplumsal koordinatlar sistemi oluşturur.

Toplumsal uzamın bir koordinat sistemi olarak ele alınması, statülerin ve tabakalaşmanın kolaylıkla anlaşılması için yeterli değildir. Özellikle toplum yapılarının karmaşılaştığı, statü ölçütlerinin arttığı ve farklılaştığı bir toplumsal uzamda bireyler, birden çok statüye sahip olabilmektedir. Bir koordinat sistemi, temel olarak X (yatay), Y (dikey) olmak üzere iki boyuta sahiptir. Ancak nüfusun ve dolayısıyla toplum yapısının karmaşılaştığı bir toplumda, toplumsal uzamın boyutları da artacaktır. Sorokin (1959), konunun anlaşılmasını kolaylaştırmak amacıyla aynı sosyal gruplara mensup kişileri bir arada ele alarak birden çok sayıda boyutu dikey ve yatay iki ana boyuta indirger. Sosyal statüler birer koordinat olarak ele alınacak olursa, kişinin statüleri toplamı söz konusu koordinatların birleştiği bir alanı ifade eder. Kişi yaşamı boyunca farklı statüler kazanarak toplumsal uzam içerisinde sahip olduğu alanı genişletebilir/daraltabilir ya da farklı toplum tabakalarında farklı statülere sahip kişilerle kesişebilir.

Sosyal hareketlilik iki şekilde yatay ve dikey olarak gerçekleşir (Fichter, 2001; Kendall, 2011; Sorokin, 1959). Yatay hareketlilikte, statüler arası keskin bir geçişten ziyade aynı statü türleri arası bir geçiş söz konusudur. “Bir vatandaşlıktan diğerine geçme, aynı meslek statüsünde iş yeri değiştirme ya da boşanarak başka bir kişi ile evlenme ‘yatay hareketlilik’ örneği olarak gösterilebilir” (Sorokin, s. 133). Bourdieu

(2015, s. 198), yatay hareketliliğe ilişkin, sahip olunan sermaye hacminin alanının ya da sermaye türünün değişikliğinin söz konusu olduğunu şu şekilde örnekler:

...yatay yer değiştirmeler, bir alandan diğerine geçişi, yani bir sermaye türünün bir diğerine veya bir iktisadi veya kültürel sermaye alt türünün bir diğerine tahvilini (örneğin bir toprak mülkiyetinin sanayi sermayesine veya edebiyata ya da tarihi bir kültürün iktisadi sermayeye dönüşmesini) yani mal varlığı yapısında, sermaye toplam hacmini ve konumunu – toplumsal uzamın dikey boyutunda-korumanın koşulu olan bir dönüşümü öngörür.

Yatay hareketlilikte sosyal tabakalar-sınıflar arası bir geçiş söz konusu değildir. Ancak bir diğer sosyal hareketlilik çeşidi olan “dikey hareketlilik”te toplumsal uzam içerisinde statüler arası mesafenin, bir başka deyişle sosyal mesafenin⁵ aşılması söz konusudur. Dikey hareketlilik yukarı yönlü olabileceği gibi aşağı yönlü de olabilir.

Hamdi Akatay’ın bir statü grubu olarak değerlendirilebilecek Roman müzisyenler içerisinde zaman zaman daha yüksek bir konuma gelmesi ve söz konusu toplum nazarında şöhrete sahip olması, toplumsal uzamın dikey boyutunda tabakalar arası bir hareketliliğe işaret eder. Bir diğer yandan Akatay, içerisinde bulunduğu sosyal grupta farklı performans-üretim alanlarında yer alarak tabakalar arası geçişler yapmadan yatay hareketlilikler de gösterir. Bu bağlamda toplumsal uzamın dikey ve yatay boyutlarında görülen bu hareketlilikler, Akatay’ın dahil olduğu süreçleri tanımlar.

Dikey hareketliliğin sosyal tabakalar arasında gerçekleştiği fikrinden yola çıkan Fichter (2001) dikey hareketliliği sosyal eşitsizlik ile ilişkilendirir ve sosyal eşitsizliğin ve prestij ölçütü olarak görülen niteliklerin sayıca kıt olmadığı bir toplumda statünün ve dolayısıyla statüler arası dikey hareketliliğin de söz konusu olmayacağını belirtir. Toplumsal uzamda yer alan kıt kaynaklar ile benzerlik göstermesi bakımından Bourdieu’nün, dikey hareketlilik kavramına ilişkin Fichter’ın yaklaşımı ile paralellik gösterdiği söylenebilir. Bourdieu (1984) yatay ve dikey boyutta ele alınan toplumsal uzamı sosyal sermaye hacmi ve egemen/hakim olunan sermaye olarak yapılandırarak dikey hareketliliğin, sahip olunan sermayedeki hacimsel değişiklik sonucu gerçekleştiğini belirtir. Sonuç olarak; sermayenin toplumda eşit olarak dağılmaması sonucunda bireylerin sermaye hacimlerindeki artışın/azalışın, statüler arası hareketi doğurduğu söylenebilir.

⁵ “sosyal mesafe” için bkz. (Fichter, 2001, s. 39), (Sorokin, 1959, s. 3)

Eşit olarak dağılmayan kısıtlı sermaye, bir başka deyişle sosyal eşitsizlik, söz konusu mücadele sırasında doğal olarak bireylerin karşısına engeller çıkaracaktır. Dikey hareketlilik yoluyla yüksek statü elde etmenin sonucunda bir tatmin ya da üstünlük hissinin yanında sosyal olarak bir güç de sağlanacağını belirten Fichter (2001, s. 34, 35), engelleri aşma noktasında söz konusu gücün bireyin statü geliştirme çabasının sebebi olabileceğini şu cümlelerle ifade eder:

Sosyal gücün yani bireyin toplumda başkaları üzerinde kullandığı etkinin, kişinin sahip olduğu statünün bir ölçütü olduğu, zaman zaman söylenir. Her ne kadar sosyal gücün sosyal statüyü ölçmede çabuk ve hazır bir ölçü olduğu düşünülürse de, aslında bu etki sosyal statünün belirleyicisi olmaktan çok, sonucudur. Toplum içinde yüksek sosyal statüye sahip olanların aşağı sosyal statüye sahip olanlardan daha etkili olduğu açıktır. Hatta 'başarıya dayalı güç'e sahip olan kişi bile gücün etkisini kullanmak için önce bir sosyal pozisyon elde etmeyi başarmıştır.

Bu durum bazı kişilerin sosyal statülerini geliştirmeye çabaladıklarının sebebini ortaya çıkarmaktadır. Kişiler gücü, sadece kendilerini tatmin etmek veya üstünlük duygusundan zevk aldıkları için istemezler. Fakat yüksek statü sahibi olmak başkalarıyla mücadelelerinde somut sonuçlar almalarına da olanak sağlar. Bu, özellikle yukarıya doğru yapılabilecek sosyal hareketlilik fırsatlarının var olduğu dinamik toplumlarda daha çok gözlenir. Sosyal olarak 'bir hiç' olan kişi, büyük tutkulara sahipse fakat tutkularının tatmin edilmesinde çeşitli engellerle karşılaşmaktaysa yüksek statü arayışını sürdürecektir.

Hamdi Akatay'ın, İstanbul'dan dönerek İzmir'e yerleşmesinden sonra kurduğu *Tepecik Filarmoni Orkestrası* ile birlikte prova yapacak bir mekan bulamamasını ve orkestra için gerekli maddi desteğin sağlanmamasını, kurumsal olmayan girişimlerin destek görmemesinin ve sanata verilen değerın yetersizliğinin yanı sıra Akatay (2018b), yukarıda yer verilen sosyal eşitsizliğin bir örneği olarak, kendisinin ve orkestra üyelerinin Roman olmasıyla ilişkilendirir ve "maça mağlup başlama" ifadesiyle Türkiye'de mensubu olduğu etnisitenin sermaye ve dolayısıyla statü elde etme yolunda engel teşkil ettiğini şu cümlelerle ifade eder: "Türkiye'de şöyle bir durum var, Romansanız maça 2-0 mağlup başlıyorsunuz. Biz kurduğumuz Tepecik Filarmoni Orkestrası ile maçı önce 2-1 yaptık. Yaptığımız diğer işlerle 2-2 oldu, şimdi 3-2 öndeyiz ama bazıları hala ne yaptığımızın tam olarak farkında değil".

Hamdi Akatay, "2-0 mağlup başladığı" hayat mücadelesinde profesyonel müzik kariyeri yoluyla maddi kazanç, artan sosyal statü ve mesleki bir prestij sağlayarak öne geçer. Akatay'ın profesyonel müzisyenliği sosyal hareketliliğinin "sıçrama taşı" olarak görülebilir. Bu noktada; müziğin Roman toplumu açısından kültürel bir önem arz

ettiğinden ve etnisite (Roman) - meslek (profesyonel müzisyenlik) arasındaki bir bağdan söz edilebilir. Akgül'ün (2006, s. 73, 74) yer verdiği Hamdi Akatay'a ait aşağıdaki ifadeler de sosyal hareketlilik perspektifinde Roman kimliği için profesyonel müzisyenlik statüsünün işlevini açıklar:

Dışarı çıkıyorsun, orada dünya müzisyenleriyle muhatap olmak zorundasın; oturuşunu, kalkışını, konuşmalarını... Onlarla ilişki kurman kendini geliştiriyor. Bu sosyal ilişki seni ister istemez yetiştiriyor. Çünkü dünyanın her yerine gidiyoruz yani beş kıtada ayak izlerimiz var yani müzisyen olarak... Onun için Roman müzisyenlerin belli bir kitlesi, kaliteli kitlesi kendini yetiştiriyor ve iyi saygı gördüklerine şahit oluyorum. Eski o kötü kavram (Çingene) yavaş yavaş zamanla kalkacak.

Konu ile ilgili örneği çoğaltmak gerekirse; ABD'de bir dönem siyahi/beyaz ayrımının aşılmasında siyahilerin spora yönelmesi ve atletizm, basketbol gibi spor branşlarında üstün başarı göstermelerinin rol oynadığını söylemek mümkündür. Carrington (1986), başarılı siyahi atletlerin kendi toplumu arasında toplumda eşit olarak rekabet etme umutlarını uyandırdığını ve bunun sonucunda siyahi toplumunun genç üyelerinin maddi ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla başka meslekler yerine sporu tercih ettiğini ifade eder⁶.

Sosyal hareketlilik farklı dinamiklerle gerçekleşir. Bu, kimi zaman eğitim, kimi zaman meslek, kimi zaman ise eğitim ve mesleği de etkileyen ve Bourdieu'nun (1986) sermaye olarak kavramsallaştırdığı edinimler ile gerçekleşir. Bourdieu, sermaye kavramını “iktisatta bir üretim faktörü olarak arazi, binalar, makineler ve mal ve hizmet üretiminde kullanılan araç ve gereçler gibi dayanıklı ve kalıcı girdiler” (Kılıçaslan, Güzel, Şiriner, Yıldırım, Esen, Taşdemir, 2014) olarak tanımlanan ekonomik sermayeye “sosyal”, “kültürel” ve “simgesel” sermayeyi dahil ederek sınıflandırır.

1.1.3. Bir Statü Dinamiği Olarak Bourdieu'nün Sermaye Kavramı Ekseninde Hamdi Akatay

Sosyal düzendeki kısıtlı kaynakları -Bourdieu'nün (1984) tabiri ile “sermaye”- yalnızca sahip olunan ya da olunacak olan ekonomik kaynaklar olarak değerlendirmek, statüyü ve sosyal hareketliliği anlamak bakımından tek yönlü bir bakış açısı olacaktır.

⁶ Ernest Cashmore (1982) (akt. Carrington, 1986) siyahiler için dikey hareketliliğin bir bulgusu olarak değerlendirdiği sporun, siyahi toplumu arasında bir “merkezi yaşam ilgisi” (central life interest) olduğunu ve onlar için boş zamanları değerlendiren bir aktiviteden fazlası olduğunu belirtir.

Bireyin yaşamı boyunca elde ettiği eğitimsel edinimler ya da sosyal edinimler/ilişkiler de sermaye içinde değerlendirilebilir. Bourdieu (1986) ekonomik sermayenin, diğer sermaye biçimlerine nazaran, toplum içindeki fırsatları ve statüleri etkileme noktasında daha büyük pay sahibi olduğunu ve doğrudan paraya dönüştürülebilir özelliği olan mülkiyet hakları şeklinde kendisini gösterdiğini belirtir. Toplum içinde, göstergesi ekonomik statü olan ekonomik sermayeye sahip olanlar baskın grubu oluşturur ve ekonomik sermaye ile gelen güç, toplumsal uzamın eksenleri bağlamında bireylerin konumlanmasını doğrudan etkiler (Bourdieu, 1992) (akt. Erdoğan, 2018).

Kültürel sermaye kavramını literatüre kazandıran Bourdieu (1986), kültürel sermayeyi belirli koşullar altında ekonomik sermayeye dönüştürülebilir ve eğitimsel nitelikler şeklinde kurumsallaştırılabilen sermaye olarak tanımlar⁷ ve kültürel sermayenin “bedenselleşmiş/benimsenmiş”, “nesneleşmiş” ve “kurumsallaşmış” olmak üzere üç biçimde olabileceğini ifade eder.

Bedenselleşmiş kültürel sermaye (*embodied cultural capital*), beden ve zihnin uzun sürede oluşan kültürel ve sosyal davranış yatkınlıklarıdır. “Kişi doğumdan itibaren başlayan sosyalleşme sürecinde, içinde yaşadığı sosyal kültürün önemli oranda etkilediği birtakım davranış, alışkanlık birikimine sahip olur ve bu birikim, kişinin ait olduğu sosyal sınıftan izler taşır” (Yalçın, 2016, s. 18).

Hamdi Akatay’ın profesyonel müzisyenlik statüsüne yerleşmesi konusunda yer verilen birtakım pratikleri, davranış ve tutumları öğrenmesi ve içselleştirerek uygulaması, bedenselleşmiş kültürel sermayesini oluşturur. Akatay’ın bedenselleşmiş kültürel sermayesi, müziğe ilişkin belirli bir yatkınlığa sahip olması ve edindiği pratiklerin uygulanması yoluyla oluşmuştur.

Müziksel pratikleri edinme, bir süre sonra üretimi de kaçınılmaz kılacaktır ve sermaye üretime dönüşecektir. Akatay’ın İzmir’den İstanbul’a taşınarak buradaki müzik piyasasında yer edinmesi ya da stüdyo ve sahne çalışmalarında üretimlerine devam

⁷ Pierre Bourdieu (1973) (akt. Marshall, 1999, s. 448), orta sınıf anne-babaların çocuklarını, çeşitli dilsel ve kültürel becerilerden oluşan bir kültürel sermayeyle donattıklarını ileri sürmüştür. Okullarda başarılı olmak için (içeriği zenginlerin denetiminde olan) bu becerilere sahip olmak gereklidir, oysa işçi sınıfından gelen çocuklar bu becerileri okullarda öğrenemezler. Böylece tarafsızmış gibi görünen okullardaki değerlendirmelerin, sosyo-kültürel becerileri, doğal yeteneğe bağlı eşitsizliklerin sonucuymuş gibi gösteren statü kazanma hiyerarşilerine dönüştürerek aslında ekonomik eşitsizliği meşru kıldığı ortaya çıkmaktadır.

ederken 2003 yılında çıkardığı albüm *Dest-be dest* de bu bağlamda değerlendirilebilir. Akatay, edindiği sermayeleri kazanca dönüştürme yolunda birtakım stratejiler geliştirir. Bourdieu ve Wacquant (2014, s. 83) *habitus* olarak adlandırdıkları stratejileri şu ifadelerle açıklar:

Bir “oyuncunun” stratejileri ve “oyununu” tanımlayan her şey, aslında sadece belli bir anda sermayesinin yapısına ve miktarına, bunun ona sağladığı oyun olanaklarına değil, sermayesinin miktarının ve yapısının zaman içindeki evrimine, yani sosyal güzergahına ve belli bir nesnel olanaklar yapısıyla uzun süren bir bağintıda oluşan yatkınlıklara (habitus) bağlıdır.

Sermaye kavramının birebir ilişkili olduğu üretimsel bağlamda Bourdieu (2015, s. 254) *habitus*, beğeni ve üretim ilişkisine ise aşağıdaki cümlelerle değinir:

Habitus, aslında hem nesnel olarak sınıflandırılabilir pratiklerin üretici ilkesi hem de bu pratiklerin sınıflama sistemi (principium divisions)dir. Temsil edilen sosyal dünya, yani yaşam tarzları uzamı, habitusu belirleyen bu iki kabiliyet arasında, yani sınıflandırılabilir pratikler ve yapıtlar üretme kabiliyeti ile bu pratikler ve ürünleri ayırt edip değerlendirme kabiliyeti (beğeni) arasındaki ilişkide oluşur.

Resim, kitap, çalgı, el yazması eser, araç, heykel vb. kültürel değere sahip maddi nesneler kültürel sermayenin nesneleşmiş biçimini ifade eder. Nesneleşmiş kültürel sermayeyi oluşturan nesnelerin, maddi değerleri göz önüne alındığında, kolaylıkla ekonomik sermayeye dönüştürülebileceği söylenebilir. Ancak bu dönüşüm sonucunda yalnızca kültürel nesnenin yasal mülkiyet hakkı aktarılmış olacaktır. Bu noktada nesneleşmiş kültürel sermayenin, bedenselleşmiş kültürel sermaye ile birebir ilişkisi olduğunu ifade etmek gerekir. Bourdieu (1986) sosyolojisine göre nesnenin yeni sahibi, söz konusu kültürel obje hakkında bedenselleştirdiği bir kültürel sermayeye (beğeni kabiliyeti ya da üretimsel-pratik kabiliyet) sahip olmadıkça söz konusu nesne kültürel sermaye niteliğini yitirecektir. Nesneleşmiş ve bedenselleşmiş kültürel sermayenin birbirinden ayrı tutulması, sermayenin etkin bir şekilde kullanılmasını engelleyici bir durum oluşturacaktır. Özellikle kültürel üretim alanlarındaki mücadelelerde bireyler, bedenselleşmiş kültürel sermayesi ölçüsünde nesneleşmiş sermayeye hakimiyet sağlayabilir ve sonuç elde eder.

Hamdi Akatay’ın müziksel öğrenme sürecinin başlangıç noktasında kullandığı ilk çalgılar, aynı zamanda Akatay’ın nesneleşmiş kültürel sermayesi olarak değerlendirilebilecek olan, babasının *darbukalarıdır*. Akatay, bedenselleşmiş kültürel sermayesi ile birlikte nesneleşmiş kültürel sermayesini eşzamanlı kullanarak müzikle ilk

ilişkilenmesini gerçekleştirir ve profesyonel müzisyenlik statüsü yolculuğunda ilk adımı atar.

“Kültürel sermayenin akademik yeterliği gösteren bir belge, diploma, akademik ünvan, ruhsat, sertifika, ehliyet vb. edinme yoluyla oluşan biçimi, kurumsallaşmış kültürel sermayedir. Akademik yeterliğin sağlanması, sahibine toplumsal uzamda onaylanmış, daimi bir kültürel sermaye sağlar” (Bourdieu, 1986, s. 248). Akatay, profesyonel müzisyenlik statüsüne kurumsallaşmış kültürel sermaye olmadan sahip olur. Başka bir deyişle herhangi bir kurumsal eğitimden geçmeden ve diploma, sertifika vb. bir mesleki belge almadan bu statüye ulaşır.

Hamdi Akatay’ın etnisite ve müzisyenlik konularına dair söylemlerinde sık sık yer verdiği “hayata 2-0 mağlup başlama” metaforunda Akatay’ın Roman olmasının yanında “mağlup başlama”ya sebep olarak gördüğü ikinci durum, “alaylı” olmasıdır. Akatay, sahip olamadığı kurumsallaşmış kültürel sermayeyi bir dezavantaj olarak değerlendirir. Kurumsallaşmış kültürel sermayeye sahip olan birey, yasalar ve dolayısıyla toplum nazarında bir statüye yerleşerek kendi kendini yetiştiren bireyden farklılaşır. Yalçın (2016, s. 20), bu durumu Türkiye’de müzisyenlik çerçevesinde “okullu/alaylı” olma bakımından aşağıdaki cümlelerle değerlendirir:

...Bu ikisinin durumu tıpkı ülkemizdeki ‘alaylı’, ‘mektepli’ müzisyenlerinki gibidir. Kişi, üstün yeteneklere sahip olup birçok müzik enstrümanını çok iyi çaldığı halde, konservatuvar mezunu olduğunu belgeleyecek bir diplomaya sahip olmadığı için, çoğu kez, resmi bir kurumda müzik dersi verme yetkisine sahip olamayacaktır. Kişinin nota bilgisine sahip olması ve müziği diplomalı bir başkasından daha iyi icra etmesi dahi bu durumu değiştirmeyecektir.

Kurumsallaşmış kültürel sermaye, okullu-alaylı ayrımında olduğu gibi bir kurum bünyesinde faaliyet gösteren müzisyenler ile diğer müzisyenler arasında da bir farklılaşma yaratır. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), Kültür Bakanlığı topluluklarında ya da konservatuvarlarda görev yapan müzisyenler “sanatçı”, “müzisyen”, “hoca” olarak anılabilirken diğer müzisyenler “çalgıcı”, “kemancı”, “darbukacı” vb. ifadelerle nitelendirilebilir. Söz konusu statüye sahip olma ya da olamama doğal olarak farklı müzisyen statülerine yerleştirilmeyi de beraberinde getirir.

Devamoğlu (2008), sermayenin bir başka çeşidi olan sosyal sermaye kavramının ilk olarak Lyda Jutsen Hanifan tarafından 1916 yılında kullanıldığını ve kavramın kullanımına ilişkin ilgili literatürde Pierre Bourdieu, James Coleman ve Robert Putnam

isimlerine sıklıkla öne çıktığını belirtir. Hanifan (1916), sosyal sermayeyi sahip olunan mülkler, para vb.nin oluşturduğu ekonomik sermayeden ziyade bireyin günlük yaşamındaki arkadaşlık, aile ve toplum ilişkilerine karşılık kullanır.

Field (2008), James Coleman’ın sosyal sermaye kavramını okullardaki akademik başarı ile sosyal eşitsizlik arasındaki ilişkiyi açıklamak amacıyla kullandığını aktarır. Ona göre sosyal sermaye yalnızca ekonomik açıdan güçlü olanlarla sınırlı değildir; aynı zamanda yoksul ve ötekileştirilmiş topluluklara da faydalar sağlayabilir.

Sosyal sermayenin, ilk kuramsal sosyolojik analizinin Bourdieu tarafından yapıldığını aktaran Şan ve Şimşek (2014), Bourdieu’nün kültürel farklılıkların oluşumu ve sosyal tabakalaşma ile ilişkisini açıklama amacıyla sermaye kavramını incelerken ekonomik olmayan sermaye kategorilerinde sosyal sermayeyi analiz ettiğini belirtir. Bourdieu ve Wacquant (2014, s. 108), sosyal sermayeyi, “bireyin ya da grubun karşılıklı tanışma ve tanınma arasındaki az çok kurumsallaşmış ilişkilerin kalıcı bir ağına sahip olarak edindikleri gerçek veya sanal kaynakların toplamı” olarak tanımlar.

Birey, çeşitli türdeki kaynakları barındıran ilişki ağlarının içine girerek bu ilişkilere dahil olur ve bu noktada sosyal sermaye birikimi başlar (Çelik, 2014). Bourdieu (1986), söz konusu iletişim ve etkileşim ağlarına dahil olmanın doğuştan atfedilen bir şey olmadığını belirtir ve bunun için araçlar tarafından takdim edilmenin gerekliliğini vurgular. Sosyal sermayenin bir başka şekilde bir aileye ya da sosyal bir gruba dahil olarak edinilip pekiştirilebileceğini belirten Bourdieu, ayrıca bireyin sahip olduğu ekonomik ve kültürel sermayesini de bu ağlara dahil olmak için kullanabileceğini ifade eder. Dolayısıyla sosyal sermaye, ekonomik ve kültürel sermayeden bağımsız değildir.

Hamdi Akatay’ın babası Memduh Akatay’ın müzisyen olmayan ancak müzisyen bir çevreye sahip olan kayınbiraderinin ilişki ağlarını kullanarak müzikle ilişkileneceği de sosyal sermayenin kullanımına örnek teşkil eder. “Sosyal sermaye, grup üyeliği üzerinden birinin ihtiyaç duyduğu anda potansiyel olarak yararlanabileceği ağ ilişkileri anlamına gelmektedir” (Çelik, 2014, s. 268). Roman etnisitesine mensup olma ve bu etnisite içinde Roman müzisyenlerle ilişki içinde olma iki bileşenli bir ilişki ağının oluşturduğu sosyal sermayeye işaret etmektedir.

Şan ve Şimşek (2014), yukarıda görülen etnik mensubiyete dayalı aile, komşuluk vb. birincil düzey ilişkilerin ilk olarak Putnam tarafından “bağlayıcı sosyal sermaye” olarak nitelendirildiğini belirtir. Putnam’ın sosyal sermaye tasnifinde kullandığı bir diğer başlık ise “köprü kurucu sosyal sermaye”dir. Bağlayıcı sosyal sermaye homojen gruplar içerisindeki güçlü ilişkileri temsil ederken; köprü kurucu sosyal sermaye ise farklı gruplardan ve dikey olarak statü farklılıklarına sahip bireyleri bir araya getirir. Putnam (2010) (akt. Şan & Şimşek), bağlayıcı sosyal sermayenin geçinmek; köprü kurucu sosyal sermayenin ise başarılı olmak için önemli olduğuna dikkat çeker.

Hamdi Akatay, bağlayıcı sosyal sermaye yoluyla başladığı profesyonel müzisyenlik kariyerinde köprü kurucu sosyal sermaye edinme stratejilerini etkin kullanarak müziğin performans alanı dışında da üretimler gerçekleştirme yolunda aktif olmuştur. Akatay’ın köprü kurucu sosyal sermayeyi kullanmadığı varsayıldığında albüm yayımlamasının, eğiticilik yapmasının, bireysel projeler üretmesinin mümkün olmayacağı söylenebilir. Çünkü bir müzisyen olarak Akatay’ın müziğin performans alanı dışındaki alanlarda başarı göstermesi çapraz sosyal ilişkilere sahip olmayı gerektirir. Bourdieu’nün (1986) (akt. Çelik, 2014, 268) “kurumsal kaynaklara ulaşma aracı” olarak gördüğü sermaye birikimine ulaşan Akatay’ın İzmir Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi’nde Trilok Gurtu ile birlikte konser vermesi, *Borusan Filarmoni Orkestrası* konserinde konuk şef olarak yer alan Cem Yılmaz ile ilişki kurarak yazdığı film senaryosunu kendisine iletmesi ya da müzik eğitimi veren devlet kurumlarındaki yetkililere ulaşarak workshop-masterclass düzenlemesi bu türden çapraz sosyal ilişkileri kurma noktasında başarılı olduğunu gösterir.



Fotoğraf 9 Trilok Gurtu & Hamdi Akatay & Memduh Akatay & Tepecik Filarmoni Konser Afişi

1.1.4. Roman Kimliğinin Doğal Alanı Olarak Tepecik

Sermayenin her çeşidi statü elde etmek üzere verilen mücadelede önemli rol oynar. Söz konusu mücadeleyi oyun metaforuyla açıklayan Bourdieu sosyolojisine Albayrak (2015, s. 14, 15) aşağıdaki ifadelerle yer verir:

Oyun alanda oynanır, yani mücadelenin yaşandığı yerdir ve oyuncuların bu oyundan elde edeceği kazançlar söz konusudur. Bu kazançlar illusion kavramıdır. Oyun stratejiktir. Her oyuncu oyuna dahil olarak, onu oynamaya değer bulur ve sorgulamadan alanın kurallarını (doxası) kabul etmiş olur. Oyuncunun elindeki kozlar sermaye kavramıdır. Bunlar ekonomik, kültürel, sosyal diye üç temel başlıkta toplanır.

Hamdi Akatay'ın profesyonel müzisyenlik sürecinin başladığı “doğal alan” olan Tepecik ve daha sonra faaliyet gösterdiği İstanbul, Bourdieu'nun “alan” kavramını karşılar. İzmir ili içerisinde Roman müzisyenlerin yoğun olarak yaşadığı Tepecik, aynı zamanda kentsel bağlamda mekânsal ayrışmanın bir örneğini oluşturur.

Mekansal ayrışma Bolt, Ham ve Kempen'e (2006) göre bir nüfus grubunun belirli bir alan üzerindeki eşit olmayan dağılımını ya da bir başka şekliyle bir şehrin

belirli bir bölgesinde bir grubun nüfus açısından aşırı temsiliyetini ifade eder ve belirli nüfus gruplarının mekansal yoğunlukları ile ilişkilidir. Fiziksel-coğrafi ve sosyokültürel bağlamda gelir düzeyi, eğitim düzeyi, toplumsal cinsiyet, din, etnisite vb. faktörler neticesinde ortaya çıkabilir. Marshall (1999), söz konusu faktörlerin yarattığı mekânsal ayrışma sonucu oluşan ve içinde yaşayan nüfusun kent içerisinde kolaylıkla ayırt edilebildiği alanları, kent sosyolojisi bağlamında “doğal alan” olarak ifade eder. Doğal alan kavramının, 1920’lerde ABD’nin Chicago şehrinin kentsel gelişme ve büyümesinin sosyolojik bakış açısıyla incelenmesi sürecinde oluştuğunu; Ernest Watson Burgess, Robert Ezra Park ve Roderick Duncan McKenzie (Chicago okulu) öncülüğünde başlayan bu süreçte aynı zamanda kentin tek başına bir olgu olarak ele alındığını ve kent sosyolojisi disiplininin ortaya çıktığını aktaran Güllüpınar (2012), Chicago okulunun kent içindeki yerleşim yeri mücadelelerinin ekolojik rekabete benzer bir süreç olduğunu öne sürdüğünü ve Darwin’in evrim teorisinden etkilenen Park’ın, kentleri, en güçlü olanın hakim ve merkezde olduğu, en zayıf olanın ise kent merkezinin dışında kaldığı bir “sosyal orman”a benzettiğini ve doğada olduğu gibi insanların da bitkiler gibi belirli bir mahalleye yerleşerek kök saldıkları ve bir topluluk duygusu geliştirdikleri bilgisini ekler. Marshall, yoğunlaşma perspektifiyle kentte yaşayan toplumun etnik kimlik, dini inanç, mesleki ya da ekonomik statü gibi göstergelerle ayrı ayrı gruplara bölündüğünü ve her grubun kendine ait doğal alanlara yerleşerek bir ‘kent mozaïği’ oluşturduğunu ifade eder. Chicago okulunun 1920’lerde alan çalışmaları ışığında ortaya koyduğu ve pek çok antropoloğun, tarihçinin ve sosyoloğun ilgisini çeken doğal alan kavramı, Hamdi Akatay’ın doğup büyüdüğü ve müzikle ilişkilenesinin başladığı Tepecik’in kent sosyolojisi açısından önemini açıklamak üzere kullanılacaktır. Etnomüzikoloji perspektifinde gerçekleştirilen bu çalışmada tıpkı Chicago okulunda olduğu gibi alan araştırması yönteminden faydalanılması amaçlanmıştır.

Türkiye’de yaşayan Roman toplulukları, yalnızca İzmir’de değil aynı zamanda Roman nüfusun yaşadığı diğer şehirlerde de genellikle belirli bir “Roman mahallesi” sınırı içinde toplu halde yaşarlar. Bu durum, Roman müzisyenler için de geçerlidir. “İzmir’deki Hilal ve İkiçeşmelik; İstanbul’daki Dolapdere, Tarlabası, Balat, Neslişah; Edirne’deki Yıldırım, Küçükpazar, İmaret, Kummahalle, Kıyık ve Karaağaç geçimlerini müzisyenlik yaparak sağlayan Romanların bir arada yaşadığı ve az da olsa diğer meslek

gruplarından Roman komşularının bulunduğu semtlerdir” (Yükselsin, 2009, s. 455). Hamdi Akatay’ın mensubu olduğu İzmir Tepecik Romanlarında olduğu gibi Romanların belirli bir mahallede, şehrin içinde soyut bir sınır dahilinde yaşamaları kentsel bağlamda bir “mekansal ayrışma”nın varlığına işaret eder.

Mübadeleler ya da başka dönemlerde Balkanlardan gelen Romanların Tepecik’i tercih ederek bu bölgeye yerleşmeleri, Tepecik’in İzmir içerisindeki mekansal ayrışmasının etnisite temelinde gerçekleştiğini gösterir. İlk yerleşenlerin ardından gelen Romanlar da bu bölgeyi tercih etmiş ve Tepecik bir Roman mahallesi olmuştur. Ancak yalnız kentsel bağlamda etnisite temelinde değil aynı zamanda söz konusu etnisite içinde de bir ayrışma söz konusudur. Tepecik, İzmir’deki diğer Roman mahallelerine göre farklı bir anlam taşır. Tepecik’te yaşayan Romanların büyük çoğunluğunu müzisyenler ve aileleri oluşturur. Günümüzde Tepecik dendiğinde –özellikle müzisyen çevrelerinde- akla Tepecikli müzisyenler gelmekte, Tepecik bölgesi şarkılara dahi konu olmaktadır. Dolayısıyla şehir içinde bir doğal alan oluşmuştur. Yükselsin (2000), söz konusu doğal alanın oluşmasında, Roman topluluklarında grup kimliğinin ortaya çıkmasında “egemen meslek faktörü”nün önemli rol oynadığına dikkat çeker. Egemen meslek faktörünün önemli rol oynadığı Roman toplumunda, müzisyenlerin diğer Romanlara göre daha üst bir statüde yer aldığı ve durumun Tepecik’te de aynı olduğu, yazılı kaynaklarda⁸ da yer alan bir bilgidir.

Yaprak (2015), Osmanlı döneminde geçimlerini daha çok ticaretle sağlayan Hollandalı, Alman ve Fransız ailelerinin yaşadığı Tepecik’e Cumhuriyet’in ilk yıllarında göçmenler yerleştirildiğini belirtir ve zamanla İzmir’de yaşayan Romanların göç ettiği ve günümüzde de Romanların yoğun olarak yaşadığı semtin Hilal, Güney ve Yenişehir mahallelerinin kesiştiği bir bölgeyi kapsadığı bilgisini ekler. Göç eden Romanların konut bulamadıkları için tenekeden evler yapmalarından dolayı bölge, “tenekeli mahalle” olarak da anılmaktadır.

