İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

OTANTİSİTE İNŞASI ÇERÇEVESİNDE TÜRKİYE'DE BAĞLAMA İCRASININ DEĞİŞİM SÜRECİ: GELENEK, İCAT, İHTİLAF, İHYA

DOKTORA TEZİ

Erdem ŞİMŞEK

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

HAZİRAN 2022

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

OTANTİSİTE İNŞASI ÇERÇEVESİNDE TÜRKİYE'DE BAĞLAMA İCRASININ DEĞİŞİM SÜRECİ: GELENEK, İCAT, İHTİLAF, İHYA

DOKTORA TEZİ

Erdem ŞİMŞEK
(414092002)

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Songül KARAHASANOĞLU

HAZİRAN 2022

ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY ★ GRADUATE SCHOOL

THE CHANGE PROCESS OF BAĞLAMA PERFORMANCE PRACTICE IN THE CONTEXT OF AUTHENTICITY CONSTRUCTION: TRADITION, INVENTION, CONFLICT, REVIVAL

Ph.D. THESIS

Erdem ŞİMŞEK
(414092002)

Department of Musicology and Music Theory

Musicology and Music Theory Programme

Thesis Advisor: Prof. Songül KARAHASANOĞLU

JUNE 2022

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 414092002 numaralı Doktora Öğrencisi Erdem ŞİMŞEK, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "OTANTİSİTE İNŞASI ÇERÇEVESİNDE TÜRKİYE'DE BAĞLAMA İCRASININ DEĞİŞİM SÜRECİ: GELENEK, İCAT, İHTİLAF, İHYA" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı :	**Prof. Songül KARAHASANOĞLU** İstanbul Teknik Üniversitesi	.....
Jüri Üyeleri :	**Prof. Dr. Ayhan EROL** İstanbul Teknik Üniversitesi	.....
	Prof. Dr. Ali ERGUR Galatasaray Üniversitesi	.....
	Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI İstanbul Teknik Üniversitesi	.....
	Prof. Cihangir TERZİ İstanbul Teknik Üniversitesi	.....

Teslim Tarihi : 31 Mayıs 2022
Savunma Tarihi : 27 Haziran 2022

Dedem Âşık Süleyman Koçak'a,

ÖNSÖZ

Bu çalışma, İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı'nda doktora tezi olarak hazırlanmıştır. Oldukça uzun bir süreyi kapsayan bu tez çalışması için gerekli teşekkürleri bu iki sayfaya sığdırmak elbette mümkün değil. Ancak öncelikle bu yola birlikte çıktığım, maalesef ebediyete uğurladığımız, fakat hafızamda kalan güzel gülüşüyle bana güç vermeye devam eden kıymetli hocam Prof. Şefika Şehvar BEŞİROĞLU'na saygılarımı sunmak istiyorum. Onunla birlikte başından beri bir eş danışman gibi bu çalışmayı sahiplenen, araştırmayı, kuramsal çerçeveyi ve tez metnini şekillendirmem için büyük bir çaba sarf eden hocam Prof. Dr. Ayhan EROL'a; doktora çalışmamın başından beri sosyal bilimler alanındaki paha biçilmez birikiminden feyz aldığım, bu çalışmanın disiplinlerarası bir boyut ve derinlik kazanmasında oldukça büyük bir emeği olan değerli hocam Prof. Dr. Ali ERGUR'a ve elbette 2017 yılından itibaren büyük bir sabır ve özveriyle tez çalışmasının danışmanlığını yürüten, çalışmanın olgunlaşması ve sonlanması adına oldukça büyük emekler veren, yazma süreci her çıkmaza girdiğinde olgunlukla beni yeniden ayağa kaldıran canım hocam Prof. Songül KARAHASANOĞLU'na, bana inandıkları ve yolumu aydınlattıkları için sonsuz teşekkürü borç bilirim. Ayrıca tezimin sonuçlanma sürecinde savunma jürimde yer alarak kıymetli görüş, destek ve önerilerini sunan değerli hocalarım Prof. Cihangir TERZİ ve Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI'ya içten saygı ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Bağlama ile kurduğum ilişkide, akademik çalışma yapma fikrine yönelmemde ve bu tez konusunu şekillendirmemde oldukça eşsiz bir yeri olan Prof. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK'e; çalışmanın başından beri yanımda olan, beni cesaretlendiren, fikirlerime fikir katan ve tezin yazım aşamasında son derece yararlı önerilerde bulunan canım dostlarım Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ ve Dr. Mustafa AVCI'ya; doktoraya başladığımız ilk günden beri her zaman yanımda olduğunu hissettiğim can dostum Doç. Dr. Ömer Can SATIR'a; desteğinden güç aldığım, bu çalışmaya kıymetli katkılarını ve yapıcı eleştirilerini sunan değerli hocam Prof. Dr. Cenk GÜRAY'a; çırağı olmaktan onur duyduğum, benimle paha biçilmez deneyimlerini sınırsızca paylaşan yaşayan efsane Musa EROĞLU'na; benimle tecrübelerini, düşüncelerini ve konu hakkındaki görüşlerini dostça paylaşan büyük usta Erdal ERZİNCAN'a; bağlamaya başladığım ilk günden beri eşsiz tecrübelerinden ve bilgisinden yararlandığım canım dayım/hocam Hüseyin KOÇAK'a; bana büyük bir paylaşımcılıkla kişisel arşivlerini açan kıymetli dostum Gürsoy BABAOĞLU'na ve kıymetli ağabeyim Oğuz ELBAŞ'a; benimle hem kişisel arşivini hem de icracılık ve çalgı yapım konusundaki deneyimlerini paylaşan sevgili ağabeyim Dr. Özay ÖNAL'a sonsuz müteşekkirim.

Uzun bir alan araştırması sürecinin yanı sıra, geniş bir literatür taramasını da içeren bu tez çalışması sırasında isimlerini sayamayacağım kadar çok kişinin deneyimlerinden ve fikirlerinden ilham aldım. Çalışmanın otoetnografi ve alan araştırması bölümünde detaylı olarak anlatacağım gibi çok değerli üstatlarla, kıymetli bağlama icracılarıyla, uzman eğitimciler ve bağlama yapımcılarıyla kişisel

görüşmeler gerçekleştirdim. Kıymetli deneyimlerini ve bilgilerini benimle paylaşan, her biri hakkında yüzlerce cümle yazılabilecek saygıdeğer görüşmecilerim Hamit ÇİNE (merhum), Hamdi ÖZBAY (merhum), Yücel PAŞMAKÇI, İhsan ÖZTÜRK, Arif SAĞ, Yavuz TOP, Orhan GENCEBAY, Mehmet ERENLER, Zülfü LİVANELİ, Erkan OĞUR, Prof. Dr. Erol PARLAK, Zafer DALGIÇ, Mustafa KARAÇERER (merhum), Mehmet ÜÇER, Necmi BERBERGİL, Ercan EROL, Cengiz ÖZKAN, Çetin AKDENİZ, Orhan HAKALMAZ, Kemal DİNÇ, Adil ARSLAN, İsmet TOPÇU, Hasan GENÇ, İsmail TUNÇBİLEK, Taner AKYOL, İsmail ALTUNSARAY, Müslüm EKE, Doç Dr. Sinan AYYILDIZ, Erkan ÇANAKÇI, Ali Kazım AKDAĞ, Erdal YAPICI, İrfan KURT, Erdoğan ESKİMEZ, Kenan Mahmut DURUL, Erol AKTI, Süleyman ŞENEL, Ahmet ACAR, Kemal EROĞLU, Yusuf TORAMAN, Mehmet GÜLDAĞ, Özbek UÇAR, Dündar ALTUN, Kenan BOZKURT, İrfan AKYOL ve Mehmet KARAKURT'a benimle paylaştıkları tüm sezgi, söz ve sesler için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca arkeolojik verileri anlattığım kısımları okuyup yorum yapan sevgili Tunahan ALAN'a, görüşmelerin deşifreleri konusunda yardımları olan sevgili Zeynep YILDIRIM'a ve bana her zaman güç veren canım dostum Ahmet Gökhan COŞKUN'a çok teşekkür ederim.

Bu uzun süreçte en büyük teşekkürü hayatlarından çaldığım zaman nedeniyle sevdiklerime yapmam gerek. Canım annem Sevim ŞİMŞEK, babam Doğantürk ŞİMŞEK, kardeşim Elçin Özge ŞİMŞEK ÇAĞLAYAN ve kayınvalidem Fatma ATALAY başta olmak üzere tüm aileme... Ve elbette en özel iki teşekkür, bu çalışmanın en zor dönemlerindeki sancıları benimle birlikte paylaşan, zihnimdeki tartışmalara gece gündüz ortak olan, ufuk açan, umut saçan sevgili eşim Duygu Atalay ŞİMŞEK'e ve oynamamız gereken vakitleri bu teze bağışlayan canım kızım Bengi Lâl'ime… Sizlerin emeğine ne desem, nasıl teşekkür etsem az…

Bağlama icrasının değişim sürecini ele alış biçimi ve sunduğu kavramsal nitelikli ilişkiler bütünüyle alana farklı bir bakış açısı getireceğini umduğum bu çalışmanın, elbette pek çok da eksiği vardır. Bu eksikliklerin bütün sorumluluğu bana aittir. Gelecekte yapılacak yeni çalışmaların muhtemel eksiklikleri gidereceğini ümit ederek, bu çalışmada hissedilen heyecanımın yeni zihinlere kıvılcım olmasını diliyorum.

Son olarak, bu doktora tezini, bağlamayı binlerce yıllık yolculukla bugüne ulaştıran zincirin kıymetli bir halkası olan dedem Âşık Süleyman KOÇAK'ın aziz hatırasına ithaf etmeyi bir borç biliyorum…

HAZİRAN 2022

Erdem ŞİMŞEK
(Araştırma Görevlisi)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **ix**
İÇİNDEKİLER ..... **xi**
KISALTMALAR ..... **xiii**
ÇİZELGE LİSTESİ ..... **xv**
ŞEKİL LİSTESİ ..... **xvii**
ÖZET ..... **xxi**
SUMMARY ..... **xxiii**
1. GİRİŞ **1**
1.1 Otoetnografik Anlatı: Bildik Olandan Bilinmeyene 2
1.2. Kapsam ve Yöntem 10
1.3 Alan Araştırması: Bağlama İcrasındaki Değişimin İzini Alanda Sürmek 13
1.4 Çalışmanın Literatürdeki Yeri, Önemi ve Organizasyonu 25
2. MÜZİKSEL DEĞİŞİM VE OTANTİSİTE İNŞASI **27**
2.1 Etnomüzikoloji Literatüründe Müziksel Değişim 28
2.2 Müziksel Değişimde Bağlam ve Bireysel Pratik 32
2.2.1 Bireyin icrasını anlamak için bir model: Tını, teknik ve tercih 34
2.2.2 Müzisyenlerin eğilimlerini yapılandıran güç: Alan içine konumlanmış bireyin *habitus*'u 36
2.2.3 Pratiğin değişimini anlamak: Yaratıcılık sürecinde yapılan tercihlerin müziksel değişime etkisi 40
2.3 Analitik Bir Araç Olarak Otantisite 44
2.4 Bağlama İcrasında Değişimin Dört Otantisite Kategorisi 53
2.5 Tercihleri ve Otantisite İnşasını Şekillendiren Temel Eğilimler: Korumacı Tutum, Öz Arayışı, Yenilik Arayışı 59
3. GELENEK: MAHALLİ OTANTİSİTEDE BAĞLAMA İCRASI **63**
3.1 Bağlama Tarihine İlişkin Literatüre Eleştirel Bir Bakış 63
3.2 Mahalli Otantisite 91
3.2.1 İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde Anadolu'daki mahalli müziklere bakış 93
3.2.2 Mahalli otantisitede söylem: Geleneği sürdürmek 102
3.2.3 Benzerlik ve farklılık ekseninde geleneksel bağlama icrasında çeşitlilik 106
4. GELENEĞİN İCADI: RESMÎ OTANTİSİTEDE BAĞLAMA İCRASI **133**
4.1 Resmî Otantisitenin Söylemsel Kuruluşu 133
4.1.1 "Türk Halkı"nın ve "Türk Halk Müziği"nin inşası 135
4.1.2 Resmî otantisite söyleminin kurumsallaşması 143
4.1.3 Radyo ve Yurttan Sesler Topluluğu 156
4.2 Resmî Otantisitede Tını ve Teknik: Korumacı Tutum ve Yenilik Arayışı Ekseninde Şekillenen Tercihler 170
4.2.1 Tınıda standartlaşma arayışları: Çalgı boyu/formu, tel düzeni, akort 173

4.2.2 Perdelerde uzlaşma ihtiyacı: Bağlamada standart perde dizgesine doğru 184
4.2.3 Otantisite inşasının aracı olarak notasyon 203
4.2.4 Ulusal halk müziğinde yerelin temsili ve hafıza araçları olarak "yöresel tezene tavırları" 212
4.2.5 Geleneği yeniden şekillendiren modern bağlama sanatçısı: Yedi bölgeyi bilmek, bir çalgıyla temsil etmek 225
5. GELENEKLE İHTİLAF: PİYASA OTANTİSİTESİNDE BAĞLAMA İCRASI 231
5.1 Piyasa Otantistesi Oluşumunun Tarihsel Arkaplanı 231
5.1.1 Radyo-piyasa gerilimi ve resmî otantisite ile ihtilaf 235
5.1.2 Bağlamanın kentli icra mekânlarında yer almaya başlama süreci 241
5.1.3 Kayıt endüstrisinde bağlamanın yer almaya başlama süreci 256
5.1.4 Piyasa otantisitesinde söylemsel ve pratik bilinç 262
5.1.5 Bir piyasa otantisitesi söylemi olarak "serbest çalışmalar" 264
5.2 Piyasa Otantisitesinde Pratik: Yenilik Arayışı Eğilimiyle Değişen Tercihler 272
5.2.1 Amplifikasyon ihtiyacı ve yeni *sound* arayışı: Elektro bağlama 273
5.2.2 Stüdyo-sahne ilişkisinde gelişen piyasa otantisitesi ve çeşitlenen temsiller 290
6. GELENEĞİN İHYASI: İHYA OTANTİSİTESİNDE BAĞLAMA İCRASI 311
6.1 İhya ve Otantisite 311
6.2 Bağlama İcrasını Etkileyen Girift Bir Süreç Olarak Alevi/Halk Müziği İhyası 313
6.2.1 Alevi müzik ihyasinin tarihsel arkaplanı: Alevi kültürel kimliğinin yeniden inşası 321
6.2.2 Alevi/Halk müziği ihyasını öncüleyen halk ozanları 326
6.2.3 İhya öncesinde kentli bağlama icrasında mikro-otantisiteler 331
6.3 İhya Otantisitesinde Değişen Tını ve Teknik: Öz Arayışı ve Yenilik Arayışı Arasında Bağlama İcrası 339
6.3.1 Bağlama düzeninin ve kısa saplı bağlamanın ihyası 340
6.3.2 Şelpenin İhyası 365
6.3.3 Eski çalgıların ihyası: Kopuz, dede sazı, iki telli 379
6.3.4 Abdal sazının ihyası 388
6.3.5 İhya ikliminde mikro-otantisitelerden yeni otantisiteye doğru: Çokseslilik çalışmalarından geleneklerötesi denemelere 392
7. SONUÇLAR 419
KAYNAKLAR 427
ÖZGEÇMİŞ 453

KISALTMALAR

ADK : Ankara Devlet Konservatuarı
AKP : Adalet ve Kalkınma Partisi
CSO : Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
İTÜ : İstanbul Teknik Üniversitesi
MİAM : Müzik İleri Araştırmalar Merkezi
ODTÜ : Orta Doğu Teknik Üniversitesi
TC : Türkiye Cumhuriyeti
THBT : Türk Halk Bilimi Topluluğu
THM : Türk Halk Müziği
TMDK : Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TSM : Türk Sanat Müziği
TÜİK : Türkiye İstatistik Kurumu
UNESCO : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 3.1 : Tını ve tekniğe ilişkin parametreler. **107**
Çizelge 3.2 : 1926 yılında Batı Anadolu'da bağlama tipli çalgılar **110**
Çizelge 3.3 : Ataman'da bağlama tını ve tekniğine ilişkin bilgiler **116**
Çizelge 3.4 : Ülkütaşır'ın 1931'de yayınladığı makalesinde Sinop'taki gözlemlerine dayanarak verdiği bilgiler **118**
Çizelge 3.5 : Ankara Devlet Konservatuvarı derlemelerinde tespit edilen iki grup dört telli cura düzenlerinden örnekler. **122**
Çizelge 3.6 : Gazimihal ve Karsel'in Ankara'da tespit ettiği düzenler **124**
Çizelge 3.7 : Arsunar'ın Dersim-Tunceli'de tespit ettiği bağlama düzenleri. **127**
Çizelge 3.8 : Fethiyeli Ramazan Güngör'ün kullandığı üç telli bağlama düzenleri **130**
Çizelge 4.1 : Gazimihal-Karsel (1939) ve Ataman'daki (1938) bağlama perdelerine ait ölçülerin karşılaştırılması. **186**

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : İcra üslubunu belirleyen tını, teknik ve tercih ilişkisi. **35**
Şekil 2.2 : Yaratıcılık yarıçapı ve olabilirler uzamının tasviri..... **43**
Şekil 2.3 : Yeni bir otantisite alanın oluşumu..... **44**
Şekil 2.4 : Türkiye'de bağlama icrasının değişim bağlamlarının yaklaşık olarak zamansal gösterimi. **58**
Şekil 2.5 : Kesişim halindeki otantisite kategorilerinin temsili görünümü. **60**
Şekil 2.6 : Tercihleri ve otantisite oluşumlarını şekillendiren temel eğilimler..... **61**
Şekil 3.1 : Yaklaşık M.Ö. 3100 yılına ait Güney Mezopotamya'dan bir taş silindir mühür. **75**
Şekil 3.2 : Akad Dönemi (M.Ö. 2350-2150) silindir mühür baskısı ve uzun saplı lut çalan figür..... **76**
Şekil 3.3 : Uzun saplı lut, Eski Babil (yaklaşık M.Ö.2000 - M.Ö. 1001)..... **76**
Şekil 3.4 : Yaklaşık M.Ö. 1900 Irak/Nippur'dan bir terrakota levha, uzun saplı lut çalan çoban. **77**
Şekil 3.5 : Babil'de bulunan bir sınır taşı üzerinde görülen uzun saplı lutlar, yaklaşık M.Ö. 1600, Kassite dönemi..... **78**
Şekil 3.6 : Samsat-Adıyaman'da bulunan boya bezemeli kap parçası üzerinde uzun saplı lut (M.Ö. 1650-1620)..... **78**
Şekil 3.7 : Yaklaşık M.Ö.1600 yılından İnandık Vazosu ve 1. firizde bulunan uzun saplı lut çalan figür. **79**
Şekil 3.8 : Eski Hitit Dönemine ait kabartmalı vazo parçaları; soldaki Alişar, sağdaki Boğazköy'den..... **79**
Şekil 3.9 : Büyük Hüseyindede Vazosu. **80**
Şekil 3.10 : Yaklaşık M.Ö. 700 yılına ait Kargamış duvar kabartması. **81**
Şekil 3.11 : Zincirli-Gaziantep'de bulunan, Geç Hitit Dönemi'ne ait püsküllü ve oturularak icra edilen bir uzun saplı lut örneği. **81**
Şekil 3.12 : Antik Yunan'da yaklaşık M.Ö. 300-200 yıllarında "pandoura" çalan bir Musa (İlham Perisi). **83**
Şekil 3.13 : Sâsânilere ait gümüş tabakta *tûnbur* çalan müzisyen. **84**
Şekil 3.14 : M.S. 5. Yüzyıla ait Bizans dönemi mozaiklerinde üç telli "pandora" çalan müzisyen. **85**
Şekil 3.15 : Sultan I. Alaaddin Keykubat sarayından, erken 13. yüzyıldan bir seramik **85**
Şekil 3.16 : Jean-Étienne Liotard'ın *Hélène Glavany ve Monsieur Levett* tablosunda tanbur ve tanbura. **88**
Şekil 3.17 : La Bourde'un 1780'de yayınladığı seyahatnâmesinde yer alan çalgı tasvirleri (La Bourde, 1780, s. 380). **88**
Şekil 3.18 : Villoteau'da bağlama tipli çalgılar; büyükten küçüğe tanbur-ı şarkî, tanbur-ı büzürk, tanbur-ı bağlama, tanbur-ı bulgari. **90**

Şekil 3.19 : ADK tarafından 1937-1952 tarihleri arasında yapılan derleme gezilerine ait fotoğraflardan, farklı tipte bağlama icracıları (Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Arşivi). **111**
Şekil 3.20 : ADK tarafından 1937-1952 tarihleri arasında yapılan derleme gezilerine ait fotoğraflardan, üçtelli bağlama icracıları. **112**
Şekil 3.21 : ADK tarafından 1937-1952 tarihleri arasında yapılan derleme gezilerine ait fotoğraflardan, üçtelli bağlama icracısı. **113**
Şekil 3.22 : "V" kesitli oyma tekne, göğsünde üç küçük ses deliği olan cura. **114**
Şekil 3.23 : "U" kesitli oyma tekne, göğsünde 5 küçük ses deliği olan bağlama. **114**
Şekil 3.24 : Erzurumlu Aşık Hafız Kemal ve aşık sazı (meydan sazı). **120**
Şekil 3.25 : Ankara Devlet Konservatuvarı derleme fişinden İhsan Ozanoğlu'nun sazının tel düzeni ve akordu. **121**
Şekil 3.26 : Aşık Veysel'in bağlama düzeninde pozisyon kullanımına örnek bir kesit. **128**
Şekil 3.27 : Muharrem Ertaş'ın Abdal düzeninde pozisyon kullanımına örnek bir kesit. **128**
Şekil 6.1 : Âşık İhsani'nin *Bıçak Kemikte/Kır Beygirin Ardındaki Keneler* isimli plağının kapağı. **330**
Şekil 6.2 : *Haydar Haydar*'dan kesitler (A: Takma tezeneli kesit; B-1 ve B-2: Sıyırtma tezeneli kesitler; C: tarama tezeneli kesit). **338**
Şekil 6.3 : *Muhabbet-3* albümünün kaset kapağı. **342**
Şekil 6.4 : "Bağlama'nın Arif'i" başlıklı haber. **349**
Şekil 6.5 : *Yandım Şeker* eserinde kromatik geçiş ve pozisyon değişiminin yer aldığı bir kesit. **362**
Şekil 6.6 : Sağ ve Erzincan'a göre pozisyonlar. **363**
Şekil 6.7 : *Silifke Zeybeği*'nin bağlama düzeni uyarlamasından bir kesit. **363**
Şekil 6.8 : Nesimi Çimen ile ilgili gazete haberi. **368**
Şekil 6.9 : Erkan Oğur ve İsmail Demircioğlu'nun *Gülün Kokusu Vardı* albüm kapağı. **381**
Şekil 6.10 : Cengiz Özkan'ın *Âşık Veysel Türküleri* isimli albüm kapağı. **385**
Şekil 6.11 : Erdal Erzincan'ın *İki Telin İzinden* isimli albüm kapağı. **387**
Şekil 6.12 : 43-perdeli ve manyetikli sazı ile Neşet Ertaş. **390**
Şekil 6.13 : Abdal sazı ile Erol Parlak. **390**
Şekil 6.14 : Divan sazı ile İsmail Altunsaray. **392**
Şekil 6.15 : Iklığ, halk müziği çellosu ve halk müziği kontrbası denemeleri ile Yavuz Top. **396**
Şekil 6.16 : *Concerto di Berlinbul* albüm kapağı. **398**
Şekil 6.17 : Arif Sağ Trio'nun (Arif Sağ, Erdal Erzincan, Erol Parlak) *Concerto for Bağlama* kaset kapağı. **399**
Şekil 6.18 : Bengi Bağlama Üçlüsü'nün *Yeni Gelenek* isimli albüm kapağı. **401**
Şekil 6.19 : Mozart'ın *Alla Turca* eserine Erol Parlak'ın yaptığı şelpe uyarlamasından bir kesit. **404**
Şekil 6.20 : Beethoven'in *Für Elise* eserine Sinan Ayyıldız'ın yaptığı şelpe uyarlamasından bir kesit. **405**
Şekil 6.21 : Oğur sazı ismini verdiği altı telli bağlaması ile Erkan Oğur. **407**
Şekil 6.22 : Dört telli (solda) ve dört sıra dokuz telli (sağda) bağlamaları (Herdem düzeni) ile Erdem Şimşek. **408**
Şekil 6.23 : Zeki Çağlar Namlı'nın tasarladığı "stereo bağlama" (solda) ve "Zeki Çağlar Namlı Model" bağlama (sağda). **408**
Şekil 6.24 : Çift saplı sazı ile Sinan Ayyıldız. **409**

Şekil 6.25 : Dinç sazı ismini verdiği bağlaması ile Kemal Dinç. **412**
Şekil 6.26 : Kemal Dinç'in *Denemeler II* adlı bestesinden bir kesit. **414**
Şekil 6.27 : Taner Akyol'un *Tertele* isimli bestesinden bir kesit. **416**
Şekil 7.1 : Otantisite oluşumlarını şekillendiren eğilimlerin temsili görünümü. ... **421**
Şekil 7.2 : Otantisite kategorileri ve eğilimler arasındaki ilişkisellik. **421**

OTANTİSİTE İNŞASI ÇERÇEVESİNDE TÜRKİYE'DE BAĞLAMA İCRASININ DEĞİŞİM SÜRECİ: GELENEK, İCAT, İHTİLAF, İHYA

ÖZET

Bu tez çalışmasında, bağlama icrasında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarından itibaren izleri sürülebilen ve özellikle 1940'lı yıllardan itibaren gözlemlenebilen değişim süreci konu edilmiş, belirtilen tarihten günümüze kadar uzanan zaman dilimine odaklanılarak, alan araştırması ve literatür taraması yoluyla değişim süreci analiz edilmiştir. Bu anlamda bağlamanın kayıt edilmiş icra tarihi, alan çalışmasında yapılan gözlemlerle birleştirilmiş ve bunlar alana ilişkin literatürle bağlantılı bir biçimde etnomüzikoloji disiplini içerisinde irdelenmiştir. Tez kapsamı, bağlama icrasında farklılaşma eğilimlerini ortaya çıkaran modern/kentli müzisyenlerin icralarıyla sınırlandırılmıştır. "Eğilim belirleyen usta icracılar" olarak nitelendirilen bu müzisyenler temel alınarak, değişim sürecinin doğası kavranmaya çalışılmıştır.

Değişim sürecinin çok katmanlı yapısını anlatabilmek adına yeni bir kuramsal çerçeve önerilmiştir. Kavramsal nitelikli bir ilişkiler bütünü olan bu kuramsal çerçevede, müziksel değişim sürecinde birey ve yapı arasındaki ilişkisellik irdelenmiştir. Bu anlamda üslubun önemli bileşenleri olan tını ve tekniğin değişim sürecini anlamak kadar, bunlara ilişkin tercihlerin değişim sürecinin de sorgulanmasının gerekliliği üzerinde durulmuştur. Bireysel tercihlerdeki değişimin, bireyin değişen *habitus*una, dolayısıyla değişen toplumsal, ekonomik, ideolojik ve kültürel bağlamlara işaret ettiği vurgulanmıştır. Değişen bağlamlarda bireylerin farklı tercihlere yöneldiği, bu tercihlerin yeni değer yargılarıyla sınırları çizilmiş bir seçenekler kümesine dönüştüğü açıklanmıştır. Bu sınırların müzisyenlerin "otantik" olarak algıladığı seçeneklerin sınırları olduğuna dikkat çekilmiştir. Tını ve tekniğe ilişkin tercihlerin değişmesiyle oluşan yeni pratik ve buna ilişkin söylemin oluşma süreci ise yeni bir "otantisite inşası" olarak görülmüştür. Dolayısıyla bu tez kapsamında bağlama icrasının değişim süreci otantisite inşası çerçevesinde değerlendirilmiştir. Diğer yandan otantisite inşasının gerçekleşmesini sağlayan temel eğilimler olarak yenilik arayışı, öz arayışı ve korumacı tutumun ön plana çıktığı vurgulanmıştır.

Tez kapsamındaki değişim sürecini ortaya çıkaran bağlamlar göz önünde bulundurularak mahalli, resmî, piyasa ve ihya olmak üzere dört temel otantisite kategorisi oluşturulmuştur. Bu kategoriler farklı tını ve tekniklerin "iyi", "doğru", "güzel" ve "işlevsel" kabul edildiği, yani farklı tercihlere dair otantisite söylemi ve eyleminin geliştirildiği üslup grupları olarak ele alınmış ve bunlar geçişken sınırları olan kesişim kümeleri şeklinde kurgulanmıştır. Ayrıca bu otantisite kategorilerinin oluşumu birer süreç olarak görülmüş ve gelenekle kurdukları ilişki göz önünde bulundurularak bu süreçler gelenek, geleneğin icadı, gelenekle ihtilaf ve geleneğin ihyası olarak kavramsallaştırılmıştır.

Bu çerçevede öncelikle değişimden öncesini ortaya koymak adına, tarihsel verilerden yola çıkılarak gelenek irdelenmiş ve tanımlanabilir bir başlangıç noktasına işaret

eden mahalli otantisite açıklanmıştır. Bu anlamda Anadolu'da yaklaşık 3500 yıllık bir geçmişi olan bağlama tipli çalgıların, icra bakımından benzerlik ve farklılık ekseninde kavranabilecek görkemli bir çeşitliğe sahip olduğu gösterilmiştir. Tını ve teknik bakımdan gelenekteki bu çeşitliliğin göstergesi olarak, çalgının fiziksel özelliklerindeki (boy, form vb.) farklılıkların ve çeşitli düzen/tel kombinasyonları kullanılmasının altı çizilmiştir.

Resmî otantisite kategorisinde ise devletin resmî ideolojisiyle uyumlu ulusal kültür ve müzik alanlarındaki söyleminin, geleneğin icadı yoluyla kurumsallaşması ve bunun bağlama icrasına yansımaları irdelenmiştir. Bu anlamda özellikle Radyo'da Yurttan Sesler Topluluğu ile ortaya çıkan birlikte çalma pratiği ile birlikte bağlama icrasında yaşanan değişimler incelenmiştir. Çalgı boyu, formu, tel düzeni, akort, perde dizgesi gibi konulardaki uzlaşma ve standartlaşma arayışlarına dikkat çekilmiştir. Ayrıca ulusal halk müziğinde yerelin temsili ve hafıza araçları olarak yöresel tezene tavırlarının kullanılma biçimi üzerinde durulmuştur. Diğer yandan bütün bir ulusal repertuvarı bağlama ile icra eden yeni/modern bir müzisyen kimliğinin ortaya çıktığı ifade edilmiştir. Ayrıca resmî otantisitede tercihlerin korumacı tutum ve yenilik arayışı ekseninde şekillendiği vurgulanmıştır.

Piyasa otantisitesi kategorisinde, 1950'li yıllardan itibaren değişen bağlam içinde, ticari bir nitelikle çok daha fazla ilişki kurmaya başlayan bağlamanın dâhil olduğu yeni alan incelenmiştir. Bu tezde piyasa olarak çerçevelenmeye çalışılan bu alanda farklı bir eylem ve söylem geliştiği, böylece yeni bir otantisite inşası gerçekleştiği gösterilmiştir. Piyasa otantisitesi, kentli icra mekânlarında ve kayıt endüstrisinde görünürlük kazanan bağlama icra üslupları ile ilgili ayırt edici bir pratik ve söylem biçimi olarak kavramsallaştırılmıştır. Bahsi geçen ayırt edicilik, büyük ölçüde daha önceki otantisite kategorileri ile oluşturduğu karşıtlıklara dayandığı belirtilmiştir. Dolayısıyla piyasa alanının gelenekle ihtilaflı bir alan olarak geliştiği ve bu otantisitede öne çıkan serbestlik söyleminin de bu ihtilaf eşliğinde inşa edildiği vurgulanmıştır. Bu süreçte piyasada gelişen "serbest çalışmalar" söylemi üzerinde durulmuştur. Ayrıca piyasada gelişen ihtiyaçlar ve yenilik arayışının etkisiyle ortaya çıkan elektro bağlama icrası başta olmak üzere, sahne ve stüdyo ilişkisinde değişen pratikler üzerinde durulmuştur.

İhya otantisitesi kategorisinde, 1980'li yıllardan itibaren gelişen, merkezinde Alevi müziğinin olduğu bir halk müziği ihyası süreci yaşandığı gösterilmiş ve bu sürecin bağlama icrasına etkileri irdelenmiştir. Alevi kültürel kimliğinin ve onun önemli bir bileşeni olan Alevi müziğinin yaşadığı farklılaşmanın, bu değişim sürecinin en önemli dinamiği olduğu vurgulanmıştır. Bağlama icrasını etkileyen girift bir süreç olarak Alevi/Halk müziği ihyası sürecinde öz arayışı ve yenilik arayışı ekseninde yaşanan değişimler, kısa saplı bağlama ve bağlama düzeninin ihyası, şelpenin ihyası, eski çalgıların (dede sazı, kopuz, iki telli) ihyası ve Abdal sazının ihyası olmak üzere dört ana eksende ortaya konmuştur. Ayrıca bu süreçte ihya otantisitesinin çekim alanında mikro-otantisitelerin oluşum süreçleri irdelenmiş ve ihya otantisinden kopuş sürecinde geleneklerötesi bir bağlamda, yenilik arayışının baskın olduğu yeni bir otantisite inşasının şekillendiğine işaret edilmiştir.

THE CHANGE PROCESS OF BAĞLAMA PERFORMANCE PRACTICE IN THE CONTEXT OF AUTHENTICITY CONSTRUCTION: TRADITION, INVENTION, CONFLICT, REVIVAL

SUMMARY

In this thesis, the process of change in baglama performance, which can be traced from the foundation years of the Republic of Turkey and can be observed especially since the 1940s, is discussed, and the change process is analyzed through fieldwork and literature review, focusing on the time period from the specified date to the present. In this sense, the recorded performance history of the *bağlama* was combined with the observations made in the fieldwork, and these were examined in the discipline of ethnomusicology in connection with the literature on the field. The scope of the thesis is limited to the performances of modern/urban musicians who reveal the differentiation tendencies in baglama performance. Based on these musicians, who are described as *trendsetter master performers*, the nature of the change process has been tried to be comprehended.

A new theoretical framework has been proposed in order to explain the multi-layered structure of the change process. In this theoretical framework, which is a set of conceptual relations, the relation between the *individual* and the *structure* in the musical change process has been examined. In this sense, the necessity of questioning the change process of the preferences related to these, as well as understanding the change process of timbre and technique, which are important components of the style, is emphasized. It has been emphasized that the change in individual preferences points to the changing habitus of the individual, and thus to the changing social, economic, ideological and cultural contexts. It has been explained that individuals turn to different preferences in changing contexts, and these preferences turn into a set of options whose boundaries are drawn with new value judgments. It has been pointed out that these limits are the limits of the options that musicians perceive as *authentic*. The new practice and the process of formation of the discourse related to it, which is formed by the change of preferences regarding timbre and technique, has been seen as a new *authenticity construction* process. Therefore, within the scope of this thesis, the change process of *bağlama* performance has been evaluated within the framework of *authenticity construction*. On the other hand, it was emphasized that *the search for novelty*, *the search for self* and *conservative attitude* came to the fore as the main tendencies that revealed the building of authenticity.

Considering the contexts that reveal the process of change within the scope of the thesis, four basic authenticity categories were created: *local, official, market, and revival*. These categories were considered as stylistic groups in which different timbres and techniques are accepted as *good, correct, beautiful, functional*, that is, authenticity discourse and practice regarding different preferences were developed, and these were constructed as intersection clusters with transitive boundaries. In

addition, the formation of these authenticity categories was seen as a process and considering the relationship they established with tradition, these processes were conceptualized as *tradition, invention of tradition, conflict with tradition and revival of tradition*.

In this framework, first of all, in order to reveal the period before the change, *tradition* was examined based on historical data; and *local authenticity*, which points to an identifiable starting point, was explained. In this sense, it has been shown that *bağlama-type* instruments, which have a history of approximately 3500 years in Anatolia, have a magnificent variety that can be understood in terms of similarity and difference in performance practice. As an indication of this diversity in the tradition in terms of timbre and technique, the differences in the physical characteristics of the instrument (length, form, etc.) and the use of various tunings/string combinations are underlined.

In the category of *official authenticity*, the institutionalization of the state's discourse in the fields of national culture and music, which is compatible with the official ideology, through the *invention of tradition*, and its reflections on the *bağlama* performance practice have been examined. In this sense, the effects of the practice of performing with a group, which emerged with the Yurttan Sesler Ensemble in Radio, on the bağlama performance, were examined. Attention has been drawn to the search for standardization on issues such as instrument size, form, string combinations, tuning, and fret systems. In addition, the usage of the local plectrum techniques as the representation of the local in national folk music and as memory tools, were emphasized. Moreover, it has been stated that a new/modern musician identity has emerged, performing a whole national repertoire with *bağlama*. In addition, it has been emphasized that the *choices* in *official authenticity* are shaped on the axis of *conservative attitude* and *the search for novelty.*

In the category of *market authenticity*, the new field, in which the *bağlama* started to associate with a more commercial value in the changing context since the 1950s, is examined. It is shown that a different practice and discourse has developed in this field, which is tried to be framed as a *market* in this thesis, and thus a new authenticity is built. *Market authenticity* is conceptualized as a distinctive form of practice and discourse related to the bağlama performance styles that have become visible in urban performance venues and the recording industry. It has been stated that the mentioned distinctiveness is largely based on the contrasts it creates with previous authenticity categories. Therefore, it has been emphasized that the market field has developed as a field in *conflict with tradition* and the discourse of *freeness*, which stands out in this category, was also built with this *conflict*. The discourse of *free works*, which was developed in the market field was examined. In addition, the changing practices in the relationship between the stage and the studio, especially the *electro bağlama* performance, which emerged with the effects of the developing needs and the search for novelty in the market, were emphasized.

In the category of *revival authenticity*, it has been shown that there has been a folk music revival process, which has been developing since the 1980s, with Alevi music revival at its center; and the effects of this process on *bağlama* performance have been examined. It has been emphasized that the change of Alevi cultural identity and Alevi music, which is an important component of it, is the most important dynamic of this change process. In the process of Alevi/Folk music revival, which is an intricate process affecting *bağlama* performance, the changes, *in the axis of the*

search for self and the search for novelty, have been revealed in four main axes: *Revival of short-necked bağlama and bağlama tuning, revival of şelpe, revival of old instruments (dede sazı, kopuz, iki telli), revival of Abdal sazı*. In addition, the formation processes of different micro-authenticities in the cultural climate created by the *revival authenticity* were examined. Also it has been pointed out that while breaking away from the *revival authenticity* a new authenticity construction process is being shaped in a transtraditional context, in which the tendency of *the search for novelty* is dominant.

1. GİRİŞ

Bu çalışma, "Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarından günümüze, bağlama icrasında nasıl bir değişim süreci yaşanmıştır?" sorusundan hareketle başladı. Modernleşme ve kentleşme, başlangıçta bu sürecin anlaşılmasında temel odaklar olarak düşünüldü. Ancak bununla birlikte, söz konusu tarihsel zaman diliminde ele alınan bağlama icrasındaki zaman içinde farklılaşmaları, yalnızca modernleşme ve kentleşme kavramları çerçevesinde olgunlaştırılan kuramsal birikimle analiz etmenin kimi güçlükleri olduğu görüldü. Bu durum, özellikle icradaki müziksel değişimleri belli sınıflandırmalar ya da kategoriler altında çözümlemek gerektiğine ilişkin yeni bir değerlendirmeyle daha da belirginlik kazandı. Ancak başlangıçtaki soru yanıtlanırken elbette modernleşme ve kentleşme ile ilgili literatürden oldukça yararlanıldı. Böylece "İcra pratiğinde neler değişmiştir?", "Bu süreç kimler tarafından nasıl deneyimlenmiştir?", "Bu süreç hangi bağlamlara yerleştirilmiştir ya da yerleştirilmelidir?", "Hangi aktörler bu süreçte ön plana çıkmıştır?", "Değişimin kültürel, toplumsal, ekonomik, ideolojik dinamikleri nelerdir?" vb. soruların analizi için, özgül bir kavramsal "aygıt" arayışına girişildi. Çok geçmeden "otantisite" teriminin yeniden kavramsallaştırılmasıyla ortaya çıkan kuramsal gücünden yararlanılması ve bu çerçevede sınıflandırma ve kategorizasyonlar yapılması motivasyonu ile hareket edildi. Aslında bu tercih çalışmanın etnografik gereci ile şekillendi. Daha doğru bir deyişle alan çalışmasından toplanan enformasyonun işevuruk (*operasyonel*) içeriği otantisite terimini bir analiz birimi olarak kullanmamıza kılavuzluk etti.

Dolayısıyla tez çalışması sırasında değişim sürecinin aktörleri etrafında biçimlenen bir alan araştırması yürütüldü, gözlemler ve görüşmeler yoluyla sürecin ayrıntıları anlaşılmaya çalışıldı. Bir başka deyişle, değişme sürecinin dinamikleri bu süreci deneyimleyen icracılarla yapılan görüşmeler aracılığıyla kavrandı. Böylelikle bağlama icrasındaki söylem ve üslupların hangi bağlamlar etrafında şekillendiği ve nasıl değişime uğradığı sorgulandı. Diğer yandan literatür taraması, arşiv araştırmaları ve ses kayıtlarının incelenmesi yoluyla tarihsel veriler analiz edildi. Bir

anlamda bağlamanın kayıt edilmiş icra tarihi, alan çalışmasında yapılan gözlemlerle birleştirildi ve bunlar alana ilişkin literatürle bağlantılı bir biçimde irdelendi. Elbette alan çalışması, bu incelemenin yönteme ilişkin en önemli çerçeveleyicisi olmakla kalmadı, aynı zamanda gerek bu araştırmanın kuramsal oryantasyonunun şekillendirilmesine gerekse bizzat araştırmacı olarak benim deneyimimin olgunlaşmasına katkıda bulundu.

Sonuç olarak, alan çalışması sırasında yaptığım görüşmelerde bir soru sorduğumda, görüşmelerden edindiğim enformasyonları olduğu kadar, ister istemez kendi deneyim ve yorumlarımı da kullandım. Ancak bu deneyim, benim gerek bir bağlama icracısı olarak gerekse bir araştırmacı olarak yaşamım boyunca başkalarıyla kurduğum ilişkileri, ele aldığım araştırma konusuyla ilişkili kişisel birikimi ve elbette bir müzik incelemesinin nasıl yürütülmesi gerektiğine ilişkin kendimi oluşturma sürecini içeriyor. Bu nedenle burada gerçekleştirmeye gayret ettiğim bu çalışmanın hangi koşullar altında nasıl geliştiğini bir otoetnografik[1] anlatı ile aktarmak uygun olacak.

1.1 Otoetnografik Anlatı: Bildik Olandan Bilinmeyene

Bu tez çalışmasını yürüten kişi, dışarıdan (*outsider*) bir bakış geliştirme çabasındaki içeriden (*insider*) bir araştırmacı olarak görülmelidir. Nitel bir çalışmada, öncelikle bu konumu anlatmak, tezin tamamındaki anlatıya da ışık tutacaktır. Dolayısıyla bu otoetnografik anlatı, araştırmacı olarak kendimi alanda konumlandırma biçimime ilişkin özdüşünümsel (*self-reflective*) bir çabanın ürünü olarak anlaşılmalıdır. Bu anlamda burada, öncelikle başka türlü kazanılması pek de mümkün olmayan bir deneyimle konuya bakmamı sağlayan içeriden olma durumuma ilişkin detaylar anlatılacaktır.

Tarihsel olarak genellikle sözlü kültürler içerisinde kullanılan bağlama, Anadolu yerel müziklerinin kuşaktan kuşağa aktarılması açısından önemli bir işleve sahiptir. Müzik kültürlerinin aktarım zincirinin halkaları olan yerel müzisyenler, bu yüzden çok önemlidir. Bu zincirin halkalarından olan dedem Âşık Süleyman Koçak, hem yerel bir müzisyen hem de bir "cem aşığı" idi. Dolayısıyla bağlama onun için bir çalgıdan daha fazlası, ibadetinin bir parçası, tanrıya ulaşmanın bir yoluydu. Geleneği

[1] Bu kesimde otoetnogafinin doğası gereği ve aktarılmak istenen bireysel deneyimleri daha dolaysız ifade edebilmek adına birinci tekil şahıs kullanılmıştır.

ustalarından öğrendiği gibi sürdürmeye devam ediyordu. Amacı değişmek ya da farklılaşmak değil, geleneği ustalıklı olarak temsil etmekti. Elbette dedem de değişiyordu, ama geleneksel sınırların izin verdiği ölçülerde. Çünkü ne onu dinleyen köy halkı ne de ustaları farklılık talep ediyordu. Aslında dedemin parçası olduğu köy kültüründe değerli olan şey, var olanı tekrar etmek ve böylece toplumun kültürel belleğini sonraki nesillere aktarmaktı. Değişim, bu tekrar etme sürecinde yapılan eklemeler ve farklılaştırmalar ile belki de fark edilmesini zorlaştıracak ölçüde yavaş yavaş ortaya çıkıyordu.

Türkiye'deki modernleşme ve kentleşme süreçlerinin hız kazandığı 1960'larda kente göç eden dedemin de kent kültürü ile bağları oluşmaya başlamıştı. Bir süre sonra kentli bir üniversite öğrencisi olan dayım, o dönem popüler olmaya başlayan bir akımdan etkilenerek dedemin 12 perdeli bağlamasına 52 perde takmıştı. Yılların geleneğini adeta baş aşağı etmişti. Dedem bunu görünce çok sinirlenmiş, ama iş işten geçmişti. Hatta dedem bir süre sonra bu duruma alışmaya başlamıştı. Daha sonra dayım dedemin başka bir sazını elektro bağlamaya çevirince, dedem yine sinirlenmiş ama biraz da şaşkınlıkla yeni durumu yine kabullenmişti**.** Diğer dayım da aynı yoldan devam etmiş, o da bu elektro bağlamayı çalmaya başlamıştı. Ayrıca, 1980'lerde ortaya çıkan kısa sap bağlama akımından etkilenen bu dayım, dedemin başka bir sazını alıp sapını kestirmişti, yani kısa sap bağlama haline getirmişti. Tabii ki dedemin ilk tepkisi de, sonradan bu yeni durumu kabullenmesi de yine aynı olmuştu; hatta sonradan kendisi de bu bağlamayı çalmaya başlamıştı. Bütün bu olan bitenden habersiz bir torun olarak ben, 2000'li yılların başında dedemin sazlarından birini istemiştim. "Ne yapacaksın?" diye sorunca, "Perdelerini keseceğim, perdesiz bağlama yapacağım" diye cevap vermiştim. Tahmin edilebileceği üzere dedem yine çok sinirlenmiş, "Şu benim sazlarımı rahat bırakın artık! Biriniz perde takarsınız, biriniz perde sökersiniz; biriniz uzatırsınız biriniz kısaltırsınız, biriniz elektrik verirsiniz. Yahu bırakın şu sazı kendi haline" demişti. Elbette dedem, yine tüm yumuşak başlılığı ile o sazı bana vermişti.

Sazı üzerinde yapılan değişikliklere dedemin gösterdiği tepkiyi de, dayılarımın değişim arayışlarını da şimdi daha iyi anlıyorum. Geleneksel bir çalgı çalan ve modern zamanlarda yaşayan kentli müzisyenler olarak bizler, aslında içimizde bir çatışma yaşıyoruz. Geçmişten gelen müzik mirası bir yandan güvenli bir gelenek izinde yürüyerek bir deneyim kazanmamızı sağlıyor, ancak diğer yandan yeni tınılar

arama hevesi, bu geleneği kimilerine göre tehdit ediyor kimilerine göre ise olumlu anlamda değiştiriyor. Geleneğin sınırlarını zorlama fikri, geleneksel dinleyici tarafından kabul edilmeme korkusuyla bizi karşı karşıya bırakıyor. Ama şu bir gerçek ki, modern dünyanın kaygıları ile yaşamak zorunda kalan ve küreselleşmenin de etkisiyle farklı müzik kültürlerinden etkilenen biz kentli müzisyenler, tarihin hiçbir anında olmadığı kadar hızlı değişiyoruz. Etkilendiğimiz uyaranlar gerek nicelik gerekse nitelik olarak baş döndürücü bir şekilde neredeyse sınırsız. Anadolu'daki farklı müzik geleneklerini daha iyi tanımaya başlamamız, dünya müzik kültürleriyle ilişki kurmamız ve en önemlisi artık "farklı olmanın" ve "değişiklik yapmanın" kendisinin bir tutku haline gelmeye başlaması bizi değiştiriyor. Başka bir deyişle değişim isteği, kaçamayacağımız bir biçimde bizi avcunun içine alıyor. Dedem toprağa karışalı 13 yıl oldu. Ben artık dedemin sazlarına dokunmuyorum. Ama bir yandan dedemi daha iyi anlama çabalarım, bir yandan da yenilik arayışlarım devam ediyor.

Dedemle ilişkili bu hikâyenin benzerlerini başka bağlama icracılarının da kendi hayatlarında deneyimlediğini fark ettim. Daha sonra da bu farklı hikâyelerin, son yüzyılda bağlamanın geçirdiği değişim sürecinin parçalarını bir araya getirebileceğini düşündüm. Bu nedenle deneyimlediğim hikâyenin öncesini ve sonrasını kapsamlı şekilde araştırmam gerektiğini hissettim. Tabii bu düşüncelerimin somutlaşmasında 2007 yılında başladığım etnomüzikoloji yüksek lisansının payı büyüktür. Yüksek lisans çalışmam boyunca bağlama icrasının değişim sürecine ilişkin birçok soru sormaya başladım. Aslında bu soruların cevaplarını bulmak için araştırmalara o yıllarda başlamıştım, ama konunun derinliği ve yüksek lisans zamanın sınırlı olması yüzünden konuyu doktora çalışmasına bırakmaya karar verdim.

Böylece bağlama icrasındaki değişimi anlamaya çalışmak ve bu konuyu etnomüzikoloji disiplininin yöntemsel ve kuramsal birikimiyle ele almak için bu tez çalışmasına başladım. Bu süreçte incelemeye çalıştığım alanın içinden birisi olmanın hem faydalarını hem de zorluklarını yaşadım. Kimi zaman alan dışından bir araştırmacının fark edemeyeceği detayları kavrarken, kimi zaman da bazı bilgilerin herkes tarafından bilindiği gibi bir yanılgıya düştüm. Bu yanılgıları aşmak için hep "bildik olanı bilmedikleştirmeye" (Bauman, 1998, s. 24) ve sorgulamaya çalıştım. Ama şunu belirtmeliyim ki bağlama öğrenmeye başladığım 1990'lı yıllardan

günümüze kadar bağlama icrasını yakından gözlemleyen birisi olarak, hem bağlama çalmayı öğrenme sürecimden hem de profesyonel müzisyenliğimden elde ettiğim deneyimler, araştırmam için çok önemli bir kazanım oldu. Bu yüzden başka hikâyeleri anlamaya çalışmadan önce, kendi yaşadığım süreci sürekli yeniden gözden geçirdim. Çünkü kendimle ilgili bu süreci anlamaya ve anlatmaya başlamanın, benimle eşzamanlı, benden önceki ve sonraki kuşakların anlam dünyalarını kavramanın da temelini oluşturacağını düşündüm. Öncelikle neden bağlamayı bu şekilde çaldığımı, kimlerin ve hangi dinamiklerin benim icrama yön verdiğini sorguladım.

Çocukluk yıllarımda dedem ve dayımdan etkilenmeyle başlayan bağlama öğrenme hevesim, bağlama icrasının usta isimlerinin farkına varmamla giderek arttı. Öncelikle Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top, Muhlis Akarsu, ardından Hasret Gültekin, Erdal Erzincan ve Erol Parlak gibi ustaları dinlemeye ve etkilenmeye başladım. On yaşımdayken Ankara'nın en önemli bağlama eğitimcilerinden İhsan Öztürk'ten bağlama dersleri aldım. Kursa gitmeden önce, saz çalmaya bağlama düzeni ile başlamıştım. İhsan Hoca ise kara düzen[2] ile eğitimi başlatıyordu. Önce nota eğitimi aldıktan sonra repertuvar derslerine başladık. Evde kendi kendime çalışırken kısa saplı bağlamam ile bağlama düzeni, kurs için çalışırken uzun saplı bağlamamla kara düzen çalıyordum. İhsan Öztürk sıklıkla radyo geleneğinden, bağlamada yöresel tavırların öneminden ve Muzaffer Sarısözen gibi simge isimlerden bahsediyordu. Bu bilgileri öğrenmem gerektiğini hissediyordum, ama asıl seslendirmek istediğim çocukluk dönemimdeki usta icracıların üslubuydu.

Belki de Alevi bir ailede yetişmenin getirdiği sonuçlardan birisi olarak o dönemin koşuları ile örtüşen bir biçimde bu icracıları takip ediyordum. 1993 yılında Sivas olayları yaşandığında dokuz yaşında bir çocuktum ve çocukluk kahramanlarımızın Alevi oldukları için Madımak Oteli'nde yakıldıklarını televizyondan korkuyla izlemiştim. Bu olayın kendi çevremde nasıl bir etki yarattığını ve bu etkiye bir tepki olarak Alevi kimliğine ve bağlamaya ilginin giderek nasıl arttığını gözlemlemiştim. Daha önceleri isimlerini duyduğum, ama Sivas olaylarından sonra daha farklı bir gözle bakmaya başladığım Hasret Gültekin, Nesimi Çimen ve Muhlis Akarsu gibi bağlama ustalarının bütün albümlerini toplamaya başlamıştım. Arif Sağ'ın 60 kişilik

[2] Bu düzenin yaygın olarak kullanılan diğer ismi bozuk düzenidir.

Gönülden Gönüle korosunun önünde tek başına bağlaması ile resital verdiği Ankara Hipodrom konserini büyülenerek izlemişim. Binlerce insanın bağlama çalan bir kişiyi büyük bir saygıyla, duyguyla ve hayranlıkla izlemesine çocuk gözlerle tanıklık etmiştim. Özellikle Arif Sağ'ın tezenesiz olarak şelpe tekniği ile icra ettiği *Direniş* isimli eser, konserin zirve noktası olarak belleğime yerleşmişti.

Elle bağlama çalma fikrinin bende uyandırdığı hayranlık ve hevesle, kendi kendime bu teknikle bağlama çalmaya çalışıyordum. Dayımdan yardım istiyordum, o da benim çalmak istediğim eserleri önce kendisi öğrenip sonra bana öğretiyordu. Zira o dönemde kendi kuşağında iyi bir bağlama icracısı olan dayım için bile bu teknikle bağlama çalmak yeni bir fikirdi. Görüntülü kayıtların ve dijital olanakların sınırlı olduğu bu dönemde, mevcut örnekleri dinleyerek öğrenmeye çalışıyordum. Bu arada 1998 yılında TRT'de yayınlanan Bengi Bağlama Topluluğu'nun konserini izlemiş ve bağlamalardan çıkan seslere hayran olmuştum. Aynı yıl topluluğun kurucusu Okan Murat Öztürk ile tanıştım ve ders almaya başladım. Bu tanışıklık sonrası bağlamayı yeniden keşfettim. Bu süreçte özellikle yöresel çalma üslupları üzerine çalışmalar yaptım. Ayrıca halk müziği repertuvarı dışında eserler ve etütler de çalışıp teknik olarak gelişmemin ve kendi adıma bağlamada yapabildiklerimin sınırlarını zorlamaya başladım. Çeşitli düzenlemeler aracılığıyla bağlamadan çıkan tını imkânları üzerine kafa yormaya başladım.

2000 yılında TRT Gençlik Korosu sınavına girdim. Bu sınava girerken, TRT için ne kadar önemli olduğunu bilinen "bağlamada yöresel tavırlar"a yönelik eserler çalışmaya başladım. TRT repertuvarından notalar buluyordum, ama seslendirme tekniğine ilişkin herhangi bir işaret olmadığı için nasıl çalınması gerektiğini hayal etmeye çalışıyordum. O zamana kadar ders aldığım Okan Murat Öztürk kendi yazdığı notalarda tekniklere ilişkin daha detaylı olarak bilgiler veriyordu, ancak TRT repertuvarını inceleyerek dağarcığınızı geliştirmeye çalışırken tamamen hayal gücünüzle karşı karşıya kalıyordunuz.

TRT Gençlik Korosu sınavını kazanarak koroya katıldığımda toplu olarak bağlama çalma pratiğiyle karşılaştım. Yaklaşık 15 bağlama, kaval, mey, zurna, kabak kemane ve vurmalı sazlardan oluşan saz topluluğu ve yaklaşık 60 kişilik koro ile her hafta türküler öğrenmeye ve nota çalışmaları yapmaya başladık. Toplu olarak nasıl çalmamız gerektiğine ilişkin ortak bir eğitimden geçtik ve yöresel tavırlar üzerinde kısmen de olsa çalışmalar yaptık. Ancak koro ile çalarken genellikle notayı takip

etmemiz telkin edilirdi. Notada yalnızca ezgi çizgisi yer aldığı için çoğu zaman yalın bir şekilde türkünün ezgisini çalardık. Koro söylerken yalnızca söz sonlarında yer alan karar seslerini çalıyor ya da bir sonraki cümleye bağlamak için ara cevaplar veriyorduk. Dolayısıyla toplu çalmanın nasıl olması gerektiğine ilişkin zihinsel bir kodlamayı da öğrenmeye başladık. Bir yandan "tavırlı" çalmamız, diğer yandan da notaya sadık kalmamız isteniyordu. Bu ikisinin bir arada nasıl olması gerektiği sorusu ise daha o yıllarda zihnimi meşgul etmeye başlamıştı.

2000 yılında üç arkadaşım Ahmet Gökhan Coşkun, Alper Kıraç ve Kemal Yılmaz ile birlikte Lâl Bağlama Dörtlüsü'nü[3] oluşturduk. Amacımız Bengi Bağlama Üçlüsü'ne benzer şekilde, bağlama ailesinin farklı tınılarını bir araya getirerek bağlamalarımızla hem geleneksel repertuvarı farklı bir duyarlılıkla çalmak, hem de halk müziği dışındaki çeşitli müziklerden bağlamaya uyarlamalar yapmaktı. Bu çalışmalar sırasında o dönemde bağlama icrası açısından yeni olan teknikleri de kullanmaya çalışıyorduk. Erkan Oğur ve İsmail Demircioğlu'nun 1998 yılında yayınladığı *Gülün Kokusu Vardı* isimli albümündeki tınılar beni derinden etkilemişti. Bağlama ile hem yalın hem de büyüleyici sesler çıkarıyorlardı. Bu ikilinin Ankara Mamak Belediyesi Konser salonunda verdikleri konseri dinlemiş ve Erkan Oğur'un farklı bir düzen ile yaptığı arpejleri hayretle izlemiştim. Daha sonra ben de sağ el tırnaklarımı uzatıp, bağlamayı arpej tekniği ile çalmaya başlamıştım. Benzer bir yönelimin aynı dönemin gençleri arasında yavaş yavaş başladığını gözlemliyordum.

Diğer yandan 2002 yılında ODTÜ Jeoloji Mühendisliği Bölümünde eğitim almaya başlamış ve ODTÜ THBT bünyesinde halk müziği çalışmalarımı sürdürmüştüm. Bu süreçte özellikle ODTÜ THBT Bağlama Orkestrası ile ağırlıklı olarak makamsal armoniyi kontrpuan temelinde uygulamaya çalışıp yöresel icra tekniklerini de kapsayan bir zemininde ortaya koymaya çalışıyor ve bağlama topluluğu için yazılan besteleri icra ediyorduk.

2003 yılında Bengi Bağlama Üçlüsüne katıldım ve topluluk içinde daha çok küçük boy sazların icrası üzerinde yoğunlaştım. Bu süreçte de Bengi'nin felsefesinin verdiği imkânlarla geleneksel repertuvarı yeniden yorumlarken yenilik arayışlarıma da devam ettim. Okan Murat Öztürk ve Özay Önal ile birlikte dünyanın birçok

[3] Lâl Bağlama Dörtlüsü, Ahmet Gökhan Coşkun, Alper Kıraç, Kemal Yılmaz ve Erdem Şimşek'ten oluşmaktaydı. Kemal Yılmaz'ın gruptan ayrılmasıyla topluluk üçlü olarak çalışmalarına devam etti.

yerinde konserler verdik. Aynı dönemde TRT'de yayınlanmaya başlayan Bergüzar ve Dem Bu Dem gibi halk müziği programlarının orkestralarında yer almaya başladım. Bu programların yapısı gereği yerel müzisyenler ve usta icracılar programa konuk oluyordu. Bu vesileyle ben de onları yakından gözlemleme ve birlikte çalma imkânı buldum. Ayrıca programların müzik yönetmeni Mehmet Üçer'le radyo geleneğinin bağlama üslubunu daha yakından çalışma fırsatım oldu. Bu programlarda yerel müzisyenleri tanıdıkça aslında halk müziği ile ilgili bilmediklerimizin bildiklerimizin çok daha fazlası olduğunu fark etmiştim. Diğer yandan da yöresel tavırların aslında yalnızca mızrap kalıplarından oluşmadığını, bütüncül bir icra üslubu meselesi olduğunu kavramaya başladım. Zira birçok yörede zaten bağlama ya hiç yoktu ya da ana çalgı değildi. Bir süre sonra TRT'de Yediveren, Katre, Bahçe Biziz Gül Bizdedir, Can-ı Gönül gibi birçok programda icra yapma imkânı buldum. Bu çalışmaların her birinde hem birlikte çaldığım bağlama icracılarını hem de konuk sanatçıları gözlemleme imkânı buldum. Dolayısıyla bu süreçte ben de her defasında farklı bir deneyim yaşayarak bağlama icramı farklılaştırdım.