Söz konusu göç hareketleriyle birlikte Roman müzisyenler de yoğun olarak bu bölgeye yerleşmeye başlar. İzmir’in merkez ilçeleri arasında, Tepecik’in de bulunduğu Konak ilçesinde en yoğun olmakla birlikte Karabağlar, Buca, Karşıyaka, Çiğli, Gazimir ve Bornova ilçelerinde de Romanların yaşadığı

⁸ Bkz. (Marsh, 2008); (Eren, 2008); (Yükselsin, 2000)

mahalleler⁹ bulunmaktadır. Tepecik, günümüzde, İzmir'deki diğer Roman mahalleriyle kıyaslandığında en çok müzisyenin yaşadığı bölgedir (Eren, 2008, s. 52).

Hamdi Akatay, 1963 yılında İzmir'in Konak ilçesine bağlı Tepecik semtinde günümüzde Hilal mahallesi sınırlarında yer alan bir evde doğar. Akatay'ın, babası 1935 yılında 2 yaşındayken ailesiyle birlikte Yugoslavya'nın İştıp; annesi ise Yunanistan'ın Serez şehrinden İzmir'e göç eder. Akatay (2020), babasının ilk olarak Mortaka adı verilen bölgeye yerleştiğini ifade ederken bu bölgeyi günümüzde Kültürpark civarında bir yer olarak tarif eder. Moralı (2009) (akt. Yaprak, 2015), Mortaka'nın Tepecik semtinin eski adı olduğunu ifade eder. Moralı'nın ifadesine ek olarak Tepecik'in Kültürpark'a yakın bir mesafede olmasından da yola çıkarak Memduh Akatay'ın ailesi ile birlikte Yugoslavya'dan Türkiye'ye göç ederek Tepecik'e yerleştiği söylenebilir. Ancak Memduh Akatay'ın Türkiye'ye göçüne ilişkin düzenli/düzensiz göçmen ya da mübadil olup olmadığı, ve herhangi bir iskan uygulamasına tabi olup olmadığı gibi daha fazla bilgiye ulaşamamıştır.

Baba Memduh Akatay, gençlik yıllarında eşiyle tanıştıktan sonra eşinin ağabeyiyle tanışır. Müzisyen olmayan ancak müzisyenlerden oluşan bir çevreye sahip olan ağabey, Memduh Akatay'ın müzisyenlerle tanışmasını sağlar. Bu sayede Memduh Akatay önce *darbuka* çalmayı öğrenir, bir süre sonra ise hanendelik yapmaya başlar. Memduh Akatay, ailesi içindeki ilk müzisyendir.

Roman müzisyenlerin yoğun olarak yaşadığı bir bölgede, profesyonel müzisyen bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Hamdi Akatay da 6-7 yaşlarında *darbuka* çalmayı öğrenir ve bu yıllarda kendisini şöyle anlatır:

1963 doğumluyum. Babamın yedi sekiz tane darbukası vardı. Türk müziğini ondan öğrendik. Aletlerine çok düşkün bir insandı. Derisini kendi seçer ve takardı. Altı yedi yaşlarındaydım ve komşularımızı çok rahatsız ederdim, benden şikayetçiydiler yani. Babam bir darbukayı alır gider, gerisi bana kalırdı. Biraz berduş ruhluydum ama darbukayı çok seviyordum. Günün belli saatlerinde darbuka çalar, sonra vın kaçar, top oynardım filan (Özcan, 2003).

⁹ Bu mahalleler şunlardır: Konak ve Karabağlar ilçelerinde 2. Kadriye, Barış, Boğaziçi, Cengiz Topel, Ege, Emir Sultan (Kuruçay), Faik Paşa, Ferahlı, Güney, Halkapınar, Hilal, İsmetpaşa, Murat, Sakarya, Süvari, Tan, Tuzcu, Ulubatlı, Ülkü, Zeytinlik; Buca ilçesinde Göksu; Karşıyaka ilçesinde Dedebaşı, Örnekköy, Yalı; Çiğli ilçesinde Maltepe, Güzeltepe, Şirintepe (dağınık halde); Bornova ilçesinde Erzene; Gaziemir ilçesine Gazi, Irmak (Yağlıdere, 2007).

Yukarıdaki ifadelerde yer alan müzikle ilişkilene sürecinin başlamasıyla Akatay'ın Tepecik'te kurmaya başladığı sosyal ilişki ağları, onu profesyonel müzisyenlik statüsüne taşır ve zaman içerisinde Roman müzisyenler arasında meşrulaşarak tanınırlığa ulaşır. İstanbul'a taşınmasıyla birlikte Tepecikli Roman müzisyenleri temsil rolünü üstlenen Akatay'ın söz konusu temsil kabiliyeti Tepecik'te kurmaya başladığı sosyal ilişki ağlarının temelinde oluşan sosyal sermayesine dayanır. İstanbul'daki profesyonel müzisyenlik sürecini takiben Roman müzisyenler arasındaki tanınırlığı artar ve Roman olmayan müzisyenlerle de bir araya gelir. Zamanla müziğin performans alanı dışında da faaliyet göstermeye yönelen Akatay'ın, müzik dışı edimlerde bulunarak, Tepecik'i temsiliyetini geniş çaplı bir alanda ortaya koyduğu söylenebilir.

Akatay'ın, sosyal sermaye birikimi sonucu Tepecik'i temsiliyet kabiliyetini kazanması sürecini anlamak bakımından öncelikle müzikle ilişkilene ve dolayısıyla müzikte öğrenme konusu ele alınacaktır.

1.1.4.1. Hamdi Akatay'ın Müzik Öğrenme Süreci

Kültürel bir süreç olarak müzik, doğal olarak öğrenme sürecini içerisinde barındırır. Müziği oluşturan bileşenler arasında öne çıkan müzisyenlerin müziği öğrenmeleri konusunda kültürel bir öğrenme ve aktarım sürecinden bahsetmek kaçınılmazdır.

Öğrenme kavramı genel olarak kültürle ilişkilendirilir. Bu bağlamda Gillin (1948) (akt. Merriam, 1964), kültür-öğrenme ilişkisini 4 noktada ele almaktadır:

1. *Kültür, öğrenme için gerekli ortamı ve koşulları sağlar.*
2. *Kültür, sistemli bir şekilde toplumda ortaya çıkacak belli durumlara karşı gösterilmesi gereken davranışları barındırır.*
3. *Kültür, ürünleri ve aktarıcıları aracılığıyla kişilerin öğrenme sürecini hızlandırması bakımından destek sağlar.*
4. *Öğrenme ve kültürel ürünler/davranışlar, karşılıklı olarak, bir nesilden nesile aktarımı ve kültürün sürekliliğini sağlar.*

“Kültürün ve öğrenmenin etkileşimi sonucunda yaşamdaki belli bir anlayışı karakterize eden teknikler, değerler ve simgeler kuşaktan kuşağa kopyalanmakta, aktarılmaktadır. Söz konusu niteliklerin yeni nesile aktarılmasına sosyalleşme ya da kültürlenme denir” (Kaemmer, 1993, s. 75). Müziğe ilişkin bileşenlerin nesilden nesile

aktarımının da müzik etkinliklerinde yer alan bireylerin bir öğrenme sürecinden geçmesi yoluyla sağlandığı söylenebilir.

Kaemmer (1993), müzik etkinliklerinde yer alan roller olarak müzisyen, aracı, tüketici ve eleştirmen için her birinin bir öğrenme süreci geçirmesi gerektiğini öne sürer. Bu roller arasında müzisyenlerin öğrenme süreci, genellikle repertuvar edinme ve bir çalgı çalmayı ya da vokal olarak bir eser seslendirmeyi öğrenme gibi aşamaları içerir. Kişinin sürekli olarak duyduğu müzik seslendirmeleri, onun seslendirme yaparken nasıl bir üslup geliştireceğine ve hangi sesleri kullanacağına yön verir. Söz konusu birikimin taklit edilerek uygulanması, içinde bulunulan müzik kültüründe hangi seslerin ya da seslendirmelerin doğru olduğu ya da olmadığı, çalgı seçme, öğrenme ve repertuvar edinme gibi konularda bilincin ortaya çıkmasını sağlar. “Taklit etme edimi, genellikle erken öğrenme döneminde uygulanan ve müzik öğrenme sürecinde evrensel nitelikte bir başlangıç adımı olarak ele alınabilir” (Merriam, 1964, s. 146). Hamdi Akatay, babasının kullanmadığı *darbukaları* özgürce, oyuncak gibi kullanarak Kaemmer’in Shona toplumundaki çocuklar örneğinde olduğu gibi¹⁰ evinde ya da mahallesinde duymaya alışık olduğu sesleri ve izlediği müzisyenleri taklit etme yolu ile *darbuka* çalmayı öğrenir.

Aile, bir kültürlenme olarak müziği öğrenmenin informel/gayr-i sistematik bir biçimde sürdürüldüğü özgün bir örneği temsil eder. Özmenteş ve Adızel (2017), ebeveynin çocuğun müzik gelişim ve öğrenme sürecindeki etkisi ile ilgili iki farklı yapıdan söz edilebileceğini belirtir ve bunlardan ilkinin ebeveynin fark etmeden çocuğun müzik gelişim ve öğrenme sürecini etkilemesi, diğerini ise ebeveynin amaçlı olarak çocuğun müzik eğitimine çeşitli roller ile katılması olarak açıklar. Ebeveynin kasıtsız olarak bu sürece katılması günlük hayatın ve geleneksel yapının getirdiği alışkanlıklarla ya da ebeveynliğin gerektirdiği davranışlarla mümkün olmaktadır. Aile içi öğrenme, özellikle Roman müzisyenler arasında çok yaygın bir edimdir ve Akatay ailesi, bu sürece oldukça iyi bir örnek oluşturur. Hamdi Akatay’ın öğrenme-gelişme ya da başka bir ifadeyle kültürlenme süreci, sosyokültürel bağlamı çerçevesinde değerlendirilecek olursa yukarıda belirtildiği gibi önce aile içerisinde başlar. Babasının *darbukalarını*

¹⁰ Shona çocukları, kendileri için yer oldukça ve başkalarını rahatsız etmedikleri sürece müziksel seslendirmeleri izlemeye izinlidirler. Davulları büyükler kullanmadığı zamanlar çocuklar davul çalmakta özgürdür. Kimi zaman çocukların ritim çıkardıkları oyuncak çalgıları da olur (Kaemmer, 1993, s. 77).

çalmasının yanı sıra annesinin izlediği Hint filmleri ve filmler içerisinde yer alan müzikler, fark etmeden Hamdi Akatay'ın müziksel gelişim sürecini etkiler ve sonraki bölümlerde detaylandırılacak olan, Akatay'ın kültürel ufuklarını söylemsel ve edimsel yönden referans göstermesinin başlangıç noktasını oluşturur.

Hint müziği ve Arap müziği bizim ailede en az Türk müziği kadar dinlenen müzikler olduğu için küçük yaşlarda zannederseniz bizim alt beynimize bu müzik yerleşti. Yani o kadar keyif alıyorduk ki mesela Arap müziğinden de Ümmü Gülsüm'ü dinlediğimiz zaman, efendime söyleyeyim Hint müziğinden de Lata Mangeshkar'ı dinlediğimiz zaman (Akatay, 2019a).

Yukarıdaki ifadelerde Hint ve Arap müziğine dair Hamdi Akatay'ın dile getirdiği ve profesyonel müzisyenlik sürecinde pratik olarak ortaya koyduğu müzik bileşenleri, Akatay'ın söylemsel (*discursive consciousness*) ve edimsel (*practical consciousness*) bilincinin anlaşılması bakımından örnek teşkil eder. “Usavurmaya dayalı (söylemsel) ve pratik (edimsel) bilinç arasında keskin bir sınır yoktur. Eyleyenlerin, sosyal koşullara ilişkin dile getirdikleri şeyler usavurmaya dayalı bilinci; sosyal koşullara ilişkin bildikleri (inandıkları) ancak dile getiremedikleri her şey pratik bilinci oluşturur” (Giddens, 1999, s. 460, 461). Giddens'a göre bu iki bilinç türü arasında geçişkenlik mevcuttur. Yukarıdaki örnek ve Akatay'ın profesyonel müzisyen kimliğini ortaya koyan söylemsel ve edimsel bilincini ortaya koyan diğer veriler, sonraki bölümlerde yer alan yaratıcı yöneliminin de anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Öğrenmenin resmi olmayan öğretim sistemlerinde daha çok doğallık, taklit ya da deneme-yanılma yollarıyla gerçekleştiği söylenebilir. Ancak bu durumda, Akatay'ın çalgı çalmayı öğrenme sürecinde söz konusu olduğu gibi resmi olmayan ancak “sosyal örgütlenme”nin (Kaemmer, 1993) gerçekleştiği bir ortam gereklidir. Türkiye’de Roman müzisyenlerin birçoğu bir arada yaşadıkları doğal alanları olan Roman mahallelerinde yetişir. Tepecik (tenekeli mahalle) de sosyal örgütlenmenin gerçekleştiği bir bölgedir. Müzisyen ailelerin çocukları müzik ile ilgili kavramları, değerleri, simgeleri ve teknikleri ilk olarak bu “mahalle”de öğrenirler. “Mahalle”nin, Hamdi Akatay örneğinde olduğu gibi, bireyin müziksel gelişim ve öğrenme sürecinin sosyokültürel bağlamını yani “kültürel çevre”yi temsil ettiği söylenebilir. Sosyokültürel bağlam içerisinde yer alan öğelerin biri, birkaçı ya da bazen tamamı bireyin müziksel öğrenme-gelişme sürecini etkileyebilir. Özmenteş ve Adızel (2017), söz konusu öğeleri aile, okul, arkadaşlar, medya, teknoloji ve kültür olarak açıklar.

Akatay'ın ailede başlayan müzik öğrenme-gelişme süreci; “mahalle”deki okuluyla, arkadaşlarıyla ve diğer müzisyenlerle olan etkileşimi yoluyla devam eder. Hallam'ın (2001), öğrenmeye teşvik etmesi bakımından; içinde bulunulan toplumda müziğe verilen değer, sosyalleşme (kurumsallaşma), eğiticiler, aile ve arkadaşların önemine dair yaptığı vurgu, Hamdi Akatay'ın bir “açık hava konservatuarı” olarak nitelendirdiği Tepecik'i anlattığı aşağıdaki sözleriyle karşılık bulur:

Tepecik Tenekeli mahalle Açık hava konservatuarı gibidir, müziğin 18 saat yaşandığı bir bölgedir. Ben çocukken şu anda pavyon denen ama iyi müzisyenlerin okulu diyebileceğimiz mekanlarda Türk müziği yapılıyordu. Babam Memduh Akatay da çok değerli bir müzisyen olduğu için küçük yaşta çok iyi müzisyenlerle tanıştım (2018b).

Müzisyen, çevresi ile etkileşimi sonucu edinmesinin mümkün olmadığı, bir başka deyişle, taklit ederek öğrenmenin mümkün olmadığı teknikler ve içerikler için kimi zaman bir eğiticiye ihtiyaç duyar. Bu, müzisyenin bir yakını, özel dersler aldığı başka bir müzisyen ya da resmi bir müzik eğitim kurumu olabilir. Hamdi Akatay, o güne kadar öğrendikleriyle yetinemeyeceğini hissedip kendisine daha iyi bir konum elde edebilmek ve performans becerilerini geliştirmek adına kardeşi Mehmet Akatay ile birlikte İstanbul'da Burhanettin Tonguç'tan özel, nota ve ritim kombinasyonları dersleri alır. Hamdi Akatay ve Mehmet Akatay, Merriam'ın (1964) (*casual music performer*) tanımlamasında olduğu gibi sıradan müzisyenlikten sıyrılarak daha yüksek bir müzisyen statüsüne ulaşmak için özel bir eğitim alır. Özel beceriler özel çalışmaları gerektirir. Burhanettin Tonguç onlara tekniğin yanı sıra ilgili müzik kültürü içinde toplum üyelerinin kabul edeceği müziği yapmak için nasıl davranmaları gerektiği konusunda da eğitim verir. Akatay, o günleri şu cümlelerle aktarır: “Burhanettin Tonguç ile tanıştık. Ondan dersler aldık. Hem nota hem ritim kombinasyon. Orkestra içinde bir perküsyoncunun kendine nasıl yer bulması gerektiğini öğretti bize. İşin ahlakını öğretti” (Özcan, 2003).

Müzikle ilişkilenenmenin, aile ve kültürel çevre gibi ortamlarda gerçekleşen edimler ve etkileşimler neticesinde başladığı görülmektedir. Tepecik, Hamdi Akatay'ın müzikle ilişkilene sürecinde söz konusu etkileşimlerin ve edimlerin gerçekleşmesine olanak sağlaması bakımından önemli bir mekandır. Bunun yanı sıra Tepecik'in, Akatay'ın anahtar statüsü olan profesyonel müzisyenliğini önemli ölçüde şekillendirdiğini söylemek mümkündür.

1.2. Profesyonellik

Akatay'ın profesyonelliğe dair söylemsel ve edimsel bilincinin anlaşılabilmesi için öncelikle müzikte “profesyonel” kavramının literatür çerçevesinde teorik yönden tartışılması faydalı olacaktır.

Profesyonel sözcüğü, genellikle yapılan bir işi ya da mesleki statüyü nitelemek amacıyla (iş yapanlar ya da mesleki statüye sahip olanlar tarafından) içeriden (emik) ya da dışarıdan (etik) bir kullanım alanına sahiptir. Profesyonel olanlar ve olmayanlar şeklinde yapılan bir ayrımın amacı temelde gerçekleştirilen işi organize ve kontrol etmektir. Profesyonel kavramının anlaşılması bakımından en yaygın olarak başvuru ifade de profesyonellik ve amatörlük ayrımına dayanan bu ikili ilişkidir.

Moore (1970), kişinin yaptığı işin ya da sahip olduğu mesleki statünün profesyonel olarak değerlendirilme eğiliminin, post-endüstriyel toplumlarda ve modernize olmuş ekonomilerde söz konusu olduğunu ifade eder. Aynı doğrultuda Goode (1960) (akt. Cullen, 1978), sanayileşen bir toplumun profesyonelleşen bir toplum olduğunu belirtir. “Toplumun bilgi düzeyi ve teknolojisi genişledikçe, iş gücünün profesyonelleşmesinde eş zamanlı bir artış söz konusudur. Sosyal düzeyde sanayileşme göstergelerinin, eğitim düzeyi ve bilimsel bilginin genişletilmesi gibi diğer profesyonellik göstergeleri ile pozitif bir ilgisi vardır” (Cullen, s. 3). Çünkü söz konusu toplumlarda ve ekonomilerde uzmanlıklar oluşmuş ve bu çerçevede meslek kavramı oturmuş, organize bir iş/meslek ortamı oluşmuştur. Bu noktada profesyonelleşme hiyerarşik, bürokratik ve yönetsel düzeni de sağlar. Ancak söz konusu düzenin sağlanması adına tek bir profesyonellik tanımı ortaya koyma ve bu tanımı tüm meslek kategorileri için referans alma, profesyonelliğin bilimsel bir zeminde kullanılmasını zorlaştırabilir. Johnson (1972) (akt. Frost, 2001), profesyonelliğin tanımlanması amacıyla geleneksel literatürde iki baskın yaklaşım olduğunu öne sürer.

Birinci yaklaşım, profesyonellik tanımını bir dizi özellik listeleterek oluşturma amacı güden “taksonomik yaklaşım”dır. “Meslekleri sahip oldukları özelliklere göre birbirinden ayırma temelinde oluşan bu yaklaşım, söz konusu mesleklerin, özellikle bilgi ve uzmanlık gibi özellikleri vurgulayarak ‘ideal tip’ler üzerinden değerlendirilmesi olarak ifade edilebilir” (Saks, 2012, s. 1).

Profesyonelliği ele alan bir diğer yaklaşım, meslekler ve toplum arasındaki işlevsel ilişki temeline oturtulan “işlevselci yaklaşım”dır. “Mesleklerin düzgün işleyişi, toplum düzenini önemli ölçüde etkiler. Hem bilim hem de liberal öğrenmenin arayışı ve uygulaması, ağırlıklı olarak ‘profesyonel’ bir bağlamda gerçekleştirilir” (Frost, 2001, s. 7). Johnson (1972) (akt. Frost), taksonomik yaklaşımda vurgulanan “bilgi”nin işlevsel yaklaşımdaki yerinin, doğa ve toplum üzerinde güçlü bir kontrol sağlaması bakımından önemli olduğunu belirtirken bu tür bilgilerin toplum çıkarlarında kullanılmasının gereğine dikkat çeker. Bir diğer yandan Saks (2012), işlevselcilerin -taksonomik yaklaşımda kullanılan özelliklerin merkeziliğini sorgulayarak- bu özelliklerin mesleki yaşamdaki güçlerinin profesyonelliği etkiledikleri görüşüne yer vermektedir.

Yukarıda görüldüğü üzere taksonomik yaklaşım, profesyonelliği mesleklerin özellikleri üzerinden bir sınıflandırmaya giderek tanımlamayı tercih eder. İşlevselci yaklaşım ise söz konusu özelliklerin profesyonel yaşamdaki güçlerini öne çıkarır. Sonuç olarak her iki yaklaşımdaki ortak nokta, mesleklerin sahip oldukları özelliklerdir.

Cullen (1978, s. 15), Millerson’dan elde ettiği veriler doğrultusunda profesyonelliği ortaya koyan özellikleri, gerçekleştirdiği literatür taraması üzerinden bir tablo halinde açıklar:

Ölçütler/Kişi	Akers	Barber	Caplow	Carr-Saunders and Wilson	Cogan	Flexner	Foot	Goode	Greenwood	Gross	Lewis and Maude	Pavalko	Vollmer and Mills	Wilensky
Tam zamanlı çalışma	+	+		+	+	+	+	+	+	+		+	+	+
Kendi işinde çalışma				+							+			
İnsan-şahıs odaklı olma				+	+	+		+						
(Özgecilik-diğerkamlık) Karşı tarafı da düşünerek hizmet etme					+	+		+						
Uzun süreli, mesleğe yönelik eğitim	+	+		+		+		+	+		+	+		+
Örgütlü olma	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+
Meslek etiği		+	+	+				+	+		+	+		+
Yeterliliği onaylanmış-kabul edilmiş				+							+			
Ruhsatlı-lisans sahibi	+		+					+						+
Yüksek gelir				+				+						
Yüksek prestij		+						+						

Tablo 1 Profesyonellik Kriterleri

Tabloda da görüldüğü üzere farklı meslek gurupları için profesyonelliği ortaya koyan özelliklerin neler olduğu konusu tartışılabilir. Üzerinde en çok fikir birliğine varılan kriterler “tam zamanlı çalışma”, “uzun eğitim”, “örgütlü olma” ve “etik kurallar” olmakla birlikte yapılan bir işin ya da mesleki bir statünün ideal ve tipik

özelliklere sahip olması ve bu özelliklerin –tüm meslek gurupları için- profesyonelleri diğerlerinden keskin bir şekilde ayırma ölçütü olarak kullanılması profesyonelliği tanımlama noktasında zorluklarla karşılaşılmasına sebep olabilir. Moore (1970, s. 5), bu zorlukları şu şekilde özetler:

1. *Belli özelliklere sahip olma, yalnız başına profesyonelliği sağlama noktasında yetersiz kalabilir. Aynı zamanda aynı özelliklere sahip olan ve aynı işi yapan iki kişinin yaptıkları işin sonucu aynı olmayabilir.*
2. *Mesleklerin profesyonel ve profesyonel olmayanlar arasında ya da gerçek profesyoneller ve diğerleri şeklinde bölünmesi gereksiz yere katı bir ikili ayrışma yaratabilir.*
3. *Profesyonelleşme süreci sayesinde daha yüksek bir mesleki statü elde etme çabası, nihai başarıya doğru atılacak diğer mesleki uygulamaların göz ardı edilmesine sebep olabilir.*

Moore (1970), yukarıdaki çekincelere dayanarak profesyonelliğin, niteliksel bir bütünlük olarak değil farklı kriterlerin oluşturduğu bir skala (ölçek) olarak ele alınmasını önerir. Bu kriterlerin her biri profesyonellik skalasında üst sıralara yükselmek için gerekli ancak tek başına yeterli değildir. Bununla beraber ele alınan meslek gurubuna bağlı olarak normatif farklılıklar gösterebilir.



Şekil 2 Profesyonellik Skalası

Moore (1970), profesyonel bireyin kazandığı gelirin temel kaynağını oluşturan bir mesleği uyguluyor olmasını profesyonel olanı amatör olandan ayırmak için gerekli kriterlerden biri olarak sayar. Söz konusu kazanç, mesleğin tam zamanlı uygulanması yoluyla (memur, işçi vb.) ya da belli bir çalışma saatine bağlı olmadan (müzisyen, sporcu) elde edilebilir.

Mesleğin yanı sıra birtakım mesleki davranışsal beklentilere ya da değerler kümesine olan bağlılık, bir başka deyişle mesleki heves de profesyonellik skalasında yer alan kriterlerdendir. Bir öğretmen adayının, öğrencilere yeni bilgiler öğretme ve bu şekilde topluma faydalı bireyler yetiştirme isteği, mesleki hevese örnek gösterilebilir.

Ancak uzun bir yaz tatili yapabilmek için öğretmenliği meslek olarak seçen bir kişinin bu öğretmen kadar mesleki hevese sahip olduğunu söylemek güçtür.

Meslek sahiplerinin çıkarlarının tanımlanması, korunması ve değişen sosyo-ekonomik şartlara göre güncellenmesine ya da istihdam koşullarının iyileştirilmesine yönelik çalışmalar, genellikle bir mesleki örgütlenmenin ortaya çıkmasına yol açar. Loncalar, barolar vb. bu şekilde ortaya çıkan meslek birliklerine örnek gösterilebilir. Evetts (2013), meslek organizasyonlarının profesyonelleşme sürecindeki rolünü McClelland'ın sınıflandırmasıyla içeriden ve yukarıdan açıklar. Türkiye’de de olduğu gibi, tıp ve hukuk mezunlarının doktorluk ya da avukatlık mesleklerini uygulayabilmeleri için meslek birliklerine üye olmaları gerekir. Meslek grubu tarafından bu şekilde organize olan meslekler “içeriden” profesyonelleşmenin bir örneğidir. Ancak bazı durumlarda ise mesleki standartlar ya da mesleğe kabul edilme şartları, yönetici grup tarafından belirlenir. Bu şekilde profesyonelleşme ise “yukarıdan” profesyonelleşmedir. Diploma ya da bir sertifika sahibi olma, birçok meslek açısından önemli bir profesyonellik kriteri olarak sayılabilir. Kurumsal bir eğitim sonucu elde edilen belge, mesleki statüye kabul edilme ya da sahip olunan mesleki statüler arasında yükselme işlevi görür.

Bir diğer profesyonellik kriteri ise müşteri/tüketiciye yönelik ihtiyaçların algılanması ve bu ihtiyaçlarla ilgilenilmesini ifade eden hizmet yönelimidir. Profesyonel, müşterinin ve toplumun çıkarlarını gözetmeli ve onların ihtiyaçlarına karşılık verilebilecek en iyi hizmeti verebilmelidir. Müşterinin tatmini hizmetin yeterliği ya da kalitesiyle doğru orantılıdır. Profesyonelin hizmet yönelimi arttıkça söz konusu hizmete olan talep ve profesyonele olan güven artacaktır.

Profesyonellik skalasında yer alan son kriter ise teknik uzmanlaşmaya dayalı olan özerkliktir (otonomi). Profesyonel, yeterli uzmanlaşma seviyesine ne kadar yaklaşırsa kendi yargılarını ortaya koyacak mesleki özerkliğe o kadar sahiptir.

Sonuç olarak profesyonellik, mensubu olunan meslek grubuna bağlı olarak yukarıdaki kriterlerin yerine getirilmesi ve geliştirilmesi yoluyla elde edilebilen bir niteliktir ve mesleki statüye sahip olma, koruma ya da statüler arası geçiş yapma aracı olarak değerlendirilebilir. Buna ek olarak Evetts (2013), profesyonellik söyleminin daha

çok yöneticiler tarafından pazarlama - reklam sloganı ve ideolojik bir araç olarak da kullanılabileceğini belirtir.

1.2.1. Müzikte Profesyonellik

Müzisyen türleri arasındaki ayrıma yönelik en yaygın kullanılan ifade, diğer meslek gruplarının birçoğunda olduğu gibi profesyonellik ve amatörlüktür. Moore'un modelinde olduğu gibi müzikte de profesyonellik, farklı anlamlar yüklenerek kullanılır. Profesyonel müzisyenliğin uzmanlığa, maddi kazanç sağlamaya ya da başka kriterlere bağlı olup olmadığı konusunu derin bir şekilde ele alan Merriam (1964), konu ile ilgili farklı kültürlerden verdiği örneklerle müzikte profesyonellik kriterlerinin kültürden kültüre farklılık gösterebileceğini açıklar. Kaemmer (1993), yaşamlarını tam zamanlı olarak müzik etkinliklerinden edindikleri gelirle sağlayan müzisyenleri profesyonel müzisyen; yarı zamanlı çalışan müzisyenleri ise yarı-profesyonel ya da uzman olarak tanımlamayı tercih eder.

Becker (2013) ise “entegre profesyoneller”, “uyumsuzlar”, “halk sanatçıları”, “naif sanatçılar” olarak dört başlıkta kategorize ettiği sanatçılar içinde profesyonelleri mensubu oldukları sanat dünyasına entegre olma ve meşruiyet kavramı ile ilişkilendirerek “entegre profesyoneller” olarak tanımlar. Entegre profesyoneller, mensubu oldukları sanat dünyalarının imkanlarına rahatlıkla erişerek eserlerinin tanıtımını ve dağıtımını daha rahat gerçekleştirir ve egemen ideoloji nazarında saygın görülürler. Profesyonel müzisyenliği tarihsel süreç içerisinde inceleyen Shiner (2020) ise ortaçağda profesyonel müzisyenlerin toplum nazarında bir sanatçıdan ziyade el becerilerine dayalı ücret karşılığı çalışan zanaatçılar olarak görüldüğünü belirtir ve Raynor'ın (1978) (akt. Shiner, s. 66) şu cümlelerini ekler: “Müzisyenlerin çoğunluğu kendi alanlarında bağımsız sanat eserleri yaratan, kendini bilen modern besteciler değil toplumsal ve dinsel hayata eşlik edecek müzikler yapan besteci/icracılardı”.

Müzikte profesyonellik çerçevesinde Türkiye’de yapılan etnomüzikoloji çalışmalarında “profesyonel müzisyenlik” ifadesinin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmaların bir kısmında profesyonellik kavramının hangi amaçla kullanıldığına yer verilirken diğerlerinde söz konusu kavramın tanımlanmadan kullanıldığı görülmektedir.

Bu kısımda konu ile ilgili kaynaklara ulaşılarak söz konusu tanım boşluğunu gidermek amaçlanmıştır.

Profesyonel müzisyenlik konusunu ele alan Yükselsin (2000), *Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık* başlıklı çalışmada profesyonel müzisyenlik ifadesini “para kazanma motifi” çerçevesinde kullanır. Benzer şekilde Yılmaz (2010), Şensesli (2019) ve Karakuş (2019) profesyonel ifadesini maddi kazanç sağlama anlamında kullanır. Profesyonel müzisyenliğin tanımlandığı *Aile İçi Müzik Geleneği “Profesyonel Müzisyen” Kimliğinin Oluşumunda Ailenin Rolü* başlıklı çalışmada ise Başoğlu Dönmez (2007), profesyonel kavramının Kaemmer’in (1993) tanımıyla paralel bir bakış açısıyla ele alındığını ifade eder.

Türkiye’deki profesyonel müzisyenlerin “piyasa” olarak adlandırılan serbest çalışma alanı, kurumsal topluluklar (TRT ya da Kültür Bakanlığı toplulukları gibi) ya da müzik eğitimi veren kurumlar olmak üzere üç temel alanda faaliyet gösterdiği söylenebilir. Bu müzisyen rolleri bir sonraki kısımda Becker’in (2013) sanatçı kategorizasyonu ile ilişkilendirilerek Hamdi Akatay’ın profesyonellik algısı ve profesyonel müzisyenliği ele alınacaktır.

1.2.1.1. Hamdi Akatay Örneğinde Profesyonel Müzisyenlik

Hamdi Akatay’ın ilk profesyonel sahne deneyimi, 10 yaşında İzmir Çeşme’deki Park Apart Oteli’nde babasıyla birlikte Beyhan Akıncı’ya eşlik etmesiyle gerçekleşir. *Darbuka* çalan babasının yanında *bongo* çalmıştır. Daha önceki performanslarından farklı olarak bu performansında maddi bir kazanç elde etmesinden hareketle Akatay bu performansını “ilk profesyonel sahne deneyimi” olarak tanımlar. Ancak Akatay’ın, kendisiyle yapılan görüşmede (2019a) ilk profesyonel deneyimini bu şekilde ifade ederken bir sonraki görüşmede (2019b) ise farklı söylemlerle ortaya koyduğu ve profesyonelliği birden çok kriterle ilişkilendirdiği tanımlamalar, yukarıda yer alan Moore’un önerdiği profesyonellik tanımıyla örtüşür.

Bir kere icrada, nerede çalışırsa bukailemun gibidir profesyonel müzisyen. İster stüdyoda çalsın, ister sahnede çalsın, ister düğün çalsın. Benim için profesyonel müzisyenin anlamı bukailemudur.

...Ben çok profesyonel işten para kazanmadım. Benim için profesyonellik para meselesi değil kesinlikle. Bir yerden gidersin 1000 lira alırsın, öyle bir yere gidersin ki 10000 lira alırsın.

... Profesyonel müzisyen ‘hayır’ demeyi bilmeli. Yani bir işi hep o çalması gerekmiyor. Bir albümde sadece bir darbukacının ya da bir perküsyoncunun çalmasına çok karşıyım. Çünkü her parçanın lezzeti başka. Başka bir arkadaş daha iyi çalabilir. Profesyonellik bunu gerektiriyor. Benim başıma geldi mesela. Orhan abiyle (Gencebay) çalışırken, klasikleri çalıyoruz. Hangi parça olduğunu şimdi unuttum. Çalıyoruz, havası çıkmıyor parçanın. “Orhan abi, burayı Pabuç Ahmet gelsin çalsın” dedim. Biz bu havayı veremiyoruz. Ama parça öyle çıktı. Biz Orhan abinin parçalarını Pabuç Ahmet ile çok sevdik. Çünkü bizi darbukacı yapan öğelerin başında geliyor. O yüzden ben klasikleri çalarken hep Ahmet abiyi hissettim. O bakımdan profesyonel adam, “bunu Onurcan daha iyi çalabilir” demesini bilen adamdır.