2003'ten itibaren bir yandan da stüdyo icracılığı yaptım. Özellikle Ankara'da ASC müzik stüdyosunda gerçekleştirilen birçok halk müziği prodüksiyonunda yer almaya başladım. Stüdyoda çalmaya başladığım ilk kayıtlarda sabit bir hızda çalma problemi yaşadım. Zira bir kayıt odasında kulaklıktan gelen metronom sesiyle çalmak zorunda olmak hiç de kolay değildi. Ayrıca *stereo* etkisinin yaratılması için bir kayıt tekniği olarak genellikle bağlama kayıtları "duble" olarak yapılmaktaydı. Yani her çalınan bağlama hem sağ hem de sol monitör için mümkün olan en kusursuz şekilde tekrar edilmesi gerekmekteydi. Dolayısıyla halihazırda bulunan ritmik kaygıya bir de çaldığını unutmama kaygısı ekleniyordu. Bu kaygıların pekiştirdiği stüdyo ortamı şüphesiz yaratıcılığı da geliştiriyordu. Zira stüdyo kaydı icraya ayna tutuyor ve bu yolla hataların fark edilmesine ve sorgulanmasına imkân veriyordu. Ayrıca çok-kanallı kayıt teknolojisi bağlamanın farklı tını ve teknik imkânlarını kullanarak kompozisyon yapma anlayışımı geliştirmemi sağladı. Elbette bu deneyimler farklı bağlama icracılarının yaptığı kayıtları daha iyi anlamama ve analiz etmeme yardımcı oldu.

Bu çalışmaların yanı sıra üstat Musa Eroğlu'na uzun yıllar sahnede ve stüdyo çalışmalarında eşlik etmem, bir tür usta-çırak ilişkisini deneyimlememe ve bir

ustanın geleneği nasıl yeniden yorumladığını yakından gözlemlememe vesile oldu. Özellikle 1980 sonrası bağlama icrasındaki değişim sürecinin önemli aktörlerinden olan Eroğlu, hem kendi icrasına ilişkin deneyimlerini hem de yetiştiği dönemdeki farklı müzisyenlerin icralarına dair gözlemlerini sık sık benimle paylaştı. Bu paylaşımlar, bir yandan zihnimdeki birçok soruyu cevaplandırırken diğer yandan sürece ilişkin yeni soruların ortaya çıkmasına yol açtı.

2007 yılında İTÜ MİAM'da etnomüzikioloji alanında yüksek lisans yapmaya başladım. Bu süreçte hem çok daha farklı müzikleri tanımaya, hem de bir araştırma alanı olarak müziği yeniden algılamaya başladım. Diğer yandan etnomüzikolojinin müziği kavrama biçimi hem müziğe hem de araştırmak istediğim konulara yaklaşımlarımı yeniden biçimlendirdi. Sadece "kültür olarak müziği kavrama" prensibi bile müziğe oldukça farklı bakmamı sağladı. Diğer yandan çağdaş müzikteki yeni yönelimlerin özgürce yer bulabildiği bir ortam olarak İTÜ MİAM, farklı ses ve anlam dünyaları ile ilişkilenmem konusunda önemli bir imkân sağladı. Bu durum beni, bağlamanın bir çalgı olarak farklı müzikler içinde nasıl var olabileceğine ilişkin düşünmeye sevk etti. Özellikle yeni/çağdaş müzik alanında en önemli topluluklardan birisi olan Hezarfen Ensemble ile yaptığımız çalışmalar ve MİAM'da çeşitli projelerde yaptığımız serbest doğaçlama çalışmaları bağlamayı bir çalgı olarak daha özgür kullanma adına fikirler verdi. Bağlamada yeni teknikler keşfetme, yeni tınılar bulma, farklı besteler yapma arayışını daha yoğun hissetmeye başladım. Diğer yandan İTÜ MİAM'ın özellikle Batı müziği alanında yeni müzik besteciliğinde oldukça etkin olan ortamı da bağlama ile tanışmaya başladı. Bu vesileyle çalışmalarında bağlamayı da kullanmaları konusunda taleplerde bulunarak bestecilerin bağlamaya dönük ilgilerini geliştirmeye çalıştım. Bu ilgi elbette MİAM'ın dışında da gelişmeye ve uluslararası bir boyut kazanmaya başladı. Bu dönemde Mark Sinan, Michael Ellison, Kamran İnce, Pieter Snapper, Huges de Courson, Hasan Uçarsu, Symin Samawatie ve Sabina Khujaeva gibi birçok besteci benim çalmam için bağlamanın da dâhil olduğu eserler yazdılar. Hatta Hasan Uçarsu'nun 2019 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilen *Troya'dan Çanakkale'ye* adlı eserinde, bağlama solist olarak yer aldım. Bütün bu diyalogların hem benim hem de bestecilerin bağlama ile ilgili fikirlerini yeniden inşa ettiğini yakından deneyimledim.

Aynı dönemde, bir yandan konserler ve albüm çalışmalarında daha fazla yer almaya, diğer yandan da bağlama ile kendi müziğimi keşfetmeye dönük çalışmalar yapmaya başladım. Özellikle dört telli bağlama ile çalışmalara daha yoğun biçimde eğilmeye başladım. Hocam Okan Murat Öztürk'ün bana verdiği dört telli bağlaması ile başladığım bu çalışmalar giderek gelişti. Bir yandan çalgı yapımcıları ile sürdürdüğüm tını arayışları, diğer yandan da çalgı üzerindeki teknik kapasiteyi geliştirmek adına çabalarım sürdü. 2009 yılından itibaren dört telli bağlamada yeni bir düzen tasarlayıp, armonik çalışmalar ve besteler yaptım. Bir yandan yenilik arayışlarım, bir yandan da geleneksel müziklerle ilişki kurma çabam devam etti. Diğer yandan 2016 yılından itibaren İTÜ TMDK'da bağlama eğitimi vermeye başlamam ve 2017 yılından itibaren Mannheim-Almanya'da Popakademie bağlama bölümünde konuk eğitimci olarak yer almam vesileyle gençlerin bağlama icrasındaki güncel yönelimlerini ve beklentilerini gözlemleme imkânı buldum.

Hem gözlemlediğim, hem de deneyimlediğim bir süreç olarak bağlama icrasındaki değişim sürecini bir doktora çalışmasına taşıma isteği ise 2009 yılında somutlaştı. Bu tez kapsamında yaptığım alan araştırması, bir müzisyen ve araştırmacı olarak kendimi inşa etme çabamla içiçe geçti. Doktora öğrenimi sırasında pekiştirdiğim akademik disiplin, konuyu daha derinlikli bir kavrayışla inceleyebilmeme olanak sundu. Aşağıda detaylı olarak anlatılacak alan araştırması sürecinde, oldukça farklı üslupları olan icracıların kendi anlam dünyalarını nasıl kurduklarını önyargılardan uzak bir biçimde görmeye çalıştım. Bu çabanın, belli icra üsluplarına kendini daha yakın hisseden ve kişisel beğenileri olan bir icracı için oldukça zorlayıcı bir deneyim olduğunu ifade etmeliyim. Fakat sonuç olarak bu araştırmanın tüm tarihsel ve güncel kategorik bağlamları ile ilgili icra üsluplarında deneyim sahibi olmanın verdiği birikimin büyük katkılarını gördüm. Ancak elbette araştırma sürecinde oldukça temkinli yaklaşarak ve bu deneyimi sorgulayarak ilerledim.

1.2. Kapsam ve Yöntem

Hemen tüm araştırmalarda olduğu gibi bağlamayla ilgili bu çalışmanın da en büyük zorluklarından biri, araştırmanın sınırlarını belirleme sorunudur. Bağlama, Anadolu'da icra edilen en yaygın çalgılardan biri olduğu için yalnızca tek bir icra üslubu ve geleneğinden söz edilemez; bağlama hem yapısal olarak hem de icra pratikleri bakımından çeşitlilik gösteren bir çalgıdır. Dolayısıyla Anadolu'nun farklı

yerellikleri içinde çok çeşitli icra üslupları bulunması, araştırmayı sınırlamada önemli bir sorun olarak görünmektedir. Ancak bu güçlük ile başa çıkmanın yolları da vardır. Gerek tarihsel gerekse kurumsal sınırlamalar, mekânsal sınır çizgileri ve kategorizasyonlarla çerçevelendikçe çalışmanın güvenli bir olgusal temel üzerinde, yani alan çalışmasından (gözlem ve görüşme) toplanan gereç ile şekilleneceği ortaya çıkmıştır.

Dolayısıyla Cumhuriyet ile başlayan tarihsel sınırlama ve bugüne kadar geçen sürecin belli dönemleştirmeler ile ele alınması, geçmiş ile ilişkili devasa çeşitliliği ve genişliği denetim altına alma çabası olarak değerlendirilebilir. Buradaki tarihsel soruşturma çabasını, etnomüzikoloji disiplininin bir *habitus* haline gelen yönelimi çerçevesinde, yani bugünün pratiğini anlamak için geçmiş hakkında bilgi edinmek bağlamında düşünmek gerekir. Başka bir deyişle, burada bugünün bağlama icrasının başka şekilde değil de neden böyle olduğunu anlamak için yapılacak geçmiş incelemesi, kendi başına tarihsel bir inceleme olmaktan çok, bugünün anlaşılması için geçmişte başlayan ve bugün devam eden bir süreç olarak kavranmaktadır. Bu çerçevede arşiv, kütüphane ve veri tabanı taramaları yapılmış, konuyla ilgili yurtiçi ve yurtdışında yapılmış çalışmalar incelenerek gerekli bilgiler toplanmıştır. Ayrıca eğilim belirleyen usta icracıların ticari ses ve görüntü kayıtları incelenmiş, seçilen örnekler üzerinde konuyu aydınlatmaya dönük analizler yapılmıştır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmak için çeşitli kavramlar öncelikle bağımsız birer analitik araç şeklinde ele alınmış, alandan toplanan veriler belli bir olgunluğa eriştikçe analitik araçların çerçevesi içine oturtulmuştur. Kuramsal çerçeve bölümünde ayrıntılarıyla ele alındığı gibi incelediğimiz durumu analiz etmek için bütünleşik bir yapı kurgulanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla kavramsal nitelikli araçlarla kurumsal (ulus-devlet, Radyo vb.) ve mekânsal (kent, çeşitli eğlence yerleri vb.) nitelikli kategorileri bir arada düşünmek ve bu çerçevede seçenek analiz birimlerini oluşturmak, konuyu hem sınırlandırma hem de denetim altına alma amaçlarına hizmet etmektedir. Bu yüzden burada 1940'larda başlayan ve ulus-devlet anlayışı içinde modern bir süreç olarak ortaya çıkan, müzik endüstrisi içinde görünürlük kazanan ve kentlileşen bir icra anlayışıyla birlikte, yerel icranın dönüşümüne odaklanılmaktadır. Ancak bu yapılırken yerel/mahalli bir icra geleneği üzerinde değil, bu yerel icra geleneklerini modern kent ortamına taşıyan, değiştiren ve yeniden şekillendiren usta müzisyenlerin kavram, davranış ve tını idealleri

üzerinde durulmaktadır. Bu çerçevede çalışmanın evrenini kentli bağlama icracıları, örneklemini ise eğilim belirleyen usta icracılar oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra elbette bahsedilen değişim sürecinin öncesine ilişkin tarihsel verilerin ortaya konması bakımından yerel icra pratiklerine dair ulaşılabilen kayıtlar ve belgeler üzerinde durulmuştur.

Diğer yandan eğilim belirleyen usta icracılar kentli profesyonel müzisyenler olduğu için özellikle modern kent ortamındaki değişimi göstermeleri açısından ele alınmıştır. Bu çalışmada kentliliğin ölçütü olarak modern bir olgu olan formal eğitim içinde bulunmuş olma durumu önem kazanmıştır. Bu anlamda koro, halkevi, konservatuar, Radyo ve bağlama kursu gibi ortamlarda ders almış/vermiş ve icrasını şekillendirmiş olma, nota ile ilişkilenme gibi özellikler kentliliğin bir göstergesi olarak alınmıştır. Dolayısıyla genellikle formal bir eğitim almadan "alaylı" şekilde bağlamayı öğrenen ve kültürlenme ile bağlama çalma pratiklerini kazanan yerel/mahalli icracılar, tez kapsamında üzerinde durulan değişimin birincil aktörleri olmaması sebebiyle alan araştırması kapsamının dışında tutulmuştur. Elbette 1940'lı yıllardan itibaren kırsal alanda da çeşitli yerel geleneklerin kendi içinde farklı değişme süreçleri yaşadığı gözlemlenmektedir. Ancak Türkiye'nin farklı bölgelerindeki yerel geleneklerin yaşadığı bu değişme süreçleri, bu tez çalışmasının kapsamı dışında bırakılmıştır.

Alan araştırmasında görüşülen kentli bağlama icracılarının farklı dönemlerden (kuşaklardan) olmasına dikkat edilmiştir. Görüşülen bağlama icracıları bir icra üslubunu temsil özelliğine sahip, müzik endüstrisi ile ilişkilenmiş, medya görünürlüğü olan ve eğilim belirleyen aktörler olmaları nedeniyle tercih edilmiştir. Eğilim belirleme kavramı, doğrudan eğitim yolu ile ya da etkileme yolu ile çağdaşları olan amatör ve profesyonel bağlama icracılarının ve genç kuşağın icra pratikleri üzerinde yönlendirici etkisi olma anlamında kullanılmıştır. Ayrıca stüdyo müzisyenliği yapma, bağlama tınısına ses kayıtları aracılığıyla yön vermenin bir göstergesi olarak kabul edildiği için alanın sınırlarını belirlerken bir kriter olarak göz önünde bulundurulmuştur.

Diğer yandan Eroğlu, Karahasanoğlu ve Çınar (2017) ve Eroğlu (2018) tarafından kapsamlı ve eleştirel bir biçimde ortaya konulduğu gibi bağlama icra alanı, birçok açıdan erkek egemen yaklaşımın hâkim olduğu bir alan olarak varlığını sürdürdüğü bilinmektedir. İstisnalar olsa da "alandaki hâkim davranış modelleri ve bu modellerin

bir bütün halinde sergilendiği performanslar erkek egemen anlayışla belirlenmektedir" (Eroğlu ve diğ., 2017, s.149). Zira bu tez kapsamında yapılan alan çalışmasında da eğilim belirleyen icracıların büyük bir bölümünün erkek olduğu gözlemlenmiştir. Fakat üzerinde ayrıca durulması ve çalışılması gereken bir konu olan bağlama icrasında toplumsal cinsiyet meselesi, araştırma sorularının dışında kaldığı için bu tez kapsamına alınmamıştır.

Alan araştırması sürecinde aktörlerin belirlenmesinde, kartopu (*snowball*) tekniği[4] kullanılmıştır (Balcı, 2000, s. 102). İlk aşamada konuyla ilgili yazılı kaynaklara, uzman görüşlerine ve ön gözlemlere dayanarak istenen özellikleri taşıyan icracılar belirlenmiş ve onlarla görüşme yapılmıştır. Daha sonra bu aktörler bir sonraki görüşme halkasını belirlemek için kaynak olarak değerlendirilmiştir. Bu şekilde alanın sınırları, konunun aktörlerinin yönlendirmeleriyle belirlenip sınırlandırılmış ya da genişletilmiştir. Bu temel aktörlerin yanı sıra alanda gözlem yeteneği olan bazı uzman eğitimci ve icracıların da görüşlerine başvurulmuştur. Ayrıca çeşitli çalgı yapımcıları ve bağlama satış mağazalarının yöneticileriyle de görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu noktada, alan çalışmasının en önemli bileşeni olarak gerçekleştirdiğim görüşmelerim ve görüşme kişilerim hakkında bir parça enformasyon aktarmak doğru olacak.

1.3 Alan Araştırması: Bağlama İcrasındaki Değişimin İzini Alanda Sürmek

Yurttan Sesler geleneği içerisinde şekillenen bağlama çalma üslubunun son temsilcilerinden 1935 doğumlu Yücel Paşmakçı ile bağlama çalmaya başladığı yıllardan itibaren gözlemlediği değişim süreci ile ilgili görüşme gerçekleştirdim. 1950'lerle birlikte Radyo[5] dönemini doğrudan deneyimleyen bir aktör olan Paşmakçı, aynı zamanda Yurttan Sesler korosu şefliği, İstanbul Radyosu Halk Müziği ve Oyunları Şube Müdürlüğü, Türk Folklor Kurumu Genel Başkanlığı, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT), Türk Halk Müziği ve Oyunları Merkez Müdürlüğü gibi idari görevler yapmış ve bu görevleri süresince denetim ve repertuvar kurulları aracılığıyla yayınların yönlendirilmesinde rol oynamıştır. Daha

[4] Kartopu örnekleme tekniği, örnekleme dâhil edilecek unsurların küçükten başlayıp yuvarlandıkça büyüyen yapısına analoji yapılarak isimlendirilmiştir.

[5] Burada Ankara Radyo'sunda 1940'lı yıllarda başlayan ve TRT Yurttan Sesler Topluluğu çalışmalarıyla şekillenen halk müziği icra üslubuna işaret edilmektedir. Bu konu 4. bölümde detaylı olarak irdelenecektir.

sonra 1975 yılında İTÜ TMDK'nın kuruluşunda kurucu üye olarak yer almış, aynı zamanda 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yılların başlarında birçok plak çalışmasını yönetmiş ve bu prodüksiyonlarda bağlamasıyla yer almıştır. Dolayısıyla özellikle radyo geleneği ve Yurttan Sesler'in olgunlaşma süreci hakkında kaynaklık etmesi ve bir aktör olarak deneyimlerini aktarması çalışmamıza önemli düzeyde ışık tutmuştur (Y. Paşmakçı, kişisel görüşme, 13 Kasım 2014).

Hem Yurttan Sesler geleneğinin temsilcilerinden olan, hem de parmak curası (3 telli) bağlama geleneğini kentte ilk tanıtan sanatçılardan olan Hamit Çine (1926-2018) ile görüşme gerçekleştirme şansım oldu[6]. Çine, özellikle 1950'li yılların İstanbul'unda bağlama icrası, Muzaffer Sarısözen'in ve Radyo'nun bağlama icrasına etkisi, Burdurlu olmasına rağmen daha çok Radyo etkisinde bağlamaya başlaması ve üç telli bağlama geleneğiyle geç tanışmasının sebepleri, derleme yapma süreçleri ve bağlama icrasında zaman içinde gördüğü farklılaşmalar üzerine bilgi ve deneyimlerini aktardı (H. Çine, kişisel görüşme, 29 Nisan 2016).

Bağlama icrasını etkileyen en önemli yayın ve eğitim kurumlarından birisi olan TRT'nin bu süreçteki yerini kavramak adına TRT İstanbul Radyosu'ndan emekli bağlama sanatçısı ve şeflerinden Mehmet Erenler ile görüşmeler gerçekleştirdim. Koro çalışmalarını yürüttüğü Tuğrul Şan Müzik Merkezi'nde gerçekleştirdiğim uzunca bir görüşmeyi kayıt altına aldım. Erenler'le özellikle Yurttan Sesler dönemini, bağlamadaki yöresel tavırları, eski Ankara müzik geleneğini ve Radyo üslubunu konuştuk (M. Erenler, kişisel görüşme, 28 Mayıs 2013). Ayrıca Mehmet Erenler'in 2014-2015 güz yarıyılında İTÜ TMDK'da verdiği ustalık sınıfına katıldım. Bağlama eğitim sürecinde nota haricinde aktardığı teknikleri ve ifade biçimini gözlemlemek ve geleneksel icraya ilişkin söylem ve eylemlerine yakından tanıklık etmek önemli bir deneyim oldu.

Yaşayan en önemli bağlama üstatlarından biri olan Musa Eroğlu ile bağlama icrası ile iç içe olan yaşamı ve tezin konusunu oluşturan süreçlerle ilgili çok sayıda görüşme gerçekleştirdim. Ankara Stüdyo ASC'de yaptığı albüm çalışmalarının hazırlık ve kayıt aşamalarını gözlemleme ve içinde olma imkânı buldum. Eroğlu'nun, bir stüdyo müzisyeni ve yönetmen olarak süreci nasıl yürüttüğünü bu

[6] Hamit Çine, 15 Şubat 2018 tarihinde vefat etmiştir.

kez araştırmacı olarak gözlemlemem, yine benim için önemi bir deneyim oldu. Hem Alevi müziğinin ihyası sürecinin hem de 1990 sonrasında yaşanan Türk Halk Müziği'nin ihyası sürecinin önderlerinden birisi olması nedeniyle sürece ilişkin önemli enformasyonlar aldım. Eroğlu, Mut-Mersin'de bir Tahtacı köyünde mahalli bir icracı olarak başladığı müzik yaşamı, Ankara'ya göç edişi, Radyo ve piyasa arasında geçen icracılık süreci, *Muhabbet* albümleri dönemi ve popüler müzik dünyası ile temasları ile ilgili birçok bilgi aktardı. Ayrıca bağlama icrasına ilişkin deneyimlerini paylaştı (M. Eroğlu, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2013). Bunun yanı sıra Eroğlu'nun 2013-2014 sezonu boyunca TRT Müzik'te gerçekleştirdiği Telli Turnam adlı programlarda icracı olarak bulundum; konserlerinde ona eşlik etmem vesilesi ile katılımcı gözlemci olarak Eroğlu'nun icraya ilişkin yaklaşımlarını yakından deneyimledim.

1960'lı yıllardan itibaren yaptığı çalışmalarla bağlamanın en önemli aktörlerinden birisi olmuş, bağlama icrasının birçok kırılma noktasının başlangıcında yer almış, bağlamanın efsane ismi Arif Sağ ile görüşmeler gerçekleştirdim. Özellikle köyden kente göç sürecinde yaşadıklarını, arabesk ve piyasa icracılığından konservatuvar yıllarına uzanan kişisel hikâyesindeki dönüşümleri, bağlamanın solo bir çalgı olma sürecindeki katkılarını, Şan Tiyatrosu konserlerini, Alevi müziğinin ihyası sürecini, *Muhabbet* albümlerini, bağlama düzeninin ve şelpe tekniklerinin yeniden canlandırılması sürecini konuşma imkânı buldum (A. Sağ, kişisel görüşme, 02 Ocak 2014).

Bağlama icrasının usta isimleri arasında yer alan Yavuz Top ile görüşmeler gerçekleştirdim. Yavuz Top'tan, Erzincan'da başlayan bağlama öğrenme süreci, 1960'lı ve 1980'li yıllar arasında Radyo ve piyasa ekseninde gelişen bağlama çalma üslupları ve *Muhabbet* albümleri ile önderlik ettikleri Alevi müziğinin ihyası süreci hakkında bilgeler edindim. Ayrıca bas bağlama ve ıklığ (yaylı bağlama) gibi denemeleri olan Top'tan yenilikçi fikirleri ve bağlamanın topluluk çalgısı olarak gelişimi üzerine yaptığı çalışmalar hakkında önemli bilgiler edindim (Y. Top, kişisel görüşme. 28 Aralık 2009).

Ankara'da 1980'lerin başında bir dershane açarak günümüze kadar birçok bağlama icracısı yetiştiren ve 1980'li yıllarda birçok önde gelen halk müziği sanatçısına, sahne ve stüdyo çalışmalarında kılavuzluk eden isimlerden birisi olan İhsan Öztürk ile görüşmeler gerçekleştirdim. Öztürk, yaşadığı süreçlerle ilgili olduğu kadar halen

eğitim veren bir bağlama eğitmeni olarak öğrencilerin eğilimleri hakkında önemli bilgiler verdi. Ayrıca 1960'lı ve 1970'li yıllarda piyasa alanının gelişimi ve bu alanın Radyo geleneği ile olan ilişkisi konusundaki deneyimlerini paylaştı (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

Bağlama icrasını etkileyen en önemli yayın ve eğitim kurumlarından birisi olan TRT'nin değişim sürecindeki yerini gözlemlemek adına TRT Ankara Radyosu bağlama sanatçısı ve şeflerinden Mehmet Üçer ile görüşmeler gerçekleştirdim. Üçer ile özellikle TRT içinde zaman içinde değişen anlayışı ve müzik yönetmenliği yaptığı Bergüzar ve Dem Bu Dem programlarındaki yaklaşımı hakkında bilgiler edindim (M. Üçer, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012). Diğer yandan İstanbul Radyosu bağlama sanatçılarından Necmi Berbergil ile bu süreci konuşma fırsatı buldum. Berbergil, aynı zamanda 1970'li yıllardan itibaren piyasada sahne müzisyenliği de yaptığından piyasa ve Radyo üsluplarının karşılaştırılması adına önemli veriler sağladı (N. Berbergil, kişisel görüşme. 30 Eylül 2014). Ayrıca TRT'de şef, müzik piyasasında da müzik yönetmeni olarak yıllarca çalışmış olan Zafer Gündoğdu ile görüşmeler yaptım. Özellikle TRT'deki yayın anlayışının değişmeye başlaması, Radyo yıllarından televizyon yıllarına geçişte bağlamanın korolar içinde ele alınma süreci ve Almanya'da yönettiği 1000 Bağlama Projesi üzerine konuştuk. Ayrıca, 2012-2013 TRT Müzik'te yayınlanan, Gündoğdu'un şef olarak yönettiği Can-ı Gönül isimli programlarda bağlama icracısı olarak bulunarak hem programa gelen konukların ve birlikte çaldığım diğer bağlama icracılarının hem de Gündoğdu'nun görüş ve yaklaşımlarını katılımcı gözlemci olarak deneyimleme imkânı buldum. Diğer yandan bağlama icrasını etkileyen önemli kurumlardan birisi olan Kültür Bakanlığı Devlet Türk Halk Müziği korosunda bağlama icracısı olarak görev yapmakta olan Ercan Erol ile de görüşmeler yaptım. Erol, bakanlık sanatçısı olmasının yanı sıra 1970'lerden bu yana hem sahnede hem de stüdyoda bağlama icracılığı yaptığından, piyasa ve resmî kurumlardaki halk müziği icrası hakkında önemli gözlemlerini ve deneyimlerini paylaştı (E. Erol, kişisel görüşme, 14.10.2017). TRT'de ve çeşitli kanallarda birçok halk müziği programı yapan Orhan Hakalmaz ile de bağlama icrasının değişme süreci hakkındaki bir görüşme gerçekleştirdik. İTÜ TMDK'nın ilk öğrencilerinden olan Hakalmaz, kurumsal halk müziği icrası ve piyasadaki halk müziği icrasına ilişkin gözlemlerinin yanı sıra armonik ve ritmik alt yapı çalgıları ile

birlikte icra yaparken "otantikliği" korumaya çalışma çabasına dair deneyimlerini aktardı (O. Hakalmaz, kişisel görüşme, 23 Nisan 2015).

Genç yaşta önemli bir ekol oluşturmayı başarmış usta bağlama icracısı Erdal Erzincan'la birçok görüşme gerçekleştirdim. Özellikle şelpe icrasının yeniden canlandırılma süreci, 1990 sonrası Alevi müziğinin ihyası sürecinde yaptığı çalışmalar, stüdyo çalışmaları ile yeni *sound* arayışları, bağlama düzeninin gelişimi adına yaptığı çalışmalar, derleme çalışmaları, yenilik arayışları, çalıp-söyleme geleneğinin kentteki değişme süreci, eğitimciliğin icraya etkileri ve bir ekol oluşturma süreci gibi birçok konuda görüşmeler gerçekleştirdim (E. Erzincan, kişisel görüşme, 24 Aralık 2012; 13 Ekim 2013). Ayrıca 2012-2013 bahar döneminde ve 2013-2014 güz döneminde İTÜ TMDK bünyesinde açılan Arif Sağ-Erdal Erzincan Ustalık Sınıfı kapsamındaki derslerinin bir kısmına katılma, gözlem yapma ve kayıt alma imkânı buldum. Bu çalışma süresince Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın bağlama çalmaya ilişkin yaklaşımlarını anlamaya çalıştım. İkilinin yazdıkları metodu inceledim ve bu metotla ortaya koydukları bağlama düzeninde pozisyonlu çalış fikrini nasıl uyguladıklarını gözlemledim. Böylece hem Arif Sağ'ın hem de Erdal Erzincan'ın icraya ilişkin aktardığı çeşitli düşüncelerini öğrenme imkânı buldum.

Bağlamanın elle çalınış tekniklerinin gelişmesinde önemli bir aktör olan, Orta Anadolu Abdal müzikleri üzerine ve Neşet Ertaş tavrı özelinde yoğun çalışmalar yapan Prof. Erol Parlak ile görüşmeler gerçekleştirdim. Aynı zamanda bağlama üzerine metot ve albüm çalışmaları bulunan bir akademisyen olan Prof. Erol Parlak'tan özellikle 1980'lerde yoğunlaşan stüdyo icracılığı, şelpe tekniklerinin yeniden gündeme gelmesi sürecindeki araştırma ve katkıları ile Neşet Ertaş'ın Türkiye'ye dönüşü ile yeniden canlanan Abdal müziği gibi birçok konuda bilgiler edindim (E. Parlak, kişisel görüşme, 15 Kasım 2013).

1990'ların kayıt endüstrisinde ayırt edici bağlama icraları ile öne çıkan ve "bağlamayı en hızlı çalan kişi" ve "bağlama virtüözü" gibi sıfatlarla anılan Çetin Akdeniz ile görüşmeler gerçekleştirdim.[7] Akdeniz'le özellikle kayıt sektörünün bağlama icrasına etkisi, konservatuvar eğitimi, bağlamada teknik kapasitenin gelişme süreci ve popüler müziklerde bağlama icrası üzerine konuştuk. Önemli bir bağlama

[7] Görüşme yaptığım dönemde Mavi Nota Müzik Topluluğunu çalıştıran Akdeniz ile bu çalışmanın yapıldığı İTÜ Taşkışla Kampüsü'nde konuştum.

yapım ustası Ragıp Akdeniz'in oğlu olan Çetin Akdeniz, 1970'li yılların ikinci yarısında babasının atölyesinde başlayıp, konservatuvarda ve müzik endüstrisi içinde gelişen bağlama serüvenini anlatırken, araştırmamız açısından çok önemli bilgiler verdi (Ç. Akdeniz, kişisel görüşme, 18 Mayıs 2013).

1990'lı yılların sonlarından itibaren kentli genç bağlama icracılarını oldukça etkileyen, özellikle eski tip bağlamalara yeniden yönelme isteğinin ortaya çıkmasında önemli bir yeri olan; perdesiz gitar, *e-bow* ve kopuz tınıları ile farklı bir *sound* yaratarak müzisyenleri oldukça etkileyen Erkan Oğur'la görüşmeler gerçekleştirdim. Bu görüşmelerde Elazığ'da yerel geleneklerden etkilenerek başladığı müzik serüveni, gitar ve caza olan ilgisi, bir gitar icracısı olarak yeniden bağlamaya yönelmesi, bağlamada sağ el tırnaklarını kullanarak oluşturduğu tını ve uyguladığı arpej teknikleri, geleneksel müzikte armoni kullanımı, stüdyo müzisyenliği ve çalgı yapımcılığına duyduğu ilgi üzerine konuştuk. Yeni bir düzenle çaldığı eski bir üç telli bağlamaya kopuz ismini vermesi, bu çalgıda kullandığı düzenin giderek popüler olması ve kopuzun kendi icra üslubuyla özdeşleşen bir çalgı adına dönüşmesi hakkında görüşlerini öğrendim. Ayrıca kendi tasarladığı yeni bir çalgı olan Oğur Sazı'nı (altı telli bağlama) keşfetme süreci hakkında bilgiler edindim (E. Oğur, kişisel görüşme. 12 Şubat 2017).

1980'li yılların sonundan itibaren farklı bir düzenleme anlayışı ile bağlama için çok sesli düzenlemeler yapan, bağlamanın grup olarak çalınış tarzında yeni bir estetik yaratan ve solo bağlama icrasında kendine özgü bir üslubu olan Prof. Dr. Okan Murat Öztürk ile pek çok görüşme yapma olanağımız oldu. Hem alanı etkileyen bir icracı hem de bir müzikolog olan Öztürk'ten oldukça önemli bilgiler edindim. Öztürk'ün kurduğu Bengi Bağlama Üçlüsü'nün yaklaşık 20 yıldır parçası olmam, benim için paha biçilmez bir deneyim olmuştu. Diğer yandan Öztürk'le yaptığım görüşmeler, içeriden bir gözlemci olarak tez çalışmasını sürdürmenin zorluklarını görmemi sağlayan farklı bakış açıları sağladı. Dolayısıyla Bengi Bağlama Üçlüsü'nün parçası bir müzisyen olarak değil, bir araştırmacı olarak Öztürk'e sorduğum soruların ve aldığım yanıtları değerlendirme tarzımın farklılaştığını görmek benim için önemliydi. Bu anlamda araştırmacı kimliğimin de alan araştırması sürecinde yeniden biçimlendiğini söylemek yerinde olur (O. M. Öztürk, kişisel görüşme, 21 Aralık 2013).

Bir yandan TRT'de bağlama sanatçısı olarak görev yapan, diğer yandan albüm projeleri ve konserler ile çalıp söyleme geleneğini kentli bir biçimde sürdüren Cengiz Özkan'la görüşmeler gerçekleştirdim. Özkan, kaybolmakta olduğuna inandığı yerel müzik kültürlerini yeniden canlandırma çabasına dair düşüncelerini, kurumsal ve bireysel halk müziği yorumculuğunun farklarına ilişkin deneyimlerini ve konservatuvar yıllarından profesyonel müzisyenliğe uzanan yıllar içinde gözlemlediği değişimleri aktardı (C. Özkan, kişisel görüşme. 12 Nisan 2015).

1960'lı yılların sonundan itibaren yaptığı çalışmalarla yeni bir müzik tarzının doğuşuna ve bağlama icrasında yeni bir ekolün oluşumuna yön veren Orhan Gencebay ile de görüşme gerçekleştirdim. Gencebay ile bağlamaya başlama süreci, etkilendiği müzisyenler ve müzik tarzları, TRT'den ayrılma sebebi ve "serbest çalışmalar" ismini verdiği yeni tarza yönelme süreci, arabesk hakkındaki düşünceleri, bağlamada teknik kapasiteyi geliştirme çabası, beste yapma anlayışı ve elektro-bağlama hakkında sohbet ettik (O. Gencebay, kişisel görüşme, 13 Haziran 2014).[8]

1980'li yıllardan itibaren profesyonel bağlama icracısı olarak stüdyolarda ve sahnelerde çalışan, özellikle grup bağlama kayıtlarındaki yönetmenliği ve aranjörlüğü ile ismini duyuran Zafer Dalgıç'la görüşme gerçekleştirdim. Dalgıç, sahne ve stüdyo arasında piyasa alanının gelişimi, nota bilmenin süreçteki etkisi, bağlama için yazdığı farklı partisyonların teknik kapasitenin gelişimine etkisi, stüdyo icracılığının değişimi gibi önemli konularda deneyimlerini aktardı (Z. Dalgıç, kişisel görüşme, 16 Mart 2015). Aynı dönemde stüdyolarda grup bağlama kayıtlarında etkin olarak yer alan Mustafa Karaçeper'le de görüşme gerçekleştirdim. Aynı zamanda Diyar Müzik şirketinin sahibi olarak o dönemde piyasaya yön veren isimlerden birisi olan Karaçeper, kayıt endüstrisi içinde grup bağlama çalma pratiğiyle şekillenen icra üslubu ve kendisinin bu çalışmalardan kopuş süreciyle ilgili önemli bilgiler aktardı (31 Ekim 2014).

1980'li yılların ortasından itibaren dört telli elektro-bağlama ile çaldığı hızlı pasajlarla oldukça tanınmış olan İsmet Topçu ile görüşme gerçekleştirdim.[9] Orhan Gencebay ve Müslüm Gürses gibi birçok sanatçının albüm kayıtlarında icracı olarak

[8]Gencebay, Etiler'deki çalışma ofisinde bağlama icracısı Güray Hafiftaş ile birlikte gerçekleştirdiğimiz bu uzun sohbeti, görüşmenin samimiyetini ve doğallığını korumak adına kaydetmemizi istemedi.

[9] İsmet Topçu Almanya'da yaşadığından görüşme telefon aracılığı ile gerçekleştirildi.

yer alan Topçu'dan arabeskle ilişkisi, geleneksel bağlama çalma tekniklerine bakışı, Batı müziklerini bağlamaya uyarlama çalışmaları, dört telli elektro bağlama ile geliştirdiği icra üslubu, hızlı çalma ve teknik kapasiteyi geliştirme arayışları, elektro-bağlamayla dijital efekt teknolojisini kullanarak yeni tınılar üretme denemeleri hakkında bilgi edindim (İ. Topçu, kişisel görüşme. 11 Mart 2014).

Piyasada en dikkat çeken unsurlardan birisi teknik kapasitesi yüksek ve hızlı bağlama çalan icracıların olmasıdır. Bu icracılardan en öne çıkanlardan birisi de Hasan Genç'tir. Genç, özellikle hızlı, temiz ve dengeli çalması ile 2000'lerin başında kısa zamanda tanınırlık kazanmıştı. Orhan Gencebay ekolünün önemli bir temsilcisi olarak görebileceğimiz Hasan Genç ile elektro-bağlama icra tekniği, teknik kapasiteyi geliştirme arayışları, farklı pozisyon kullanımları, sahne ve stüdyo arasında gelişen pratikler, çeşitli müziklerden bağlamaya yaptığı uyarlamalar, arabesk ve halk müziğini aynı çalgıyla çalmanın üslup üzerine etkisi, bir yandan TRT'de bir yandan da piyasada icra yapmanın ortaya çıkardığı ikilemler gibi konularda görüşmeler gerçekleştirdim. Bunların yanı sıra Genç, YouTube'da yayınlanan videolarının isminin duyulmasındaki etkisi ve eğitimcilik anlayışı üzerine de önemli bilgiler paylaştı (H. Genç, kişisel görüşme, 21 Mart 2015). Ayrıca TRT'de yayınlanan Yedi veren, Dilde Can ve Aşina isimli programlarda Hasan Genç ile birlikte orkestrada yer almam vasıtasıyla, Genç'in bağlama çalış üslubuna ilişkin yakından gözlem yapma imkânı buldum. Genç'le yaptığım görüşmeler özellikle elektro bağlama ve piyasada gelişen teknik kapasite ile ilgili düşüncelerimin şekillenmesi açısından oldukça yararlı oldu.

Piyasa alanını en çok etkileyen icracılardan birisi olan İsmail Tunçbilek'le de görüşme gerçekleştirdim. Tunçbilek'le, bir Roman mahallesinde büyümenin müziğine etkisi, bağlamaya başladığı yıllardaki idealleri, sahnede solistlere eşlik etmeyi bırakıp kendi müziğine yönelme süreci, etkilendiği farklı müzik türleri, Arap müzik dünyasıyla ilişkileri, çöl yaşamında kendisini bulma arayışları, İspanya yolculuğunun müziğine etkisi, profesyonel stüdyo müzisyenliği, müzik yönetmenliği ve aranjörlüğün bağlama icracılığına katkısı gibi konuları konuşma imkânı buldum (İ. Tunçbilek, kişisel görüşme. 21 Temmuz 2017).

Genç kuşağın öne çıkan icracılarından ve özellikle Abdal müziğini yeniden yorumlanması ile tanınan İsmail Altunsaray'la görüşmeler gerçekleştirdim. Altunsaray'la Kırşehir'de geçirdiği çocukluk yıllarında müzikle ilişkilenme süreci,

konservatuvar yıllarında etkilendiği müzisyenler, piyasada eşlikçilik yaptığı dönem ve solist olarak kendi albümlerini yapma sürecinde bağlama icrasındaki farklılaşma hakkında bilgiler edindim. Özellikle divan sazına ve Abdal sazına yönelme süreci hakkında konuşma imkânı buldum (İ. Altunsaray, kişisel görüşme, 6 Mart 2015). Ayrıca Altunsaray'ın solist olarak yer aldığı, TRT'de yayınlanan, Dilde Can[10] isimli programda bağlama icracısı olarak yer almam vesile ile Altunsaray'ın icrasını yakından gözlemleme imkânı buldum.

Günümüzde birçok albümde bağlama icracılığı ve müzik yönetmenliği yapan Müslüm Eke ile de görüşme olanağı buldum. Eke, günümüz stüdyo müzisyenliğinin bağlama icrasına etkileri çerçevesinde önemli bilgiler aktardı. Eke'nin, albüm yapmak isteyen müzisyenlerin talep ettikleri icra biçimlerine ilişkin verdiği enformasyonlar dikkat çekiciydi. Ayrıca sahne müzisyenliği ve stüdyo müzisyenliği ilişkisinde piyasada gelişen bağlama icrası hakkında oldukça önemli deneyimlerini aktardı (M. Eke, kişisel görüşme, 28 Ekim 2014).

Bağlamayı Batı müziği çalgılarıyla buluşturan öncü çalışmalar yapmış Adil Arslan ile görüşme gerçekleştirdim. Arslan'la, etkilendiği müzisyenler, Almanya'ya göç etmesinin müzik yapma fikrindeki değiştirdikleri, bağlama ile Almanya'da var olma süreci ve orkestra ile müzik yapma deneyimleri hakkında bilgiler edindim (A. Arslan, kişisel görüşme, 25 Mart 2013). Almanya'da yaşayan bağlama icracısı Taner Akyol ile de Berlin'deki dershanesinde görüşme gerçekleştirdim. İcracılığın yanı sıra besteciliği ile de öne çıkan ve özellikle bağlamanın "Yeni Müzik" içerisine eklemlenmesine dair önemli çalışmalar yapan Akyol ile bağlamadaki yeni teknikler, bağlama için yazılan yeni müzik eserleri ve notasyon teknikleri üzerine konuştuk (T. Akyol, kişisel görüşme, 25 Mart 2013). Almanya'da yaşayan bir başka bağlama icracısı ve besteci Kemal Dinç ile de görüşmeler gerçekleştirdim. Dinç ile bağlamadaki yenilik arayışları, gitar ve kompozisyon eğitiminin bağlama icrasına etkileri, "çapraz düzeni" ismini verdiği yeni düzeni uygulama süreci, farklı tel kullanım tercihleri, bağlama için yazdığı yeni eserler, "Yeni Müzik" tarzından etkilenerek bağlamada genişletilmiş çalım teknikleri kullanma süreci, bağlama yapımında değişikliğe duyduğu ihtiyacın sebepleri gibi konularda bilgiler edindim (K. Dinç, kişisel görüşme, 23 Aralık 2016). Ayrıca Dinç'in bölüm başkanı olarak

[10] 2013 yılında Eylül-Aralık tarihleri arasında Pazartesi günleri yayınlanan programda İsmail Atunsaray, Nazlı Öksüz'le birlikte sunucu ve solist olarak yer almıştır.

bulunduğu Popakademie Baden-Württemberg Dünya Müzikleri birimindeki bağlama bölümünün kuruluş sürecini konuştuk. Diğer yandan bu kurumda konuk eğitimci olarak yer almam vesilesiyle hem üniversitenin hem de öğrencilerin bağlama ile ilişkilenme biçimleri hakkında gözlem yapma imkânı buldum.

Özellikle şelpe tekniği üzerinde önemli çalışmalar ve araştırmalar yapan bağlama icracısı ve akademisyen Sinan Ayyıldız'la etkilendiği müzisyenler, elle çalma tekniklerine yönelme isteği, geleneksel müziklere bakışı, çift saplı bağlama çalma ihtiyacı, armoni öğrenme süreci, Klasik Batı Müziği ve caz eserlerini şelpe tekniğine uyarlama, beste ve düzenleme yapma süreci gibi konular üzerine sohbet ettik (S. Ayyıldız, kişisel görüşme, 3 Mart 2015). Yine genç kuşağın dikkat çeken bağlama icracılarından Erkan Çanakçı ile de görüşme gerçekleştirdim. Kendine özgü bir üslup arayışı için yeni teknikler kullanan Çanakçı ile üzerinde yoğunlaştığı, "tel ayırma" tekniği adını verdiği arpej uygulamalarına yönelme süreci, Alevi repertuvarını araştırma ve bağlama ile yeniden yorumlama isteği ve şelpe tekniklerine olan ilgisi gibi konularda görüştük (E. Çanakçı, kişisel görüşme, 27 Mart 2015). Bir müzik öğretmeni olan ve Erkan Oğur'un Oğur Sazı'ndan etkilenerek 10 telli bağlama tasarlayan ve bu çalgı ile arpej teknikleri kullanarak armonik bir duyum elde etmeye çalışan genç kuşak icracılardan Erdal Yapıcı ile konuştum. Aynı zamanda çalgı yapımına da ilgi duyan Yapıcı, genç kuşağın eğilimlerinin doğru anlaşılması konusunda önemli veriler sundu (E. Yapıcı, kişisel görüşme, 21 Haziran 2014). Hem icracı hem ses mühendisi hem de aranjör olarak birçok albüm projesinde yer alan Ahmet Gökhan Coşkun ile birçok görüşme gerçekleştirdim. Coşkun, özellikle stüdyo çalışmalarındaki *sound* arayışı, teknolojik imkânların tını oluşturmaya etkisi, armonik ve ritmik alt yapı oluşturmak adına farklı bağlama türlerini üst üste kayıt etme pratiği gibi konularda oldukça önemli bilgiler verdi. Ayrıca bağlama tınısındaki renk arayışları adına kopuz, şelpe sazı, bas bağlama, Oğur Sazı ve dört telli bağlama gibi bağlama ailesinin farklı türlerini kullanma ihtiyacı hakkında deneyimlerini paylaştı. Diğer yandan, özellikle Ankara stüdyolarında ve çeşitli seslendirme ortamlarında elektro-bağlama çalma stilindeki başarısı ile tanınan Murat Canbolater ile piyasa ve bağlama ilişkisi üzerine bir görüşme yaptım. Canbolater arabesk ve "yeni Ankara müziği" içerisinde bağlama icrası konusunda bilgiler verdi. Ayrıca genç kuşağın bağlama icrasında hangi eğilimleri takip ettiği konusunda önemli veriler sağladı.

Alan araştırması sırasında eğilim belirleyen icracıların yanı sıra önemli kurumlarda bağlama icrasının şekillenmesine yön veren eğitmenlerle de görüşmeler gerçekleştirdim. İTÜ TMDK'nın ilk mezunlarından olan, Arif Sağ Bağlama Kursu'nun ilk bağlama eğitmenlerinden ve aynı zamanda konservatuvardan mezun olduktan sonra aynı kurumda bağlama öğretim görevlisi olarak göreve başlayan İrfan Kurt ile görüşme gerçekleştirdim. Bu görüşmede özellikle konservatuvarın kuruluş yıllarından itibaren bu kurumun bağlama icrasına etkisi, piyasa-okul ikilemi, radyo ve konservatuvar arasındaki ilişki ve öğrencilerin bağlama icrasına yaklaşımı ve eğilimleri konusunda önemli bilgiler edindim (İ. Kurt, kişisel görüşme, 2 Ekim 2014). Aynı kurumda öğretim üyesi olarak çalışan Prof. Doç. Cihangir Terzi ile de görüşme gerçekleştirdim. Terzi'nin bir bağlama icracısı, eğitmeni ve bir akademisyen olarak bağlama icrasındaki değişim sürecine dair gözlemleri oldukça değerliydi (C. Terzi, kişisel görüşme, 12 Kasım 2014). Benzer şekilde İTÜ TMDK'da görev yapmış Kenan Mahmut Durul, Erdoğan Eskimez ve Şendoğan Karadeli ile de görüşmeler gerçekleştirdim. Benim de 2016 yılından itibaren bu kurumda görev yapmam vesilesi ile birçok kez içeriden gözlem yapma imkânı buldum. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nda bağlama öğretim görevlisi olarak görev yapan Hüseyin Koçak ile de görüşmeler gerçekleştirdim. Koçak da 1970'li yıllarda Ankara'da başlayan bağlama öğrenme sürecinden günümüze kadar olan değişme sürecine ilişkin gözlemlerini ve deneyimlerini aktardı (H. Koçak, kişisel görüşme, 12 Temmuz 2014).

Bağlama icrasında eğilim belirleyen icracıların kendileriyle yaptığım görüşmelerin yanı sıra bağlama icrasının geçmişine dönük eksik bilgileri tamamlayabilecek birçok kişiyle görüşmeler gerçekleştirdim. Örneğin 1960'lı yıllarda Nida Tüfekçi'nin yönettiği Aksaray Musiki Cemiyeti'nde Orhan Gencebay ve Arif Sağ gibi sanatçılarla birlikte eğitim alan, aynı zamanda bir gazeteci olarak uzun yıllar halk müziği ile ilgili gözlemler yapan, TRT'deki ilk halk müziği programlarından biri olarak 1980'li yılların ortalarında yayınlanan "Bizim Sazımız Bizim Sözümüz" adlı programın danışmanı ve metin yazarı olan, İTÜ TMDK'da çeşitli dersler veren Erol Aktı ile yaşadığı dönemi bir gazeteci olarak nasıl gözlemlediğine ilişkin bir görüşme gerçekleştirdim (E. Aktı, Kişisel görüşme, 5 Kasım 2014). Diğer yandan 1970'li yıllarda İstanbul müzik piyasasında arabesk müziğin yeri ve ilk yaygınlaştığı dönemden itibaren elektro-bağlamanın ortaya çıkardığı değişimler ile ilgili Ahmet

Acar (Parlak Ahmet) ile konuştum. Uzun yıllardır Tünel-İstanbul'da bir müzik mağazası bulunan Acar, sahnede bağlama çaldığı yıllarda piyasada gelişen üslup konusunda önemli bir kaynak olduğunu göstermekle kalmadı, aynı zamanda bir bağlama satış mağazası sahibi olması nedeniyle günümüzün eğilimleri konusunda da önemli bilgiler verdi (A. Acar, kişisel görüşme, 22 Kasım 2014).

Bunların yanı sıra bağlama yapımındaki değişimleri ve icracıların farklılaşan eğilimlerini gözlemlemek adına oldukça önemli mekânlar olan çalgı yapım atölyelerinde bulundum. Değerli bağlama yapımcıları Yusuf Toraman, Kemal Eroğlu, Veli Yay, Özay Önal, Dündar Altun, Mehmet Güldağ, Kenan Bozkurt, Süleyman Arslan, Hasan Avşar, İrfan Akyol ve Özbek Uçar ile pek çok formal olmayan görüşme yaparak bağlama icrasındaki değişim ve çalgı yapım arasındaki ilişkiyi anlamaya çalıştım. Ayrıca bağlamaya olan talebi anlamak ve hangi tür bağlamanın daha çok satıldığına ilişkin görüş edinmek için bağlama satan mağazalarla da görüşmeler gerçekleştirdim. Bütün bu görüşmeler, bu çalışmadaki ufkumu genişleten buluşmalar oldu.

Alanda bağlama icrasının değişimini araştırırken oldukça fazla kişi ile görüştüm ve mekânda bulundum. Konserler izledim, derslere, atölye çalışmalarına katıldım, stüdyo çalışmalarında bulundum. Bu çalışma için gerçekleştirdiğim yüz yüze görüşmelerin ve fiziksel mekânda katıldığım etkinliklerin yanı sıra, özellikle Instagram, Facebook, YouTube gibi dijital mecralarda amatör ve profesyonel icracıların paylaşımlarını gözlemledim. Bu gözlemler de bağlama icrasındaki değişen eğilimlere ilişkin önemli fikirler verdi ve alanın sınırlarını yeniden kurgulamamı sağladı.

Dolayısıyla bu çalışma yöntemsel olarak yukarıda isimleri zikredilen icracıların icraları gözlemlenerek ve onlarla görüşmeler yapılarak alan araştırmasına dayalı bir etnomüzikoloji çalışması olarak yürütülmüştür. Çalışmanın örneklemini oluşturan müzisyenlerle yarı-kurgulanmış görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeleri planlarken kategorik soru listeleri hazırlanmış, bu şekilde toplanan verilerin sağlıklı analiz edilebilmesi için gerekli yöntemsel kriterler sağlanmıştır. Ayrıca araştırmacı içeriden (*insider*) olduğu için katılımcı gözlem tekniği de sıklıkla kullanılmıştır. Fakat içeriden bakışın olumsuz yanlarının da olabileceği düşüncesiyle, "bildik olanı bilmedikleştirme" ilkesiyle "kesinlik iddiasındaki görüşleri çözümleme ve

sorgulama" (Bauman, 1998, s. 24) gerekliliği, yöntemsel prensip olarak çalışma boyunca hep akılda tutulmuştur.

1.4 Çalışmanın Literatürdeki Yeri, Önemi ve Organizasyonu

Türkiye'de bağlama icrasının değişim sürecinin geniş bir tarihsel dönemi kapsadığı ve farklı bağlamları içerdiği göz önüne alındığında, bu tez çalışması başladığı 2009 yılı itibariyle literatürde konu ile ilgili bütünlüklü bir çalışma bulunmadığını belirtmek yerinde olur. 2009 yılında Paris'te gerçekleşen Interdisciplinary Musicology Congress'de (Disiplinlerarası Müzikoloji Kongresi) sunduğumuz "Changing Baglama Performance Practice in Urban Culture of Turkey" (Türkiye'de Kent Kültürü İçinde Değişen Bağlama Performans Pratiği) başlıklı bildiri, doğrudan bu tezde yürütülen araştırmanın sorularına değinen ilk öncü çalışma olmuştur (Şimşek ve Anlaş, 2009). Bu tez çalışması başladıktan sonraki yıllarda ise bağlama icrasının değişme sürecini incelemeye dönük ilginin de artmaya başladığı görülmektedir. Özellikle son yıllarda ilgili literatürde giderek artan çalışmalar, konunun önemini de gözler önüne sermektedir.

Bağlamanın değişim sürecine ilişkin kaynaklar ilk olarak Cumhuriyet dönemi öncesini inceleyen araştırmalarda karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Gazimihal'in yaptığı çalışmalar bu anlamda dikkat çekicidir. Dördüncü bölümde bu tarihsel literatüre ilişkin geniş bir eleştirel analiz yapılmıştır. Diğer yandan Cumhuriyet sonrası dönemi ele alan, konunun kültürel ve toplumsal dinamiklerine değinen çalışmalara Markoff (1986), Stokes (1992), Parlak (2000), Öztürk (2005, 2016b), Şimşek (2016), Koç (2016), Bauman (2016), Benli (2016), Çalışkan (2018), Özdemir (2018), Eroğlu (2018), Sarı (2019) ve Yener'in (2020) çalışmaları örnek olarak verilebilir. Ayrıca bağlama icrasının daha çok teknik boyutlarındaki değişimlere ilişkin yapılan Kızıler (2007), Demir (2008), Akdağ (2013), Ayyıldız (2018) ve Baysal'ınkiler (2020) gibi çalışmalar da dikkat çekmektedir. Diğer yandan Açın (2005), Çiçekçioğlu (2017) ve Sancak (2019) gibi bağlama yapımındaki değişimleri ele alan çalışmalar da görülmektedir. Bunların yanı sıra Satır (2014) ve Gündüz (2021) gibi yerel geleneklerdeki bağlama icrasının dönüşümüne değinen çalışmalar da dikkate değerdir. Diğer yandan Zeeuw (2009), Parlak (2016), Haşhaş (2017), Mert (2018), Kurubaş (2020) ve Göktaş (2020) gibi bağlama icrasındaki değişim sürecini bir bütün olarak ele alan çalışmalar da ortaya çıkmaya başlamıştır.

Ancak bu tez, konuyu ele alış biçimi, araştırma yöntemi, incelediği zaman aralığı ve kuramsal çerçevesi bakımından bahsi geçen çalışmalardan farklıdır. Zira bu çalışma, bağlama icrasındaki değişim sürecini yalnızca icra tekniklerindeki farklılaşmaya odaklanarak değil, bu süreci ortaya çıkaran bağlamlarla birlikte yorumlama çabasındadır. Bunun yanı sıra değişim sürecinin doğasını, birey-toplum ikiliğini aşmaya çalışarak ortaya koymaya çalışmaktadır. Alan araştırmasında elde edilen verileri etnomüzikolojik perspektifle analize tâbi tutma çabası ise bu çalışmanın temel farklı yönü olarak öne çıkmaktadır.

Tezin ikinci bölümünde, etnomüzikoloji literatüründe müziksel değişim konusuna ilişkin yaklaşımlar kapsamlı bir biçimde tartışılmıştır. Ayrıca tezin temel kuramsal çerçevesi çizilmiş ve otantisite kavramı temelinde bağlama icrasındaki değişim sürecinin analiz edilme biçimi açıklanmıştır. Ardından kuramsal çerçeve ile uyumlu olarak, otantisite kategorilerinin her biri ayrı birer bölüm olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla üçüncü bölümde mahalli otantisite, dördüncü bölümde resmî otantisite, beşinci bölümde piyasa otantisitesi ve altıncı bölümde ihyâ otantisitesi hakkında bilgi verilmiştir. Yedinci bölümde ise tezin sonucuna dair açıklamalar yapılmıştır.

2. MÜZİKSEL DEĞİŞİM VE OTANTİSİTE İNŞASI

Etnomüzikolojik araştırma, temel yöntemsel ilke olarak alan çalışması ve literatür araştırması ile elde edilen verileri "özgül kavramsal araçlar" sunarak kuramsal irdelemeye tabi tutar (Erol, 2018, s.7). Ancak buradaki kuramsal çerçeveyi belli bir kuram ya da kuramlar şeklinde değil, kavramsal nitelikli ilişkiler bütünü olarak görmek gerekir. Genel olarak sosyal bilimlerdeki paradigma değişimlerine koşut olarak etnomüzikologlar da herşeyi içine alan "büyük" kuramlarla inceleme yürütme eğilimini özellikle 1990'lardan sonra büyük ölçüde terk etmiştir. Böylece disiplin içinde inceleme yapacak araştırmacılar, içinde analize elverişli kavramlar bulunan "alet kutusu"ndan çözümleme amaçlarına uygun olanlarını seçerek, hem daha mütevazı hem de daha güvenli bir yol izlemeye başlamışlardır. Bu çalışmanın kuramsal oryantasyonu oluşturulurken bu farkındalıktan hareketle bir çalışma yürütüldüğünü söylemek gerekir. Dolayısıyla bu bölümde, tez sorusunu cevaplandırmak adına gerekli kavramların bir araya getirildiği kuramsal bir yol haritası sunulmaktadır. Böylece alan araştırmasında ve literatür incelemesinde elde edilen verilerin analizi için kavramsal bir zemin oluşturulması hedeflenmektedir.

Bu bölüm yapılandırılırken ele alınan analitik araçların, yani kavramların dikkatle irdelenmesi ve bağlamlaştırılması gereken yardımcılar olduğu hiç akıldan çıkarılmamıştır. Böylece müziksel değişim meselesine gerek etnomüzikoloji disiplininden gerekse genel olarak sosyal bilimlerden yansıyan değerlendirmeler eşliğinde bakılmıştır. Çalışmaya özgü sınıflandırma ve kategorizasyonlar ise bir analitik araç olarak belirlenen otantisite kavramının ve kavramın içeriğini destekleyen diğer analitik yardımcılar (alan, *habitus* vb.) yoluyla yapılmıştır. Bu yüzden önce burada değişim meselesine bakmak ve müziksel değişimin etnomüzikoloji yazını içindeki kavramlaştırma tarzlarını gözden geçirerek ilerlemek uygun olacaktır.

2.1 Etnomüzikoloji Literatüründe Müziksel Değişim

Etnomüzikoloji disiplininin temel araştırma yönelimi, 1950'lerden bu yana kültür ve müzik ilişkisi çerçevesinde olmuş, ancak bu ilişki farklı vurgularla ele alınmıştır: "kültürel bağlam içinde", "kültür içinde" ve "kültür olarak" müzik (Merriam, 1977; Nettl, 2005, ss. 215-231). Aslında her biri farklı bir kuramsal oryantasyona işaret eden bu yönelimler, aynı zamanda değişmeyen bir araştırma yöntemine gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla burada öne çıkan yöntemsel prensip, kişisel alan çalışmasını (*fieldwork*) bir etnomüzikoloji araştırmasının önemli bir parçası olarak kabul etmektir. Bu anlamda araştırmacı "kendi çözümleme gerecini toplamalı ve incelediği kültürün bilişsel (*cognitive*) çerçevesini" kullanmalıdır (Erol 2009, s. 26). Tüm bunlar elbette müziğin özerk bir kendilik olarak anlaşılamayacağının, yani belli bir bağlam içinde ele alınması gerektiğinin altını çizmektedir. Ayrıca kültürü "karmaşık bir bütün" olarak düşündüğümüzde, onu oluşturan tüm dinamiklerin müziğe etkisi olduğu kabul edilmektedir (Nettl, 2005, s. 216). Başka bir deyişle bir müzik araştırması, müzik ve kültür arasındaki ilişkiselliğin açığa çıkarılmasına vurgu yapmaktadır. Böylece müzik ve müzik dışının birbiriyle nasıl bir bağ kurduğunun kavranması mümkün hale gelmektedir.