Hamdi Akatay, yukarıdaki profesyonel müzisyenlik tanımları arasında görüldüğü gibi profesyonel müzisyenliği üç farklı tanımda açıklar. Bu tanımlamaların ilkinde profesyonel müzisyenin birden çok müzisyen rolünü yerine getirebilmesi gerekliliği ve hizmet yönelimi öne çıkarken ikinci tanımda Akatay’ın maddi kazanç kriterini ikinci planda değerlendirdiği görülür. Akatay’ın son tanımda yer alan söylemi, tablo 1’de yer alan profesyonellik kriterleri arasından “meslek etiği” ile ilişkilendirilebilir.

Hamdi Akatay, İzmir Fuarı’nda Ferdi Tayfur’a *darbuka* çalmasını 15-16 yaşlarındaki müzisyenlik konumu açısından “en büyük sahnesi” olarak niteler. Ferdi Tayfur’un darbukacısının İstanbul’a gitmesi sonucu, orkestra şefi olan İskender Şencemal’in tavsiyesiyle Hamdi Akatay çağırılır. Akatay, sosyal sermayesinin bir kazancı olarak farklı bir müzisyen statüsüne yerleşir. Hamdi Akatay (2019a) o gün yaşadıklarını aşağıdaki ifadeleriyle anlatır:

İşte anlattığım da 15-16 yaşları. İşte o 4 sene hep gelen solistlere çalıyordum. Pabuç Ahmet işi bırakıp gittiğinde İskender abi sağ olsun, İskender Şencemal “burada bir arkadaşımız var” dedi. “Pabuç Ahmet’in yerini doldurabilecek”. Yani bizim Ahmet abiye çok hürmetimiz var ama işte “onun açığını kapatabilecek bir arkadaşımız var” diye beni çağırdılar ve ben çaldım.

Hamdi Akatay, o gün ilk büyük sahne sınavını başarıyla tamamlar. Başka bir deyişle Pabuç Ahmet¹¹’in yerini sorunsuzca doldurarak orkestraya kısa sürede entegre olur. Akatay’ın, Becker’ın sanatçı kategorizasyonunda profesyoneller başlığı altında yer alan ve o dönemin egemen ideolojisine göre “uyumsuz” olarak nitelendirilebilecek bir rol ile sahneye çıktığı söylenebilir. Bu rol, arabesk müzik icra eden bir orkestra içerisinde yer almaktır.

¹¹ Ahmet Kulik

Uyumsuzlar, ortaya koydukları eserleri gerçekleştirme ya da gerçekleştirdikten sonra izleyicilere ve eleştirmenlere ulaşma konusunda güçlükler yaşarlar. Ancak söz konusu güçlükleri, kendi dağıtıcı kurumlarını oluşturarak ya da alternatif kurumlardan faydalanarak gerçekleştirirler. Kendi personel ağlarını ve özellikle de yeni izleyici kitlelerini oluştururlar. Bu kişilerin “uyumsuz” olarak nitelendirilmelerinin sebebi, içinde bulundukları sanat dünyalarını kısıtlayıcı bularak söz konusu sanat dünyasının normalde ürettiği eserler arasına kabul etmeyi reddettiği yenilikler önermeleridir. (Becker, 2013, s. 278-286).

Türkiye’de arabesk müziğin ortaya çıkışı, Becker’ın (2013) kategorisindeki uyumsuzlar ve entegre profesyoneller ilişkisi çerçevesinde değerlendirilebilir. Küçükkan (2012), arabesk müziğin, 1968 yılında Orhan Gencebay’ın “Bir Teselli Ver” adlı plağı ile ortaya çıktığı kanısına karşın ilk örneklerinin 1960lı yılların başlarında Suat Sayın’ın TRT’den ayrılarak kendi bestelerini plak olarak yayımlamasıyla başladığını ifade etmektedir. Bu ortaya çıkış, bir sanatçının içinde bulunduğu kurumu kısıtlayıcı bularak söz konusu sanat dünyasının kabul etmeyi reddedeceği yeni eserler ortaya koyması bakımından uyumsuz müzisyen davranışı olarak değerlendirilebilir. Sözü edilen dönemdeki entegre profesyoneller ise kamusal/kurumsal egemen ideolojinin meşru gördüğü müzikleri ortaya koyan müzisyenlerdir. Devlet kurumlarında (Kültür Bakanlığı, TRT) görev alan kadrolu ya da kurum dışında performans gösteren ancak meşru görülen müzik geleneğinin içinde yer alan müzisyenler, Becker’ın (2013) sınıflandırmasına göre dönemin entegre profesyonelleri olarak değerlendirilebilir.

Akatay’ın 15-16 yaşlarında olduğu yıllarda arabesk müzik, Türkiye’de radyo ve TV yayını yapan tek kurum olan TRT tarafından yasaklanır ve arabesk müzik şarkıcılarının rol aldıkları filmler de TRT’de yayınlanmaz. Arabesk müziğin toplu taşıma araçlarında çalınmasının dahi yasaklandığını belirten Stokes (2012), arabeskin devlet tarafından kültürel ve ekonomik katılımdan dışlanmış bir çevrenin güçlü merkezi reform geleneğine tepkisi olarak görüldüğünü ifade eder. Arabesk, algısal olarak egemen ideolojinin olumsuz nitelendirmelerine maruz kalır ancak arabesk müzik üreticilerinin ve tüketicilerinin üretim/tüketim süreçleri devam eder. Devlet tarafından uygulanan tüm engellemeler sonucunda arabesk müzik sanatçıları, radyo ve televizyon performansları yerine plaklar yayımlayarak, konserler vererek ve filmlerini yalnızca sinemada gösterime sokarak alternatif icra platformlarına yönelirler.

Arabesk müzik, Roman müzisyenlerin piyasa içerisinde görünür olmalarına olanak sağlayan bir akım olarak önem taşır. Mesleki yeterliliği gösteren bir kurumsallaşmış kültürel sermayeye sahip olamadığı için ya da etnik aidiyetleri sebebiyle entegre profesyonel olarak kurumsal bir profesyonel müzisyen statüsüne ulaşmakta zorluk çeken Roman müzisyenler, arabesk müzik sayesinde profesyonel müzisyen olarak prestij kazanmak ve meşrulaşmak için bir olanak elde ederler. Yukarıda bahsedilen dönemde uyumsuzların entegre olamaması gibi entegre profesyonellerin de arabesk müzik etkinliklerine dahil olamadığından ve bu iki müzisyen grubu arasında geçişkenliği önleyici bir durumdan da söz edilebilir. Sonuç olarak arabesk, Roman müzisyen statüsünün oluşması bakımından önem taşıyan bir müzik türü olarak karşımıza çıkar.

Hamdi Akatay, İzmİr Fuarı'nda Ferdi Tayfur'a eşlik eden orkestrada *darbuka* aldıktan –kendi deyiimiyle “büyük bir orkestrada görevini başarıyla yerine getirdikten”- sonra İstanbul'dan İzmİr'e konser vermek için gelen solistlere daha sık eşlik etmeye başlar. Kendi ifadesiyle “Hayatı Değişmiştir”. Birçok müzisyen gibi o da gençlik yıllarından itibaren İstanbul'da müzisyenlik yapma, farklı sanatçıların albümlerinde ve konserlerinde çalma hayallerini gerçekleştirmeye karar verir ve 1986 yılında askerlik görevini tamamladıktan sonra –İzmİr'deki “iş”lerin özelliğini yitirdiğini de düşünerek- İstanbul'a yerleşir.

Akatay, sahne, stüdyo gibi her türlü profesyonel müziksel faaliyeti “iş” olarak tanımlar. Bu ifade, Türkiye'de faaliyet gösteren profesyonel müzisyenler arasında yaygın olarak kullanılan söylemsel bir ifadedir. İlk bakışta iş terimi, kurumsal müzisyenler dışındaki müzisyenlerin kullandığı bir ifade olarak görünse de belirli bir müzisyen grubunun jargonu ile sınırlı bir ifade değildir ve kurumsal olarak faaliyet gösteren müzisyenlerin kurum dışında performans gösterdiği müzik etkinliklerini tanımlamak için de sıkça kullanılır. Bunun yanı sıra müzisyenler, rutin olarak maddi kazanç sağladıkları müzik etkinlikleri dışında faaliyet gösterdikleri ve maddi kazanç sağladıkları müzik etkinlikleri için “ekstra” ifadesini kullanırlar. Ekstra, içerdiği anlam bakımından gerçekleştirilen edimi tam anlamıyla karşılar. Ekstra, bir kurumda faaliyet gösteren bir müzisyen için kurum dışında gerçekleştirilen bir etkinlik olabileceği gibi

sabit olarak bir müzik grubunda performans gösteren müzisyen için grup dışında katıldığı ve kazanç sağladığı bir müzik etkinliği için de kullanılabilir.

“Türkiye müzik endüstrisinin merkezi olarak kabul edilen İstanbul, İstanbul dışında yaşayan Roman müzisyenler için bir çekim alanıdır” (Yükselsin, 2000, s. 111). Yukarıda da görüldüğü gibi Roman olması nedeniyle engellerle karşılaştığını belirten Akatay, İzmir’den İstanbul’a giderek daha yüksek bir profesyonel müzisyen statüsü elde etmeyi amaçlar ve bununla yetinmeyerek bireysel projelere yönelir. Böylece İstanbul’da dikey hareketlilik göstererek zaman içinde bir şöhrete ulaştıktan sonra Fichter’ın (2001) deyimiyle sosyal statüsünü geliştirmeye çalışır. Akatay’ın, “İstanbul müzisyeni” olmanın bir prestij sağlayıp sağlamadığı sorusuna aşağıdaki ifadelerle verdiği yanıtta da görüleceği üzere yüksek statü arayışını sürdürdüğü anlaşılmaktadır:

Yani tabi ki. Albüm çalmak vs. Aslında bunları çok fazla yaşadığımız için mi belki bana öyle geliyor. Albüm çalmak, bir soliste çalmak tabi ki değerli, tabi ki güzel ama kendi projelerini çalmak çok daha onların üstünde bir şey. Birebir seyirciyle sen ve arkadaşların muhatapsın (Akatay, 2019b).

İstanbul’a gidişini takiben önce 1,5 – 2 yıla yakın bir süre Beyoğlu’nda bir otelde kalan Akatay, daha sonra ailesini de yanına alır. Akatay’ın, kendi deyimiyle İzmir’de “kilometre yapması” ve İstanbul’da başına neler geleceğini bilerek çalışmalarını yapmış olması, birtakım alışlagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamalara hakim olduğunu gösterir. Hamdi Akatay, bu uygulamaları -bir başka deyişle mesleki kültürü- doğup büyüdüğü ve profesyonel müzisyenliğe başladığı İzmir’de öğrenir. İstanbul müzik camiasına kısa sürede entegre olmasını İzmir’deki profesyonel müzisyenlik sürecine atıfta bulunarak açıklayan Hamdi Akatay’ın İzmir fuarında solistlere eşlik etmesi ve albüm kayıtlarında yer alması İstanbul’daki profesyonel müzisyenlik sürecinin başlamasını kolaylaştıran unsurlardır. Akatay (2019a), bu süreçte İzmir’de Ahmet Şenyüz’e ait stüdyoda katıldığı kayıt çalışmalarına dair şu ifadeleri kullanır:

Biz günde iki albüm çalıyorduk. İlyas Tetik, Sendur Güzelel, Yaşar Okyay gibi arkadaşlarımızla beraber burada bayağı bir kilometre yaptık. Bizim için de çok büyük avantajdı. Oraya hazır gittik ve başımıza neler geleceğini bildiğimiz için önlemlerimizi almıştık, çalışmalarımızı yapmıştık.

Akatay’ın yukarıdaki ifadesinde yer verdiği Ahmet Şenyüz’e ait stüdyo, İzmir’den İstanbul’a giden birçok Roman müzisyenin ilk kayıt performansı deneyimini

yaşadığı stüdyodur. Yükselsin (2000, s. 111), bu stüdyonun İzmirli Roman müzisyenler için önemini şöyle açıklar:

...özellikle son yıllarda İstanbul dışındaki kent merkezlerinde de kayıt stüdyolarında belirgin bir artış gözlemlenmektedir. Bu stüdyolar çoğunlukla İstanbul merkezli endüstriyi tamamlayıcı olup bulundukları çevredeki müzisyen, grup ve yorumcuların (şarkıcı, türkücü vb.) “demo” kayıtlar yapmalarına yönelik çalışırlar.

Bu kayıtlar, Roman müzisyenlere iki bakımdan fayda sağlar. Birincisi farklı bir icra alanından gelir elde ederler. İkincisi stüdyo müzisyenliğine yönelik beceriler geliştirirler. Sözgelimi İzmir’de (Yeşilyurt) “Göbek Ahmet’in Stüdyosu” olarak tanınan ve yirmi yılı geçkin bir süredir var olan kayıt stüdyosu özellikle halk müziği ve geleneksel sanat müziği merkezli kayıtlara odaklanmış olmasıyla İzmirli Roman müzisyenlere iş olanağı sağlar.

Egemen ideolojideki değişime bağlı olarak TRT’nin yayın politikasının farklılaşması ve özel televizyonların kurulmasıyla Hamdi Akatay’ın da içinde bulunduğu arabesk müziği camiası bir anlamda meşrulaşır ve uyumsuzlar ile entegre profesyoneller arasındaki sınırlar muğlaklaşmaya başlar¹². Hamdi Akatay’ın İstanbul’da sahne, stüdyo vb. çalışmalarda “uyumsuz” olarak devam eden profesyonel müzisyenlik süreci, zaman içinde egemen ideolojinin ve dolayısıyla Türkiye’deki müzik ikliminin değişmesiyle “entegre profesyonel” olarak devam eder. Bu noktada arabesk müzikte teknik olarak bir değişim olmadığı ve değişimin algısal olduğu söylenebilir. Arabeske yönelik algısal değişimi Küçükkaplan (2012, s. 161) şu cümlelerle açıklar:

1980-1990 yılları arasındaki süreci kapsayan orta dönem, arabeskin müzikal yapısındaki gelişimin ilk döneme oranla daha farklı bir çizgide seyrettiği, bununla birlikte dinleyici kitlesini genişleten arabesk müziğin toplumun farklı kesimleriyle tanıştığı yıllar olmuştur. 12 Eylül 1980’de yapılan askeri darbenin ardından yeni bir politik sürecin başlaması sosyal koşulların seyrini etkilerken, yaklaşık 20 yıllık bir geçmişi olan ve bu süreçte devlet tarafından resmi olarak dışlanan arabesk müziğe yönelik algının da değiştiği görülür. 1983 yılında Turgut Özal tarafından kurulan Anavatan Partisi’nin (ANAP) iktidarda olduğu yıllara denk düşen bu dönem, arabesk ile devlet arasındaki buzların erimeye başladığı ve iktidarın bu müziğin önde gelen isimleriyle ilişkiler kurarak bir anlamda arabeski tanıdığı yıllar olmuştur.

Hamdi Akatay, *İlle de Mozart Olsun* projesi için yeterli müzisyenlerin İstanbul’da mevcut olduğunu ancak müzisyenlerin yoğunluğu ve ekonomik talepleri nedeniyle projenin bir türlü gerçekleşmediğini ifade eder. Ancak Akatay projeden

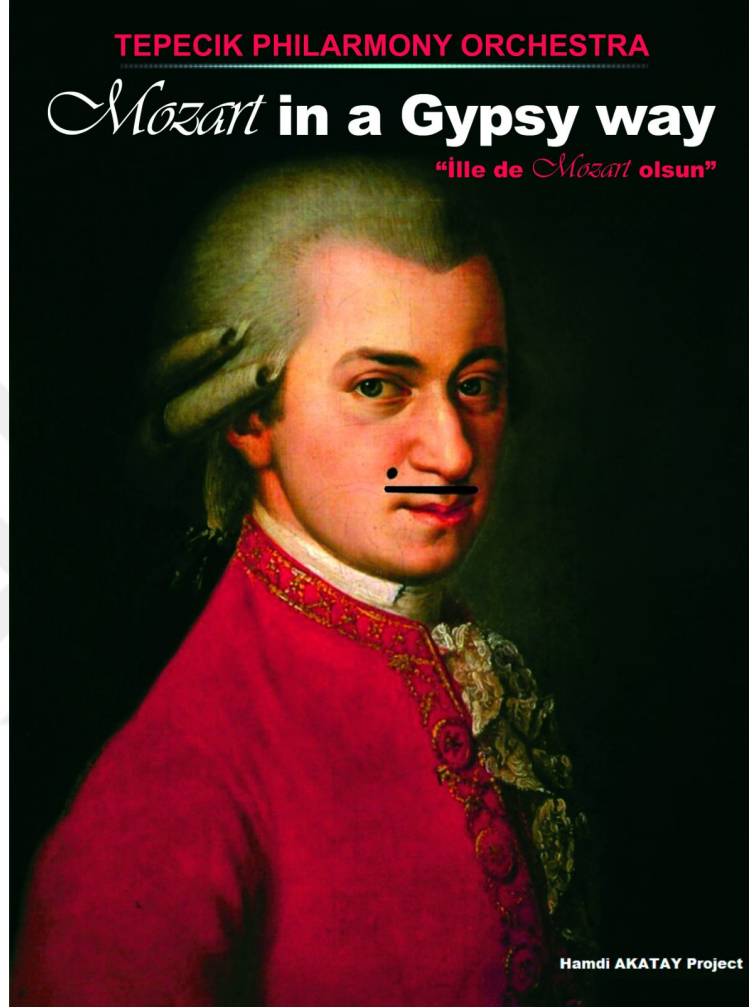
¹² Akatay’ın 2017 yılında İzmir Adnan Saygun Sanat Merkezi’nde verdiği konserde Tepecik Filarmoni Orkestrası ile birlikte Orhan Gencebay’ın “Nihavent Uvertür” adlı bestesini icra etmesi uyumsuzlar ile entegre profesyoneller arasındaki sınırların yakın zamanda ne denli kaybolduğunu ortaya koyan bir örnek olarak gösterilebilir.

vazgeçmez ve projeyi İzmir’de gerçekleştirir. 2013 yılında bir konserde Sezen Aksu’ya eşlik etmek üzere İzmir’e geldiğinde konser öncesi doğup büyüdüğü Tepecik bölgesini ziyareti sırasında Tepecikli Roman müzisyen çocukların hazırladıkları Astor Piazzola’nın *Oblivion* adlı parçasını kendisine dinletmelerinden sonra o güne kadar aklında olan ancak gerçekleştiremediği *İlle de Mozart Olsun* projesini çocuklarla paylaşır. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda Batı sanat müziği temelli bir icra eğitimi sürdüren Tepecikli Roman çocuk müzisyenlerin performansları, Akatay’ın yıllardır hayal ettiği etnik filarmoni orkestrasını kuracağı inancını güçlendirir. “Erken zamanlarda İstanbul’u terk ettim. Yoksa ben İstanbul’da daha kilometre yapabilirdim ama hem çocuklar, hem Tepecik Filarmoni, hem artık İstanbul’daki yoğunluk ve yaşam şartları çok ağırlaştığı için İzmir’e dönmeye karar verdim” (Akatay, 2019a).

Meşruiyet problemi olmayan ya da önceden ciddi düzeyde değer atfedilmiş kavramların, terimlerin ya da pratik alanlarının isimlerini kullanmak, onları temellük ederek meşruiyet kazandırma ya da pekiştirme çabası etnomüzikoloji çalışmalarında da yer verilen bir konudur. Akatay’ın *Tepecik Filarmoni Orkestrası – İlle de Mozart Olsun* projesinde Roman kimliğinin doğal alanı olan Tepecik ile Batı sanat müziği terimi olan filarmoniye ve *İlle de Roman Olsun* adlı şarkının başlığındaki Roman sözcüğünü değiştirerek Mozart’ı kullanma tercihi, yüksek kültür ürünleri kullanarak projeye meşruiyet ve prestij kazandırma hamlesi olarak değerlendirilebilir. Böylece Akatay, kurduğu orkestranın icra ettiği müzik türünün sosyolojik zemini bakımından toplumsal algı çerçevesinde prestijli bir müzisyen statüsüne yerleşmektedir. Aynı zamanda Akatay’ın orkestrada sıradan bir orkestra elemanı yerine orkestra şefi olması, orkestradan farklı bir kıyafet tercih etmesi ve konserler sırasında Batı sanat müziği icra eden bir filarmoni orkestrasını yöneten bir şef gibi davranması da benzer şekilde Akatay’ın prestijini pekiştirir.

Tepecik Filarmoni Orkestrası – İlle de Mozart Olsun projesinin afişinde Mozart’ın yüzüne çizilen “ben” ve “ince bıyık”, Mozart’ın temsil ettiği Batı sanat müziğinin simgeler üzerinden Romanlaştırılmasıdır. Afişte İngilizce olarak yer verilen *Mozart in a Gypsy way* ve *İlle de Roman Olsun* şarkısından öykünülerek oluşturulan *İlle*

de Mozart Olsun ifadelerine ek olarak görsel yönden de Roman kimliğinin pekiştirildiği görülmektedir.



Fotoğraf 10 Tepecik Filarmoni Orkestrası - İlle de Mozart Olsun Afişi

Hamdi Akatay, İzmir'e yerleşmesiyle birlikte İstanbul'daki sahne ve stüdyo çalışmalarına sıklıkla katılmasa da yaptığı iş seyahatleriyle İstanbul'la olan bağlantısını sürdürür. Diğer yandan Akatay, 2015-2016 yıllarında T.C. Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu'nda sözleşmeli sanatçı olarak faaliyet gösterir. 2020 yılından günümüze ise İzmir Büyükşehir Belediyesi kültür-sanat biriminde görev yapmaya başlayan Akatay'ın profesyonel müzisyenliğinin son dönemi, Becker'ın (2013) entegre profesyonel kategorisine yerleşir.

Akatay, profesyonel müzisyenliği sürecinde performans alanı dışında da faaliyet göstererek profesyonel müzisyenliğinden edindiği birikimi aktarmaya yönelik girişimlerde bulunur. Bu girişimlerden ilki, Hamdi Akatay'ın kardeşi Mehmet Akatay ile birlikte 2007 yılında İstanbul'da *Akatay Ritim Atölyesi*ni kurarak eğitimciliğe başlamasıdır. Bir diğer yandan 2013 yılında Akatay'ın yazdığı *Evrensel Darbuka Metodu* yayımlanır.



İKİNCİ BÖLÜM

PERKÜSYON VE PROFESYONEL MÜZİSYENLİK STATÜSÜ OLARAK

HAMDİ AKATAY'IN PERKÜSYONCULUĞU

Müziği oluşturan en temel unsur olan sesi üretebilen başlıca araçlar insan ses(ler)i ve çalgı(lar)dır. Müziğin seslendirilmesi için üretilen çalgılar, toplumların kültürel yapılarıyla yakından ilintilidir. Çünkü müzik, bir ifade kültürü olarak düşünüldüğünde “çalgılar, müziğin seslendirilmesinden öte bu ifade kültürünü ortaya çıkaran bir dizi sürecin kesişme noktasında durur” (Walksman, 2003, s. 252). Bu bakımdan çalgılar, müziğin anlaşılması sürecinde önemli bir yer tutar.

Müzik aletlerinin performans bağlamlarında incelenmesi, müzik yapımı esnasında çalınırken, maddi nesne (müzik aleti), icracı ve ses nesnesi (müzik) arasındaki karşılıklı ilişkiyi göstermeye yardımcı olacaktır, böylece performans etkinliğinin bir bütün olarak anlaşılmasını sağlar ve etkinlik gerçekten müzik olarak görülsün ya da görülmesin düzenlenmiş ses üretiminde maddi nesnelerin nasıl kullanıldığını ortaya çıkarır (Johnson, 1995) (akt. Yöre s. 772).

Çalgıların kökenleri (ilk olarak hangi çalgının icat edildiği, nerede ortaya çıktığı) tüm dönemlerde merak edilen bir konu olmuştur. Sachs (1940), 19. yüzyıldan önce, çalgıların ortaya çıkış sürecinin mitolojik hikayelerle açıklandığını ifade eder ve ilerleyen süreçte ise tanrılara ve kahramanlara atfedilen çalgıların, tarihsel bir yaklaşımla ele alınarak köken arayışının başladığını belirtir. Bununla beraber Sachs, böyle bir yaklaşımı yanlış bularak hiçbir çalgının icat edilmediğini¹³ öne sürer ve ilkel dönemlerde insanların yere ayaklarını vurarak, ellerini birbirine ya da vücutlarının herhangi bir bölgesine vurarak ses üretmelerini, ilk çalgıların “tohumları” olarak değerlendirir. Bu şekilde vurma edimiyle ortaya çıkan ve kullanılan çalgılar, aynı zamanda günümüzde “perküsyon” terimi ile ifade edilen çalgıların da ilk örnekleri olarak değerlendirilebilir.

2.1. Perküsyon

“Vurma-vurmalı-ritim çalgılar” gibi ifadelerin, kastettikleri çalgıları tam anlamıyla kapsadığı söylenemez. Örneğin; *bendir*, el ya da parmak vuruşları ile icra edilen bir çalgı olarak vurma çalgılar grubuna dahil edilebilirken aynı çalgı grubuna

¹³ Sachs, icat kavramını uzun zamandır tasarlanan ve üzerinde deneyler uygulanan bir fikrin nihai çıktısı olarak kabul ederek bu ifadeye yer verir.

yerleştirilen *shaker* ya da *marakas* gibi çalgıların vurularak değil sallanarak çalınması bakımından edimsel olarak vurma çalgılar arasında yer alması, tartışmalı bir sınıflandırma olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir örnekte “ritim çalgıları” ifadesinden tek başına müziğin yalnızca ritmik katmanının icra edildiği anlamı çıkabilir. Ritim ile beraber ezgisel bir katmanı da seslendirmek üzere kullanılan *hang drum* veya *marimba* ya da efekt üretmek amacıyla icra edilen *spring drum* gibi çalgılar için farklı ifadeler kullanma ihtiyacı doğacaktır. Bu bakımdan edimsel ve etimolojik kapsayıcılığı sebebiyle perküsyon teriminin kullanımının daha doğru olduğu söylenebilir. Özetle; perküsyon vurma çalgıları içeren ancak onları aşan bir kategorizasyondur.

“Perküsyon, Latince *percutere* (bir şeye vurmak/şiddetle vurmak, iki şeyi birbirine çarpmak) kökünden gelen ve Türkçe dahil birçok dile yerleşmiş bir sözcüktür. *Per* (yoluyla, vasıtasıyla) ve *cutere, quater* (sallamak) birleşiminden oluşur” (Partridge, 2006, s. 2360; Logeion - UChicago, 2020). Blades’in (1992) “vurma eylemi”¹⁴ olarak ifade ettiği perküsyon sözcüğü, müzikte vurma çalgılara karşılık kullanılan bir terimdir¹⁵. “Perküsyon/perküsyon çalgıları” gibi farklı ifadelerde kullanılan sözcüğün müzik literatüründe yer alan kimi tanımları şöyledir:

Bir nesnenin sallanması ya da başka bir nesneye vurulması yoluyla ses üretilen çalgıların genel adı (Apel, 1974, s. 653).

Orkestra enstrümanları genellikle telli, üfleme ve perküsyon başlıkları altında gruplandırılırlar. Perküsyon grubunun bir kısmını davullar ve tefler; diğer kısmını ise ağaç ya da metalden üretilen levha/plaka ve bar (çubuk) şeklindeki ziller, çanlar, kastanyet ve ksilofon oluşturur (Maitland, 1911, s. 672).

Perküsyon çalgıları ikiye ayrılır: ses alanı belli olan (performansı sonucunda belirli nota/notalar üretilen) ve ses alanı belli olmayan. Birinci gruba timpani, ksilofon, çeleta, glockenspiel ve çeşitli boyutlardaki çanlar dahil edilebilir. İkinci grupta ise (bu çalgılar genellikle orkestra içinde “perküsyonlar” olarak ifade edilir) trampet, tefler, ziller, üçgen zil, kastanyet, ağaç ya da metal bloklar/çubuklar yer alır (Wotton, 1907, s. 147, 148).

Yukarıdaki tanımlarda perküsyon teriminin çoğul ve genel bir ifade yaratmak amacıyla kullanıldığı söylenebilir ve birden çok perküsyon çalgısının tek bir müzisyen tarafından icra edilmesi, *multi percussion* ya da *multiple percussion* (birden çok/çoklu

¹⁴ Johnson (1995) (akt. Yöre, 2021) “perküsyon” terimine benzer bir kullanımın *gamelan* adı verilen vurmali çalgılar topluluğu için söz konusu olduğunu ortaya koyar. “*Gamelan* adı neredeyse tamamen vurmali çalgılar olduğu için, aletlere vurularak çalma yöntemini ifade eder” (Yöre, s. 772).

¹⁵ Perküsyon, tıp disipliniinde “tanı için parmak veya aletle vurup dinleme yoluyla yapılan muayene” anlamında kullanılır (Güncel Türkçe Sözlük, 2020).

perküsyon) olarak yer alır. Türkçe’de “perküsyon çalıyorum/perküsyonistim/perküsyoncuyum” ifadelerinden herhangi birini kullanan bir müzisyenin birden çok perküsyon çalgısını icra ettiği anlaşılabilir. Perküsyon çalgılarını icra etmeyi karşılamak amacıyla kullanılan “perküsyonist” ve “perküsyoncu” sözcükleri Türkçe’de aynı anlamda dolaşımda olan ifadelerdir. Söz konusu iki ifadede yer alan –ist ve –cu ekleri eklendikleri sözcüğe bir işi/mesleği yapan kişi anlamı katar. Bu çalışma kapsamında Hamdi Akatay’ın kendini bir “perküsyoncu” olarak tanımlamasından hareketle “perküsyoncu” ifadesi tercih edilmiştir. Perküsyonist/perküsyoncu ifadelerinin dilsel dolaşımına ilişkin yapılacak çalışmalarda bu konu emik ve etik yönden ele alınabilir.

Perküsyon teriminin çoğul anlamına başka bir örnek olarak albüm kartonetleri verilebilir. Bir albümde birden çok vurma çalgı çalan kişinin adı ve soyadının karşısında genellikle çalgıların isimleri tek tek yazılır ya da “perküsyon” ifadesi kullanılır. Ancak birden çok vurma çalgıyı icra etme, perküsyon performansının olmazsa olmaz kriteri olarak değil perküsyon ifadesinin içerdiği genel anlamın performans bağlamında perküsyona yansması olarak da değerlendirilebilir.

Perküsyon, her ne kadar genel ve çoğul bir ifadeyle, her kültürden ya da müzik türünden vurma çalgılara karşılık kullanılsa da yukarıda yer alan tanımların daha çok Batı sanat müziği orkestralarında kullanılan perküsyon ekseninde ortaya konulduğu söylenebilir. Perküsyona ilişkin detaylı bir literatür taraması yapan Keller (2013), perküsyon konusunu ele alan kaynakların çoğunlukla Batı müziği orkestralarında kullanılan vurma çalgılarla ilgili bilgiler ortaya koyduğunu belirtir. Perküsyonun aynı bakış açısıyla kullanımı şu kaynaklarla örneklendirilebilir: *The Development of the Collegiate Percussion Ensemble: Its History and Educational Value* başlıklı doktora tezinde (Arnold, 2016) perküsyon teriminin orkestra perküsyonuna karşılık kullanıldığı ve tezin *Non-Western Instrumentation* başlığıyla orkestra perküsyonu dışındaki perküsyon çalgılarının ele alındığı görülebilir. Bir başka kaynakta (Cope, 1997) perküsyon başlığı altında *Western* ve *Non-Western* ifadeleri, orkestra perküsyonuna ve diğer perküsyon çalgılarına karşılık kullanılır. Hernly (2012) ve DeHart (2010) ise Batı sanat müziği orkestralarında kullanılanların dışındaki perküsyon çalgıları için *World Percussions* ifadesini kullanır.

Batı sanat müziği orkestralarında icra edilenlerin dışındaki perküsyon çalgıları için kullanılan *world percussion* ifadesinin Avrupa merkezci (*eurocentric*) bir yaklaşımla uzak kültürlerin/ötekinin perküsyon çalgılarını karşıladığı söylenebilir. Bu durum *world music* (dünya müziği) ifadesinin kullanımına benzetilebilir. Etnografik yöntemlerle gerçekleştirilen kültürel antropoloji çalışmalarında karşılaşılan ve uzak kültürlerle ait olan müziklerin “dünya müziği” olarak nitelendiği söylenebilir. Bohlman (2015), bu ifadenin Batı ile diğerleri üzerine, halk müziğinin Avrupa tarihini ya da dünya tarihini yansıtan niteliği fikirlerinden hareketle Johann Gottfried Herder tarafından icat edildiğini belirtir. Dünya müziği ifadesi, Anglo-Amerikan ve Avrupa dışındaki kaynaklardan ortaya çıkan popüler müzikleri ifade eden bir pazarlama etiketi olarak 1987 yılında plak şirketleri tarafından müzik endüstrisi alanında kullanıma sunulur. *World percussion* (dünya perküsyonu) ifadesi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Örnek vermek gerekirse Kaliforniya Üniversitesi’nde ilk *gamelan*’ın kurulmasını Amerikan üniversitelerindeki müzik performanslarında “dünya müziği” unsurlarının yer almaya başlaması olarak değerlendiren Fisher (2004) (akt. Hernly, 2012), söz konusu gelişmelerle birlikte, “dünya perküsyonu” olarak değerlendirdiği (*bateri, timpani* ya da diğer orkestra çalgıları dışındaki perküsyon çalgıları) çalgıların da Amerikan üniversitelerindeki perküsyon eğitimi müfredatında yer almaya başladığını belirtir. Dünya perküsyonu ifadesi üzerinde tam bir görüş birliği olmadığını aktaran Hernly ise bu ifadeyi Batı Avrupa veya Kuzey Amerika kökenli müziklerde kullanılan *trampet, timpani, bateri* ve orkestra perküsyonu dışındaki perküsyon çalgılarına karşılık kullanır. DeHart (2010) benzer bir yaklaşımla perküsyoncuları bateristler, orkestra perküsyoncuları ve dünya müziği perküsyoncuları olarak sınıflandırır.