Müziksel değişim burada, müziğin zaman içerisindeki farklılaşması anlamında kullanılmaktadır. Dolayısıyla değişim kavramı, bir durumdan başka bir duruma geçilen dinamik bir sürece işaret etmektedir. Ancak burada zaman içinde farklılaşma olarak ele alınan değişim, iyiyi ya da mükemmeli dile getirmediği gibi kötüye ya da bozulmaya da işaret etmemektedir. Bu araştırmanın değişim çerçevesindeki saptamalarını ve analizini, bağlama icrası ile ilişkili zaman içindeki farklılaşmaları anlamaya yönelik bir girişim olarak görmek gerekir. Elbette bu anlayış etnomüzikoloji literatüründeki değişim meselesine etnomüzikologlar tarafından yapılan katkılar için de geçerlidir. Başka bir deyişle, değişim meselesine yaklaşım, etnomüzikoloji içinde de zaman içinde farklı ele alınmıştır. Etnomüzikoloji incelemeleri başlangıçta, özellikle de disiplinin karşılaştırmalı müzikoloji evresinde "kararlı", "durağan", "saf" ve "bozulmamış" olduğu düşünülen Batı dışı toplumların geleneksel müzik kültürlerine yönelmiştir. Dolayısıyla değişim konusu başlangıçta disiplin içerisinde öncelikli bir araştırma konusu olmamıştır.

Etnomüzikolojinin yöntemsel ve kuramsal açıdan takip ettiği antropoloji disiplini de, çalışma alanının olgunlaşma sürecinde değişim konusu ile ilgilenmemiştir. 1960'lı yıllarda antropolojinin kültürel değişim ile daha yoğun ilgilenmeye başlamasının ardından etnomüzikoloji çalışmalarında da geleneksel müziklerde görülen değişimlere yönelik artan bir ilgi yoğunlaşması ortaya çıkmıştır. Etnomüzikoloji çalışmalarında genellikle süreklilik ve durağanlıkla ilişkilendirilen geleneksel müziklerin, aslında sürekli değişim içerisinde olduğu vurgulanmaya başlamıştır. Elbette bu ilginin ortaya çıkmasında söz konusu yılların Batı kültürünün Batılı olmayan (*non-Western*) müzikler üzerindeki etkisini arttırdığı bir döneme tekabül etmesinin de rolü büyüktür (Nettl, 1986, ss. 360-361).

Erken dönem karşılaştırmalı müzikoloji çalışmalarında Curt Sachs ve E. M. von Hornbostel, antropolojideki yayılmacı (*diffusionist*) kuramlardan etkilenerek değişim konusuna yaklaşmışlardır. Daha sonraları Merriam ve Blacking gibi etnomüzikologlar müzik kültürlerindeki değişim meselesine antropoloji çalışmalarında öne çıkan yaklaşımları örnek alarak bakmışlardır (Nettl, 2005, s. 290). Merriam, "The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation" (1955) başlıklı makalesinde iki farklı müzik kültürünün teması ile ortaya çıkan "kültürleşme" sürecinin nasıl işlediğini sorgulamıştır. Bu çalışma aslında müziksel değişimi anlamaya yönelik değil, kültürleşme meselesinin müzik üzerinden nasıl açıklanabileceğini göstermek için bir çalışma olmuştur. Merriam (1955) sonuç olarak, birbirine benzeyen iki kültürün birbirinden daha fazla etkilendiği görüşünü öne sürmüştür. Yine bu dönemde müziksel değişim sürecine ilişkin çalışmalar yaygın olarak halk müzikleri ile ilişkili yürütülmüştür. Örneğin Wachsmann, "A Century of Change in the Folk Music of an African Tribe" (1958) başlıklı makalesinde Buganda halk müziğinde 100 yıllık bir süreç içerisinde gerçekleşen değişimlerin, yalnızca Batı etkisi ile olmadığını, kabileler arası ilişkinin de bu değişim sürecinde etken olduğunu göstermiştir. Müziksel değişim meselesi 1970'li yıllardaki araştırmalarda daha yaygın bir biçimde öne çıkmıştır. Bu dönemde öncelikle Batılılaşma, kentleşme, sanayileşme, ulusallaşma, modernleşme, küreselleşme gibi süreçlerin yerel müzik geleneklerini nasıl etkilediği daha fazla tartışılmaya başlamıştır (Elborne, 1975; Koetting, 1975; Beeman, 1976; Signell, 1976; Bar-Yosef, 1998).

Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren değişim konusundaki birçok kitap ve makale başlığında değişim ve süreklilik kavramlarının birlikte kullanıldığı

görülmektedir. Bu kavram ikilisi ile vurgulanmak istenen, her değişim olgusunda süreklilik arz eden çeşitli unsurların varlığıdır. Ayrıca değişim ve süreklilik olguları diyalektik bir süreç olarak açıklanmıştır. Ancak özellikle 20. yüzyılın sonuna doğru yapılan çalışmalarda değişimin sürekliliğine vurgu yapılmaya başlandığı için, bu ikili kullanımın yavaş yavaş terk edildiği görülmüştür (Nettl, 2005, s. 272). Bunun yerine sürekliliği de içerecek şekilde bir müziksel değişim kavramsallaştırması üzerinde durulmuştur (Hopkins, 1976; Blacking, 1977; McLean, 1986; Herndon, 1987).

Özetlemek gerekirse, etnomüzikoloji çalışmalarında evrimciliğin ya da evrimci-yayılmacı paradigmanın önyargıları terk edilmeye başlansa da 1970'lerin başına kadar genel olarak yapısal-işlevselci paradigmanın etkisi hissedilmektedir. 1970'lerle birlikte öne çıkan "kültür olarak müzik" yaklaşımı ise değişime kapalı yapısal-işlevselci "kültür içinde müzik" yaklaşımından önemli bir kopuşu temsil etmektedir (Erol, 2018, ss. 160-164).

1980'li yıllardan itibaren müziksel değişim dinamikleri giderek artmaya ve çeşitlenmeye başlamıştır. Tam da bu dönemde Garfias, müziksel değişimin "değişen doğasına" dikkat çeken bir makale yayınlamıştır (1984, ss. 1-5). Garfias'a göre müzik kültürleri 1980'lerle birlikte hayatın her alanında artan bir biçimde dışarıdan müdahalelere maruz kalmaktadır. Aslında birbirlerinden izole olarak yaşayan ve böylece dış etkilere uzak olduğu varsayılan müzik kültürlerinin bile, yavaş yavaş da olsa sürekli bir biçimde kendi içinde değiştikleri kabul edilmelidir. Ancak 1980'lerle birlikte artık kültürel "karşılaşmaların" (*encounterings*) giderek arttığı ve kültürel temas noktalarının çeşitlenerek çoğaldığı yeni bir döneme girilmiştir. Bu nedenle günümüzde farklı kültürlerle daha yoğun temasların sonucunda ortaya çıkan değişimin giderek artan dozda yaşandığı görülmektedir. Bu temasların hızlanmasını ve daha etkin olmasını sağlayan en önemli unsurlardan birisi şüphesiz kitle medyasının olgunlaşması ve yaygınlaşması olmuştur (Garfias, 1984, ss. 1-5).

Bu çerçevede etnomüzikoloji disiplini, özellikle 1990'lı yıllardan sonra tarihsel ve etnografik araştırma yöntemlerini birleştirerek müziksel değişim meselesine farklı yaklaşımlar sunmaya başlamıştır. Bu anlamda Thomas Turino'nun "Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe" (2000), Eric Charry'nin "Mande Music" (2000), Ellen Koskoff'un "Music in Lubavithcher Life" (2001), Peter Manuel'in "Cassette Culture: Popular Music and Technology in India" (1993), Veit Erlman'ın "Music, Modernity, and the Global Imagination: South Afrika and the

West" (1999) başlıklı çalışmaları önemli örnekler olarak gösterilebilir (Nettl, 2005, s. 242).

Etnomüzikoloji disiplini yönlendiren öncü akademisyenlerden biri olan Nettl, 1990'ların ve 2000'li yılların erken çalışmalarını gözden geçirerek dört farklı müziksel değişim tipi tanımlamaya çalışır: "bir müzik sisteminin başka bir sistem ile yer değiştirmesi", "radikal değişim", "kademeli/normal değişim", "kabul edilebilir varyasyon". Nettl bu değişimlerin, her toplumsal grup tarafından çeşitli derecelerde tecrübe edebileceğini vurgular. Böylece aslında bu dört kategorinin bir skala belirttiği düşünülebilir. Bu skalada değişim sürecinin içerisinde bulundurduğu süreklilik unsurları, değişimin hangi kategoriye yakın olduğunu da belirleyecektir (Nettl 2005, s. 279).

Herndon) ise, makalesinde müziksel değişimi açıklamak üzere farklı bir öneri getirir. Öne sürdüğü "müziksel potansiyel" kavramı ile, bir müzik kültüründe var olan zaman içinde farklılaşma potansiyelini, yani değişim potansiyelini analiz etmeye çalışır. "Herhangi bir değişimin gerçekleşebilmesinden önce o müzik sisteminde bir değişim potansiyeli olmalı" düşüncesinden hareket eden Herndron, bunu anlamak için bir yöntem önerir. Böylece bir müzik kültüründe değişim olasılığını ortaya çıkaran birbirinden bağımsız olarak ya da birlikte hareket eden güçlerin neler olduğunu kavramaya çalışır. Hipotez olarak her müzik kültürünün değişim potansiyelinin "biliş, zaman/hareket, kalıplaşmış *sound*/tını ve bağlam/performans olmak üzere birbiri ile ilişkili dört boyutu olduğunu belirtir (1987, ss. 455-466).

Nettl ve Herndon'un anılan çalışmaları, farklı kültürlerdeki müziksel değişim süreçlerini bütüncül bir yaklaşımla kavramak için genel bir kuramsal çerçeve çizme çabaları olarak görülebilir. John Blacking ise, "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change" (1977) başlıklı makalesinde bir yandan müziksel değişimi başka değişimlerden ayrıştırmaya çalışmakta, diğer yandan da müziksel değişim ile ilgili radikal değişim, varyasyon ve yenilik arasındaki farkları belirginleştirmeye gayret etmektedir. Müziksel davranışı diğer sosyal davranışlardan ayırt etmek gerektiğine vurgu yapan Blacking, müzikteki değişimi yalnızca sosyo-kültürel değişimlere indirgeyen yaklaşımlara karşı çıkmaktadır:

> Müziksel değişimde doğrudan müzikle ilgili unsurlar, diğer sosyo-kültürel değişimlerle tamamen aynı şekilde ele alınamaz; halihazırdaki sosyolojik ve

> antropolojik değişim teorileri kolayca benimsenemez ve uyarlanamaz. Kaçınılmaz olarak "müziksel" eylemler, "müziksel olmayan" eylemlerle çakışır, fakat birisi tamamen diğerinin yerine konamaz. Eğer konabilseydi ve eğer müziksel eylemler sosyolojik prensiplere indirgenebilseydi, müzikoloji ve etnomüzikolojinin müziksel değişim hakkında yapabileceği pek birşey kalmazdı. (Blacking, 1977, s. 2)

Blacking'in bu görüşleri, etnomüzikologların müziksel değişim meselesine daha dikkatli yaklaşması ve indirgemecilikten kaçınması adına uyarıcı bir nitelik taşımaktadır. Çünkü Blacking, müziksel değişimi yalnızca "insanların kültürel teması" ve "nüfus hareketleri" gibi olgularla açıklayan yaklaşımlara karşı çıkmakta, müziksel değişimin "bireylerin müzik yapma hakkındaki kararları" sonucunda ortaya çıktığını vurgulamaktadır (1977, s. 12). Başka bir deyişle, müziğin zaman içinde farklılaşmasında bireyin rolüne ve müziğin kendisine dikkat çekmektedir. Ancak bireylerin bu kararlarının "müzik hakkındaki tecrübeleri" ve "farklı sosyal bağlamlarda müziğe verilen tepkilerle" ortaya çıktığını ifade etmektedir (Blacking, 1977, s. 12). Blacking, bir başka çalışmasında, müziksel değişim sürecinin işleyiş mekanizmasını tartışmakta ve "müziksel değişimin toplumdaki diğer değişimlerin habercisi ya da önceleyicisi olabileceğine" dikkat çekmektedir (1986, s. 12). Böylece müziksel değişimi toplumsal değişimin bir sonucu olarak değil, habercisi ya da işareti olarak görerek farklı bir yaklaşım geliştirmektedir.

Gerek Nettl'ın gerekse Blacking ve Herndron'un müziksel değişim ile ilişkili modellerindeki kimi unsurların, bu çalışmanın bazı bölümlerinde ele alınan bağlama icrasındaki değişim sürecininin analizinde iş göreceği açıktır. Bu modelleme çabalarının, bu çalışmanın tarihsel ve alan çalışmasına ilişkin verileri arasındaki ilişkisi, yeri geldikçe ele alınacaktır. Şimdi zaman içinde farklılaşan müzik pratiklerinin anlamlandırılması üzerine bir kesim ile devam etmek yerinde olacaktır.

2.2 Müziksel Değişimde Bağlam ve Bireysel Pratik

Müziksel değişimi inceleyen literatürde farklı yaklaşımlar göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki bağlamsal değişimlerin müzik üzerindeki etkilerini göstermeye çalışmak; diğeri bireyin müzik yapma pratiğinin nasıl işlediğini ve nasıl değiştiğini anlamaya çalışmaktır. İki yol arasında iz sürenler ise bir yandan bireyin eylemine bakarken bir yandan da belli bir bağlam ile ilişkilendirmeye özen gösterme

eğiliminde olanlardır. Bu çalışma bu üçüncü yolu sürdürecek bir strateji ile hareket etmektedir.

Müzik icrasını ve müziksel değişimi sadece iletişim sürecindeki metin (*text*) olarak değil, bunun yanında "onun anlamını belirlemede katkısı olan koşulların tümünü ifade eden 'bağlam' (context)" içerisinde kavramak gerekmektedir (Erol, 2002, s. 151). Başka bir deyişle, müziksel bir değişim sürecine işaret eden bir icrayı ya da üslubu sadece icranın teknik özellikleri açısından değil, onun anlamını belirleyen koşulların tümünü ifade eden belli bir bağlam içinde anlamlandırmak gerekmektedir. Çünkü bir eylemin anlamı, "bağlamından koparılmış fiziksel hareketin üzerine sıkı bir konsantrasyon ile açıklanamaz. Anlam, eylemin ya da bir parçayı biçimlendirmede gözlemlenebilen eylemler kompleksinin bağlamı tarafından verilmektedir" (Erol, 2018, s. 169).

Bir müzik üslubundaki değişimi analiz ederken, sözgelimi buradaki araştırma konumuzla ilgili ifade etmek gerekirse, tını, teknik ve tercihlerin bireysel ya da kolektif inşası sürecinin belli koşullar altında ortaya çıktıkları ve bu koşulların bu sürecin anlamını belirlediği akıldan çıkarılmamalıdır. Başka bir deyişle, yalnızca tını ya da bireylerin teknik becerileri noktasında gerçekleşen bir müziksel üslup değişiminin üzerine odaklanılarak yapılacak analizlerin, "bağlamından koparılmış fiziksel hareketin üzerine sıkı bir konsantrasyon" anlamına geleceği, ortaya çıkan sonucun ise bağlamından koparılmış "teknik" çözümlemelerden ibaret olacağı açıktır (Erol, 2018, s. 169). Dolayısıyla yalnızca icracıların teknik beceri düzeyi ya da tınıya ilişkin tercihleri çerçevesindeki eylemlerinin üzerine odaklanma yoluyla üretilecek bir anlam arayışı bir tür bağlamsızlık olacaktır.

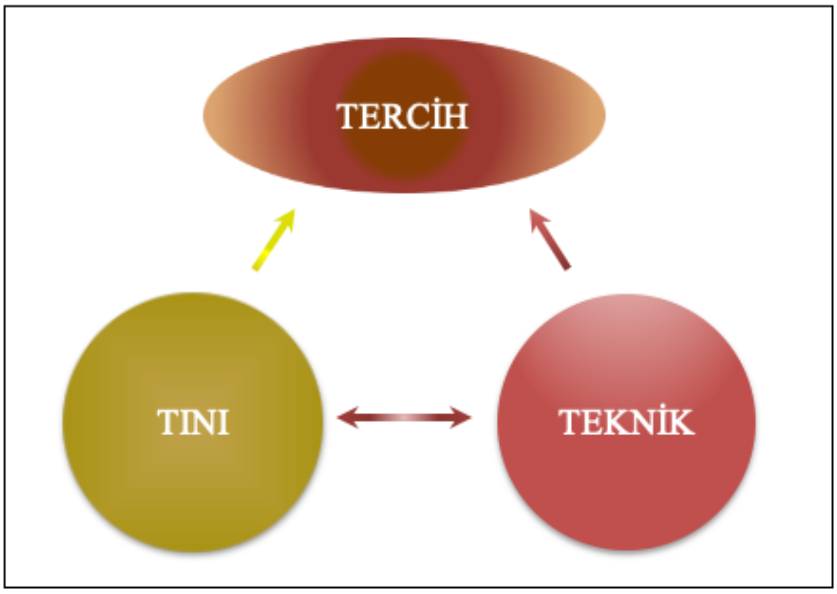
Bu yüzden aşağıda kimi zaman tarihsel referanslarla kimi zaman da kurumsal ya da mekânsal referanslarla oluşturulan otantisite kategorileri ve bunlarla ilişkili anlam arayışını, tam da bu çerçevede, yani bağlamsal nitelikli anlamlandırma çabası olarak değerlendirmek gerekir. Bağlamın öneminin altını çizdikten sonra bireyin temsil ettiği müziksel değişim ile, bu değişimin bağlamları arasındaki ilişkinin nasıl kurulabileceği üzerinde durmak gerekmektedir. Dolayısıyla bu noktada Blacking'in "müziksel değişimin sosyo-kültürel ya da sosyo-politik değişim süreçlerine indirgenmemesi gerekir" uyarısından hareketle ve yine Blacking'in önemli bir odak olarak işaret ettiği "bireylerin müzik yapma hakkındaki kararları" çerçevesinde bir ayrıntılandırma yapmak doğru olacaktır (1977, s. 12).

2.2.1 Bireyin icrasını anlamak için bir model: Tını, teknik ve tercih

Daniel Leech-Wilkinson, üsluba ilişkin değişimin altında yatan karmaşık mekanizmayı anlamaya çalışırken "icracıların ne yaptığı hakkında düşünmek" gerektiğini söyler ve bu amaçla bir model sunar (2009). Bu modelde icra üslubu üç temel özelliğin birbiriyle etkileşiminden ortaya çıkar (bkz. Şekil 2.1). Bunların ilki icracının çalgısının özellikleri, bir başka deyişle "potansiyel soundları ve bu soundun üretilebilme yolları"dır; ikincisi icracının "fiziksel olarak yapabildikleri"; üçüncüsü de "yapmayı seçtikleri"dir (Leech-Wilkinson, 2009, bölüm 7).

Bu modelden yola çıkarak müzik üslubunun oluşumunda müzisyenlere ait "tını", "teknik kapasite" ve "tercihlerin" belirleyici olduğu söylenebilir. Dolayısıyla müzik üslubundaki zaman içinde farklılaşmayı da "tını", "teknik" ve "tercih" terimleri ile özetleyebileceğimiz bu üç kategoride yaşanan değişimler belirlemektedir. Bu nedenle müziksel değişim sürecini anlayabilmek için öncelikle tınıya, yani ses üretme özelliklerinde ne tür farklılaşmalar olduğuna bakmak gerekmektedir. Dolayısıyla çalgılar üzerinden yapılacak bir araştırmada çalgının biçimi, boyu, telleri, perde dizgesi, malzemesi, yapım tekniği ve teknolojik eklentiler gibi çalgının ses ve tını potansiyeline özgü konular, değişim sürecini gözlemlemek adına önemli bir başlangıç noktası olacaktır. Daha sonra icracının fiziksel olarak yapabildikleri üzerinde durulmalıdır. Aslında bu konu icracının "teknik kapasitesine" ve bu kapasitedeki farklılaşmaya ilişkin bir değerlendirme anlamına gelmektedir. Böylelikle icracının bireysel beceri ve yaratıcılık gibi özelliklerine eğilirken, aynı zamanda da kendisinden önce üretilen teknik dağarcık hakkındaki deneyimini sorgulamak gerekmektedir.

Ancak müziksel değişimi anlamlandırmak adına en önemli nokta tercihleri anlamaktan geçmektedir. Zira bireysel icra üslubunu belirleyen tını ve tekniğe ilişkin tercihlerdir (bkz. Şekil 2.2). Burada söz konusu olan müzisyenin kendisini temsil eden, müziksel kimliğini oluşturacak tını ve teknik bütünü için gözettiği tercihlerdir. Bir başka deyişle, tını ve teknik havuzundan yapılan tercihler üslubu belirlemektedir. İcracılar artzamanlı olduğu kadar eşzamanlı olarak da farklı tercihler yapabilmektedirler. Dolayısıyla tercih, tekil olmak zorunda da değildir. Bu tercihleri yapmalarını sağlayan sürecin hangi bağlamda nasıl işlediği sorusu, belki de en önemlisidir.



Şekil 2.1 : İcra üslubunu belirleyen tını, teknik ve tercih ilişkisi.

Bu noktada icracının tercih yapma sürecinin nasıl gerçekleştiği önem kazanmaktadır. Çünkü icraya ilişkin değerlendirmedeki bu kategori daha çok bağlamla ilişkilidir. Meyer bu çerçevede, bireysel tercihlerin müziksel değişime etkisini incelediği makalesinde yaratıcılığın yenilik yapma ve tercih yapma olmak üzere temel iki özelliğini vurgulamaktadır (1983, s. 529). Bunlardan genellikle yenilik yapmanın ön plana çıktığını ve tercih yapmanın dikkatten kaçtığını ifade etmektedir. Meyer, tercih yapmayı bireysel bir eylem olarak görmekte, ancak bununla birlikte bu bireysel eylemi çerçeveleyen bazı kısıtlamalar olduğundan söz etmektedir. Bu kısıtlamaların ise bireyin ruhundan değil, yaygın müzik üslubu ve kültürel toplulukların ruhundan ortaya çıktığına işaret etmektedir. Böylece aslında bireysel tercihlerin sosyo-kültürel bağlam içerisinde biçimlendirildiğini ve sınırlandırıldığını ima etmektedir:

> Yenilik üretiminin abartılı bir şekilde vurgulanması, yaratıcılığın diğer yönü olan "tercih yapmanın" neredeyse tamamen ihmal edilmesine yol açmıştır. Elbette tercih yapma eylemi bireyler tarafından her zaman gerçekleştirilir. Fakat müzik tarihinin gelişme biçimini şekillendiren kompozisyonel tercihleri etkileyebilecek olan kısıtlamalar, beste yapan bireyin ruhuna özgü olanlar değil, yaygın müzik üslubu ve kültürel toplulukların ruhuna özgü olanlardır. (Meyer 1983, s. 529)

Bireyin tercihlerine dikkat çekmenin, toplumsal etkiyi göz ardı etmek olarak anlaşılmaması gerektiğini vurgulayan Meyer, ayrıca bu noktada çok önemli bir ayrıntıya işaret etmektedir: toplumsal faktörler bireylerin karar verme şekillerine

yansır (1983, s. 462). Yani bireyin hangi yenilikleri kabul edip hangilerini reddettiği gibi bireysel tercihleri, aslında toplumsal ve kültürel bağlam tarafından belirlenmektedir. Bu yüzden müziksel değişim ile ilgili daha yeni çalışmalarda sosyal, ekonomik, kültürel, ideolojik, teknolojik vb. değişimler ile müziğin ilişkisi irdelenirken, bireyin eylemlerine de odaklanılması gerektiği vurgulanmakta ve bunun bir perspektif genişliği yaratacağının altı çizilmektedir. Bu noktada bireyin çevresi ve izlerkitlesi ile ilişkisi ve dolayısıyla onların bu tercihleri yapmadaki etkisini de hesaba katmak gerekir. Daha açık bir ifadeyle izlerkitle beklentisini karşılama kaygısı da bireylerin tını ve tekniğe ilişkin tercihlerini etkilemektedir. Bu anlamda tını ve teknik icracılar ve izlerkitlesi arasındaki etkileşimin anlaşılması açısından da önem kazanmaktadır. Bu noktalara daha derinlikli bakmak adına birey ve onu çevreleyen yapı arasındaki ilişkiye bir yanıt arayışı olarak düşünülebilecek aşağıdaki kesimle ilerlemek uygun olacaktır.

2.2.2 Müzisyenlerin eğilimlerini yapılandıran güç: Alan içine konumlanmış bireyin *habitus*'u

Müziksel bir değişim sürecini anlamaya çalışırken karşılaşılan en büyük güçlük bu farklılaşmanın nedenlerini kategorize etmede ve kavramsallaştırmada ortaya çıkmaktadır. Zira hayatın karmaşık bir ilişkiler bütünü olduğu düşünüldüğünde, bu bütün içindeki kültürel parçaları basit nedenselliklerle kavramaya çalışmak pek çok probleme ev sahipliği yapabilmektedir. Müziksel değişim konuları tartışılırken birey-yapı ikiliğinden hangisinin bu süreçte daha etkin olduğu sorusu aklı en çok meşgul eden problemlerdendir. Alan çalışması yoluyla yürütülen müzikte değişim incelemesinde bireylerin eylemleri, söylemleri ve davranışları etnografik olarak derlenir. Ancak bu ilişkinin nasıl kuramlaştırılacağı her zaman belirsizliklerle doludur. Yapı ile pratik arasında doğrudan yapılan analojiler bazı boşluklar doğurmaktadır. Ayrıca ele alınan müziksel değişimin birden fazla ve çok katmanlı nedenleri olabileceğinden, hangi değişkenin daha baskın olduğunu değerlendirmek zorlaşmaktadır.

Bu durum pek çok düşünür tarafından üzerinde uzun süre tartışılmış temel bir soruna işaret etmektedir. Birey ve toplum ilişkisi şeklinde özetlenebilecek bu meseleyi Lévi-Strauss gibi yapısalcı, Sartre gibi varoluşçu uçlarda kavrayan çeşitli kuramcılar bulunmaktadır. Birey-toplum, özne-nesne gibi ikiliklere farklı bir yorum getiren

Bourdieu ise, karmaşık insan eylemlerini çözümlemek için bu ikili karşıtlıklar (*binary opposition*) arasında bir yerde duran, daha esnek bir yaklaşım geliştirmiştir:

> İnsanın koşulsuz bir belirlenmemişlik içinde bulunduğunu ve bilinçli tercihlerini yaparak kendini özgürce gerçekleştirme durumunda olduğunu dile getiren Sartre varoluşçuluğu ile, dışsal yapıların, kurumların ve ilişkiler bütününün insan eylemleri üzerinde oldukça belirleyici olduğunu savunan Lévi-Strauss yapısalcılığı arasında Bourdieu sosyolojisi, bu ikiliği, "habitus" kavramıyla iki yanını da içererek aşmayı hedefler. Buna göre insanın toplumsal eylemlerini belirleyen ilke ne içsel bilinçlerde ne de dışsal şeylerde ve kurumlarda bulunmaktadır. İnsan eylemlerinin kaynağı, toplumsalın bu iki yanı arasındaki ilişkide saklıdır; toplum dediğimiz şey bir yandan kurumlar ve şeyler olarak nesneleşmiş halde, diğer yandan faillerin bedenlerinde içselleştirilmiş olan algılama, hissetme, düşünme ve davranmaya yönelik yatkınlık şemaları olarak habitus şeklinde var olur. (Koytak, 2012, s. 88)

İnsan eylemlerini anlamak için oyun analojisini sıklıkla kullanan Bourdieu'ye göre aktörler (eyleyenler), sahip oldukları *habitus* ile oyunun oynanacağı "alan"a dâhil olurlar. Bu oyunun *doxa* olarak adlandırdığı çeşitli kuralları vardır. Aktörler sahip oldukları sermayeleri kullanarak oyun alanında çeşitli konumlar alırlar. Bu konumlar aktörlerin çıkarları ile ilişkilidir. Dolayısıyla alan, aynı zamanda bir mücadele ortamıdır. Bu mücadelede aktörler kendi konumlarını korumak ve geliştirmek için çeşitli stratejiler geliştirirler. Bu stratejileri geliştirirken de sahip oldukları sermayeyi koz olarak kullanırlar.

İnsan eylemlerini anlamlandırmada içsel bilinç ve dışsal faktörler arasındaki ilişkinin önemini vurgulayan Bourdieu, pek çok sosyal bilim disiplininde yürütülecek incelemeye olduğu gibi müzik alanında yapılacak çalışmalara da önemli bir kılavuz oluşturmaktadır. Müzik pratiklerinin olgunlaşma sürecinde aktörün *habitus*'u ile alan arasındaki ilişkinin ve çatışmanın önemli olduğu düşünülebilir. Başka bir deyişle, müzisyenlerin yetenekleri, çalışma disiplinleri, deneyimleri, bilgi birikimleri gibi faktörlerin şekillendirdiği bireysel yatkınlıkları ile izlerkitlenin beğenileri, uzlaşılmış üslup kriterleri, geleneksel ve kurumsal olarak ortaya konmuş standartlar, müzik piyasasının ekonomik dinamikleri gibi farklı alanlar arasındaki ilişki, yaratıcılık süreçlerinde belirleyici konumda olabilir. Zira Bourdieu'nun kavramsal sistemi "bireyle toplumu birbirinden ayrı –biri diğerine dışsal- iki varlık olarak karşı karşıya

koymaz, aynı toplumsal gerçekliğin iki boyutu gibi 'ilişkisel' olarak inşa eder" (Swartz, 1997, s. 139).

Bu ilişkiyi anlatmak için *habitus* ve alan kavramlarını irdelemek yararlı olacaktır. Bourdieu'nun çalışmalarında *habitus* kavramına yüklediği anlamın kapsamı çeşitlilik göstermektedir. Ancak Bourdieu, bu kavramı kullanırken temel olarak bir yandan bireyin alışkanlıklarının, yatkınlıklarının ve dolayısıyla davranışlarının sosyal olarak belirlendiğine işaret etmekte, diğer yandan bireyin eylemlerinin yapıyı dönüştürücü etkisine vurgu yapmaktadır. Yani bireyin sahip olduğu *habitus* bir yandan yapı tarafından belirlenirken, diğer yandan da yapıyı dönüştürmektedir. Bourdieu'ya göre *habitus*'tan bahsetmek "bireysel olanın, hatta kişisel öznel olanın dahi toplumsal, kollektif olduğunu ortaya koymaktır; habitus toplumsallaşmış bir öznelliktir" (Bourdieu ve Wacquant, 2003, s. 116.). Bourdieu'nun *habitus*'a ilişkin şu görüşü dikkate değerdir:

> Habitus, kelimenin tam anlamıyla ne tam olarak bireyseldir ne de davranışları tek başına belirler; buna karşın, eyleyenlerin içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizma, eyleyenlerin çok çeşitli durumlarla başa çıkmasını sağlayan bir strateji üretme ilkesidir. (Bourdieu ve Wacquant, 2003, s. 27)

Aktörler eylemlerini gerçekleştirirken sahip oldukları *habitus*'ları ile çeşitli alanlara dâhil olurlar. Alan metaforu burada aktörlerin birbirleri ile ilişkiye girdikleri ve mücadele ettikleri toplumsal ortamın yapısına gönderme yapar:

> Alan, habitusun işlev gördüğü toplumsal ortamın yapısını belirler. Alanlar; malların, hizmetlerin, bilginin ya da statünün üretildiği, dolaşıma girdiği ve temellük edildiği arenaları ve aktörlerin bu farklı sermaye türlerini biriktirip tekellerine alma mücadelesinde işgal ettikleri rekabete dayalı konumları ifade eder. Alanlar özgül sermaye bileşimleri etrafında düzenlenmiş, yapılanmış mekânlar olarak düşünülebilir. (Swartz, 1997, s. 167)

Aktörlerinin birden fazla alana dâhil olup, sahip oldukları sermaye türleri ile çeşitli çıkar mücadeleleri içine girebileceğini söylemek önemlidir. Alan içinde aktörler, konumlarını çeşitli stratejilerle belirlerler. Bu stratejileri belirlemede *habitus*'un etkisi büyüktür. Çünkü "aktörler, kurallara uyan ya da normlara itaat eden kişiler değil, çeşitli durumların sunduğu fırsatlara ya da engellere tepki veren stratejik doğaçlamacılardır" (Swartz, 1997, s. 144). Aktörler, çeşitli katmanlardan oluşan

alanlar içerisinde var olurlar. Dolayısıyla pratiklerini de kendilerini de bu alanların kesişimi içerisinde gerçekleştirirler. Toplumsal yapıyı iktidar alanı, kültürel alan, ekonomik alan gibi alanlara ayıran Bourdieu, her alanın kendisine özgü sermaye türlerinin olduğunu vurgular. Ekonomik sermayenin yanı sıra kültürel sermaye, toplumsal sermaye ve simgesel sermaye kavramlarını öne sürer ve bu sermaye tiplerinin birbirine dönüşebilme özelliğine işaret eder. Simgesel sermaye çoğu kez ekonomik, kültürel ve toplumsal sermayenin toplamından oluşur.

Bourdieu'nun pratik kuramında bu çalışma için en ilgi çekici nokta, alan içerisinde konumlanmış bireyin *habitus*'u çerçevesinde gerçekleştirdiği pratiğin, yapıyı yeniden üretir ve dönüştürür olmasıdır. Alan içerisinde konumlanmış birey, *habitus*'u çerçevesinde gerçekleştirdiği eylemle alanı yeniden üretir ve dönüştürür. Diğer taraftan *habitus* da değişim potansiyeline sahiptir. Bu açıdan kuram aslında bir değişim modeli ortaya koymamıza olanak tanımakta, müziksel değişim olarak kavradığımız zaman içinde farklılaşmayı, birey ve yapı arasındaki ilişkide aramamız gerektiğine işaret etmektedir. Ayrıca müziksel üslup farklılaşmaların, ekolleşmellerin ve çeşitliliğin, aslında alandaki mücadelenin, çıkarların ve ilişkilerin ürünü olduğunun altını çizmektedir.

Başka bir deyişle, Bourdieu'nün iktidar alanı ile kültürel ve ekonomik alanlarını, aşağıda ayrıntılarıyla ele alacağımız mahalli otantisite, resmî otantisite, piyasa otantisitesi ve ihya otantisitesi olarak bağlamlaştırdığımız kategorilerle birlikte düşünmek mümkündür. Gelenek ile ilişkili olarak ele alınan bu kategorik bağlamlardan iktidar alanını resmî otantisite ile, ekonomik alanı piyasa otantisitesi ile, kültürel alanı ise ve hem mahalli hem de ihya otantisitesi ile ilişkili ele almak olasıdır. Elbette ki bu alanların ve kategorilerin birbirleriyle çaprazlama ilişkisi olduğunu, kesişme noktaları bulunduğunu ve aslında hareket halinde olan sınırlara işaret ettiğini belirtmek önemlidir. Aynı şekilde Bourdieu'nün *habitus* kavramsallaştırması kılavuzluğunda, aktörlerin yani sözünü ettiğimiz kategoriler içinde öne çıkan icracıların, "farklı sermaye türlerini biriktirip tekellerine alma mücadelesinde rekabete dayalı olarak" kendilerini konumlandırdıkları alanlardaki yatkınlıkları birlikte düşünülebilir (Swartz, 1997, s. 167). Elbette icracıların *habitus*'unun, yani belirli ya da farklı kategoriler içinde icralarını yerine getirilebilmesini mümkün kılan kalıcı bir yatkınlıklar sisteminin, bir yandan yapı tarafından belirlenirken, diğer yandan da yapıyı dönüştürmekte olduğunu söylemek

gerekir. Başka bir deyişle belirli bir alan içerisinde konumlanmış bir icracı, *habitus*'u çerçevesinde gerçekleştirdiği otantisite eylemi ve söylemi ile, alanı yeniden üretebilmekte, yani değiştirebilmektedir.

Sonuç olarak müzisyenlerin yaratıcı yönelimlerini şekillendiren güç, sahip oldukları *habitus*'tur. Dolayısıyla bir yandan toplumsal yapının ürünü, diğer yandan bu yapıyı dönüştüren üreticiler olarak müzisyenlerin pratiklerini anlamak için *habitus*'larını kavramak gerekmektedir. *Habitus* kavramı bulundukları çağın ekonomik politik ve kültürel ortamından bağımsız olmayan müzisyenlerin, o koşullardaki tercihlerini, beğenilerini ve estetik yargılarını nasıl belirlediklerini anlamamız açısından önemli ipuçları vermektedir. Yeniden üretilen alan sayesinde müzisyenler alanın değişimine ön ayak olurken, bir sonraki kuşağın *habitus*'larını ve dolayısıyla geleceğin yönelimlerini belirlemektedir. Bir başka deyişle, değişimin yönünü tayin eden bu bireylerin "eğilim belirleyen müzisyenler" olarak ele alınmasının nedeni, tayin edici güçlerinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla yukarıda çerçevesi çizilen tını, teknik ve tercih kategorilerinden tercihi doğrudan etkileyen ve şekillendiren de yine *habitus*'tur.

2.2.3 Pratiğin değişimini anlamak: Yaratıcılık sürecinde yapılan tercihlerin müziksel değişime etkisi

Bourdieu "Bir 'Yapıtlar Bilimi' Oluşturmak İçin" adlı makalesinde pratiği anlamak için estetik alan üzerine çeşitli görüşler geliştirmiştir. Bunlardan biri de "olabilirler uzamı" üzerine olanlarıdır. Daha önce Michel Foucault, her bir tekil yapıtın içinde tanımladığı "farklılıkların ve dağılmaların kurallı sistemi"ni "stratejik olabilirler alanı" olarak adlandırmayı önermiştir (Bourdieu, 1995, ss. 63-64). Bourdieu'ye göre ise:

> Yapıtları ortaya çıkaran süreç, özgül sermayelerine bağlı olarak alandaki konumlarına göre, çıkarları korumaktan, yani rutinden ve rutinleştirmekten yana olan eyleyiciler ile çoğu zaman kaynağa, kökenlerin saflığına ve sapkın eleştiriye dönüş biçimine bürünen sapmalardan yana olan eyleyiciler arasındaki mücadelenin ürünüdür. Değişimin alacağı yönün, tarih tarafından sunulan ve belirlenmiş bir alanda, zamanın belli bir anında yapılması veya düşünülmesi olanaklı ve olanaksız olanı belirleyen olabilirler (örneğin biçimsel olabilirler) sisteminin durumuna bağlı olduğu kesindir; ancak bu

> yön, aynı zamanda da eyleyicileri – alanın egemen ya da egemen olmayan kutbuna göre konumlarıyla bağlantılı olarak- en emin, en iyi kurulmuş olanaklara ya da toplumsal olarak kurulmuş olanlar içinde en yenilerine, ya da hatta tümüyle yaratılması gereken olabilirliklere doğru yönelten çıkarlara da (ki bunlar çoğunlukla ekonomik anlamda "çıkar" değildir) bağlıdır. (1995, s. 70)

Sanatçı bir yapıtı üretirken "olabilirler uzamı"ndan (*space of possibles*) seçeceği ve aslında yaptığı tercihlerle kendi varlığını ortaya koyacağı bir konumlanma süreci yaşar. Bu süreçte çağdaşı olan aktörlerle alan içinde ilişkiye girer, ancak kendi *habitusu*'nun etkisi ve kültürel sermayesinin imkânları ile özgün bir yapıt ortaya koymaya çalışır. Dolayısıyla sanatçılar, ekoller, müzisyenler "ancak kendilerini ayıran farklılıklar dâhilinde ve bu farklılıklar aracılığıyla vardırlar" (Bourdieu, 1995, s. 69). Aktörlerin kendilerini değiştirme eğilimi, farklılaşmalara da kılavuzluk etmektedir:

> Yazınsal mücadelelere angaje olmuş eyleyiciler ya da kurumların stratejileri, yani tavır almaları (bunlar özgül, örneğin biçemsel ya da özgül olmayan, yani siyasal, etik vb.) alanın yapısı dahilinde, yani kurumsallaşmış ya da kurumsallaşmamış (içeride kabul görme, ya da dışarıdaki saygınlık) ve habitus'larını oluşturan elverişliliklerin dolayımıyla (ve konumdan görece biçimde özerk olarak) onları bu dağılımın yapısını ya korumaya ya da dönüştürmeye yani oyun kurallarını ya sürdürmeye ya da saptırmaya iten konuma bağlıdır. (Bourdieu, 1995, ss. 70-71)

Buradan hareketle müzisyenlerin yaptığı estetik tercihler, bir olabilirler uzamı çerçevesinde düşünülmelidir. Müzisyenler bu olabilirler uzamından seçtikleri estetik kodlarla kendi üsluplarını belirlerler. Genel beğeni kalıplarını sürdürme ya da onları farklılaştırma eğilimleri, onları farklı konumlara iter. Yani icracıların alan içinde konumlanacağı yeri belirlemede, üretirken tavır alarak yaptıkları estetik tercihler önem taşımaktadır. Bu tavır almada da *habitus*'larının rolü önemlidir:

> Konumlarla tavır almalar arasında kurulan bağıntı, açıkça görüldüğü gibi kesinlikle mekanik bir belirlenim değildir: her üretici, yazar, sanatçı, bilim adamı, kendi yaratıcı tasarısını, kendi habitus'unda belli bir güzergah doğrultusunda yer alan algılama ve değerlendirme kategorilerinin kendisine

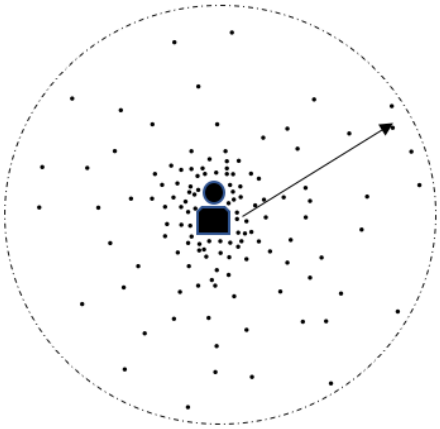
> sağladıkları uygun olabilirliklerin algılanmasına bağlı olarak yaratır; bunu aynı zamanda, kendisinin oyun içindeki konumuyla bağlantılı çıkarların esinlendirdiği olabilirliklerden birini ya da diğerini yakalama ya da reddetme eğilimine göre yapar. (Bourdieu, 1995, s. 71)

Habitus'larının kendilerine sağladığı olanaklarla eğilimlerini belirleyen müzisyenler geleneksel-modern ve yeni-eski gibi karşıtlıkların alan içerisinde doğurduğu çatışma ve ilişkiler arasında konumlanırlar. Etkisi altında kaldıkları ilişkiler bütünü çerçevesinde yaratımlarını gerçekleştirirler. Bir başka deyişle, müzisyenler, bütün bu etkiler ve çıkarları (ekonomik olmak zorunda değil) doğrultusunda çeşitli konumlar arasında tavır alır ve olabilirler uzamından yaptıkları tercihlerle müziksel pratiklerini sürdürürler.

Yaratıcılık denilen olgunun ve bunun gerçekleşme sürecin nasıl işlediği; müzisyenlerin estetik tercihlerini nasıl belirledikleri, kendilerini farklılaştırma eğilimlerini nasıl kurguladıkları; yeni üslupların nasıl ortaya çıktığı gibi sorular çeşitli perspektiflerden tartışılmıştır. Bu ve benzer sorulara bütünlüklü bir yanıt verme girişimi olarak ilgi çekici makalelerden birisi de Jason Toynbee'nin "Music, Culture and Creativity" (2003) makalesidir. Toynbee, yaratıcılığın içten geldiğini söyleyen ve doğrudan yaratıcının ruhsal yapısına bağlayan romantik söylemi eleştirir; Howard Becker ve Michail Bakhtin gibi önemli düşünürlerin görüşlerine dayanarak müzikte yaratıcılığın kültürel olarak şekillendiğini belirtir (Toynbee, 2003, ss. 103-104). Bourdieu'nun olabilirler uzamı yaklaşımından hareket eden Toynbee, benzer bir mantıkla bu uzamı "olası yaratıcı tercihlerden oluşan ve bir yarıçapla sınırlandırılmış dairesel alan" olarak tarif eder. Müzisyen *habitus*'unun itme gücü ve alanın çekme gücünü yakınsayarak gerilimli bir bölge olan olabilirler uzamını oluşturur. Böylece Bourdieu'nun söylediği olabilirler kavramı yerine "olası yaratıcı tercihler" kavramını öne çıkartmaktadır (Toynbee, 2013, s. 107). Bu gerilimli bölgeler, alanın dönüşmeye başladığı dönemlerde ya da yeni tip aktörlerin alana dâhil olup itme gücünü artırdığı zamanlarda daha fazla görünürlük kazanır. "Bu durumlarda 'olabilirler uzamı' genişler ve 'yaratıcılık yarıçapı üzerinde daha uzak yaratıcı olasılıklar' duyulabilir olur":

> Bunu grafik olarak tasvir edelim. Olası yaratıcı tercihlerden oluşan ve bir yarıçapla sınırlandırılmış dairesel bir alan düşünelim. Merkezde benim "sosyal yazar" dediğim (birey) bulunmaktadır. Onun çevresinde yoğun bir

şekilde dağılmış noktalar belirli bir tür içindeki metnin yeterli bir üretimini yapmak için sıklıkla seçilen tercihleri temsil eder. Yarıçap üzerinde dışarıya doğru hareket edildiğinde noktaların giderek artan oranda seyrek dağılması, sadece türün referans noktasına uzak tercih yapmanın artan zorluğuna değil, aynı zamanda çok daha geniş bir olabilirler uzamına işaret eder. Buradan dışarıda ne yapılacağı çok daha az tahmin edilebilirdir. Yarıçapın sonunda çizilen bulanık bir sınır, ya da ötesinde yazarın herhangi bir kodlanmış sesi tanımlayamadığı, olasılıkların sanal ufuk çizgisidir. (Toynbee, 2013, s. 107) (bkz. Şekil 2.3). [11]

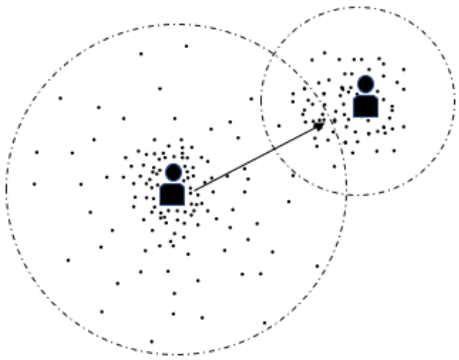


Şekil 2.2 : Yaratıcılık yarıçapı ve olabilirler uzamının tasviri.

Toynbee'nin bu yaklaşımı, müziğin yaratılması sürecindeki bireysel farklılaşmaları anlayabilmek ve yeni üslup oluşumlarını kavrayabilmek adına önemli bir soyutlamadır. Dolayısıyla müziksel değişim meselesinin bireysel tercih ve yaratıcılık üzerinden kavramak adına temel bir yaklaşım içerir. Müziksel değişim, müzisyenlerin seçimlerinin yaratıcılık yarıçapının uzak noktalarındaki kodlanmış seslere doğru yönelmesiyle gerçekleşmektedir. İcracılar tercihlerini *habitus*'ları ve alan içindeki ilişkisel konumlarına bağlı çıkarları gereği, çeşitli stratejiler geliştirerek yapmaktadırlar. Alanda farklı tavır almalarla konumlarını farklılaştıran müzisyenler, alanın sınırlarını zorlayarak genişlemesine ve hatta başka alanlarla temas kurmasına olanak tanımaktadır. Merkezde daha geleneksel ya da alana hâkim ideolojinin beğeni kriterlerine uygun, belli bir üslupta sıklıkla tercih edilen, dolayısıyla dinleyiciyle ilişki kurmak açısından görece daha güvenli seçeneklerin bulunduğu düşünülebilir.

[11] İngilizce metinden çeviren ve şekil haline getiren: Erdem Şimşek

Bu anlamda çemberin merkezi, bir bakıma üslubun temel referans noktasıdır. Çemberin çeperine doğru ise daha yeni tercihlerin olduğu düşünülebilir. Bu tercihler yenilikçi müzisyenlerin kendilerine yönelmesini beklemektedir. Çemberin bulanık sınırlarının dışında müzisyenin herhangi bir kodlanmış sesi tanımlayamadığı ve tercih olarak görmediği düşünülebilir. Öyleyse icracıların tanımlayabildiği tını ve teknikler genişledikçe, bu çemberin sınırı da genişleyecektir. Çünkü sınır, esnek ve değişkendir.



Şekil 2.3 : Yeni bir otantisite alanın oluşumu.

Toynbee'nin yaklaşımından yola çıkarak çalışmamızla uygun olacak şekilde modeli biraz daha ilerletmek yararlı olacaktır. Müzisyenler çemberin çeperine doğru yöneldiklerinde ısrarlı bir konumlanma ile yeni bir seçenekler kümesinin oluşmasına yol açabilirler (bkz. Şekil 2.4). Bu yeni alanın merkezinde oluşacak tercihler yeni bir bağlamla örtüştüğü zaman, bir değerler sistemi gelişecek, beğeni kriterleri oluşacak ve nihayet yeni bir "otantisite"den bahsedilebilecektir. Bu noktada otantisite terimini incelemek ve bu modelle uyumlu bir biçimde kavramsallaştırmak uygun olacaktır.

2.3 Analitik Bir Araç Olarak Otantisite

Bir kavramın analitik bir araç olarak kullanılması süreci, aslında pek çok araştırma alanı için çalışmanın yürütüldüğü disiplinin söz konusu analitik yardımcıya yüklediği anlam ve kullanma tarzıyla doğrudan ilişkilidir. Terminoloji meselesinde olduğu gibi belli disiplinlere özgü kavram havuzu, o disiplin içinde yürütülen incelemeler için önemli "değer kalemi"dir. Ancak özellikle 1980'lerden sonraki paradigma değişimlerine koşut olarak disiplinlerarası araştırma yürütme becerisindeki gelişme, disiplinlerin analitik yardımcı arayışında kendi disiplinleri dışındaki eski ve yeni

çalışma alanlarının birikimini gözden geçirmesine ve bunlardan etkili bir biçimde yararlanma eğilimi içinde olmasına kılavuzluk etmiştir. Otantisite teriminin kavramsal içeriğinin bu çalışmada kullanılma ve yeniden kavramlaştırma tarzı, disiplinlerarası bir doğrultuda gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Burada önce, kavramın disipliner müzik incelemesi çerçevesindeki ele alınma tarzlarına bakılacak ve bu gözden geçirmenin çalışmaya kazandıracağı unsurları belirlenmeye çalışılacak, ardından ise eksik bulunan noktalar yeniden kavramlaştırmalar yoluyla biraraya getirilecektir.

Müzikoloji disiplini içinde otantisite kavramı genellikle icra pratiği (*performance practice*) ile ilişkili olarak kullanılmıştır. Özellikle 1950'lerde başlayan ve 1980'lere kadar devam eden eski müzik hareketi (*early music movement*) içerisinde bu kullanım yoğunluk kazanmıştır (Fabian, D. 2001, s. 153). Kavramın bu anlamı ile kullanıldığı Batı Müziği tarihi çalışmalarında bir eserin "otantik icra"sı bestecisinin yaşadığı dönemin teknik özellikleri ve müzikal yapısı göz önünde bulundurulmasına işaret etmektedir. Bu şekliyle, o dönemin çalgılarını kullanarak dönemin tınısını temsil etme iddiasını taşıyan otantik icra, bir bakıma bestecinin yapmayı amaçladığını yeniden üretme çabasıdır. Yani hem "asıl icranın" (*original performance*) hem de "esas izlerkitlenin müzikal deneyiminin" (*musical experience of the original audience*) yeniden üretilmesi teşebbüsüdür. Ancak pek çok çalışmada kavramın bu şekilde kullanılışı, tarihsel kesinlik vurgusu ve pozitivist eğilimi yüzünden eleştirilmiştir. Otantisite kavramı yerini giderek "tarihsel olarak bilgilendirilmiş" (*historically informed*) ya da "dönem icrası" (*period performance*) kavramlarına bırakmıştır (Fetterley, 2007, ss. 18-19).

İcra otantisesi üzerinde duran müzikoloji kaynaklarında genellikle Avrupa kökenli müzikler üzerine yürütülen çalışmalar öne çıkmaktadır. Bu kaynaklarda daha çok bestecinin yazdığı notaya olan sadakat ve bestecinin yaratmaya çalıştığı müziğe mümkün olduğunca yaklaşmak, en önemli unsur olarak düşünülmektedir. 1960'lardaki müzik eleştirilerinde daha çok çalgı ve ses seçimi, topluluğun büyüklüğü gibi fiziksel parametrelere önem verilmiştir. İcra teknikleri, cümle yapıları ve ifade biçimi gibi üsluba ilişkin değerlendirmelere ise 1970'lerde yer verilmeye başlanmıştır. Bu dönemde otantik icranın "doğru çalgıda doğru sesleri çalma"dan çok daha fazlasını gerektirdiği görüşü öne çıkarılmıştır. Ancak Fabian'a (2001, s. 162) göre o yıllardaki erken dönem müzik hareketinin temsilcileri ve müzik

eleştirmenleri, 18. yüzyıl estetiğinin temel paradigmasını gözden kaçırmış görünmektedir. Bu yüzyılda temel yaklaşım dinleyicilerdeki duyguları ortaya çıkarmak olarak belirginlik kazanmıştır. Çünkü bu yüzyıl estetiğinde sanat eserinin kendisini değil, seyirciyi odağa alan bir anlayış hakimdir. Bu nedenle, Barok dönem müziğini yeniden inşa etmek için o dönem müziğinin tarihsel fiziki koşullarının oluşturulmasından ve bestecinin yönelimlerini anlamaya çalışmaktan daha fazlası gereklidir (Fabian, 2001, ss. 162-163).

Bir başka deyişle, o dönemde müziğin anlamı dinleyici odaklı oluştuğundan, yeniden inşa edilen müziğin dinleyenler tarafından nasıl algılandığı önem kazanmaktadır. Aslında tarihsel olarak yeniden canlandırılan ve otantisite iddiası taşıyan her müzik türü için bu durum geçerli sayılabilir. Zira dinleyicilerin algısı zaman içinde farklı koşullara bağlı olarak değişeceği için müziğin ileteceği anlamlar da değişecektir. Bu nedenle aslında yeniden inşa edilen eski dönem müzikleri "sözde-tarihsel *sound*"a sahiptir:

> Çalgılar ya da metinler gibi somut ayrıntıları yeniden inşa ederek, tarihsel üslupların (ya da 'otantisitenin') garanti edildiğine olan inanç, estetik değer sorularını bir kenara iter ve yorumlamadaki öznellik ve ifadeyi konu dışı ve bilinemez olarak kabul eder. Fakat tarihsel koşullar sadece kısmi olarak yeniden yaratıldığı için, bu şekilde elde edilen şey bir "sözde-tarihsel sound"dur (pseudo-historical sound). (Fabian, 2001, s. 158)

Otantisite kavramının tarihsel icra pratiği ve erken dönem müzik hareketiyle ilişkilendirme çabalarına karşı eleştirel yaklaşımlar, aslında hareketin ortaya çıktığı yıllarda başlamıştır. Fabian çalışmasında bu konuya vurgu yapar ve daha çok 1980 sonrasında olduğu varsayılan otantisite eleştirilerinin aslında 1960'lardan itibaren ortaya çıktığını söyler. Amerikan ve İngiliz ekolünün 1980'lere ve 1990'larda dile getirdiği otantisite tartışmalarından önce Kıta Avrupası'ndaki müzikolog ve müzik eleştirmenlerinin konuyla ilgili önemli bir yazın ortaya çıkardıklarını anlatır (2001). Ancak otantisite kavramı ile ilgili yapılan birçok çalışmada, Amerikalı müzikolog Richard Tauriskin'in 1988'den itibaren kavramın sorgulanması adına ısrarlı bir şekilde ortaya koyduğu görüşlerinin, önemli bir kırılma noktası olduğu söylenebilir (Jackson, 1996, s. 1; Beard, 2005, s. 18; Butt, 2002, s. 14).

Tauriskin'e göre otantisite "...söylediğinin ne anlama geldiğini bilmenin yanısıra bu bilginin nereden geldiğini bilmektir. Bunun da ötesinde otantisite, ne olduğunu bilmek ve bu bilgiye uygun olarak davranmaktır. Rousseau'nun "varoluş hissi" dediği bu şey, başkalarının değerlerinden, düşüncelerinden ve taleplerinden bağımsız olan şeye sahip olmaktır" (1995, s. 67). Tauriskin temel olarak tarihsel icraların gerçekten tarihsel olamayacağını, bunların aslında icat edildiğini ve bu icraların modern haz ile şaşırtıcı derecede uyumlu olduğunu savunur. Ayrıca bu hareketin bütün olarak 20. yüzyıl modernizminin izlerini taşıdığını belirtir (Butt, 2002, s. 14). Tauriskin'in 1995 tarihli *Text and Act*[12] olarak isimlendirdiği kitabının başlığı, yazarın temel paradigmasına ilişkin görüşünü de açığa çıkarır. Bu çalışmasında Tauriskin, icranın yalnızca metin olarak algılanmaması gerektiğini, aynı zamanda bir pratik olarak anlaşılması gerektiğini vurgular. Böylelikle, 20. yüzyıl modernizmi içerisinde gelişen, yorumcuyu tamamen dışarıda tutarak besteci eğilimlerini ortaya çıkarmaya çalışan icra anlayışına karşı durur, daha doğrusu bunun mümkün olmadığını söyler:

> Tarihsel gerçeklikler ve kendi güncel performans pratiklerimiz arasına çizdiğimiz çizgi, asla yalnızca fizibilite ile belirlenmez. Her zaman bir tercih ve tat unsuru içerir, fakat bundan bazen, hatta çoğunlukla bahsedilmez; ya da "otantisite" adına müzikolojik rasyonelleştirmenin sis perdesi ardına gizlenir. (Tauriskin, 1995, ss. 70-71)

İcra pratiği çalışmalarının çift yönlü bir yapısı vardır, icracıları bir yandan tarihsel kaynaklarla temellendirilen icra özelliklerine yaklaşmaya, diğer yandan da hayal güçlerini kullanarak bu tarihsel araştırmanın detaylarını kendi yorumları ile biraraya getirmeye teşvik eder (Jackson, 1996, s. 15). Fakat tarihsel müzik icrası yapan birisi en "doğru" çalgıları da kullansa, en orijinal notaları da seslendirse eğer kendisini işin içine katamıyorsa bu anlamda bir "otantisite"ye sahip olamaz (Tauriskin, 1995, s. 81).

Müzikolojideki otantisite kavrayışının, Klasik Batı Müziği'nin belli bir dönem (erken müzik hareketi) eserlerinin, özellikle de Rönesans öncesi ve Barok yapıtların seslendirmesinde öne sürülen kimi kanonik değer ölçütleri ile biçimlendirmeye çalışıldığı açıktır. Tauriskin'in otantisite yaklaşımı ise -gerçi "ne olduğunu bilmek ve

[12] Türkçe'ye "Metin ve Edim" olarak çevrilebilir.

bu bilgiye uygun olarak davranmak" ya da "başkalarının değerlerinden, düşüncelerinden ve taleplerinden bağımsız olan şeye sahip olmaktır" sözleriyle aşağıda yapılacak otantisite kavramsallaştırmasına önemli bir katkı sağlayabileceğini düşündürse de- nihai olarak icrada bireysel bir alamet-i farika arayışı içinde gibi görünmektedir. Bu ise elbetteki otantisitenin özgünlük ya da orjinallik anlamına yaslanmaktadır. Bu yaklaşım tarzlarının, bırakalım günümüzün müzik pratikleri ile ilişkili otantisite tartışmasını, tarihsel müzik eserlerinin seslendirilmesi ile ilgili otantisite tartışmasını bile kavrayacak ve analize elverişli hale getirecek gücü yoktur. Bu yüzden analitik bir içerimi bulunan, dolayısıyla da herhangi bir müzik pratiğinde "doğru olan şeyin ne olduğunu bağlamsal olarak saptamamıza kılavuzluk edebilen bir otantisite" kavramsallaştırması arayışı içinde olmak gerekmektedir.

Önce felsefe ardından sosyal bilimlerin eski ve yeni disiplinlerinde öne çıkan, daha sonra kültürel çalışmalardan geçerek pek çok disipliner ve disiplinlerarası müzik incelemesi için önemli bir analiz birimi haline gelen otantisite terimi, çözümlemeye elverişli bir kavramlaştırılması yapıldığı ve dikkatli irdelenip bağlamlaştırma yolları açıldığı için bugün önemli bir analitik yardımcıdır. Kelimenin kökeni eski Yunanca *authentikos* kelimesine dayanmaktadır. Adorno'nun "öyle olmak ve başka türlü olamamak" diye tanımladığı otantisite kavramını, Yıldırım ve Değirmenci "aslı gibilik" olarak Türkçeleştirmiştir (2011). Türkçe akademik çalışmalarda genellikle "sahici", "hakiki", "taklit olmayan", "öz", "samimi" ve "sahih" gibi kavramlarla karşılanmıştır. Birçok çalışmada da "otantisite" ya da "otantiklik" olarak kullanılmaktadır.

Erol, "Popüler Müzikte Otantisite" başlıklı makalesinde, otantisite terimini yeniden ele almış ve müzik incelemeleri için "analize elverişli bir kavramsallaştırması"nı yapmıştır (2009, s. 203). Bu kavramsallaştırma, buradaki müziksel değişim incelemesi için uygundur. Çünkü aşağıda belli bağlamlara yerleştirilen otantisite kategorileri ile bu kategoriler içinde ele alınan bağlama icracılarının uslup özellikleri, özellikle Bourdieu'nün alan ve habitus kavramlarıyla örtüşmekte, bu yüzden de bu çalışma için analitik içerimi güçlü bir kuramsal çerçeve ihtiva etmektedir.