Perküsyonun yukarıdaki örneklerde olduğu gibi (*Western/Non-western; Percussions/World Percussions*) ya da aşağıdaki tabloda görüldüğü gibi “Afro Küba perküsyonu”, “Orta Doğu perküsyonu”, “Japon perküsyonu” şeklindeki kültür eksenli sınıflandırmalarının yanı sıra organolojik, icra tekniği ya da kullanım (işlev) yönünden de sınıflandırıldığı söylenebilir. Örneğin; organolojik bir yaklaşımla *timpani* ve *bendir* Hornbostel – Sachs¹⁶ (1961) sınıflandırmasına göre *membranofon* (göğünler) sınıfına

¹⁶ Çalgı çeşitliliğinin artması, zaman içinde çalgıların analitik bir biçimde ele alınarak tasnif edilmesi gereksinimini ortaya çıkarır. “Söz konusu çalgı sınıflandırma çalışmaları, Brüksel Konservatuarı çalgı

girer. Perküsyon algıları icra tekniği açısından ise “el-parmak ile çalınan” ya da “baget/tokmak/çubuk yardımıyla çalınan” perküsyon olarak sınıflandırılabilir. Ses frekansları bakımından ise Peinkofer ve Tannigel (1976) perküsyon çalgılarını ses alanı - frekansı belli olan (*timpani, glockenspiel*) ve ses alanı – frekansı belli olmayan (*tef, bongo, asma davul*) olarak ikiye ayırır.



müzesi için Victor-Charles Mahillon tarafından 1880’de oluşturulan katalog çalışması ile başlar ve 1914’te Erich von Hornbostel ve Curt Sachs, Mahillon’un şemasını düzenleyerek ve genişleterek yeni bir çalgı sınıflandırması ortaya koymaları ile devam eder. 1930’lu yıllarla birlikte Andre Schaeffner, Francis Galpin, Tobias Norlind, Karl Izikowitz ve Heinz Drager yeni çalgı sınıflandırmaları ya da çalgı sınıflandırmalarına yönelik model önerileri geliştirir ve algıbilim (organoloji) alanındaki gelişmelerle birlikte birçok yeni çalgı sınıflandırması ortaya çıkar” (Kartomi, 2001, s. 284-286).

<i>Kültürlere Göre Dünya Perküsyon Çalgıları¹⁷</i>									
	Eğitmenler								
	Nicholas	Jessica	Michael	Brandon	Allen	Tamara	Donald	Tony	Chris
Afro-Küba	<i>Congas Timbales</i>	<i>Congas Bongos Timbales</i>	-	<i>Congas Bongos Timbales Access.</i>	<i>Congas Bongos Cajon Timbales Cowbell</i>	<i>Congas Bongos Timbales Guiro Access.</i>	<i>Congas Bongos Cajon Maracas Claves Cowbell Guiro Shekere</i>	<i>Congas Bongos Timbales Blok Cow bell Cata Shekeres</i>	<i>Congas Bongos Claves Cowbell</i>
Orta Doğu	-	-	<i>Tar Doumbek Muzhar Finger cymbals Ankle bells Chimtas sticks Khartals</i>	Frame drums	<i>Riq Tar Bendir Darbuka</i>	-	<i>Tar</i>	-	<i>Doumbek</i>
Batı Afrika	<i>Djembe Djun-djun</i>	<i>Djembe</i>	-	<i>Djembe Djun-djun Ewe drums</i>	-	<i>Djembe</i>	<i>Djembe</i>	-	<i>Djembe</i>
Trinidad	<i>Steel pan Engine room instr.</i>	<i>Engine room instr.</i>	<i>Steel pan Ping- pong pan Tamboo bamboo Engine room instr.</i>	-	<i>Steel pan Engine room instr.</i>	-	-	-	-
Brezilya	-	-	-	<i>Pandeiro Surdo Tamborim Agogo</i>	<i>Caxixi Cuica</i>	<i>Agogo Surdo</i>	<i>Caxixi Afuche</i>	<i>Surdo Tamborim Repinique Caxixi Rocar Ganza</i>	-
İrlanda	-	<i>Bodhran</i>	<i>Bodhran</i>	<i>Bodhran</i>	-	-	-	-	-
Hint	-	-	<i>Deff</i>	<i>Kanjira</i>	-	-	-	-	-
Japon	-	-	-	<i>Taiko</i>	-	<i>Taiko</i>	-	-	-

Tablo 2 Perküsyon Çalgılarının Kültürel Yönden Sınıflandırılması (Hernly, 2012, s. 93)

Tablo 2’de yer alan “kültürel yönden sınıflandırma”da ulusal ve teritoryal dinamiklerin yön verdiği bir değerlendirmenin öne çıktığı görülür. Hernly (2012), perküsyon eğitmenlerinin verdiği anket cevapları sonucu oluşturduğu bu sınıflandırmada eğitmenlerin perküsyon çalgılarını kültürel yönden coğrafi köken

¹⁷ Hernly (2012), tabloda yer alan çalgıların en yaygın kullanılanlardan en az yaygın kullanılabileceklerine göre sıralandığını belirtir.

ekseninde sınıflandırdığı çıkarımını yapar ve Hernly'nin icra tekniği yönünden ortaya koyduğu bir diğer sınıflandırması ise aşağıdaki tabloda yer alır.

<i>İcra Tekniğine Göre Dünya Perküsyon Çalgıları¹⁸</i>									
	Eğitmenler								
	Nicholas	Jessica	Michael	Brandon	Allen	Tamara	Donald	Tony	Chris
Baget, Çubuk, Tokmak vb. Seslendirme Aletiyle Çalınanlar	<i>Timbales</i> <i>Djun-djun</i> Drum set	<i>Timbales</i> <i>Bodhran</i> Drum set	<i>Bodhran</i>	<i>Bodhran</i> <i>Timbales</i> <i>Djun-djun</i> <i>Ewe drums</i> <i>Surdo</i> <i>Tamburim</i> <i>Taiko</i> Drum set	<i>Timbales</i>	<i>Timbale</i> <i>Surdo</i>	Drum set	<i>Timbales</i> <i>Surdo</i> <i>Tamborim</i> <i>Repinique</i> Drum set	Drum set
Ses Alanı (Frekans) Belli Olmayan İdyofonlar	<i>Shakers</i>	Engine room	Engine room <i>Finger cymbals</i> <i>Ankle bells</i> <i>Chimtas sticks</i> <i>Khartals</i> <i>Tamboo-Bamboo</i>	<i>Agogo</i> <i>Afro-Cuban</i> Access.	Engine Room <i>Caxixi</i> <i>Cow bell</i> <i>Shakers</i>	Afro-Cuban Access	<i>Maracas</i> <i>Claves</i> <i>Cow bell</i> <i>Guero</i>	<i>Block</i> <i>Cow bell</i> <i>Cata</i> <i>Shekeres</i> <i>Caxixi</i> <i>Rocar</i> <i>Ganza</i>	<i>Claves</i> <i>Cow bells</i>
Elle Çalınanlar	<i>Congas</i> <i>Djembe</i>	<i>Congas</i> <i>Bongos</i> <i>Djembe</i>	-	<i>Congas</i> <i>Bongos</i> <i>Djembe</i>	<i>Congas</i> <i>Bongos</i> <i>Cajon</i> <i>Cuica</i>	<i>Congas</i> <i>Bongos</i>	<i>Congas</i> <i>Bongos</i> <i>Djembe</i> <i>Cajon</i>	<i>Congas</i> <i>Bongos</i>	<i>Congas</i> <i>Bongos</i> <i>Djembe</i>
Parmakla Çalınanlar	-	-	<i>Tar</i> <i>Deff</i> <i>Doumbek</i> <i>Muzhar</i>	Middle Eastern Frame drums <i>Kanjira</i> <i>Pandeiro</i>	<i>Riq</i> <i>Tar</i> <i>Bendir</i> <i>Darbuka</i>	-	Frame Drums	-	<i>Doumbek</i>
Steel Pan	Yes	-	Yes (standard and “ping-pong”)	-	Yes	-	-	-	-

Tablo 3 Perküsyon Çalgılarının İcra Tekniğine Göre Sınıflandırılması (Hernly, 2012, s. 94)

¹⁸ Hernly (2012), tabloda yer alan çalgıların en yaygın kullanılanlardan en az yaygın kullanıllana göre sıralandığını belirtir.

Perküsyon algılarının farklı yönlerden sınıflandırılmaları doğal olarak perküsyonculuk tanımlamalarına da yansır. İcra tekniğı yönünden yapılan bir perküsyoncu sınıflandırması perküsyoncuyu hakim olduğı ve üzerine zaman harcadığı tekniğı göre konumlandırır. *Baget*, *ubuk* ya da *tokmak* gibi perküsyon seslendirme araçları, perküsyoncunun icra tekniğini değıştirebilir ve bu araçları kullanarak gerçekleştirilen icra (*bateri*, *timbal* vb.) el/parmak vuruşlarıyla gerçekleştirilen icradan (*darbuka*, *bendir*, *bongo*) teknik açıdan ayrışır. Bunun yanı sıra aynı seslendirme araçlarını kullanan perküsyoncular arasında farklar ortaya çıkabilir. Bu farklar üslup kavramıyla açıklık ve anlam kazanabilir. Perküsyoncular, kültür ekseninde ise yukarıdaki örneklere paralel olarak Latin müziğı perküsyoncusu, Flamenko perküsyoncusu ya da Hint müziğı perküsyoncusu şeklindeki müzik türü ve/veya ulusal nitelendirmelerden yola çıkılarak sınıflandırılabilir. Bu sınıflandırmalar keskin sınırlara sahip değıldir. Bir perküsyoncu farklı teknikle çalınan ya da başka bir müzik geleneğinde yoğun olarak kullanılan başka bir perküsyon algısına ilgi duyabilir ve söz konusu perküsyon çalgısı üzerinde zaman harcayarak yetkinleşebilir. İcra tekniğı ve kültür sınıflandırmalarında içkin olan müzik öğrenme ve müziğı icra etme süreci, bu kategorizasyonun önemli bir noktasında yer alarak perküsyoncunun konumunu belirler. Örneğın; Batı sanat müziğı eğitimi alarak senfoni orkestralarında performans gösteren bir perküsyoncu, “orkestra perküsyoncusu” olarak anılabilir. Bir başka örnekte ise zeybek müziğı geleneğıyle yetişen bir asma davulcu, “zeybek davulcusu” olarak anılacaktır.

2.2. Bir Perküsyoncu Olarak Hamdi Akatay ve Doğı – Batı Perküsyonculuğı

Bu çalışmanın nesnesi olarak Hamdi Akatay’ın profesyonel müzisyenliğı ve sahip olduğı diğerk statüler “perküsyonculuk” çevresinde oluşur. Akatay’ın perküsyonculuğı incelendiğinde birden çok perküsyon çalgısı icra ettiğı görülür. Canlı performans kayıtları ve stüdyo performansları göz önüne alındığında Akatay’ın icra ettiğı perküsyon algıları *darbuka*, *bendir*, *tef*, *cajon*, *djembe*, *conga*, *bongo*, *küp* (*udu*) ve *tabla* olarak sıralanabilir. Yukarıdaki perküsyon kategorizasyonları Hamdi Akatay örneğinde farklı bir biçimde karşımıza çıkar. Akatay (2018a), farklı çalgılarda gösterdiği performans çeşitliliğine karşın perküsyoncuları “doğı perküsyoncuları” ve

“batı perküsyoncuları” olmak üzere ikiye ayırmayı tercih ettiğini ve icra ettiği perküsyon çalgılarının ait olduğu müzik kültürlerinden yola çıkarak kendisini de bir “doğu perküsyoncusu” olarak gördüğünü aşağıdaki cümlelerle açıklar:

Ben, doğu ve batı, perküsyoncu şeyini ikiye ayırmak istiyorum. Çünkü bunlar bizim stüdyoda çalışmalarımızda da başımıza geliyor. Adam işte tef, darbuka, bendir, cajon çalıyor. Daha sonra diyor ki bir parçada, abi işte timbal çal, conga çal. Onlar başka işler. Onlar batı perküsyoncularının işi. Eğer biz doğu perküsyonu çalacaksak, bu dört aleti çalmamız gerekir.

Doğu perküsyonculuğunu dört perküsyon çalgısı (*darbuka, bendir, tef, cajon*) temelinde şekillendiren Akatay’ın yukarıdaki ifadelerinden daha önceki bir tarihte verdiği bir röportajda ise doğu perküsyonculuğunu kendi metodundan örnek vererek üç perküsyon çalgısıyla (*darbuka, bendir, tef*) açıkladığı görülür:

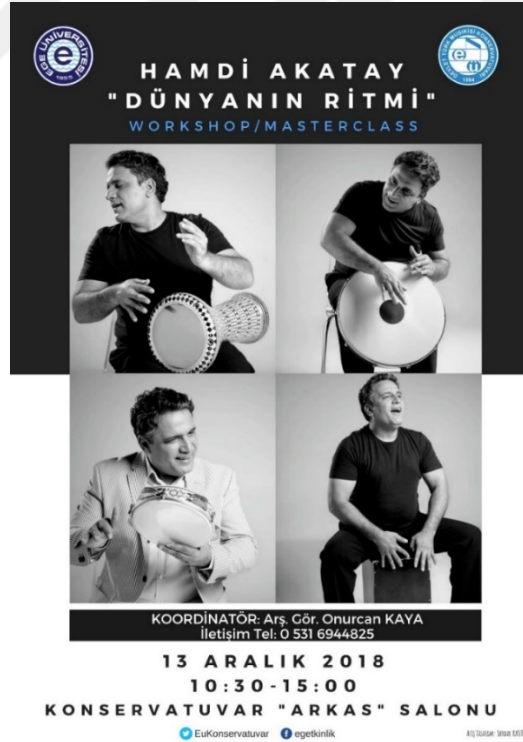
...o metodu takip ettikleri zaman darbukanın ne kadar evrensel, ne kadar çok boyutlu bir çalgı olduğunu görecekler. Buna bendir ve tef de dahil tabii. Biz kendimizi zaten Doğu perküsyoncusu olarak görüyoruz. Albümlerde ne kadar conga, bongo gibi Batı çalgılarını çalsak da biz kendi alanımızın Doğu çalgıları olduğunu düşünüyoruz. Batı çalgılarını da gerektiğinde albümlerde çalıyoruz, onları daha iyi çalan arkadaşlar zaten var ve kendi alanlarında uzman kişiler. Bu bağlamda biz renk olarak kullanıyoruz, şöyle ki; 10-15 parça içinden 1-2 tane parça çıktığı zaman kendimiz eşlik ediyoruz ama albümün tamamında Batı çalgıları varsa zaten o işte uzman olan arkadaşlarımız çalıyorlar (Akatay, 2009) (akt. Karaol, 2011, s. 303).

Yukarıda görüldüğü gibi Akatay, önce *darbuka, bendir* ve *tef* temelinde tanımladığı doğu perküsyonculuğuna daha sonra, *cajon*’u da ekler. Bazı çalgılara diğer kültürlerden ödünçleyenlerce kendilik yüklenebilir ve bu durum “yenilik-benimseme”¹⁹, kuramı ile açıklanabilir. Akatay’ın Flamenko müziğinin simgesi olan *cajonu* benimseyerek doğu perküsyonculuğuna entegre etmesi, *cajon*’un Flamenko müziğinde kullanılmaya başlaması hikayesiyle benzerlik gösterir. “Paco de Lucia, 1970li yıllarda gerçekleşen bir Amerika turnesi sırasında keşfettiği *cajon*’u İspanya’ya götürerek bir Flamenko konserinde kullanır ve *cajon*, kısa sürede İspanyol toplumunda kabul görerek Flamenko müziğinin vazgeçilmez vurma çalgısı haline gelir” (Kaya, 2017, s. 33). Benzer şekilde Akatay’ın *cajon*’u benimsemesi, *cajon*’un tınısının yarattığı işlevsellik

¹⁹ Kaemmer (1993), yenilik-benimseme kuramını; “yenilik denen yeni bir düşüncenin ortaya çıkarak bir topluma ya da alt guruba sunulması ve toplumun ya da alt gurubun bu yeniliği benimsemesi” şeklinde açıklar. Yenilik iki şekilde gerçekleşir: “toplumun bir üyesinin ortaya attığı tamamıyla yeni bir kavram (buluş) ya da o topluma dışarıdan gelen yeni bir düşünce (yayılma). Yeniliğin benimsenmesiyle de değişim tamamlanmış olur.

ve Akatay'ın çaldığı diğer perküsyon çalgılarında kullandığı parmak tekniğinin *cajon*'a kolaylıkla uygulanabilirliği sebebiyle gerçekleşir. Bununla birlikte *cajon*'un Türkiye'de yalnızca Akatay tarafından değil Türkiye'deki doğu perküsyoncularının neredeyse tamamı tarafından tercih edilerek icra edildiği söylenebilir.

Hamdi Akatay'ın profesyonel müzisyenliğinin başlangıcından itibaren üzerinde yoğun olarak performans gösterdiği perküsyon çalgılarının ait oldukları ve Akatay'ın içinde faaliyet gösterdiği müzik kültürü ile ilişkilendirerek ortaya koyduğu ifadeler, kültür eksenli bir perküsyoncu konumlandırması olarak değerlendirilebilir. Ancak söz konusu dört perküsyon çalgısını (*darbuka*, *bendir*, *tef*, *cajon*) parmak tekniği ile çalmasından yola çıkarak Akatay'ın doğu-batı perküsyoncusu sınıflandırmasının aynı zamanda, Hernly'nin (2012) icra tekniği yönünden yaptığı sınıflandırmada *finger drums* (parmak tekniği kullanılarak çalınan perküsyon çalgıları) başlığı altında değerlendirilebilecek icra tekniği eksenli bir sınıflandırma olduğu söylenebilir.



Fotoğraf 11 Hamdi Akatay Workshop Afişi²⁰

²⁰ Akatay'ın doğu perküsyonculuğunu ortaya koyan bir afiş tasarımı. Akatay, etkinlikten önce, "hangi çalgıların bulundurulmasını istediği" sorulduğunda yukarıdaki dört çalgıyı sayar. Ayrıca Akatay, etkinlik afişi için de bu dört çalgı performansına ait fotoğraflardan oluşan bir kolajı tercih eder.

2.2.1. Hamdi Akatay'ın Dominant Çalgısı Olarak Darbuka

Hamdi Akatay (2019a), doğu perküsyonculuğunu dört perküsyon çalgısı temelinde inşa ederken her perküsyoncunun bir dominant çalgısı olması ve bu çalgı üzerinde uzmanlaşması gerektiğini savunur. Farklı performans alanlarında dört perküsyon çalgısının yanı sıra başka perküsyon çalgılarını icra etse de Akatay'ın dominant çalgısı *darbuka*dır ve kullandığı diğer perküsyon çalgıları kendi ifadesiyle “renk”²¹ tir. Akatay, renk ifadesiyle darbukayı diğerlerine göre temel bir çalgı olarak öne çıkarır. Dominant çalgıya sahip olma, Moore'un (1970), profesyonellik skalasında yer alan özerklik kriterine sahip olma yolunda gerekli olan teknik uzmanlaşmanın sağlanması bakımından önemlidir. Dominant çalgı konusunu bir başka örnekte ise perküsyoncu Engin Gürkey, Hamdi Akatay ile benzer bir bakış açısıyla “master perküsyon” ifadesini kullanarak açıklar:

-Herhangi bir vurmali sazı çalan biri, bütün vurmali sazları çalabilir mi yoksa hepsi için ayrı ayrı eğitim mi almak zorundadır?

-Esasında, vurmali çalgılar eğitiminde, insanlar okuldaki mevcut repertuvara göre hepsini öğreniyorlar. Ama “master perküsyon” dediğimiz bir olay var, en önemlisi bu. Bir süre sonra çocuk, kendi eğilimi ve hocanın yönlendirmesiyle, öğrenciliğinden başlayan o yakınlaşmayla, profesyonel yaşamında, iyi olduğu, hakim olduğu enstrümanı master perküsyon olarak kabul ediyor. Bu Latin müzikte de böyle... Mesela, senfoni orkestralarında timpaniyi genelde grup şefleri çalar, belli bir deneyimi olan insanlar çalar oysa tuşlu çalanlar, derili çalgılara nadiren girerler, derilerde iyi olanlar da ötekilere daha uzak dururlar. Hepsini bilirler ama herkesin, sevdiği, inandığı ve kendini geliştirdiği, üzerinde hakim olduğu enstrüman vardır (Gürkey, 2014).

Akatay, kardeşi Mehmet Akatay ile birlikte 2003 yılında *Akatay Project Dest-be dest* adıyla yayımladığı albümde yer alan tüm parçalarda *darbuka* çalar. Aynı albümde Mehmet Akatay da tüm parçalarda *tef* çalar. Hamdi Akatay'ın *darbukayı* dominant çalgısı olarak görmesi gibi Mehmet Akatay (2017) için ise *tef* bu konumdadır: “Benim aletim *tef* aslında. Yani benim üstünde çok durduğum. *Darbuka*, *talking drum* vs. bunlar yan aletler. Ama en çok aşık olduğum alet bu”.

Faaliyet gösterdikleri müzisyen çevresi ya da kendilerini yakından takip eden müzisyen/dinleyiciler tarafından Hamdi Akatay'ın *darbuka*, Mehmet Akatay'ın ise *tef* ile anılması, dominant çalgı tespitinin izlerkitleye yansıdığını ve izlerkitle tarafında da

²¹ (Akatay, H., 2019a)

bu algıyı yarattığını gösterir. Hamdi Akatay'ın ve kardeşi Mehmet Akatay'ın profesyonel müzisyenlik süreçleri bu çalgılar ile başlar. Ancak zaman içinde müziğin ve müzisyenliğin bileşenlerinde ortaya çıkan değişiklikler, ekonomik ve istihdama yönelik kaygılar ile araçların tutumları diğer birçok perküsyoncu gibi Hamdi Akatay'ın da başka çalgılara yönelmesine yol açar. Hamdi Akatay (2019a), önceleri yalnızca *darbuka* ile yer aldığı stüdyo kayıtlarına, 90lı yılların başlarından itibaren diğer perküsyon çalgılarını da götürmeye başladığını ifade ederken Türkiye'de perküsyonculuk olgusunun da bu süreçte ortaya çıktığını belirtir ve söz konusu değişimi şu sözlerle açıklar: “Herhalde ödemelerle alakalı sıkıntılar oluşmaya başladı. Orkestradaki müzisyen sayısı azaldı. İcracılara yaptırımlar başladı. Holloyu da çal, bendiri de çal. Tabi bu, bazı arkadaşlarımızın iş alanını kısıtlamaya başladı. Perküsyoncu sıfatına artık bürünmeye başlandı”.

Türkiye'de perküsyonculuğun ortaya çıkması müzisyen kimliğinde ortaya çıkan bir değişim olarak değerlendirilebilir. Bu değişimde göze çarpan ilk dinamik, tüm çalgıların aynı anda icra edilmesiyle yapılan ve “hücum kayıt” olarak adlandırılan kayıt teknolojisinden müzisyenlerin ayrı zamanlarda tek başlarına kayda girmesine olanak veren “kanal kayıt”lara geçişin başlamasıdır. Müzik teknolojilerinde yaşanan bu değişim, müzik ekonomisine de yansır. Bir müzisyenin birden çok çalgıyı çalabilme imkanına sahip olmasından dolayı stüdyo kayıtlarında yer alan müzisyen sayısının azalması doğal olarak müzisyen maliyetlerinin de azalmasını sağlar. Akatay'ın ifadelerindeki gibi Al Payson (1973) (akt. DeHart, 2010, s. 16, 17) da çoklu perküsyon kullanımını ekonomik nedenlere bağlar:

20. Yüzyılın başlarında ve ortalarında büyük orkestralar oluşturma eğimleri azaldıkça besteciler de daha az müzisyen için besteler yapmaya başladı ve doğal olarak müzisyen maliyetleri azalmış oldu. Perküsyonculardan da normalden daha çok performans göstermesi beklendi ve sonuç olarak perküsyoncular birden fazla müzisyenin rolünü tek başına yerine getirmeye başladı.

Bu durum, perküsyonculuk özelinde perküsyoncuların yeni perküsyon çalgılarına yönelmesi sonucunu ortaya çıkarır. Ancak Akatay'ın da ifade ettiği gibi kimi müzisyenlerin iş alanı kısıtlanmış olur. Denizci Görgülü (2018, s. 22), konuyu profesyonel müzisyenlik ve müzik endüstrisi bağlamında aşağıda yer alan ifadelerle açıklar:

Müziğin kayıt altına alınabilirliğiyle birlikte ortaya çıkan “stüdyo müzisyenliği” kimliğinde aranan özelliklerden biri, minimum zamanda maksimum performans gösterilmesidir. Ayrıca stüdyo müzisyeninin kusursuz bir tekniğe sahip olması beklenmektedir. Çünkü kayıt altına alınan yapıt dolaşıma girdikten sonra bir daha dönüşü olmayan bir “iş” ve “ürün” olarak ticari amaçla ortaya konmaktadır. Bu da stüdyoda çalabilecek yetide müzisyene olan ihtiyacı ortaya çıkarmıştır. Zaman ve maliyet kaybına yol açabilecek hiçbir müzisyen stüdyo ortamlarında yer bulamamıştır ki bu durum günümüzde de değişiklik göstermemektedir. Burada bahsedilen stüdyo müzisyenleri başlı başına profesyonelce bu işi yapmakta olan müzisyenlerdir.

Stüdyo kayıt teknolojilerinin perküsyonculuk kimliğinde yarattığı değişim, yeni çalgılara yönelen perküsyoncuların canlı performanslarına da yansır. Stüdyoda birden çok perküsyon çalgısı çalan perküsyoncular, sahne performanslarında da perküsyon setleri kurarlar ve tek başlarına birden çok çalgıyı çalmaya yönelik bir müzisyen davranışı geliştirirler.



Fotoğraf 12 Trilok Gurtu'nun 21 Ekim 2017 "Trilok Gurtu & Hamdi Akatay & Memduh Akatay & Tepecik Filarmoni" Konserinde Kullandığı Perküsyon Seti (Fotoğraf: Onurcan Kaya)



Fotoğraf 13 Mehmet Akatay Konser Perküsyon Seti (Fotoğraf: Mehmet Akatay, 2018)

Fotoğraflarda da görüldüğü gibi perküsyoncu kimliğinin performans bağlamında bir değişimi söz konusudur. Akatay'ın ifadelerine göre kayıt teknolojilerindeki değişimle açıklanabilecek çoklu perküsyon kullanımını DeHart (2010, s. 14, 15) daha eski bir döneme atıfta bulunarak, caz müziğinin oynadığı role dikkat çekerek açıklar:

Tek bir müzisyenin aynı anda çoklu perküsyon kullanımında cazın oynadığı rol dikkate değerdir. Bu proje için yaptığım araştırmalara göre perküsyoncuların çoğu, caz davulcularını bir perküsyoncunun ne olduğuna veya olabileceğine dair en görünür ve etkili model olarak kabul etmektedirler... “Davul seti” olarak bilinen, caz davulcularının kullandığı çeşitli vurma çalgıların bir arada kullanılması 1920lerde popüler oldu. Bu davul seti, tipik olarak bir pedallı bas davul, trampet, tom-tomlar, ahşap bloklar ve ziller içeriyordu.

Perküsyon çalgılarının 19. yüzyılın sonlarına kadar büyük ölçüde ihmal edildiğini ve hatta kimi besteciler tarafından küçümsendiğini belirten Keller (2013), 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren bestecilerin perküsyon “uyanışına” dikkat çeker. Aynı döneme dikkat çeken Blades (1992), özellikle 1950 – 1975 arasındaki dönemde Batı sanat müziği orkestralarının hiçbir enstrüman grubunda orkestrasyon ve teknik bakımından perküsyondaki kadar büyük değişiklikler görülmediğini savunur. DeHart (2010), aynı dönemde perküsyonun Amerikan üniversitelerinin eğitim programlarına

girdiğini belirtir ve Price²²,ın bu değişimle birlikte perküsyonun artık özgür olduğunu ve perküsyoncuların diğer müzisyenlerle eşit konuma geldiğini ifade ettiğini aktarır.

Hamdi Akatay'ın ve birçok *darbuka* icracısının *darbukaya* kimlik kazandırma çabası, yukarıda yer alan Batı sanat müziği orkestralarındaki perküsyon anlayışında ortaya çıkan değişime oldukça benzer. *Darbuka* çalan müzisyenlerin kalabalık orkestralar içinde mikrofona kullanmadan *darbuka* icra ettiği dönemden günümüzde orkestra önünde solist olarak *darbuka* performanslarının gerçekleştirildiği, *darbukanın* ön planda olduğu albümlerin ve *darbuka* belgesellerinin yayımlandığı, *darbuka* atölyelerinin düzenlendiği, *darbukanın* akademik çalışmalara konu olduğu ve *darbuka* metodunun yazıldığı döneme değin yaşanan değişimle birlikte *darbukaya* atfedilen çalgı kimliği değişmiş ve dolayısıyla *darbuka* icracıları özgürleşmiş ve diğer müzisyenlerle aynı statüye gelmiştir.

Türkiye'de *darbukanın* ve diğer perküsyon çalgılarının ön planda olduğu müzik projelerinin üretiminin 1990'lı yıllarda artış göstermesini, Akgül (2006) müzisyenlerin Arap ve Hint müzikleriyle tanışmaları ile ilişkilendirir. Bu ilişkilendirmede söz konusu projelerde gerek Arap ve Hint müziğinde yoğun olarak kullanılan perküsyonların gerekse bu müzik kültürlerinde uygulanan ritmik yapı unsurlarının kullanılması Türk perküsyoncularının yaratıcı yönelimine doğrudan etkisi açıkça görülebilir:

Perküsyon etrafında oluşan projeler, piyasa müzisyenlerinin gelişim sürecinde özellikle Arap, Hint müzikleriyle tanışıklığın sonucu olarak gelişmiştir. World Music piyasasının da bu sürece önemli etkileri olmuştur. Yaygın Arap perküsyon setinin (Darbuka, bendir, hollo ve teften oluşan Arap tarzı perküsyon seti, arabesk müziğin gelişimiyle paralel biçimde Türkiye'de de kullanılmaya başlamıştır. Özellikle Arap darbukası, daha önce kullanılmakta olan bakır darbuka geleneğinin önüne geçecek şekilde yaygınlaşmıştır.) yanı sıra Hint, Latin ve Afrika vurmali enstrumanlarının ve ritim kalıplarının da kullanılması ile oluşan müzikal olanaklar, zamanla kişisel projelere de yol açtı. Bu projeler, zamanla farklı enstruman kombinasyonlarını içerir şekilde genişleyerek değişen perküsyon tarzını somut olarak ortaya koymaktadır (Akgül, 2006, s. 65, 66).

Darbukanın perküsyon, *darbuka* çalan müzisyenlerin ise perküsyoncu terimleri ile ilişkisi kimlik kazanma/kazandırma çabası olduğu kadar meşruiyet kazandırma ya da meşruiyeti pekiştirme çabası olarak da görülebilir. Hamdi Akatay, perküsyon çalgılarını doğu ve batı olarak iki kutuplu düşünürken doğu perküsyonu içerisine dahil ettiği

²² Paul Price (1921 – 1986), Amerikan üniversitelerinde resmi olarak ilk perküsyon topluluğunu 1950 yılında Illinois Üniversitesi'nde kuran perküsyoncudur. (DeHart, 2010, s. 20)

darbukayı, yukarıda görüldüğü gibi “evrensel” bir konuma yerleştirir. Bu konumlandırma, daha önce yer verildiği gibi Akatay’ın *darbukaya* nüfus kağıdı çıkarma hedefinin söyleme yansımasıdır. Çalgı metotlarının bir icra öğretisi ortaya koyarak çalgıları herkesin aynı şekilde çalmasını amaçlayan bir yöntem olması bakımından Hamdi Akatay’ın yazdığı metodun *Evrensel Darbuka Metodu* başlığıyla yayımlanması da söz konusu konumlandırmayı icracı ve eğitimci rollerinin yanı sıra yazar rolüyle uygulaması olarak da karşımıza çıkar. Akatay’ın söylemlerinde de sık sık yer bulan bu konumlandırma, bir doğu perküsyonu (*world percussion*) olan darbukanın *World music* üzerinden küresel dolaşıma sokulmasına yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilir. *World music* unsurlarının 1980li yılların sonlarından itibaren dolaşıma sunulması, ünlü müzisyenlerin albümlerinde ya da konserlerinde bu unsurları kullanması ciddi bir meşruiyet alanı oluşturmuş ve söz konusu unsurlar “küresel”, hatta yerel unsurların küresele eklenmesiyle “küyerel” bir akış içerisine dahil olmuştur.

Akatay, yukarıdaki konumlandırmayı “evrensellik” bağlamında açıklamayı tercih eder. Hamdi Akatay’ın darbuka metodunu “evrensel” olarak nitelenmesi ve perküsyon terimini kullanmayı tercih etmesi benzer bir yaklaşımla yerel bir çalgının uluslararası geçerliliğine bir meşruiyet atfı olarak değerlendirilebilirken Akatay (2021), evrensel terimini neden kullandığı sorusunu semantik ve kozmik bir perspektiften aşağıdaki cümlelerle yanıtlar:

Evrensel darbuka kitabını gezegende tek darbuka metodu olduğu için kullandım. Bir de evrenin ritim içinde, uyum içinde olduğu için. Çünkü bütün her şey denge içinde, ritim de dengeyle alakalı olduğu için tek sebep o. Benim burada maksadım hem Dünya’da ilk parmak tekniğiyle çalınan darbuka metodu oluşu, bir de demin de söylediğimiz gibi evrenin düzen ve uyum içinde olmasının tek sebebi ritimle alakalı, yani zaman birimiyle alakalı olması nedeniyle o ismi koyduk.

Perküsyon teriminin kullanılarak darbukanın meşruiyetinin pekiştirilmesi çabası, Türkiye’de *darbuka* performansının merkezde olduğu albümlerin taranması sonucu elde edilen veriler²³ ışığında aşağıdaki tabloda da görülebilir:

²³ Albüm kartonetlerinden ve discogs.com sitesinden ulaşılan albüm bilgilerinden edinilen verilere dayanılarak hazırlanmıştır.