Aslında ilk kez 2006 yılında yayımlanan "Popüler Müzikte Otantisite" makalesinde Erol (2009), 3-5 yıl içinde "ucu körleşmiş" bir alet, yani artık işe yaramayan bir kavram olduğu için kullanılmaması gerektiği yönünde bir tartışma süreci geçiren otantisite teriminin "ucunu keskinleştirme" denemesine girişmiş, terimin tutarlı bir

kavramsal içerik kazanabilmesi için "bilendiğinde", yani popüler müzik incelemeleri için analize elverişli bir kavramlaştırılması yapıldığında ve dikkatli irdelenip bağlamlaştırma yolları açıldığında terimin popüler müzik incelemelerinde iş görebileceğini savunmuştur. Ancak ifade etmek gerekir ki, Erol'un otantisiteyi kavramsal bir araç olarak kullanılması için gösterdiği çaba, yalnızca ele aldığı müzik türü (popüler müzik) ile sınırlı değildir. Başka bir deyişle, özellikle "kültürde otantisite" ve "müzikte otantisite" ara başlıkları altında gözden geçirdiği literatür ve yaptığı değerlendirme, herhangi bir müzik türü içindeki "müziksel değer"e ilişkin tartışmaları analiz etme kapasitesi taşımaktadır. Burada önce geleneksel olarak, yani aslında gündelik yaşamda ve kültür/müzik insanları arasında otantisite algılamasına ilişkin temel yaklaşımı gözden geçirmek gerekiyor. Erol'un ifade ettiği gibi:

> Otantisite geleneksel tanımlamasıyla genel olarak geçmişle ilişkilidir ve geçmişteki bir şeyin 'aslına uygunluğuna' ilişkin bir iddiadır. Kültürde derin kökleri bulunduğu varsayımından türeyen bu iddianın temsil biçimi genel olarak "söylem"dir. Bu söylemin içeriği ise şöyledir: kültür içinde kişi, topluluk, nesne ya da pratik, zamanla değişikliğe uğramakta ve bozulma tehlikesi ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum karşısında değişime direnen kişi, ya da kişiler tarafından korunan kültür otantik, değişime mukavemet edemeyen kişiler ve korunamayan nesne ve pratikler, karşıt terimle 'inotantik' (inauthentic), yani 'otantik olmayan'dır. İnotantik, otantik (authentic) olanın yadsınışını, belirgin bir biçimde terk edilişini, otantik olanın tayin edici veçhelerinden bağıntısal bir uzaklaşmayı, bir kırılmayı ya da sapıp uzaklaşmayı vurgular. Dolayısıyla kültürel açıdan otantisite, geleneksel tanımlamasıyla geçmişe yönelik arzu ya da yargı yüklü bir bakışın ürünüdür. Kültürel bir temsiller çekirdeğinin yıllarca/asırlarca kendi içinde kapalı olarak kendini tekrarladığı düşüncesine yaslanır. Yenilik ve alıntıları görmezden gelen bu çerçevedeki otantisite söylemi 'özcü' (essentialist) bir düşüncedir. (2009, ss. 204-205)

Dolayısıyla gündelik yaşam algılamasına bağlı bu tür bir otantisite anlayışı ile değişen bir toplum içinde kültürün oynadığı rol elbette kavranamaz. Çünkü bu pencereden bakıldığında otantisite kavramı geçmişe ait değişmeyen bir yapıya işaret etmektedir. Dahası modernleşme, sanayileşme, kentleşme ve küreselleşme gibi değişim süreçlerinin içerisinde sürekli kaybedilen bir değer gibi algılanması

muhtemeldir. Çünkü bu yaklaşıma göre otantisite ve değişim birbirinin adeta karşıtıdır. Otantisitenin geçmişe, değişimin ise şimdiye gönderme yaptığı düşünülür. Dolayısıyla otantik olduğu iddia edilen herhangi bir sosyo-kültürel örüntünün, değişimin esas olduğu modern yaşamda yer almadığı varsayılır (Erol, 2009, s. 205). Bir başka deyişle geçmişte var olduğu düşünülen bir müziği tasavvur edip yeniden canlandırmak isteyen müzisyenlerin kullandığı bir terim olarak otantiklik, günlük dilde "eski müzik", "geleneksel müzik", "müziğin özü", "saf müzik", "müziğin bozulmamış hali" gibi anlamlarda kullanılmıştır. Fakat bu kullanımın bir müzik incelemesinde ya da müziksel değişim incelemesinde analitik bir araç olarak iş görmeyeceği açıktır. Ancak Erol'un yeniden kurguladığı şekilde değerlendirildiğinde otantisite, değişim sürecini de açıklayabilecek bir kavram haline dönüşmektedir:

> Dolayısıyla otantisite/özgünlük, tüm dünya toplumları için otantik olduğu/olması gerektiği söylenen, yani kültürel ideal olarak ana ölçütü "iyi" olan ürün ya da pratiklere atfedilen niteliktir. Bu yüzden her türlü otantisite söylemi 'nevi şahsına münhasır' yani 'kendine özgü' (sui generis) ve kendi-göndergesel, yani kendine atıfta bulunan (self-referential) bir gerçek/hakikat iddiası taşıyan modern bir davranıştır. Çünkü geçmişe yönelik arzu ve yargı yüklü bakışın bir ürünü bile olsa, tamamen yeniden oluşturulduğu için, her şeyden önce günümüz üzerine eleştirel bir yorumdur. Bu yüzden otantisite geçmişe ait olduğu kadar, geçmişin bugünde somutlanması, korunması, canlandırılması ile aslında bugüne ait bir meseledir. Otantik kültürel ürünler ve pratikler dizisi arayışı, beklentisi ya da inşası, aslında bugünün gündelik yaşamıyla çakışmayan ögelerin/kültürel bileşenlerin arayışı ya da yeniden yapılandırılmasıdır. Bu yüzden otantisiteyi verili ve değişmeyen bir şey olarak değil, bağıntısal ve rastlantısal nitelikleriyle bir 'süreç' olarak kavramlaştırmalıyız. (2009, s. 206)

Bu şekilde bir süreç olarak kavramsallaştırılan otantisite, müzisyenlerin "iyi" ve "güzel" olarak tanımladığı herhangi bir müzik pratiği için kullanılabilir hale gelmektedir. Bu kavrayışla otantisiteyi "müziğin bozulmamış hali" olarak nitelemenin doğru olmayacağı açıktır. Çünkü bir müzik pratiğinin sahip olduğu otantisite, müzisyenlerin ve izlerkitlenin ona atfettiği anlam ve değerle ilişkilidir. Böylece otantisite isnadı bir bağlam içerisinde anlamlı hale gelmektedir. Zira otantisite "müzik hakkında öğrenilen ve derecelendirilen belli yargı öbeklerinin

paylaşılması" ile oluşur ve "kültürün herhangi bir bileşeninde olduğu gibi farklı referans noktalarından hareketle 'söylemsel' olarak inşa edilir" (Erol, 2009, s. 207). Bu yüzden müzikte otantik-inotantik karşıtlığı, aslında bu söyleme sahip kişilerin hangi referans noktalarından hareket ettiği ile ilişkilidir. Yani müziğin anlamının belli bir bağlam çerçevesinde ortaya çıktığı gerçeği gibi, bir otantisite anlayışı da yalnızca belli bir bağlam içerisinde anlam kazanabilir.

Otantisite tartışması aslında değişime işaret eder. Çünkü bir müzik üslubunun otantik olmadığını (ya da inotantik olduğunu) söyleyenler, aslında o müziğin değiştiği ve hatta bozulduğu gibi düşünceleri ima etmektedirler. Ancak kişinin bu söyleminde referans aldığı nokta kendisinin de dâhil olduğu anlam dünyası ve bağlamla ilişkilidir. Dolayısıyla otantik/inotantik nitelemeleri ancak belli bir bağlam içerisinde anlam kazanabilir. Çünkü otantisite icraya belli bir bağlam içerisinde değer atfedilmesi ile oluşur. Otantisitenin müziksel ve müzikdışı bileşenleri vardır. Bir başka deyişle, otantisite bir söylem ve eylem bütünüdür. Dolayısıyla yalnızca icranın kendisine ilişkin değildir. İcra hakkında konuşma biçimlerini, yani söylemi de kapsamaktadır. Bu nedenle otantisite aynı zamanda "büyük ikna gücüne sahip söylemsel bir mecaz (*discursive trope*)" olarak da anlaşılmalıdır. (Erol, 2009, s. 207).

Kısacası otantisite müziğin kendinde olan bir özellik değil, ona atfedilen bir değerdir. Bu anlamda otantisite, "kültürel ve bu yüzden de tarihselleşmiş bir konum içinde, ondan hareket edilerek yaratılan ve onun için mücadele edilen bir yorumlama meselesidir. Bir performansın 'otantik' olup olmadığı bu yüzden 'bizim' kim olduğumuza bağlıdır" (Erol, 2009, s. 208). Bu kavramsallaştırmadan sonra otantisiteyi müzikle ilişkili olarak "geçmişe yönelik bir müzik türünü, bir üslubu, bir parçayı kucaklamak, korumak ve yaşatmakla ilişkili olduğu kadar, geçmişin müzik türlerinin inkârı, bu türlerin başka türlerle birleştirilmesi ve hatta tamamen yeni bir müziksel değer inşası olarak" görmek gerektiği açıktır (Erol, 2009, s. 210).

Erol, icraya değer atfı ile ortaya çıkan üç farklı özneden, dolayısıyla üç tip otantisiteden söz eder: üretici, tüketici ve yazar otantisitesi. Bunlardan ilki müzisyen, besteci, aranjör gibi icraya doğrudan katkısı olanların otantisite kategorisidir (2009, s. 210). İkincisi izlerkitlenin atfettiği otantisite, üçüncüsü ise Erol'un kendi örnek çalışmasına uygun olarak kategorize ettiği ve eleştirmen, radyo televizyon programcısı, gazete yazarı gibi söylemi sınırlandıran kültür aracılarının otantisite yüklemidir. Bu çalışma, Türkiye'deki bağlama icrasında zaman içinde farklılaşan

usluplar ve buna bağlı olarak bu uslupları yeşerten icracılar üzerine odaklandığı için, "üretici otantisitesi" çerçevesindeki argümanlardan yararlanma yoluna gitmektedir.

Bu çerçevede bağlama icrasında "eğilim belirleyen aktörler olarak icracılar", toplumsal bir itibar olarak gördükleri otantisite isnadını almak ve otantik bir müzik yaptığını kanıtlamak için çeşitli stratejilere başvururlar. Bunlar, yaptıkları müzik türü ve üslubu ile ilgili olduğu kadar, yani içinde olduğu otantisite kategorisinin müziksel değerlerini üretmek ya da yinelemek peşinde olduğu kadar, aynı zamanda diğer otantisite kategorileri içinde kendilerine yer aramak için çeşitli stratejilere başvururlar. Üstelik bunu yaparken özgül olarak inşa edilen ve algılanan müzikdışı bileşenlerle de yakından ilgilenirler. Bir icracının gerek otantisite kategorisi içinde gerekse dışında atfettiği otantisite işaretleyicileri bu yüzden bağlamsaldır. Otantisite işaretleyicileri böylece bağlama icracılarının müziksel ve müzikdışı bu bileşenlerin ya da başkalarının sınırlı ya da sınırsız tercihlerine bağlı olarak oluşur. Bu yüzden de bu görgül inceleme, otantisitenin nasıl sürekli yeniden icat edildiğini gösteren bir analiz ortamı haline gelir.

Üretici otantisitesinin bu araştırma bağlamında nasıl oluştuğunu anlamak için, bireylerin yaratıcı tercihlerini yapma mekanizmasına tekrar dönmek yararlı görünmektedir. Bu noktada önce Toynbee'nin yaratıcı tercihler modeli (2003) ile Erol'un üretici otantisitesi kavramsallaştırmasının (2009) birbirini tamamladığı ve güçlendirdiğini ifade etmek gerekir. Toynbee'nin çember modelinden yola çıkacak olursak, merkezde bulunan müzisyenin kendi üslubunu ve üretimlerini oluşturken ortaya çıkan seçenekler kümesi, aslında onun otantik olarak algıladığı seçenekleri çerçeveler. Yani seçenekler kümesi bir anlamda otantisitenin temsil biçimleri gibi düşünülebilir. Yaratıcılık yarıçapı genişledikçe otantisitenin sınırları da değişir. Dolayısıyla değişen sınırlar otantisitenin de değişen doğasını temsil eder. Ancak otantisite kavramı seçenekler kümesinden farklı olarak müzik seçenekleri hakkında gelişen söylemi de kapsamaktadır. Yani otantisite, seçenekler kümesinde gerçekleşen müzisyen eyleminin, ona ilişkin "doğru", "değerli", "iyi", "güzel", "sahici", "özgün" vb. söyleminin birleşimidir.

Dolayısıyla otantisite kavramı kullanıldığı bağlam içerisinde anlam kazanır. Bu nedenle neyin otantik olduğu değil, kimin otantiklik atfettiği daha önemlidir. Otantisite kimlikle ilişkili olduğu kadar bağlamla ve zamanla da ilişkilidir. Otantisite isnadı yapılan müzikler, zaman geçtikçe ve bağlamlar farklılaştıkça değişebilir.

Dolayısıyla otantisite bir kez verili olan ve sonsuza dek değişime kapalı olan bir kendilik değildir. Bir değerlendirme biçimi, bir yorumlama meselesidir. Bu nedenle sosyo-kültürel ya da politik bağlamlarla olduğu kadar bireysel değerlerle yakından ilişkilidir. Müzisyenler içinde bulunduğu kültürel ya da ekonomik "alan" dâhilinde ve "habitusu" çerçevesinde otantisite inşası peşindedir. Bir yandan kendileri, diğer yandan da takipçileri icralarına değer atfederek otantisite isnatlarında bulunurlar. Bunu yaparken çeşitli otantisite işaretleyicileri ortaya çıkar. Böylece otantisite, kimi zaman müziğin nasıl icra edilmesi gerektiğini tarif eden bir takım estetik sınırlılıklar halini alabilir. Bu sınırlılıklar içerisinde yaratıcılığını geliştiren ve üretimleri ile aynı alandaki insanların eğilimlerini etkileyen bazı aktörler vardır. Bu kişiler hem icraları ile hem de davranışları ile model oluşturarak bu otantisite söylemini belirler, yansıtır, pekiştirir, aktarır, sınırlarını yeniden çizer ve sürekliliğini sağlar. Bu nedenle aşağıdaki otantisite kategorilerini, bağlama icracılarının alanlar arasındaki sınırları habitusları sayesinde sürekli yeniden belirlediği dinamik bir süreç ve bağlam olarak görmek önemlidir.

2.4 Bağlama İcrasında Değişimin Dört Otantisite Kategorisi

Bağlama icrasının değişim sürecini tarihsel perspektif içinde ele alan bu araştırmanın disipliner bir çizgide ilerleyebilmesi için, yöntemsel prensip olarak alan çalışması yoluyla toplanan veriye dayalı olması, bu verinin ise kuramsal bir çerçeve içinde hareket etmesi gerekiyor. Gerek yazınsal nitelikli kaynaklardan gerekse alan araştırmasından elde edilen verinin tarihsel niteliği, bugününün bağlama icrasının neden başka türlü değilde böyle olduğunu anlama çabası ile ilişkilidir. Dolayısıyla bu araştırmanın kendinde amaç olarak tarihsel bir inceleme çabasının ötesinde olduğu çok açıktır. Geçmişte başlayan, özellikle Cumhuriyet dönemi ile birlikte, bugün hala devam eden bir süreç içinde gerçekleşen değişimleri, basit tarihsel dönemleştirmeler altında ele almak, elbette ki araştırmanın tarihsel bir anlatı tuzağına düşmesine yol açar. Tarihsel nitelikli veriye sahip olsa da tarihsel anlatı tuzağına düşmeden yürütülecek bir incelemenin bu tehlikeyi savuşturma yolu bellidir: kavramlaştırma ve bağlamlaştırma. Bu çalışma "kavramsal çözümlemenin entelektüel çekiciliğine kendini kaptırmadan" (Erol, 2009, s. 28), özgün bir araştırma konusuna yönelerek ve elbette bu yönelişini enomüzikolojinin yönteme ilişkin ilkelerini yerine getirerek, yani alan çalışması yolu ile topladığı enformasyonu kavramsal nitelikli araçlarla

irdeleyerek gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla buradaki çabayı, söz konusu araştırma problemini otantisite teriminin yeniden kavramlaştırılmasıyla öne çıkan kuramsal gücünü kullanılarak yürütülen bir analiz girişimi olarak görmek mümkündür.

Sürekli yeniden inşa edilen otantisite, "tamamen olgunlaşmış bir söylem olmaktan çok, çeşitli uygulama derecelerine sahip bir süreçtir. Bu süreç kendi başına incelemeye değer kapsamlı bir kültür alanı içerisinde görülen değişimlere işaret eder" (Erol, 2009, s. 229). Bu çalışmada incelenen Türkiye'de bağlama icrasındaki değişim çok katmanlı bir süreçtir. Bu çok katmanlı süreci, otantisite teriminin kuramsal gücünü kullanarak, ana hatlarıyla 4 farklı kategori/bağlam üzerinde anlamak mümkündür. Bu dört kategorik bağlam, gelenek olarak tanımlanan şeyin farklı kırılma noktalarına işaret ettiğinden ve belirgin bir yoğunlukta farklı estetik yönelimleri ortaya çıkardığından, geleneğin zaman içinde değişen sınırları çerçevesinde ele alınmayı gerektirmektedir. Ancak bu sınırların geçişken ve esnek olduğunu söylemek gerekir. Bir başka deyişle, bu sınırlar ve bağlamlar birbiri içine geçen gerçeklikler olarak anlaşılmalıdır. Bu noktada bu çalışmaya özgü biçimlendirilen otantisite kategorilerinin hem gelenekle ilişkisini göstermek hem de gelenek ile otantisite kavramlaştırması arasındaki örtüşmeye dikkat çekmek yerinde olacaktır. Çünkü bu örtüşme gerek otantisite gerekse gelenek ile ilişkili buradaki kategorilerin ne kadar anlamlı birer çözümleme odakları olduklarına da görünürlük kazandırmaktadır.

Giddens'a (1994, s. 39) göre gelenek, "belirli bir etkinlik ya da deneyimi, yinelenen toplumsal uygulamalarla yapılanmış olan geçmişin, bugünün ve geleceğin sürekliliği içine yerleştiren bir zaman ve uzam kullanma yoludur. Bütünüyle durağan da değildir. Çünkü önceki kuşaklardan kültürel mirasını devralan her yeni kuşak tarafından yeniden icat edilmek zorundadır". Giddens tarafından yapılan gelenek kavramlaştırması Erol'un otantisite ile ilgili şu kavramlaştırması ile örtüşmektedir:

> Kültürel açıdan otantisite, geleneksel tanımlamasıyla geçmişe yönelik arzu ya da yargı yüklü bir bakışın ürünüdür. Kültürel bir temsiller çekirdeğinin yıllarca/asırlarca kendi içinde kapalı olarak kendini tekrarladığı düşüncesine yaslanır. Yenilik ve alıntıları görmezden gelen bu çerçevedeki otantisite söylemi 'özcü' bir düşüncedir. Oysa ki en keskin biçimiyle sabit bir 'öz'e atıfta bulunan otantisite iddiası ya da söylemi, değişim karşısında

> tutunabilmek için geçmişin biçimini kısmen bozma eğilimini de içinde taşır. Bu yüzden bir yandan kültürün kökensel saflığını, dışarının ve 'öteki'nin tacizlerinden koruma iddiasını sürdürür, diğer yandan gerekli durumlarda kültürü otoriter bir biçimde yeniden inşa etme yanlısı bir söylem ve eylem içinde bulunur. (2009, s. 205)

Bu tanımlamalardan yola çıkarak burada gelenek ve otantisite, özcü (*essentialist*) bir kavrayışla "verili ve değişmeyen bir şey olarak değil, bağıntısal ve rastlantısal nitelikleriyle bir süreç olarak" düşünülmektedir (Erol, 2009, s. 206). Dolayısıyla aşağıdaki kategoriler bir yandan müzisyenlerin gelenek ile ilişkilenme tarzlarına, diğer yandan da bağlama icrası anlayışlarına ilişkin çizmeye çalıştıkları hareket halindeki sınırlara işaret etmektedir. Bu çerçevede günümüzde Türkiye'deki bağlama icralarını, tarihsel süreci de göz önünde bulundurarak ve gelenekle ilişkilenme tarzlarını da belirterek, mahalli, resmî, piyasa ve ihya olmak üzere dört ana kategori altında ele almak mümkündür:

1- **Mahalli Otantisitede Bağlama İcrası (Gelenek):** Tarihsel perspektifte Anadolu'da çeşitli yerel/mahalli gelenekler içinde bağlama icrası ve buna bağlı olarak gelişen üslup çeşitliliği.
2- **Resmî Otantisitede Bağlama İcrası (Geleneğin İcadı):** 1940'larda devletin resmî yayın organı Radyo çevresinde ortaya çıkmaya başlayan ve daha sonra pek çok kurumda eğitimi ve icrayı şekillendirilen yapı (toplu bağlama çalma geleneğinin oluşması, formal eğitim, ulusal halk müziğinin inşası vb. konular).
3- **Piyasa Otantisitesinde Bağlama İcrası (Gelenekle İhtilaf):** 1950'lerde ortaya çıkmaya başlayan yeni mekânlarda ve kayıt endüstrisinde bağlamanın kullanımı, halk müziği dışındaki türler içinde bağlamanın icra edilmeye başlanması ve yeni icra üslupları (Arabesk, Anadolu Pop/Rock, elektro bağlamanın ortaya çıkışı vb. konular…)
4- **İhya Otantisitesinde Bağlama İcrası (Geleneğin İhyası):** 1980'lerin ortasından itibaren başlayan Alevi müziğinin ve Türk halk müziğinin yeniden keşfi süreci. Resmî ve piyasa otantisitesine tepki gösteren, mahalli otantisite içeriğini ise ihya etmeye çalışan girişimler.

Bu çalışmaya özgü işevuruk olarak otantisite kategorilerinin ortak özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz: müzisyenlerin tını ve teknik tercihleri birer seçenekler

kümesidir. Tını ve tekniğe ilişkin benzer tercihler bir üslup yönelimine işaret eder. Her otantisite kategorisi hem bir tarihsel süreç belirtir hem de belli bir bağlama yerleşir ve elbette ki tanımlanabilir bir grup oluşturur. Ancak bu, süreç ve bağlam içerisinde ele alınan seslendiricilerinin diğer kategorileri seçenekler kümesi olarak değerlendirmediği anlamına gelmez. Bu yüzden icra üslupları ve bunlarla ilişkili icracılar, eşzamanlı ya da artzamanlı olarak bir kategori içinde ya da dışında yeni otantisite söylemi ve eylemi ile başka pratikler içinde olabilirler. Ancak bu farklılaşmalar ve yeni otantisite inşaları, seçenekler kümesi olarak değerlendirebileceğimiz temel otantisite kategorilerinin çekirdeği olarak görülebilecek otantisite işaretleyicilerinin etkisi altındadır. Bu yüzden bu çalışmaya özgü olarak kurgulanan dört otantisite kategorisini tanımlanabilir bağlamlar olarak görmekle birlikte, birbirinden tümüyle bağımsız kümeler halinde değil, karmaşık yapısal özellikleri olan kesişim kümeleri olarak düşünmek daha doğru olur.

Bununla birlikte bağlama çalan bir müzisyenin icracısının eğilim belirlemesi için öncelikle dâhil olduğu otantisite kategorisi içinde takdir görmesi beklenir. Ayrıca bunun için çalgısındaki beceri düzeyinin ve kendine özgülüğün gelişmiş olması oldukça önemlidir. Ancak bir müzisyenin müzikteki eğilimini değiştirmesinin, sadece yeteneğiyle ilgili bir mesele olmadığına söylemek gerekir. Yönelimlerinin değer kazanmasını sağlayan başka pek çok etken vardır. Bu noktada bireysel olarak temas ettiği ve içinde bulunduğu ilişkiler ağının payı unutulmamalıdır. Diğer yandan dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal meselelerinin bu değer kazanmadaki önemi de. Bir başka deyişle, müzisyenlerinin eğilim belirlemesinde farklı katmanları olan karmaşık bir bütünün pek de kolay anlaşılamayacak bir etkisi söz konusudur. Özellikle kitle iletişim araçları, müzik endüstrisi ve sosyal medya gibi aracıların da müzisyenlerin eğilim belirleme kapasitesini etkileyen unsurlar olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca politik iklimin ve toplumsal olayların seyrinin, dönemsel olarak müziksel beğeniyi değiştirebileceği açıktır. Bütün bunların yanında "beğenilme", "tutma" ve "çok satma" gibi etkenler takdir görme kriterlerini değiştirmektedir. Ayrıca takdir görmenin ve beğenilmenin ölçütü zaman içerisinde değiştiğinden, müzisyenlerin eğilim belirleme özelliği de belirli dönemler için geçerli olabilmektedir.

Dolayısıyla icracıların bireysel yaratıcılıkları üzerine düşünmek, bir yandan müziksel değişimi anlamak, diğer yandan da *habitus*'ları üzerinden yapı ile ilişki kurmak adına

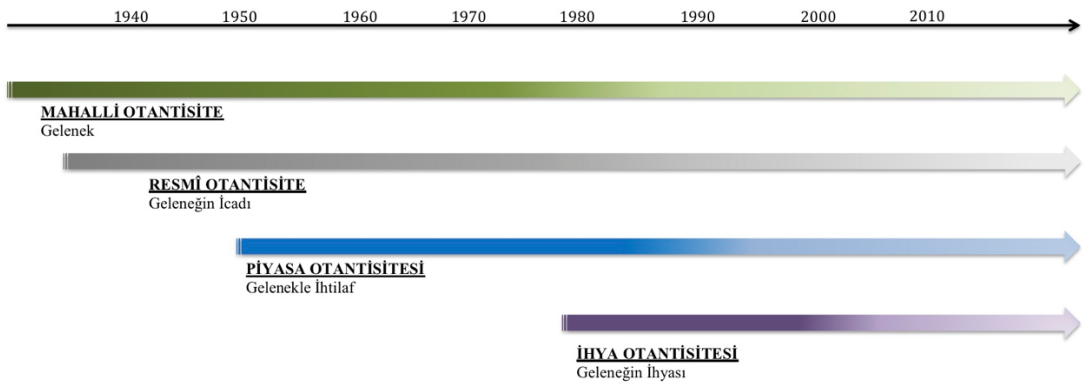
önem kazanmaktadır. Müzisyenlerin bireysel yaratıcılıklarında neyi temel aldıkları, sınırları nereye koydukları, hangi değişimleri kabul edip hangilerini reddettikleri müziksel değişimi anlamak için önemli bir odak haline gelmiştir. Bu sorulara verilecek yanıtlar, aslında otantisitenin sınırlarının süreç içinde nasıl değiştiğini ve yeni otantisitelerin nasıl inşa edildiğini de açığa çıkaracaktır. Çünkü Erol'un ifade ettiği gibi:

> Otantisite günümüzde 'varoluş'un istikrarı üzerindeki endişemize gönderme yapan ahlaki (moral) deneyimlerimizin parçasıdır. Bu çerçevede değişim koşullarında yaşanan kültürel bir inşadır. Otantiste 'ne olduğumuz hakkında olduğu kadar, daha çok ne olacağımız ya da ne olmamız gerektiği' hakkındadır. 'Otantik olmak, olan şeyden farklı olmaktır. Bu yüzden otantisite, aynı zamanda şimdi de mevcut olanı değiştirme hakkındadır. Böylece otantisite geçmişe yönelik olarak bir kültürü, bir mirası, bir kaderi kabul etmek, kucaklamak, korumak ve yaşatmakla ilişkili olduğu kadar, geçmişin inkârı, kolektif ya da kişisel deneyimin aşılması/aşındırılması ile bağlantılıdır. Birinciyi tercih edenlere göre ikincisi; bir özgürlük olmadığı gibi, toplumsal olarak ürkütücü, yıkıcı hatta sosyal bir intihar anlamına gelebilir. İkinciyi tercih edenlere göre birincisi; baskıcı, dışarıya kapalı hatta otantik yok oluşa üzülen insanların, aslında söylem ve eylemlerindeki tahakküm izlerini gizlemede kullandıkları ideolojik bir payanda olarak görülebilir. (2009, s. 207)

Başka bir deyişle yukarıda Bourdieu'nün olabilirler uzamı çerçevesinde ifade ettiği gibi, "yapıtları ortaya çıkaran süreç, özgül sermayelerine bağlı olarak alandaki konumlarına göre, çıkarları korumaktan, yani rutinden ve rutinleştirmekten yana olan eyleyiciler ile çoğu zaman kaynağa, kökenlerin saflığına ve sapkın eleştiriye dönüş biçimine bürünen sapmalardan yana olan eyleyiciler arasındaki mücadelenin ürünüdür" (1995, s. 70). Bu, tam bir otantisite inşası mücadelesi sürecidir. Bu süreç, aşağıda verilen çizelgede görüldüğü üzere (bkz. Şekil 2.4) zamana bağlı olduğu kadar değişim süreci içinde belirlenebilen belli bağlamlara da işaret etmektedir.

Belli bağlamlara yerleştirilerek kategorize edilen bu dört sınıflandırmayı, bir sonraki bölümden itibaren sırasıyla ve ayrıntılarıyla ele alacağız. Ancak bu bölümlere geçmeden önce, bu süreç bağlama icrasını nasıl etkilemiştir sorusuna, bu kategorik bağlamların tümüyle çaprazlama bir ilişkisi bulunan makro boyutlar üzerinden yanıt

vermeye çalışalım. Bunların en önemlilerini tasnif yapmadan ve kabaca zikretmek gerekirse şunlar belirtilebilir: sözlü kültürün giderek yazılı hale gelmeye başlaması ve notayla icranın gelişmesi, formel bağlama eğitiminin ve bağlama metotlarının ortaya çıkması, kayıt endüstrisinde bağlamanın etkin bir şekilde kullanılmaya başlaması, mekânın toplumsal işlevlere göre bölümlenmesi prensibine koşut olarak yeni kentsel mekânların oluşması ve buna paralel olarak çeşitli "sahne"lerin ortaya çıkması ve bu sahnede bağlamanın yerini alması, çalgı yapımcılığının gelişmesinin bağlama yapımcılığına yansıması, bağlamanın gerek icra ortamlarında gerekse kayıtlarda farklı çalgılarla biraraya gelmesi dolayısıyla etkileşimin artması, bağlama çalmada çeşitli becerilerin ve tekniklerin gelişmesiyle birlikte bir virtüözite anlayışının ortaya çıkması. Bağlama icrasını etkileyen, üslup özelliklerini de çoğu kez belirleyen bu parametreler, aşağıdaki otantisite kategorileri içinde ele alınacak ve anlamlandırılacaktır. Çünkü bunların, aşağıdaki kategorik bağlamların tümüyle çaprazlama bir ilişkisi bulunmaktadır.



Şekil 2.4 : Türkiye'de bağlama icrasının değişim bağlamlarının yaklaşık olarak zamansal gösterimi.

Sonuç olarak otantisite tamamen olgunlaşmış bir söylem olmaktan çok, çeşitli uygulama derecelerine sahip bir süreçtir. Bu yüzden burada kendi başına incelemeye değer kapsamlı bir tarihsel ve güncel bağlam içerisinde görülen değişimleri ele almada güçlü bir analitik yardımcıdır. Buradaki otantisite kategorilerinin sahip olduğu cazibenin bir kısmı, bağlama icra usluplarının yerel, bölgesel, ulusal vb. değişimleri aydınlatabilmesinde yatarken, bunun yanı sıra bağlama icrası ile seslendirici, izleyici ve yorumlayıcı düzeyinde ilişki kuran insanların deneyimlerindeki değişimleri de göstermeye yardımcı olmaktadır. Türkiye'deki bağlama icrasındaki değişim sürecinin devasa çeşitlilikteki kafa karıştıcı, dolayısıyla

cesaret kırıcı sorularının yanıtlanmasına yönelik ilgiyi, analize elverişli hale getirdiği için, buradaki analiz bağlamları otantisite ile ilişkili kategorilerden oluşturulmuştur.

2.5 Tercihleri ve Otantisite İnşasını Şekillendiren Temel Eğilimler: Korumacı Tutum, Öz Arayışı, Yenilik Arayışı

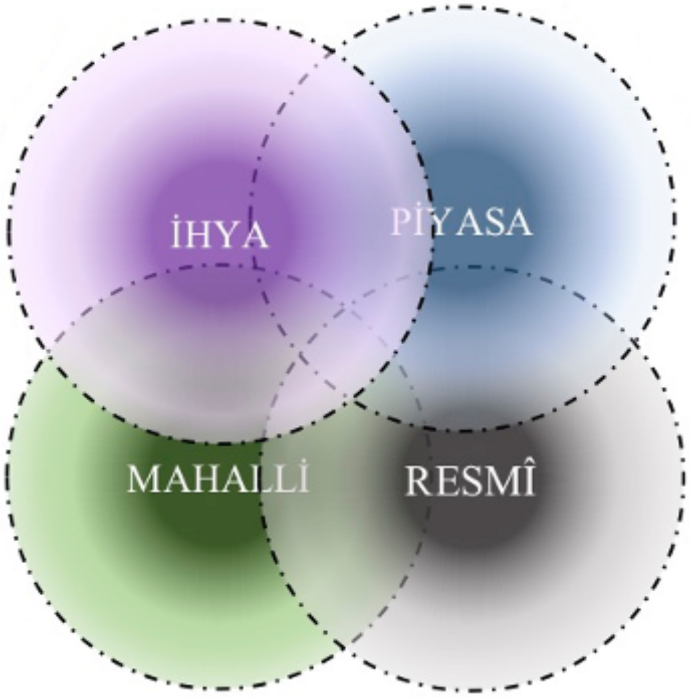
Habitus'ları ile alanlar arasında kendisini konumlandırmaya çalışan bağlama icracılarının, belli otantisite kategorileri içinde sürekli yeni anlamlar yüklediği gelenek, aslında üsluplarının merkezi, yani üsluplarının referans noktasıdır. Ancak bağlama icracıları tercihlerini, *habitus*'ları ve alan içindeki konumlarına bağlı çıkarları doğrultusunda yaptıkları, dolayısıyla da eylemlerini yani icralarını belli bir söylem içinde tanımlanabilir bir otantisite kategorisi dâhilinde yürüttükleri için çıkarları değiştiğinde farklı stratejiler geliştirerek alanların ve otantisite kategorilerinin sınırlarında hareket edebilmektedir. Bu hareketlilik aynı zamanda *habitus*'larında da sürekli yeniden inşaya kılavuzluk etmektedir. Bir yandan icra üsluplarını oluşturan *habitus* yapıyı, yani alanlar içindeki otantisite kategorilerinin içeriğini değiştirmekte, diğer yandan da yapısal olgular olarak alanın dışsal dinamikleri, icracıların *habitus*'larını dolayısıyla da üsluplarını değiştirmektedir.

Bu noktada bağlama icrasındaki değişim sürecini anlamlandırmak için eğilim belirleyen icracıların tercihlerini nasıl gerçekleştirdikleri sorusuna cevap bulunması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Alan araştırmasında gözlemlediğimiz ve yukarıda anlatılan çerçevede analiz ettiğimiz bağlama icracılarının tercihlerini şekillendiren eğilimleri üç temel şekilde sınıflandırılabileceği anlaşılmıştır: "öz arayışı", "yenilik arayışı" ve "korumacı tutum". Dolayısıyla bu eğilimler bağlama icrasındaki otantisite oluşumlarının da üç temel dinamiğini oluşturur. Birbiri ile ilişkili, ancak farklı değişim bağlamlarına işaret eden otantisite kategorileri bu üç eğilimin kılavuzluğunda ortaya çıkmaktadır. Bu üç eğilimin farklı oranlardaki bileşimleri farklı otantisiteler yaratmaktadır.

İcracıların yaratıcı tercihler yapma mekanizmasını açıklamakta kullanılan yaratıcılık yarıçapı modellemesi irdelenirken yarıçap üzerindeki hareket, temsilen Şekil 2.2 ve şekil 2.3'te gösterilmişti. Burada bahsedilen yaratıcılık yarıçapı, seçenekler kümesini oluşturan çemberin yarıçapıdır. Merkezde belirli bir otantisiteyi temsil eden icracıların dinleyicileri ile iletişim kurmakta daha güvenli bulabilecekleri tercihlerin mevcut olduğu vurgulanmıştı. Bu modeli esas alarak ilerleyecek olursak, yenilik

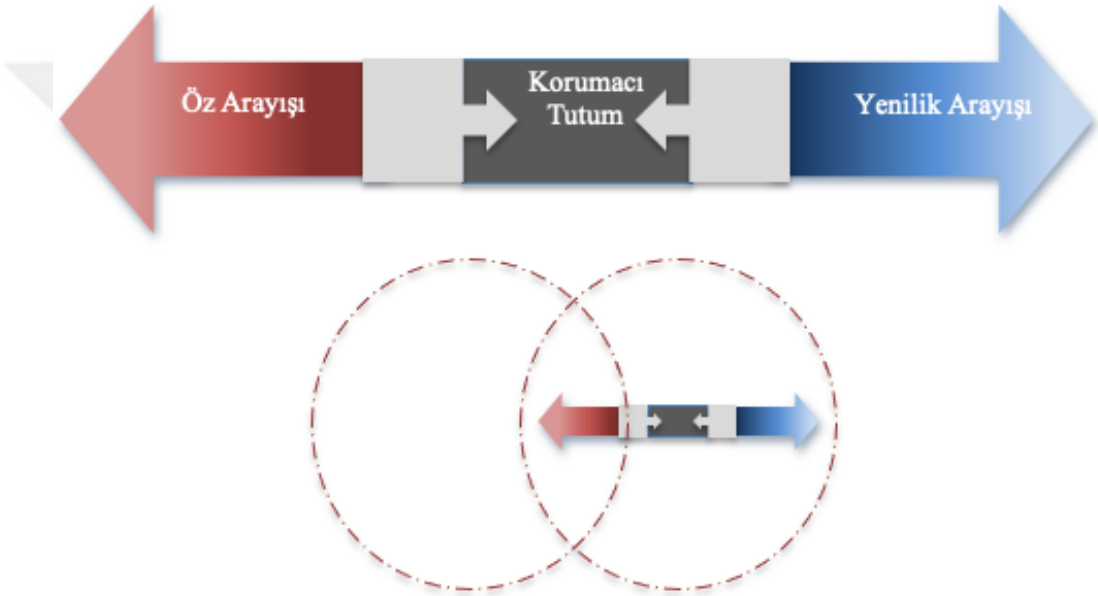
arayışı çemberin çeperlerine doğru yapılan yönelimleri belirtir. Çepere doğru ilerlendiğinde daha seyrek dağılmış olan seçeneklerle karşılaşılır. Bu tercihlerin beğenilmesi, dinleyici tarafından anlaşılması ve takdir edilmesi diğer seçeneklere göre daha zordur. Çünkü bir anlamda icracı risk alır. Ancak tarihin bir anında çeperde bulunan tercihler, bu noktadaki yoğunlaşmadan dolayı zamanla merkezî bir görünüm kazanabilir. Dolayısıyla otantisite merkezi kayar. Bir dönem yenilik arayışı olarak görülen eğilimler yeni bir korumacı tutumun çekim alanını oluşturmaya başlar. Böylece yeni otantisite kategorileri oluşur. Oluşan her otantisite kategorisi, bir bağlamsal bütünleşmeyle, yani kültürel, sosyal, ideolojik, ekonomik ve teknolojik yapının toplamıyla ilişkilidir. Bu ilişki, aktörler üzerinden kurulur. Dolayısıyla birey ve yapı arasındaki ilişki karşılıklı bir süreçtir.

Öz arayışı ise, belli bir otantisite merkezinin çekim gücü altındayken başka bir otantisite merkezine doğru yapılan yönelimleri belirtir. Bu otantisite merkezinin "öz" olduğu iddiası vardır. Ayrıca yönelim yapılan otantisite daha geçmiş bir dönemde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu eğilim esasında mevcut çekim alanının "gerçek", "doğru", "arı" olmadığını, değiştiğini ve "bozulduğunu" düşünen aktörlerin, öz olanı geçmişe ait seçenekler arasında aramasıdır.



Şekil 2.5 : Kesişim halindeki otantisite kategorilerinin temsili görünümü.

Farklı otantisite kategorilerini kesişim halindeki kümeler olarak tahayyül ettiğimizde, öz arayışı ve yenilik arayışı olarak belirttiğimiz iki eğilimin doğrusal yönlerinin farklı olduğunu belirtmeliyiz (bkz. Şekil 2.5, bkz. Şekil 2.6). Daha açık söylersek öz arayışı, otantisitenin kesişim alanlarına doğru bir yönelmeyken yenilik arayışı çemberin temassız ve bağımsız sınırlarına doğru bir yönelmedir. İkisi de merkezin korumacı çekim gücünden uzaklaşma eğilimlerine sahip olmalarıyla benzeşirler. Özetle çemberin bağımsız ucuna doğru çeken bir eğilim olarak yenilik arayışı, çemberin kesişimli sınırlarına doğru yönelen öz arayışı ve çemberin merkezinde kalmayı zorlayan korumacı tutum mevcuttur.



Şekil 2.6 : Tercihleri ve otantisite oluşumlarını şekillendiren temel eğilimler.

Her icracıda belli ölçüde bulunan bu eğilimlerden kimi zaman yalnızca birisi baskın olmakta, kimi zaman da her üç eğilimin çekim kuvvetleri farklı oranlarda birleşmektedir. Bunu seçenekler uzamındaki bir vektörler toplamı olarak düşünebiliriz. Burada üç farklı bileşenden oluşan bu bileşke vektör, yeni üsluplar ve estetik beğenilerin ortaya çıkışını temsil etmektedir. Bu farklı tip eğilimlerin birleşmesi ve bu yönde bir beğeni ve estetik yargılar odağının oluşması, otantisite merkezinin yeni konumunu belirlemektedir. Örneğin ihya otantisitesinde icracıların hem öz arayışı hem de yenilik arayışı eğilimlerinde olduğu görülmektedir. Bu farklı eğilimlerin bileşkesinden bir yön oluşmakta ve farklı üsluplar doğmaktadır.

Yenilik arayışını besleyen başlıca sebepleri, küresel ve yerel ölçekte çeşitli müziklerden etkilenme, teknik olarak ilerleme isteği, bireysel yaratıcılık, farklı olma

isteği, farklı icra ortamlarında çalmaya bağlı olarak gelişen çeşitli ihtiyaçlar, stüdyo icracılığının yol açtığı çeşitli etkenler, geleneksel icraya tepki, yeni bir repertuvar çalma isteği ve çalgının yapısında yaşanan yenilikler olarak sıralayabiliriz. Öz arayışını besleyen başlıca sebepler ise geleneksel icranın aslının yeteri kadar doğru temsil edilmediğine dair düşünce, eski ses kayıtlarının yeniden keşfi, alan araştırmaları ile mahalli icracıların yeniden keşfi, kimlik arayışı, geleneksel olanı koruma isteği ve inançsal pratiklerdir. "Korumacı tutum" ise temel olarak bir otantisite çerçevesinde kurgulanan söylemleri ve eylemleri sürdürme isteği etrafında şekillenen muhafazakâr bir eğilimdir.

3. GELENEK: MAHALLİ OTANTİSİTEDE BAĞLAMA İCRASI

3.1 Bağlama Tarihine İlişkin Literatüre Eleştirel Bir Bakış

Etnomüzikoloji disiplininde ve çalgının icra pratiği ile ilgili bir araştırmada, üzerine odaklanılan çalgı ile ilgili tarihsel bir soruşturma yapmak zorunlu değildir. Ancak günümüze kadar bağlama üzerine belli bir birikim oluşturmuş literatürün birbirinden farklı perspektiflerden ele alınması, üstelik pek çoğunun ziyadesiyle ideolojik, kurgusal ya da sezgisel bir yaklaşım sonucu ortaya çıkmış çalışmalar görünümünde olması, buradaki çabayı zorunlu kılan en önemli unsurlardır. Üstelik bağlama ile ilgili çalışmaların pek çoğu tarihsel bir anlatı görünümündedir. Bu anlatılarda ideolojik yaklaşımların etkisinin belirgin bir şekilde hissedilir olması, ciddi bir problemdir. Bu durum, çoğunlukla ortada dolaşan fikirlerin bilimsel bir eleştiri süzgecinden geçirilmeden verili bir durum olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır. Basmakalıp bilgiler sorgulanmaksızın kabul edilmekte ve sürekli tekrar edilmektedir. Bağlama ile ilgili bu temel ideolojik ya da eksik soruşturma alışkanlığının, icranın kendisini inceleyen araştırmalar üzerinde de oldukça etkili olduğu görülmektedir. Dolayısıyla mahalli otantisiteye geçmeden önce daha derinlikli bir kavrayış ve doğru bir tarihî perspektif oluşturmak adına bağlama çalgısının tarihsel kökenlerine ilişkin bir değerlendirme yapılacaktır.

Bu bölüm başlığından anlaşılacağı ve daha sonra ilgili kesimde detaylandırılacağı üzere mahalli otantisite burada "bir" geleneğin, bu çalışma için belirlenen tarihsel süreç ile ilişkili olan başlangıç noktasına işaret etmektedir. Başka bir deyişle, bu çalışmanın mekânsal ve zamansal sınırlaması çerçevesinde ele alınan bağlama icrası ve buna ilişkin pratiklerin, tarihsel zaman derinliği kesin olarak belirlenemeyecek bir gelenek olduğu kabul edilmektedir. Ancak bununla birlikte mahalli otantisite altında ele alınacak irdelemenin, araştırma ilke ve yöntemlerinin elverdiği ölçüde bulguya, kanıta ve belgeye dayalı olarak saptanabilen bir başlangıç noktası oluşturduğunu da ifade etmek gerekir. Bu çalışmada, Türkiye'de 1920'li yıllarla birlikte bireysel ve

kurumsal çabaların sonucu olarak ortaya çıkmaya başlayan birbirinden farklı bağlama icrası geleneklerinin olduğu, ayrıca gerek bunlara ilişkin pratiklerin gerekse "köken öyküleri"nin zaman içinde çeşitli boyutlarda değişim geçirdiği güçlü bir varsayım olarak kabul edilmektedir. Çünkü bu varsayım müzik fenomeninin bizzat kendisi için de geçerlidir:

> İnsanların bugün dinlediği, seslendirdiği, etkinliğine katıldığı vb. müzikler hakkında sorular sorması kadar, 'müzik' fenomeninin varlık nedenini merak etmesi de doğaldır. Elbette bunlara deneyimleri ölçüsünce yanıt vermesi de. Bu yüzden ölçekleri birbirinden farklı pek çok uygarlık, ulus, kent ya da köy toplumlarının, bu çerçevede birbirinden farklı bir 'köken öyküsü' yaratmış olmalarına şaşırmamak gerek. (Erol, 2009, s. 31)

Dolayısıyla Anadolu'da bağlama için ya da bunun dışındaki coğrafyalarda da başka çalgılar için pek çok kültürün birbirinden farklı köken öyküleri yaratmış olması şaşırtıcı değildir. Çünkü farklı kültürler çalgılarını tasnif etmek için çeşitli sınıflandırmalar geliştirmiştir. Şüphesiz bağlama tipi çalgılar için de yüzyıllardır yerel, yani "mahalli" gelenekler içinde çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır.

> Buna karşılık sınanabilen, yerine göre yanlışlanabilen açıklama ve yorumlar getiren, kanıtlarını doğadaki izlerden, gözlemlerden ve giderek insanın gen haritasından çıkararak bir 'köken öyküsü' ortaya koyma iddiasında olan bilgi üretme modelleri, kendi 'köken öykülerini' "bilim" etiketi ile akredite ederek gelecek kuşaklara aktarıyor. Kolektif bilgi üretme etkinliğinin ürünü olan bu tür anlama ve açıklama çabaları, varılan sonuçlarıyla değil, gelişimi ve oluşumuyla tanımlanıyor. (Erol, 2009, s. 31)

Dolayısıyla buradaki çabayı, bu çalışmanın başlangıç noktasına kadar geçen süre içinde bağlama ya da bağlama tipli çalgılar üzerine bir köken öyküsü inşa etmiş araştırma alanlarından yansıyan birikimi gözden geçirme olarak düşünmek mümkündür. Bu yüzden aşağıda önce arkeoloji, tarih, ikonografi ve organoloji gibi bilimsel bilgi üretme etkinliği çerçevesinde tanımlanan alanların, bağlama ve bağlama tipli çalgılar üzerine ortaya koyduğu birikim ve argümanlar gözden geçirilecektir. Elbette bu gözden geçirmenin kendi başına tarihsel bir çaba olarak kalmaması için bu çalışma alanlarının sunduğu argümanların eleştirel bir

değerlendirme süzgecinden geçirilmesi, çalışmaya özgü muhtemel katkı arayışları eşliğinde gerçekleştirilecektir.

Organolojide en yaygın çalgı sınıflandırma sistemi olarak kullanılan Hornbostel-Sachs çalgı sınıflandırma sistemine[13] göre bağlama "uzun saplı lutlar"[14] ailesine dâhildir (Hornbostel ve Sachs, 1961). Müzikolojinin evrimci bakış açısı ve yayılmacı kuramlarının etkisi altında olduğu 20. yüzyıl başlarında bu tip çalgıların kökenine ilişkin hem Avrupa'da hem de Türkiye'de çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Türkiye'de ortaya çıkan görüşlerin Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarının düşünce dünyasını yansıtacak şekilde milliyetçilik söyleminin etkisi altında kaldığını söylemek mümkündür. Araştırmacıların birçoğu dönemin ideolojik yönelimlerinin etkisinde kalarak Türkçülük düşüncesi çerçevesinde yayınlar yapmıştır. Bu yayınlarda vurgulanan en temel görüş olarak bağlama, Orta Asya'da Türk kavimlerin çalgısı olarak görülen kopuz ile ilişkilendirilmiş ve çalgının Türklerin göçleri sonucu Anadolu'ya taşındığı görüşü vurgulanmıştır. O günlerden başlayarak günümüze kadar konuyla ilgili yapılan pek çok tez ve araştırma Mahmut Ragıp Gazimihal'in yazdıklarına gönderme yapmakta ve savlarını genellikle yazarın çalışmalarına dayandırmaktadır. Gazimihal'in ise görüşlerini temellendirirken Mehmet Fuat Köprülü'nün çalışmalarından yola çıktığı anlaşılmaktadır:

> Köprülüzâde Mehmet Fuat Bey'in tetkikleri, Asyalı cetlerimizin kurtların uluması gibi titrek bir sesle, türkü söylediklerini içtimai teşkilata uygun musiki nevileri bulunduğunu, "kopuz"un o zamanki halk musikişinasılarının milli sazı olduğunu meydana çıkarmıştır. Kopuz, Hicri II. asra kadar bütün Türkiye dahilinde ve hatta Macaristan'a kadar olan şimal serhatlerinde kullanılarak şüphesiz ki büyük küçük bütün Anadolu halk sazlarının, bağlamalarının menşeini vücuda getirdi. (2006, s. 36)

---

13 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Avrupa'daki organoloji çalışmaları bir yandan evrimci perspektifle müziğin kökenine ilişkin veriler elde etmeye çalışan, diğer yandan farklı kültürlerin müziklerini karşılaştırmalı olarak incelemeye çalışan bir görünüm sergilemekteydi. Bu ortamda Curt Sachs ve Eric Moritz von Hornbostel gibi müzikologların yaptığı çalışmalar organoloji alanında öne çıkmıştır. Temel olarak dünyadaki bütün çalgıları kapsayan bir sınıflandırma sistemi kurmaya çalışan ikili, günümüzde Hornbostel-Sachs çalgı sınıflandırma sistemi olarak anılan sistemlerini 1914 yıllında ortaya koymuştur. Daha sonraları çeşitli müzikologlar tarafından geliştirilen bu sistem bilimsel çalışmalarda halen yaygınlığını korumaktadır.

14 Terim İngilizcede *long-necked lutes* olarak kullanılmaktadır.

Köprülü, ilk baskısı 1926'da yayımlanan kitabında Türklerin edebî tarihi ile bilgiler vermiş ve kopuza ilişkin şu görüşleri öne sürmüştür:

> Her milletin kendi ilk nağmelerini terennüme mahsus milli bir sazı vardır ki esâtirine, menkıbelerine girer ve hâtırası edebiyatında yüzyıllar boyunca saklanır. İşte en eski Türk "Bahşı-Ozan"larının sagular, destanlar okurken yahud yarı dini ayinlerde kullandıkları en eski musiki aleti de "Kopuz"dur. Arabların uduna pek benzeyen "kopuz"a en eski zamanlardan başlayarak, muhtelif yüzyıllarda ve muhtelif Türk memleketlerinde daima tesadüf olunur. Selçuklu ordularında ve hükümdarların saraylarında, ozanlardan başka ayrıca kopuzcular da vardı. Osmanlılar zamanında da H. XII. Yüzyıla kadar her tarafta kopuza ve kopuzculara rast geliyoruz. H. XI. Yüzyılda Rumeli serhadlerinde, Macaristan içerlerinde "Türk kopuzu" pek ziyade yayılmıştı. Bunun başlıca sebebi, Osmanlılar daha Rumeli'ye geçmezden evvel Karadeniz'in yukarısından dolaşarak Avrupa topraklarını işgal eden Türk kavimlerinin kopuzu oralara kadar götürmeleridir. Büyük ihtimalle "Atilla" ordusunda kopuzcular olduğu gibi, Macarlarda ve Ukraynalılarda da "Atilla" istilasından beri kopuz ve kopuzcular vardı. "Yır"lar, "koşuk: koşma"lar daima kopuzun telleri üzerinde terennüm ediliyor, milletin bütün hisleri onda kendisine bir ifade vasıtası buluyordu. Sonraları saz şairlerinin kullandıkları "Buzuk" gibi muhtelif sazlar, tamamiyle, eski Türk "kopuz"undan değişik ve sonraki şeklidir. (1980, ss. 72-73)

Bu noktada özellikle Köprülü'nün her milletin bir "milli sazı" olduğu vurgusu ve kopuzun Türklerin "en eski musiki aleti" olduğunu belirtmesi önemlidir. Ayrıca kopuzun "Arapların uduna pek benzediğini" söylemesi ilginçtir. Zira bu söylem bize tarihsel kaynakların ve bulguların işaret ettiği gibi kopuzun "ud tipli" yani "kısa saplı lut" sınıflandırmasına girecek bir çalgı olduğunu hatırlatmaktadır. Ancak bu bilgiyi vermesine rağmen herhangi bir gerekçelendirmeye gerek duymadan saz şairlerinin kullandıkları sazları "tamamiyle eski Türk kopuzunun değişik ve sonraki şekli" olarak genellemektedir. Bu genelleme zamanla sorgulanmaz bir gerçek olarak algılanmaya başlanmış ve birçok farklı çalışmaya aktarılmıştır. Gazimihal de adeta bu konuyu kanıtlamaya yönelmiş ve bu yönde çeşitli makaleler yayınlamıştır.

Gazimihal'in "saz" başlığı altında verdiği bilgiler bu anlamda çok dikkat çekicidir. O döneme kadar pek bilinmeyen yabancı kaynaklara gönderme yapan Gazimihal, çalgının kökenine ilişkin şu bilgileri aktarmaktadır:

> Fransız alimlerinden Viktor Sare'nin en yeni tetkiklerine göre, Mısırda, ancak yeni saltanat devri (1600-1100) kabartmalarında saplı sazlara rast gelinir. Yani bu devirde, Mısırlılar tecavüz harplarında bulunarak Asya'ya kadar ilerlediklerinden saplı sazı avdetlerinde oradan getirmişlerdir. Filhakika Asuriye'nin Koyuncuk harabelerinde de Mısırdakilerin aynı bir saplı saz kabartması vardı. Fernan Belagu'ya göre en eski saplı saz resmîne Şarki Anadolu'da vaki 'oyuk'ta ele geçen mühim bir Hitit kabartmasında rast geliyoruz. Şu hâlde saplı sazların menşei Asya'dır. Bu hususlarda Lavinyak kamusuna bakınız: 'Tanbur (çok uzun saplı mandolin) Türkler tarafından icat edilip, yine onlar nezdinde kullanılagelmiştir". Tek telli 'tunbra'lardan, Horasanın kadim -adlı şanlı- "tanburu kebîri Türkî"sine kadar bütün tekâmülünü yine Türkler elinde geçirdi. Kanaatımca, asırlarca evvel Orta Asya'da saplı sazlara "kopuz" ve vurma çalgılara "tüngür, tümür" denildiği halde, İslamiyet'ten sonra, Arapça "tabıl, davul" adı ekseriyetle vurma aletlere verildi. Açıkta kalan "tüngür, tümür, tunbur" adı, bir kısım saplılara alem oldu, "kopuz" ismi ise –burada izahı uzun süreceği veçhile- pek ayrı nevilerden birkaç saza dağıldı. 'Tanbura-Kopuz' hep Türkler vasıtası ile Çin, Rusya, İran, Mısır, Anadolu, Rumeli, Balkanlar, Bosna, Macaristan ve vaktile diğer Avrupa semtlerine yayıldı. Tanbur adı, ya semt semt teleffuz istihalelerine, "pantur" gibi maklup şekillere uğradı veya diğer isimlere yerini bıraktı. Hacmi ile telleri sayısı da yer yer büyüyüp küçüldü. (1929, s. 76)

Gazimihal, en eski kaynak olarak Mısır'da bulunan belgelerden söz etmekte, fakat bu çalgıların Mısır'a Asya'dan geçtiğini belirtmektedir. Asurlarda ve Hititlerde bu çalgının görülmesini de Türklerin tanburu icat ettikleri bilgisiyle örtüştürmekte ve dolaylı olarak Hitit ve Asurların da Türk olduğunu varsaymaktadır. Ayrıca bu çalgının kökeninin Orta Asya olduğunu ve tüm dünyaya buradan yayıldığını belirtmektedir. Oysa verdiği bilgilerde çalgının Orta Asya'da var olduğuna dair bir kanıt yoktur. Muhtemelen şu şekilde bir akıl yürütme yapmıştır: "Bu çalgı Türkler tarafından icat edilmiştir. Mısır'da çeşitli arkeolojik bulgular görüldüğüne göre bunlar muhakkak Asya'dan almışlardır; Asurlarda ve Hititlerde görülmesi onların

zaten Türk olduğuna işarettir. Orta Asya, Türklerin ana yurdu olarak bilindiğine göre bütün çalgılar buradan yayılmıştır". Ancak bu tip bir varsayımın bilimsel açıdan hem çok ciddi problemleri mevcuttur hem de doğrulanma ihtimali yoktur. Aslında yazarın sunduğu verilerden Hititler ve Asurların Türk olduğu bilgisine ulaşılamamasına rağmen böyle düşünmesini tam da bu dönemde olgunlaşmaya başlayan Türk Tarih Tezi'nin oluşturduğu zihniyet dünyası ile ilişkilendirmek mümkündür. Şimşek Türk Tarih Tezi[15] adı altında toplanabilecek tarihsel tezi şu şekilde özetlemiştir:

> Türkler, bütün insanlığın (uygarlıkların) beşiği olan Orta Asya'dan çıkmış beyaz, brakisefal kafatası yapısına sahip, Turanî bir ulustur. Orta Asya'nın zamanla yaşadığı iklimsel değişiklikler sonucunda gittikçe kuraklaşması sebebiyle Türkler, "uygarlık yaratan yetenekleri ve sanatlarıyla birlikte" dalgalar halinde Asya, Avrupa ve Afrika'nın çeşitli bölgelerine göç etmişlerdir. Çin, Hint, Ortadoğu'da Mısır, Sümer-Akad-Elam ve Anadolu'daki Etiler (Hititler) başta olmak üzere uygarlıklar Türkler sayesinde kurulmuştur. Mezopotamya Uygarlığının kurucusu Sümerler ile Anadolu uygarlıklarının kurucusu Etilerin (Hititler) Türk oluşu, Anadolu'nun ilk çağlardan beri bir Türk yurdu olduğunu kanıtlamaktadır. Bu bağlamda çok eski tarihlere kadar medeniyet yaratıcısı olan Türkler Batı medeniyetinin kurucu unsurları sayılan Yunan ve Roma medeniyetlerinin de asıl kurucularıdır. (2012, s. 87)

Resmî tarih yazıcılığının tarihsel gerçekleri ortaya çıkarma isteğinin yanı sıra başka anlam ve hedeflerinin olduğu söylenebilir (Akman, 2011, s. 81). Erken Cumhuriyet döneminin politikaları çerçevesinde, milli kimlik yaratma projesini güçlendirmek için tarih yazıcılığına da başvurulduğu bilinmektedir. Türk Tarih Tezi ile birlikte Orta Asya'dan ilk Türk göçünün yaklaşık 10.000 yıl evvel gerçekleştiği, dolayısıyla Antik Anadolu medeniyetlerinin de Türk olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır. Dolayısıyla bu anlayışa göre Anadolu'nun zaten Türk olduğu fikri ispat edilmiş olmaktadır. Ortaya çıkan yayınların ve bu çerçevede oluşan zihin dünyasının

[15] 1929 yılında hız kazanan sistematik tarih çalışmaları öncelikle Afet İnan ve Atatürk'ün yazdığı *Türk Çocuklarına Tarih Dersleri* adlı kitap yayınlanmıştır. Daha sonra 1930 yılında Türk Ocağı bünyesinde Türk Tarihi Tetkik Heyeti kurulmuş ve heyet 1931 yılında *Türk Tarihinin Ana Hatları Methal Kısmı* ismiyle bir eser yayınlanmıştır. Bu eserin eğitimde kullanılması ve her Türk gencinin okuması arzu edilmiştir (daha fazla bilgi için bkz. Şimşek, 2012, s. 87).

araştırmacı ve müzisyenleri de etkilediği görülmektedir. Bu etkiye Sarısözen'in aşağıdaki görüşleri önemli bir örnek teşkil etmektedir:

> Halen Ankara Etnografya Müzesinde bulunan Hitit kabartmalarındaki, püskülü üzerinde bağlamalar bize gösteriyor ki bu sazların tarihi pek eskidir. Ve Orta Asya'dan gelen Hititlerin bu vesikası ile sabit oluyor ki, bağlamalar milattan binlerce yıl evvel de vardı ve bir hükümdarın, belki de teklifsizce, huzuruna çıkacak kadar rağbette idi. Hitit bağlamalarının tetkikinden anlıyoruz ki, o zaman çalınan bağlamaların bugünkülerden hiç farkı yoktur. Göğüs, sap, tekne halen mevcut bağlamaların aynıdır. Belki, sanat bakımından, bugünküler kadar mükemmel değildi. Bunu kabul etmekle beraber, esasen katiyen değişmediğini de gözümüzle görüyoruz. Ananesine sadık bir millet için bu gayet tabidir. (Sarısözen, 1940, ss. 123-124).