Yıl	Albüm Adı	Perküsyon Performansının Yazılı İfadesi
1995	Burhan Öçal – İstanbul Oriental Ensemble “Gypsy Rum”	Perküsyon
1998	Mısırlı Ahmet – Oriental Dance & Percussion	
2000	Harem “Turkish Percussion Group” – Rhythm Colour	Çalgı adları
2000	Mısırlı Ahmet – Mel De Cabra	Çalgı adları, Percussion, Final Percussion, Zımpara Percussion, Multi Effect Percussion
2001	Harem “Turkish Percussion Group” – II “time of Rhythm”	Çalgı adları, Rhythm Percussion
2003	Akatay Project – Dest-be dest	Çalgı adları, Efektif Perküsyon
2004	Yaşar Akpençe – Passion Of Percussion Vol. 2	Perküsyon
2005	Burhan Öçal – Yeni Rüya	Perküsyon
2005	Mısırlı Ahmet – Akdenizli Büyük Üstatlar	Perküsyon
2011	Harem “Turkish Percussion Group” – 5 “Classics”	Ritim Kompozisyon, Ağız Perküsyon
2012	Erkan Kanat – Zaman Hikayeleri “Ritm-i İstanbul”	Çalgı adları, Efekt perküsyon
2016	By Mehmet Akatay – Sazlı Sözlü Project	Perc. (kısaltma olarak “percussion”)

Tablo 4 Albüm Bilgilerinde Perküsyon İfadesinin Kullanımı

Yukarıdaki tabloda yer alan 12 albüm içerisinde 10 albümün bilgilerinde perküsyon ifadesine yer verildiği görülür. Bu kullanımlar albümlerin bir kısmında perküsyon teriminin çoğul anlamını yansıtırken (birden çok çalgının icrası) kimi albümlerde ise tasarlanan tınısal etki ya da kullanılan materyal üzerinden bir kullanım (efektif perküsyon, ağız perküsyon, zımpara perküsyon) söz konusudur. 5 albümün adında ise direkt olarak perküsyon ifadesine yer verilmiştir.

Perküsyon terimini karşılayan çalgılar, Türkiye’deki yazılı kaynaklarda ya da mesleki literatürde farklı ifadelerle de kullanılır. Bu ifadelerin bazıları; vurma çalgılar, vurmali çalgılar, vurmaliılar, ritim çalgıları, ritimler ve ritim sazlar olarak sıralanabilir. Mahmut Ragıp Gazimihal’in *Türk Vurmali Çalgıları (Türk Depki Çalgıları)* adlı kitabı, söz konusu ifadelerin literatürdeki örneklerinden biridir.

Gazimihal (1975), bu kitabı *Türk Depki Çalgıları* adıyla yazmış ancak sunuş kısmında yer verildiği gibi kitabın yayım aşamasında *Türk Vurmali Çalgıları* adı tercih edilmiştir. Kitapta *davula* büyük ölçüde yer verildiği görülmektedir. *Davulun* yanı sıra “Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nde depki çalgıları” ve “Depkililer Sözlüğü” başlıkları altında ilgili çalgılara ait bilgiler yer almaktadır. Bu tez çalışmasında yer verilen darbukanın ve darbuka icracılarının bir dönem önemsenmediğine dair ifadelere benzer olarak Gazimihal (s. 63), kitabın son kısmında “depki çalgılar”ın tarih boyunca önemsenmediğini aşağıdaki cümlelerle ifade eder:

Türk organografyasının tarihi depki çalgıları bakımından çok zengindir. Çalgıların basitliği yüzünden istihfaf edildiği edvar kitaplara adları bile girmemesiyle sabittir. Fakat, konuda bütün bir kültür tarihinin kökenler problemi yaşar. En hurda bir çalgı adının, bir çocuk oyuncağı çalgısının bile sadece adı önemlidir. Ona göre aranmaları gerekir. Çalgı tarifleri bulunabilirse o da ayrı kazançlı olur.

Günümüzde Türkiye’de perküsyon teriminin kullanım yoğunluğu, akademik/yazınsal alana nazaran pratik/mesleki alanda daha yaygındır. Üniversitelerin çalgı eğitim veren bölümlerinde perküsyon ifadesinin yalnızca bir (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi) üniversitenin eğitim programında yer aldığı görülürken diğer üniversitelerde “ritim”, “vurma çalgılar” ya da “vurmali çalgılar” ifadeleri kullanılır. Bunun yanı sıra perküsyon sözcüğünün kullanıldığı ve perküsyon konusu ile ilgili yüksek lisans/doktora tezleri incelendiğinde ise (tıp alanında yazılan iki tez dışında) iki adet yüksek lisans tezi²⁴ mevcuttur.

Perküsyon ifadesinin ve perküsyon setlerinin kullanımının müzik eğitimi dışında faaliyet gösteren resmi sanat kurumlarında da söz konusu olduğu söylenebilir. Ancak bu kullanım, hem edimsel hem de söylemsel yönden resmi olmayan müzik etkinliklerinde olduğu kadar yaygın değildir. Resmi kurumlarda görev yapan müzisyenler tarafından perküsyon setlerinin kullanımının, kronolojik yönden “piyasa”dan daha sonra başladığı

²⁴ (Uzun, 2007), (Dekeli, 2019)

söylenir. Perküsyon setlerinin TRT'ye ve Kültür Bakanlığı'na bağlı topluluklarda icra edilmeye başlaması perküsyonun edimsel yönden kullanımına örnek gösterilebilir. Perküsyonun edimsel yönden kullanılmasına karşın program anonslarında, topluluk tanıtım metinlerinde perküsyon yerine vurmalı çalgılar, ritim, ritim saz gibi ifadelerin tercih edildiği görülmektedir. Bu durum, arabesk örneğinde olduğu gibi devletin sanat kurumlarında çalgılara, performans üsluplarına ve türlere uygulanan ve “geleneksel müzik” kriterlerini uygulayan kontrol mekanizmalarının tutumuyla açıklanabilir.

Hamdi Akatay'ın doğu perküsyonculuğu yoluyla yerleştiği anahtar statüsü olan profesyonel müzisyenlik sürecinin en önemli unsuru olarak değerlendirilebilecek olan darbuka performansları, statü kazanma sürecinde önemli bir yer kaplamaktadır. Bir sonraki bölümde yer verilecek olan performans incelemesinden önce Akatay'ın “dominant çalgısı” olan darbukanın yapı ve icra tekniği yönünden ele alınması söz konusu performansların anlaşılması bakımından faydalı olacaktır.

2.2.2. Hamdi Akatay'ın Kullandığı Darbukaların Yapısal Özellikleri

Darbuka icra teknikleri; icra edilen müzik türü, geleneği, performans ortamı gibi değişkenlerin etkisiyle şekillenebilir ve *darbukaların* yapısal özellikleri de icra tekniklerini/üsluplarını değiştiren ya da belirleyen önemli bir etken olarak kabul edilebilir. Yapı ile şekillenen icra teknikleri ise çeşitli notasyon örneklerini ortaya çıkarabilir.

Hamdi Akatay, incelenen etkinliklerin tamamında *darbuka* icra ederken yer aldığı etkinliğe göre kullandığı *darbukaların* ölçü ve malzeme bakımından değiştiği görülür. Örneğin; sahnede Türk sanat müziği icra ederken²⁵ döküm *darbuka* tercih eden Akatay, “etnik projeler”²⁶ olarak adlandırdığı etkinliklerde toprak *darbuka* kullanır. Hamdi Akatay ve profesyonel *darbuka* icracılarının büyük çoğunluğu tarafından diğer *darbuka* çeşitlerine nazaran en çok tercih edilen iki *darbuka* çeşidi “döküm” ve “toprak” *darbukadır*. Toprak *darbukaya* nazaran döküm *darbukadan* daha yüksek ses elde edilir ve dolayısıyla müzisyen sayısının çok olduğu orkestralarda döküm *darbuka* tercih edilir.

²⁵ Hamdi Akatay, 13 Kasım 2016 günü gerçekleşen Altın Kelebek ödül töreninde Tarkan ve ona eşlik eden orkestra “playback” performans sunarken dahi döküm *darbuka* kullanır.

²⁶ Akatay (2020), birden çok farklı bileşenin (repertuar, çalgı, tür vb.) bir araya getirildiği müziksel etkinlikleri nitelemek amacıyla bu ifadeyi kullanır.

Müzisyen sayısının az olduğu orkestralarda ya da stüdyolarda ise daha çok toprak *darbukalar* tercih edilir. Bu *darbukalardan* toprak *darbukanın* üretim sürecini Karaol (2011, s. 52), şöyle açıklar: “Darbukanın ortada daralan boru şeklindeki gövdesi pişirilmiş topraktır. Daha geniş olan üst bölümü yapıştırılmak ve/veya bir ip ile örülme suretiyle deri ile kapatılır... İstisnai durumlar dışında darbukanın bir ucu açıktır. Derinin bir ip ile bağlandığı durumlarda darbuka derisinin üzerinde ip geçen delikler vardır”.

“Toprak, metal (döküm), ağaç, seramik ya da plastik kullanılarak üretilen *darbuka*, silindirik biçimindeki gövdesinin ortası boğumlu, bir tarafına deri gerilen bir vurma çalgıdır” (Şehirkahyasıoğlu, 2006). Gerilen derinin çapı 20 cm’den başlar ve daha büyük ölçülerde de olabilir. *Darbuka*, gövdesinin ve üzerinde kullanılan derinin çap ölçüsüne bağlı olarak *tiz darbuka*, *orta bas darbuka* ya da *bas darbuka* olarak adlandırılır. Oturur durumda iken iki bacak arasına çapraz ve yatay olarak yerleştirilen *darbuka* el, parmak ve tırnak kullanılarak icra edilir. Döküm *darbuka* ise adından da anlaşılacağı üzere, önceden tasarlanan bir kalıba metal alaşımın sıvı halde bir kalıba dökülmesiyle ve soğutma işleminin ardından boya vb. yapılarak üretilir. Döküm *darbukanın* döküm gövdesi ile üzerinde yer alan çember arasına plastikten ya da kağıttan üretilen *deri*²⁷ gerilir. Toprak *darbukaların* *derileri* hayvan derisinden elde edilirken döküm *darbukalarda* plastik, kağıt vb. malzemelerden üretilen deriler kullanılır. Kullanılan malzemeden bağımsız olarak *darbukanın* *gön* bölgesine *deri* denmesi, Hamdi Akatay’ın da dahil olduğu Türkiye’de *darbuka* icra eden müzisyenlerin neredeyse tamamı arasında dolaşımda olan dilsel bir davranıştır. Döküm *darbukalarda* kullanılan *deri*, vidalar; toprak *darbukalarda* ise *darbukanın* içine yerleştirilen ampulün verdiği sıcaklık yardımıyla gerilip gevşetilerek akort edilir.

²⁷ Her tür membranofon (gövde üzerine gerilmiş deri vb. malzeme yoluyla ses üretilen çalgı) için, müzisyenler arasında kullanılan ifade.



Fotoğraf 14 Döküm Darbuka



Fotoğraf 15 Toprak Darbuka

Yukarıdaki iki *darbuka* çeşidi dışında genellikle çekiç darbeleriyle ya da başka yöntemlerle bakır levhaların şekillendirilmesi yoluyla üretilen bakır *darbukalar* da mevcuttur. Bu *darbukalarda* da diğer *darbuka* çeşitlerinde olduğu gibi doğal ya da yapay deriler kullanılır. Bakır gövde üzerindeki kasnağa akort vidaları kullanılarak gerilen deriye uygulanan vuruşlarla ses üretilir.



Fotoğraf 16 Bakır Darbuka



Fotoğraf 17 Bakır Darbuka

Tarihsel süreç içerisinde Türkiye’deki profesyonel *darbuka* icracıları tarafından döküm ve toprak *darbukalardan* önce daha çok tercih edilen bakır *darbukalar* aynı zamanda “Türk darbukası” olarak adlandırılırken döküm ve toprak *darbukalar* ise “Arap darbukası” olarak adlandırılır. Türk *darbukasının* klavye²⁸ kısmının keskin kenarları, üst elin²⁹ başparmağına bağımlı bir icra tekniğini zorunlu kılar ve bu teknik “fiske” olarak adlandırılır. Fiske tekniğinde başparmak ile diğer parmakların “şıklatma” hareketi *darbuka* derisi üzerinde uygulanır. *Darbukada* üst elde başparmaktan kuvvet olarak uygulanan vuruşlar için genel olarak orta parmak kullanılsa da diğer parmaklardan herhangi biri de kullanılabilir. Türk *darbukasının* fiske tekniği için daha uygun olmasına karşın Arap *darbukasının* kavisli kenarları, bilek tekniğini ya da günümüzde yoğun olarak kullanılan parmak tekniğini daha uygun kılar. *Darbukaların* deri/gövde malzemesi, klavye şekli gibi faktörlere bağlı olarak şekillenebilen *darbuka* teknikleri, Ersoy’un (2017) performans üslubunun çalgı yapılarına ve teknolojilerine bağlı şekillenmesine ilişkin ortaya koyduğu elektro ve akustik bağlama örneğine benzer bir örnek olarak düşünülebilir.

²⁸ Darbukanın derisinin yer aldığı üst kısmında derinin hemen dışında deriyi çevreleyen (döküm *darbukalarda* çember) kısım ile *darbuka* gövdesinin kavislenmeye başladığı kısım arasındaki bölge, Türkiye’deki profesyonel *darbuka* icracıları arasında genellikle “klavye” olarak adlandırılır.

²⁹ İki bacak arasına çapraz ve yere paralel olarak yerleştirilen *darbuka* üzerinde yer alan el, *darbukada* üst el olarak nitelendirilir.

Fiske tekniğiyle ya da daha sonra bileklerden elde edilen kuvvetle ve el ya da tek parmak kullanılarak uygulanan vuruşların işaret ve yüzük parmakları arasında bölünmesi, özellikle üst el için önemli ölçüde rahatlık sağlar ve hızlı bir *darbuka* icrasını mümkün kılar. Akatay, bu ayrıma üslup bağlamında aşağıdaki ifadelerle yer verir:

Darbuka aletinin iki çeşidi bulunur:

1. *Türk darbukası*

2. *Arap darbukası*

Türk darbukası, (L5) parmağa bağımlı kullanılan ve adına fiske tekniği denilen usulle çalınır.

Arap darbukası ise, hiçbir parmağa bağımlı olmadan çalınan şekildir (Akatay, 2013, s. 15).

Teknik olarak aletlerin şekli de değişti, önceden özgün Türk darbukası çalıyorduk. Ben 15 senedir Arap darbukası çalıyorum. Türk darbukasının önde gelen isimlerinden Metin Şanlıel, meşhur Pabuç Ahmet, Piç Hasan önemli darbukacılar vardı. İzmir’de çalıştığımız Çetin Çelikkilek, babamı zaten söylemeye gerek yok, Yaşar Taşpınarlı gibi darbukacılarla yetiştik. En önemlisi aletin ve formatın değişimiyle Arap darbukacıları dinledik. Ama şu an çalınan teknik Arap tekniği de değil, uzak doğu tekniği. Hint geleneklerine uygun şekilde çalan bir nesil yetişiyor, daha acelite, daha evrensel yapıda çalınıyor perküsyon aletleri (Akatay, 2006) (akt. Akgül, 2006, s. 54).

Bir diğer örnekte ise Karaol (2011, s. 48, 49), Türk ve Arap darbukası arasındaki yapı-üslup ilişkisini şu şekilde ele alır:

Türk ve Arap darbukası, modernitenin baskınlığına rağmen eşsizliğini sürdürmeyi başaran, darbukanın en popüler iki çeşididir. İsimlerinin de önermesiyle, Türk darbukası Türkiye’de, Arap darbukası da Arap dünyasında oluşmuştur. Coğrafi farklılıkların dışında, onları birbirinden ayrı tutan başka farklılıklar da vardır. Türk darbukası Arap darbukasından büyük ölçüde ayrılmamasına rağmen, farklılıkları bütünüyle gözden kaçırmamak gerekir. Aslında, bu küçük farklılıklar çoğunlukla farklı bir ses üretmede ve bazen yeni bir müzikal türün oluşumuna öncülük ederek önemli bir rol oynarlar. Türk ve Arap darbuka arasında en büyük fiziksel fark, Türk darbukasının büyük bir kontrol ile çalınabilirliğinin sınırlarını ortaya koymasındır. Bununla birlikte, Türk darbukasının tek engeli, suni malzemenin uzun süre çalmada ellere zarar vermesi ve sert kenarlarının hızlı trillere müsaade etmemesidir. Ancak bu teknik Arap darbukada kolayca uygulanabilir.

Hamdi Akatay, önceleri icra ettiği bakır darbukaları ve bakır darbukada uyguladığı fiske tekniğini günümüzde kullanmamaktadır. Bakır darbukanın Türk darbukası olarak anılmasının ve dolayısıyla fiske tekniğinin de bu ilişkilendirmeye dahil edilmesinden yola çıkarak bu darbukanın ve icra tekniğinin, Türk müziğini

simgelediği fikrinin ortaya çıktığı düşünülebilir. Akatay, günümüzde fiske tekniğini tercih etmemesini, söz konusu teknik üzerinden içe dönük bir eleştiri ve gelenekselliğe karşı bir sorumsuzluğun hayıflanmasıyla “haylazlık” olarak nitelendirir ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı’nda (DTMK) gerçekleşen workshop esnasında bu konuya şu ifadelerle yer verir: “Tabi ki fiske tekniği de, Türk tekniği de çok önemli ama tabi ki bu teknik daha serbest olduğu için yaklaşık 30 yıldır bu tekniği kullanıyoruz. Kendi tekniğimize biraz haylazlık yaptık arkadaşlar. Türk tekniğini bizim gibi haylazlık yapıp bırakmayın, ben çok pişmanım ”.



Video 1 Fiske Tekniği ile Bakır Darbuka İcrası Örneği

2.2.3. Hamdi Akatay’ın Darbuka Tekniği

Darbuka çalan müzisyenlerin performans teknikleri, farklı yapısal özelliklere sahip olan *darbukaların* bu özelliklerine göre şekillenebilirken aynı yapıdaki *darbukanın* iki farklı müzisyen tarafından farklı teknikle ya da farklı yapısal özelliğe sahip iki *darbukanın* aynı teknikle icra edilmesi de söz konusu olabilir. Bu noktada müzisyenlerin -yukarıda belirtildiği gibi- yalnızca *darbukaların* yapısına değil aynı zamanda icra edilen müzik türü/geleneği, performans ortamı ve yaratıcı yönelimini etkileyen diğer faktörlerin de şekillendirdiği bir üslup ortaya koyduğu söylenebilir.

Akatay’ın döküm ya da toprak *darbuka* performansında kullandığı teknik, *darbuka* metodunda da yer verdiği parmak tekniğidir. Dünya genelinde *split finger technique* olarak da bilinen bu teknik, iki elin işaret ve yüzük parmakları temelinde kurgulanan bir icra tekniğidir. Hint müziğinde yoğun olarak kullanılan perküsyon

algıları olan *tabla* ve *ghatam*³⁰ üzerinde uygulanan parmak tekniğinin *darbukaya* uyarlanmasıyla oluşan bu teknik, günümüzde neredeyse *darbuka* icracılarının tamamı tarafından tercih edilmektedir.



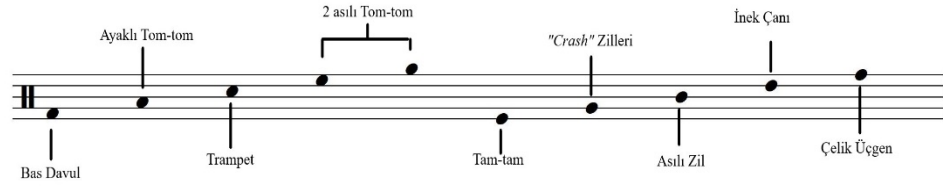
Video 2 Hamdi Akatay'ın Toprak Darbukada Parmak Tekniği Performansı Örneği

Hamdi Akatay'ın performanslarının yer aldığı video kayıtlarının incelenmesi sürecinde tınsal tespitlerin yanı sıra performans kesitlerinin notaya alınması ihtiyacı da ortaya çıkmıştır. Kullanılacak nota sisteminde dikkat edilmesi gereken en önemli husus, Akatay'ın icra ettiği çalgıların ses alanlarının (frekanslarının) belirli olup olmadığıdır. Perküsyon konusunda yer verildiği gibi ses alanı bakımından ses alanları belirli olan ve olmayan olmak üzere iki grupta değerlendirilen perküsyon algıları için çeşitli notasyon örnekleri mevcuttur. Sevsay (2015, s. 201), perküsyon algıları için kullanılan notasyonları şu ifadelerle açıklar:

Vurma sazlar, çeşitliliklerinin yanında değişik notasyon sistemleriyle de farklılık gösterirler... Belirli frekansları olan sesler çıkartan aletler bir veya iki porte kullanarak, ses bölgesine göre sol ya da fa anahtarında yazılır. Belirsiz frekanslı sesler çıkartan aletler de bir porteye yazılabildikleri gibi bir ya da daha fazla çizgili tablaturlara da yazılabilirler. Her iki durumda da şu nötral anahtar kullanılır: II

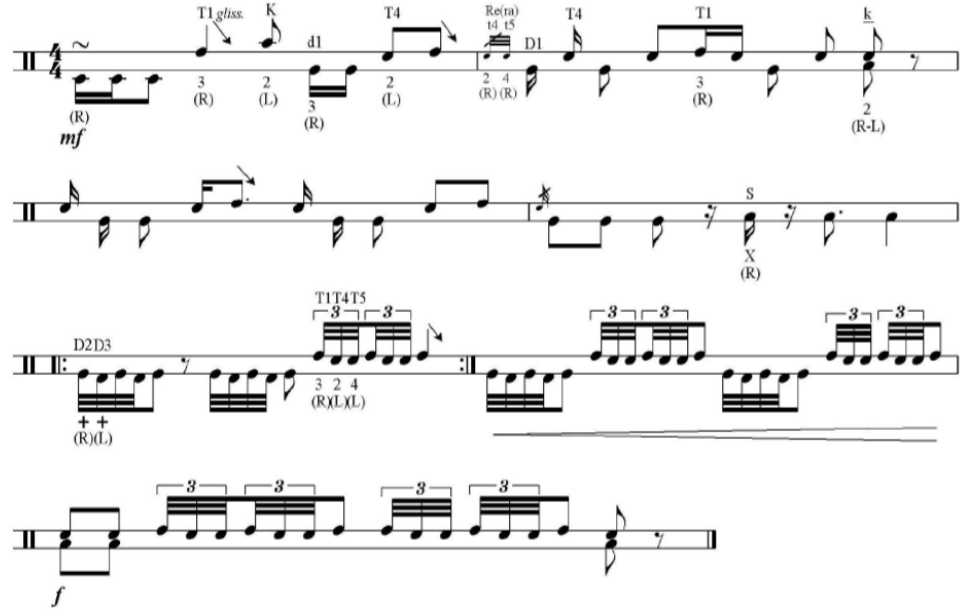
Belirsiz frekanslı aletler için eğer bir porte kullanılacaksa her aletin belirli bir çizgi ya da aralığa yazılmasına ve bu notasyon şeklinin mümkünse tüm eser boyunca aynen uygulanmasına özen gösterilmelidir. Bu notasyon tekniğinin tek yolu yoktur ancak mantık ölçüleri dahilinde kalarak aşağıdaki gibi bir yöntem uygulanabilir:

³⁰ Akatay (2020), günümüzde dünyada temel olarak uygulanan tekniğin *ghatam* ya da *tabla* tekniği olduğunu belirtir.



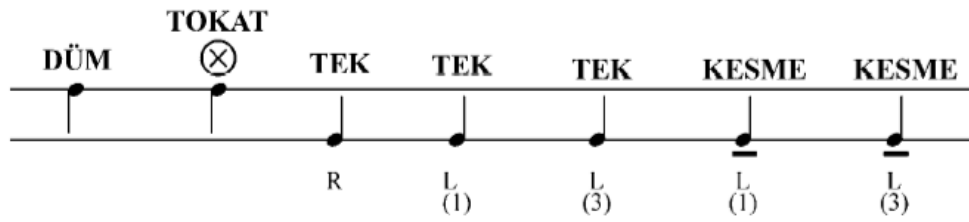
Ses alanı belirli olmayan bir perküsyon çalgısı olarak *darbukanın* notasyonu konusunda kesin bir görüş birliğinin mevcut olmamasının yanı sıra incelenen kaynaklarda farklı notasyon örnekleri ile karşılaşılmıştır. Örneğin Karaol (2011, s. 4, 10), *Mısırlı Ahmet: Toprak Darbuka Tekniği ve İcra Analizi* başlıklı doktora tezinde, incelediği kaynaklarda herhangi bir modern notalama sistemine göre oluşturulmuş bir notasyona rastlamadığını ifade ederek Mısırlı Ahmet'in icra tekniğini tasvire yönelik harf ve rakamlardan da yararlanarak farklı bir notasyon kullandığını belirtir:

Notasyonda, darbukada her iki eli ifade eden kelimelerin (sağ/sol) ilk harflerinin Türkçede aynı olması karışıklığa sebebiyet verebileceğinden, vuruşların hangi elle olduğunu belirtmek amacıyla sağ el için R (right), sol el için L (left) harfleri tercih edilmiştir. Düm ve tek varyasyonlarını daha belirgin hale getirmek üzere analitik bir yaklaşımla hem fotoğraflar hem de anahtar bir notasyon denemesi örnekleriyle açıklanmaya çalışılmış olup, notasyonda Batı yöntemlerinden alınan bazı semboller (glissando gibi) ve süslemeler için kullanılan işaretler ile bazen konga davul sembolleri de (slap gibi) kullanılmıştır. Ana başlık olarak tek bir isimle adlandırılan vuruşların varyasyonları söz konusu olduğunda, bu varyasyonlar sırasıyla ana başlığın kısaltılmış sembolü üzerinden numaralandırılmıştır (ör. Düm vuruşunun varyantları için D1, D2... gibi). Mısırlı Ahmet tekniğine ait vuruşlar ve efektif sesleri oluşturan hareketler, tarafımızdan uygun görülen ve kolay anlaşılmasına özen gösterilmeye çalışılmış isim ve sembollerle açıklanmıştır. Notanın üstünde vuruşların adını simgeleyen harfler (ör. tek vuruşu için T harfi), nasıl çalınacağına dair semboller (ör. kapalı bir vuruşa +) ve/veya atfedilen parmak numaraları ile parantez içlerinde hangi elle çalındığı belirtilmiştir Karaol (2011, s. 76, 77).



Nota 1 Karaol'un (2011, s. 103) Kullandığı Darbuka Notasyonunda Yazılmış Ritim Örneği

Darbuka için kullanılan bir başka notasyon örneği olarak *Türk Müziği'nde Vurmalı Çalgı Olarak Darbukanın Yeri ve İcrası* başlıklı yüksek lisans tezi verilebilir. Şehirkahyasıoğlu (2006), geleneksel Türk müziği usulleri için kullanılan nota yazım tekniğinden yola çıkarak oluşturduğu *darbuka* notasyonunda *darbukadaki* vuruşları aşağıdaki şekilde gösterir:



Nota 2 Şehirkahyasıoğlu'nun (2006, s. 22) Kullandığı Darbuka Notasyonu

Bir başka örnekte ise Ragheb (2012), darbukada yer alan *düm* vuruşunun alt çizgide, *tek* vuruşunun ise üst çizgide gösterildiği iki çizgili bir notasyon kullanır.



Nota 3 Ragheb'in (2012, s. 64) Kullandığı Darbuka Notasyonunda Yazılmış Ritim Örneği

Yukarıda yer alan notasyon örnekleri arasında yalnızca Karaol'un (2011) çalışmasında bir ritim anahtarı kullanıldığı görülür. Bunun yanı sıra darbukadan elde edilen çok sayıda vuruşun (*düm*, *tek*, *tokat* vb.) birçok şekilde çeşitlendirilebilmesi ve aynı vuruşların farklı ellerle ya da parmaklarla uygulanabilirliği gibi durumlar notasyonda birtakım semboller, numaralar ya da harflerin kullanılması gerekliliğini doğurur. Söz konusu işaretlerin kullanılmadığı durumlarda notaya alınan ritim kalıbı okunabilir ve anlaşılabilir ancak el/parmak kullanımı icra eden kişiye bağlı kalır. Yukarıda yer verildiği gibi *darbuka* ile ilgili geniş çapta kabul görmüş ve uygulanan bir notasyon olmaması ve bu çalışma kapsamında incelenen performansların Hamdi Akatay'ın icraları ile sınırlandırılması sebebiyle Akatay'ın kendi yazdığı *darbuka* metodunda (2013) kullandığı notasyon tercih edilecektir. Böylece performans analizi sürecinde sürdürülen karşılıklı görüşmelerde Hamdi Akatay'dan edinilen bilgiler ile desteklenen üçüncü bölümde yer alan notaların ve performans analizlerinin anlaşılır kılınması amaçlanmaktadır.

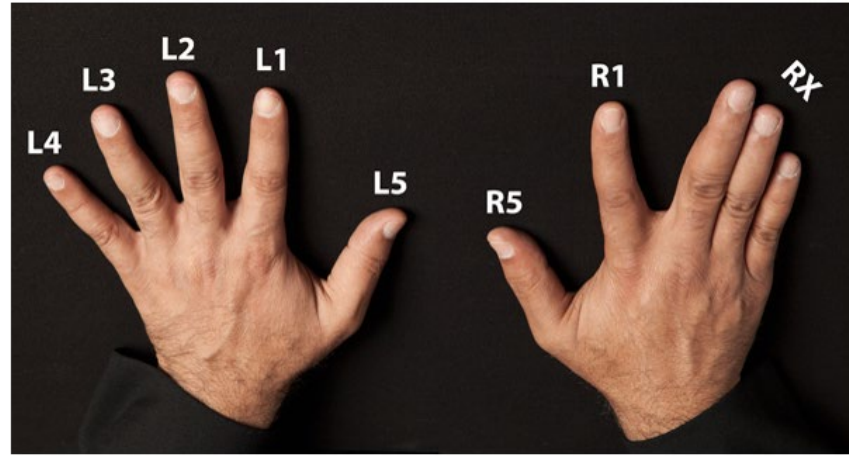
Hamdi Akatay (2019a), *darbuka* icrasında uyguladığı tekniği bir metot haline getirme sürecinde yaptığı araştırmalar sonucunda bu tekniği *piyano* ya da *ghatam*³¹ tekniği ile yazması gerektiği fikrinin ortaya çıktığını belirtir. Bu yaklaşım, her iki

³¹ *Ghatam* kil ve demir tozu karşımının şekillendirilerek fırınlanması yoluyla üretilen, avuç içi ve parmak vuruşları uygulanarak icra edilen bir çalgıdır (Krishnaswami, 1971, s. 38).

çalgının (*piyano* ve *ghatam*) da on parmak kullanılarak icra edilebilmesi fikrinden doğar. Akatay (2018a), metotta vuruşların hangi parmakla uygulanacağını “kodlandığını” belirtir. Bu yazım şekli, *piyanodaki* parmak numaralarıyla yazım şekline benzerlik gösterir. Akatay’ın kullandığı *darbuka* notasyonunda nota işaretleri, 5 çizgili portenin en üstteki iki çizgisi arasında, nota çizgileri aşağıya doğru çizilerek gösterilir ve her vuruş için nota işaretlerinin üst kısmında eller R (sağ el) ve L (sol el) şeklinde; parmaklar ise belirtilen ellerin yanına yazılan parmak numaraları ile gösterilir. Bunun yanı sıra Akatay, metotta kullandığı harfleri ve rakamları ayrı bir sayfada “Metotta Kullanılan Terimler” başlığında açıklar.



Nota 4 Akatay'ın (2013, s. 37) Kullandığı Darbuka Notasyonunda Yazılmış Ritim Örneği



SOL EL (L)

Baş parmak	: L.5
2. parmak	: L.1
3. parmak	: L.2
4. parmak	: L.3
5. parmak	: L.4

SAĞ EL (R)

Baş parmak	: R.5
2. parmak	: R.1
3. parmak	: R.2
4. parmak	: R.3
5. parmak	: R.4

Not: Sağ el (3. 4. 5.) parmaklar birleştiğinde (RX) olarak yazılır.

Fotoğraf 18 Sağ ve Sol El ile Darbukada Uygulanan Vuruşların Evrensel Darbuka Metodu'ndaki Gösterimi (Akatay, 2013, s. 14)

METODDA KULLANILAN TERİMLER - TAVSİYELER

<u>Kv.</u>	: Kuvvetli vuruş anlamındadır.
RD	: SAĞ EL - DÜM
RT	: SAĞ EL – TEK
TO	: SAĞ EL – TOKAT
LD	: SOL EL – DÜM
LT	: SOL EL – TEK
TR	: TREMOLO

KAPALI VURUŞLAR:

R5	: KAPALI. DÜM. 1
RX4	: KAPALI. DÜM. 2
TN	: TOPLU TIRNAK VURUŞU
R1	: TEKLİ TIRNAK VURUŞU

Fotoğraf 19 Evrensel Darbuka Metodu'nda Kullanılan Terimler (Akatay, 2013, s. 13)

	Adı	Kişi	Yayın Materyali	Dil	Yayın Yılı
1	Darbuka Eğitim Metodu (1 – 2) Darbuka Çalmayı Öğreniyorum	Serkan Çelik	CD	Türkçe	2002
2	The Quick Guide To Playing Doumbek	Todd Roach	CD	İngilizce, İspanyolca, Japonca	2004
3	World Percussion Vol. 2: Darbuka	Nan Mercader	CD	İspanyolca	2005
4	Method For Darbuka (I – II)	Ruben Van Rompaey	Kitap	İngilizce	2006
5	Dumbek Fever (I – II – III - IV)	Raquy Danziger	Kitap – CD	İngilizce	2006
6	World Percussion II (Riq and Darbuka)	David Kuckhermann	CD	İngilizce, Almanca, İspanyolca	2006
7	Doumbek Technique and Rhythms for Arabic Percussion, with Amir Naoum	Amir Naoum	CD	İngilizce	2006
8	Evrensel Darbuka Metodu	Hamdi Akatay	Kitap	Türkçe, İngilizce	2013
9	Darbuka Method Advanced Darbuka Technique	Behnan Göçmez	Kitap – CD	İngilizce, Fransızca, Almanca	2015
10	The Doumbek Its Origins & How To Play It	Bisher Beeso	Kitap	İngilizce	2018
11	The Mukhtar Method – Darbuka Beginner & Intermediate	Ahmed Mukhtar	Kitap	İngilizce	2018
12	Darbuka in Middle East – Volume 1	Alberto Christodoulou	Kitap	İngilizce	2018
13	Darbuka Method Modern Split Hand Technique	Raquy Danziger	Kitap – İnternet Video	İngilizce	2018
14	Darbuka Metodu Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği Usul ve Tavrıları	Bülent Balcı	Kitap	Türkçe	2019
15	Doumbek – Tabla – Darbuka The Ultimate Guide	Bisher Beeso	Kitap	İngilizce	2019
16	Split Finger Decoded Modern Style Darbuka	Bisher Beeso	Kitap	İngilizce	2019
17	The Magnificent Darbuka Rhythms	bilinmiyor	Kitap	İngilizce	2019
18	Darbuka Mastery 1: Buildiablone Strong Foundations	Ibraheem Malik	Kitap	İngilizce	2020
19	The Doumbek Method How To Play Doumbek	Bisher Beeso	Kitap	İngilizce	2020
20	New Darbuka Method	Elie Fakih	Kitap	Arapça	bilinmiyor

Tablo 5 Darbuka Metotları³²

³² Tabloda yer verilen çalışmalara ait bilgilere internet ve sosyal medya platformlarında yapılan taramalar sonucu ulaşılmıştır.