Yukarıdaki görüşün Türk Tarih Tezi'nde yer alan fikirlerin etkisi ile yazıldığı açıktır. Zira burada sözü edilen "ananesine sadık millet", Türklerdir. Hititler ve Türklerin kullandığı çalgıların benzerliği, Hititlerin Türk olmasının bir işareti olarak gösterilmektedir. Türk milliyetçiliğinin romantik döneminde Fuat Köprülü de Türk Tarih Tezi'ne zemin oluşturacak ve onu destekleyecek düşüncelerini belirtmişse de daha sonraları giderek bu teze eleştirel bir tutum takınmıştır (Toprak, 2012, ss. 273-276). Bilimsel yöntemin gereği olarak aslında Köprülü'nün 1920'li yıllardaki yaklaşımının, kendisi tarafından da sorgulandığının bilinmesinden ötürü, halen bu görüşleri sorgulamadan kabul eden araştırmacıların daha dikkatli olmasının beklenmesi normaldir. Fakat Türk Tarih Tezi'nin uzun bir dönem tarih eğitiminin merkezinde yer almasının, uzun yıllar sürecek bir kafa karışıklığını da zihinlere yerleştirdiği görülmektedir (Şimşek, 2012, s. 94).

Gazimihal'in *Türk Folklor Araştırmaları* gibi dergilerde 1940'lı yıllarda yayınladığı makalelerin bir derlemesi niteliğindeki 1975 tarihli *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız* isimli kitabı, konuya ilişkin geniş değerlendirmelerin olduğu önemli bir kaynaktır. Yazar konuya ilişkin çeşitli değerlendirmeler yapmadan önce "bu konuda şimdiye kadar nispeten az bilgi bulunduğu için, her bahis dikkatle baştan alınmalı" sözleriyle aslında okuyucuyu uyarmıştır (Gazimihal, 1975, s. 14). Bu uyarıyı dikkate alarak yazıların daha eleştirel okunması ve yeni bilgiler ışığında yorumlanmasının gerektiği açıktır. Ancak Gazimihal'in bu uyarısına rağmen araştırmacıların pek çoğu, onun görüşlerini tekrarlamakta ve adeta "kutsamakla" yetinmektedir. Gazimihal'in

bağlamanın kopuzdan türediği yönündeki düşüncesi, araştırmacılar tarafından sorgulanmadan kabul edilmiştir. Böylece bu düşünce akademik çalışmalardaki alıntılarla öne çıkan genel bir kabul haline dönüşmüştür. Örneğin Gazimihal'in görüşlerini benimseyen Parlak'ın "araştırmalar bağlamanın Asya kökenli kopuzdan geldiğini ortaya koymaktadır. Asya insanın en eski kültür ürünlerinden biri olarak kabul edilen kopuz, çok geniş bir sahaya yayılmış ve ait olduğu toplulukların adeta sembolü haline gelmiştir. Kopuz yalnız Asya kültüründe değil, Anadolu kültüründe de önemli bir rol oynamıştır" (2000, s. 5) ifadeleri, Kaplan (2011, s. 166), Kurubaş (2015, s. 22-23) ve Algı (2006, ss. 3-4) gibi birçok araştırmacı tarafından alıntılanarak aynı şekilde tekrar edilmiştir.

Aslında Gazimihal halk arasında uzun saplı telli çalgıları ifade etmekte kullanılan "saz" tabirinin giderek çalgı anlamını yüklenmesinden dolayı, bu çalgılara kopuz adını vermeyi ve hatta bu çalgı ailesinin genel adı olarak "kopuzgil" terimini kullanmayı önermektedir. Bu öneri, dönemin Türk(çe)leştirme ve Orta Asya ile bağlantı kurma gibi ideallerinin de bir yansıması niteliğindedir:

> Dilimizde 'saz' adı neslimizde terim mahiyeti kazanarak Musiki aleti birleşimiyle anlamdaş ve batı aletlerini içine alan bir genişlik edindiği ve saz şairinin saplı mızrap çalgıları manasından uzak düştüğü için, Kopuzgil nispetini batıda "tunburtypus" denilmeye başlanan teriminin Türkçesi halinde kullanamaz mıyız? Bu şüphe yok ki hem doğru hem de yerinde olurdu. Türk'ün bu sazlarla olan nesiller boyu ilgisi böyle bir tercihi elzem bile kılmaktadır. XIV. yüzyıl Türkçesiyle çevrili Kabusname tercümesinde mesela 'Türkü' ve 'Ezgi' tabirleri geçer. Bunlar asırlarca ikinci planda bırakıldıktan sonra neslimiz meslek terminolojisinde canlandırıldılar; mesela, ezgi, melodi karşılığı oldu. Kopuz da işte bu cümleden olarak terimler arasında yer kazanmalıdır. Ozan, saz şairi anlamıyla dirilmelidir. Şaire ozan demeye başlayanlarımız çoktur. (Gazimihal, 1975, s. 183).

Dönemin kaynaklarına hâkim bir müzikolog olan Gazimihal'in bu yaklaşımını dönemin ideolojik atmosferinde olgunlaştırdığı anlaşılmaktadır. Zira bilgileri yorumlarken sürekli kopuz kavramını yeniden canlandırmaya çalışmaktadır. Hatta Anadolu telli çalgılarının kopuzdan türediğini ispatlamak için kopuz kelimesinin Anadolu'da çöğüre dönüştüğünü söylemektedir. Aralarında tek harf benzerliği bile bulunmayan bu iki sözcüğü birbiriyle ilişkilendirme çabası ilginçtir. Kopuz

kelimesinin giderek çöğüre dönüşmesini, "kopuz, kovur, kövür, çövür, çöğür" gibi bir değişim çizgisi ile açıklamaktadır. Etimolojik bir tartışma bu tezin kapsamını aşmaktadır, ancak böyle bir çıkarım yapmak için yeterli kanıtın sunulmadığı açıkça görülmektedir. Aslını söylemek gerekirse bu denemenin aslında kopuz adını diriltmek amacıyla yapıldığını bizzat Gazimihal de belirtmektedir:

> Kopuz sazının Anadolu'da unutulduğunu sananlar üstteki dizi denememizde çöğürün fazlası ile düşündürücü ad istihalelerini okuyunca ve hatta Çöğür adının bile Kovur, Kövür gibi değişimlerle Kopuz'dan devam olduğunu anlayınca, duygulanmış olarak her halde önce düşünecekler, sonra belki Kopuz genel adını diriltmeye koyulacaklardır. (1975, s. 79)

Gazimihal, bağlama tipli çalgıları sınıflandırırken "saplı mızrap sazları" kavramını kullanır (1975, s. 141). Ayrıca araştırmalarına dayanarak saz, kopuz ve dombıranın aynı anlamda kullanıldığı sonucuna varır. Bu konuyu şu şekilde açıklar: "Asya Türk diyaleklerinde 'saz' adı yok, 'kopuz' adı vardır. Kopuz'un da diğer adı 'dombra'dır. Modern terminolojide bu tip çalgıların adına "tanbura tipli çalgılar" "tanburgiller" denilmektedir. Ancak "kopuzgillerden mızrap sazlar" gibi bir kullanım daha doğrudur" (Gazimihal, 1975, s. 173).

Türklerin "kopuz" çaldığına dair hem şiirlerde hem de hikâyelerde birçok veri olmasına rağmen, tarihsel olarak kopuzun şekli hakkında çok net çıkarımlar yapılamamaktadır. Türklerin çalgı kelimesinin karşılığı olarak mı kopuz kavramını kullandığı, yoksa kopuzun çalgıların bir türü mü olduğu tartışmalıdır. Aslında kopuzu günümüzdeki saz teriminin kullanımı gibi düşünmek yerinde olabilir. Bu kavram bir yandan özel bir çalgıyı tanımlarken, diğer yandan da tüm çalgıların genel adı olarak kullanılmış olabilir. Çeşitli şiirlerde, efsanelerde ve Dede Korkut Hikâyelerinde geçen kopuz kavramı bu yaklaşımların temel dayanağı olmuştur. Ancak tarihsel çıkarımlar yaparken sözlü kültürle aktarılan Dede Korkut Hikâyelerinin ancak 16. yüzyılda yazıya geçirilebildiği de göz önünde bulundurulmalıdır (Gökyay, 2007, s. 646). Zira bu kaynak bize temel olarak 16. yüzyıla ait bir dille bilgiler vermektedir. Dede Korkut Kitabı'nda 19 yerde kopuz sözü geçmektedir. Bunlardan 3 tanesi "kolca kopuz" şeklindedir. Gazimihal kolca kopuzun farklı bir çalgı türü olduğunu söylemekte, kopuz yayla çalınsa bile kolca kopuzun mızraplı bir saz olduğuna dair yorumlar yapmaktadır. Hatta Avrupa'da 17.

ve 18. yüzyıllarda görülmeye başlanan *colasione* isimli çalgıların kökeninin de kolca kopuz olduğunu ileri sürmektedir.

Kazakistan'da halen iki telli yaylı bir çalgıya "kobız" denirken, uzun saplı lut biçimindeki geleneksel bir çalgıya "dombra" denilmektedir. Gazimihal de bu konuya vurgu yapmıştır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, kopuz teriminin ilk ortaya çıktığı düşünülen 5. yüzyıl Hun kaynaklarından çok daha önce, uzun saplı lutların var olduğudur. Dolayısıyla Türklerin çalgılarına verdikleri en eski isim olarak kopuzu, Türklerin günümüzde çaldığı her çalgının atası olarak görmek müzikolojik açıdan doğru değildir.

Mevcut kaynakların sorgulanmadan doğru kabul edilmesinden dolayı maalesef yeni çalışmalarda da tarihsel ve müzikolojik açıdan hatalı sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Eroğlu'nun "Kopuzdan Altıtelli Kopuza Uzanan Süreçte Fiziksel ve İcra Teknikleri Bakımından Meydana Gelen Değişim ve Gelişmeler" (2011) başlıklı yüksek lisans çalışmasında benzer görüşler savunulmuş ve günümüz icracılarından Erkan Oğur'un çaldığı ve kendisinin kopuz olarak nitelendirdiği çalgı, tarihsel kaynaklardaki kopuz ile eşleştirilmiştir.[16] Eroğlu'nun çalışmasını kaynak olarak kullanan Gerçek de "Günümüz Türkiye Kopuz'undaki Organolojik ve İcrasal Özelliklerin Değerlendirilmesi" (2015) başlıklı yüksek lisans tezinde konuyu benzer bir yaklaşım içerisinde ele almıştır. Kopuz, Türklerin tüm çalgılarının atası olarak gösterilmiş,[17] Antik dönemdeki uzun saplı lutlar da kopuz olarak nitelendirilmiş, hatta bu çalgı tipleri günümüzde bir yeniden canlandırma hareketi olarak ortaya çıkan güncel kopuzla ilişkilendirilerek çeşitli kıyaslamalar yapılmıştır.

Dolayısıyla zaman içinde kopuz ve bağlama ilişkisine dair yazılan bilimsellikten uzak çok fazla metin ortaya çıkmıştır. Temel sav olarak "bağlamanın atası kopuzdur" klişesine dayanan bu anlayış, farklı yaklaşımlar doğurmuş, ama bu temel varsayımı tartışmaya dahi açmamıştır. Bağlama tarihini bu ideolojik kavrayışla açıklamaya çalışan yazıları eleştirenlerin başında Okan Murat Öztürk'ü anmak gerekir. Öztürk

[16] Erkan Oğur'un 1996 yılından itibaren kopuz adını kullanarak icra yapması yeni bir ihya hareketi doğurmuştur. Bu konuya İhya bölümünde daha detaylı olarak değinilecektir.

[17] "Birçok araştırmacı kopuzu yaylı ve yaysız sazların atası olarak kabul etmektedir" cümlesi kullanılmış, ama bu birçok araştırmacının kimler olduğu konusunda kaynak belirtilmemiştir (Gerçek, 2015, s. 5)

önyargılardan sıyrılıp bağlamanın bir çalgı olarak tarihsel bağlarının incelenmesi gerekliliğine vurgu yapmıştır:

> Önemle altını çizerek belirtmek istediğim konu, Türkiye'de özellikle Cumhuriyet dönemi içinde gelişme gösteren aşırı milliyetçi söylemin, halk kültürü ve buna ait kavramlara yaklaşımında doğrudan Orta Asya'ya yönelen ideolojik ilgisinin artık çok daha dikkatli bir şekilde gözden geçirilmesi, tartışılması ve nihayet aşılması gerekliliğidir. Bu söylem taşıdığı pek çok hatalı ve önyargılı yaklaşım nedeniyle, her şeyden önce bilimsellikle bağdaşmamakta, düşünce dünyamız bakımından da ortaya pek çok ciddi sakınca çıkarmaktadır..... bağlamayı kopuzun devamı olarak görmekte ısrar eden bu milliyetçi söylemin, günümüz bilgileri ve belgeleri ışığında artık hiçbir geçerliliği ve inandırıcılığı olamayacağı gayet açıktır. (2005a, s. 22)

Anadolu'da bağlama geleneği başlıklı kısma geçmeden önce, bu coğrafyada binlerce yıllık bir tarihsel zaman derinliği bulunan bağlama benzeri uzun saplı çalgıları arkeolojik veriler ışığında değerlendirmek doğru olacaktır. Müzik arkeolojisi, müzik ikonografisi gibi çalışma alanların gelişmesiyle birlikte çalgıların kökenine ilişkin pek çok değerlendirmenin yeniden gözden geçirilmesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Uzun saplı lutlar, dünyanın birçok yerinde çeşitli şekillerde ve farklı isimlerle anılmaktadır. Günümüzde bu tip çalgılar çeşitli farklılıklarla Türkmenistan'da "dutar", Hindistan'da "sitar", Kazakistan'da "dombra", Kırgızistan'da "komuz", Gürcistan'da "panduri", Yunanistan'da "buzuki", Japonya'da "shamisen", İran'da "tembur" ve "setar" olarak bilinmektedir. Ortaya çıkan arkeolojik veriler "uzun saplı lutlar" olarak bilinen bu çalgıların en eski örneklerinin Mezopotamya, Mısır ve Anadolu'da bulunduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Antik döneme ait çeşitli vazo kabartmaları, kil tabletler, orthostatlar, silindir mühürler, sınır taşları ve pişmiş toprak levhalar gibi kaynaklar incelendiğinde dönemin müzik kültürüne dair çeşitli çıkarımlar yapılabilmektedir. Uzun saplı lutların kökenine ilişkin kesin bilgiler vermek zor olsa da bu tip çalgılara ilk olarak yaklaşık 5000 yıl önce Mezopotamya'da[18] rastlanıldığı anlaşılmaktadır. Günümüze

18 "Güneydoğu Torosların güneyi, Zagros dağlarının batısı, Suriye çölünün ve Karun'un doğusu ile Basra Körfezi'ne kadar uzanan Fırat-Dicle ırmaklarının aşağı bölümüne 'ırmaklar arası ülke' anlamında Mezopotamya adı verilmiştir. Mezopotamya'nın büyük bölümü günümüzde Irak sınırları

kadar yapılan arkeolojik bulgular ışığında komşu coğrafyalar olan Mezopotamya, Mısır ve Anadolu'da bu tip çalgı örneklerine benzer dönemlerde rastlanıldığı da bilinmektedir.

> Herhangi bir çalgıyı belli bir ırka mal etmek doğru olmaz, bunun yanı sıra bir çalgının gelişiminde, çeşitli etnik grupların kültürel buluş ve katkıları olduğunu söyleyebiliriz. Kültürel ticaret yoluyla da insanlar sazlarını birlikte götürmüşler ve çok sayıda çalgı tipleri ortaya çıkarmıştır. Klikya, Suriye, Hitit, Mısır, Mezopotamya kültürleri hep birbirleriyle alışveriş içindeydiler. (Tunçer, 2005, s. 48)

Tarihsel olarak bu coğrafyanın ticari ve siyasi ilişkileri göz önüne alındığında o dönemlerde kültürel etkileşimin de var olduğu söylenebilir. Örneğin Anadolu'nun en eski yazılı belgeleri olarak Kültepe'de ortaya çıkan Asurca çiviyazılarının, Asurların bu bölgede yerleşikliğinden ziyade, bu bölgeleri ticaret merkezi olarak kullandıklarına işaret ettiği anlaşılmıştır. Dolayısıyla "Anadolu'da M.Ö. 2. binyılın ilk yarısı gibi erken bir dönemde ortaya çıkan farklı kültürlerin etkisinde kalmış bir toplumsal hayattan söz etmek mümkündür" (Schwertheim, 2009, s. 14-15). Elbette bu etkileşim ortamında farklı kültürlerin müziklerinin de etkileşim içine girdiği, bu etkileşimin de müziksel değişime yol açtığı, bir varsayım olarak söylenebilir.

British Museum koleksiyonunda bulunan M.Ö. 3000 yılından daha önceye ait olduğu belirlenen bir taş silindir mühür[19] bu konuda şimdiye kadar ulaşılabilen en eski kaynaktır[20] (bkz. Şekil 3.1). Güney Mezopotamya'da rastlanan bu figürün Uruk Dönemine ait olduğu bilinmektedir (Dumbrill, 1998, s. 321). Bu tip çalgıların bilinen en eski örneklerinden bir başkasına yine British Museum'da bulunan Akad dönemine ait (M.Ö. 2350-2150) silindir mühürde rastlanmıştır (bkz. Şekil 3.2) (Collon, 1995, s. 226). Rashid, bahsi geçen bu silindir mührü şu şekilde yorumlamaktadır:

---

içinde kalmaktadır. Şattülarap bölgesinde İran'ın ve batıda Suriye'nin de torakları vardır." (Güney, 2000, s. 90)

19 Silindir mühür boyutları santimetre ölçeğinde olan, yüzeyi sivri uçlu bir aletle kazınarak modle edilen ve yumuşak kil üzerinde basılıp yuvarlanarak kendi yüzeyi üzerindeki şeklin negatifinin kil yüzey üzerine aktarılması için kullanılan bir taş silindir olup, Mezopotamya ve çevresinde M.Ö. 3500-M.Ö. 500 yılları arasındaki dönemde üretilmiş, daha sonra ortadan kalkmıştır (daha fazla bilgi için bkz. Koçak, 1996, s. 6).

20 British Museum'un çevrimiçi erişilebilen arşivinde mührün açıklamasında "figürlerden birisi oturmakta ve muhtemelen bir lut çalmaktadır" bilgisi yer almakta ve M.Ö. 3100 tarihine ait olduğu bilgisi verilmektedir.

British Museum'da bulunan Akad Dönemine ait bir silindir mühür üzerinde sağdan sola doğru taç giymekte olan tanrı Ea, onun iki yüzlü veziri, tanrıların habercisi Usmu, saz çalmakta olan bir kişi ve bir tanrı tasvir edilmektedir. Tanrı Ea, müziğin, bilgeliğin ve büyünün tanrısıdır. Yer altında olduğu var sayılan tatlı su okyanusu Abzu'nun hâkimidir ve dolayısıyla tatlı suların ve kaynakların bereket saçan tanrısıdır. Çalgıcı, uzun saplı sazı vücudunun önünde yukarıya doğru eğik olarak tutmaktadır. Sol eliyle sapta bulunan tellere bastırmakta, sağ eliyle de telleri çekmektedir. Telli çalgılar arasında sazların (bağlama)[21] özel bir yeri bulunmaktadır. Üzerinde tek bir tel dahi olsa, bu tele bastırarak tını elde edilebilir ve tınlamakta olan ses değiştirilebilir, çok sayıda ses ve ara sesler çıkarılabilir. Mezopotamya'da Akad Döneminin (M.Ö. 2350-2170) varlığı, elde edilen materyaller sayesinde belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Şimdiye kadar hiçbir kültürde uzun boyunlu sazlarla ilgili eski çağlara ait bu kadar belge bulunmamıştır. (2004, s. 141)



Şekil 3.1 : Yaklaşık M.Ö. 3100 yılına ait Güney Mezopotamya'dan bir taş silindir mühür (British Museum Koleksiyonu, Müze Numarası: 141632, URL-1).

British Museum koleksiyonunda bulunan Babil dönemine ait (yaklaşık M.Ö. 2000-M.Ö. 1001) bir kil tablette, sakallı ve etek giymiş bir erkek figür, bir vazonun yanında ayakta durarak uzun saplı lut çalmaktadır (bkz. Şekil 3.3). Çalgının ucundaki püsküle benzer figür dikkat çekicidir.

[21] Metinde parantez içinde yer alan "bağlama" ifadesinin yazarın kendisi tarafından mı yoksa çeviri yapan tarafından mı konulduğu net olmadığından burada bahsedileni "uzun saplı lut" olarak algılamak doğru olacaktır. Zira British Museum'un internet sitesinde de mühürle ilgili yapılan açıklamada "lut'a benzer çalgı çalan sakallı figür (bearded figure playing a lute-like instrument)" ifadesi yer almaktadır.



Şekil 3.2 : Akad Dönemi (M.Ö. 2350-2150) silindir mühür baskısı ve uzun saplı lut çalan figür (Brihish Museum Koleksiyonu, Müze Numarası: 89096, URL-2).



Şekil 3.3 : Uzun saplı lut, Eski Babil (yaklaşık M.Ö.2000 - M.Ö. 1001) (British Museum Koleksiyonu, müze numarası: 108843, URL-3).

Galphin, Sümerlerin müzik kültürü hakkında bulgularını ve yorumlarını paylaştığı kitabında "küçük ses kutulu ve uzun saplı bir enstrüman fikrinin" ilk olarak avcılıkta kullanılan yaydan türemiş olduğunu belirtiyor (1937, s. 34). Dönemin müzikolojik çalışmalarındaki evrimci bakış açısı göz önüne alındığında bu tip varsayımların o dönem için yaygın olduğu söylenebilir. Galphin'in belirttiği ilk uzun saplı lut örneklerden birisi de Nippur'da[22] bulunan I. Babil dönemine ait (yaklaşık M.Ö. 1900) bir terakota[23] levha üzerinde görülmektedir (Şekil 3.4). Bu levhada köpeğinin yanında "şınnıtu" çalan bir çoban tasvir edilmiştir. Galphin, Asurlar döneminde bu çalgının isminin "şınnıtu" olarak bir tabletin üzerinde açıkça belirtildiğini yazmaktadır. "İki telli" anlamına gelen bu sözcüğün o dönemki çalgıların sapından sarkan iki tel ile de uyumlu olduğunu belirtiyor (1937, s. 34).



Şekil 3.4 : Yaklaşık M.Ö. 1900 Irak/Nippur'dan bir terrakota levha, uzun saplı lut çalan çoban (Philadelphia University Museum, müze numarası: L-29-303, URL-4).

Benzer örneklerden bir tanesi de Kassite Dönemine (yaklaşık M.Ö.1600) ait bir sınır taşı[24] üzerinde tasvir edilmiştir. Louvre Müzesi'nde bulunan bu sınır taşı üzerinde

[22] Günümüzde Niffer ya da Nuffar olarak bilinen ve Irak'ın güneydoğusunda yer alan antik bir kent.
[23] Terrakota (terracotta) pişmiş toprak, pişmiş topraktan yapılan çanak çömlek anlamındadır.
[24] Sınır taşı, "kudurru" ismiyle de bilinmektedir.

her birinin elinde birer “uzun saplı lut” bulunan yedi erkek figür bulunmaktadır (bkz. Şekil 3.5; Galphin, 1937, s. 35).



Şekil 3.5 : Babil’de bulunan bir sınır taşı üzerinde görülen uzun saplı lutlar, yaklaşık M.Ö. 1600, Kassite dönemi (Louvre Müzesi Koleksiyonu, Müze Numarası: SB 25/AS 6067, URL-5).

Bağlama tipi çalgılara dair Anadolu’daki en eski bulgular ise Erken Hitit Çağı’na aittir. Dinî ritüellerde, kült törenlerinde ve günlük eğlencelerde icra edildiği düşünülen bu çalgılar çeşitli vazo kabartmalarında betimlenmiştir (Yıldırım, 2002). Anadolu’da bu tip çalgılara ilk olarak Samsat-Adıyaman kazısında ele geçen yaklaşık olarak M.Ö. 1650-1620 bir vazo parçasında rastlanmıştır (bkz. Şekil 3.6) ve Dinçol’a göre dönemin gezgin şarkıcılarından birini tasvir etmektedir (2003, s. 30).

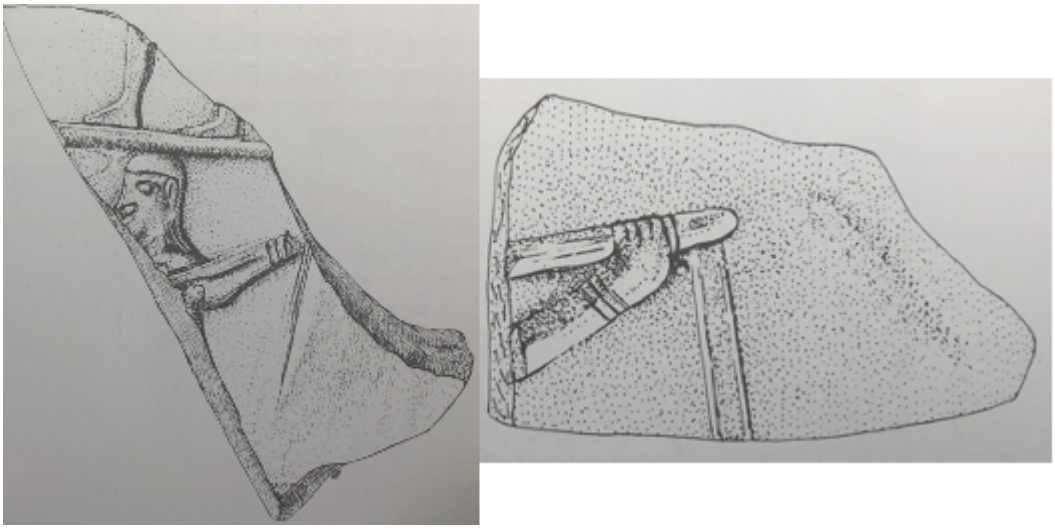


Şekil 3.6 : Samsat-Adıyaman’da bulunan boya bezemeli kap parçası üzerinde uzun saplı lut (M.Ö. 1650-1620) (Sipahi, 2014, s. 42).

Yine benzer dönemlere ait Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi'nde sergilenen İnandık Vazosu üzerinde yer alan kabartmalarda da bu tip çalgılara rastlanmaktadır (bkz. Şekil 3.7). Yaklaşık M.Ö. 1600 yılına ait olduğu düşünülen bu kült vazonun 1. ve 4. firizlerinde uzun saplı lut çalan müzisyen figürü görülebilmektedir (Alp, 1999, ss. 18-23; Dinçol, 2003, s. 30). Alişar ve Boğazköy'de yapılan kazılarda da Eski Hitit Dönemine ait vazo parçaları bulunmuştur. Bu parçalarda yer alan uzun saplı lut figürlerinde sap uçlarından sarkan püsküller mevcuttur (Dinçol, 2003, s. 31). İki şerit halinde tasvir edilen bu şekillerin, tellerin sapa bağlandıktan sonra sarkan kısımları olabileceği de düşünülebilir (bkz. Şekil 3.8).



Şekil 3.7 : Yaklaşık M.Ö.1600 yılından İnandık Vazosu ve 1. firizde bulunan uzun saplı lut çalan figür (Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonu, Oğuz Elbaş Fotoğraf Arşivi).



Şekil 3.8 : Eski Hitit Dönemine ait kabartmalı vazo parçaları; soldaki Alişar, sağdaki Boğazköy'den (Alp, 2000, s. 26).

Eski Hitit Dönemine (M.Ö. 1650-1450) ait benzer verileri kuvvetlendiren önemli bulgulardan birisi de Hüseyindede[25] kazılarında ortaya çıkarılan iki adet kült vazodur.[26] Bu vazolardan birisi büyük, diğeri görece daha küçüktür ve bu iki vazonun da frizlerinde kabartma olarak tasvir edilmiş uzun saplı lutlar bulunmaktadır. Şekil 3.9'da görülen erkek müzisyenin göğüs hizasında tuttuğu çalgıyı sol elinin baş parmağını kullanarak icra ettiği anlaşılmaktadır (Yıldırım, 2002, s. 3).



Şekil 3.9 : Büyük Hüseyindede Vazosu (Çorum Müzesi Koleksiyonu; Oğuz Elbaş Fotoğraf Arşivi).

Diğer yandan Kargamış'ta bulunan duvar kabartmalarında (*ortostat*) da bağlama tipli çalgılara rastlanmaktadır.[27] Yaklaşık M.Ö. 700 yılına ait olduğu düşünülen bu figürlerde çalgıların ucunda püskül bulunmaktadır.[28] Ayrıca bu çalgıların birinde icracının elinde mızrap olduğu net olarak görülmekte ve püskülün müzisyenin sol koluna bağlı olduğu anlaşılmaktadır (bkz. Şekil 3.10; Alp, 2000, s. 33; Dinçol, 2003, s. 32). Burada çalgıların hem mızraplı hem de mızrapsız olarak çalınmış olduğunu görebilmek önemli bir ayrıntıdır.

---

[25] Hüseyindede vazoları Çorum ili Sungurlu ilçesine bağlı Yürüklü Beldesi, Hüseyindede Tepesinde bulunmuştur (daha fazla bilgi için bkz. Yıldırım, 2002, s. 1).
[26] Bahsedilen iki vazo Çorum Müzesi'nde sergilenmektedir.
[27] Kargamış Antik Kenti günümüzde Gaziantep ili sınırları içindedir.
[28] Bu figürlerde özellikle çalgının püskülü Anadolu bağlamalarında kullanan püsküle ilişki kurmak bakımından dikkat çekicidir.



Şekil 3.10 : Yaklaşık M.Ö. 700 yılına ait Kargamış duvar kabartması (Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Oğuz Elbaş Fotoğraf Arşivi).



Şekil 3.11 : Zincirli-Gaziantep'de bulunan, Geç Hitit Dönemi'ne ait püsküllü ve oturularak icra edilen bir uzun saplı lut örneği (Orthmann, 1971, s. 624).

Hitit İmparatorluk Çağı'ndan sonra Geç Hitit ve Urartu dönemi tasvirlerinde de uzun saplı lutlar görülmektedir (Yıldırım, 2002, s. 4). Örneğin Zincirli-Gaziantep kazılarında elde edilen buluntulardan birinde uzun saplı telli ve diğer örneklerde de olduğu gibi püsküllleri olan söz konusu çalgı formunun, Anadolu'da da oturularak (Nippur'da da olduğu gibi, bkz. Şekil 3.4) icra edildiğine dair bir tasvire rastlanmaktadır. Geç Hitit Dönemi'ne tarihlenen bu orthostatta (bkz. Şekil 3.11), ayakta duran dansçının (sağda) yanında çalgıyı oturarak ve kucağıyla destekleyerek çaldığı görülen bu icracı (solda), bu döneme kadar Anadolu'da ender görülen bir tutuş biçimine sahiptir (bu farklılığa Turnbull da çalışmasında (1972, s. 64. dikkat çekmiştir).

Sachs, lutların Antik Yunan ve Roma'da da görülmesine rağmen oldukça nadir olduğunu belirtmiştir (1940, s. 137). West, uzun saplı lutların Yunan dünyasında M.Ö 400'lü yıllardan evvel bulunmadığını, bu çalgılardan bahseden ilk yazılı kaynağın M.Ö. 4. yüzyıl ortalarında şair Anaxilas olduğunu, metinde geçen "trichordos"un "üç tellici" anlamına geldiğini ve bu az telli çalgının bir lut türü olabileceğini belirtmiştir. Ayrıca "trichordon" çalgısının, Asurluların icat ettiği ve "pandoura" ismini verdiği çalgı olduğunu belirtmiştir (1992, s. 80). Burada Asurluların da "pandoura" ismini kullandığı bilgisi önemlidir. Higgins ve Winnington-Ingram, Antik Yunan'a ait bir kabartmada görülen ve bir tür pandura çalan Musa'nın (İlham Perisi) M.Ö. 300-200 yılları arasına tarihlenebileceğini belirtmiştir (bkz. Şekil 3.12; 1965, s. 73). Sachs, Yunan kültüründe uzun saplı lut ailesine ait olan çalgılara "pandura" isminin verildiğini belirtmekte ve bu ismin Sümercede "küçük yay"[29] anlamında kullanılan "pan-tur" kelimesinden türediğini düşünmektedir (1940, ss. 82-83). Benzer şekilde Dumbrill, Latincede "pandura" olarak geçen sözcüğün, aynı zamanda "panduros; phanduros; panduris ve pandurion" olarak da kullanıldığını belirtmektedir. Ayrıca benzer tipte çalgıları ifade etmek için kullanılan Gürcüce "panturi", Ermenice "pandir", Arapça "tunbur"/ "tambur", Farsça "tanbur", Sırpça-Hırvatça "tamburitza" kelimelerinin de bu kaynaktan geliyor olabileceğine işaret etmektedir (1998, s. 319). Dumbrill ayrıca uzun saplı lutlarla eşleşen en eski adlandırmanın Sümer dilindeki "giš.gŭ.di" ve Akad dilindeki "inu" olduğunu belirtmektedir. Sanskritçe metinlerde telli çalgı anlamına gelen "rudri"

[29] İngilizce metinde "*bow-small*" olarak verilen adlandırmada, "pan"ın yay, "tur"un ise küçük anlamını taşıdığı ifade edilmiştir (daha fazla bilgi için bkz. Sachs, 1940, ss. 82-83).

kelimesi ile Sümerce “gŭ.di” arasındaki ses ilişkisine dikkat çekmektedir. Ayrıca bu kelimenin Arapça “ud”, İspanyolca “laud”, Almanca “Laute”, Fransızca “luth” şeklinde devam etmiş olabileceğine vurgu yapmaktadır (1998, s. 316). Dolayısıyla Dumbrill uzun saplı lutların isim kökeni ile ilgili iki ihtimal üzerinde durmaktadır. Bunlardan ilki “pan.tur”dan türeyerek, pandura, tanbura vb. isimlere dönüşmüş olma ihtimalidir. İkincisi ise “gŭ.di”den evrilerilerek ud, laute, luth vb. isimlere dönüşmüş olabileceğidir. Bunların yanı sıra uzun saplı lutların Hitit metinlerinde geçen isminin GIŠTIBULA olduğu düşünülmektedir[30] (Dinçol, 2009, s. 324).



Şekil 3.12 : Antik Yunan’da yaklaşık M.Ö. 300-200 yıllarında “pandoura” çalan bir Musa (İlham Perisi) (Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi Arşivi; Higgins ve Winnington-Ingram, 1965, s. 73).

Bağlama tipli çalgıların Anadolu’da binlerce yıllık tarihsel bir geçmişi olduğunu gördük. Anadolu, tarih içinde farklı devletlerin hakimiyeti altına girmiş ve birçok

[30] Sümerce ve Hititçe metinlerde kelimeden önce gelen ek malzeme hakkında bilgi vermektedir, örneğin ‘gis’ TIBULA’nın tahtadan olduğunu belirtmektedir. Sümer dilinde ŠÀ.A.TAR olarak geçen uzun saplı lutların, Hititçe metinlerde ^{GIŠ}ŠÀ.A.TAR/TIBULA olarak adlandırmasının izini süren daha kapsamlı bir tartışma için Masalcı Şahin’in (2016) çalışmasına bakılabilir.

farklı medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Ayrıca Avrupa ile Asya arasında göç ve ticaret yollarını barındırması, deneyimlediği etkileşimlerin çok boyutlu bir kültür atmosferinde gerçekleştiği anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bağlama dâhil olmak üzere herhangi bir çalgının arı bir köken noktasına sahip olduğunu iddia etmek ve bunu belirlemek pek mümkün değildir.

4.-7. yüzyıllar Anadolu'sunda Bizans ve Sasani Devleti hâkimdir ve bu iki devlet arasındaki temas pek çok alanda uzun yıllar sürmüştür (Bahadır, 2011, s. 708). Sâsâni dönemine ait lutların varlığı bilinmektedir. Örneğin bir gümüş tabak üzerinde görülen figür, bu anlamda çok önemli bir görsel belgedir (bkz. Şekil 3.13; Zeeuw, 2020, s. 11). Diğer yandan İstanbul Büyük Saray kazılarında bulunan, M.S. 5. yüzyıla ait bir mozaikte yer alan üç telli "pandora" çalan müzisyen figürü, Bizans döneminde de uzun saplı lutların varlığını ortaya koymaktadır (bkz. Şekil 3.14; Brett, 1942, s. 34; Farmer, 1949, s. 178).



Şekil 3.13 : Sâsânilere ait gümüş tabakta *tûnbur* çalan müzisyen (M.S. 5.-7. yüzyıllar Courtesy Freer Gallery of Art, Washington; Zeeuw, 2020, s. 11).

Anadolu'nun siyasi tarihinin karmaşıklığından dolayı kültürel köklere dair yapılacak çıkarımlar kurulan devletler, göçler, ticari ilişkiler ve kültürel alışverişler göz önüne alınarak çok dikkatli araştırmalar sonucunda oluşturulmalıdır. Bu noktada ilk dikkate alınması gereken hususlardan biri, Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya göçlerinin çok kısa zamanda gerçekleşmediği, çeşitli durakları olduğudur. Kısmen İran-Horasan coğrafyası üzerinden gerçekleşen bu göçler sırasında, uzun yıllar Türk ve Fars kültürleri bir arada yaşamışlar ve etkileşimde bulunmuşlardır.



Şekil 3.14 : M.S. 5. Yüzyıla ait Bizans dönemi mozaiklerinde üç telli "pandora" çalan müzisyen (İstanbul Büyük Saray Müzesi; Farmer, 1949, s. 178).



Şekil 3.15 : Sultan I. Alaaddin Keykubat sarayından, erken 13. yüzyıldan bir seramik (Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen, Berlin; Zeeuw, 2020, s. 14)

Bu dönemlerde Abbasi Devleti'nin temsil ettiği ana akım İslam medeniyeti, etkisini bir süre sonra Sâsâni ve Selçuklu Devleti'nde gelişen yeniliklere bırakarak ya da onlarla mübadele ederek devam ettirmiştir. Bilindiği üzere Büyük Selçuklu Devleti'ni kuran aile Türk olmasına rağmen söz konusu gelenek Fars kültürü ile ortak bir alan üzerinde yapılanmıştır. Hatta Anadolu Selçuklularının resmî dili bile Farsça olmuştur (Özgüdenli, 2009). Dolayısıyla sanat ve edebiyat alanında da bu etkileşimin izlerini görmemek mümkün değildir. Buna örnek olarak Yunus Emre'nin, Hacı Bektaş Veli'nin ve Mevlana'nın Farsça şiirleri gösterilebilir. Anadolu Selçuklu Devleti dönemine ait arkeolojik belgelerden elde edilen uzun saplı lut örnekleri de böylesi bir kültürel etkileşimin izlerini taşıyor olmalıdır (bkz. Şekil 3.15). Bu bölgede bulunmuş olan Sâsâni ve Anadolu Selçuklu dönemlerine ait çalgıların benzerlikleri de bu yönüyle dikkat çekicidir (Zeeuw, 2020, s. 14).

Söz konusu uzun saplı telli sazların Osmanlı Dönemi Anadolu'sunda da büyük bir çeşitlilik içinde devam ettiği görülebilmektedir. Osmanlı'nın 17. yüzyıldaki müzik kültürüne ilişkin önemli veriler sunan Evliya Çelebi, *Seyahatnâmesi*'nde de görüldüğü gibi "uzun saplı telli" çalgılar, diğer çalgı tiplerine kıyasla isim ve biçim açısından Anadolu'da oldukça büyük bir çeşitliliğe sahiptir. Evliya Çelebi *Seyahatnâmesi*'nde farklı bölgelerden kayıt ettiği ve farklı kimi özelliklere sahip bunkar (yonkar), çartâ çağartâr, çeşde, çöğür, karadüzen, ravza, sundar, şarki, şeşhane, şeştâr, tanbur, tanbûra, tel tanbûr, yelteme isimli telli çalgılardan bahsetmiştir[31] (Altundağ, 2005, ss. 121-137; Gökçen, 2017, s. 326). Anadolu'daki bu çeşitliliğin devam etmesinin yanı sıra, Osmanlı Sarayı'nda da bağlama tipli çalgıların yer aldığı bilinmektedir. 17. yüzyılda Topkapı Sarayı'ndaki gözlemlerini kaleme alan Ali Ufki, türkülere eşlik edilirken "çöğür", "tel tambura" ve "çeşde" gibi çalgılar kullanıldığını belirtmiştir (Bobovius, 2002, s. 79). Ali Ufki Bey'in sarayda anında mâni düzen ozanların yer aldığını belirtmesi ve *Mecmua-i Saz-ı Söz* adlı eserinde türkî, varsağı varsağılar ve tekerlemeler gibi halk kesiminin müzik geleneğine ait türlerin de olduğunu belgelemesi, bağlama tipli çalgıların sarayda da yer aldığını gösteren önemli verilerdir (Cevher, 2003). Diğer yandan Pekin (2019, s. 250) Topkapı Sarayı'nda bulunan 16. yüzyıla ait bir belgede, 1582 yılında Şehzade

[31] Evliya Çelebi kopuzdan da bahsetmekte, ancak çalgının nasıl bir çalgı olduğuna dair bir bilgi vermemektedir. Herhangi bir veri olmamasına rağmen Altundağ muhtemelen genel kanının da etkisiyle kopuzu "çırpma telli saz" olarak yorumlamıştır.

Mehmet'in sünnet düğünü için Anadolu'dan İstanbul'a gelen "şeştâ" çalan müzisyenin varlığını tespit etmiş ve Surnâmeler gibi dönemin kaynaklarının ışığında bu bilginin izlerini sürerek şeştâ/şeştar/çeşte isimli çalgıların, çeşitli isimlerle karşımıza çıkan uzun saplı telli çalgıların bir başka adı olabileceği görüşünü ortaya koymuştur. Pekin ayrıca bu çalgının 13. yüzyılda Maragalı Abdülkadir'in "kopuz-ı ozan" dediği çalgı ile aynı çalgı olabileceğini vurgulamıştır (2019, s. 245). Bunun yanında, birbirlerinden farklı çalgılar olarak ele alınamayacak olan uzun saplı telli çalgı tipleri için Osmanlı Dönemi'nde kullanılan isimlendirmelerden bazıları olarak özellikle bir döneminin (17.-18. yüzyıl) halk müziği icrasında kullanılan çöğür ve tanburanın yanında hem Anadolu'da hem de sarayda icra edildiğiyle ilgili verilerin mevcut olduğu bozuk ismi sayılabilir [32] (Soydaş, 2007, s. 29).

Feldman da Anadolu ve Balkanlar'daki kırsal kesimin müziğiyle ilgili kaynakların azlığını vurguluyor, bunun yanında kent ve kırsal alan arasındaki yüksek zümre ve halk zümresi ilişkilerini kuvvetlendiren âşıklardan bahsediyor. Âşıkların türkü ve semâ'i gibi eserlerini icra ederken genellikle çok çeşitli uzun saplı lutlar kullandığını belirtiyor. Ayrıca, "tel-tanbûrası" ve "bozuk" diye adlandırılan ve kadınların icra ettiği sazlardan bahsediyor (1996, s. 109). Feldman'a göre Anadolu ve Osmanlı Sarayı arasında bir köprü kuran çeşitli isimlerle anılan bu Anadolu uzun saplı sazları, 16. yüzyıl itibariyle Saray'ın müzik topluluklarının bir parçası olmaktan çıkmış ve yalnızca özel solo icralarda kullanılmaya başlanmıştır (1996, s. 109). Zira İstanbul'da saray çevresinde olgunlaşan müzikle birlikte fasıl müziğinde kullanılan çalgılar da değişmeye başlamıştır. Özellikle 17. yüzyıl ortalarından itibaren günümüzdeki haline yakın bir forma ulaşan tanbur, diğer uzun saplı telli çalgılardan ayrışarak öne çıkmaya başlamıştır. Bu durum daha önceki kaynaklarda ud üzerinden anlatılan nazariyatın Kantemiroğlu Edvarı ile birlikte tanbur üzerinden anlatmaya başlamasından da anlaşılıyor (Pekin, 2015, ss. 36-41; Pekin, 2019, s. 250).

18. yüzyıl İstanbul'undaki bu geçiş sürecine dair ipuçlarını çeşitli tablolarda da görmek mümkündür. Örneğin 1738-1742 yılları arasında İstanbul'da bulunan ressam

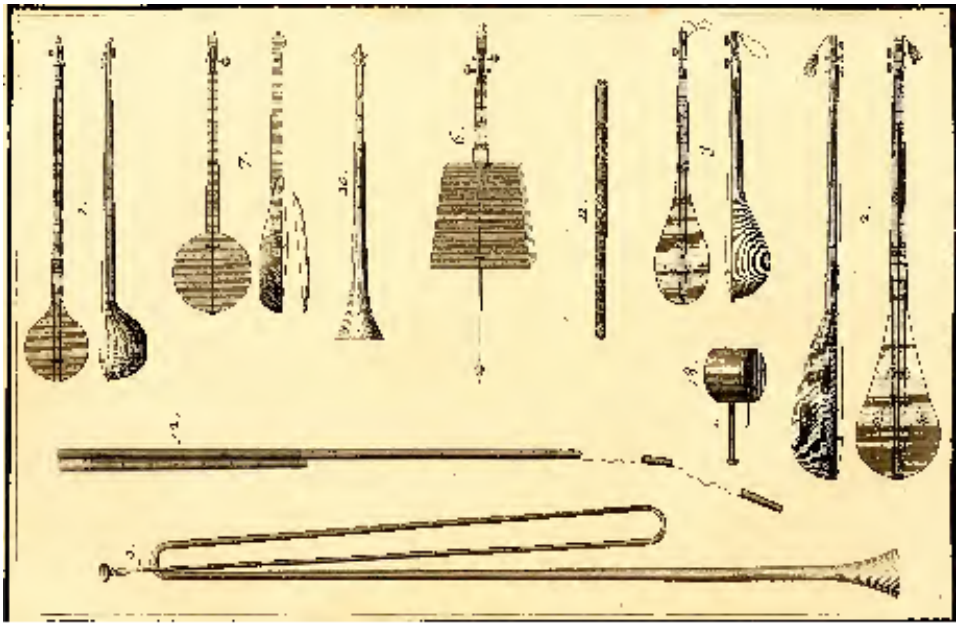
---

[32] Kemani Hızır Ağa da 18. Yüzyılda *Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n*-Nağamât adlı Osmanlıca edvarında yer alan bir minyatürde "bozuk" çalgısının tasvirine yer vermis ve üzerindeki perdeleri "dügah, segâh, çargah, neva, hüseyni, eviç, gerdaniye, muhayyer ve tiz-segâh" olarak belirtmiştir. Daha geniş bilgi için bkz Yücel (2013, s.12).

Jean-Étienne Liotard'ın Şekil 3.16'da görülen tablosu, tanbur ve tanburanın (ya da bozuk/çöğür) birlikte görülmesi bakımından dikkate değerdir (Ghirardini, 2013, s. 61). Aksoy'a göre fasıl tanburunun en olgun haline ulaşmadığı dönemlerde tanbur ve tanbura isimleri eş anlamlı olarak kullanılabildiği görülmekteyken, 18. yüzyıldan itibaren halk sazına verilen "bağlama" adı belirmeye başlamıştır (2003, s. 132).



Şekil 3.16 : Jean-Étienne Liotard'ın *Hélène Glavany ve Monsieur Levett* tablosunda tanbur ve tanbura (Paris Louvre Müzesi; Ghirardini, 2013, s. 62)



Şekil 3.17 : La Bourde'un 1780'de yayınladığı seyahatnâmesinde yer alan çalgı tasvirleri (La Bourde, 1780, s. 380).

Anadolu'daki sürekliliği içinde Osmanlı Dönemi'nde de çöğür, tanbura ve bozuk gibi farklı isimlerle geniş bir çeşitlilik içinde varlığı görülen söz konusu çalgı tipine bağlama denmesi, ancak 18. yüzyılda Avrupalı gezginlerin seyahatnâmelerinde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki 1767 yılında, Blainville'nin yazdığı seyahatnâmededir. Burada büyükten küçüğe, çöğür (altı telli), bağlama (beş telli), karadüzen (dört telli) ve ikitelli (iki telli) isimli çalgıların çizimlerini vermiştir. 1774 yılında Niebuhr tarafından yazılan seyahatnâmede de "semari[33] (beş telli), icitali (iki telli), baglama yahut tambura" olmak üzere üç tip çırpma telli sazdan[34] söz edilmiş ve bu Türk çalgılarının çizimlerine yer verilmiştir. 1774 yılında yayımlanan bu kitaptaki çalgı resimleri ve isimleri bir başka gezgin olan Laborde'un seyahatnâmesinde 1780 yılında aynen tekrar edilmiştir (bkz. Şekil 3.17). Ancak Laborde çalgılarla ilgili daha geniş açıklamalara vermiştir (Aksoy, 2003, ss. 114-133). Aksoy bu durumu Laborde'un Niebuhr'un kaynağından aldığı bilgileri farklı kaynaklardan edindiği bilgilerle zenginleştirmesine bağlamaktadır (2003, s. 124). 1780 yılında De Laborde'un yayınladığı *Essai sur La Musique* isimli kitapta bağlama, tanbura ve çöğüre ilişkin şu önemli bilgiler verilmiştir:

> Bağlama veya tanbura hemen hemen aynen sevuri (=çöğür) şeklindekir; fakat ondan çok daha küçük olup, sadece üç tellidir. Bunlardan ikisi çelik ve biri pirinç teldir. Sapta kiriş teller sarılıdır; seslerin daha keskin çıkması için tellere bir tüy ile dokunulur; umumiyetle çalınırken türkü de çağırılır. Gövdesi ince bir ağaçtan olup göğüs tahtası hemen de hiç iğrik değildir. Bütün kulaklar sapın yan taraflarında olmayıp, bazıları üstten buruludur. (Gazimihal, 1975, s. 111)

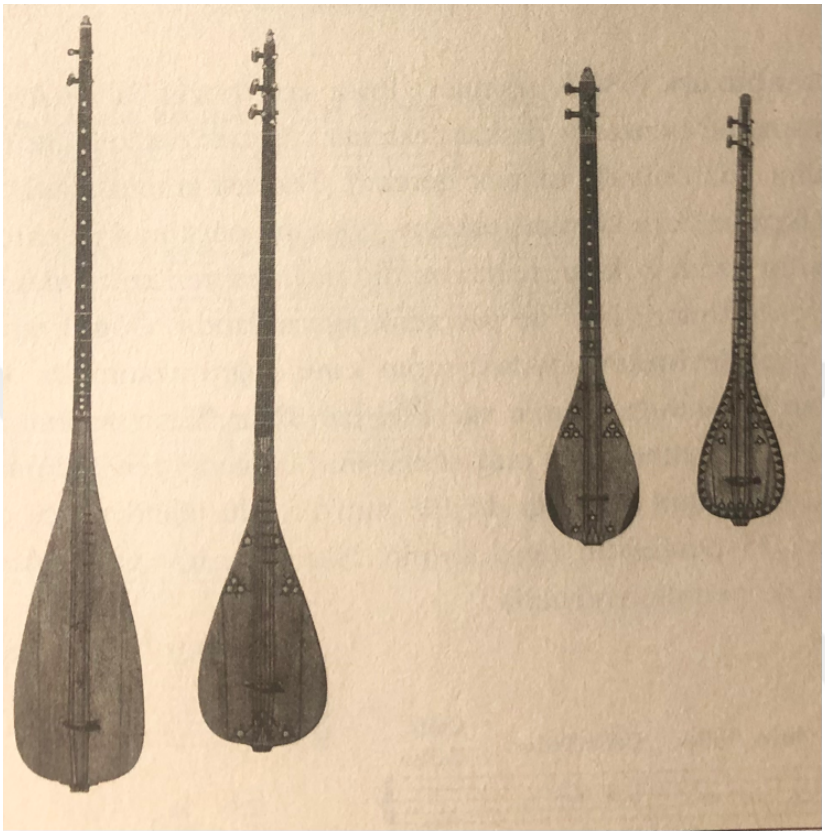
Niebuhr'un verdiği bilgilere göre 18. yüzyılda Araplar bütün uzun saplı telli çalgılara tambura adını vermektedir. 19. yüzyıl başlarında Villoteau da benzer şekilde, Mısır'da tüm mızraplı çalgıların tanbur adı altında toplandığını belirlemiş ve gözlemlediği tanbur çeşitlerini tanıtmıştır (aktaran Aksoy, 2003, s. 125). Villoteau (1798-1800) bağlama tipli çalgıları büyükten küçüğe, tanbur-ı şarkî, tanbur-ı büzürk, tanbur-ı bağlama, tanbur-ı bulgari olarak tanıtmış ve tanbur-ı bağlamanın adeta

---

[33] Aksoy burada bahsi geçen semari isimli çalgının "çöğür" olabileceğini düşünmektedir (2003, s. 124).

[34] Aksoy, "çırpma telli saz" ifadesini Hornbostel-Sachs sınıflandırmasındaki "*plucked string instruments*" tabirinin Türkçe karşılığı olarak kullanıyor olmalı (2003).

tanbur-ı büzürk'ün bir minyatürü olduğunu belirtmiştir (bkz. Şekil 3.18; Aksoy, 2003, s. 219). Aksoy'un de dikkat çektiği gibi burada "bozuk" ve "büzürk" benzerliği de oldukça dikkate değerdir. Dolayısıyla "bozuk" kelimesinin "büzürk"ten türemiş olabileceği de akılda tutulmalıdır (2013, s. 220).



Şekil 3.18 : Villoteau'da bağlama tipli çalgılar; büyükten küçüğe tanbur-ı şarkî, tanbur-ı büzürk, tanbur-ı bağlama, tanbur-ı bulgari (Aksoy, 2003, s. 219).

Arkeolojik veriler ışığında gözden geçirilen bağlama benzeri çalgıların tarihsel zaman derinliğinin binlerce yıl önceye gittiği açıktır. Ancak bu geçmişin daha sonraki yıllarda hangi parçalarının hatırlanarak günümüze geldiği ve en önemlisi hatırlanan geçmişin bağlama tipli çalgıların boyutlarına, tınısına, düzenine ve seslendirme üslubuna tarihsel olarak katkısının ne olduğu açık değildir. Bununla birlikte yukarıda özetlemeye çalıştığımız gibi, söz konusu tarihsel zaman derinliğinin ve bağlamanın bu derinlik içindeki köken öyküsünün, Cumhuriyet'in resmî ideolojisi çerçevesinde tekrar inşa edilmeye çalışıldığı aşikardır. Başka bir deyişle, Sümer ya da Hititlerde kökeni bulunduğunu tahayyül eden devletin siyasal seçkinleri ve uygulayıcıları, söz konusu uygarlıklar döneminde kullanıldığı düşünülen buluntularla saptanan bağlama tipli çalgıların kökeninin de Türklere ait olduğunu öne sürmekten çekinmemişlerdir. Sonuç olarak ifade etmek gerekir ki, bu kısımda amaç günümüz

bağlama icrasına ve üslup özelliklerine geçmişin nasıl bir katkıda bulunduğunu ortaya çıkarmak değil, tarihsel süreç içinde öne sürülen ideolojik eksenli köken öykülerini eleştirel bir biçimde ele alınmasının olanaklı olduğuna işaret etmekti.

3.2 Mahalli Otantisite

Mahalli otantisite kategorisi burada, tıpkı diğer kategorilerde olduğu gibi, işevuruk tanımlama (*operational definition*) çerçevesinde ele alınmaktadır. Ancak bununla birlikte her ne kadar tartışmalı başlıklar olsa da terimlerin kavramsal tanımlamalarını (*conceptual definition*) da buradaki ele alma tarzlarına uyum sağladığı düşünülmektedir. Mahalli otantisite ile burada işaret edilen şey, ikinci otantisite kategorisinin (resmî otantisite) şekillenmeye başladığı 1940'lara kadar, Türkiye coğrafyasının belli mahallerinde (yerleşimlerinde, yörelerinde) büyük ölçüde kendi kendine yeterli, kapalı bir ekonomik yapı içinde yaşamlarını sürdüren[35] tanımlanabilir (etnik, dinsel, dilsel vb.) toplulukların içinde kültürlenen "yerel" müzisyenlerin, yani mahalli bağlama icracılarının tanımlanabilir müziksel üsluplarıdır. Bu çalışmada aralarında estetik, teknik beceri, yaratıcılık vb. herhangi bir hiyerarşik sıra gözetilmeyen bu üsluplar, kimi zaman bir grubun içinde kolektif olarak olgunlaşan, kimi zaman da yetenekli bir bireyin yaratıcılığı sayesinde öne çıkan müzik pratikleridir. Bireysel olsun kolektif olsun her biri içinde olgunlaştığı bir geleneği yansıtır. Gerçi gerek 20. yüzyıl başında gerekse günümüzde tanımlanabilir karakteristikleri olan bu gelenekler bile başka geleneklerle birleşme ya da kendi içinde başka gelenekler oluşturma potansiyeli taşır. Tüm topluluklar gibi toplulukların gelenekleri de hem kendileri hem de onları "icat" edenler açısından birer tahayyüldür. Mahalli otantisite, bu tahayyülleri "anlamaya" çalışan bu araştırma açısından tanımlanabilir bir odak ve analize elverişli bir bağlamdır.

Bu çerçevede mahalli otantisite, disipliner araştırma yöntemleri ile çatışmayan bir tarzda; bulguya, belgeye, kanıta dayalı veriden yola çıkılarak ele alınan geleneklere ilişkin kesin olmayan, ancak tanımlanabilir bir başlangıç noktasına işaret eder. Başka bir deyişle, kabaca 1920'lerle birlikte önce bireysel hemen ardından kurumsal çabalarla, üstelik tümüyle başka bir amaçla, yani ulusal kimliğin belkemiği olacak

[35] Aslında iç ve dış göçlerle kabaca 1960'lara kadar bu kapalılığın sürdüğü akılda tutulmalıdır. Hatta günümüze kadar sınırlı etkileşim içerisinde kaldığını varsayacağımız ve bu yönüyle mahalli otantisiteyi temsil ettiğini düşünebileceğimiz icracılar vardır.

halk kültürünün/müziğinin "icat" edilmesi saiki ile saptanmaya başlanan ve gün ışığına çıkarılmaya çalışılan çeşitli yerellikleri/mahallilikleri ifade eder. Yerel ya da mahalli geleneklerin otantisite ile ilişkisini, gelenek ve otantisite terimlerinin kavramsal içerikleriyle birlikte düşünmek gerekir. Bu yüzden gelenek ve otantisite terimlerinin özcü ve özcü karşıtı tanımlamalarını tekrar hatırlatmak yerinde olacaktır. Gelenek, yaygın kullanımda önceden belirlenmiş bir yolu izleme, belli bir bağlamda hareket etme veya önceden birilerinin ortaya koyduğu şeyleri sürdürme anlamında kullanılmaktadır. Otantisitenin de analitik olmayan tanımlamalarda geçmişe yönelik arzu ya da yargı yüklü bir bakışın ürünüdür. Bu anlamda otantisite kültürel bir temsiller çekirdeğinin uzun bir zaman dilimi boyunca kendi içinde kapalı olarak tekrarlandığı düşüncesine dayanmaktadır. Yenilik ve alıntıları görmezden gelen bu çerçevedeki otantisite söylemi, yaygın gelenek tanımlaması gibi özcü bir düşüncedir. Fakat gelenek, belirli bir etkinlik ya da deneyimin, yinelenen toplumsal uygulamalarla geçmişin, bugünün ve geleceğin sürekliliği içine yerleştirilmesi anlamında, durağanlıktan uzaktır (Giddens, 1994, s. 39). Tıpkı yenilik ve alıntıları görmezden gelen özcü anlayışa karşı otantisite iddiası ya da söyleminin, değişim karşısında tutunabilmek için geçmişin biçimini kısmen bozma eğilimini de içinde taşıması gibi (Erol, 2009, s. 205). Bu yüzden burada gelenek ve otantisite verili ve değişmeyen bir şey olarak değil, bağıntısal ve rastlantısal nitelikleriyle bir süreç olarak düşünülmektedir.