Hamdi Akatay'ın yazdığı *darbuka* metodu dışında tespit edilen metot çalışmalarına yukarıdaki tabloda yer verilmiş ve Akatay'ın metodu ile birlikte toplam 20 çalışma tespit edilmiştir. Bu çalışmalar hakkında ulaşılabilen tanıtıcı bilgilerden hareketle genel olarak aşağıda yer alan konu başlıklarına ve içeriklere yer verildiği söylenebilir:

- İcra teknikleri
- Egzersizler
- *Darbuka* hakkında tarihsel bilgiler ve *darbuka* çeşitleri (Türk *darbukası*-Arap *darbukası* / toprak *darbuka*-metal *darbuka* vb.)
- *Darbuka* ile yaygın olarak icra edilen ritim kalıpları
- Solo ya da çoklu performans videoları
- Özgün ritim kompozisyonları
- Arap müziğinde kullanılan ritim kalıpları
- Türk müziği usulleri

Elde edilen veriler, yukarıdaki içerikler arasından icra tekniklerinin ve egzersizlerin tüm çalışmalarda yer aldığını ortaya koymaktadır. Çalışmaların çoğunun görsel materyallerle (fotoğraf, video) desteklendiği görülmektedir. İcra teknikleri ve egzersizlerden sonra *darbuka* ile yaygın olarak icra edilen ritim kalıpları yoğunluk göstermektedir. Yaygın olarak icra edilen ritim kalıpları ile benzer içerikler olarak Arap müziğinde kullanılan ritim kalıplarının Türk müziği usullerine göre daha çok çalışmada yer aldığı ve Türk müziği usullerine Akatay'ın metodunun da dahil olduğu Türkçe yayımlanan üç çalışmada (2 kitap, 1 CD) yer verildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra Hamdi Akatay'ın *darbuka* metodu, yukarıdaki çalışmalar arasında özgün ritim kompozisyonlarının yoğunluğu ve her bir usul için örnek eserlerin yer alması bakımından farklılaşır. Bir diğer yandan Türk müziği geleneğinde *darbuka* icrasının temelini oluşturan, periyodik vuruşların oluşturduğu kalıplaşmış ritim katmanları olan *usuller*in yukarıda yer alan Türkçe yayınların tamamında yer aldığı görülür.

2.2.3.1. Darbuka İcrasında Oturuş ve Tutuş Pozisyonları

Darbuka, en yaygın şekilde, oturur pozisyonda iken sağ veya sol bacak üzerine belirli bir açı oluşturacak şekilde yere paralel/yatay olarak yerleştirilir ve bu pozisyonda

iki el kullanılarak icra edilir. Ancak bunun dışında bir sandalye vb. üzerinde oturur pozisyonda iken *darbukanın* gövdesi iki bacak arasında dik bir şekilde sıkıştırılır ve darbuka bu pozisyonda da icra edilebilir. *Darbuka*, bir standa dik veya yatay olarak yerleştirilerek vücudun herhangi bir uzvu ile kontrol edilmeden ya da askı aparatı kullanılarak omuza asılması yoluyla da icra edilebilir. Stant kullanarak *darbuka* icra etme tercihinin daha çok birden çok çalgıyı icra ederken söz konusu olduğu söylenebilir. Bu tutuş/oturuş yöntemleri arasında, girişte de yer verildiği gibi, en yaygın olanı Hamdi Akatay'ın da tercih ettiği, *darbukanın* sağ veya sol bacak üzerinde yaklaşık 45 derecelik bir açıyla yatay olarak yerleştirildiği pozisyonudur. Bu pozisyonda *darbukanın* ağırlığına ve dengesine bağlı olarak çember kısmı diğer bacak ile desteklenir. *Darbuka* sağ bacak üzerinde ise sol, sol bacak üzerinde ise sağ ayak diğer ayağa göre biraz daha önde ve darbukanın üzerinde yer aldığı bacakta dengeyi sağlamak adına genellikle ayak parmak uçları üzerinde durularak bir miktar yükseklik sağlanır.

Çalgı icralarında el kullanımına göre (solak vb.) çalgının ya da ses üretirken kullanılan malzemenin/aparatın (tezene, baget, yay vb.) tutuşu değişebilirken kimi çalgılarda el kullanımına göre değişmeyen bir icra söz konusudur. Yukarıda yer verilen icra şekilleri arasında *darbukanın* iki bacak arasında icrası dışında *darbuka*, yoğun olarak kullanılan ele göre yerleştirilir. Sağ elini yoğun kullananlar *darbukayı* sol, sol elini yoğun olarak kullananlar ise sağ bacağına yerleştirir. *Darbuka* icrasında esas olan nokta, yoğun kullanılan ele göre *darbukanın* yerleştirilmesi ve vuruşların bu şekilde uygulanmasıdır.



Fotoğraf 20 Darbukada Doğru Pozisyon (Akatay, 2013, s. 18)

2.2.3.2. Darbukada Temel Vuruşlar

Darbukadan ses üretmek amacıyla uygulanan vuruşlar arasında en bilinenleri düm, tek ve tokat vuruşlarıdır. Ancak bu vuruş adlandırmaları arasından özellikle düm ve tek yalnızca darbukada değil aynı zamanda başka birçok doğu perküsyonu çalgısında uygulanan vuruşlar için kullanılır ve doğu perküsyoncularının kullandığı performans terminolojisine yerleşmiş durumdadır. Düm ve tek Türk müziği geleneğinin ritmik yapısını karşılayan usul terminolojisinde kullanılan, iki temel darba ait adlandırmalardır. Bu darp adlandırmaları, esasında kudüm ve nakkare gibi iki farklı göne sahip olan ve yapısal olarak iki farklı darp üretimine uygun çalgıların icrasının dilsel ifadeleridir ancak darbuka veya bendir gibi tek gönlü çalgılarda da farklı alanlara uygulanan darplar sayesinde düm ve tek sesleri elde edilebilir. Dolayısıyla darbukanın tek gönü üzerinde farklı vuruş noktalarının varlığı ve bu noktalar ekseninde müzik kültürü içinde yer almış olan iki farklı darbın üretilmesi adına geliştirilmiş kimi teknikler/üsluplar mevcuttur.

Düm, yukarıdan aşağıya bilek hareketinden edinilen kuvvetle, elin (solaklar için sol el, solak olmayanlar için sağ el) başparmak dışındaki parmaklarının birbirine bitişik ve düz bir şekilde darbuka derisinin üzerine ve merkez ile kenar arasındaki bölgeye uygulanmasıyla elde edilen bas tınıya sahip sestir. Düm vuruşu uygulandıktan sonra el derinin üstünden çekilerek tınının kesilmeden uzaması sağlanmalıdır. Darbuka icrasında

kullanılan tekniklerin geliştirilmesi sonucunda aktif olarak kullanılan el dışındaki elin (üst el) kullanılmasıyla da düm vuruşu uygulanmaktadır.

Elin deriye düşey olarak ürettiği ton anında duyulur ve duyulur duyulmaz el kaldırılır. Bu da bas sesin ritmik motif dahilinde yankılanarak dışarı doğru sürmesine imkan verir. Bu tonun süreklilik arz eden tınısı, derinin gerginliğine ve darbuka materyali ile boyutuna da bağlıdır. Bu yüzden ki aynı teknikle çalınsa da çıkan sesler çeşitlilik gösterebilir (Karaol, 2011, s. 79).



Fotoğraf 21 Sağ El Düm Vuruşu (Akatay, 2013, s. 19)³³

³³ Akatay'ın darbuka vuruşlarını göstermek üzere darbuka metodunda (2013) kullandığı fotoğraflar incelendiğinde fotoğraflarda vuruş anında elin darbuka üzerindeki pozisyonunun gösterildiği tespit edilmiştir.



Fotoğraf 22 Sol El (Üst El) Düm Vuruşu (Akatay, 2013, s. 20)

Tek vuruşu, her iki el ile uygulanabilen tiz tınıdaki sestir. Bu vuruş, her iki el ile de *darbuka* derisinin darbuka gövdesi ile kesiştiği alanda uygulanır. Akatay'ın *darbuka* metodunda (2013) sağ el ile uygulanan *tek* vuruşunda işaret parmağının (R1); orta parmağın, yüzük parmağının ve serçe parmağının üçünün birden (RX) veya başparmak hariç dört parmağın birden (RT); sol el ile uygulanan *tek* vuruşunda ise işaret (L1) veya yüzük (L3) parmağının kullanıldığı görülür.



Fotoğraf 23 Sağ El Tek Vuruşu (Akatay, 2013, s. 19)



Fotoğraf 24 Sol El Tek Vuruşu (Akatay, 2013, s. 21)

Ritim içinde uygulanan süre kısaltıkça bir başka deyişle hız arttıkça *tek* vuruşu sırasında kullanılan parmaklar, *darbuka* derisi üzerine daha geniş bir açıda (bitişik olan parmaklar birbirinden ayrılarak) ve derinin dış kısmından merkezine yönelerek hareket ettirilir. Özellikle *darbuka* çalan müzisyenler arasında *tır* olarak ifade edilen *velveleli* vuruşlarda bu teknik uygulanır. Örneğin; bir sekizlik süredeki *tek* vuruşu derinin dış kısmına uygulanırken otuz ikilik ve daha kısa sürelerle bölünmüş bir ritim içerisinde parmak vuruşları açık pozisyonunda ve derinin ortasına doğru uygulanır.

Tokat vuruşu, genellikle alt el ile *darbuka* derisinin merkezi ile kenarı arasındaki bölgeye uygulanır. Vuruş esnasında tüm parmaklar ya da başparmak hariç diğer parmaklar deriye temas eder. *Tokat* vuruşu genellikle *düm* vuruşu ile aynı bölgeye uygulanır. Böylece özellikle kısa süreler içindeki *düm* ve *tokat* vuruşları, elin aynı bölge üzerinde kalmasıyla farklı bir yere güç harcamadan daha rahat uygulanır. *Düm* vuruşundan farklı olarak el, vuruştan hemen sonra deri üzerinden kaldırılmaz ve parmaklar eklemenden bükülmüş bir şekilde vuruş gerçekleştirilir.



Fotoğraf 25 Tokat Vuruşu (Akatay, 2013, s. 20)

Darbukada yukarıdaki üç temel vuruş dışında birçok vuruş uygulanmakta ve günümüzde kullanılan parmak tekniği sayesinde müzisyenler yeni darbuka icra/vuruş teknikleri geliştirmektedir. Vuruş teknikleri, müzisyenler arasında farklılıklar gösterebilmektedir. Söz konusu farklılıklar birçok müziksel bileşene bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Yukarıda yer alan kullanılan darbukaya bağlı olarak darbuka performansı üslubunun şekillenebileceği bilgisine ek olarak Akatay, icra edilen eserin ve icra anında performans gösteren diğer müzisyenlerin performanslarının performans üslubunu şekillendiren birer bileşen olarak aşağıdaki cümlelerle ifade eder:

Darbukaya vurulan her parmak, gerekli tonu bulmanıza yeterince yardımcı olmaz. Orta kuvvette (şiddet) alınan ses ile akort (uyum) yapabilirsiniz. Yine de icra edilecek eserin ve diğer sazların performansı sizin en doğru vuruş şiddetinizi bulmanıza yardımcı olacaktır. Bu uygulama doğru refakati ve darbukadan çıkaracağınız ses şiddetini belirler. Aksi halde ritimleri doğru vermeniz halinde bile yanlışla düşer, diğer sazlarla olan uyumu kaybedebilirsiniz (Akatay, 2013, s. 18).

2.2.3.3. Hamdi Akatay'ın Darbuka İcrasında Kullandığı Diğer Vuruşlar ve Teknikler

Yukarıda yer alan *düm*, *tek* ve *tokat* vuruşları dışında Akatay'ın *darbuka* performansları sırasında uyguladığı ve yukarıda yer alan vuruşların kombinasyonlarından oluşan teknikler de mevcuttur. Bu teknikler, genel geçer bir kurala bağlı değil ancak Türkiye'deki profesyonel *darbuka* icracıları arasında dilsel ve pratik yönden yaygın olarak dolaşımda olan ve içrek bilgi olarak nitelendirilebilecek tekniklerdir. *Tır* ve *re* bu tür tekniklere örnek gösterilebilir. Kısa süreli ve art arda gelen *tek* vuruşları *tır* tekniğini ortaya çıkarır. Örneğin; bir dörtlük *tek* vuruşunun otuzikilik vuruşlara bölünerek icra edilmesi, dörtlük *tek* vuruşunun *tırlı* çalınması olarak ifade edilir. Akatay'ın *darbuka* performans üslubunu ortaya koyan bir başka teknik ise *redir*. *Re* ya da *re'li çalma*; *düm*, *tek* veya *tokat* vuruşlarından önce sırasıyla üst elin işaret ve yüzük parmakları ile uygulanan ilave darplar olarak tanımlanabilir. *Darbuka* icracıları arasında *re'li çalmanın* icra edilen ritim katmanını süslediği ve tınısal açıdan estetik bir değer kattığı düşünülür. Bu tekniğe adını veren *re* hecesi, ritim cümlelerinin vuruş adları kullanılarak sözlü olarak seslendirilmesi sırasında önüne geldiği vuruş adlarıyla

kaynaştırılarak seslendirilir. Örneğin; bir *düm* vuruşu *re*li icra edilecekse *rum* ya da *rüm*; *tek* vuruşu *re*'li icra edilecekse *rek* ya da *rak* şeklinde seslendirilir³⁴.

Hamdi Akatay'ın "dominant" çalgısı *darbuka* ile şekillenen performans üslubunun, yoğun olarak kullandığı diğer vurma çalgıları icrasına da yansıdığını söylemek mümkündür. Akatay'ın özellikle *bendir*, *cajon* ve *djembe* icrası sırasında çalgıların fiziksel yapısı elverdiği ölçüde *darbuka* tekniğini kullandığı ve parmak vuruşlarını sıklıkla uyguladığı görülür. Bunun yanı sıra Akatay, *bendirin* genellikle diz üstünde ya da bacak arasında çalındığını ancak kendisinin *darbukadaki* gibi parmak vuruşlarını *bendir* üzerinde uygulayabilmek için farklı bir tutuş tekniğini tercih ettiğini ifade eder. Aşağıdaki fotoğrafta ve karekodu yer alan video 4'te görüldüğü gibi Akatay, *bendiri* dizleri kasnağın iç kısmında yer alacak şekilde yerleştirir ve bir anlamda sabitlemiş olur. Bu şekilde, Akatay'ın da (2018a) ifade ettiği gibi çalgı hakimiyeti konusunda daha fazla çabaya gerek kalmaksızın rahat bir performans gerçekleştirilebilir.

³⁴ Hamdi Akatay'ın kardeşi Mehmet Akatay, bu şekilde bir dilsel ifadeyle kişisel *Instagram* profilini "rakdumrakatay" adıyla kullanmaktadır.



Fotoğraf 26 Hamdi Akatay'ın Bendir Tutuşu



Video 3 Hamdi Akatay Bendir İcrası

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAMDİ AKATAY’IN PERKÜSYON PERFORMANSLARININ İNCELENMESİ

Müzik performanslarını ele alan bir çalışmada ilk olarak akla gelen olgunun “tını” olduğu söylenebilir. “Ancak müziğin tını ötesi söylemsel ve edimsel kimi unsurlar taşıdığı düşünüldüğünde müziğe ilişkin kullanılan kavramların ya da müzisyen davranışlarının tamamının tınıya yönelik olmadığı görülecektir” (Ersoy, 2008, s. 78). Bu noktadan hareketle Akatay’ın gözlemlenmiş olan canlı performanslarının yanı sıra, eş zamanlı gözlemlene şansı elde edilemeyen çeşitli performanslarını (konserler, TV programları, workshop) içeren artzamanlı video kayıtlarının inceleneceği bu bölümde söz konusu performanslar, tının yanı sıra farklı bağlamlarda ele alınacak ve söz konusu analiz, Akatay’ın veya diğer kişilerin söylemleri ve edinilen diğer materyaller (görsel/işitsel yayınlar) ile desteklenecektir.

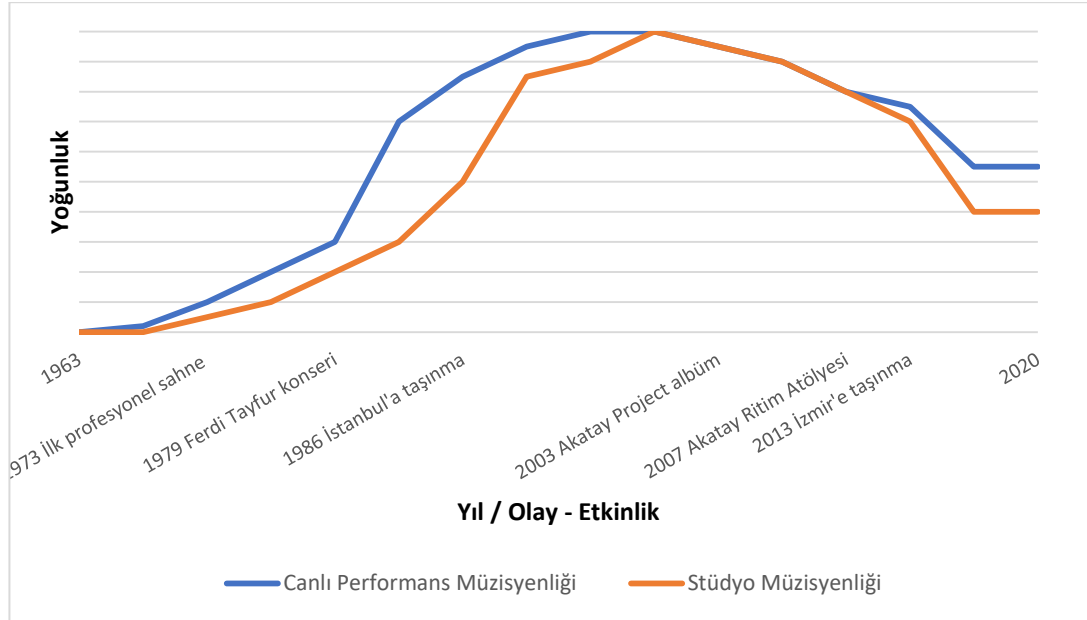
3.1. Performans Alanları

Çalgı icra eden profesyonel müzisyenler, performans gösterilen mekanlar bakımından “canlı performans müzisyeni”³⁵ ve “stüdyo müzisyeni” olarak iki temel başlıkta sınıflandırılabilir. Bu ayrımı ortaya koyan belirleyici olarak mekanın yanı sıra tüketicinin/izlerkitlenin seslendirme ile eş zamanlı varlığı, bir başka deyişle mekanların seslendirme ile eş zamanlı olarak izlerkitleyi barındırıyor ya da barındırmıyor olması da düşünülebilir. Söz konusu sınıflandırmanın özellikle Türkiye’deki müzisyenler arasında dilsel yönden yoğun bir dolaşıma sahip olduğunu ve müzik etkinliklerinde yer alan katılımcılarda algısal açıdan iki farklı müzisyen statüsü olarak karşılık bulunduğunu söylemek mümkündür. Performans gösterilen mekanlar bakımından oluşturulan bu sınıflandırma aynı zamanda müzik üretimlerinin tüketilme anı ile de ilişkilidir. Stüdyo müzisyenlerinin performansları ses kayıt stüdyolarında ve tamamıyla art zamanlı tüketilmek üzere gerçekleşirken canlı performans müzisyenleri, konser-dinleti salonları ve radyo/TV programlarının kaydedildiği stüdyolar gibi mekanlarda üretilen ve eş zamanlı ya da art zamanlı tüketilen performanslar ortaya koyarlar.

³⁵ Bu sınıflandırmada “canlı performans müzisyeni” olarak yer verilen müzisyen kategorisi için Türkiye’deki müzisyenler arasında “sahne müzisyeni” ifadesinin de kullanıldığı söylenebilir.

Türkiye’de müzisyen rollerinde görülen değişim örneğinde belirtildiği gibi “çalgıcıların sanatçıya dönüşmesi”, çalgı icra eden müzisyenlerin merkezde yer aldığı canlı performansları ya da stüdyo kayıtlarını ortaya çıkarır. Bu değişim, canlı performans ve stüdyo müzisyenlerinin aynı zamanda bireysel projeler de üretmesini beraberinde getirmiştir.

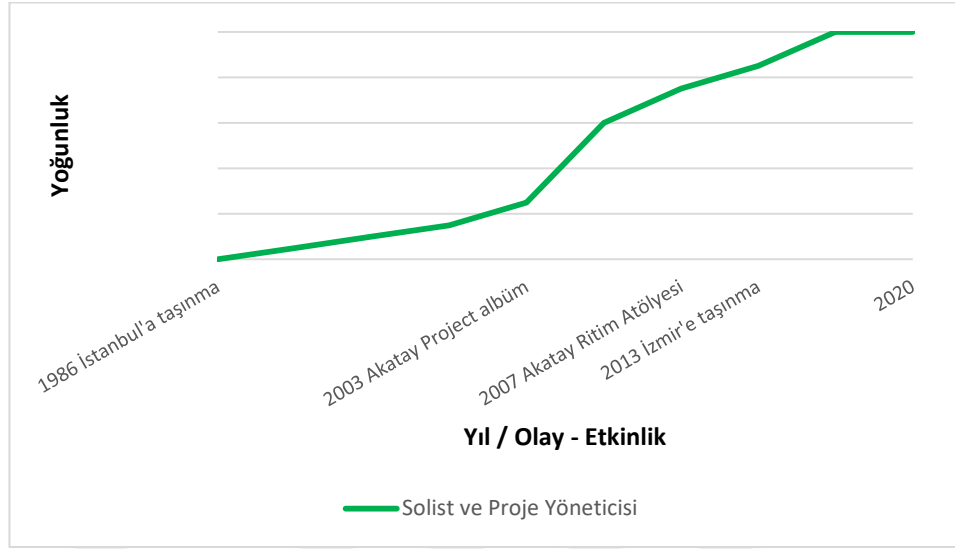
Hamdi Akatay’ın profesyonel müzisyenliği performans bağlamında incelendiğinde canlı performans, stüdyo müzisyenliği ve kendi yürüttüğü ve solist olarak yer aldığı proje performansları olmak üzere üç temel müzisyen rolünü ortaya koyduğu ve bu rollerin Akatay’ın profesyonel müzisyenliğinin başlangıcından günümüze farklı dönemlerde farklı yoğunluklar gösterdiği görülebilmektedir. Bu kategorizasyon içerisinde canlı performans ve solist-yönetici olarak yer aldığı performanslar, iki performans kategorisinde de Hamdi Akatay’ın perküsyon performansı göstermesi bakımından birbirinin aynıymış gibi algılansa da kendi yönettiği ve aynı zamanda solist olarak performans gösterdiği projeler repertuar, oturtum, müzisyenlerin sahneye yerleşimi, müzisyenlerin kıyafetleri gibi konularda Akatay’ın tek karar verici olması bakımından yalnızca perküsyon performansı gösterdiği konser, TV, radyo vb. canlı performanslardan ayırır.



Şekil 3 Hamdi Akatay'ın Profesyonel Müzisyenliğinin Performans Bağlamında Yıllara Göre Değişimi - 1

Hamdi Akatay'ın doğduğu yıl olan 1963'ten itibaren Akatay'ın profesyonel müzisyenlik sürecini etkileyen olay ya da etkinlikler ve gerçekleştikleri yıllar yukarıdaki şekildeki yatay ekseninde yer alır. Dikey eksenindeki hareketliliği ortaya koyan veriler, Akatay'ın (edimsel ve söylemsel verilerden hareketle) profesyonel müzisyenlik sürecinde performans gösterdiği müziksel etkinliklerin yoğunluklarından oluşmaktadır. Bunun yanı sıra Akatay'ın stüdyo müzisyenliğini ortaya koyan veriler, Akatay ile yapılan görüşmelerden ve <https://www.discogs.com> adresinden derlenmiş ve grafik haline getirilmiştir.

Yukarıdaki grafik Hamdi Akatay'ın perküsyoncu olarak performans gösterdiği ve başkaları tarafından projelendirilen ve yönetilen etkinliklere ait performans yoğunluğunu gösterir. Akatay, bu etkinliklerde yalnızca perküsyoncu olarak yer alırken İstanbul'a taşındıktan sonra ve özellikle kendi albümünün yayımlandığı dönemden itibaren kendi yönettiği projeler üretmeye başlar. Hamdi Akatay, bu projelerin kimilerinde perküsyon performansı gösterirken kimilerinde ise orkestra şefi konumundadır. Bu bağlamda Akatay'ın müzisyenlik statüsü ve rolü değişim göstermiş ancak performans alanları sabit kalmıştır. Bunun yanı sıra yukarıdaki ve aşağıdaki iki grafikteki yoğunluklarda görülen yükselmeler ve düşüşler Akatay'ın ve müzik pazarının yönelimleriyle ilişkilendirilebilir. Örneğin; Hamdi Akatay'ın 1986 yılında İzmir'den İstanbul'a taşınmasının ve 2013 yılında İzmir'e dönmesinin performans yoğunluğu değişimlerini doğrudan etkilediği söylenebilir. Akatay, Türkiye müzik pazarında önemli bir yere sahip olan İstanbul'a giderek müzik üretim yoğunluğunu arttırmış ve İzmir'e dönüşüyle birlikte söz konusu üretim faaliyetleri nispeten azalmıştır.



Şekil 4 Hamdi Akatay'ın Profesyonel Müzisyenliğinin Performans Bağlamında Yıllara Göre Değişimi - 2

Hamdi Akatay'ın profesyonel müzisyenlik süreci boyunca performans gösterdiği müzik etkinlikleri; müzik türleri, üslupları ve oturtumları bakımından da oldukça geniş bir yelpazede konumlanır. Bu noktada performans “üslubunun” Ersoy'un (2017) müzik türü, ses dizgesi, performans mekanı, form/biçim, zaman ve tempo olarak açıkladığı bileşenlere bağlı olarak şekillenebilen bir müziksel davranışlar bütünü anlamına geldiği söylenebilir. Söz konusu bileşenlere bağlı olarak şekillenebilen üslup, Akatay örneğinde çalgı tercihi, icra tekniği ve *velveleli* ya da sade bir icra ortaya konması gibi performans davranışları ışığında kendini gösterir.

İncelenen etkinliklerde sanat müzikleri, halk müzikleri ve popüler müzikler gibi tür bakımından geniş bir performans çeşitliliği ve aynı zamanda üslup ve oturtum bakımından da çapraz bir ilişki söz konusudur. Örneğin; kendi kurduğu *Tepecik Filarmoni Orkestrası* ile geleneksel Türk müziği oturtumunda Batı sanat müziği ya da Hint müziği seslendirirken *Katar Filarmoni Orkestrası* konserinde Batı sanat müziği oturtumu içerisinde geleneksel Arap müziği, başka bir örnekte ise *Berlin Senfoni Orkestrası* ile birlikte Batı sanat müziği oturtumu içerisinde Türk sanat müziği seslendirir. Akatay'ın darbuka ile oldukça geniş bir yelpazede performans göstermesi ve söylemlerinde sıkça yer verdiği *darbukaya* “nüfus kağıdı çıkarma” söylemi bir dünya müziği unsuru olarak *darbukanın* Akatay'ın “evrensellik” algısı üzerinden küresel dolaşıma sokulması çabası olarak değerlendirilebilir.

Hamdi Akatay'ın performans gösterdiği video kayıtlarını elde etmek üzere internet üzerinden yapılan bir sanal etnografi çalışması sonucunda çok sayıda videoya ulaşılabilmesi, Akatay'ın profesyonel müzisyenliğinin ulusal ve uluslararası düzeydeki tanınırlığıyla açıklanabilir. Söz konusu videolara alan çalışmaları sürecinde kaydedilen videolar eklendi ve performans analizini ortaya koyacak videolar mekan, müzik türü ve üslup çeşitliliği gibi kriterlerle sınırlandırıldı. Bu videolarda ortaya koyulan performansların tarihleri incelendiğinde daha çok 2008 yılından başlayarak Akatay'ın İstanbul'dan İzmir'e kesin dönüş yaptığı dönemi (2013) kapsayan bir tarih aralığı öne çıkar ve bu durum, video kayıt teknolojilerinin ve internet/sosyal medya kullanımının bu tarihlerde yaygınlık kazanmasıyla açıklanabilir. Bu dönem, Akatay'ın bireysel projelere daha çok yoğunlaşması, projelerin repertuvarını, oturtumunu, müzisyenleri ve mekanları kendi belirlemesi ve bu davranış özgürlüğünün performanslar sırasında uyguladığı tekniğe ve yaratıcı yönelimine yansımaları bakımından öne çıkar.

3.2. Hamdi Akatay Performans İncelemesi

Bu doktora çalışmasında incelenen ve aşağıdaki tabloda yer alan etkinliklerin ortak özelliği, tüm etkinliklerde Hamdi Akatay'ın *darbuka* icra etmesidir. Bu durum, Akatay'ın *darbukanın* dominant çalgısı olduğuna dair söylemlerinin edime yansımaları olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra Akatay, incelenen videoların tamamında doğu perküsyonculuğunun olmazsa olmazı olarak nitelendirdiği çalgılar arasında *bendir* ve *tef* de icra eder. Hamdi Akatay'ın performans gösterdiği etkinliklerde tek perküsyoncu olarak ya da bir perküsyon grubu içinde yer aldığı görülür. Akatay, tek katıldığı etkinliklerde “konuk sanatçı” olarak yer alır ve bu etkinliklerin tamamında *darbuka* çalar. Bu etkinliklerde tek başına ya da orkestra eşliğinde solist olarak *darbuka* doğaçlamaları yapan ve/veya diğer müzisyenlerle birlikte parçaları seslendiren Akatay'ın performans esnasında kullandığı teknik ve üslup bakımından kendisine bir alan yarattığı ve farklı bir biçimde konumlandığı gözlemlenmektedir.

	Etkinlik	Etkinlik Türü - Yeri	Etkinlik Tarihi	Tek Perküsyoncu / Perküsyon Grubu (Perküsyoncu Sayısı)	Solist/Eşlik	Kullandığı Çalgılar
1	Popstar Alaturka	TV Programı	2007	Perküsyon Grubu (3)	Solist	Toprak Darbuka
2	Berlin Filarmoni Orkestrası	Konser	2008	Perküsyon Grubu (4)	Eşlik	Döküm Darbuka, Tef
3	Popstar Alaturka	TV Programı (Star)	9 Mart 2008	Tek	Konuk	Döküm Darbuka
4	TRT 41. Yıl Programı	Konser - TV Programı	2009	Perküsyon Grubu (8)	Solist-Eşlik	Toprak Darbuka
5	Burhan Öçal'la Atölye	TV Programı	2010	Perküsyon Grubu (2)	Solist	Toprak Darbuka, Bendir
6	Borusan Filarmoni Orkestrası	Konser – İstanbul Lütü Kırda Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı	9 Şubat 2010	Perküsyon Grubu (6)	Eşlik	Döküm Darbuka
7	Kayda Değer	TV Programı (TRT Müzik)	Nisan 2011	Tek	Konuk	Toprak Darbuka
8	Trilok Gurtu & Hamdi Akatay & Memduh Akatay & Tepecik Filarmoni	Konser – İzmir Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi	21 Ekim 2017	Perküsyon Grubu (4) (Orkestra Şefi)	Solist	Döküm Darbuka, Toprak Darbuka, Bendir
9	Torunu Hamdi Akatay'ın sünneti	Sabahçılık (eğlence)	14 Ağustos 2018	Tek		Döküm Darbuka
10	Sibel Can	Konser	10 Ekim 2018	Tek	Konuk	Döküm Darbuka (Bas)
11	Katar Filarmoni Orkestrası	Konser	Şubat 2020	Perküsyon Grubu (8)	Eşlik	Döküm Darbuka, Bendir

Tablo 6 Hamdi Akatay'ın Performans Gösterdiği Etkinlikler

3.2.1. Oturma Düzeni

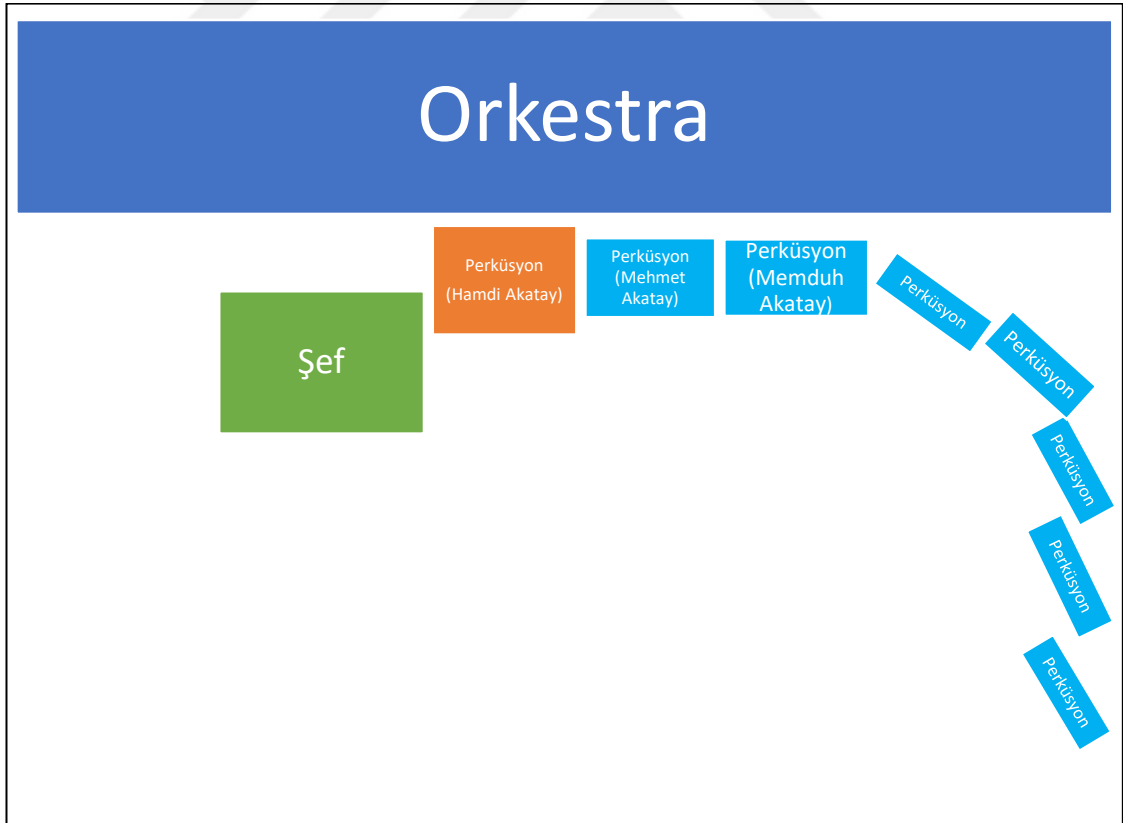
Akatay'ın tek perküsyoncu olarak yer aldığı etkinlikler dışındaki etkinlikler incelendiğinde perküsyoncuların sahnede/stüdyoda çeşitli oturma düzenlerinde yer aldığı görülür. Bu etkinliklerin tümünde perküsyon grubu, sahnede yer alan bir “odak noktası”na (şef, solist, program sunucusu/yöneticisi, konuk sanatçı) göre bir oturma düzeninde yer alır ve Hamdi Akatay, söz konusu odağa en yakın perküsyoncu konumundadır. Örneğin; 2, 4, 6 ve 11 numaralı etkinliklerde sahnede bir orkestra şefi yer alır ve bu etkinliklerde şefe en yakın perküsyoncu Hamdi Akatay'dır.