Dolayısıyla mahalli otantisite çerçevesinde ele alınan her geleneğin, geçmişte de çeşitli ölçeklerde değişim geçirdiği kabul edilmelidir. Ele alınan bir mahalli otantisitenin gerek kendi içinde gerekse bu geleneği icat edenler tarafından zaman içinde farklılaştırdığı ise çok açıktır. Bu açıdan mahalli otantisitenin geleneğin kesin olmayan, ancak tanımlanabilir bir başlangıç noktası olarak alınmasının işevuruk olarak nitelendirilebilecek pratik bir tercih olduğu da ifade edilmelidir. Zira mahalli terimi söz konusu tanımlanabilir geleneklerin ve onların içinde olgunlaşan icra üsluplarının, resmî otantisiteyi inşa edenlerin tanımlanması çerçevesinde işevuruktur[36]. Çünkü resmî otantisite inşasının, geleneği icat etme sürecindeki

[36] Bu anlamda resmî otantisitenin şekillenmesine çeşitli şekillerde yön veren araştırmacıların mahal/mahalli terimlerini kullanım şekilleri fikir verebilir. Örnek vermek gerekirse Gazimihal, "raksları toplamak için, fotoğrafın ve hatta mümkünse sinematografın yardımından istifade ile, raksları mahallî kıyafetlerle yaptırmak, bütün incelikleri, hareketleri, ayakları yazmak ve bütün bunların notaya alınan musikileri ile münasebetlerini göstermek lazımdır. İsim, menşe cihetlerini ve

referans noktası sözünü ettiğimiz mahalli otantisitedir. Başka bir deyişle, mahalli otantisitenin temsilcileri yani icracıları, resmî otantisitenin kurgulayıcıları tarafından "mahalli sanatçı" olarak tanımlanmıştır. Buradaki mahal (*venue*), özgül bir coğrafi yerleme (*location*), bir "yer"e (*space*) ya da mahalli olana yani belli bir yerliliğe (*indigeneous*) gönderme yapar. Bu ise, mahalli müziğin, mahalli icranın ya da mahalli icracının, "Türk Halk Müziği'nin yeniden inşa[37] edilmesinden" önceki durumuna, yani Anadolu'da yerel düzeyde mevcut olan müziksel (üslup, düzen, repertuvar vb.) çeşitliliğine işaret eder.

3.2.1 İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde Anadolu'daki mahalli müziklere bakış

Yukarıda bahsedilen çeşitliliği anlamak için öncelikle Anadolu coğrafyasındaki insan topluluğunu anlamak, tarih içinde ve özellikle bu tezde konu edinen Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sürecindeki durumunu kavramak gerekir. Bu durum aslında İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde yaşanan çeşitli dönüşümlere işaret etmektedir. Söz konusu süreçte Anadolu yerel müziklerinin süreklilik ve değişme biçimlerini doğru anlamlandırmak için öncelikle demografik yapıyı değiştiren göç hareketleri, göçebe ve yarı-göçebe toplulukların durumu, savaş, işgal, zorunlu iskân politikaları, mübadele ve tehcir gibi etkenlerden söz etmek yerinde olur. Daha sonra Anadolu'daki durağanlığı/hareketliliği ve yerel müzik geleneklerinin etkileşim ağlarını doğru anlamak için Anadolu'daki mahalli geleneklerin karşılaşma, temas ve kültürleşme biçimlerine değinmek gerekir.

Anadolu binlerce yıllık tarihi boyunca birçok farklı uygarlığa ve etnik topluluğa ev sahipliği yapmıştır. 19. ve 20. yüzyıl başlarında ise yeni bir görünüm kazanmaya başlamıştır. Coğrafi olarak giderek daralmaya başlayan Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasına ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna işaret eden bu süreçte, Anadolu'nun demografik yapısı oldukça değişmiştir. Bu dönemde yaşanan iskân, göç, tehcir, mübadele ve savaş gibi etkenler nedeniyle Anadolu, tarihî bir dönüşüm

---

mahalli kadrolarını ihmal etmemek elzemdir" (2006, s. 122) diye yazar. Saygun da "türküleri mahallerinde tesbitin lüzum ve ehemmiyetini bilhassa tebarüz ettirmek için her vesileden istifade ettim" ifadelerini kullanır (1936, s. 6). Ataman ise, "gözden kaçan o kadar sazcı ve sözcü vardır ki bunların hepsini birden yazmakla başa çıkmağa imkân yoktur. Burada Halkevlerine düşen bir vazife vardır. O da mahalli folklora ehemmiyet vermek, bu kabil yerli sanatkârları himaye ederek her fırsatta onları halka dinletmektir" diye yazar (1938, ss. 53-54).

[37] Bu konu bir sonraki bölümde, resmî otantisite kavramsallaştırması ile birlikte detaylı olarak irdelenecektir.

yaşamıştır. Bir yandan Anadolu'ya yönelen göçler, diğer yandan Anadolu'dan ayrılan etnik yapılar ve savaş yıllarında gerçekleşen ölümler sebebiyle çok farklı bir yapı ortaya çıkmıştır. Öncelikle Kırım Savaşı (1853-1854) sonrası başlayan Müslümanların Anadolu'ya kitlesel göçü ve iskânı, bunu izleyen Kafkasya göçleri bu anlamda önemlidir. Ayrıca 1877-1878 yılları arasındaki Osmanlı-Rus savaşı sonucunda, Osmanlılar Balkanlardaki topraklarını kaybetmiş ve 1878 Berlin Kongresi ile Balkanlar'da ulus devletler kurulmuş; Sırbistan, Romanya ve Karadağ bağımsızlık kazanmış, Bulgaristan özerklik elde etmiştir. Bu süreçte de mülteci haline gelen Türk/Müslüman topluluklar Anadolu'ya doğru büyük göç dalgaları oluşturmuştur (Zücher, 2005, s. 11; Karpat, 2006, s. 431). 1915'de yaşanan Ermeni tehciri,[38] büyük bir Ermeni nüfusunun Anadolu'yu terk etmesi ve bu durumdan çeşitli zararlara uğraması ile sonuçlanmıştır. 1923'te Türkiye ve Yunanistan arasında yapılan mübadele ile Hıristiyan ve Müslümanların karşılıklı olarak zorunlu göçü gerçekleştirilmiştir. Bütün bunlara Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarındaki ölümler nedeniyle azalan nüfus da eklendiğinde bu süreçte Anadolu'nun demografik yapısının oldukça değiştiği fikrini daha da güçlü olarak işaret edebilmek mümkündür.

Esasında Osmanlı'da din ve mezhep aidiyetine dayalı bir milletler sistemi[39] vardır (Ortaylı, 2016, s. 173). Bu sistemde asıl unsur olarak görülen Müslümanların yanı sıra, gayrimüslimler de din ve mezheplerine göre farklı milletler olarak görülmekteydi. Bu nedenle Türk, Kürt, Zaza, Ermeni, Rum, Arap, Laz, Yahudi, Gürcü, Süryani, Pomak, Çerkez ve Tatar gibi farklı etnik kökenlere ve farklı dillere sahip insan toplulukları bir arada yaşamaktaydı. Geniş bir coğrafyaya hükmeden bir

[38] Ermenilerin 1915'te gerçekleşen zorunlu göç sırasında yaşadıkları ciddi bir tartışma konusudur. Bu tehciri bir katliam olarak betimleyenler ile buna karşı çıkanların siyasi ve bilimsel ortamlardaki tartışmaları sürmektedir. Ancak bu süreçte önemli bir Ermeni nüfusunun öldüğü bir gerçek olarak ortada durmaktadır. Zira Ortaylı Osmanlı İmparatorluğu'ndaki en kalabalık ikinci topluluğun Ermeniler olduğunu belirtmektedir (2016, s. 176).

[39] Ortaylı, Osmanlı İmparatorluğu'nda "asli unsur" sayılan Müslüman kavimlerin arasında etnik bölümlenmenin kuvvetli olmadığını vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra, Sünni mezhep dışındaki grupların "resmî İslam ile uyum içinde" olmadığını ve Osmanlı'nın bu topluluklara tolerans göstermediğini belirtir. Bir istisna olarak Tanzimat reformları sonrası Ortodoks Sünni baskının azaldığını ve toplulukların kısmi bir rahatlığa kavuştuğunu belirtmektedir (2016, s. 172). Bu bilgi ileri bölümlerde sözü edilecek olan Alevi toplulukların durumunu anlamak açısından kıymetlidir. Hieser de bu noktaya dikkat çekmiştir "…insanlar ya Türk, Kürt veya mühtedi olmalarına bakılmaksızın Sünni Müslüman, böylelikle de egemen büyük grubun (ümmet), ya da "reaya" olarak, millet olarak tanınan gruplardan birinin üyesiydi. En korumasız olanlar Kızılbaşlar ve Yezidiler gibi, millet statüsünden yararlanamayan ve genellikle ücra bölgelerde yaşam süren heterodoks azınlıkların üyeleriydi" (2010, s. 35).

İmparatorluk'ta dönüşüm, ulus-devlet süreçlerinin başlaması ve imparatorluğun Anadolu'ya sıkışması ile başlamış, bu sürecin kimlik algısı açısından da dönüştürücü bir rolü olmuştur.[40]

Bu coğrafya ve kimlik algısındaki dönüşüme paralel olarak Cumhuriyet'in kurulma sürecinde yerleşim yerlerinin siyasi sınırlarındaki değişiklikler de göz önüne alınınca durum daha da karmaşıklaşmaktadır. Bu nedenle Anadolu'nun farklı yörelerinde/mahallerinde çeşitli merkezler etrafında kümelenmiş farklı müzik geleneklerini anlamaya çalışırken, keskin siyasi sınırların değil, esnek ve geçişken kültürel sınırların göz önünde bulundurulması daha doğrudur. Ayrıca ticaret ve ulaşım merkezlerinin de zaman içinde farklılaştığı bilinmektedir. Geçmişte bu noktalardaki hareketliliğin de etkileşimleri sergilemesi bakımından fikir verilebileceği düşünülmelidir. Bu bağlamda Gazimihal'in aşağıdaki gözlemleri dikkat çekicidir:

> Niğde bir geçitler merkezidir. Anadolu'da umumiyetle deveciler ve arabacılar, eşyalar gibi Halk Türkülerini de bir havaliden diğer havaliye dağıtmaktadırlar. Tetkik heyetinin en ziyade istifade ettiği kimseler, bu gibi zevat ile, jandarmalar, tahsildarlar ve arabacılardır. Bir türkünün muhtelif semtlerde ne gibi farklarla okunduklarını bile bilirler. Bunlar yollarda yapayalnız gidip geldiklerinden musikiyi bir can yoldaşı sayarlar. Niğde'den, Kayseri, Sivas, Ulukışla yolları geçer: Ulukışla, tren yoludur. (Gazimihal, 2006, s. 187)

Diğer yandan ticaret ve komşuluk ilişkileri nedeniyle kervancılar ve arabacılar gibi pek çok aracının müziklerin taşınmasında etkili olduğu bilinmektedir. Meseleye bu perspektiften bakmak öncelikle geleneğin durağan bir yapıda olmadığını açığa çıkarır. Diğer yandan bu bakış açısı repertuvar, tını ve tekniğin bir mahale ait olduğunu söylemenin yanlış ya da en azından eksik bir değerlendirme olacağını gösterir. Konuya ilişkin Yusuf Ziya Demirci'nin aşağıdaki ifadeleri dikkate değerdir:

---

[40] Şüphesiz bu dönüşümde dünyanın içinde bulunduğu dönemin etkisi büyüktür. Fransız İhtilali (1789) sonrası Avrupa'da ulus devletlerin kurulmaya başlandığı ve kimliğin ulus kavramı ile ilişkilendiği bir süreç yaşanmıştır. Bunun yanında Zücher, 1850-1950 arası dönemi Avrupa'da "demografi mühendisliği asrı" olarak tanımlamaktadır (2005, s. 8). Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinin de bu durumdan etkilendiğini belirtmektedir.

> Türküler (Tradision: orale) şifahi anana ile ağızdan ağıza geçip değiştiği için bunların menşelerine dair müsbet [müspet] bir delil bulmak zordur. Bunlardan hemen pek azının çıktığı yer sağlam olarak gösterilebilir. Çünkü bir türkü sözünün, nağmenin benimsenmesine ve sevilmesine göre daima gezici bir halde bulunur. Eski zamanlarda, şimendifer, otomobil, gibi seri nakil vasıtalarının bulunmadığı devirlerde türküleri bir yerden bir yere askerler, arabacılar, aşıklar, kervancılar getirir götürürlerdi. Anadolu'nun, Rumeli'nin yiğitleri, köylerinden, kasabalarından çok uzak serhetlerde [Serhatlarda] memleketlerinin hasret ve hatıralarım bununla terennüm ederler, Anadolu'yu yer yer gezen aşıklar, köyler ve kasabalar arasında işleyen arabacılar, uzun ve tükenmez yollan hep bu türkülerin refakatiyle katederlerdi [kat ederlerdi]. Böylelikle türküler yer yer dağılırdı. Bir memleketten diğer memlekete, bir diyardan başka bir diyara giden kervanlar okka arşın mali olmıyan [olmayan] bu türküleri de taşırlardı. Bu sebepten dolayı türküleri de bir mahal veya memlekete mal edivermek doğru değildir. Bunların bir memleket içinde seyretmeleri değil başka ve komşu memleketlerin hudutlarını bile aştıkları yapılan tetkiklerde ortaya çıkmıştır. Komşuluk, ticaret temasları, muhaceretler, müstemleke münasebetleri ve daha birçok sebeplerle bir yerden başka bir yere geçen türküler, sayılamıyacak [sayılmayacak] derecede çoktur. (Demirci, 1938, ss. 11-12)

Ayrıca gezgin âşıkların farklı bölgelerdeki müziksel etkileşimi sağladığı göz önünde tutulmalıdır. Gezgin âşıkların en önemli özellikleri saz çalarak kendi şiirlerini söylemeleri ve farklı bölgelerde dolaşarak hayatlarını sürdürmeleri idi. Köprülü'nün aktardığı şekilde "saz şairleri… XVII.- XVIII. Asırlarda en ziyade çöğüre rağbet ettiklerinden, âşık ve saz şairleri tabirleri ile aynı manada olarak çöğürcü kelimesi de dilimizde uzun zamandan beri yerleşmiştir" (2004, s. 23). Saz şairi, âşık, gezgin âşık ve çöğürcü gibi ifadelerle anılan ve saz/söz ikilisini ayrılmaz bir bütün şeklinde sürdüren bu icracılar panayır, düğün ve atışma gibi ortamlara katılmak için sık sık yer değiştirmişlerdir.

> Dertli ve Figani de sazlarını sırtlarına asarak hane berduş bir şekilde gezmedik diyar bırakmamışlardır. Yakın bir mazinin bu kalender meşrep, söz ve sohbetlerini sakınmayan aşıkları ve bilhassa Figani koşmalarını kendi besteleyip sazıyla terennüm etmesi ve hele hele davudi sesiyle yanık yanık

> okuması her gittiği yerde kendisini çarçabuk tanıtmaya sebep olmuştur. (Ataman, 1938, s. 39)

20. Yüzyıl başlarında eski yaygınlığını yitirdiği bilinse de âşıkların farklı mahallerde bir araya geldikleri mekânlardan en yaygını kahvehanelerdir. Yönetken, Beypazarı'nda yaptıkları alan araştırmasından şöyle bir gözlemine yer vermiştir: "yakın zamanlara kadar kuvvetli bir saz kültürü hakimmiş, kahveler varmış ki, duvarlarında 10-15 saz asılı dururmuş" (2006, ss. 13-14). Köprülü bu süreci şu şekilde özetlemiştir:

> Anadolu'nun muhtelif köşelerinde hatta bugün bile Aşık unvanını taşıyan ve çaldığı sazla kendisinin veya başkalarının şiirlerini terennüm eden şair-çalgıcılara, yani saz şairlerine tesadüf olunmaktadır. Panayırlarda, kahvehanelerde, düğünlerde, bir kelime ile umumi toplantılarda, eskiden daha sık rastlandığı halde, yirmi yıldan beri gittikçe azalan, içtimai mevkilerini ve ehemmiyetlerini kaybeden bu aşıklar, Osmanlı İmparatorluğu memleketlerinde hatta Tanzimat'tan sonra bile, XX. Asır başlarına kadar, mühim mesleki zümre halinde devam etmekte ve İmparatorluğun her tarafında bunlara tesadüf olunmakta idi. XIX. asır sonlarında, Garp emperyalizminin siyasi ve iktisadi tazyiki altında maddi ve manevi müesseseleri bozulmağa başlayan ve yeni bir hayat şekli arayan Osmanlı cemiyetinde, Orta Çağ'ın an'anelerini saklayan bu aşıklar zümresinin de artık o şekilde yaşayamayacağı pek tabii idi: İkinci meşrutiyet hareketinden ve bilhassa cumhuriyet rejiminin kuruluşundan sonraki maddi ve manevi inkılaplar, bu zümreyi yaratan ve yaşatan içtimai şartları kökünden sarsmıştır. (2004, s. 23)

Toker, 19. yüzyılda Osmanlı Sarayı'nda saz şairlerinin bulunduğunu ve bunların "Sultan'a ait şairler" anlamında "Şâiran-ı Hassa" olarak kayıtlara geçirildiğini belirtmiş (2014, s. 177), böylece bu dönemde Osmanlı Sarayı'nda aşıkların müzik icra ettiğini ortaya koymuştur. Gazimihal, âşıkların gezgin olmaları ve çeşitli yerlerde bir araya gelip münazaralar yapmaları nedeniyle birbirinden etkilenip üsluplarının benzeştiğine dikkat çekmiştir (1929, s. 50). Buna örnek olarak

Erzurumlu Hafız Kemal[41], Trabzonlu Nalıncı Ömer Usta, Karslı Pala Mahmut ve Tercanlı Hüdai'nin "Sultan Aziz'in fermanlı aşıkları" olarak İstanbul'da bir araya geldiklerini belirtmiştir. Hatta buradan yola çıkarak "aşık ağızları" ve "mahalli ağızların" karıştırılmamasının ve birbirinden farklı değerlendirilmesinin gerekliliğini vurgulamıştır (1929, s. 50). Ancak âşıklar arasındaki müzikal etkileşimin nasıl olduğu nasıl bir üslup birlikteliği ya da farklılığı ortaya çıkardıkları henüz tam olarak bilinmemektedir. Bunun gerçekçi bir şekilde ortaya çıkabilmesi için usta-çırak ilişkisinin sıkı bir şekilde sürdüğü bu gelenek içindeki silsilelerin takip edilmesi ve bulunabilen belge ve kayıtların analiz edilmesi gereklidir. Bu bilgi eksikliğine rağmen gezgin halde dolaşan âşıkların varlığı, bu geleneğin Anadolu'daki yerel müziklerin ve bağlama çalma üsluplarının benzerlik/farklılık ilişkisinde önemli bir etken olduğu sonucunu ortaya çıkarabilir. Ayrıca âşıkların divan edebiyatı ile kurdukları ilişki Anadolu'daki kır müziği ve şehir müziği ilişkisini de açığa çıkarmaktadır. Halk edebiyatı ve divan edebiyatı arasında söz söyleyen âşıkların, müziklerini de bu çerçevede yapmaları muhtemeldir.

Şenel, "İstanbul aşık sanatı" ve Anadolu'nun farklı yerlerinde görülen "şehir muhiti aşık sanatı" ilişkisine dikkat çekmiştir. Bu ilişkinin sebebi tanınmak ve itibar kazanmak için İstanbul'a gelen gezgin âşıklardır. Anadolu ve İstanbul arasında üslup ve repertuvar açısından köprü işlevi görmüşlerdir. Zamanla oluşan âşık kolları, bir yandan İstanbul'a uzak yerlerde karşılaşılan benzerliklerin, diğer yandan İstanbul'da rastlanan Anadolu havalarının varlığını açıklamaktadır[42] (Şenel, 2011b, s. 31).

Aşıklara benzer şekilde dede ve zâkirler de farklı bölgelerde dolaşarak Anadolu'daki farklı yerlerde bulunan Alevi toplulukları arasındaki kültürel etkileşimde önemli bir rol oynamışlardır. Farklı Alevi ocaklarına bağlı dedelerin taliplerini ziyaret etmek ve görgü cemi yapmak üzere yaptıkları geziler, bir yandan Anadolu'da farklı yörelere dağılmış bu topluluklar arasında benzer müzikal yapıların gelişmesine sebep olmuş, diğer yandan da dede ve zâkirlerin farklı müzikal kültürlerden etkilenme kanallarını açık tutmuştur. Bu nedenle Alevi geleneği içerisinde şekillenen bağlama çalma

[41] Gazimihal bu bilgiyi bizzat Hafız Kemal'den aldığını belirtmiştir. Ayrıca "307-310" yılları arasında olduğunu belirtir (1929, ss. 50-51). Bu yıllar muhtemelen hicri takvime göre 1307-1310 yılları olup, miladi takvime göre ise 1891-1895 yıllarıdır. Ancak Sultan Abdülaziz 1876 yılında öldüğü bilinmektedir. Bu durumda verilen tarih ya da padişah ismi çelişkili durmaktadır.

[42] Şehirli âşıklar içinde yer alan Bektaşi âşıkların temsil ettiği kentli gelenek de ayrıca araştırılması gereken bir konudur.

üsluplarını anlamaya çalışırken ocak[43] ilişkileri diğer parametrelerden daha fazla dikkate alınmalıdır. Örneğin Sarız-Kayseri'deki Alevilerin bağlama çalma üslupları Elbistan-Maraş, Arguvan-Malatya ve Adıyaman'daki Alevilerin bağlama çalma üslupları ile ortaklık gösterirken Kayseri'deki diğer bağlama üsluplarıyla benzerlik göstermez. Bunun temelinde Alevilerin daha kapalı topluluklar halinde yaşaması ve müzik kaynaklarının çoğu kez köye gelen dede ve zâkirlerin oluşturmasıdır. Ayrıca Alevi toplulukların içeri ve dışarı havalarında yaptıkları ayrım bir başka önemli boyuttur. Yani cemde çalınan ibadete yönelik repertuvar ile günlük hayatlarında icra ettikleri müzikler farklılık gösterebilmektedir. Bu durumda örneğin bir Alevi topluluğunda cem ibadeti sırasında icra edilen müzik pratiği, başka bir kaynaktan; ağıt, düğün ve eğlence gibi dünyevi müzik üretimleri ise farklı kaynaklardan beslenebilmektedir.

Abdallar[44] ve Romanlar gibi profesyonel müzisyenlik yapan toplulukları da müzik etkileşiminin aracıları olarak dikkate almak önemlidir. Zira bu toplulukların farklı kaynaklardan öğrendikleri müzikleri kendi üsluplarınca yeniden yorumlamaları, müziğin hem taşınmasında hem de çeşitlenmesinde etkili olduklarını düşündürmektedir. Ataman' ın aşağıdaki görüşleri bu anlamda önemlidir:

> Sanatkâr Çingeneler halk melodileri üzerinde tenevvü (variation) yapmak suretiyle onları şahsiyetleştirerek ayrıca bir orijinalite meydana getirmişlerdir. Mahalli türküleri intişar ettikleri yerlerden her tarafa yayan birinci amil Çingenelerdir. Bir yerde söylenen türkünün deniz aşırı mahalde biribirinden

[43] Ocak örgütlenmesi Alevilik'in temel kurumlarındandır ve dede ailelerine dayanır. Bu konuyla ilgili daha geniş bilgi için Yaman (2011, s. 43)'e bakılabilir. Yaman'ın vurguladığı gibi "ocak üyeleri yani Dedeler, sosyal hiyerarşinin en üst noktasında bulunurlardı. Dedelerin sahip oldukları yetkiler ve yaptırım güçleri cemaatin sosyal düzenini sağlayan çok etkili bir güç olmuştur. Alevi Dedeleri, Türkiye'nin çeşitli yerlerinde bulunan ocaklara bağlıdırlar. Bundan dolayı kendilerine Ocakzâde de denilir. Ocakzâde dedelerin Peygamber soyundan geldikleri yani evlâd-ı resul oldukları kabul edilir ve bu nedenle "seyyid" adı ile de anılırlar. Dede ailelerinde bu durumu kanıtlamak üzere belli dergahların ve Nakibül Eşraflar'ın onaylarını taşıyan belgeler, yani şecereler, bulunur. Dedelerin çoğu 'gezici'dirler, bir başka deyişle belli zamanlarda kendilerine bağlı yerlerdeki taliplerini ziyaret ederek, dinsel törenler düzenler, topluluğu bilgilendirir ve anlaşmazlıkları giderirler. Ocakzâde dedeler arasında "El ele el Hakk'a" şeklinde de ifade edilebilen, "Mürşid-Pir-Rehber" şeklinde bir görev bölümüne gidildiği de bilinmektedir. Taliplerin hizmetlerini görmek üzere ocak mensubu dedeler böyle bir iç hiyerarşik düzen oluşturmuşlardır. Yüzyıllardır dilden dile dolaşan menkıbeler ve şecerelere göre Ağuiçen, Sarı Saltık, Hıdır Abdal, Baba Mansur, Hubyar Sultan, Şah İbrahim Velî gibi Dede ocaklarına adlarını veren şahsiyetlerin bu konumları Soy, Keramet, ve Hizmet olarak özetlenebilecek özelliklere dayanmaktadır" (2011, s. 43).

[44] Yönetken, Abdallar'ın "Türkiye'nin profesyonel müzisyenleri" olduğunu belirtmektedir. Bunun sebebi olarak da "Sünni taassubu çalgıyı, türküyü onlara bırakmıştır" gözlemini aktarmaktadır. Özellikle Antalya'da görüldüklerini ve Zeytin Köyü'nün önemli bir merkez olduğu belirtir (2006, s. 125-126). Bunun yanı sıra Yönetken kelimeye "Aptallar" olarak kullanması ilginç bir noktadır.

> [birbirinden] az çok farklı (variante) oluşlarının bir sebebi de Çingenelerin türküye kattıkları şahsi tavır ve üslup farklarından ileri gelir. (1938, s. 56)

Ayrıca gibi süreçlerin de farklı yerellikleri temas ettiren unsurlar olarak dikkate değerdir. Bu noktada dikkat çekici bir örnek olarak 1929 yılından Darülelhan'ın gerçekleştirdiği dördüncü derleme gezisinde Sazcı Vehbi Dayı'dan (Trabzonlu Kesim Ağa'nın Vehbi) derlenen bir türkünün aktarılma süreci verilebilir. Sazcı Vehbi *Ker Ali* türküsünü derleme yapılan yıldan "30 sene önce" 'İzmir tarafında askerlik yapan delikanlılardan' öğrendiğini belirtilmiştir (Gazimihal, 1930, s. 40). Bu durum İzmir'den Trabzon'a bir türkünün nasıl yol aldığını ve orada yıllarca nasıl yaşadığını göstermesi bakımından önemlidir.

Bunun yanı sıra çeşitli tarikat ve meslek örgütlenmelerinin de Anadolu yerel müziklerinin etkileşim ağlarını genişlettiği akılda tutulmalıdır. Dolayısıyla mahalli otantisiteden bahsederken birbirinden etkilenmemiş saf kültürel birimleri düşünmek pek de kolay değildir. Elbette 20. yüzyıl başlarında modern iletişim teknolojilerinin henüz yaygınlaşmaması sebebi ile iletişimin, temasın ve etkileşimin günümüz şartlarına görece oldukça yavaş olduğunu belirtmeliyiz. Ancak burada 20. yüzyıl başlarından itibaren gramofonun yaygınlaşmaya başladığını da hatırlatmakta fayda vardır. Örneğin Yusuf Ziya Demirci yaptığı alan araştırmalarına dayalı gözleminde gramofonun henüz 1930'lu yıllarda türküler üzerindeki etkisine dikkat çekmiştir:

> Fakat memleketimizde son on sene zarfında her yere yayılan gramofonlar ve gezici şehirli san'atkârlar [sanatkârlar] birçok türküler üzerine mühim tesirler yapmıştır. Bugün tesirden azade kalmış türküler şehirlerden çok uzak ucara [ücra] köylerde ve yüksek yaylalardaki halkın bilhassa yaşlılarında bulunabiliyor. (1938, s. 6)

Diğer yandan burada "gezici şehirli sanatkârlar"ın etkisinden bahsedilmesi de dikkate değerdir. Yukarıda bahsettiğimiz gezgin âşıkların yanı sıra kentli üsluba sahip farklı sanatçıların da gezerek çeşitli faaliyetler gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca henüz modern kentleşmenin etkilerini göstermediği yıllarda da şehirli ve köylü ayrımının olması ve şehirli geleneğin köy geleneğine etki ettiğine dair gözlemler dikkat çekicidir. Sözgelimi Yönetken, Çankırı sohbetlerini anlatırken "folklorik unsurlarla, şehir müziği unsurları birbirine karışmış bir halde" olduğunu belirtmiştir (2006, s. 31). Benzer şekilde Gazimihal de Konya'daki yerel müziğe dair

notlarında halk sazcılarından özellikle genç olanların giderek "İstanbul'un musiki şivelerine" yöneldiklerini ifade etmiştir (2006, s. 196). Bu ve benzeri birçok gözlem 1920'li yılların ortalarından itibaren Anadolu köylüsü ve şehirlisi arasında müzikal temasın giderek arttığını göstermektedir. Özellikle İstanbul'un müzik üslubuna gönderme yapılaması ise bir yandan gramofonunun ve plakların etkisine, diğer yandan gezgin şehirli müzisyenlerin varlığına işaret etmektedir.

Gayrimüslim müzisyenler de Anadolu'da çok önemli bir etkinliğe sahipti. Özellikle taassup nedeniyle müzik yapmanın pek uygun görülmediği bazı toplulukların düğün ve eğlencelerinde bu müzisyenlerin yer aldığı görülmüştür (Yönetken, 2006, ss. 4-5). Ayrıca kimi yerlerde Hıristiyan müzisyenlerle etkileşimin olduğu, ortak müzik yapılan mecraların olduğu bilinmektedir. Yönetken, Çankırı sohbetlerini anlatırken böyle bir etkileşim ortamına işaret eder:

> 12 telli sazın, santur, gırnata ve utla nasıl bağdaşmış olduğuna akıl ermez, acaba 12 telli saz çalanların ustası Hüsmenoğlu, alaturka müziğe de aşina sazıyla fasıllara katılan bir sanatkâr mıydı? Öyle ise kaide dışı, müstesna bir haldir. Saz takımına Hristiyan da katılması sohbete daha beşerî bir hal vermiştir. Santurcu Topal Nikola yanında kemancı Serafimden de bahsediliyor, bunların kültür itibari ile tamamen Türkleşmiş kimseler olduğuna şüphe yoktur, fakat bir de sazdan, bağlamadan başka bir alet kabul etmeyen, içinde Müslüman Türk'ten başkasının bulunmadığı Ankara cümbüşünü veya diğer muhabbetleri düşünecek olursak Sohbet' in bu bakımdan da bir özellik arz ettiğini anlarız. … Burada saz takımı profesyonel kimseler arasından angaje olunur, bunlar isterse Hristiyan olsun, ona ehemmiyet verilmez... Çalgıcılar sohbete katılanlardan ayrı bir zümredir. Yarandan hiç kimse onların çalgılarından çalamaz, yalnız vurma aletlerini çalmaya mezundurlar. (2006, s. 30)

Yukarıda bahsedildiği gibi farklı etnik ve inançsal kimlikler, göç hareketleri, çevre coğrafyalar ile olan kültürel ve ekonomik ilişkiler, gezgin müzisyenler, gramofonun yaygınlaşmaya başlaması, askerlik, hapishane hayatı gibi pek çok unsur göz önüne almak ve bunların Anadolu yerel müziklerinin çeşitlenmesinde, farklılaşmasında ve benzeşmesindeki etkilerini dikkate alınmalıdır. Ayrıca kentli müzik geleneklerinin varlığı ve kırsal müzik gelenekleri ile etkileşim içinde olduklarının akılda tutulması da oldukça önemlidir. Dolayısıyla bu konuda kesin yargılara varabilmek için daha

ayrıntılı araştırmalara ihtiyaç olduğu açıktır. Bu anlamda öncelikle geçmişte yapılan genellemeler ve indirgemeci yaklaşımlar, elde edilen yeni belge ve kayıtlar dikkate alınarak güncellenmelidir. Şimdi bu çerçevede Anadolu'daki mahalli bağlama geleneklerine nasıl bakmamız gerektiğine bir göz atalım.

3.2.2 Mahalli otantisitede söylem: Geleneği sürdürmek

Bağlama ve onun etrafında şekillenmiş repertuvar, toplumsal belleğin taşınması ve böylece geleneğin sürdürülmesine çeşitli şekillerde aracılık etmiştir. Yörelere göre muhabbet, sohbet, yaren, cümbüş, oturak ve barana gibi farklı isimler alan ve çeşitli ritüelleri olan müzikli toplantılar bu aktarımların yapıldığı en önemli geleneksel alanlar olmuştur (Yönetken, 2006). Bağlama hem bu toplantılarda hem de düğün ve panayır gibi birçok eğlence ortamında önemli bir işlev sahibidir. Diğer yandan bağlamanın merkezî bir işlev sürdürdüğü Anadolu'daki en özgün alanlardan birisi de şüphesiz Alevilerin dini ritüellerini gerçekleştirdikleri cem törenleri olagelmiştir. Bunların yanı sıra yukarıda bahsedildiği gibi âşık atışmaları, âşık fasılları gibi faaliyetlerde de bağlama merkezdedir. Dolayısıyla bağlama Anadolu'da eğlenceden ibadete kadar uzanan ve geleneğin devamlılığını sağlayan alanlarda önemli işlevler yüklenen bir çalgıdır.

Mahalli otantisite içerisine alabileceğimiz bütün bu alanlardaki bağlama icracılarının en karakteristik söylemlerinin de "geleneği sürdürmek" olduğu görülür. Bu eğilim kendisini en çok usta-çırak ilişkisinde açığa çıkarır. Bir ustadan el alma, onun icrasını taklit etme, ustasından öğrendiklerini tekrar ederek kendi müzik hayatını oluşturma gibi pratikler yerel icracılar için oldukça önemlidir. Çünkü böylece icracı kendisini kültürel belleğin kuşaklar arası taşınmasında bir aracı olarak görür. Dolayısıyla gelenekte değişme isteğinden daha çok devam ettirme eğilimine önem atfedilir. Müzisyenlerin söylemlerini şekillendiren davranış da bu eğilimde gizlidir. Bu nedenle geleneksel bağlama icrasında yenilik yapmak ve farklılaşmak gibi eğilimler genellikle müzisyenlerin söylemleri içerisinde bulunmaz. Bahsedilen sürdürme mekanizmasının hangi tercihlerle yapıldığı, tını ve teknik açıdan hangi değişimlerin makul karşılandığı, nelerin kabul edilip nelerin edilmediği gibi konular elbette icracıların *habitus*'u ile ilişkili olarak farklılık arz etmektedir.

Geleneği sürdürme söylemine sahip icracıların değişim yaşayıp yaşamadığı, eğer bir değişim varsa bunun nasıl gerçekleştiği konusu da tartışma konusu olmuştur. Ancak

burada halk müziğinin “sözlü kültür” ile aktarılması nedeniyle doğal olarak değişime açık olduğunu belirtmek gerekir. Bu özellik onun devamını, canlılığını ve çeşitliliğini sağlayan yapısının kendine has dinamiğini besler. Sözlü aktarım sırasında hem hatırlamanın hem hatırlayamamanın değişme sürecinde etkisi vardır. Bu nedenle öncelikle sözlü aktarımdan kaynaklanan ve geleneğin kendi içindeki dinamiklerle oluşan değişmelerin olduğunu vurgulamak gerekir. Bu tip değişmenin en önemli göstergelerinden ortaya çıkan varyasyonlardır. Bu nedenle Anadolu’da bir ezgi ya da söz küçük farklarla birçok bölgede karşımıza çıkmaktadır. Öztürk, geleneksel halk müziğinin değişken doğasına açıklarken usta-çırak ilişkisine, sözlü kültüre ve varyasyon oluşumuna dikkat çekmiştir:

> Halk müziği geleneği, geçmişte, son derece sınırlı ve dışa kapalı bir çevre içinde aktarılabilmekteydi. Yaşadığı çevrenin usta müzisyenleri eliyle sağlanabilen bu aktarım; "ustadan çırağa, dudaktan kulağa" sözlerinde anlamını bulmaktadır. Halk müziği repertuarı, "kişiden kişiye", "kuşaktan kuşağa" ya da "çevreden çevreye" yayılır ve aktarılırken, "sürekli" bir "değişim" ve "dönüşüm" yaşar. Bu değişim, çoğunlukla müzikal malzemenin türlü kılıklara sokulması şeklinde karşımıza çıkar. Sonuçta yazılı kaynaklara dayalı olmaması, belleklerde yaşatılması nedeniyle halk müziği ürünleri hep değişik görünümleriyle hayat bulurlar. Bir ezgi yada türkünün her yeni icrası, bir anlamda onların yeniden üretilmesi anlamını taşır. "Varyasyon" denilen bu değişik biçimler, halk müziği geleneğinin doğasını oluşturur ve onun en ayırt edici niteliğini ortaya koyar. (2002, s. 195)

Demirci de halk müzisyenlerinin korumacı/muhafazakâr karakterini vurgulayarak geleneksel müzikte değişim olgusunun bireysel yaratıcılık ile sınırlı olmadığını vurgulamıştır:

> Şu nokta üzerinde ısrar etmek lazımdır ki halk musikisinin esası onun muhafazakâr karakteridir. İptidai unsurlarını inanılmayacak [inanılmayacak] kadar uzun bir müddet, asırlarca hatta binlerce yıl muhafaza eder. Köylüler arasında ağızdan ağıza geçen halk türküsüne şahısların rolü muayyen çerçiveler [çerçeveler] içinde şahsi değişiklikler yapmaktan ibaret kalır. Halk türküsü üslubu onların ruhunda fazla bir kesafetle [yoğunlukla] yaşadığı için değişiklikler seslerin süslenmesine ve bazı ifadelerin birleştirilmesine inhisar eder. (1938, s. 7)

Ancak yukarıdaki gibi birçok yaklaşım dışarıda bıraksa da "bireysel yaratıcılık"ın gelenek içerisinde önemli bir rol oynadığını belirtmeliyiz. Geleneğin oluşumunda öncelikle bireysel yaratıcılığın, sonrasında da toplumsal yeniden yaratım sürecinin etkili olduğunu düşünmek gerekir (Bohlman, 1988, s. 24). Zira ancak buradan hareketle Anadolu'da yerel müzik gelenekleri içerisinde bireysel yaratıcılıkları güçlü çeşitli ustaların ortaya çıkmasını ve yerel ölçekte ekoller oluşturması gerçeğini açıklayabiliriz. Bu bireylerin yaratıları yazılı kültürün kısıtlı olması ve kayıt imkânlarının olmaması nedeniyle giderek anonimleşmiştir. Bu süreç aktarımın sözlü kültür içerisinde yüz yüze yapıldığı, kitle iletişim araçları ve ses kayıt teknolojilerinin bulunmadığı dönemlerde yaşanmıştır. Bu nedenle geleneklerin görece daha dar yerellikler içerisinde özgün icra biçimleri ve tınıları geliştirmesini anlamak kolaylaşmaktadır.

Ataman, Anadolu'da geleneksel olarak saz çalanların çoğunlukla kendinden önce geleni tekrar etmeye/sürdürmeye eğilimli olduğunu ima eder ve bu süreci *görenek* olarak tanımlar:

> Anadolu'da saz çalanların birçoğu kulak dolgunluğu ile kendilerine göre ne bir beste yapıcı ne de bir usta çalıcı olmuşlar, gramofon plağı gibi kaptıkları ile kalmışlardır. Onlar için bu bir görenek olmuş. (1938, s. 45)

Burada daha çok geleneğin muhafazakâr yanı ön plana çıkarılmış ve değişmeden aktarılan bir yapı gibi düşünülmüştür. Benzer şekilde Gazimihal de "Halk sazı, ilerletici değil, muhafaza edici alettir. Meziyeti buradadır" demiştir (1975, s. 186). Ancak halkın bu muhafaza söyleminin dışında hareket edebileceğini de düşünmek gerekir. Zira söylem ve eylemin her zaman kesiştiğini söylemek mümkün değildir. Bu nedenle geleneği sürdürme söyleminin yoğun olduğu yerlerde bile değişimlerin yaşandığı gerçeği göz ardı edilmemelidir. Aksi takdirde en azından mahalli otantisite içerisindeki çeşitliliği açıklamak güç olurdu. Demirci, bu durumun ipuçlarını şu şekilde verir:

> Fakat bugün olduğu gibi halk şarkıları mazide de yalnız dedelerden kalan ananelerin muhafazası gayesini gütmiyerek [gütmeyerek] içtimaî üst sınıfların taklidini de istihdaf ettiği [hedeflediği] için halkın her söyleyip çaldığına halk şarkısı demekten sakınmalıdır. (1938, s. 7)

Yukarıdaki ifadelerinde Demirci bu etkileşim ve değişim sürecine olumsuz bir anlam yüklemiştir. Bu durum halk kültüründe bir "öz"ün kuşaklar arası değişmeden aktarıldığı inancını yansıtır. Ancak en azından 20. yüzyıl başlarından itibaren durumun pek de öyle olmadığını, özellikle gramofon etkisiyle kültürel temasın giderek arttığını ve bununla birlikte yerel müzisyenlerin farklı eğilimleri olduğunu belirtmek gerekir. Ataman yedi kuşaktır bağlama çalan bir aileye mensup Bolulu Azmi Ağa'yı anlatırken onun "tam bir köylü hayatı yaşayan", "nota ve usullerin teknik kısmını bilmeyen", "birçok saz şairinin eserlerini noksansız ezberleyen", "kuvvetli bir hafızaya sahip" ve "sazını yengin bir ustalıkla çalan" bir "köylü musikici" olduğunu vurgulamıştır. Ancak bu özelliklerinin yanı sıra gramofon plaklarını dinleyerek Klasik Şark Musikisi'nden esinlendiğini, Tanburi Cemil Bey, Neyzen Tevfik'e hayran olduğunu, Neyzen Tevfik ile dostluk kurduğunu, hatta Tatyos Efendi'nin ve Tanburi Cemil Bey'yin bazı saz eserlerini başarılı bir şekilde taklit ettiğini anlatmıştır. Ayrıca Azmi Ağa'yı "eskilerin etkisi altında kalmış, yeniyi hazmetmesi güçleşmiş bir musikici" olarak betimler. Bunu daha çok "usta malı" söylemesi ve "fasıl musikisinden" repertuvarında az eser olmasına bağlamıştır (Ataman, 1938, ss. 45-47).

Ancak henüz modernleşme ve kentleşmenin etkilerinin yoğun olarak görülmediği ve geleneği sürdürme söyleminin önemli bir değer olarak kabul edildiği bu kültürlerde değişimin daha sınırlı olduğu da bir gerçektir. Bu sınırlılık bireylerin kendilerine söylemleri aracılığıyla koydukları kısıtlamalarla açığa çıkar. Bu bağlamda Maraşlı bir Alevi dedesi olan Ali Murtaza Topal Dede'nin şu sözleri dikkat çekicidir:

> 1922 doğumlu Ali Dede derler bana. Sayın dostlar, dedelik görevinde bulundum ve uğraştım. Büyük cemiyetlerde oturdum, alim insanları dinledim, aşık-ı sadıkların bestelerini, deyişlerini derledim ve şimdi de sazımla birlikte halkımıza bu besteleri veriyorum. Yalnız aldığım gibi veriyorum, kâr hattını koymuyorum. (Topal, 2013, 00:50-01:35)

Kendinden önceki âşıklardan dinlediği deyişleri "aldığı gibi vermesi" yani öğrendiği gibi aktarması ve bireysel katkılarını eserlerin içine koymadığını söylemesi, değişimi değil sürekliliği önemsediğini işaret etmesi bakımından önemlidir. Bir başka deyişle, söylem düzeyinde bile olsa yapmak istediğinin yenilik değil, kuşaklar arası aktarıcılık olduğu görülmektedir. Aslında eserlerde kendi eklediği, değiştirdiği noktalar bulunabilir, ancak icranın ana motivasyonu farklılaşmak değil kendinden

önceki "âşık-ı sadıkların" aktardığı bilgiyi sağlamca taşıyacak halkalardan birisi olmaktır. Kars âşıklık geleneğinin önemli temsilcilerinden Âşık Şeref Taşlıova'nın şu sözleri hem geleneği sürdürme söylemini hem de bireyin gelenek içindeki konumunu yansıtır:

> Âşıklık da yaşıyor, yaşıyor ama onu yaşatmak için bazı şeyler lazımdır... Ne lazımdır? İlk önce aşığın kendisini yenilemesi lazım. Nasıl yenilemesi lazım? Eskiyi bozarak yenilemesi değil, ata dede, eski olan aşık makamlarını en güzel şekilde sazıyla sesiyle söylemesi lazım bir, eski aşıkları iyi tanıması lazım iki, sazı iyi çalması lazım üç, onun haricinde halk hikâyelerimizi iyi bilmesi lazım dört… (Tabakçı, 1990, 20:14-20:50)

Âşıklık için iyi saz çalmanın ötesinde başka kültürel kriterler olduğunu vurgulayan Taşlıova, aşığın kendini yenilemesinin yolunu eski kültürü iyi bilmesinden geçtiğini ifade ederek, bir anlamda yeniliği geleneğin kendi içinde aramaktadır. Yenilenmenin koşulu olarak "geçmişi iyi bilme" ve "eskiyi bozmama" kriterlerini vurgulaması önemlidir.

Geleneğin saygın bir temsilcisi olmak isteyen yerel müzisyenlerin söylemleri genellikle bu eksendedir. Söz konusu müzisyenler ustaya ve kendinden öncekilere saygı ve belirli bir "öz"ü koruyarak bunu gelecek kuşaklara taşıma düşüncesi hâkimdir. Elbette mahalli otantisitede değişmenin ve farklılaşmanın bir amaç olmadığı açıktır. Bu durum bireysel yaratıcılık konusunun bizzat yerel müzisyenler tarafından söylem düzeyinde göz ardı edildiğini gösterebilir. Ancak icracıların söylemleri ile eylemlerinin her zaman aynı eksende olmadığı da akılda tutulmalıdır. Dolayısıyla geleneği sürdürme söylemi, gelenekteki farklılaşmayı görmeyi ve bunun içindeki bireysel yaratıcılığı da göz önünde tutmayı engellememelidir.

3.2.3 Benzerlik ve farklılık ekseninde geleneksel bağlama icrasında çeşitlilik

Anadolu'da oldukça yaygın olan bağlama tipli çalgılar hem yapısı hem de icra teknikleri açısından görkemli bir çeşitlilik sergiler. Çalgının fiziksel özelliklerindeki (boy, biçim vs.) farklılıklar, çeşitli düzen ve tel kombinasyonlarının kullanılması, yöresel müzik repertuvarının çeşitliliği gibi etkenler bağlama ailesinin tını bakımından zengin bir yapıya sahip olmasını ve farklı icra tekniklerinin gelişmesine sebep olmuştur. Böylece farklı yörelerde (bölgelerde, mahallerde) tarih içinde çeşitli bağlama çalma üslupları ortaya çıkmıştır.

Bu çeşitliliği daha iyi anlamak adına Anadolu'ya ait eski ses kayıtları ve fotoğraflar incelendiğinde, bağlama icrasına dair hem bazı benzerlikler hem de bazı farklılıklar gözlemlenmektedir. Bu benzerlik/farklılık ekseninin ortaya çıkmasında tını ve tekniğe ilişkin bazı parametreler dikkat çekmektedir. Çalgının fiziksel özellikleri (ölçüleri, tekne tipi, ses tahtası ve ses deliğinin konumu), tel sayısı ve kombinasyonu, düzen kullanımı, pozisyon kullanımı, perde dizgesi ve tellere vuruş biçimleri (mızrap kullanımı ve el teknikleri) bunlardan en önemlileridir. Çizelge 3.1'de ilgili parametreler birincil olarak etkilediği alana vurgu yaparak işaret edilmiştir. Bu özelliklerin bir kısmı daha çok tınıya, bir kısmı da daha çok tekniğe işaret etse de hem tınıyı hem de tekniği belli ölçülerde etkilediği göz ardı edilmemelidir. Bir başka deyişle tını ve teknik esasında girift bir ilişki içerisindedir. Söz gelimi kullanılan düzen öncelikle pozisyon ve perde kullanımını şekillendirdiği için icra tekniği ile ilişkilendirilebilir; ancak düzenin tınıyı da oldukça etkilediğini belirtmek gerekir. Diğer yandan çalgının fiziksel özellikleri, tel sayısı ve kombinasyonu, kullanılan mızrap gibi ilk bakışta tınıyla ilişkilendirilebilecek parametreler de icra tekniklerini oldukça etkiler.

Çizelge 3.1 : Tını ve tekniğe ilişkin parametreler.

TINI	**TEKNİK**
➢ Çalgının Fiziksel Özellikleri o Ölçüleri ▪ Tekne Boyu ▪ Sap Boyu ▪ Tel Boyu o Tekne Formu ve Ağacı o Ses Tahtasının Yapısı ve Takılma Biçimi o Ses Deliğinin Biçimi ve Konumu ➢ Çalgıda kullanılan malzemeler - Ağaç cinsi - Cila türü - Perde malzemesi ➢ Tel Sayısı ve Kombinasyonu ➢ Kullanılan Mızrabın Yapısı	➢ Çalgıyı Tutuş Şekli ➢ Düzen (Akort Türü) ➢ Tellere Vuruş Biçimleri (Sağ El) ➢ Pozisyon (Parmak/ Tel / Perde Kullanımı) ➢ Perde Dizgesi ➢ Parmak Baskıları (Sol El) ➢ Süsleme Teknikleri (Sol El)

Anadolu'nun yerel gelenekleri içindeki bağlama icra pratiklerini tümüyle incelemek ve Çizelge 3.1'e göre analiz etmek elbette bu tez kapsamının dışındadır. Fakat mahalli otantisitedeki çeşitliliği gösterebilmek ve bahsedilen benzerlik/farklılık

eksenini daha iyi kavramak amacıyla geleneksel bağlama icrasında çeşitliliğe işaret eden kimi dikkat çekici detaylar burada ele alınacaktır.

Öncelikle Anadolu'da bağlama tipli çalgıların boy, biçim, perde dizgesi ve tel kullanımı bakımından gözle görülebilir bir çeşitlilik gösterdiğini belirtmek gerekir. Bunun en önemli sebebi çalgıların yerel olanaklara, beğenilere ve ihtiyaçlara göre üretilmesidir. Dolayısıyla çalgıların ağaçları, tekne biçimleri, sap boyları, eşik ve perde yerleri, tel türü, kullanılan tel kombinasyonu gibi tercihler yerel imkânlara göre şekil almıştır. Gazimihal ve Karsel'in şu gözlemleri bu duruma işaret etmesi bakımından önemlidir:

> Bağlama veya sazın boy ve biçimi riyazi bir şekilde tespit edilmiş değildir, herkes kendi kolunun uzunluğuna ve arzusuna göre büyükçe veya küçükçe yaptırabiliyormuş. (1939, s.40)

Bunun bir yansıması olarak çalgılara verilen isimler de farklılık göstermiştir. Kimi zaman aynı çalgı tipine farklı isimler verilmekte, kimi zaman da farklı isimlendirme tarzları ortaya çıkmaktaydı. Örneğin kimi bölgelerde tel sayısına göre (iki telli, üç telli, dört telli gibi), kimi yerlerde icra edildiği ortama ve işleve göre (meydan sazı, divan sazı), kimi zaman icra edenin kimliğine göre (âşık sazı) kimi zaman da tam olarak kökeni bilinmeyen tarih içinde oluşmuş terimlerle adlandırılmıştır (bağlama, çöğür, ırızva, tanbura, bozuk, bulgari gibi). Bu terimlerin kökenine ilişkin pek çok farklı değerlendirme ve görüş olsa da henüz tümüyle aydınlatılamamıştır. Bu bölümün başında bahsedildiği gibi çalgı tarihine ilişkin ideolojik yaklaşımlar da bu durumu daha da karmaşık bir hale getirmiştir.

Ancak bu çalgıların genel adı olarak Anadolu'da en yaygın kullanımın "saz" tabiri olduğunu söylemek gerekir (Ongan, 1947, s. 33; Gazimihal, 1975, s. 141). Çalgılara yerel olarak çeşitli isimler verilse de bir üst adlandırma olarak saz terimi kullanılagelmiştir. Saz teriminin halk arasındaki yaygınlığını gösteren önemli bir örnek de Ankara Devlet Konservatuvarı alan araştırmalarına ait derleme fişlerinde genellikle saz teriminin kullanılmasıdır[45] (Kaya, 2014, ss. 382-503). Diğer yandan

[45] Kaya'nın hazırladığı çizelgede derleme fişlerinde kayıtlı olan icracıların hangi çalgıyı kullandığı da belirtilmiştir. Burada 'saz' tabirinin kullanımının oldukça baskın olduğu görülmektedir (2014). Bu durum elbette derlemecilerin kaynak kişinin terminolojisiyle not alıp almadığı sorusunu akla getirmektedir. Ancak bağlama, cura ve bozuk gibi yerel terimlerin de kullanılmış olması derlemecilerin kaynak kişilerin ifadelerini dikkate aldığını düşündürmektedir. Yine de derleme

henüz 1929 yılında bağlama tabirinin farklı bölgelerde kullanımına dikkat çekmesi bakımından Gazimihal'in şu gözlemleri de çok önemlidir:

> Son gezdiğimiz Karadeniz ve iç memleketlerde yalnız bağlama adı biliniyor. En küçük bağlamalardan her köşede ve köylü elinde var; çünkü imali kolaydır, köylü para sarf etmeden bizzat yapabilir. Büyük bağlamalar ise daya ziyade büyücek merkezlerde var. Konya havalisinde Bağlama adı bilinmiyormuş: Konyalılar bu en büyük saplılara da "Saz" derlermiş. Adana, Sivas, Niğde, Kayseri, v.s. de yine Bağlama adı var. "Aşıklar" büyük "Saz"ları çalarlar.[46] (1929, ss. 76-77)

Buradan anlaşıldığı gibi 1920'li yılların sonunda bile bağlama ismi yaygın olarak görülmektedir. 1939 yılına gelindiğinde Gazimihal o döneme kadar yaptığı araştırma ve gözlemler sonucunda daha net bir yargıya varmıştır:

> Anadoluda boy itibarile en küçük olan sazlara cura, orta boylulara bağlama, en büyüklere divan sazı denildiği umumiyetle anlaşılmıştır: boylara ait isim farkları bunlardır. (Gazimihal ve Karsel, 1939, s. 42)

Cura, bağlama ve divan sazı üçlemesi o yıllardan günümüze kadar temel bir boy sıralaması olarak yerleşmiştir. Bozuk, çöğür, ırızva, bulgari, on iki telli saz, aşık sazı, iki telli ve üç telli gibi diğer yerel adlandırmalar ise giderek bu üç terim altında erimiştir. Saz tabirinin bağlama tipli çalgıları işaret etmesi halk arasında halen yaşatılsa da saz kelimesinin "çalgı" anlamında kullanılması nedeniyle giderek bağlama terimi ailenin genel adı olarak ön plana çıkmıştır[47].Bu konuda özetle Anadolu'nun faklı yerlerinde çeşitli bağlama tipleri olduğunu; bunların genel adı olarak hemen her yörede saz tabirinin kullanıldığını; bunun yanı sıra çalgıların boylarına ve tel sistemlerine göre farklı özel isimler alabildiğini; bu farklı isimlerin

---

fişlerine geçirilen ifadelerin araştırmacıların alışkın olduğu terminolojiyi kullanmış olabileceği akılda tutulmalıdır.

[46] Gazimihal'in burada bahsettiği Darülelhan'ın dördüncü derleme gezisi Trabzon, Rize, Sinop, Giresun, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan ve Erzurum illerini kapsamaktadır.

[47] Yönetken (2006, s.7) 1945 yılında yayınladığı makalesinde "Ankara'daki cümbüşlerde ve diğer toplantılarda eskiden beri kullanılan müzik aleti saz, bağlamadır" şeklinde ifade etmektedir. Başka bir yerde ise Çankırı düğünlerini anlatırken "oyunlarda kullanılan aletler, saz, bağlama, gırnata, çalpara, zilli maşa, darbuka, daire, deftir" (Yönetken, 2006, s, 33) demektedir. Bir başka yerde ise "Sivas ve dolayları aynı zamanda çok önemli bir Âşıklar yatağı, saz ve bağlama bölgesidir" (Yönetken, 2006, s.55) açıklamasını yapmaktadır. Yönetken'in "saz" ve "bağlama" kelimelerini ilk örnekte aynı çalgının birbiri yerine geçebilen isimleri gibi kullanırken, diğer örneklerde iki farklı çalgıdan söz eder gibi sıralaması dikkat çekicidir.

yine başka mahallerde farklı bir çalgı tipini betimleyebildiğini söyleyebiliriz. Mahalli otantisitedeki standartların yörelere göre değişkenlik gösterebildiğini ve bunun bazen çelişkili durumlar da yarattığını belirtmeliyiz. Söz gelimi Cumhuriyet döneminde Anadolu'daki ilk derleme gezilerini yapan Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşlerin 1925 yılındaki raporunda Batı Anadolu'da bağlama, curadan daha küçük bir çalgıya işaret ederken (bkz. Çizelge 3.2), Ülkütaşır'ın araştırmalarında Sinop civarında "bağlama"nın "cura"dan daha büyük boyda olduğu görülmektedir (1931). Gazimihal de İzmir'de karşılaştığı curanın bağlamadan büyük boyda oluşuna dikkat çekmiş ve genellemelerin ortaya çıkarabileceği problemlere işaret etmiştir:[48]

> İşte mantık aransaydı en küçük sazlara "cura" demek lazım gelirdi: Çünkü, cura bir nevi küçük bağırgan atmaca, bucur çocuk, en dik sesli küçük zurna manalarına gelir. (Gazimihal, 1929, s. 76)

Çizelge 3.2 : 1926 yılında Batı Anadolu'da bağlama tipli çalgılar (Asaf ve Asaf, 2008, s. 45'ten uyarlanmıştır).

Çalgı Adı	**Açıklamalar**
Bağlama	Tambur şeklini andıran ve çok ufak olan üç telli bir musiki aletidir.
Cura	Bağlamanın biraz büyüğü olup dört tellidir.
Saz	Saz tabir edilen musiki aletleri dört kısma ayrılıp tellerinin sayısına nispetle altı telli, sekiz telli, on telli, on iki telli saz denir. Eski âşıklar tarafından ekseriyetle kullanılan ve şimdi Garbi Anadolu'da numunesine tesadüf edemediğimiz bu sonuncunun maruf adı "*divan sazı*" dır.

1937-1952 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın gerçekleştirdiği derleme gezilerine ait fotoğraflar, ses kayıtları ve derleme fişleri mahalli otantisiteye ilişkin en kıymetli belgeleri bir arada bulunduran arşivin[49] parçalarıdır. Bu arşivdeki fotoğraflar öncelikle bağlama ailesi çalgıların Anadolu'daki yaygınlığını ve çeşitliliğini göstermesi açısından önem taşımaktadır. Bu fotoğraflar[50] incelendiğinde

[48] Yunanistan'da da uzun saplı telli çalgıların adlandırılması küçükten büyüğe baglamas (μπαγλαμάς; tzouras (τζουράς);) bouzouki (μπουζούκι) olarak devam etmektedir. Rum göçü alan bir yer olduğu için kültürel ortaklık yüzünden bu isimlerin Anadolu çalgıları ile benzerliği kurulmuş olabilir. Ayrıca buzuki ve bozuk terimlerinin benzerliği de kökenlerinin ortak olduğunu düşündürmektedir.

[49] Günümüzde Hacettepe Üniversitesi'nde bulunan arşivin eski adı Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi'dir. Arşiv henüz araştırmalara açık değildir. Bu arşivdeki ses kayıtları ve derleme fişleri önce Nida Tüfekçi'nin ve sonrasında Yücel Paşmakçı'nın çabalarıyla 1970'li yıllarda TRT arşivine kopyalanmıştır (Şenel, 2009, s. 65-66). Derleme fişlerine ilişkin kapsamlı bir tez çalışması Kaya (2014) tarafından yapılmıştır. Öztürk (2018, ss. 47-84) arşivin kapalı olmasına ilişkin kapsamlı bir eleştiri yapmıştır.

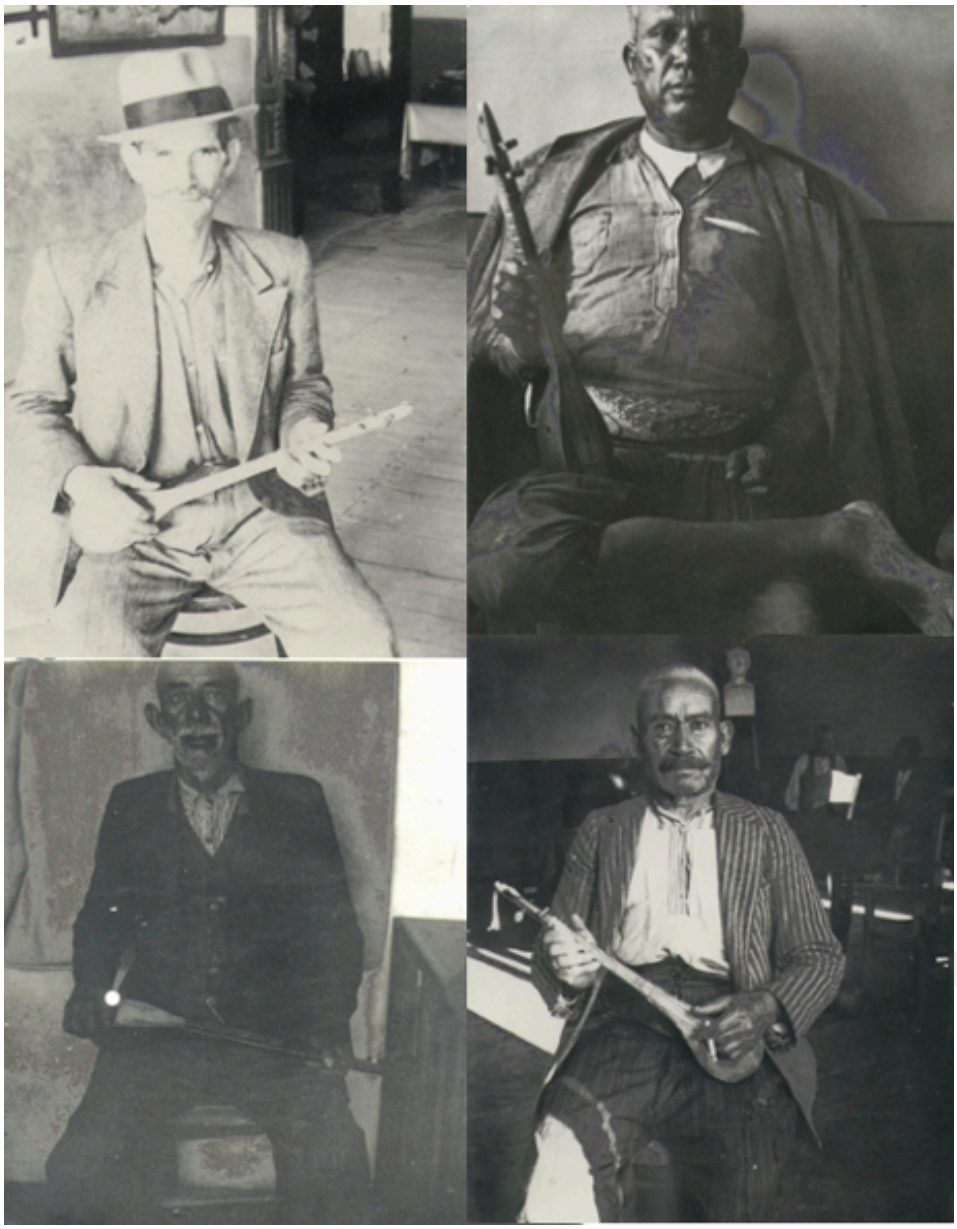
[50] Asıl kopyaları Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı arşivinde yer alan bu fotoğraflar TRT Ankara Radyosu sanatçısı Gürsoy Babaoğlu'nun kişisel arşivinden alınmıştır. Arşiv fotoğraflarının bir

hemen hemen her sazın farklı bir biçim, büyüklük ve biçimde olduğunu, ayrıca tel, perde sayılarının, tel kombinasyonlarının ve tutuş biçimlerinin farklılıklar gösterdiğini tespit etmek mümkündür. Bu da hem tınıdaki farklılığa hem de teknikteki çeşitliliğe işaret etmektedir. Bu fotoğraflardanörnekler Şekil 3.19, Şekil 3.20 ve Şekil 3.21'de görülebilir.



Şekil 3.19 : ADK tarafından 1937-1952 tarihleri arasında yapılan derleme gezilerine ait fotoğraflardan, farklı tipte bağlama icracıları (Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Arşivi).

kısmı Şenel (2011, ss. 66-73) tarafından da yayınlanmıştır. Fotoğraflardaki icracıların ismi, memleketi ve fotoğrafın net tarihi hakkında net bilgiler henüz bilinmese de o dönemin yerel icracıları hakkında bilgi vermesi bakımından önemli belgeler olarak durmaktadır.



Şekil 3.20 : ADK tarafından 1937-1952 tarihleri arasında yapılan derleme gezilerine ait fotoğraflardan, üçtelli bağlama icracıları (Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Arşivi).

Bu fotoğraflardaki çalgıların tekne tipleri ve biçimlerinin de birbirinden farklı olduğu görünmektedir. Burada bir standart olmayışında o yıllarda kırsal kesimde çalgıların teknesinin genellikle ağaçtan oyularak yapılmasının etkisi de oldukça büyüktür. Önal bağlama formunun "V" kesitli ve "U" kesitli olmak üzere iki tipte gelişim gösterdiğini belirtmiştir. 1950 yılı öncesinde yapılan bağlamaların genellikle "V" kesitli, ya da "V" ve "U" kesit arası formlarda yapıldığını belirtmiştir. Ayrıca bağlamanın "profilden yarım armut biçiminde" (armudi) görünen bir prototip şeklinde yaygınlaştığını belirtmiştir (2005a, s. 98).



Şekil 3.21 : ADK tarafından 1937-1952 tarihleri arasında yapılan derleme gezilerine ait fotoğraflardan, üçtelli bağlama icracısı (Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Arşivi).

Bu fotoğraflarda çalgıların sadece ön tarafı göründüğü için, teknelerin derinliği ve formu ile ilgili yorum yapmak güç olsa da Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi'nde bulunan çalgılardan edinilen bilgiler de Önal'ın görüşünü destekler niteliktedir. Örneğin Şekil 3.22'te görünen üç telli curanın teknesi "V" kesitli bir biçimde[51] oyma olarak yapılmıştır. Şekil 3.23'te görünen bağlama da "V" ve "U" kesit arasında bir biçimde yapılmıştır. Diğer yandan 1950'li yıllara kadar çalgıların çoğunda alt kısmında bulunun büyük ses deliğinin olmadığı bilinmektedir (Önal, 2005a, ss.101-102; Açın, 2005, s. 88). Ankara Devlet Konservatuvarı derlemelerinde de bazı çalgıların göğüs kısmında küçük delikler bulunduğu görünmektedir. Şekil 3.22'teki curanın göğsünde de üç, Şekil 3.23'teki çalgının göğsünde beş küçük delik bulunmaktadır ve iki teknede de ses deliği bulunmamaktadır.

[51] Bu tekne tipine bazı yörelerde "balta tekne" adı verilmektedir.



Şekil 3.22 : "V" kesitli oyma tekne, göğsünde üç küçük ses deliği olan cura (Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi; Fotoğraflar: Erdem Şimşek).



Şekil 3.23 : "U" kesitli oyma tekne, göğsünde 5 küçük ses deliği olan bağlama (Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi; Fotoğraflar: Erdem Şimşek).

Diğer yandan ses çıkarma tekniği olarak hem mızraplı hem de mızrapsız icra pratiklerinin Anadolu'da eş zamanlı olarak var olduğu görülmektedir. Bağlama icrası açısından bu iki temel ses çıkarma tekniğinin de gelenekte köklü bir geçmişe sahip olduğunu tahmin etmek mümkündür. Tellere vurulurken kullanılan mızrap, tezene, tazene, terzane ve tezgene gibi isimler almış ve genellikle kiraz ağacı kabuğundan yapılmıştır (Gazimihal, 1929, s. 79; Yönetken, 2006, ss. 118-121). Bunun yanı sıra farklı materyallerden de mızrap yapıldığı bilinmektedir. Söz gelimi Kütahya'da özellikle büyük sazlar için öküz boynuzundan da mızrap yapıldığı görülmüştür (Yönetken, 2006, s. 118). Benzer şekilde, Hamit Çine de çok eskiden müzisyen Abdallar'ın dedelerinin "manda boynuzundan sıyırıp zeytin yağı ile yumuşatarak" mızrap yaptıklarını aktarmıştır (H. Çine, kişisel görüşme, 29 Nisan 2016)[52].

Gazimihal, "Bağlama, Muğla havalisinde yalnız parmaklarla (şehadet parmağı ile) aşağıdan yukarıya veya dört parmakla yukardan aşağıya (tarayarak) çalındığı halde, diğer yerlerde mızrapla çalınır" diye belirterek Anadolu'daki tezenesiz çalma tekniklerinden bahseden ilk gözlemlerden birisini (1929, s. 78) iletmiştir. Ayrıca Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1937-1952 yılları arasında gerçekleştirdiği derleme çalışmalarında da o dönemde bağlamanın tezenesiz icrasına dair belgeler bulunmaktadır. Örneğin, 1938 yılında Antep'te yapılan bir derlemeye ilişkin fişte "parmakla çalıyor" notu düşülmüştür. Yine 1942 yılında Fethiye'de yapılan bir başka derlemede "elle çalınır, tezene kullanılmaz" ifadesi yer almaktadır. 1942 yılında Fethiye'den derlenen başka bir icracı için "zil telde mi perdesine sağ elin baş parmağıyla vurarak çalıyor (her üç tele de baş parmak)" ifadesi yer almakta ve eserin "bağlama düzeninde" çalındığı belirtilmektedir. 1942 yılında Korkuteli'nde yapılan bir derleme kaydına ise "bağlama, üç telle çalınan ve elle daranana derlermiş" notu düşülmüştür (Kaya, 2014, ss. 584-593). Bu bilgiler konservatuvarın derleme gezilerine ait fotoğraflarla da örtüşmektedir. Yukarıda Şekil 3.20'de verilen örnek resimlerde üçtelli bağlama çalan dört farklı müzisyen görülmektedir. Fotoğraflar incelendiğinde bu icracıların çalgılarını tezenesiz icra ettiklerini öngörmek mümkündür. Şekil 3.21'de görülen fotoğrafta ise müzisyenin biraz daha büyük boy bir üçtelli bağlamayı yine tezenesiz icra ettiği görülmektedir.

[52] Ayrıca Hamit Çine, günümüzdeki (2016) "aşı kirazlarının" kabuklarıyla tezene olmayacağını, eski ağaçların yapısının daha farklı olduğunu belirtmiştir. (H. Çine, kişisel görüşme, 29 Nisan 2016)

Sadi Yaver Ataman'ın *Anadolu Halk Sazları: Yerli Musikiciler ve Halk Müzik Karakterleri* (1938) isimli kitabı da o döneme dair çok kıymetli gözlemlerin aktarıldığı bir kaynaktır. Bu kaynakta özellikle çalgıları tını ve teknik açıdan değerlendirebilecek bilgiler mevcuttur. Ayrıca dönemin bazı yerel müzisyenler hakkında bilgiler vardır. Bunların yanı sıra bağlama perde ölçülerinin o zamana kadar görülmemiş bazı matematiksek ölçüm ve hesaplamaları mevcuttur. Ataman'ın anılan çalışmasında bağlama tınısı ve tekniğine ilişkin verdiği önemli bilgiler Çizelge 3.3'de özetlenmiştir. Benzer şekilde yine erken dönemde önemli gözlemler aktaran Ülkütaşır'ın 1931'de yayınladığı makalesindeki bağlama ile ilgili bilgiler Çizelge 3.4'te özetlenmiştir.

Çizelge 3.3 : Ataman'da bağlama tını ve tekniğine ilişkin bilgiler (1938, ss. 9-16)

	TINI	**TEKNİK**		
Çalgı Adı	***Yapısal Özellikler***	***Teller / Perdeler***	***Düzen***	***İcra / İcracı Özellikleri***
On İki Telli Saz	• Orta bir "tanbur" büyüklüğündedir. • Teknesi onunki gibi kürrevi değil, yarım armudidir. • Sapın uzunluğu tekne cesametine göre değildir; çoğunlukla, düzen mandalları yeri de dahil, sap 70 cm'yi geçmez.	• Saptaki perde sayısı: 22-24 • Perdeler: "halis kirişten (bağırsaktan, yerli)" • Boş tel, yani tam titreşim boyu tel yegah (kalın Re), bunun tam yarısı tiz neva (ince re), üçte biri dügah (la), dörtte üçü rast (sol), tiz nevaya kadar, perde bağlarını alır. • Tanburdan ayrı düşen bir tarafı da bu sazda nim seslerin natamam kalışıdır. • Perde bağları gerektikçe aşağı yukarı kaydırılarak istenilen sesler de böylelikle bulunabilir.	• Alt üç tel iyice uzlaştırılır. • Fasıl musikisinin bol ahenk, davudi, mansur gibi düzen etkileri yoktur. • Bunlarda, teli tahminle münasip bir sese çeker, kulağa hoş gelen ses beğenildikten sonra bırakılır, yahut da türkü söyleyeceğin sesinden uygunca bir perde zapt ederek teli o sese çekerler. • Üst tel de alttakinin düzenindedir. • Orta teller (dem teli hariç) alt tel üzerinde yukardan beşinci sıra perde bağına basılarak çıkan sesle düzenlenir. • Dem teli, dediğimiz gibi, türkünün karar perdesine çekilidir; yahut da gevşekçe serbest bırakılır • Üst ve alt teller RE; orta teller (bam teli) SOL; dem teli ise yerine göre LA, Sİ, DO, ilh. dır.	• Tellerin hepsine birden alttan ve üstten vurulmak suretiyle, halkın "çiftleme" dediği sekizlik notalar kıymetinde mızraplarla idare edilir. • Alt ve üst teller parmakla kullanılır. Orta tellere parmak sürülmez. • Alt telde hangi perdeye basılırsa üst telde de aynı perdeye baş parmakla basıp kaldırmak ve perde değiştirdikçe, aynı hareketi tekrarlamak üzere devam edilir.

Çizelge 3.3 (devam) : Ataman'da bağlama tını ve tekniğine ilişkin bilgiler (1938, ss. 9-16).

	TINI		TEKNİK	
Çalgı Adı	***Yapısal Özellikler***	***Teller / Perdeler***	***Düzen***	***İcra / İcracı Özellikleri***
Bozuk	• Şekilce üsttekiyle bir, boyca biraz daha küçük, gövdeyle beraber - ufaklık veya büyüklüğüne göre- ortalama 80-90 cm boyundadır.	• Yerine göre 15 -18 perde bağlıdır. • Üçü altta, üçü ortada ve üçü yukarda olmak üzere dokuz tellidir. • Alt ve üste takılı üçer telden birisi sarı ve kalın teldir; bu tel iki çelik telin bir sekizli pesiyle çekilir. • Ortaya iki sarı tel ve bir çelik ince tel takılır ve keza iki sarı tel birbirine, çelik de alt tele uygun olarak çekilir.	• Üst tel: SOL Orta tel: RE Alt tel: LA olarak düzenlenir. • Orta tele parmak basılmadan vurulduğu taktirde Re notasını ihtiva eder.	• Bozuk çalmayı Anadolu sazcıları biraz zor görüyorlar. • İşin güçlüğü, mızrapla üst telde gösteriş yapılırken alt tele kesintili ve hızlı dokunuşlar yapılmasında ve alttan üstten aynı zamanda tellere vurmak gerekmesindedir. • Anadolu'da bozuk çalanların pek az olması işte bu yüzdendir.
Tanbura	• Boyutlarca bozuk kadardır. Şekilce fark yoktur. • Gövdesi bazen tanbur gibi yarım küre • İhtimal ki tanbura adının "küçük tanbur" demek olduğu düşünülerek küçük bir kalıp çıkaranlar olmuştur. Her halde tanbura adı eskidir.	• Altı telli • 20-22 perde bağlıdır. • Alt ve üst teller ikişerli çelik; orta tel sarı pirinç iki tek telden ibarettir. • Düzeni, Bozuk'taki gibidir. • Perde teşkilatı, On iki Telli denilen saza benzemekle beraber, nim sesleri yoktur.		• Çalınışı tanbur tarzında, alt tel üzerinde ve yerine göre de tellerin hepsine vurmak ve mızrabı tutan baş parmakla şahadet parmağından gayrı parmaklan tellerin üzerinde yukardan aşağı sürtüp gövde göğüsü üzerinde tempo tutmak şeklindedir.
Bağlama	• Şekilce üsttekilerin küçükleridir. • Sadece tertip ve düzenleriyle ayrılırlar. • Bağlamanın gövdesi sapına oranla nispetsiz denilebilecek derecede büyüktür. • Gövde, diplikten sapın birleştiği noktaya kadar göğüs sathında ölçülecek olursa 30 santimetredir. • Sapın uzunluğu, mandal yerleriyle birlikte 42 santimetredir. • Sap kalınlığı 2,5 cm vardır.	• 17 perde bağı ve gövde üzerinde yapıştırılmış birkaç da kamış perdeleri bulunur. • Orta tel yine sarı pirinç ve az kalıncadır.	• Üst tel: Mİ Orta tel: RE Alt tel: LA olarak düzenlenir. • Baş parmak, üst telde beşinci perde bağına basılarak alt tele, orta tel de, alt telin beşinci perdesine basılarak verdiği sese uydurulur.	
Cura	• Şekilce üsttekilerin küçükleridir. • Cura da bağlama gibi üç telden ibarettir. • On perde bağı ve munzam kamış perdeleri bulunur.		• Bağlamayla aynı düzende ise de bazen üst tel serbest bırakılarak bir kayda tabi tutulmaz.	• Bağlama ve curada üç teli aynı zamanda idare etmek ve sol elin baş parmağını da kullanmak bakımından hayli meleke ustalığı ister.

Tını oluşumunu etkileyen en önemli elemanlardan birisi de şüphesiz tellerdir. Bağlama tipli çalgılarda önceleri at kuyruğundan yapılan tellerin veya hayvan bağırsağından yapılmış olup kiriş olarak adlandırılan tellerin kullanıldığı bilinmektedir. Anadolu'da madeni tele geçişin tam olarak ne zaman gerçekleştiği ise tartışma konusudur. Belon,[53] 16. yüzyıl ortalarında kiriş tellerin kullanıldığını belirtmiştir (Aksoy, 2003, s. 43). Daha önceleri dünyanın farklı bölgelerinde madeni tellerin kullanıldığı bilinse de Anadolu'da bağlama tipli çalgılarda kullanılmasına ilişkin ilk bilgiler 17. yüzyıldan itibaren karşımıza çıkmaktadır. 18 yüzyılda ise madeni tel kullanımının oldukça arttığı ve genel bir uygulama halini aldığı düşünülmektedir. Bu uygulamanın en önemli kanıtlarından birisi 18. yüzyılın Avrupalı seyyahlarından Blainville'nin iki telli, çöğür, bağlama ve karadüzen gibi sazlarda çelik ve pirinç teller kullanıldığını belirtmesidir (Aksoy, 2003, ss. 43-44).

Çizelge 3.4 : Ülkütaşır'ın 1931'de yayınladığı makalesinde Sinop'taki gözlemlerine dayanarak verdiği bilgiler (aktaran Gazimihal 1975, s. 143).

Çalgının Adı	Yapısal Özellikler	Teller / Perdeler	İcra / İcracı Özellikleri
Aşık Sazı (Divan Sazı)	• Teknesi iri • Genel uzunluğu 125 cm bağlıdır.	• 8 ila 12 telli • Telleri üçerli olmak üzere dört takım halinde • 30 Perdeli	• "...asıl saz çalanlar üç beş kişiden ibaret gibidir..."
Bozuk	• Saplı sazların müahhar bir neviidir [eskimiş bir türüdür] • Kastamonu ve Çankırı gibi civar illerde de bilinir. • İncelenen bozuk: Tekne: 23 cm Sap Kısmı: 56 cm Toplam: 79 cm • Tekne ve göğüs duttan, sap ve burgular cevizden • Üstü sedef işli • Özenle çalışılmış bir saz	• Üç zil, iki bam ve iki rast olmak üzere 7 tellidir. • Bu tellerden zilin birincisi ile bamın ikisi sarı ve geriye kalanlar beyaz renkte olup ince ve çeliktendirler.	• Sahibi Sinop'un ünlü sazcılarından Gerzeli Belediyenin Lütfü Efendi…
Bağlama	• Boyu 90 ile 95 arasında değişir.	• 6 telli ve 18 perdelidir. • Teller ikişerden üç takım halinde bağlıdır.	• Çalınması asıl saza nispetle daha kolaydır. • Bu muhitte en çok kullanılan saz bağlamadır. • Gençler ekseriyetle bağlama çalıyor.
Cura	• En küçük saplı çalgının adıdır. • Boyları genellikle 55 santimetredir.	• 3 telli ve 9 perdelidir. • Sesi bağlamaya nazaran kalındır. • Curada nim sesler yoktur, diatonikte çalar.	• Çalınması en kolay olanıdır.

53 Pierre Belon du Mans, Osmanlılardaki müzik kültürüne ilişkili bilgiler veren 16. yüzyılda yaşamış bir Avrupalı bir seyyahtır (daha fazla bilgi için bkz. Aksoy, 2003, s. 38).

20. Yüzyıl başlarında da genellikle çelik ve pirinç tel gibi madeni tellerin kullanıldığını görmekteyiz. Bu tellerin kalınlıkları ile ilgili çok net bilgiler elimizde yoktur. Ayrıca yerel imkânlarda elde edilebilen halka telleri, makara telleri ve telefon telleri gibi farklı kalınlık ve türdeki tellerin de kullanıldığı bilinmektedir (Ongan, 1937, s. 39). Bağlama tellerine bazı bölgelerde zil teli, bam teli ve dem teli[54] gibi isimler verilmiştir (Ataman, 1938, ss. 9-16). Ayrıca cim teli ve sarı tel gibi tabirler de kullanılmıştır. Sarı tel olarak adlandırılanlar pirinç tellerdir ve görece daha kalındır. Cim teli ise görece daha ince olan tellere verilen isimdir. Cim teline, zil teli veya cin teli de denilmiştir (Yastıman, 1959, s. 4). Ayrıca kimi kaynaklarda bozukun alt telleri, zil; orta telleri, bam ve üst telleri, rast olarak adlandırılmıştır (bkz. Çizelge 3.3).

Anadolu'da bağlama tellerinin genellikle üç sıra halinde dizildiği görülmektedir. Bu yaygın kullanım kimi zaman üç tek tel, kimi zaman da farklı sayıda telleri barındıran üç tel grubu şeklinde karşımıza çıkar. Üç tel grubu olan bağlamaların tel sayısı üç ila 12 arasında değişmektedir. Bunların yanı sıra iki telli ya da iki tel gruplu bağlamalar da vardır. Bu tel düzeni daha çok cura olarak tabir edilen küçük boy çalgılarda karşımıza çıkmaktadır. Telleri iki grup halinde bulunan curaların üç veya dört telli şekilleri mevcuttur. Diğer yandan ender de olsa dört tel gruplu bağlamalara da rastlanmıştır. Özellikle on iki telli saz, âşık sazı ve divan sazı olarak bilinen büyük boy çalgıların bazen dört tel grubu şeklinde kullanıldığı görülmüştür (bkz. Çizelge 3.3 ve Çizelge 3.4). Bu duruma bir örnek olarak Erzurumlu Hafız Kemal'in sazı verilebilir (bkz. Şekil 3.24). Gazimihal idealde bu sazın "üçerlik 4 takım teli" olduğunu bildirmektedir. Ayrıca bu sazın akordunun "La-La-Re-Sol" olduğu, tellerine "parmak altı, bam teli, bam teli, rast teli" isimleri verildiğini, idealde 12 telli olmasına rağmen derleme esnasında çalgıda 10 tel olduğunu belirtmiştir (1929, s. 80). Burada muhtemelen ikinci tel grubu (La), birinci tel grubunun (La) bir oktav pestine akort edilmiştir. Zira genellikle bam telinin bir oktav peste çekilen daha kalınca bir tel olduğu bilinmektedir. Esasında alt telin ağırlıklı olarak ezgiyi yürüten tel olarak işlev gördüğü, üst telin baş parmak kullanımı sayesinde ezgi yürüyüşüne

[54] Zil teli ve bam teli adlandırmalarının, "bem" teli ve "zîr" teli tabirleri ile ilişkisi bu adlandırmaların tarihsel kaynağının derinliği açısından dikkate değerdir. Zira Maragali Abdülkadir, 15. yüzyılda *ud-i kadim*'in tellerini açıklarken kalından inceye doğru *"bem, meselles, müsenna, zîr"* adlandırmasının olduğunu belirtmiştir (Bardakçı, 1986, s. 101). Konu ile ilgili derinlemesine yapılacak etimolojik ve müzikolojik çalışmalar bağlama tipli çalgılardaki tel kullanımının gelişimi ve müzik kültürlerinin etkileşimleri ile ilgili önemli bilgiler verecektir.

yer yer katkı sağladığı, orta tellerin ise eşlik (dem) sesleri olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Ataman da 12 telli sazın icrasını anlatırken "Alt ve üst teller parmakla kullanılır. Orta tellere parmak sürülmez…" diyerek bu fikri desteklemektedir (1938). Dolayısıyla aslında dört sıra tel gibi düşünülen yapıyı alt-orta-üst olmak üzere yine üç gruptan oluşan, orta grubun kendi içerisinde farklı seslere akort edildiği ve eşlik telleri olarak işlev gördüğü bir tel düzeni olarak düşünmek de mümkündür. Örneğin Yönetken Kütahyalı Nuri Çavuş'un sazını anlatırken sazın 3'erli şekilde dizilmiş 9 teli olduğunu; bu 3 tel grubunun ise alttan üste doğru "yüksek, orta, kaba" adlarını aldıklarını belirtmiştir (2006, s. 118). Tellerin düzenlenişi ise şöyledir:

> Yüksek tel takımı 3 tane La beyaz tel, orta tel takımından bir tel aynı irtifada beyaz, diğer ikisi bir tam beşli pes re, bunlardan biri beyaz diğer ikisi sarı, üçüncü takımdan iki tel ilk takım tellerden bir büyük ikili pes sol, üçüncü tel de ondan bir oktav pes sol sarı burma telden ibaretti. (Yönetken, 2006, s. 118)

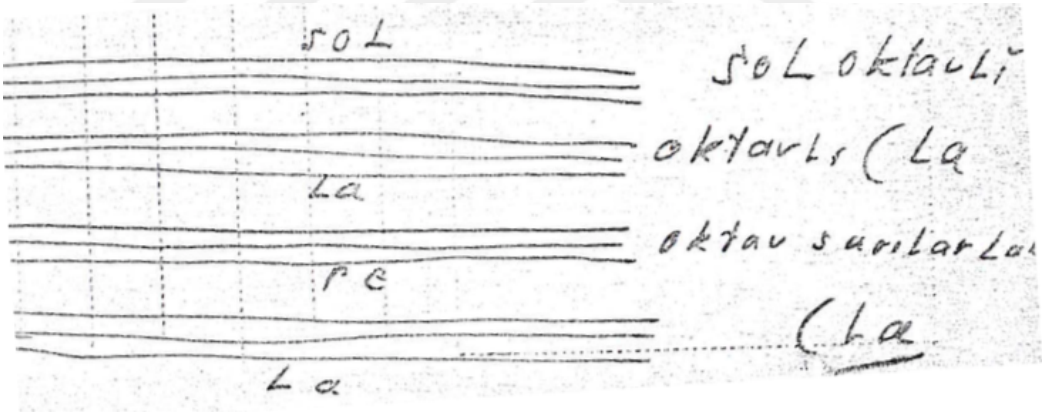


Şekil 3.24 : Erzurumlu Aşık Hafız Kemal ve aşık sazı (meydan sazı) (Gazimihal, 1929, s. 80).

Burada orta tel grubu kendi içinde bir tam beşli (Re-La) oluşturacak şekilde akortlanması, bu tellerin eşlik işlevi gördüğüne işaret etmektedir. Aslında bu detay geleneksel bağlama icrasına dair önemli bir ipucu sunmaktadır. Özellikle ezgi taşıma işlevi açısından alt telin önemini göstermekte ve orta tellerin bu işlevinin sınırlı olduğuna işaret etmektedir. Bu noktada Ongan'ın şu sözleri dikkate değerdir:

> Saz ve nevilerinde bütün melodiler çok defa alttaki tel üzerinde icra edilir; nadiren orta tellere geçilir. Diğer teller yokken de çalınabilir. Nitekim tektel saz şairlerini çok işittik. Diğer tellerin vazifesi, sesi çoğaltmak, yardımcı sesleri temin etmek, gürültülü bir ahenk meydana getirmektir. (1937, s. 38)

Dört sıra telli bir başka bir örnek de 1948 yılında Kastamonu'da gerçekleştirilen derleme gezisinde tespit edilen İhsan Ozanoğlu'nun sazında karşımıza çıkmaktadır. Sazın tel ve düzen bilgileri aşağıdaki biçimde derleme fişine not edilmiştir (bkz. Şekil 3.25). Burada alt telde "oktavlı" kullanım olmamasına rağmen, diğer tel gruplarının pes oktavda akortlanan sarı teller ile birlikte oluştuğu anlaşılıyor. Ortada yer alan iki grubun dörtlü (La-Re) şekilde akortlanması da dikkate değerdir.



Şekil 3.25 : Ankara Devlet Konservatuvarı derleme fişinden İhsan Ozanoğlu'nun sazının tel düzeni ve akordu.

Gelenekte alt tel haricindeki tel gruplarının kendi içinde dörtlü, beşli ya da sekizli aralıklarla akortlanması farklı örneklerde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin iki grup halinde dört telli olarak düzenlenmiş curaların üst tel grubunun kendi içinde dörtlü veya beşli aralıkla akortlanması da oldukça yaygın bir uygulamadır (bkz. Çizelge 3.5). Bu curalarda orta tel grubunun olmaması yukarıdaki örneklerde görülen orta tellerin ezgi taşıma işlevinin bulunmaması ile örtüşmektedir.

Çizelge 3.5 : Ankara Devlet Konservatuvarı derlemelerinde tespit edilen iki grup dört telli cura düzenlerinden örnekler (Kaya'dan (2014) uyarlanmıştır).[55]

İcracı	Çalgı	Yer	Yıl	Tel Düzeni	Temsili Sesler
İbrahim Berberoğlu	Cura	Konya	1940	Üst Teller	Re La'
				Alt Teller	La' La'
Mehmet Kurnaz	Cura	Konya/Bozkır	1940	Üst Teller	Re La'
				Alt Teller	La' La'
Durmuş Doğan	Cura	Antalya	1942	Üst Teller	Re La
				Alt Teller	La La
Halit Güler	Cura	Isparta	1942	Üst Teller	Re La'
				Alt Teller	La' La'
Mehmet Ali Ünsal ve Veysel İşçi	Cura	Isparta/Yalvaç	1942	Üst Teller	Re Sol
				Alt Teller	La' La'
	Cura	Yozgat / Çekerek	1945	Üst Teller	Mi La'
				Alt Teller	La' La'

Çalgıların birçok farklı düzenle icra edilmesi gelenekteki tını ve tekniğin çeşitliliğine ilişkin en önemli göstergelerdendir. Arsunar (1937, s. 11) ve Gazimihal (1975, s. 143) Anadolu'da kullanılan en yaygın iki düzen tipinin bozuk düzeni (La-Re-Sol) ve bağlama düzeni (Re-Sol-La) olduğunu ifade etmiştir. Bozuk düzeninin geleneksel kullanımında genellikle alt telde yürütülen ezgi üzerine diğer tellerin eşlik ve dem sesi üretmesi biçiminde bir icra gelişmiştir. Bağlama düzeninde ise orta tellerin ezgi

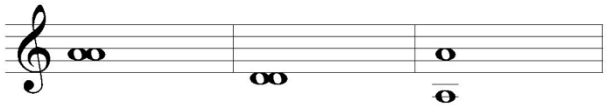
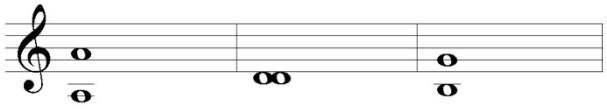
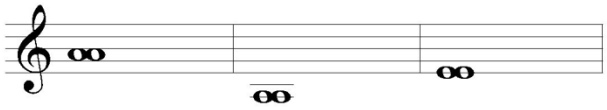
[55] Çizelgede belirtilen temsili seslerden tiz bölgede olanları ifade etmek için kesme işareti (') kullanılmıştır. Sözgelimi ilk düzende üst tellerde, (Re-La') tam beşli aralığı oluşmaktadır. Bu tezde verilen diğer düzen seslerinde de bu gösterim şekli esas alınmıştır.

işlevi açısından daha yoğun bir kullanım biçimi vardır. Bu düzenin en karakteristik özelliği sol el parmaklarının sabit bir pozisyonda alt, orta ve üst telleri kapsayacak şekilde dikey hareketlilikle kullanılmasıdır. Anadolu'nun farklı yerlerinde karşımıza çıkan bağlama düzeni isimli düzenler genellikle aynı akort biçimini göstermektedir: Re-Sol-La.[56] Bu durum bağlama tabirinin düzenin ismi mi, çalgının ismi mi olduğu sorusunu akla getirir. Benzer bir şekilde bozuk/bozuk düzeni ve saz/saz düzeni kullanımları da cevaplanması zor bu soruyu pekiştirir. Gazimihal ve Karsel de şu ifadelerle çalgı adı ve düzen ilişkisine dikkat çekmiştir: "Düzenlere verilen bozuk, saz gibi isimlere bakılınca eski kitaplarda bu isimlerle anılan bağlama kaydları hatırlanıyor; şu hâlde o eski kayıtlarda da yapılış ve tel sayıları itibarile birbirinden ayrılan bağlamalar kastedilmiş olmak gerektir" (1939, s. 42). Anadolu'daki bağlama ailesi çalgıların çeşitliliği ve tarihsel derinliği, sözlü kültür nedeniyle farklılaşmıştır ve yerel terminoloji bu gibi durumlar hakkında net sonuçlara varılmasını engellemektedir.

Aynı düzen türleri Anadolu'nun farklı yerlerinde farklı isimlerle karşımıza çıkabilmektedir. Örneğin bozuk düzeni farklı mahallerde saz düzeni, kara düzen, baş çeşme düzeni ve ferahi düzeni gibi isimlerle de bilinmektedir. Diğer yandan bozuk düzeni ismiyle anılan farklı akort biçimleri de vardır. Bu durumun en ilginç örneğine Ankara'da rastlanmıştır. Gazimihal ve Karsel'in (1939, s.43) yaptığı araştırmada altı tip farklı bozuk düzeni tespit edilmiştir (bkz. Çizelge 3.6). Bu düzenler dikkatli incelendiğinde birisi hariç (beşinci düzen) hepsinde orta tellerin Re, alt tellerin La olduğu ve teller arasında tam beşli aralığın kurulduğu görülmektedir. Bu ilişki saz düzeni, bağlama düzeni ve cin teli düzeni olarak belirtilen düzenlerde de değişmemiştir. Üst teller ise her düzende farklı biçimde akort edilmiştir. Kimi zaman çift tellerin kendi içinde farklı şekilde akort edildiği de görülmektedir. Dördüncü düzende alt tel grubunun oktavlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu da aslında günümüzde yaygın olarak kullanılan uygulamanın en azından 1930'lu yıllarda da bilindiğini göstermektedir. Üçüncü düzende oktavlı kullanım tercihi üst telde uygulanmıştır. Beşinci düzende ise orta teller alt tellerin bir oktav pesine akort edilmiştir. Dördüncü ve dokuzuncu düzende ise üst tel grubu kendi içinde farklı seslere akort edilmiştir.

[56] Burada verilen sesler aralıkları belirtmek için temsili olarak kullanılmıştır ve tel sırası alt-orta-üst şeklindedir.

Çizelge 3.6 : Gazimihal ve Karsel'in Ankara'da tespit ettiği düzenler (1939, s.43).

Düzen Adı	Alt Tel	Orta Tel	Üst Tel
(1) Bozuk Düzeni			
(2) Bozuk Düzeni			
(3) Bozuk Düzeni			
(4) Bozuk Düzeni			
(5) Bozuk Düzeni			
(6) Bozuk Düzeni			
(7) Saz Düzeni			
(8) Bağlama Düzeni			
(9) Cin Teli Düzeni			

Gazimihal ve Karsel yaptığı araştırmalarda "herkesin başka başka düzenler" bildiğini, bir icracının kullandığı düzeni diğerinin bilmediğini ve hatta birbirlerinin düzenlerini eleştirdiklerini gözlemlemişlerdir (1939, s. 41). Bu durum aslında

bireysel tercihlere bağlı çeşitliliği de gözler önüne sermektedir. Diğer yandan her düzenin kendine has bir repertuvarı olduğu, başka bir deyişle icra edilen eserin karakteristik özelliklerine göre farklı akort biçimlerinin kullanıldığını da işaret etmektedir. Söz gelimi bağlama düzeni için *Yandım Şeker, Fındık Fıstık, Mor Koyun, Koşma* örnekleri belirtilmiştir. *Atım Kara* adlı türkünün de saz düzeninde icra edildiği belirtilmiştir (Gazimihal ve Karsel, 1939, s. 41). Gazimihal ve Karsel "her havanın kendine en uygun gelebilecek düzeni" bulunduğunu fakat bunun yanı sıra tek bir düzenin farklı karar seslerinden transpoze edilerek çalma pratiğinin de sıklıkla görüldüğünü belirtmiştir (1939, s. 41). Yönetken de Trabzon'da gördüğü bir bağlama icracısını anlatırken "bu bağlamacı da diğerleri gibi havasına göre düzen değiştiriyordu" diye belirtmiştir (2006, s. 78). Bu durum Anadolu'da karşımıza çıkan düzen çeşitliliğinin ezgi tipleri ve makamlarla olan ilişkisine işaret etmektedir. Diğer yandan bağlamada farklı perdeler üzerinde bir ezginin çalınabildiğini ve transpoze etmenin mahalli icrada sınırlı da olsa uygulanan bir yöntem olduğu anlaşılmaktadır.

Arsunar, Dersim bölgesinde yaptığı alan araştırmalarında bölgede en çok çalınan çalgının "bağlama" olduğunu belirtmiş ve 4 farklı düzen tespit etmiştir (bkz. Çizelge 3.7). Burada tespit edilen düzenlerden kara düzen ve bağlama düzeninin en çok kullanılan düzenler olduğunu belirtmiştir (1937, s. 11). Arsunar'ın bağlama düzeni olarak verdiği düzenin aralıkları (1937), Ataman (1938) ve Gazimihal ve Karsel'in (1939) yine bağlama düzeni olarak tespit ettiği düzenle uyumluluk göstermektedir. Arsunar'ın (1938) kara düzen olarak belirttiği düzenin aralıkları ise Ataman'ın (1938) bozuk düzeni/tambura düzeni olarak verdiği düzenler ile; Gazimihal ve Karsel'in (1939) saz düzeni olarak belirttiği düzenle eşleşmektedir. Bulğari [Bulgari] düzeni olarak verilen düzenin aralıkları Gazimihal ve Karsel'in (1939) birinci bozuk düzen tipi ve Çizelge 3.4'te verilen iki grup telli cura düzenlerinden tam beşli aralığa sahip olanlarla benzerlik göstermektedir. Arsunar'ın (1937) şarkı[57] düzeni olarak belirttiği akort türünün aralıkları ve ismi ile başka hiçbir kaynakta karşılaşılmamıştır.

Parlak da bağlamada kullanılan düzenlerin çeşitliliğine dikkat çekmiş ve özellikle el ile çalma geleneğinde en çok kullanılan düzenin bağlama düzeni olduğunu belirtmiştir (2000, s. 135). Ayrıca bu düzenin iki telliden üç telliye geçiş aşamasında Anadolu'da ortaya çıkan ve Anadolu'ya özgü bir düzen olduğunu vurgulamıştır.

[57] Villoteau'nun (1798-1800) "şarkî düzeni" olarak verdiği düzen ismiyle ilişkisi dikkat çekici (Aksoy, 2003, s. 219).

Özellikle Teke Bölgesi Yörükleri'nin "asıl düzen" olarak hep bağlama düzenini kullandıklarını, bu düzende icra edilen repertuvar tamamlandıktan sonra diğer düzenlere geçiş yapıldığını ifade etmiştir. Bunun yanı sıra Parlak'ın işaret ettiği önemli bir husus da Teke Bölgesi'nde de bağlama düzeni haricindeki diğer düzenlerin isimleri konusunda bir birliğin olmamasıdır (2000, s.137). Sözgelimi Fethiyeli Ramazan Güngör "La, Mi, Si" düzenine bozuk düzen derken, Dirmilli Hüseyin Karakaya "La, Mi, Mi" düzeninin bozuk düzen olduğunu söylemiştir. Ekici de yaptığı alan araştırmasında Fethiyeli Ramazan Güngör'ün üç telli bağlama ile 7 farklı düzen çaldığını gözlemlemiştir (1993, s. 22).[58] Bunlardan zeybek/zurna düzeni ve kaval düzeni isimlerini verdiği düzenleri farklı çalgılardan uyarlama yapmak için kullandığı anlaşılmaktadır. Ekici'nin gözlemlediği üzere Güngör zeybek/zurna düzenini zurna icrasındaki dem sesini yansıtmak için, kaval düzenini de kavalın "horlatmalı" çalışını taklit etmek için kullanmaktadır (1993, s. 21). Bu örneklerde hem "havasına göre düzen değiştirme" pratiğinin uygulandığı, hem de yöredeki farklı çalgıların repertuvarından bağlamaya uyarlamalar yapıldığı anlaşılmaktadır.

Bu noktada ifade etmek gerekir ki Anadolu bağlama çalma geleneğinde görülen çeşitliliğin en önemli göstergelerinden birisi bu düzen çeşitliliğidir. Çünkü düzen aslında icracının sap/klavye üzerinde ellini hareket ettirme yönteminden, tezene/parmaklarla tellere vurma biçimlerine kadar birçok teknik detayı da şekillendirmektedir. Bu düzen çeşitliliği ve bir icracının "havasına göre düzen değiştirmesi" gibi pratikler, düzenlerin yörede kullanılan makamlara ya da belirli bir repertuvara göre tasarlandığına da işaret etmektedir. Misket düzeni ve fidayda düzeni gibi bir havaya/ezgi kalıbına işaret eden düzenlerin varlığı bu düşünceyi oldukça güçlendirmektedir (Kurt, 1989, ss. 36-70). Farklı düzenler bir yandan bazı makamları ve ezgi tiplerini icra etmede daha elverişli imkânlar sunarken, diğer yandan farklı pozisyon kullanım pratikleri ortaya çıkarmaktadır.

[58] Ekici kitabında Ramazan Güngör çalgısına "üç telli kopuz" adını verdiğini belirtmiştir (1993, s. 7). Aslında bu çalgı boyuna yörede genellikle verilen isim üç telli bağlamadır. Parlak, Güngör'ün kopuz terimini kullanmasını farklı müzik adamları ile görüşmelerinden etkilenmesine bağlamaktadır (2000, s. 138). Parlak bunun yanı sıra Güngör'ün "şelpe" ve "misket düzeni" terimlerini kullanmasını da aynı şekilde gerekçelendirmektedir. Bu husus bu bölüm başında bahsedilen bağlama tarihine ilişkin baskın görüşlerin yereli dönüştürmesini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Çizelge 3.7 : Arsunar'ın (1937, s. 11) Dersim-Tunceli'de tespit ettiği bağlama (beş telli saz) düzenleri.

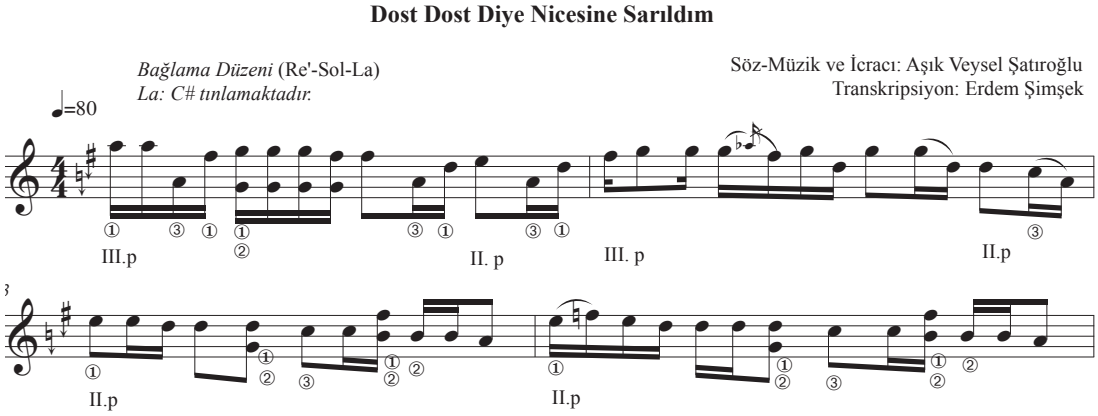
Çalgı	Düzen Adı	Yer	Tespit Yılı	Tel Düzeni	Temsili Sesler
Bağlama (Beş Telli Saz)	Kara Düzen	Dersim (Tunceli)	1936	Üst Teller	Re
				Orta Tel	La
				Alt Teller	Mi
Bağlama (Beş Telli Saz)	Bağlama Düzeni	Dersim (Tunceli)	1936	Üst Teller	La
				Orta Tel	Sol
				Alt Teller	Re
Bağlama (Beş Telli Saz)	Bulğari [Bulgari] Düzeni	Dersim (Tunceli)	1936	Üst Teller	Re
				Orta Tel	Re
				Alt Teller	La
Bağlama (Beş Telli Saz)	Şarkı Düzeni	Dersim (Tunceli)	1936	Üst Teller	Sol
				Orta Tel	Re
				Alt Teller	Si

Örneğin gelenekte yaygın olarak kullanılan bozuk düzeni (La-Re-Sol) ve bu düzenin çeşitlemelerinde (Abdal düzeni: La-La-Sol, Kayseri düzeni: La, Re, La, Müstezat düzeni: La, Do, Sol vb.; Kurt, 1989, s. 36), parmaklar genellikle yatay olarak hareket ederken; bağlama düzeninde (Re-Sol-La) genellikle klavye üzerinde belli pozisyonlarda sabitlenerek dikey hareketler yapılmaktadır. Bu durum tanınmış halk sanatçılarından Aşık Veysel (Sivas, 1894-1973) ve Muharrem Ertaş'ın (Kırşehir, 1913-1984) ses kayıtları karşılaştırıldığında duyulabilmektedir. Bir oktavlık bir ezgiyi Aşık Veysel bağlama düzeninde sol eliyle iki pozisyon[59] değiştirerek icra ederken, benzer bir genişliğe sahip ezgiyi Muharrem Ertaş Abdal düzeninde[60] (La-

[59] Bu tezde sol elin (perdelere basan elin) bağlama klavyesinde hareketleri kromatik pozisyonlar esas alınarak anlatılmaktadır, pozisyon kavramı ile detaylı bilgi için Akdağ'a (2013) bakılabilir.

[60] "Abdal düzeni" isimlendirmesi yerelde kullanılan bir tabir olduğuna dair bir kayıt bulunamamıştır. Ancak resmî otantisite içerisinde bu düzene Abdal düzeni denmeye başlanmıştır (Kurt, 1989, s. 36). Kurt, Abdal düzenine bozlak düzeni de dendiğini belirtmiş ve bu düzeni bozuk düzeninin varyantları arasında saymıştır.

La-Sol) altı pozisyon değiştirerek (I. pozisyon-XI. pozisyon arasında) çalmıştır (bkz. Şekil 3.26 ve Şekil 3.27).



Şekil 3.26 : Aşık Veysel'in bağlama düzeninde pozisyon kullanımına örnek bir kesit (URL-6, 00:22:48 /00:22:56).



Şekil 3.27 : Muharrem Ertaş'ın Abdal düzeninde pozisyon kullanımına örnek bir kesit (URL-7, 00:00:00 /00:00:11).

Bu ezgilerde Aşık Veysel'in yalnızca II. ve III. pozisyonu kullandığı, Muharrem Ertaş'ın ise I. ve XI. pozisyonlar arasında geniş bir hareket alanında sol elini hareket ettirdiği duyulmaktadır. Diğer yandan iki icracının bağlamalarında da ezgi çalınan tel grubunda bam teli kullanmadan icra etmeleri tını açısından önemli bir benzerlik oluşturmaktadır. Muharrem Ertaş'ın dem sesi elde etmek için orta tel grubunu çelik tel ve bam telini bir arada kullanarak oktavlı biçimde duyurması ve Aşık Veysel'in alt ve orta tele birlikte basarak bazı geleneksel akorlar kullanması ise tınıdaki farklılığı belirgin hale getirmektedir[61]. Ayrıca orta tel, Abdal düzeninde yalnızca dem

[61] Ayrıca ezgilerin sonuna gelindiğinde bağlama düzeninde II. pozisyonda orta ve alt tellerde birinci parmağın basılması ile karar akoru çalınırken; Abdal düzeninde I. pozisyonda üst telde baş parmağı La perdesine basıp alt ve orta telleri açık olarak kullanarak karar akoru icra edilmektedir.

sesi olarak işlev görmekte, bağlama düzeninde ise ezgi taşımaktadır (URL-6; URL-7). Farklı yörelerde, farklı kaynaklardan beslenen icracıların farklı düzenler[62] kullanmasının yanı sıra, Ramazan Güngör (1924-2004) örneğinde görüldüğü gibi tek bir icracının farklı düzenlerde icra edebildiği de görülmektedir (bkz. Çizelge 3.8). Bir başka örnek vermek gerekirse Ürgüplü Refik Başaran'ın (1907-1947) ses kayıtları incelendiğinde de bağlama düzeni ve bozuk düzeninde icralar yaptığı ve bozuk düzeninin farklı karar pozisyonlarını kullandığı görülmektedir. Başaran, *Kayseri Mektebine* türküsünü bağlama düzeninde II. pozisyon kararlı; *Lirayı Bozdurayım* türküsünü bozuk düzeninde (La-Re-Sol) I. pozisyon alt tel açık (La) kararlı; *Süre Süre İndirdiler Yazıya* türküsünü bozuk düzeninde (La-Re-Sol) V. pozisyon (Re) kararlı seslendirmiştir (URL-8, URL-9, URL-10).

Geleneksel bağlama icrasında tezene teknikleri de oldukça çeşitlilik gösterir. Genel olarak tellere yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya doğru yapılan vuruşların çeşitli kombinasyonlar halinde icraya yansıdığı görülür. Tezene yönlerinin belirlenmesinde icracının tercihleri, alışkanlıkları ve teknik becerisinin yanında, düzenler ve yöresel ritim kalıpları da oldukça etkilidir. Bağlama geleneksel olarak ezgiyi, ritmi ve eşlik seslerini taşıyan bir çalgıdır (Öztürk, 2006, s. 117). Ritmin ifade edilmesinde tezenenin teller arasında hareket etme biçimi belirleyici olmaktadır. Diğer yandan alt, orta ve üst tellere kimi zaman birlikte vurmak suretiyle çok sesli bir duyum elde edilmektedir. Anadolu yerel bağlama çalma üsluplarını mızrap tekniklerine göre ayrıştırmak pek kolay değildir. Öncelikle farklı mahallerde farklı tezene kullanım pratikleri karşımıza çıkabildiği gibi, benzer pratiklerle farklı yörelerde de karşılaşılabilmektedir. Ayrıca bir yöredeki farklı icracıların farklı teknikler kullanabildiği de görülmektedir. Zira bir yöredeki müzikler tür bakımından da çeşitlilik gösterdiğinden, farklı türdeki eserler farklı biçimde icra edilebilmektedir. Söz gelimi icracının bir uzun havaya açış yaparken kullandığı tezene teknikleri, ritmik bir ezgi kalıbını çalmak için kullandığı tezene tekniklerinden farklı olabilir. Yöresel tezene tavırları konusu bir sonraki bölümde daha detaylı olarak tartışılacaktır.

[62] Anadolu'da bağlama tipli çalgılarda kullanılan farklı düzenleri tartışan önemli bir kaynak da Picken (1975)'dır. Bu anlamda örnekleri genişletmek adına Picken'ın alan araştırmalarında karşılaştığı düzenler de irdelenebilir.

Çizelge 3.8 : Fethiyeli Ramazan Güngör'ün kullandığı üç telli bağlama düzenleri (Ekici'den (1993, s. 22) uyarlanmıştır).

Çalgı	Düzen Adı	Yer	Tespit Yılı	Tel Düzeni	Temsili Sesler
Üç Telli "Kopuz" [Bağlama]	Boğma Düzeni	Muğla/ Fethiye	1990	Üst Tel Orta Tel Alt Tel	Re La' La'
Üç Telli "Kopuz" [Bağlama]	Kopuz Düzeni	Muğla/ Fethiye	1990	Üst Tel Orta Tel Alt Tel	Mi Re La'
Üç Telli "Kopuz" [Bağlama]	Zeybek Düzeni	Muğla/ Fethiye	1990	Üst Tel Orta Tel Alt Tel	Re Re La'
Üç Telli "Kopuz" [Bağlama]	Bozuk Düzen	Muğla/ Fethiye	1990	Üst Tel Orta Tel Alt Tel	Si Mi La'
Üç Telli "Kopuz" [Bağlama]	Çiftetelli Düzeni	Muğla/ Fethiye	1990	Üst Tel Orta Tel Alt Tel	La La' La'
Üç Telli "Kopuz" [Bağlama]	Kaval Düzeni	Muğla/ Fethiye	1990	Üst Tel Orta Tel Alt Tel	La' Re La'
Üç Telli "Kopuz" [Bağlama]	Misket Düzeni	Muğla/ Fethiye	1990	Üst Tel Orta Tel Alt Tel	Fa# Re La'

Sonuç olarak bu noktaya kadar anlatılan kısımda, Anadolu bağlama çalma geleneğindeki çeşitliliğe işaret eden bilgiler verilmiştir. Özellikle tını ve tekniğe ilişkin tel kombinasyonu, çalgının fiziksel özellikleri, düzenler, pozisyon kullanımı

gibi parametrelere bakarak bu çeşitliliği somut olarak görmek mümkündür. Diğer yandan bağlama ailesi çalgıları isimlendirme biçimi de bu çeşitliliğe işaret etmektedir. Böyle bir çeşitliliği bünyesinde barındıran mahalli otantisitede, bazı özellikleri bakımından ayrışan, bazı özellikleri bakımından benzeşen bağlama çalma biçimleri olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca farklı yörelerde tını ve tekniğe ilişkin farklı tercihler görülmektedir. Geleneği sürdürme söylemindeki yerel icracıların böyle bir çeşitlilik ortaya çıkarması, mahalli icracıların bireysel tercihlerinin ve yaratıcılıklarının da müzik üretimlerinde oldukça etkili olduğunu düşündürmektedir. Bu noktada eldeki kaynakların yetersiz olması nedeniyle bireysel üslupların şekillenme biçiminin ve yerel bir üsluba dönüşme aşamasının izlerini sürmek pek kolay görünmemektedir. Fakat usta-çırak ilişkisiyle bir silsile halinde geleneksel aktarımın devam ettiği düşünüldüğünde, yerelde eğilim belirleyen icracıların temas ettiği çevrede bir etki alanı yarattığı ve böylece bağlama icrasında yerel ekollerin oluştuğunu düşünmek pek de zor değildir. Bu durum aynı zamanda mahalli otantisitede geleneğin, Nettl'ın "kademeli/normal değişim" ve "kabul edilebilir varyasyon" şeklinde değişim yaşandığına işaret etmektedir (2005, s. 279). Modern/kentli bağlama icrasının değişme sürecinin giderek nasıl farklı boyutlar kazandığı ise diğer bölümlerde analiz edilecektir. Ayrıca mahalli otantisiteye dair bu bölümde bahsedilmeyen bazı konular (perdeler vb.) değişim süreci anlatılırken diğer bölümler içerisinde karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır.

4. GELENEĞİN İCADI: RESMÎ OTANTİSİTEDE BAĞLAMA İCRASI

4.1 Resmî Otantisitenin Söylemsel Kuruluşu

Bu kesimin başlangıcında yine bir tanımlama ile başlamak ve resmî otantisite ifadesinden ne anlaşılması gerektiği hakkında bir dizi açıklama yapmak yerinde olacaktır. Resmî otantisite, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren 1950'li yıllara kadar kısmi dönüşümlere rağmen temelde süreklilik arz eden resmî ideolojisiyle koşut düşünülmesi gereken bir söylem ve eylem alanıdır.[63] Cumhuriyet'in siyasal seçkinleri tarafından çerçevesi çizilen bir söylemsel kuruluşun kılavuzluğunda, devletin bürokratik, sanatsal ve müziksel seçkinleri aracılığıyla uygulamaya konulan ve kurumsallaştırılan (Halkevleri, Radyo, konservatuvar, vb.) bir süreçtir. Genelde Türk Halk Müziği'nin, özelde ise bağlama icrasının "icadı" sürecine işaret eden bir olgudur ve ulusal kültür, halk kültürü ve halk müziği gibi ulus-devlet inşasının temel bileşenleriyle doğrudan ilişkilidir. Resmî otantisite, devletin kültürel modernleşme projesine paralel olarak halk kültürü ve halk müziğine atfettiği ideolojik önemin, söylem ve eylem olarak tezahürüdür. Başka bir deyişle, resmî otantisite kategorisi burada, devletin resmî ideolojisiyle uyumlu ulusal kültür ve müzik alanlarındaki genel söyleminin, "geleneğin icadı" yoluyla kurumlaşmasını ve bunun bağlama icrasına yansımalarını ifade eder.

Hobsbawn'ın kavramsallaştırdığı geleneğin icadı yaklaşımı pek çok araştırmada çeşitli örnek olaylarla genişletilmiş, birbirinden farklı sebepleri olan ve farklı seyreden süreçleri izah etmede kullanılmıştır. Bu tezin bağlamı ile örtüşmesini sağlayan nokta ise icat edilen geleneklerin inşasında kullanılan malzemenin eski, kullanım amacının yeni olabileceğine yapılan vurgudur (Hobsbawn, 2006, s. 7). Burada bahsi geçen icat, olmayan bir şeyi keşfetmekten ziyade, eskiyi farklı

[63] Aslında Cumhuriyet'in resmî ideolojisini dönemsel olarak farklı eğilimlerin ön plana çıktığı dinamik bir olgu olarak görmek gerekir. Burada, Erken Cumhuriyet Dönemi bağlamında 1923-1950 yılları arasında hâkim kılınan resmî söyleme işaret edilmektedir.

sebeplerle/etkilerle yeniden şekillendirmeyle ilgilidir. Bu yeniden şekillendirme süreci, büyük bir çeşitlilik gösteren yerel kültürel malzemenin yeni bir içerikle biçimlendirileceği modernleşme sürecine ve ulus-devlet yapılanmasına işaret eder.

Geçmişe atıfla oluşturulan ve tarihsel bir sürekliliğe sahip olduğu iddiasıyla temellendirilen diğer gelenek icadı süreçlerinde olduğu gibi resmî otantisitenin icat ettiği gelenek de referans aldığı geleneğin (mahalli otantisite) üzerine inşa edilir. Gelenek icadı süreçlerinde tanık olunduğu üzere, özgünlük kaygısı ile toplumsal değişim arasında güçlü bir ilişki vardır. Dahası, özgünlük/otantisite kaygısı modernleşme ve küreselleşme gibi toplumsal değişim süreçlerinin de bir göstergesidir (Erol, 2009, ss. 206-207). Modern bir ulus-devlet inşasını hedefleyen aktörler, soyut bir toplumsallık kurgusu için kültürün oynayabileceği rolün farkındadır. Bu yüzden, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda soyut bir toplumsallık formu olan halk ve onunla ilişkili halk kültürü ve halk müziği yeniden icat edilme sürecinin bir parçası olmuştur. Elbette bu durum, somut toplumsallıklara dayalı mahalli otantisitenin yaslandığı geleneğin türdeşleştirilmesi, standartlaştırılması, sadeleştirilmesi ve yeniden biçimlendirilmesi gibi işlemlerle yeni bir gelenek üretilmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla sabit bir öze gönderme yapan otantisite iddiası ya da söylemi, sürdürdüğü ya da koruduğunu iddia ettiği geleneği değiştirme eğilimini de içerir. "Bu yüzden bir yandan kültürün kökensel saflığını, dışarının ve 'öteki'nin tacizlerinden koruma iddiasını sürdürür, diğer yandan gerekli durumlarda kültürü otoriter bir biçimde yeniden inşa etme yanlısı bir söylem ve eylem içinde bulunur" (Erol, 2009, s. 205). Resmî otantisite tam da bu biçimde kurulur.

Balkılıç, Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki gelenek icadı sürecini inceleyerek ulus-devlet ve milliyetçiliğin, halk kültürünün bazı ögelerini dışarıda bıraktığını, bazılarını değiştirdiğini, tahayyül edilen homojen kültür modeline uyan bazı ögeleri ise olduğu gibi bıraktığını vurgulamıştır (2009, s. 191).[64] Bu vurgu, burada ortaya konulan yeniden şekillendirme sürecine işaret etmesi bakımından önemlidir. İcat konusu burada, amaca uygunluk çerçevesinde seçme, dışarıda bırakma, sürdürme ve dönüştürme işlemlerinin tamamını içerecek kapsamda ele alınmaktadır.

[64] Balkılıç'ın anılan çalışması, geleneğin icadı yaklaşımını Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziğinin yaşadığı değişim sürecine uyarlaması bakımından önemlidir. Balkılıç bu çalışmasında Erken Cumhuriyet Dönemi olarak 1922-1952 tarihlerini almıştır (2009, s. 15.). Buradaki tarihsel bölünmeyi Erken Cumhuriyet Dönemi'ni Dârülelhan'ın derlemelere başladığı 1922 yılı ile ADK'nın son derleme gezisini yaptığı 1952 yılını temel alarak belirlemiştir.

Resmî otantisite, geleneğin, yani tanımlanabilir bir başlangıç noktası olarak mahalli otantisite çerçevesindeki yerel müzik pratiklerinin yeniden icat edilmesiyle oluşur. Bu tip bir otansite, mahalli otantisite çerçevesinde öğrenilen ve derecelendirilen belli yargı öbeklerinin, yeniden formüle edilmesi ve paylaşılmasıyla sürdürülür. Dolayısıyla gerek diğer otantisite kategorilerini gerekse resmî otantisiteyi, "büyük ikna gücüne sahip söylemsel bir mecaz" (*discursive trope*) olarak düşünmek yerinde olur. Resmî otantisite, yerel ezgilerin türdeşleştirilmesi, başka dilimlere ayrılması (yöresel), bazı çalgıların model alınması (bağlama) ve bunların belli teknik, üslup, repertuvar vb. özellikleri bakımından yeniden şekillendirilmesiyle ilgili bir söylem ve eylem biçimi olmaktadır. Bu yüzden; "Türk halk müziğinde ve bağlama çalmada asıl önemli olan şey şudur", ya da "THM'yi ve bağlama çalma tarzlarına ilişkin parametreleri diğer formülleştirmelerden (diğer otantisite kategorilerinin söylem ve eylem alanlarından) farklılaştıran hususiyet şudur" gibi bir anlam içerir.

Bu noktada ulus-devletin resmî ideolojisi çerçevesinde gerçekleşen bu anlam üretimini daha ayrıntılı ifade etmek için, bir dizi tanımlama ve betimlemeye ihtiyaç vardır. Ardından, günümüzde de bağlamanın temsil ettiği en yaygın müzik türü olarak bilinen "Türk Halk Müziği adlandırması nasıl bir süreçte ortaya çıkmıştır?", "Homojen bir Türk Halk Müziği'nden söz etmek mümkün müdür?" şeklindeki soruları yanıtlamak daha olanaklı hale gelecektir. Bu bağlamda öncelikle İmparatorluk'tan ulus-devlete geçiş sürecinin ve Cumhuriyet'in ilk yıllarının zihniyet dünyasını kavramak gerekmektedir. Bu kavrayış, bağlama icrasındaki müziksel değişimlerin hangi bağlamda ve hangi motivasyonlarla gerçekleştiğini anlamak açısından önemlidir. Bu yaklaşım aynı zamanda bağlama tınısına ve tekniğine ilişkin tercihlerin değişme sürecine de ışık tutacaktır. Zira ulusal ölçekte yeniden şekillendirilen halk müziğinin tamamını temsil edecek kentli/modern bir icracı tipinin ortaya çıkması da bu süreçte gerçekleşmiştir.

4.1.1 "Türk Halkı"nın ve "Türk Halk Müziği"nin inşası

Siyasal sistemlerin ulus-devlet modeline geçmesi, modernleşme[65] sürecinin temel bir bileşenidir. Modern öncesi dönemde devletlerin meşruiyetlerinin temeli ortak bir

[65] Modernleşme kuramları ve değişme olgusu arasındaki ilişki bu tez adına oldukça dikkat çekicidir. Bu konuda daha detaylı bilgi için Aydın'a (1993) bakılabilir. Aydın'a göre "modernleşme kuramlarının özünde 'değişme' olgusu yatar. Bu bakımdan, modernleşme kuramcıları ya da toplumsal değişme konusunda çalışanlar, modernleşmeyi toplumsal değişmenin özel bir türü olarak ele alırlar.

ulus kimliği değildir. Tarım dönemi[66] toplumlarında "belirli bir siyasal birim içinde bulunan topluluklar, yüz yüze ilişkiler içinde olup kendi yerel kültürleriyle yaşarlar, o siyasal birime özgü ortak bir kültür bulunmaz" (Aydın, 2009, ss. 27-28). Fakat modern ulus devletlerle birlikte sınırları belli bir yurt üzerinde yaşayan insanları ortak bir zeminde buluşturacak ortak bir kimlik ihtiyacı doğmuştur. Gellner bu yüzden ulusçuluk tanımı yaparken özellikle ortak kültüre sahip bir toplum yaratma idealine işaret etmektedir:

> Ulusçuluk aslında önceleri halkın çoğunluğunun ve bazı durumlarda da tümünün hayatına alt kültürlerin hâkim olduğu bir toplumda genel anlamda bir üst kültürün zorla dayatılmasıdır. Yani okulda okuyarak elde edilen, akademik dünyanın denetlediği, mümkün olduğunca açık bir bürokratik ve teknolojik iletişimin gereksinimlerine göre inceden inceye düzenlenmiş bir dilin genel topluma yayılmasından söz ediyoruz. Ulusçuluk daha önceleri yerel düzeyde küçük gruplar tarafından kendilerine özgü bir biçimde yeniden üretilen folk kültürlere dayalı yerel grupların karmaşık yapısı yerine, her şeyden önce yukarıda sözü edilen bu tür bir ortak kültürün bir arada tuttuğu, birbirlerinin yerini alabilecek atomize bireylerin oluşturduğu anonim, kişisel olmayan bir toplumun kurulmasıdır. (1992, ss.107-108)

Anderson ise ulusu, "tahayyül edilen" özelliğine vurgu yaparak tanımlamaktadır:

> Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur, kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. Hayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir, ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam edecektir. (2011, s. 20)

Modernleşme kuramları "değişme" kavramından, Batı ülkelerinde ulaşılmış 'gelişme' çizgisine doğru bir farklılaşmayı anlarlar; bu farklılaşma iktisadi, toplumsal ve/veya kültürel alanlarda gerçekleşir. Burada değişme kavramının içeriğini dolduran ve ima edilen, en genel şekliyle 'gelişme' olgusu ve bu olgunun temsil ettiği Batı düzeyidir. Vurgulardaki farklılığa bağlı olarak bu kuramlar bütün toplum bilimlerinde ağırlıklı bir yer edinmişlerdir" (1993, s. 22).

[66] Aydın'ın Gellner'den (1992) aktardığı düşünceye göre "Tarım Dönemi" M.Ö. 9000'lerden başlayıp, 19. yüzyılın başlarında sanayi devriminin tüm dünyayı sarmasına kadar süren uzun bir zaman dilimidir (2009, s. 28).

Batı[67] medeniyetinde ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel bir dönüşüme işaret eden modernleşme süreci Cumhuriyet'ten önce yani ulus-devlet olarak ortaya çıkan Türkiye Cumhuriyeti'nden önce Osmanlı'da başlamıştır. Söz konusu hareket, önce askerî alanda başlayan daha sonra kültürel alanı da kapsamına alan bir Batılılaşma hareketi olarak tezahür etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda toprak kayıplarının başlamasıyla Batı'nın askeri sistemine yönelme ve mevcut Batı teknolojisini edinme düşünceleri ortaya çıkmaya başlamıştır:

> Batı'nın askeri kuruluşlarından örnek alma çabaları 1. Mahmud (1730-1754), 1. Abdülhamit (1774-1789) ve özellikle III. Selim zamanında (1789-1807) hızlanmış fakat geleneksel Osmanlı kültürünün tepkisini ve geçimleri tehlikeye girenlerin birleşen akımlarıyla sekteye uğratılmıştır. Batı'da sürekli Osmanlı elçiliklerinin kurulması bu devreye rastlar. Avrupa'yla ilgili ilk sistematik değerlendirmeler, devamlı diplomatik ilişkilerin bir ürünü olarak Batı'da görevlendirilen Osmanlı hariciye memurlarından gelmiştir. Osmanlı İmparatorluğu için Batı'nın genel bir "model" olarak kullanılmasına dayanan "düzeltme" (Tanzimat) teklifleri de buradan kaynaklanmıştır. (Mardin, 1991, s. 11)

Askerî alanda başlayan Batı'yı model alma düşüncesi, Avrupa'yı yakından tanımaya başlayan Osmanlı aydınlarının etkisiyle, siyasal ve kültürel alanlara da yayılmaya başlamış; Tanzimat'la beraber de hız kazanmıştır:

> Osmanlı devlet adamları milli çapta idari, hukuksal ve iktisadi tedbirlerle Osmanlı İmparatorluğu'nda yüksek sayıda yer alan kültür birimlerini eritebileceklerini ve bir "Osmanlılık" şuuru yaratabileceklerini sanıyorlardı. Uzun vadede bu amaç gerçekleşemedi, fakat Batılı milli devletin birçok kurumu bazen özünü yitirmiş olarak imparatorluğa yerleşti (örneğin yeni bir milli eğitim sistemi, yeni bir yargı mekanizması, yeni bir idari sistem). (Mardin, 1991, s. 12)

Batı'da ulus-devletlerin ortaya çıkmaya başladığı bir döneme tekabül eden bu süreçte, çok uluslu bir yapı sergileyen Osmanlı Devleti, milliyetçilik akımlarına "Osmanlıcılık" anlayışını geliştirerek direnç göstermeye çalışmıştır. Hatta bu çabanın

---

[67] "Batı" kavramı genel olarak Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'ya gönderme yapmaktadır.

bir yansıması olarak Tanzimat Fermanı[68] ile azınlıkların haklarına yönelik iyileştirmeler getirilmiştir. Ancak 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarından itibaren ulus-devletler, tüm Avrupa'da ortaya çıkmaya başlamış ve milliyetçilik akımı giderek tüm dünyaya yayılmıştır. Bu yıllarda, dönemin aydınları arasında İmparatorluk'un nasıl tekâmül ettirileceğine ya da yeni düzenin ne olması gerektiğine ilişkin hararetli tartışmalar yapılmıştır. Osmanlıcılık, İslamcılık, Turancılık ve Anadoluculuk gibi farklı fikir akımlarını savunan aydınlar çeşitli dernek, dergi ve gazeteler etrafında toplanarak fikirlerini yaymaya çalışmıştır. Milliyetçilik düşüncesi belirgin bir ideoloji olarak hem dönemin fikir adamlarını hem de siyasetçilerini derinden etkilemiştir. Cumhuriyet'in resmî politikalarını da belirleyecek olan Türkçülük[69] akımı da bu yıllarda ortaya çıkmıştır:

> 19. yüzyıl sonlarına doğru kültürel bir içerikle oluşmaya başlayan Türkçülük, II. Meşrutiyet'le birlikte siyasal açılımlarıyla önemli bir düşünce akımına dönüşmüş, bununla kalmayarak zamanla İttihat ve Terakki yönetiminin başlıca yönlendiricisi ve daha sonra evrildiği Türk milliyetçiliği dolayımıyla Yeni Türkiye'nin kurucu ideolojisi olmuştur. (Çınar, 2013, s. 30)

Bu akımın somut göstergelerinden birisi olan Türk Derneği, II. Meşrutiyet'in ortaya çıkardığı göreli özgürlük ortamında[70] kurulmuştur. Bu dernek "ilmi Türkçülüğü kültürel alanda yayma" amacına yönelmiştir. Üstel'in dikkat çektiği gibi, Türk Derneği'nin üyeleri arasında "Türk olmayan Osmanlı uyrukları ve Osmanlı uyruğu olmayan yabancılar" da yer almaktadır (2010, s. 21). Bu durum bir yandan derneğin "ilmi" maksatla[71] kurulmasından, diğer yandan Türkçülük düşüncesinin zaman içinde değişmesinden kaynaklanıyor olabilir. Ancak şu bir gerçek ki, zaman içinde farklı biçimleri de ortaya çıkan Türkçülük akımı, dönemin zihniyet dünyasını derinden etkilemiştir. Dahası Cumhuriyet'le birlikte yeni devletin kültür alanının da temel paradigmasını belirlemiştir.

---

[69] Çınar'ın belirttiği gibi "Osmanlı İmparatorluğu'nda Türkçü düşünüşün oluşumunu etkileyen en önemli olgunun, Avrupa'da ortaya çıkan Türkoloji çalışmaları ile Rusya'da yaşayan Türk ve Müslüman aydınların milliyetçilik deneyimlerini Osmanlı Türklerine aktarma çabaları, genel kabul gören bir yorumdur" (2013, s. 30).

[70] Üstel, Türk Derneği'nin kuruluş tarihinin en erken Aralık 1908 olabileceğini belirtir (2010, ss.15-16).

[71] Üstel, derneğe devam edenler arasında İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin bazı üyelerinin de bulunduğunu belirterek, bu durumun derneğin "siyasal amaçlara hedef" olduğunun bir göstergesi olarak kabul etmektedir (2010, s. 22).

Cumhuriyet'le birlikte "vatan toprağı" sınırları ile belirlenen coğrafyada yaşayan insanların oluşturduğu yeni bir cemaat hayal edilmiştir. Bu topluluğun duygusal birlikteliğini ve devlete olan aidiyetlerini pekiştirmek adına bir dizi politika uygulanmıştır. Bunun için yapılması gerekenlerin başında elbette ortak bir kültür inşa etmek gelmiştir. Bu inşanın temelini oluşturacak kaynağın, soyut bir toplumsallık olarak halkta olduğu düşüncesi öne çıkmıştır. Halkbilim çalışmalarının bu dönemde ortaya çıkması tesadüf değildir. Zira folklor/halkbilim de 19. yüzyıl sonunda değişen dünya düzeni ve ulus-devletlerin ortaya çıkışıyla doğrudan ilişkili bir biçimde bağımsız bir disiplin olarak Avrupa'da belirmeye başlamıştır.[72] Bu dönemde milliyetçilik akımı ile yakınlaşan Osmanlı aydınları da yeni ve milli bir kimlik için folkloru bir çalışma sahası olarak keşfetmeye başlamışlardır (Öztürkmen, 2006, s. 16). Bu anlamda özellikle Ziya Paşa, Necip Asım, Yusuf Akçura, Ahmet Cevdet, Rıza Tevfik, Ziya Gökalp, Mehmet Fuat Köprülü ve Selim Sırrı Tarcan'ın dönemin çeşitli gazete ve dergilerinde çıkan yazıları dikkat çekmektedir (Öztürk, 2018, ss. 65-72).[73] Ancak halka yönelme söyleminin dillendirilmeye başlamasının öncülü olarak Ziya Paşa'nın 1868 yılındaki "Şiir ve İnşa" başlıklı makalesindeki görüşleri işaret edilir:[74]

> Bizim tabiî olan şiir ve inşamız taşra ahalileri ve İstanbul ahalisinin avamı beyninde hâlâ durmaktadır. Bizim şiirimiz hani şairlerin nâ-mevzun diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şairleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır. (aktaran Öztürk, 2018, s. 65)

Cumhuriyet'le birlikte ortaya çıkan ulus-devlet formasyonunun bir sonucu olarak yerel gelenekler ve bunların müziğine bakış daha farklı boyutlar kazanmıştır.

---

[72] Milliyetçiliğin (ulusçuluk) kökeni çoğunlukla 1789 Fransız İhtilali'ne dayandırılmaktadır. Ancak bu dönemde ortaya çıkan vatandaşlık temelli anlayış değişmeye başlamış, daha sonra yerini Almanya'da ortaya çıkan ve "romantik milliyetçilik" olarak tanımlanan anlayışa bırakmıştır. Romantik milliyetçilik, ortak etnik yapının ön plana çıktığı bir anlayışı temsil eder. Almanya'da *Volksgeist* (halk ruhu) kavramı Herder tarafından ortaya atılmıştır.

[73] Öztürkmen, bu ilk dönem çalışmalardan en önemlilerini şu şekilde sıralamaktadır: "Ziya Gökalp'in 1913'de Halka Doğru'da yayınladığı "Halk Medeniyeti I, Başlangıç" başlıklı makalesi, Rıza Tevfik'in 1914'de Peyam gazetesinin edebi ekinde çıkan "Folklor-Folklore" başlıklı yazısı, Köprülüzade Mehmet Fuad'ın yine 1914'de İkdam'da yayınlanan "Yeni Bir İlim: Halkiyat; Folk-lore" başlıklı makalesi, Selim Sırrı'nın (Tarcan) 1922 yılına ait Terbiye ve Oyun'da çıkan "Mürebbiler Arasında: Folklor" başlıklı yazısı ve Halk Bilgisi Derneği'nde Akçuraoğlu Yusuf Bey tarafından verilen bir konuşmanın 1929'da Yeni Muhit dergisinde yayımlanan "Folklor Nedir? (Folklorun Türklerde tarihçesi)" adlı dökümü." (2006, s. 25)

[74] Öztürk, 19. yüzyıl sonlarından başlayarak Türkiye'de halk şarkılarının derlenmesine ilişkin fikirlerin yüz yıllık görünümünü yansıttığı çizelgede, resmî söylemdeki sürekliliği gösteren çarpıcı örnekleri bir araya getirmiştir (2018, ss. 65-72).

Özellikle ulus bilincinin oluşması için "Türk'ün öz müziği" olarak görülen yerel/mahalli karakterli müzik pratiklerine yönelme ve derleme çalışmalarıyla tespit yapma fikri hayata geçirilmeye başlanmıştır. Bu yönelimde Osmanlı müzik kültürünün Arap, Fars ve Bizans gibi medeniyetlerin etkisinde olduğu düşüncesinin rolü büyüktür. Bu etkilerin nüfuz etmediği, "arı" bir halk müziği arayışı başlamış ve yeni ulusun ortak zevkinin bu müzik temelinde kurgulanması ön plana çıkarılmıştır. Bu noktada Türkçülük fikrinin kuramcılarından ve Cumhuriyet ideolojisini kurgulayan isimlerin başında gelen Ziya Gökalp'in düşüncelerini değerlendirmek yerinde olacaktır. Gökalp'in daha önce çeşitli dergilerde yayınladığı fikirlerinin derli toplu olarak ortaya koyduğu *Türkçülüğün Esasları* başlıklı kitabı, Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923 yılında yayınlanmıştır. Bu kitapta vurguladığı hars-medeniyet ayrımı, yani kültür ile uygarlık arasında gözettiği farklılık, Cumhuriyet modernleşmesinin ideolojisini anlamak adına önem taşır:

> Evvelâ, hars millî olduğu halde, medeniyet beynelmileldir. Hars, yalnız bir milletin dini, ahlâki, hukuki, muakalevî, bedii, lisanî, iktisadî ve fennî hayatlarının âhenkdar bir mecmuasıdır. Medeniyetse, aynı mamureye dahil birçok milletlerin içtimaî hayatlarının müşterek bir mecmuudur. Mesela Avrupa ve Amerika mamuresinde bütün Avrupalı milletler arasında müşterek bir Garp medeniyeti vardır. Bu medeniyetin içinde birbirinden ayrı müstakil olmak üzere bir İngiliz harsı, bir Fransız harsı, bir Alman harsı mevcuttur. (Gökalp, 1935, s. 25)

Gökalp'in hars (kültür) ve medeniyet (uygarlık) yaklaşımına göre kültür millidir ve bu yüzden Türk'e özgüdür. Medeniyet ise Garp/Batı ve Şark/Doğu medeniyeti olarak ikiye bölünmüştür. Osmanlı'nın dâhil olduğu Şark medeniyeti dairesi İslam medeniyeti olarak bilinse de özünde Bizans'a aittir. Bu nedenle Şark medeniyeti terkedilmeli ve bir an önce Türk harsı Garp medeniyeti ile harmanlanmalıdır. Yapılacak bu sentezde İslam dini, harsın bir özelliği olduğundan sorun oluşturmayacaktır. Türkçülüğün amacı, sadece halkın içerisinde bulunan Türk kültürünü arayıp bulmak ve bunu Batılı uygarlıkla sentezlemektir:

> Garp medeniyetinin her yerde Şark medeniyetinin yerine kaim olması, tabiî bir kanun olunca, Türkiye'de de bu ikame hâdisesinin vukuu zaruri demekti. O halde, Şark medeniyeti dairesinde bulunan Osmanlı medeniyeti, behemehal ortadan kalkacak, onun yerine, bir taraftan İslam diniyle beraber bir Türk

> harsı, diğer taraftan da Garp medeniyeti kaim olacaktır. İşte Türkçülüğün vazifesi, bir taraftan yalnız halk arasında kalmış olan Türk harsını arayıp bulmak, diğer cihetten Garp medeniyetini tam ve canlı bir surette alarak millî harsa aşılamaktır. (Gökalp, 1939, s. 35)

Burada Gökalp'in Türkçülüğe biçtiği iki önemli görev vardır. Bunlardan ilki Doğu medeniyetini terk edip Batı medeniyetini kabul etmek; ikincisi ise Batı medeniyeti ile birleştirmek üzere halka yönelip Türk kültürünü keşfetmek. Bunların altında yatan önemli düşüncelerden birisi de Osmanlı'ya ait müziği "Farabi tarafından Bizans'tan tercüme ve iktibas olunan Osmanlı musikisi" olarak görürken halkta arayacağı müziği "Türkün bağrından kopan samimî nağmelerden ibaret" görmesidir (Gökalp, 1939, ss. 27-28). Elbette burada keşfedilecek müzik, Orta Asya kökenli Anadolu Türk köylüsünün müziği olmalıdır. Ancak halk müziğini keşfetmek yetmeyecek onu muhakkak Garp fenni ile birleştirmek gerekecektir.

Öztürk, bu süreci "halk ruhunu Garb fenni ile terkib etmek" olarak tanımlamış ve "Ruh ve Terkip Programı", ya da kısaca "Terkip Programı/Ütopyacı Program" şeklinde kavramsallaştırmıştır (2016b, s. 12). Ayrıca yeni medeniyete geçiş ve yeni milli müziği inşa etme idealini, ütopya; eski medeniyeti ve eski müziği terk etme isteğini, distopya kavramlarını kullanarak açıklamıştır. Burada ütopya/distopya ikiliğini kullanarak medeniyet algısının dönüşümünde ideolojik kurgunun etkisini vurgulamıştır. Ayrıca konunun "önyargı, ideoloji ve siyasetle" olan ilişkisine dikkat çekmiştir. Bu anlamda programın Garplılaşma/Batılılaşma boyutuna özellikle vurgu yaparak asıl niyetin medeniyet değiştirme arzusu olduğunu ve bu arzunun ütopyalar ürettiğini ortaya koymuştur. Ütopyacı programın "Osmanlı/Şark musikisini" ise pejoratif söylemle değersizleştirip ötekileştirerek bir distopyaya dönüştürdüğünü vurgulamıştır (Öztürk, 2016a, ss. 35-56).

Burada belirtilen ütopyayla uyumlu olarak Türkiye Cumhuriyeti, siyasal bir meşruluk formülü olan ulus-devletin temsil ettiği birlik esası üzerine kurulmuştur. Yeni devletin hedefleri doğrultusunda oluşturulmaya çalışılan ulusal kimlik, Cumhuriyet'e meşru bir zemin hazırlamak üzere hayal ya da icat edilen bir kolektif kimlik türüdür. Böylece Türkiye Cumhuriyeti artık, sayısız dinî ya da etnik cemaatin, yani cemaat (*Gemeinschaft*) temelli somut toplumsallıkların değil, belli bir toprak üzerinde yaşayan yeni bir ulusun, yani cemiyet (*Gesellschaft*) temelli soyut bir toplumsallığın devleti olmaya kararlıdır (Erol, 2012, s. 36). Aslında bu, çalışmanın

ilk iki otantisite kategorisinin sosyal temeline işaret etmektedir. Başka bir deyişle, mahalli otantisitenin sosyal temeli, somut toplumsallıklar; resmî otantisitenin sosyal temeli ise soyut toplumsallıktır. Burada, mahalli otantisitenin sosyal temelini oluşturan somut toplumsallıkların Anadolu'nun farklı bölgelerinde birbirinden farklı referans noktalarından (din, dil, etnisite vb) hareketle biraraya gelmiş topluluklar olduğunu belirtirken, mahalli otantisitenin işaret ettiği müzik geleneklerinin de bu yerel/mahalli toplulukların kolektif olarak ya da yetenekli bireylerin çabaları ile oluşturdukları ayırt edici müzik pratikleri ve bağlama icraları/üslupları olduğunu ifade etmek gerekiyor. Elbette bununla bağlantılı olarak, resmî otantisitenin sosyal temelini oluşturan soyut toplumsallık, somut toplumsallıkların türdeşleştirilmesi ile icat edilen Türk halkı oluyor. Resmî otantisitenin işaret ettiği müzik pratiklerini ise ulus-devletin resmî ideolojisi yoluyla türdeşleştirilen Türk halkının, aslında ayırt edici ve kendine özgü gelenekleri olan mahalli/yerel müzik pratiklerinin ve özel olarak bağlama icra üslûplarının bir dizi işlemden geçirilerek (perde, aşıt, dil, çalgı boyutu vb.) yeniden şekillendirilmesi ve standartlaştırılması olarak anlamak gerekiyor.

Türkiye'deki resmî kurumların halk müziğine ilişkin faaliyetlere geçmeden önce halk, Türk Halkı ve Türk Halk Müziği nitelemesine ilişkin kısa bir değerlendirme yaparak ilerlemek yararlı olacaktır. Belirlenemeyen ve görgül bir incelemeye tabi tutulamayan halk teriminden anlaşılması gereken, "tüm toplumsal kategorilerin sınırlarını çiğneyen, durmadan değişen bir dayanışmalar dizisi"dir. "Kollektif özne olan halk; sınıf, ırk, din, yaş ya da benzeri dışsal toplumsal etkenlerden çok, hissedilen kollektivite doğrultusunda daha iyi betimlenebilme ve durmadan değişebilme yeteneğine sahiptir" (Erol, 2005, s. 80). Aslında bu tanımdan yola çıkarak halk müziğini tanımlamak imkânsız bir hal alıyor. Çünkü neredeyse halk müziği dışında bir kategori kalmıyor geriye. Bu noktada halk kavramının ulus-devlet projesinin temelini oluşturmak üzere kurgulanmış bir soyut toplumsallık ve bu anlamda icat edilmiş bir tür siyasi meşruluk formülü olarak algılamak gerektiğini vurgulamak gerek. Dolayısıyla "halk müziğinin, yani zaten kendileri homojen olmayan insan kümelerinin birbirinden farklı işlevlere sahip devasa bir çeşitlilik oluşturan müziklerinin, bir homojenleştirme müdahalesinin sonucu olarak düşünülmesi gerek" (Erol, 2009, s. 71). Bu çerçevede Türk halkı ve Türk Halk

Müziği için de aynı durumun geçerli olduğunu belirtmek gerek. Erol'dan özetlemek gerekirse:

> Halk, halkın kültürü ve müziği terimleri, geç-Osmanlı döneminde (19.yy sonu 20. yy başı) başlayan 'milliyetçilik' (Türkçülük) ideolojisi ve Cumhuriyet'in (1923) kurulmasını izleyen süreçte, ulus-devlet projesi ile bağlantılı olarak kullanıma girmiştir. Cumhuriyet'in ilanı ile önce siyasal egemenliğin doğası değişmiş ve ulus-devletin temsil ettiği birlik üzerine inşa edilen devlet, artık sayısız etnik ve dinsel cemaatin değil, bir ulusun ve bu ulusun toplumsal temelini oluşturmak üzere 'icat' edilen 'Türk Halkı'nın devleti olmuştur. Böylece çoğu köylü olan birbirinden farklı kültürel özellikler gösteren Türk halkı gibi, devasa bir müziksel çeşitlilik gösteren bu soyut toplumsallığın müzikleri de 'Türk Halk Müziği' adıyla türdeş bir bütünlük olarak kavranmıştır. Dolayısıyla hem genel olarak halkı hem de Türk Halk Müziğini, öncelikle milliyetçi ideolojinin soyut toplumsal tabanının önemli bir bölümünü oluşturan köylü topluluklarıyla birlikte düşünmek gerekiyor. (Erol, 2009, s. 73)

Başka bir deyişle, Türk halk müziğini, mahalli otantisitenin toplumsal temeli oluşturan birbirinden farklı somut toplumsallıkların yeniden şekillendirilmiş müzik gelenekleri olarak anlamak gerekiyor. Bu süreçte hem Türk halkı hem de Türk Halk Müziği söylemi yeniden inşa edilmiş ve Cumhuriyet'in milli sazı olarak bağlama ön plana çıkmaya başlamıştır.

4.1.2 Resmî otantisite söyleminin kurumsallaşması

Erken Cumhuriyet Dönemi, müzik kültürünün kurumlar yoluyla değiştirilebileceği ve bu yolla bireylerin müziksel davranışlarının da kolayca yeniden biçimlendirilebileceği düşüncesinin temel varsayım olduğu yıllardır (Erol, 2012, s. 42). Dolayısıyla resmî otantisite söylemi bu dönemde müziğe yön veren Dârülelhân, Ankara Devlet Konsevatuvarı, Halkevleri, Köy Enstitüleri ve Radyo gibi resmî kurumlar arasındaki ilişkiler ağında şekillenip inşa edilmiştir. Dolayısıyla genel olarak Türk Halk Müziği, özel olarak da bağlama icrasında oluşan resmî otantisitenin uzun ömürlü bir pratik haline gelmesi bu kurumsallaşmaların etkisi ile doğrudan bağlantılıdır. Bir başka deyişle, Cumhuriyet ideolojisini taşıyan bu kurumlar farklı

biçimlerde bağlama icrasının değişme sürecini etkilemiştir. Bu etkilerin nasıl ortaya çıktığı ise aşağıda anlatılacaktır.

Anadolu köylüsünün müziğine yönelme isteği, Cumhuriyet kurumları ile sistematik bir hal almadan önce Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren çeşitli vesilelerle dillendirilmeye başlanmıştır. Aslında Anadolu ve çevre coğrafyasındaki yerel müziklere ilişkin ilk derleme faaliyetleri 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında yabancı araştırmacılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Birçok şarkiyatçının şarkı sözlerini derleyip yayınlama çabasının yanı sıra, özellikle Fransız dilbilimci Hubert Pernot'un 1898-1899 yıllarında Osmanlı toprağı olan Sakız Adası'nda ve Avusturyalı arkeolog/antropolog Felix von Luschan'ın 1902 yılında Zincirli'de yaptığı fonograf kayıtları bu anlamda dikkat çekicidir (Yavuz, 2020, s. 87; Tahtaişleyen ve Alpman, 2020, s. 47). Diğer yandan Ermeni araştırmacı ve besteci Gomidas'ın özellikle Anadolu Ermeni müzikleri üzerine yaptığı derleme çalışmaları oldukça önemlidir (Bilal ve Yıldız, 2019).

Osmanlı'nın son dönemlerinde oldukça etkili olan modernleşme/Batılılaşma süreci müzikteki alaturka/alafranga tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Halk müziğinin bu tartışmalardaki konumu ise kimi zaman alaturka içine dâhil edilmek, kimi zaman bir özü temsil ettiği için harsın kaynağı olarak algılanmak olmuştur. Sultan II. Abdülhamit'in aşağıdaki fikirleri o dönemde Osmanlı sarayının halk müziğine ve bağlamaya bakışını yansıtması bakımından dikkat çekicidir:

> Doğrusu alaturka musikiden pek hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğiniz makamlar Yunanlılardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır derler ya bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Arabların imiş. Bir tarihte Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafın köylerinde eskiden beri çalınan çalgı, sazmış. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınırmış. (Şakir, 2011, ss. 219-220)[75]

Abdülhamit'in bu görüşlerinden de anlaşıldığı gibi Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren resmî söylemde yavaş yavaş bağlamanın bir milli çalgı olarak keşfedilmeye başlanmıştır. Yine bu süreçte yerel müziklerin derlenmesine ilişkin fikirler de

[75] Söyleşi *Akşam* gazetesi için 1918'de yapılmış, 1938'de yayınlanmıştır (Arslan, 2016, s. 23-24).

dillendirilmeye başlanmıştır. Örneğin 1911 yılında Türk Derneği'nin şubelerinin faaliyetlerini düzenlemek adına yayınladığı öneriler arasında "köylerde Türkler'in söyledikleri eski yerli türkülerin, darb-ı mesellerin ve hikâyelerin yazılması" da vardır (Üstel, 2010, s. 24). Diğer yandan 1916 yılında Maarif Nâzırı Ahmet Şükrü tanınmış Türk Musikisi üstatlarını nezarette bir toplantı yapmak üzere davet etmiştir. Bu davet için gönderilen yazıda[76] bir musiki okulu [Dârülelhân] kurulacağı bildirilmiş ve açılacak okulun görevleri şu şekilde anlatılmıştır: "a) Devlet okulları için musiki öğretmeni yetiştirmek, b) Eski Musiki eserlerimizi kaybolmaktan korumak c) Anadolu ulusal havaları toplanarak bunlara göre bir ulusal musiki vücuda getirilmesine çalışılmak" (Sevengil, 1968, s. 220). Buradaki üçüncü hedefte de görüldüğü gibi Anadolu'nun yerel ezgilerinin bir ulusal müziği yaratmak için derlenmesi fikri, Cumhuriyet'in kuruluşundan önce de resmî kurumların gündemindeydi. Ayrıca Türkiye coğrafyasında Cumhuriyet'den önce kişisel düzeyde gerçekleştirilen çalışmalar da vardı. 1922 yılında ilk resmî derleme faaliyeti ise Dârülelhân'ın[77] müdürü Musa Süreyya Bey ve Maarif Vekâleti Hars Dairesi Müdürü Hamit Zübeyr Bey (Koşay) tarafından başlatılmıştır (Şenel, 2011b, s. 47). Derleme adına o döneme kadar atılmış en büyük adım olan bu faaliyetler, anket yöntemi ile yürütülmeye çalışılmıştır. Bunun için Anadolu'nun farklı bölgelerinde görev yapan öğretmen, muhtar, sağlık görevlileri gibi kişilere 14 sorudan oluşan 2000 kadar anket fişi gönderilmiştir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde başlayan ve Cumhuriyet'le birlikte hız kazanan bu faaliyetler yaklaşık üç yıl devam etmiş ve çalışmanın sonuçları 1926 yılında iki defter halinde *Anadolu Halk Şarkıları Külliyatı* başlığıyla yayınlanmıştır (Altınay, 2004, s. 85, Şenel, 2011b, s. 47). Bu süreç devam ederken bir yandan da 1925 yılında Maarif Vekaleti Hars Müdürlüğü tarafından Seyfettin ve Sezai Asaf (Asal)[78] kardeşler Batı Anadolu'ya derleme gezisine gönderilmiştir. Onlara alanda Türk Ocağı yetkilileri, Belediye reisi, maarif müdürü ve jandarma gibi kurumsal gerekli yardımları yapmışlardır. Bu gezide ses kaydı yapılamamıştır, fakat derlenen türkülerden 76 tanesinin notası 1926 yılında *Yurdumuzun Nağmeleri* adıyla yayınlanmıştır (Altınay, 2004, s. 90).[79] Asaf

[76] Maarif Vekaleti'nin bu yazısı 2 Haziran 1332 (Milâdî 15 Haziran 1916) tarihlidir.
[77] Dârülelhân kelimesinin anlamı "nağmeler evi"dir. Osmanlı Dönemi'nde kurulmuş ilk resmî müzik okuludur. 1917 yılında kurulmuştur. 1927 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı adını almıştır.
[78] Şenel (2011b, s. 48) bu isimleri "Seyfettin Asaf ve Mehmet Sezai kardeşler" olarak belirtmiştir.
[79] *Yurdumuzun Nağmeleri* isimli bu kitabın tıpkıbasımı ve çeviriyazımı Reyhan Altınay tarafından yayınlanmıştır (künye?). Daha geniş bilgi için: Asaf ve Asaf (2008).

Kardeşlerin bu gezisi kurumsal olarak alanda yürütülen ilk resmî derleme gezisi olması bakımından önem taşır. Asaf Kardeşlerin derledikleri müziklere ilişkin hazırladıkları kısa raporda bir yandan "milli şive ve motiflerin" unutulması ve mahalli müziklerin Batı tesirinin altına girmesi tehlikesinden bahsedilmekte, diğer yandan bu biçimiyle de "iptidai" bir halde olduğu ve "ıslah" edilmesi gerekliliği vurgulanmaktadır. Bu ıslah için bir musiki mektebinin açılması önerilir. Raporda açılması önerilen bu okul "bu feci halin devası" ve "günden güne artacak ve düzelecek mesaisi ve milletimizdeki fıtrî istidadın yardımıyla millî musikimizi yakın bir istikbâlde dikkate şayan bir hâle" getirileceği düşünülmektedir (Asaf ve Asaf, 2008, s. 46).

Aslında bu düşünceler bu ilk derleme faaliyetlerinin hareket noktası adına da önemli fikirler vermektedir. Halka doğru gitmenin temel sebeplerinden birisi gelecekte Batı tekniği ile milli müziği yaratacak besteciler için "malzeme/ham madde" toplamak fikridir. Bu rapordan sonra ses kayıt cihazı ile alana gitmek fikri gelişmiş ve Dârülelhân bünyesinde gramofonla yapılan ilk derleme gezisi 1926 yılında gerçekleşmiştir. Ziya Bey, Ekrem Bey, Rauf Yekta ve Dürri Bey'den oluşan bir derleme ekibi Adana, Urfa, Niğde, Antep, Kayseri, Sivas ve Samsun'a yapılan 51 günlük bir araştırma gezisine çıkarlar. 1927 yılında Ziya Bey, Ekrem Bey, Muhiddin Sadık ve Ferruh Arsunar ikinci derleme gezisine çıkmıştır. Bu kapsamda Konya, Ereğli, Karaman, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın'a gidilmiştir. Daha sonra aynı ekip üçüncü gezi olarak İnebolu, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Eskişehir Kütahya, Bursa'ya, son gezi olarak da Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan, Erzurum, Sinop ve Giresun'a gitmiştir. 1929 yılındaki dördüncü gezi ise Yusuf Ziya Demircioğlu, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferruh Arsunar ve film opertatörü Remzi Bey tarafından Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan, Erzurum, Giresun, Sinop'ta gerçekleştirildi (Gazimihal, 2006, ss. 176-195, Şenel, 2011b, ss. 50-51).

Tam bu dönemde, 1930 yılında bir edebiyat öğretmeni olan ve ilerleyen yıllarda bürokraside önemli görevler[80] üstlenecek Ahmet Kutsi'nin (Tecer) öncülüğünde

80 Ahmet Kutsi Tecer, 1930-1934 yılları arasında Sivas Lisesi'nde edebiyat öğretmenidir. Aynı zamanda Sivas Milli Eğitim Müdürü olarak görev yapmıştır. 1934-1941 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı Yüksek Öğretim Genel Müdürlüğü görevini yürütmüştür. Bu süreçte Devlet Konservatuvarının kuruluşunda rol oynadı. 1941-1945 yılları arasında Halkevleri'nin sesi olan *Ülkü* dergisini yönetti. Ayrıca Halkevleri Şefi olarak da görev yaptı. Bunların yanı sıra 1942-1946 yılları arasıda milletvekilliği de yapmıştır (Çevirme, 1992, s. 2).

Sivas'ta Halk Şairleri Koruma Derneği kurulmuştur (bkz. Şekil 4.1). Dernek yöneticileri arasında yine o dönemde Sivas Lisesi'nde müzik öğretmeni olan Muzaffer Bey (Sarısözen) de vardır. Dernek, 5 Kasım 1931'de Sivas'ta birçok aşığın katıldığı bir Halk Şairleri Bayramı düzenlemiştir. Ahmet Kutsi Bey'in derneğin ve bayramın amacını belirttiği aşağıdaki sözleri dikkat çekicidir:

> Bugün milli tarihimizin bu büyük idealinin, yani millet birliğinin kuvvetle tahakkukunun zamanı içindeyiz. Artık memleket dahilinde hukukça ayrılmış zümreler yoktur ve olamaz. Fakat şehirli ve köylü, münevver ile halk arasında velev hissi olsun aralık kalmasına müsaade edilemez. Cumhuriyet Türkiyesi maarifi okuma yazma, yurt ve medeniyet bilgisi yayma hususunda durmadan çalışmaktadır. Umumi maarife, halk terbiyesine verilen bu büyük ehemmiyeti bilhassa zikrederiz. Bununla beraber uyanık gençlik bu büyük, milli hamleyi bütün ehemmiyetiyle karşılamalı ve bu idealin tahakkuku için uğraşmalıdır. İşte halk şairleri koruma derneğinin kurulmasının mühim amillerinden biri de budur. O halde halk şairleri koruma derneği bir halk terbiyesi müessesidir. Burada takip edilen gaye bilhassa geniş halk kütlesi ile fikir hayatımızın umumi bağlarını birleştirmek, münevver kütle ile geniş kütle arasını doldurmak; bunu tahakkuk ettirmek için de, halk dili, halk nağmeleri, halk bediiyatı halk ananeleri ile münevver adamın medeni bilgilerini birbirine kaynaştırmak, mezcetmektir… Halk şairleri birer köy şairleridir. Bunlar birer san'at istidadı ve muhitleri üzerinde çok müessirlerdirler. Onlar vasıtası ile, milli hayatımızın ideal ve heyevanlarını geniş halk tabakaları içinde yaymağa muvaffak olacağız. Bu varlığın dili bir olduğu gibi ayni umumi heyecanları yaşatan eserler ayni kuvvetle bütün halk kütlesini bağlayacaktır. İşte bu maksatladır ki halk şairleri koruma derneği bir yandan köy ve halk içinden süzülüp gelen eserleri umuma teşhir ederken bugünün güzel Türkçesi ile yazan muharrirlerinin eserlerini de köye ve köylüye tanıttıracak, Türk gençliğinin medeni idealini halk ve köylüye de aşılayacaktır. (Tecer, 1932, s. 3)

Ahmet Kutsi Bey, özellikle kentli/köylü, münevver/halk arasında "hissi" bir ayrım bile kalmaması gerektiğine ilişkin vurgu yapmaktadır. Bu nedenle "bir halk terbiyesi müessesi" olarak gördüğü dernek, bir yandan halka münevverlerin sahip olduğu medeniyeti götürülecek ve "halk terbiyesi" gerçekleştirilecek, diğer yandan da halk

dilini ve zevkini münevverlere tanıtacaktır. Bunun için halk şairlerine önemli bir rol düşmektedir. Zira bu aşıklar "Cumhuriyet'in medeni idealini" köylüye aşılayacaktır (Tecer, 1932, s. 3; Güray, 2018, s. 28).



Şekil 4.1 : 1931 yılında gerçekleşen Sivas Halk Şairleri Bayramı'na katılan âşıklardan: (oturanlar, sağdan) Âşık Veysel, Revani, Süzani, Âşık Süleyman, Karslı Mehmet, Hikâyeci Ağa Dayı; (ayaktakiler, sağdan): Âşık Müştak, Yarım Ali, Talibi, Yusuf, San'atı, Âşık Ali (Tecer, 1932, s. 3).

Bu dernek ve bayram Ahmet Kutsi Tecer'in Muzaffer Sarısözen ve Âşık Veysel'i keşfetmesi açısından önemli bir tarihsel ana işaret eder. Zira yukarıda bahsettiği idealin halk şairi ayağını temsil etmesi bakımından Âşık Veysel öne çıkmaya başlayacak, halk müziğinin yanı sıra Batı müziğini de bilen "aydın bir sanatkâr" olarak da Muzaffer Sarısözen[81] desteklenecektir (Güray, 2016, s. 29). Bu halk şairleri bayramının Veysel üzerindeki en önemli etkisi usta-malı söylemek yerine kendi şiirlerini söylemeye ve Anadolu'yu dolaşmaya başlamasıdır:

> Bu Sivas seyahatine kadar içinden hoşuma giden aşıklar gibi şiir söylemek geliyor, fakat köyde 'Veysel birisine abayı yakmış da onun için şiir yakıyor' diyecekler diye utanıyor ve söylemiyordum. Fakat bu Sivas seyahatinden sonra dilimdeki bağı çözüp attım. Aynı sene güzün, köylüm İbrahimle birlikte Adana tarafına doğru bir seyahate çıktık. Köy köy, kahve kahve söyleyip

[81] Muzaffer Sarısözen 1899 yılında Sivas'ta doğmuş, 1963 yılında Ankara'da vefat etmiştir.

> dolaşmaya başladık. İlk defa o sene kışı gurbette geçirdik. Yol arkadaşım İbrahimle 1940 senesine kadar beraber dolaştık. (Hınçer, 1950, s. 217)

Elbette Veysel'in kendi cevheri, yetenekleri ve girişkenliği de onun giderek popüler olmasında önemli bir etken olmuştur. Ancak bu noktada, Veysel'in bu bayramın hemen ardından Cumhuriyet ideolojisini öven şiirler yazması, Ahmet Kutsi Tecer'in hedeflediği ve önemsediği halk şairi modeline uyumluluğunu arttırmıştır. Daha sonra Ahmet Kutsi Tecer'in etkin rol oynayacağı Halkevi ve Köy Enstitüsüleri ve Muzaffer Sarısözen'in etkin olacağı Radyo gibi kurumlarda öne çıkmasında bu 1931 yılındaki tanışıklığın önemi olduğu da açıktır (Cömert, 2016, s. 90, Güray, 2018, s. 29). Bu noktada resmî ideolojinin farklı kurumlar arasında birlik halinde uygulanmaya çalışıldığını ve Ahmet Kutsi Tecer'in kurguladığı bu bayramı da devletin oldukça ciddiye aldığını belirtmek gerekir. Zira bu bayrama Millî Eğitim Bakanlığı'nın müze bölümü müdürü Hamit Zübeyr'in davetiyle Alman araştırmacı Martti Räsänen'in[82] de gözlemci olarak katılmış olması bu durumun bir göstergesidir (Räsänen, 1995, s. 6).

Halk müziği alanında tüm bunlar olurken 1934 yılında Gazi Mustafa Kemal'in talimatı ile Maarif Vekili Abidin Özmen'in başkanlığında Ankara'da bir müzik kongresi toplanmıştır. Bu kongrede özellikle "müzik, opera, tiyatro ve bale" ile ilgilenecek yeni bir eğitim-öğretim kurumunun kurulması ile ilgili bir rapor hazırlanır. Bu rapor 1935 yılında uygulanmaya başlanır. Ankara'da bir devlet konservatuvarı kurulması ve Avrupa'dan uzmanlar getirilmesi kararlaştırılır. Bu vesile ile davet edilen Alman besteci Paul Hindemith Ankara'ya gelir, incelemelerde bulunur ve raporlar hazırlar (Hindemith, 2013, s. 63). Bu çerçevede Hindemith'in de önerisiyle Ankara Devlet Konservatuvarı'nın derleme gezileri yapması da planlanır. Bu derleme fikrinde esas hedef bestecilere "Türk halkının müzik gücünü" yeni ulusal müziği yaratacak bestecilerle tanıştırmaktır. Bu noktada Hindemith'in 1935 raporunda yazdığı şu düşünceler dikkat çekicidir:

> Devlet daha çok yeni olan müzik yaratma hareketini teşvik etmelidir ve her yolla bunu desteklemelidir. Bunun nasıl gerçekleştirileceğine, hâl ve gidişata göre karar verilmelidir. Bu- günlerde besteciler daha çok günlük işlerinin küçük gerekleriyle ilgilendiklerinden Türk halkının müzik gücünün

[82] Sonrasında gözlemlerini aktardığı bir kitap da yazan Räsänen kitabında hem Tecer'e hem de Zübeyr'e teşekkür eder (Räsänen, 1995, s. 6).

> ulaşabileceği noktayı gözden kaçırıyorlar. Onları taşra şehirlere yollayın, orada yaşayanların müziklerini dinletin ve aylarca onlarla beraber yaşatın. Şu an ne halkın müzik yeteneğinden ne de halkın büyük bir bölümünün ihtiyaçlarından haberdarlar, bu konular üzerinde deneyim kazandıklarında çalışmalarını doğru şekilde kullanacaklardır. (Hindemith, 2013, s. 124-125)

Ankara Devlet Konservatuvarı derleme gezileri 1937 yılında Sivas'tan başlamıştır. Bu gezilere Ahmet Kutsi Tecer'in Halil Bedi Yönetken'e önerisiyle Muzaffer Sarısözen de katılır. 1938 yılında Sarısözen, Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşiv Şefi olur (Elçi, 1997, s. 27). 1937-1952 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuarı tarafından toplam 16 derleme gezisi düzenlenmiştir (Şenel, 2011, s. 59). Bu gezilerden ilk dördüne çeşitli gruplar halinde Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedi Yönetken, Muzaffer Sarısözen, Cevat Memduh Altar, Tahsin Banguoğlu, Nurullah Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Mithat Fenmen, Arif Etikan (teknisyen) ve Rıza Yetişen (teknisyen) katılmıştır. 1941 yılından itibaren gerçekleşen 10 geziyi ise Halil Bedi Yönetken (başkan), Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen'den oluşan 3 kişilik bir derleme heyeti gerçekleştirmiştir (Şenel, 2011b, s. 61). Bu noktada Muzaffer Sarısözen'in birçok kurumun kesişiminde ve Türk Halk Müziği resmî söyleminin uygulanmasında önemli bir rolü olduğu görülmektedir. Zira Sivas Halk Şairleri Bayramı'ndan başlayarak, Ankara Devlet Konservatuvarı'nca yapılan derlemelere, oradan Folklor Arşivi şefliğine uzanan kariyeri sonrasında Radyo'da oluşturulacak halk müziği ve bağlama icra geleneğinin en önemli aktörü olmasının yolunu açacaktır.[83]

Ulusal müzik kültürü yaratmadaki en önemli adımlardan birisi bu ilk dönem derlemeleri ile atılmış olmaktaydı. Zira Anadolu'dan toplanan çok sayıda halk/köy şarkısı modern bir ulus devlet olarak ortaya çıkan Türkiye Cumhuriyeti'nin icat edilen kültürünün ulusal karakteristiğini ortaya koyacağı düşünülmekteydi. Bu düşünce ve faaliyetler, Erol'un da vurguladığı gibi Anadolu'da yaşayan çeşitli toplulukların müziklerini Türk Halk Müziği kategorisi altında toplanılmasına yönelik bir tür indirgemeci ve seçmeci yaklaşımın da temelini oluşturmuştur:

> Kendilerini etnik, dinsel, bölgesel ve yerel açıdan özgül başlıklarla tanımlayan farklı toplulukların ezgileri devlet tarafından Türk Halk Müziği

[83] Muzaffer Sarısözen ile ilgili kapsamlı bir inceleme için Şenel'e (2018) başvurulabilir.

> olarak değerlendirilmişti. THM'yi icat eden Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasal seçkinleri hiç tartışmasız bir biçimde halk müziği bestecilerinin ya bilinmediğini ya da ezgilerin bestelenme yerine müziğin bir grup sürecinin sonucu olarak geliştiğini varsaymışlardı. Bu tercih, ulusal bir kültür yaratmak üzere Anadolu'da yaşayan farklı müzik kültürlerinin türdeşleştirilmesine dayanmaktaydı. Bu elbette ki aynı zamanda etnik kimliklerin temsillerini biçimlendirme ve denetleme politikasıydı. (Erol, 2012, s. 41).

Resmî otantisite söylemini olgunlaştıran ve uygulanmasını sağlayan kurumlardan birisi de Halkevleri'dir. Halkevleri 1932 yılında Cumhuriyet Halk Fırkası'nın prensipleri doğrultusunda kültür, spor ve eğitim alanında faaliyet gösterip, çeşitli şubeler altında görev yapmak üzere kurulmuştur.[84] Amaç, genel olarak Cumhuriyet'in kültür politikalarını uygulamak ve inkılabı halka yaymaktır (Toksoy, 2007, s. 27). Karaömerlioğlu'na göre Halkevleri "devletin doğrudan denetiminde olmayan her türlü siyasi, kültürel, entelektüel vb. kurumların yerine devlet güdümlü bir kurumsallaşma projesinin parçasıydı" (2006, s. 57). Bu süreçte Osmanlı'nın son dönemlerinde kurulan Türk Yurdu Derneği'nin bir devamı niteliğindeki Türk Ocakları lağvedilerek Halkevleri kuruldu. Bu değişikliğin temel nedenlerinden birisi Türk Ocakları'nın 1930 yılında kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası'na yönelmesiydi (Karaömerlioğlu, 2006, s. 56; Toksoy, 2007, s. 27). Cumhuriyet'in ilk yıllarında resmî ideoloji ile uyumu nedeniyle devlet tarafından oldukça desteklenen Türk Ocakları'na ilişkin Toksoy'un şu tespitleri dikkate değerdir:

> Türk Ocakları'nın siyasi bir güç şeklinde Cumhuriyet Halk Fırkası'nın karşısına çıkabileceği endişesi Ocakların kapatılma kararının alınmasında etkili bir rol oynamıştır. Çünkü Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın kurulmasıyla birlikte...Türk Ocakları'nın bazı üyeleri açıkça politika ile uğraşmaya başlamışlardı... Bunun yanı sıra, bu dönemde yapılan belediye seçimlerine Türk Ocakları'nın bazı şubelerinin karışması ve Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın desteklemeleri iktidarın tepkisini iyiden iyiye çekmiştir. (2007, s. 27)

[84] Bu şubeler Dil ve Edebiyat Şubesi, Ar Şubesi, Temsil Şubesi, Spor Şubesi, Sosyal Yardım Şubesi, Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi, Kütüphane ve Yayın Şubesi, Köycülük Şubesi, Tarih ve Müze Şubesi'dir.

Dolayısıyla Halkevleri'nin Türk Ocakları'nın yerini doldurmakla birlikte, resmî söylemin halka aktarılarak milli kimlik inşasının güçlendirilmesi ve inkılapların halka daha hızlı yayılması için gerçekleştirilen bir eğitim projesi olduğu söylenebilir:

> Fırkamızın program temelleri cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik ve inkılapçılıktır. Programımızı bu ana ve temel prensiplerin hakimiyeti ve ebedileşmesi için bu vasıflarla kuvvetli vatandaşlar yetiştirilmesini, milli seciyenin Türk tarihinin ilham ettiği derecelere çıkmasını, güzel sanatların yükseltilmesini, milli kültürün ve ilmi hareket ve faaliyetlerin kuvvetlendirilmesini ehemmiyetli vasıtalar olarak tespit ve işaret eder. Bu esas ve vasıtaların hepsi birden medeniyet yolunda Türklüğün kaybettiği uzun yılları cesur, atılgan ve yorulmaz hamlelerle kazanacak nesiller yetiştirmeyi, medeniyet sahasında Türk'ün tabii meziyet ve kabiliyetleriyle mütenasip şeref mevkiini tekrar almasını istihdaf eyler. Halkevlerinin gayesi bu uğurda çalışacak mefkûreci vatandaşlar için toplayıcı ve birleştirici yurtlar olmaktır. (CHF Halkevleri Talimatnamesi, 1932, s. 5)

1932 tarihli Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF) Halkevleri Talimatnamesi'nde de medeniyet hızla ulaşılması gereken ve geç kalınmış bir hedef olarak ortaya konmaktadır. Halkevleri'nin kuruluş amaçları arasında Cumhuriyet'in resmî ideolojisini de temsil eden CHF'nin[85] kültür politikalarının daha sistematik bir şekilde halka ulaşması, dolayısıyla müzik alanında da medeniyetin yakalanması hedefi vardır. Bu çerçevede müzikte güdülecek istikamet şu şekilde planlanmıştır:

> Halkevleri musiki mesai ve müsamerelerinde beynelminel modern musiki ile milli türkülerimiz esas tutulacak ve beynelminel musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yani musikide gayemiz, modern ve beynelminel musikiyi (ve taganni tarzını) esas tutmak, bunu tatbik ve temin etmektir. Halkın musiki zevkini arttırmak ve yükseltmek için radyo, gramofon gibi vasıtalardan da istifade edilmelidir. (CHF Halkevleri Talimatnamesi, 1932, s. 11)

Aslında müzik toplulukları kurma ve Batılı anlamda koro, orkestra ve çeşitli topluluklar oluşturma fikri, Türk Ocağı'nın çalışmaları içinde de vardır. Örneğin 1928 yılında Bursa Türk Ocağı'nın "alafranga musiki şubesi" tarafından bir gençlik

[85] Başlangıçta Halk Fırkası olarak isimlendirilen partinin adı 1924'de Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF) olarak, 1935'de de Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) olarak değiştirilmiştir.

orkestrası ve koro oluşturmuş, bunlar 1929 yılında halka konser vermiştir. Bu tip faaliyetler 1932 yılında kurulan Halkevleri'nde de kesilmeden devam etmiştir (Gazimihal, 1942, ss. 49-50). Ancak söz konusu hedeflerin halk müziği icrasına nasıl yansıtılması gerektiği, CHF Genel Sekreterliği'nin Halkevi Başkanlığı'na gönderdiği 1939 tarihli bir kararda açık bir şekilde izah edilmiştir:

> Bu esasa göre alaturka dediğimiz müziğe Halkevlerinde, ister cümbüş, ut, kanun gibi sırf alaturka sazlarla, ister keman, piyano gibi alafranga sazlarla, ister tef ve değnekle idare suretiyle yer vermemek lazımdır. Maddede işaret olunan halk türküleri, ancak Halk Sazları ve Halk ağzı ile yapılabilir bir sanattır. Öz halk müziği icrası, kendi sazını ve ağzını ve kendi tekniğini ister. Halk türkülerine refakat edebilecek Halk Sazları da cura, bağlama, bozok, meydan sazı[86], kabak, Karadeniz kemençesi, davul, zurna, kaval, darbuka, çifte nara gibi aletlerdir. Anadolu seslerine, maya, hoyrat, bozlak, deyişler, divan[87] gibi halk ezgilerine keman, cümbüş, ut, kemane, kanun, kemençe, ney gibi alaturka sazlar değil, doğrudan doğruya halk sazları refakat etmelidir. Halkevleri talimatnamesinin müsaade ettiği halk türküleri, halk sazları ancak bunlardır ve icra tarzları da bundan ibarettir" (Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği, 1939, Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Cumhuriyet Arşivi, B178336).

Burada ortaya konulan "öz halk müziği" söylemi, Gökalp'in hars düşüncesi ile uyumluluk göstermesi bakımından önemlidir. Zira, öz halk müziğinin, alaturka ve alafranga müzikler ile temasından kaçınılması istenmiştir. Alaturkanın kesin olarak dışlanması resmî ideoloji ile uyumludur. Bunun yanısıra halk ezgilerine keman, cümbüş, ut, kemane, kanun, kemençe ve ney gibi çalgılarla eşlik edilmemesini talep etmek, bu çalgıların kullanıldığı dönemin kentli halk müziği icrasının da dışlandığı ve yalnızca kırsal bölgelerdeki halk müziğinin öz, makbul ve otantik olarak kabul edildiği anlamına gelmektedir. Halk müziğine bakışta bir yandan keşif, bir yandan da inşa hedeflenmektedir. Keşif için derleme çalışmaları yapılmakta, inşa için ise iki uçlu bir yol haritası çizilmektedir. Bunlardan ilki, mevcut olanın arı, öz, saf halinin mümkün olduğu kadar korunarak icra edilmesi gerekliliğidir. Diğer hedef ise keşifle

[86] Burada halk sazları sayılırken cura, bağlama, bozok ve meydan sazından ayrı ayrı bahsedilmesi, Anadolu'daki farklı saz türlerinin o yıllarda bilindiğinin de bir göstergesidir.
[87] Metinde "didan" olarak yazılmıştır, ancak muhtemel bir daktilo hatası olduğu düşünülerek bu kelime tarafımızca "divan" olarak düzeltilmiştir.

ortaya çıkarılacak malzemenin Batı medeniyetinin "üstün" tekniği ile işlenmesinden ibarettir. Halkevlerine hem keşif hem de inşanın ikili boyutuna dönük öncü bir misyon biçilmiştir. Bir yandan halka Batı müziğini dinletmeye çalışırken, diğer yandan halk türkülerini olabildiğince öz bir şekilde korumaya çalışmanın sebebi budur. Batı çalgıları ile halk müziği çalınmasına karşı çıkılması ise bu işlemi yapacak medeniyetin en "üst" tekniklerini bilen yetkin ellere bırakılması düşüncesinin hâkim olmasıdır. Başka bir deyişle yerel ezgiler ile Batı müziğinin sentezini yapacak kişilerin ehil olmaları gerekmektedir. Bu yaklaşım, resmî otantisite içinde oluşturulacak bu çerçevedeki yeni otantisitenin söylemsel kuruluşuna işaret etmektedir. Piyasada gelişmekte olan popüler icranın, bozulma olarak görülmesi ise, otantisite inşası gereksinimi için bir başka pratiğin inotantik olarak kurgulanması anlamına gelmektedir. Halkevleri müfettişi de olan Ahmet Adnan Saygun'un görüşleri, tam da bu noktaya işaret etmektedir:

> Halk musikisi de halk oyunları da yalnız ve yanız halk sazları ile icra olunur. Türkülerimizin ud, tanbur ve bazı nevicat sazlarla çalınması katiyen doğru olmadığı gibi, oyunlarımızın bu neviden sazların refakatinde icrası da katiyen doğru değildir. Saf haldeki halk türküleri, ancak halk sazları ile söylenebilir, tâ ki ne yaptığını bilen bir bestekar tarafından bu türküler işlenmiş olsun. (Saygun, 1940, s. 39)

Bununla birlikte Halkevleri'nde bir yandan koro, orkestra ve bando çalışmaları yapılmaya çalışılmış diğer yandan da halk müziği derleme çalışmaları yürütülmüştür. Bu çalışmaların aynı çatı altında olması etkileşim için de uygun bir ortam oluşturmuştur. Ayrıca Halkevleri'nin temel misyonlarından biri de halkı birlikte icraya yönlendirme ve bu konuda eğitim verme olmuştur:

> Halkevlerinin bu hususta vazifesi işte bu insanları hep beraber teganniye sevk etmektir. Şu nokta bilhassa dikkati caliptir ki Türk, müşterek teganniden fazla zevk almıyor. Filhakika gerek Anadolu'da köylüler arasında, hatta gerek şehirlerde ve mektep gençleri arasında müşterek teganni yerine münferit teganni hakimdir. Biri bir türkü söyler, diğerleri dinler, bu türküye iltihak edenler bulunsa bile onların ekseriya bozuk teganni ettikleri görülür. Bunun böyle devam edip gitmesi hiç şüphesiz arzu edilmez. Çünkü Türkler artık beraber teganni etmek ihtiyacını duymuş bulunuyorlar. Halkevlerinin halkın

> musiki terbiyesinde göz önünde bulundurmaları lazım gelen ilk nokta müşterek tegannidir. (Saygun, 1940, ss. 13-14)

Saygun, burada yalnızca toplu vokal icradan söz etmekte ise de aynı bakış açısının halk çalgılarına da benzer bir şekilde uygulandığını düşünmek mümkündür. Zira Ankara ve Bursa Halkevleri'ndeki müzik çalışmalarından örnekler sunan Gazimihal'in yayınladığı fotoğraflar bu anlamda çok ilgi çekici örnekler sunmaktadır (bkz. Şekil 4.2 ve Şekil 4.3). Bu fotoğrafların ilkinin altında "Ankara Halkevi'nde kopuzun ihyası teşebbüsü (1936)", ikincisinde de "Bursa Halkevi'nde bağlamanın ihyası denemeleri (1941)" bilgisi yer almaktadır. Özellikle ikinci fotoğraf incelendiğinde beş icracının benzer bir oturuş ve tutuş pozisyonu ile düzenli bir topluluk görüntüsü