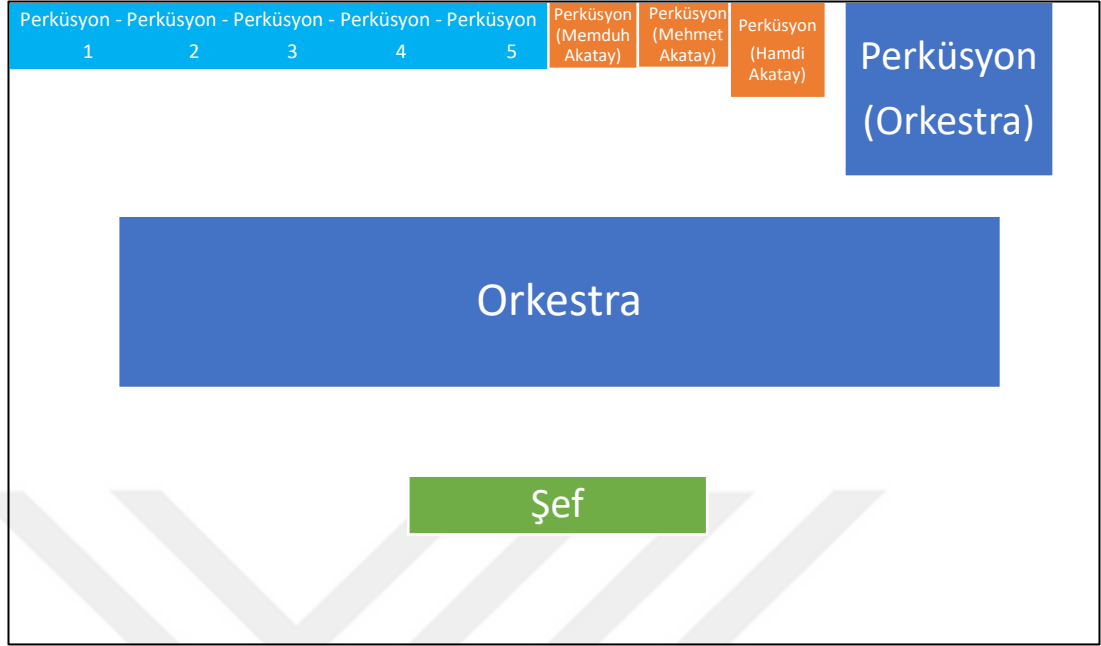
Şekil 5 Borusan Filarmoni Orkestrası Konseri Sahne Düzeni (9 Şubat 2010)



Şekil 6 Berlin Senfoni Orkestrası Konseri Sahne Düzeni (2008)



Şekil 7 TRT 41. Yıl Programı Sahne Düzeni (2009)



Şekil 8 Katar Filarmoni Orkestrası Konseri Sahne Düzeni (Şubat 2020)

Akatay'ın perküsyon grubu içinde “grup şefi/lideri” konumunda olması, çoğunlukla arabesk icra eden orkestralar için geçerli olan ve yazılı olmayan bir kuralın ortaya çıkardığı hiyerarşiyi örnekler. Bu oturma düzenine³⁶ göre perküsyon grubu, izleyici tarafından bakıldığında genellikle sahnenin sağında konumlanır ve soldan sağa sırasıyla *darbuka*, *tef*, *hollo/bas darbuka* çalan müzisyenler oturur. Perküsyoncu Berkant Çakıcı (2020), yapılan görüşmede perküsyon grubunun oturma düzeni hiyerarşisini Hamdi Akatay ile birlikte çalıştığı döneme dair şu cümlelerle açıklar:

...Aslında bilmeden ben, belki çok özeniyordum o yıllarda. “Ben ne zaman ikinci sırada oturacağım acaba”. O (Hamdi Akatay), “bir” çünkü. Sahnede bir hiyerarşi var yani. Bu yaylarda da, perküsyonlarda da var. Bu hiyerarşiye bağlı kalmak lazım. Hamdi abi başa otururdu. Sonra yanına Mehmet varsa Mehmet (Akatay) otururdu, yoksa Kemal (Taşpınarlı) otururdu. Tef, hollo böyle giderdi yani.

Belirli müzik türlerinde/geleneklerinde müzisyenlerin birtakım standartlaşmış oturma düzenlerinde sahneye yerleşmeleri söz konusu olabilir ve bu oturma düzenleri

³⁶ Stokes (2012, s. 238, 239), arabesk türünde gerçekleşen bir stüdyo kaydında karşılaştığı oturma düzeninin sahnede de benzer olduğunu şu ifadelerle açıklar: “Arabeskin canlı icralarında da bu mekansal düzenleme mümkün olduğunca uygulanmaktadır. Halk konserinde ya da büyük bir gazinoda, geniş bir orkestra kullanıldığında, solo enstrümanlar ortada, telli çalgılar solda ve ritim bölümü sağda olmak üzere sahnede müzisyenlerin örgütlenmesi arabesk müzikteki antifoni ilkesini yansıtmaktadır. Sahnede müzisyenlerin dağılımı ile müzikal gereçlerin düzenlenişi arasındaki ilişki açıkça görülebilir. Daha küçük gruplar canlı icralarda, eldeki kaynaklarla aynı yapıyı sağlarlar”.

Çalgıların ve o algıları icra eden müzisyenlerin kimlikleri arasındaki karşılıklı ilişki çerçevesinde düzenlenebilir. Örneğin; bir senfoni orkestrasında orkestradan sorumlu olan müzisyen (*konzertmeister*) aynı zamanda birinci keman grubunun en n sırasında ve şefe en yakın oturan müzisyendir. Türk halk müziği korolarında bağlama çalan müzisyenlerin sahnenin ortasında ve şefin tam karşısında oturması bir başka örnek olarak verilebilir. Statü-kişi arasındaki iki yönlü ilişki çerçevesinde değerlendirilebilecek bu durum doğu perküsyoncuları arasında *darbuka* alan müzisyenler için benzer biçimde bir hiyerarşi ortaya çıkarır. *Darbuka* alan müzisyen aynı zamanda perküsyon grubunun şefidir ve orkestra şefine ve/veya soliste en yakın perküsyoncu konumundadır. Söz konusu hiyerarşinin kişilerden bağımsız olarak *darbukanın* icra edilen ritim katmanına da yansıdığı söylenebilir. Örneğin; *Dest-be dest* adlı albümde yer alan aynı adlı parçanın 55. saniyesinden itibaren notaya alınan *darbuka*, *tef* ve *hollo* performansının dört ölçülük kesitinde *darbuka* performansının daha ön planda olduğu ve ritim vuruşlarının daha kısa srelere bölünerek icra edildiği görülür. Bunun yanı sıra *hollo* ile yalnızca “kalıp” olarak adlandırılan ana ritim kalıbı icra edilir. *Tef* ise *holloya* nazaran daha kısa srelere bölünen ancak sabit bir ritim kalıbında icra edilir. Bir başka örnekte ise aynı albümün *Oğul* adlı parçasının 2. dakika 54. saniyesinden itibaren notaya alınan *darbuka* ve *hollo* performansının dört ölçülük kesitinde benzer bir icradan söz etmek mümkündür.

$\text{♩} = 107$

Darbuka

Tef

Hollo

Darbuka

Tef

Hollo

Nota 5 Dest-be dest Darbuka, Tef, Hollo Performansı Kesiti



Ses Kaydı 1 "Dest-be dest" - Akatay Project Dest-be dest Albüm Kaydı (2003)

♩ = 95

Darbuka

Hollo

Darbuka

Hollo

Darbuka

Hollo

Darbuka

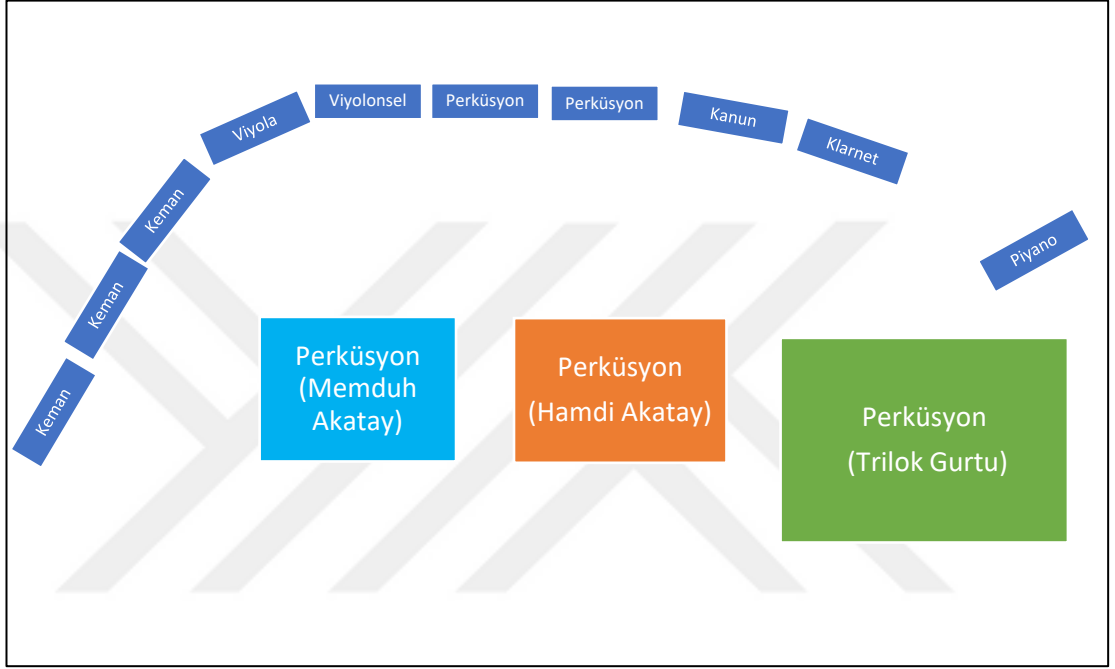
Hollo

Nota 6 Oğul Darbuka ve Hollo Performansı Kesiti



Ses Kaydı 2 “Oğul” - Akatay Project Dest-be dest Albüm Kaydı (2003)

Hamdi Akatay'ın 1, 5 ve 8 numaralı etkinliklerde de perküsyon grubunu yönlendiren konumda olduğu ve aşağıdaki şekillerde görüldüğü gibi konuk sanatçıya (etkinlik 8), soliste (etkinlik 1) ve sunucuya (etkinlik 5) en yakın perküsyoncu olduğu görülür.



Şekil 9 Trilok Gurtu & Hamdi Akatay & Memduh Akatay & Tepecik Filarmoni Konseri Sahne Düzeni (21 Ekim 2017)



Şekil 10 Popstar Alaturka Programı Sahne Düzeni (2007)



Şekil 11 Burhan Öçal'la Atölye Programı Sahne Düzeni (2010)

Akatay, tek konuk perküsyoncu olarak yer aldığı etkinlikler arasında 3 ve 10 numaralı etkinliklerde orkestranın önünde tek başına yer alır ve *darbuka* ile performans gösterir. Profesyonel müzisyenlik kariyerinin başlangıcında yer aldığı etkinliklerde *darbuka* çalan müzisyene mikrofon temin edilmediğini ve darbukacıların düşük statüde görüldüğünü ifade eden Akatay (2019a), günümüzde yer aldığı etkinliklerde orkestranın önünde bir solist gibi o günlerin “acısını çıkardığını” ifade eder. Bu durum, statü konusunda yer verilen, kişi ve statü arasındaki iki yönlü ilişki çerçevesinde değerlendirilebilir. Zaman içinde kendi statüsünü yükselten Akatay, aynı zamanda darbukacı statüsünün de değer kazanmasını sağlar.

3.2.2. Hamdi Akatay’ın Darbuka Performanslarında Kullandığı Ritim Kalıpları ve Üslup Yönelimleri

Hamdi Akatay, tek başına ya da *Akatay Ritim Grubu*³⁷ içinde yer alarak katıldığı etkinliklerde belirli kalıp ölçülerden ve doğaçlamalardan oluşan ritim kompozisyonları icra eder. Akatay’ın (bireysel/grup) ritim kompozisyonları, birer müzik tasarımı olarak düşünüldüğünde bu tasarımların önceden hazırlanmış ritim kalıpları ve bu kalıpların ölçüsü değerinde icra edilen doğaçlamalardan oluştuğu görülür. Doğaçlamalardaki ritim katmanları her performansta farklılık gösterse de kullanılan ölçü yapısı değişmez. Ölçü yapısının değişmeden doğaçlamaların farklılıklar göstermesinden hareketle Akatay’ın performansı, her ne kadar kimi zaman nota kullansa da ve müzik yazısına ait bir yanının olduğu görülse de sözlü gelenek içerisinde bir yeniden yaratma davranışı olarak değerlendirilebilir. Hamdi Akatay/Akatay Ritim Grubu tarafından söz konusu ritim kalıplarının birden çok etkinlikte icra edilen farklı ritim kompozisyonlarında kullanımı, bu ritim kalıplarının taşınabilir yapısını ortaya koyar. Bu bölümde notalarına yer verilen 10/4 ve 8/4 ölçüler, Akatay’ın kullandığı ritim kalıplarına örnek oluşturur.

Akatay, tek başına ya da grup olarak, yukarıdaki etkinlikler arasında yer alan üç etkinlikte de (4, 5 ve 7) 2 ölçüden oluşan 10/4 ritim kalıbının icra eder. Hamdi Akatay’ın söz konusu ritim kalıbını toprak *darbuka* ile tek başına icra ettiği etkinlik

³⁷ Hamdi Akatay, kardeşi Mehmet Akatay ve/veya oğlu Memduh Akatay ile birlikte yer aldığı etkinliklerde *Akatay Ritim Grubu* olarak performans gösterir.

7'nin video kaydındaki altyazıda “Oğul – Beste: Hamdi Akatay” ifadesi yer alır. *Oğul*³⁸, Hamdi Akatay'ın 2003 yılında kardeşi Mehmet Akatay ile birlikte yayımladığı *Dest-be dest* adlı albümde bestesi ve düzenlemesi Hamdi Akatay'a ait bir parça olarak yer alır ve parça aynı 10/4 ritim kalıbı ile başlar. Parçanın albüm kaydında Hamdi Akatay ile birlikte kardeşi Mehmet Akatay ve oğlu Memduh Akatay perküsyon performansıyla yer alır³⁹.



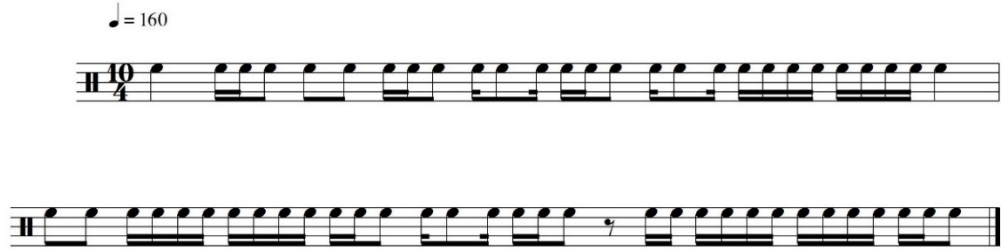
Fotoğraf 27 *Dest-be dest* Albümü Kartoneti – 1 (2003)

³⁸ Bkz. Ses Kaydı 2

³⁹ Parçanın adının Oğul olmasının sebebi, stüdyo kaydında Hamdi Akatay'ın oğlu Memduh Akatay'ın *darbuka* solosu performansı göstererek albümde yalnızca bu parçada yer almasıdır.



Fotoğraf 28 Dest-be dest Albümü Kartoneti – 2 (2003)



Nota 7 10/4 Ritim Kalıbı

Oğul'un albüm kaydı, Hamdi ve Mehmet Akatay'ın yukarıda notası yer alan ve bir dörtlük notanın 160 bpm⁴⁰ hızda seslendirdiği 10/4 bir ritim kalıbı ile başlar. Bu seslendirmenin *konnakol/bols* tekniği ile gerçekleştirildiği düşünülebilir.

Konnakol (Güney Hindistan/Karnatik) ve *Bols* (Kuzey Hindistan/Hindustani), Hint müzik geleneklerinde vurma çalgılar ile icra edilen ritim vuruşlarının/kalıplarının vokal ile taklit edilmesidir. Tabla vuruşlarının 'bols'; Mridangam vuruşlarının seslendirilmesi ise 'konnakol' olarak adlandırılır ve aynı ritim kalıbının hem vokal hem de vurma çalgılar ile seslendirilmesi, Hint müziği öğretiminde sıklıkla uygulanan bir yöntemdir. (Young, 1998, s. 8-12).

Hamdi Akatay ve Mehmet Akatay'ın *konnakol* tekniği ile iki kere tekrar ettikleri ritim kalıbı, daha sonra sırasıyla *tabla*, *bas darbuka*, *tiz darbuka* ve *tef* ile icra edilir. Vokal seslendirmenin ardından Hamdi Akatay tarafından gerçekleştirilen *tabla*

⁴⁰ Bu ritim kalıbının albüm dışındaki performanslarının hızları küçük değişiklikler gösterse de aşağı yukarı 160 bpm hızda icra edilir.

performansı, simgesel⁴¹ bir şekilde, Akatay'ın kültürel ufuklarını Hint müziğine referansla ortaya koyduğu bir “yaratıcı yönelimi” örneği gösterir. Kaemmer (1993, s. 130, 131), yönelimleri “yaratıcı” ve “kullanıcı” olarak iki farklı zeminde ele alır ve şöyle açıklar: “Yaratıcı yönelimi müzik ya da başka ifade kültürü biçimleri üretmek ya da yaratmak için gereken bilgi ve edime sahip insanların düşünce çerçevesidir. Kullanıcı yönelimi ise ifade kültürünün ürünlerini ve bunların sergilenmesinden hoşlanan ama nasıl üretildiklerine ilişkin bilgisi pek az olan ya da hiç olmayan karakteristik özelliğidir”.

“Kullanıcı yönelimi izlerkitle, yaratıcı yönelimi ise müzisyen eksenlidir ve bu kavramlar aynı zamanda kendi eksenindekileri betimlerler” (Dürük & Ersoy, 2010, s. 230). “Yaratıcılar ile dinleyicilerin kültüre bakışı farklıdır. Yaratıcılar kültürü iş edinirlerken, kullanıcılar çok seyrek olarak herhangi bir kültür ürünüyle onu yaratan kişi kadar bütünleşip ilgilenirler” (Gans, 2018, s. 49). *Oğul*'u dinleyen her kişinin Hint müziğinin parçadaki tınısal etkisini eşit derecede algılayacağını söylemek yanlış bir iddia olacaktır. Çünkü müzik tüketimi yoluyla oluşan duygulanım ve anlam, ilgili bireyin müzikteki deneyimi ile doğrudan ilintilidir.

3.2.3. Bir Yaratıcı Yönelimi Örneği: Hamdi Akatay'ın Hint Müzik Kültürü Öykünmesi

Hamdi Akatay, çocukluktan itibaren Hint müziği dinlemeye başlayarak bu müzik kültüründen etkilendiğini ifade eder ancak Akatay'ın yaratıcı yönelimini önemli ölçüde etkileyen Hint müziği unsurları, doğu perküsyonu icra eden çoğu müzisyenin gösterdiği bir davranıştır. Stokes (2012, s. 142, 143), söz konusu müzisyen davranışını arabesk müzik piyasasında faaliyet gösteren darbukacılar özelinde aşağıdaki ifadelerle örnekler:

Karşılaştığım birçok darbukacı, Hambuda, Setrak, Sait Artis, Hasan Evvel ve Muhammed el-Arabi gibi Mısırlı darbuka sanatçılarını asıl esin kaynakları olarak görüyorlardı ancak Hintli tabla çalgıcılarına da ilgileri vardı. Ferdi Tayfur için bongo çalan Reyhan Dinletir bana, bongo üzerinde, Hintli tabla ustaları Hüseyin

⁴¹ “İfade kültürlerinin birer unsuru olarak kimi çalgılar, kimi kültürler / uluslar için simge halini almıştır. Örneğin ‘sitar’ denilince akla Hint kültürü, ‘buzuki’ denilince Yunan kültürü geldiği gibi, ‘bağlama’ denilince de, müziğin içinde olan hemen herkesin aklına Türk kültürü gelir” (Ersoy, 2007, s. 4)". Dolayısıyla bir ifade kültürü ürünü olarak değerlendirilebilecek olan *konnakol* ve *tabla*, Hint müzik kültürü için simge haline gelmiştir.

Rahmani ile Muhammet Rafi'nin videolarını çalışarak öğrendiği farklı tabla çalma tekniklerini gösterdi. Arabeskçi müzisyenlerin Hint müziğini ve müzisyenlerini biliyor olmaları, onların 'kozmpolit' bir çerçeveye sahip olduğunu gösterir.

Hamdi Akatay, Stokes'un örneğinde yer alan Arap ve Hintli müzisyen isimlerinin neredeyse tamamına, yapılan görüşmelerdeki ifadelerinde yer verir. Akatay'ın Hint kültürüne duyduğu ilgi; müzik sınırlarını ve söylemlerini aşarak davranışlarına ve kıyafetlerine dahi yansır. 21 Ekim 2017'de gerçekleşen konserde konuk sanatçı olarak yer alan Trilok Gurtu'yu sahneye davet eden Hamdi Akatay, Trilok Gurtu'yu bir Hintli gibi *namaste* (iki elini yüzünün önünde birleştirerek) ile karşılar. Bir başka örnekte ise Akatay'ın torunu Hamdi Akatay'ın sünnet töreninden (14 Ağustos 2018) sonra gerçekleşen "sabahçılık" sırasında davetlilerden bazıları, Hamdi Akatay ve eşinin giydiği kıyafetleri Hint kıyafetlerine benzettiklerini "Hintli oldular şimdi" diyerek dile getirir.

Hint müziği unsurlarının edimsel yönden de Akatay'da karşılık bulunduğunu söylemek mümkündür. *Dest-be Dest* adlı albümde yer alan *Oğul* adlı parçada ve üç farklı etkinlikte (etkinlik 4, 5 ve 7)⁴² aynı ritim kalıbını (10/4) icra eden Akatay'ın (solo/grup) performansı, aynı etkinliklerde bu ritim kalıbının ardından icra edilen 8/4 ölçüde bir ritim kalıbı ile devam eder ve iki kere tekrar edilen 8/4 ritim kalıbının ikinci tekrarı bittikten sonra bu ritim kalıbının son kısmını *tihai* bölümü olarak icra eder.

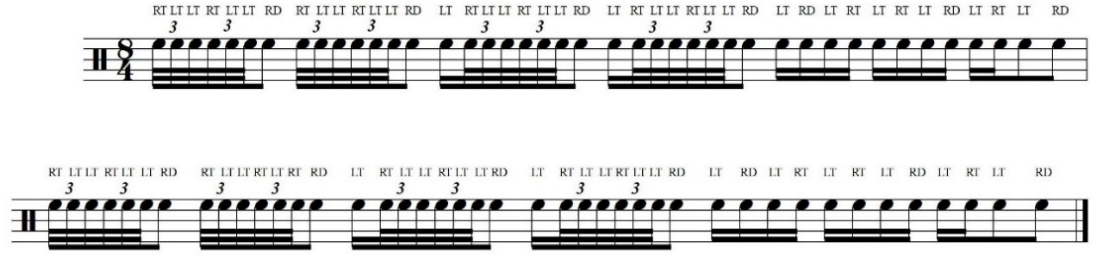
Kuzey Hindistan müziğindeki doğaçlamalar 'önceden çalışılmış cümlelere' veya formüllere dayanır ve bu formülleri içselleştirerek performansa uygulamak, Hintli müzisyenlerin alıştırma (çalışma) dönemlerinin büyük bir bölümünü oluşturur. Tan adı verilen müzik cümlesinin sonunda üç kez tekrarlanan Tihai, bu cümleler arasında köprü görevi gören en ayrıntılı formüldür ve bir tür ritmik kadans görevi görür (Lipiczky, 1985, s. 158, 159).

Akatay'ın yaratıcı yönelimini etkileyerek performanslarına yansıyan Hint müziği unsurları, söylemlerinde de yer bulur:

Bir arkadaşımız 4, 8, 16 ölçü yapacağı zaman son ölçüyü aynı şekilde 3 kere tekrarlamamız lazım burada yaptığımız gibi. Grup çalışmalarında tihai çok önemli, ölçü saymak çok önemli arkadaşlar (2018a).

Bir şeyi üç kere dönüp teslim ediyorsun. Bunu solo yapana teslim ediyorsun veya ölçü değişimine teslim ediyorsun veya parça değişecekse enstrumanistlere (AkatayF, 2020).

⁴² Üç etkinliğe ait kayıtlar karekod olarak verilmiştir.



Nota 8 8/4 Ritim Kalıbı⁴³



Nota 9 8/4 Ritim Kalıbının Sonunda Yer Alan Tihai



Video 4 TRT 41. Yıl Programı - 2009

⁴³ İncelenen kayıtlarda sol el ile uygulanan *tek* vuruşları, bu vuruşları uygularken kullanılan parmak (L1/L3) değişkenlik gösterdiğinden nota üzerinde yalnızca *tek* vuruşunu ifade eden T harfiyle gösterilmiştir.



Video 5 Etkinlik 7 - Kayda Değer



Video 6 Etkinlik 5 - Burhan Öçal'la Atölye

3.2.4. Nota Kullanımı

Hamdi Akatay'ın, kullandığı *darbuka* tekniğine yer verdiği bir *darbuka* metodu yayımlamasına ve bu metot kapsamında bir *darbuka* notasyonu geliştirmesine karşın bu tez çalışması kapsamında incelenen performansların hiçbirinde nota kullanmadığı görülmektedir. Etkinlik 6'da (*Borusan Filarmoni Orkestrası*) ve etkinlik 11'de (*Katar Filarmoni Orkestrası*) sahnede Akatay'ın önünde nota sehpası⁴⁴ yer alır ancak performansları herhangi bir nota ya da partiyon takibi olmaksızın gerçekleşir. 2017 yılı Haziran ayında İstanbul'da katıldığı bir konser provası esnasında herhangi bir yazılı materyal kullanmayan Akatay, konser repertuvarına ve parçaların düzenlemelerine dair diğer müzisyenlerle sözlü olarak fikir alışverişinde bulunmayı tercih etmiştir. Bir diğer örnekte; aynı dönemde İzmir'de gerçekleştirdiği *Sufizm Project* konserinde sahnede yer alan diğer müzisyenlerin tamamının provalarda ve sahnede nota takip etmesine karşın Akatay, nota vb. bir yazılı materyal kullanmaz. Nota bilgisine sahip olan Akatay, *darbuka* performanslarının dışında 2018 yılında Ege Üniversitesi DTMK'nda

⁴⁴ Nota sehparlarında nota, not vb. gibi hangi tür materyalin yer aldığı tespit edilememiştir.

gerçekleştirilen workshop ve 2021 yılında İzmir Büyükşehir Belediyesi'nde verdiği perküsyon dersleri sırasında da *darbuka* tekniklerini ve kompozisyonlarını sözlü aktarım yoluyla öğretmeyi tercih eder.

3.2.5. Müzik İçi ve Müzik Dışı Davranışlar

Müzisyenler performansları sırasında birtakım davranışlar ya da bedensel hareketler sergileyebilirler. Söz konusu hareketler kimi zaman ritmik yapıya eşlik eden bir kafa hareketi, ayakla tempo tutma, icra sırasında gövdenin iki yana sallanması ya da gözlerin kapatılması şeklinde olabilir ve tını üretim sürecine dahil olabileceği gibi tınıdan bağımsız bir biçimde de ortaya konulabilir. Örneğin; Hamdi Akatay'ın incelenen performansları arasında yer alan 4 numaralı etkinlik olan *TRT 41. Yıl Programı*nda kimi zaman *darbukanın klavyesinin düm* vuruşu ile *tek* vuruşu uyguladığı kısımlar arasındaki bölgeye sağ elinin (*düm* vurduğu el) avuç içiyle vurarak tempo tuttuğu görülmektedir. Akatay'ın uyguladığı bu vuruş, tını üretmek adına uygulanan bir vuruş olması ihtimalinin yanı sıra Akatay'ın sahnede birlikte performans gösterdiği diğer perküsyoncuların solo performansları sırasında tempoya eşlik etmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Aynı etkinlikte Hamdi Akatay'ın uyguladığı *darbuka* vuruşları dışında beden hareketleri de öne çıkar. Diğer perküsyoncuların solo performansları sırasında eliyle uyguladığı vuruş dışında sağ ayağını da hafifçe yere vurarak ya da elleri yüzünün hizasında alkış ile tempoya eşlik eder. Söz konusu vuruş ve hareketler, çalgı üzerinde yeterli hakimiyete ulaşmamış icracıların performanslarında da rastlanabilen bir durumdur. Ancak Akatay'ın bu hareketleri uygulayarak tempoyu yakalama ihtiyacı olmayan bir müzisyen seviyesinde olduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda ve sahnedeki müzisyenler arasında yalnızca Hamdi Akatay'ın söz konusu edimde bulunmasından hareketle bu durum, diğer müzisyenleri yönlendiren ve/veya onları uyaran bir maestro davranışı, izlerkitleye icra edilen parça ile bütünleşmiş olma izlenimi yaratma ve onları da akışa dahil etme isteği olarak değerlendirilebilir. Akatay'ın bu tür beden hareketleri, özellikle ritmik yapıya bağımlı performans anlarında *bateri* ve *basgitar* çalan müzisyenlerde sıkça karşılaşılabilen bir müzisyen davranışı olan kafa hareketleriyle ritimsel akışın takip edilmesine de benzerlik gösterir. Akatay, sahnede birlikte yer aldığı diğer perküsyoncuların performansları

esnasında ortaya koyduğu beden hareketlerinin yanı sıra solo olarak *darbuka* icra ettiği anlarda ise kimi zaman gözleri kapalı bir şekilde kafasını sağa ve sola doğru hareket ettirir.

Yukarıda ayrı ayrı biçimde yer verilen *darbuka* vuruşları ve performans sırasında Hamdi Akatay'ın ortaya koyduğu beden hareketleri, kimi zaman iç içe geçmiş bir durumda öne çıkar. Akatay, *darbuka* ile icra ettiği *tek* vuruşlarını ya da *tırları* vurguladığı anlarda gövdesiyle de *darbukaya* yaklaşır ve sağ eliyle *tır* tekniğinin ilk darbesini vurgulu bir biçimde uyguladığı anda bu tekniği bir kafa hareketiyle pekiştirir. Benzer şekilde *tokat* vuruşlarını uyguladığı anlarda *darbukaya* gerçekten tokat atar gibi bir beden hareketi söz konusudur. Akatay'ın kimi *darbuka* performansları sırasında öne çıkan bir diğer durum ise *darbuka* ile icrası zor olarak nitelendirilebilecek ritim kalıplarını sonlandırdığı anlarda o anda ortamda bulunan diğer perküsyonculara tebessüm etmesidir. Burada dikkat çeken nokta, Akatay'ın *darbuka* icrası açısından zor olan bu içrek bilgiyi anlayabilecek bir grup önünde bu tebessümü göstermesidir.

Akatay, *TRT 41. Yıl* etkinliğindeki performans sırasında bireysel olarak ortaya koyduğu beden hareketlerinin yanı sıra kompozisyonunu oluşturan cümlelerinin son vuruşu olan *tokat* vuruşlarının uygulandığı anlarda kardeşi Mehmet Akatay ve oğlu Memduh Akatay ile birlikte aynı kafa hareketini yapar. Söz konusu *tokat* vuruşu anında kafalarını sola ve öne doğru keskin bir hareketle sallayan Akataylar'ın yüzleri sahnedeki diğer beş perküsyoncuya dönüktür ve bu kafa hareketini onlara doğru gerçekleştirirler. Hamdi Akatay, Mehmet Akatay ve Memduh Akatay'ın yaptığı kafa hareketinin önceden hazırlanıp hazırlanmadığı ya da hangi amaçla yapıldığı bilinmese de beden dillerinin çalgı performansı ile örtüşmesinden yola çıkılarak Akataylar'ın sahne performansının müziksel bileşenlerinin yanı sıra müzik dışı bileşenler de içerdiği düşünülebilir.

Müzisyenler birtakım rolleri yerine getirerek farklı müzisyen statülerine ulaşabilir. Bu süreçte izlerkitle beklentileri, müzisyenlerin performanslarını ya da müzik dışı davranışlarını biçimlendirip sınıflandırabilir ve müzisyenlerin birtakım davranışsal normlara uyması beklenebilir. Müzik geleneği ve performans ortamı gibi değişkenler bu davranışları şekillendirebilirken kimi zaman da belli bir meşruiyete ulaşmış ve izlerkitle

üzerindeki etki alanını genişletmiş müzisyenler birtakım davranışları ilgili müzik geleneği içerisine yerleştirebilir.

Müzisyenlerin sahnedeki oturuş şekli, jest-mimik kullanımı, kıyafet tercihi gibi davranışları farklılaşabilir. Bir etkinlikte daha rahat davranan müzisyen bir başka etkinlikte belirlenmiş sınırlar içerisinde performans gösterebilir. Hamdi Akatay'ın farklı *darbuka* icraları; icra tekniği, sahnede oturma, *darbukayı* tutuş ve sahne kostümü seçimi yönünden çok fazla değişkenlik göstermese de performans mekanına, icra edilen müzik türüne ve/veya izlerkitleye bağlı birtakım detaylar gözlemlenmiştir. Bu bakımdan Akatay'ın kimi etkinliklerde diğer etkinliklere göre sahnede daha rahat davrandığı söylenebilir. Örneğin; yukarıda yer verilen *darbuka* klavyesi üzerine vurarak ya da ayağını yere vurarak tempo tutma davranışı yalnızca Akatay'ın kendi yönettiği/ürettiği projelerde gerçekleşir. Akatay'ın kendi projeleri, bir anlamda kendisine ait müziksel bir doğal alan olarak değerlendirilebilir ve bu müziksel doğal alanın oluşumunda Akatay'ın projelerinde yer alan diğer müzisyenlerin ailesinden ya da kendi etnisitesinden olması ve icra edilecek repertuvar, oturtum ve üslup konusunda büyük oranda karar vericinin kendisi olması başlıca etkenler olarak görülebilir.



Şekil 12 Hamdi Akatay'ın Etkinliklerde Rahat Davranma Ölçeği

Yukarıdaki ölçekte Hamdi Akatay'ın performans gösterdiği etkinliklerde jest-mimik kullanımı, oturuş şekli, icra tekniği, icra tekniği dışında ortaya koyduğu müziksel (tempo tutma, el-kol ya da kafa sallama, alkış vb.) ya da müzik dışı davranışlar ve sahne kıyafeti seçimi konularındaki rahatlık düzeylerinin; müzik türü, izlerkitle, performans mekanı gibi bileşenler göz önünde bulundurularak ortaya konulması amaçlanmıştır. Ölçeğin en solundaki etkinlik Akatay'ın “en rahat” davrandığı etkinliktir ve rahatlık düzeyi soldan sağa azalmaktadır. Görüldüğü gibi Akatay'ın en rahat davrandığı etkinlik, torunu Hamdi Akatay'ın sünnet düğünü sonrasında Tepecik'teki evinin önünde gerçekleştirilen “sabahçılık”tır. Sabahçılık, düğün (evlilik, sünnet) sonrası Roman

mahallelerinde gerçekleştirilen müzikli eğlencedir ve adını gece başlayıp sabah saatlerine kadar sürmesinden alır. Sabahçılıklarda yemek-içecek ikram edilir ve bu eğlencelerin katılımcıları büyük oranda mahalle sakinleridir. Akatay, 14 Ağustos 2018 tarihinde gerçekleşen sabahçılıkta *org*, *keman* ve *solist* tarafından icra edilen bir parçaya eşlik etmek üzere orkestranın yanına yönelmiş ve sahnede genellikle tercih ettiği oturuş şeklinin aksine bir sandalye üzerine sağ ayağını koyarak ayakta *darbuka* performansı göstermiştir. Bu esnada *darbuka* için önüne konulan mikrofonu kendi duruşuna göre ayarlayan Hamdi Akatay, sahneye çıkışı esnasında sigarasını söndürmeye gerek duymamıştır. Akatay'ın kendi doğal alanı olan Tepecik'te, çoğunluğunu mensubu olduğu Roman etnisitesinin oluşturan izlerkitle önünde performans göstermesi, söz konusu rahatlığı sağlayan bir etken olarak görülebilir.



Video 7 Hamdi Akatay'ın Torunu Hamdi Akatay'ın Sünneti Sonrası "Sabahçılık"taki Darbuka Performansı – 14 Ağustos 2018

Yukarıda yer verilen doğal alan-performans ilişkisi, doğal alanın temsili şeklinde Hamdi Akatay'ın 10 Ekim 2018 tarihinde İzmir Kültürpark Açık hava Tiyatrosu'nda Sibel Can konserinde (etkinlik 10) ortaya koyduğu konuk sanatçı performansında kendini gösterir. Tepecikli Roman müzisyenleri geniş çapta temsil kabiliyetine erişen Akatay, bu konserde Sibel Can tarafından “İzmirliiler, şimdi İzmir'in gözbebeği, bir tanesi, bizim de çok kıymetlimiz Hamdi Akatay” cümleleri ile sahneye davet edilir ve seyircilerin tezahüratları eşliğinde sahneye çıkar.



Video 8 Sibel Can Konseri – 10 Ekim 2018

Hamdi Akatay, katıldığı workshop-özel/toplu ders gibi eğitim etkinliklerinde de oldukça rahat bir tavırla perküsyon performansı gösterir. Bu etkinliklerde Akatay başka bir çalgı ya da orkestra bağımlılığının, eşlik etmesi gereken bir ezgi katmanının, süre sınırlamasının, kıyafet zorunluluğunun olmaması ve izlerkitle olarak öğrencilerin/kursiyerlerin yer almasının da etkisiyle “içrek bilgileri” performansa dönüştürdüğü anlarda göz teması kurarak tek başına perküsyon performansları gösterir. Video 2’de ve video 5’te söz konusu performanslara yer verilmiştir.



Video 9 Hamdi Akatay’ın Workshop Sonrası Bendir Performansı

Tek başına ya da kendi oluşturduğu gruplarla performans ortaya koyarken daha rahat tavırlar sergileyen Akatay, yalnızca orkestra üyesi olarak yer aldığı projelerde ise icra ettiği müzik türü, oturtum ve performans mekanı gibi bileşenlerin de etkisiyle daha ciddi bir tavırla performans gösterir ve böylece birden çok perküsyoncu rolü ortaya koyar. Bu ayrım, Akatay’ın Batı sanat müziği oturtumunda performans gösterdiği

Berlin Senfoni Orkestrası ve Katar Filarmoni Orkestrası konserlerinde oldukça belirgindir.



Video 10 Berlin Senfoni Orkestrası Konseri (2008)

3.2.5.1. Kıyafet ve Aksesuar Tercihleri

Müzik etkinlikleri/üretimleri birincil olarak işitsel yönü ile öne çıksa da izlerkitleye hitap eden konser, TV programı, video klip vb. performanslarda müzik etkinliklerinin/üretimlerinin görsel ve işitsel boyutunun bir arada dolaşıma sunulması söz konusudur. Bu etkinliklerde ışık, dekor, kıyafet gibi görsel bileşenler kullanılmakta ve bu bileşenler arasından kıyafetler, müzisyenlerin direkt kullanımında olması sebebiyle bu çalışmada olduğu gibi nesnesi müzisyenler olan çalışmalar için önem taşımaktadır. Kıyafet seçimi konusunda belirleyicinin kim ya da kimler olduğuna bağlı olarak müzisyenler tek tip kıyafet giyebilir ya da kıyafet seçimi müzisyenlere bırakılabilir. Tek tip kıyafet giyilen etkinliklerde orkestra şefi vb. bir yönetici ya da solist olması durumunda bu kişi, kendini diğer müzisyenlerden ayıran bir kıyafet ya da aksesuar tercih eder.

Hamdi Akatay, orkestra üyesi olarak performans gösterdiği etkinlikler dışındaki *Tepecik Filarmoni Orkestrası, Akatay Project, Akatay Ritim Grubu, Sufizm Project* gibi etkinliklerde perküsyon icrası göstererek tam olarak bir orkestra şefi gibi yer almasa da jest ve mimik kullanımıyla paralel olarak kendini diğer müzisyenlerden ayıran kıyafetler ve aksesuarlar tercih ederek projelerin yöneticisi statüsünü pekiştirir. Bu etkinliklerin çoğunda Akatay dışındaki müzisyenlerin tek tip kıyafet giydiği ancak Akatay'ın bir noktada farklılaştığı görülür. Örneğin; Hamdi Akatay kimi zaman diğer müzisyenlerle aynı tür kıyafeti giyer ancak bu kıyafet farklı renktedir. Kimi zaman ise Akatay, diğer

müzisyenlerle aynı gömleği/tişörtü giyerken ek olarak bir ceket ya da çal tercih eder. Bu farklılık, orkestra şefi ya da proje yöneticisi statüsünü pekiştirirken Akatay ve diğeri müzisyenler arasındaki hiyerarşik bir ilişkiyi ortaya koyar.



Fotoğraf 29 Tepecik Filarmoni Orkestrası Konseri Sonrası



Fotoğraf 30 Sufizm Project Konseri öncesi



Fotoğraf 31 TRT 41. Yıl Programı - 2009



Fotoğraf 32 Tepecik Filarmoni Orkestrası



Fotoğraf 33 Tepecik Filarmoni Orkestrası Konseri (Doğan Haber Ajansı, 2016)



Fotoğraf 34 Tepecik Filarmoni Orkestrası Konseri (Doğan Haber Ajansı, 2017)

SONUÇ

Müzisyenler, müzikle ilişkilenmelerini takiben birtakım performans davranışları göstererek seslendirme ve/veya üretim faaliyetlerinde bulunurlar. Bu noktada ilk bakışta performans esnası ve bu esnada ortaya koyulan davranışlar göze çarpsa da müziğin gerçekten anlaşılması bakımından sosyo-kültürel arka planının incelenmesi ve söz konusu arka planın her toplumda farklı dinamiklerle oluşabileceğinin kabul edilmesi gerekir. Bu bağlamda Türkiye’de gerçekleştirilen Roman bir müzisyenin incelendiği bir çalışmada Roman müzisyenlerin sosyokültürel arka planını büyük ölçüde yansıtan “mahalle”lerin çalışmaya dahil edilmesi önem taşımaktadır.

Müzisyenler performans alanı, icra aracı (çalgı/vokal), icra tarzı ve türü, eğitim düzeyi, etnik kimlik, toplumsal cinsiyet gibi faktörler sonucunda toplum içinde farklı kategorilerde değerlendirilebilir. Şarkıcı, besteci, çalgıcı gibi adlandırmalar performans alanına ilişkin bir kategori ortaya koyarken okullu/alaylı ayrımı formel bir müzik eğitimi görüp görmemeye ilişkindir. Bu örneklerin yanı sıra müzisyenler arabesk müzisyeni, Türk halk müziği müzisyeni gibi türe dayalı bir sınıflandırmaya da dahil edilebilir.

Yukarıdaki faktörlere bağlı olarak oluşan sınıflandırmalar, bir başka şekilde ifade edilecek olursa müziğe ve müzisyenliğe toplum tarafından yüklenen anlamlar, değerler ve müzisyenlerden beklenen davranışlar müzisyenleri sosyal yaşam içerisinde bir noktada konumlandırır. Müzisyenin konumu, onun “sosyal statü”sünü ortaya koyar. Statülerin doğası gereği toplumsal uzamda oluşan toplumsal tabakalaşmalar ve statü grupları, müzisyenlik statüsünün de toplumsal yapıda diğer statülerden daha yüksek ya da düşük olması sonucunu ortaya çıkarabilir. Müzisyenliğin tek başına bir sosyal statü olmasının yanı sıra müzisyenlerin oluşturduğu statü grubu içerisinde de statü farklılaşmaları ortaya çıkabilir. Amatör/profesyonel ayrımı bu türden bir farklılaşmayı örnekler. Toplumdan topluma değişkenlik gösterebilen kriterler çerçevesinde bir müzisyenin statüsü profesyonel ya da amatör olarak belirlenebilir. Bu çalışmada profesyonel müzisyenliğin alt kategorisi olan perküsyonculuk örneğinde toplum içindeki farklı statülerin mesleki alanda kendini gösterdiği gibi meslek grupları içinde de farklı statülerin/rollerin söz konusu olduğu sonucuna varılmıştır. Bunun yanı sıra müzisyenler arasında dahi farklı performans alanlarının farklı statüleri/rolleri ortaya

çıkardığı gibi Hamdi Akatay'ın kendini dahil ettiği doğu perküsyoncuları arasında da *darbuka*, *tef* ya da *hollo* çalan müzisyenler arasında hiyerarşik bir yapının ve farklı müzisyen statülerinin/rollerinin varlığı tespit edilmiştir.

Müzik performansları sonucu gerekli kriterleri sağlayarak bir şekilde profesyonelleşen müzisyen, bir sanat dünyasına dahil olur ve doğumdan itibaren edindiği sosyal, kültürel ve ekonomik sermaye kazanımlarına yenilerini ekler. Sermaye türleri, müzisyenlik statüsünü toplumsal hareketliliğin bir sonucu olarak daha yüksek ya da düşük bir noktaya getirebileceği gibi yeni statülerin de kazanılmasını sağlayabilir ve bu bağlamda bir geçişkenlikten söz edilebilir. Hamdi Akatay'ın aile içinde başlayan ve etnik kimliğinin doğal alanı olan Tepecik'te devam eden müzisyenlik sürecinde kazandığı profesyonel müzisyenlik statüsü ve başlangıcından günümüze biriktirdiği sosyal, kültürel ve ekonomik sermayelerin kullanımı sonucu gösterdiği sosyal hareketlilikler, statü grubu içindeki ya da statüler arasındaki geçişkenlikleri örnekler. Perküsyon performansları sonucu müzik pazarı içinde kabul görerek müzisyenler dışında da tanınırlığa ulaşan ve farklı statü grupları ile de sosyal ilişki ağları kuran Akatay, zamanla müziğin farklı üretim alanlarında ve müzik dışı alanlarda da faaliyetlerde bulunarak dikey hareketlilik örnekleri gösterir.

Anlam bakımından vurma ve sallama eylemlerini içeren perküsyon sözcüğünün müzik terminolojisinde tercih edilmesi, temsil ettiği çalgıların icra şekillerini rahatlıkla karşılamasıyla açıklanabilir. Perküsyon sözcüğünün vurma, sallama gibi eylemlere karşılık gelerek bu yolla icra edilen çalgıların sınıflandırılması amacıyla müzik terminolojisinde karşılık bulduğu ve Türkiye'de vurma çalgılar ya da ritim çalgıları olarak ifade edilen çalgıları kapsadığı söylenebilir. Dolayısıyla bu çalışma sonucunda söz konusu çalgıları belirtmek amacıyla perküsyon teriminin kullanılmasının daha doğru olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Diğer çalgı icracılarına çalgı adına bağımlı bir müzisyenlik tanımlandığı gibi perküsyoncu sözcüğü de perküsyon çalgılarını icra eden kişi için kullanılır. Perküsyonculuk, çeşitli alt kategorilere bölünebilir. İcra tekniğine, müzik kültürüne, türüne göre kategorize edilen perküsyonculuk kimi zaman bir makro mekan ekseninde değerlendirilebilir. Hamdi Akatay, *darbuka* temelinde şekillenen profesyonel müzisyenlik kimliğini, bu türden bir yaklaşımla doğu perküsyoncusu olarak ifade eder. Akatay'ın kendini bir perküsyoncu olarak değerlendirmesi, *darbukanın* yanı

sıra başka perküsyon çalgılarını da icra etmesini perküsyon teriminin kapsadığı birden çok çalgı ile örtüştürmesinin bir sonucu olarak görülebilir.

Hamdi Akatay ya da Türkiye’de kendini perküsyoncu olarak tanımlayan diğer müzisyenler, perküsyon terimini kullanmayı tercih ederek dilsel bir ödünçlenme örneği ortaya koyarlar. Temellük olarak ifade edilen bu davranış şekli, farklı kültürel deneyimlerin referanslanması ve daha geniş kitlelere duyurulması ve/veya meşruiyet kazandırılması aracı olarak kullanılabilir. Bu bağlamda *darbuka* çalmayı ve Roman etnik kimliğine sahip olmayı kendisi için birer dezavantaj olarak değerlendiren Akatay için kendini perküsyoncu olarak görme, meşruiyet problemi olmayan bir terimi kullanarak kendi profesyonel müzisyenlik statüsünün meşruiyetini pekiştirme ve daha yüksek bir statü elde etme yöntemi olarak değerlendirilebilir.

Hamdi Akatay’ın *darbukaya* ilişkin yerleşik olan olumsuz algıyı yıkma çabalarının Akatay’ın ortaya koyduğu çalışmalar-projeler dışında da benzer üretimlerle çalgı ve icracı statülerini yükseltmektedir. Tez çalışmasının ikinci bölümünde yer verilen “*darbuka* metotları” tablosunda görüldüğü gibi özellikle 2000li yılların başlarından itibaren yaygınlaşan metot çalışmaları, *darbukanın* yazınsal alanda meşruiyet kazanarak statüsünün ve dolayısıyla *darbuka* icra eden müzisyenlerin statülerinin yükselmesine katkı sağlamaktadır.

Müzisyenlik, toplum içinde statik bir görünümünden çok dinamik ve sosyal hareketlilik içeren bir statü geçişkenliği örneği teşkil etmesi bakımından müzikbiliminde önemli bir konu olarak ele alınabilir. Başlı başına bir statü grubu olarak toplumsal yapıdaki müzisyen statüsünün ve müzisyen kategorilerine bağlı olarak oluşan kendi içindeki statü grupları arasındaki geçişkenliklerin incelenmesi müziğin sosyolojik boyutuna katkı sağlayacaktır. Bu çalışmada statü ve profesyonellik kavramları ekseninde Hamdi Akatay örneğinde incelenen müzisyen kategorisi olan perküsyonculuk ise Türkçe literatürde henüz yeterli nicelikte araştırma konusu olmaması sebebiyle farklı boyutlarıyla potansiyel bir çalışma alanı olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR VE KİTAP BÖLÜMLERİ

- Akatay, H. (2013). *Evrensel Darbuka Metodu*. İstanbul: Masterwork.
- Ayas, G. (2019). *Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş*. İstanbul: İthaki.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (Çev. Yılmaz, E.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1982).
- Blades, J. (1992). *Percussion Instruments and Their History*. Westport, Connecticut: The Bold Strummer, Ltd.
- Bohlman, P. V. (2015). *Dünya Müziği*. (Çev. Gür, H.) Ankara: Dost Kitabevi. (Özgün çalışma, 2002).
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction - A Social Critique of the Judgement of Taste*. (Çev. Nice, R.) Massachusetts: Harvard University Press. (Özgün çalışma, 1979).
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. içinde Richardson, J. G. (editör), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (ss. 241-258). (Çev. Nice, R.) New York: Greenwood Press. (Özgün çalışma, 1983).
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım - Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (Çev. Şannan D. F., Berkurt, A. G.) Ankara: Heretik Yayınları. (Özgün çalışma, 1979).
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2014). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (7. b.). (Çev. Ökten, N.) İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün çalışma, 2001).
- Cope, D. (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books.
- Cullen, J. B. (1978). *The Structure of Professionalism: A Quantitative Examination*. New York: Petrocelli Books.
- Fichter, J. (2001). *Sosyoloji Nedir?* (Çev. Çelebi, N.) Ankara: Atilla Kitabevi. (Özgün çalışma, 1971).
- Field, J. (2008). *Social Capital*. Londra-New York: Taylor&Francis e-Library.
- Gans, H. J. (2018). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (Çev. Onaran İncirlioğlu, E.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Özgün çalışma, 1999).

- Gazimihal, M. R. (1975). *Türk Vurmalı Çalgıları (Türk Depki Çalgıları)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Giddens, A. (1999). *Toplumun Kuruluşu*. (Çev. Özel, H.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Özgün çalışma, 1984).
- Goffman, E. (2004). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (Çev. Cezar, B.) İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 1959).
- Hallam, S. (2001). Learning in Music - Complexity and Diversity. içinde Philpott, C., Plummeridge C. (editörler), *Issues in Music Teaching* (ss. 61-75). London: RoutledgeFalmer.
- Kaemmer, J. E. (1993). *Music in Human Life - Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press.
- Kendall, D. (2011). *Sociology in Our Times, Eighth Edition*. Kaliforniya: Wadsworth, Cengage Learning.
- Kılıçaslan, Y., Güzel, H. A., Şiriner, İ., Yıldırım, K., Esen, E., & Taşdemir, M. (2014). *İktisada Giriş*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Lavenda, R. H., & Schultz, E. A. (2019). *Kültürel Antropoloji Temel Kavramlar*. (Çev. İşler, D., Hayırlı, O.) Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Özgün çalışma, 2017).
- Linton, R. (1936). *The Study of Man - An Introduction*. New York: Appleton-Century-Crofts, Inc.
- Marsh, A. (2008). Etnisite ve Kimlik: Çingenelerin Kökeni. içinde Uzpeder, E., Danova. S., Özçelik. S., Gökçen. S. (editörler), *Biz Buradayız! Türkiye'de Romanlar, Ayrımcı Uygulamalar ve Hak Mücadelesi* (ss. 19-29). (Çev. Taboğlu, E., Öney, S.) İstanbul: Edirne Roman Derneği - European Roma Rights Centre - Helsinki Yurttaşlar Derneği.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Moore, W. E. (1970). *The Professions: Roles and Rules*. New York: Russell Sage Foundation.
- Peinkofer, K., & Tannigel, F. (1976). *Handbook of Percussion Instruments*. (Çev. Stone, K., Stone, E.) Aledo, Texas: VAP Media, LLC.
- Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Company Inc. Publishers.

- Sevsay, E. (2015). *ORKESTRASYON - Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Shiner, L. (2020). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi* (6. b.). (Çev. Türkmen, İ.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 2001).
- Sorokin, A. P. (1959). *Social and Cultural Mobility*. Illinois: The Free Press of Glencoe.
- Stokes, M. (2012). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. (Çev. Eryılmaz, H.) İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün çalışma, 1992).
- Turner, B. S. (2000). *Statü*. (Çev. İnal, K.) Ankara: Doruk Yayınları. (Özgün çalışma, 1988).

TEZLER

- Akgül, Ö. (2006, Mayıs). *Türkiye Müzik Piyasasında Roman Müzisyenler: Mesleki Örgütlenme Ve Kimliksel Dönüşüm* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Albayrak, U. (2015). *Müzik Beğenisinde Kültürel Sermaye ve Kültürel Elitizm: Kıbrıs Örneği* (Yayımlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Arnold, J. B. (2016). *The Development of the Collegiate Percussion Ensemble: Its History and Educational Value* (Yayımlanmamış doktora tezi). Boston University, United States of America.
- Başoğlu Dönmez, I. (2007). *Aile İçi Müzik Geleneği "Profesyonel Müzisyen" Kimliğinin Oluşumunda Ailenin Rolü* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- DeHart, J. W. (2010). *Tap Routes: the changing role of the contemporary artist-percussionist* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of California, San Diego, United States of America.
- Dekeli, İ. (2019, Eylül). *Igor Stravinski'nin Erken Dönem Balelelerindeki Perküsyon Kullanımı: Ateş Kuşu, Petruşka, Bahar Ayini* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Denizci Görgülü, Ö. Ç. (2018, Haziran). *İnternet ve Müzik Bağlamında Türkiye'de Değişen Müzisyen Kimliği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

- Devamoğlu, S. (2008). *Sosyal Sermaye Kuramı Açısından Türkiye'de Demokrasi Kültürü Üzerine Bir Değerlendirme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Erdoğan, U. (2018). *Ekonomik ve Kültürel Sermaye Bağlamında Sosyal Sınıfların Farklılaşması: Ankara Örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Eren, Z. C. (2008, Aralık). *Çingeneliği Tasavvur Etme ve Konumlandırma İzmir Tepecik Çingene/Roman Cemaati Örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Ersoy, İ. (2008). *Diaspora ve Kimlik: Eskişehir ve İstanbul'da Yaşayan Kırım Tatarları'nda Çoklu Kültürel Kimliğin İfade Alanı Olarak "Tepreş"* (Yayımlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Hernly, P. (2012, Temmuz 2). *World Percussion Approaches in Collegiate Percussion Programs: A Mixed-Methods Study* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of South Florida, United States of America.
- Karakuş, N. (2019). *Kültürel Aracılık Bağlamında Sivas Poşalarında Profesyonel Müzisyenlik* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Karaol, E. (2011, Haziran). *Mısırlı Ahmet: Toprak Darbuka Tekniği ve İcra Analizi* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Keller, R. E. (2013, Haziran). *Compositions and Orchestraional Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960-2009* (Yayımlanmamış doktora tezi). Northwestern University, Illinois, Evanston, United States of America.
- Küçük Kaplan, U. (2012, Ocak). *1930'lardan Bugüne Türkiye'de Arabesk Müziği Kültürel Zemini ve Toplumsal-Müzikal Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Ragheb, N. J. (2012, Mayıs). *From Darbuka to Dümbelek: The Turkish Goblet-shaped Drum and the Construction of Difference* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). The University of Texas at Austin, Austin, United States of America.
- Young, L. (1998). *Konnakol: the history and development of Solkattu: the vocal syllables of the Mridangam* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). University of Melbourne, Melbourne, Australia.

Yükselsin, İ. Y. (2000). *Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık* (Yayımlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

MAKALELER

Carrington, B. (1986). Social Mobility, Ethnicity and Sport. *British Journal of Sociology of Education*, 7(1), 3-18.

Çelik, Ç. (2014, Bahar). Sosyal Sermaye, Ebeveyn Ağları ve Okul Başarısı. *Cogito* (76), 265-290.

Dürük, E. F., & Ersoy, İ. (2010). "Konsept Albüm" Formunun Türk Popüler Müzik Üretimi İçindeki Yeri: Kardeş Türküler Grubu Örneği. *İdea İnsan Bilimleri Dergisi*, 2(1), 223-237.

Ersoy, İ. (2017, Nisan). Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye'de Geleneksel Müziklerde Performans Normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(49), 302-314.

Evetts, J. (2013). Professionalism: Value and Ideology. *Current Sociology*, 61(5-6), 778-796.

Frost, N. (2001). Professionalism, Change and the Politics of Lifelong Learning. *Studies in Continuing Education*, 23(1), 5-17.

Güllüoğlu, F. (2012, Temmuz). Kent Sosyolojisi Kuramları Üzerine Bir Literatür Değerlendirmesi. *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, 21(3), 1-29.

Haller, A. O., & Portes, A. (1973). Status Attainment Process. *Sociology of Education*, 46(1), 51-91.

Hanifan, L. J. (1916, Eylül). The Rural School Community Center. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 67, 130-138.

Kartomi, M. (2001). The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the the 1990s. *Ethnomusicology*, 45(2), 283-314.

Kaya, O. (2017). Bir Sanal Etnografi Çalışması: CAJÓN. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi* (11), 27-36.

Krishnaswami, S. (1971, 2). Musical Instruments of India. *Asian Music*, 2(2), 31-42.
doi:<https://doi.org/10.2307/834150>

- Lipiczky, T. (1985). Tihai Formulas and the Fusion of "Composition" and "Improvisation" in North Indian Music. *The Musical Quarterly*, 71(2), 155-171.
- Özmenteş, G., & Adızel, F. (2017, Haziran). Müzik Gelişimi ve Öğrenmede Sosyo-Kültürel Bağlam. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 422-436.
- Sachs, C., & Hornbostel, E. M. (1961, Mart). Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal*, 14, 3-29.
- Saks, M. (2012). Defining a Profession: The Role of Knowledge and Expertise. *Professions&Professionalism*, 2(1), 1-10.
- Şan, M. K., & Şimşek, R. (2014). Sosyal Sermaye Kavramının Tarihsel Sosyolojik Arkaplanı. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 6(1), 88-110.
- Walksman, S. (2003). Reading the Instrument: An Introduction. *Popular Music and Society*, 26(3), 251-261. doi:10.1080/0300776032000116941
- Yöre, S. (2021). Müzik Aletlerinin Bir Etnomüzikolojisi: Form, İşlev ve Anlam. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(24) 767-776.

GÖRSEL İŞİTSEL YAYINLAR

- Akatay, H. (2003). Dest-be dest [Akatay Project tarafından kaydedildi]. *Dest Be Dest* albümünde [CD]. İstanbul, Türkiye: Sony (Türkiye) Müzik ve Sanat A. Ş.
- Akatay, M. (2017, Nisan 26). "DEF" Çalımı Teknikleri & İncelikleri - Mehmet Akatay ile Perküsyon Dersleri (Bölüm 3).
https://www.youtube.com/watch?v=qf41JMxO_SI&t=526s&ab_channel=AllianzMottoM%C3%BCzik adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 18.05.2020
- Doğan Haber Ajansı. (2016, Mayıs 05). *İzmir Haberleri - Kapanış konseri Tepecik Filarmoni Orkestrası'ndan - Yerel Haberler*.
<https://www.hurriyet.com.tr/yerel-haberler/izmir/kapanis-konseri-tepecik-filarmoni-orkestrasindan-37276385> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 15.09.2021
- Doğan Haber Ajansı. (2017, Şubat 04). *İzmir Haberleri - 'İlle de yaşam olsun' konseri - Yerel Haberler*.
<https://www.hurriyet.com.tr/yerel-haberler/izmir/ille-de-yasam-olsun-konseri-40355495> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 15.09.2021

Özcan, N. (2003). *Ritim Biraderler*. <http://www.milliyet.com.tr/pembenar/ritim-biraderler-5266522> adresinden elde edildi. Erişim tarihi: 02.07.2019

Özkarabekir, C. (Yöneten). (2008). *Düm Tek* [Belgesel Film].

SÖZLÜKLER VE ANSİKLOPEDİLER

Abercombie, N., Hill, S., & Turner, B. S. (2006). *The Penguin Dictionary of SOCIOLOGY* (5. b.). Londra: Penguin Books.

Apel, W. (1974). *Harvard Dictionary of Music* (8. b.). Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Güncel Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 20.06.2020

Maitland, J. A. (1911). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York: The Macmillan Company.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. Akınhay, O., Kömürcü, D.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Özgün çalışma, 1994).

Partridge, E. (2006). *Origins - A Short Etymological Dictionary of Modern English*. Londra: Taylor&Francis e-Library.

Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük* (Cilt 2). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Wotton, T. S. (1907). *A Dictionary of Foreign Musical Terms and Handbook of Orchestral Instruments*. Leipzig: Breitkopf & Hartel.

GÖRÜŞMELER VE RÖPORTAJLAR

Akatay, H. (2018b, Aralık 20). Darbuka'ya Aşığım. (H. Ünuz, Röportaj Yapan) <http://www.egedesonsoz.com/roportaj/darbukaya-asigim/547> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 28.01.2019

Akatay, H. (2019a, Ocak 30). (O. Kaya, Röportaj Yapan) İzmir.

Akatay, H. (2019b, Ağustos 29). (O. Kaya, Röportaj Yapan) İzmir.

Akatay, H. (2020, Ekim 12). (O. Kaya, Röportaj Yapan) İzmir.

Akatay, H. (2021, Temmuz 04). (O. Kaya, Röportaj Yapan) İzmir.

Çakıcı, B. (2020, Eylül 8). 2020. (O. Kaya, Röportaj Yapan)

Gürkey, E. (2014, Ocak 15). Engin Gürkey'le Müzik Üzerine Keyifli Bir Sohbet - 1. (G. Tuncer, Röportaj Yapan) <https://www.istanbul.net.tr/soylesi/engin-gurkey-le-muzik-uzerine-keyifli-bir-sohbet-1/116/1> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 31.01.2021

BİLDİRİLER

Bolt, G., Ham, M. v., & Kempen, R. v. (2006). *Immigrants on the housing market: spatial segregation and relocation dynamics*. Konferans bildirisi, Housing in an expanding Europe: Theory, policy, implementation and participation, European Network for Housing Research, Ljubljana.

Ersoy, İ. (2007). *Türkiye'de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak "Bağlama"*. Uluslararası "Halk Müziğinde Çalgılar" Sempozyumu, Kocaeli.

DİĞER KAYNAKLAR

Akatay, H. (2018a, Aralık 13). *Hamdi Akatay - Dünya'nın Ritmi*. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Workshop - Masterclass. İzmir.

Logeion - UChicago. <https://logeion.uchicago.edu/lexidium> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 20.06.2020

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans ders döneminden itibaren müzikbilim alanındaki düşüncelerimi ve bilimsel perspektifimi doğrudan etkileyen, bu tez çalışmasının fikir aşamasından son halini almasına kadar düşünce ve tecrübeleriyle her zaman yanımda olan ve açık görüşlülüğüyle bana rehberlik eden değerli danışmanım Prof. Dr. İlhan Ersoy’a teşekkürü bir borç bilirim.

Tez çalışmam süresince çok değerli görüşleriyle ve akademik bakış açısıyla katkı sunan sayın hocam Prof. Dr. Ayhan Erol’a, yüksek lisans ders döneminden itibaren akademik yaşamımda önemli bir yeri olan ve tezimi titizlikle inceleyerek destek olan kıymetli hocam Doç. Dr. S. Bahadır Tutu’ya çok teşekkür ederim.

Bu çalışma kapsamında kendisiyle görüşme isteğimi geri çevirmeyerek perküsyonculuk ve Hamdi Akatay ile ilgili anılarını, birikimlerini ve düşüncelerini paylaşan ağabeyim Berkant Çakıcı’ya teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışmam için teşekkürlerin en büyüğü şüphesiz ki Hamdi Akatay’a olacaktır. Müzikle ilgilenmeye başladığım günlerden itibaren yakından takip ettiğim ve kendisiyle tanıştığım günden itibaren bana sonsuz bir samimiyetle yaklaşan, kendisi hakkında bir tez çalışması yapma fikrini ilettiğimde içtenlikle kabul ederek sabırla tüm sorularımı yanıtlayan, evinin kapılarını açan ve mesleki anlamda hiçbir tecrübesini esirgemeyen hocam, ağabeyim Hamdi Akatay’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu doktora tezinin akademik çalışmalarına katkısı şüphe götürmeyecek kadar önemlidir ancak bu katkının yanı sıra Hamdi Akatay gibi bir müzisyenle ve “Akataylar” ile bu denli bir samimiyet kurmak, birlikte sahneye çıkmak, konserlerine ve kulislerine misafir olmak da bu tez çalışmasının unutulmayacak kazanımları arasındadır.

ÖZGEÇMİŞ

Onurcan Kaya, lisans eğitimine 2009 yılında Ege Üniversitesi DTMK Temel Bilimler Bölümü'nde başlamıştır. 2012 – 2014 yılları arasında İzmir Devlet Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu'nda, 2013 – 2015 yılları arasında TRT İzmir Radyo'sunda ve 2013 – 2014 yılları arasında İzmir Devlet Tiyatrosu'nda misafir müzisyen olarak görev yaptı. 2014 yılında lisans eğitimini tamamlayan Kaya, aynı yıl Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Türk Müziği yüksek lisans programına başladı ve 2017 yılında *İzmir İli Bergama İlçesi Müzik Uygulamalarında Asma Davul İcrası* başlıklı tezi tamamlayarak bu programdan mezun oldu.

2015 yılında Öğretim Üyesi Yetiştirme Programı kapsamında Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak görev yapmaya başlayan Kaya, aynı yıl 35. Madde kapsamında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde görevlendirildi. Onurcan Kaya, 2017 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği doktora programına başlamış ve 2021 yılından itibaren Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır.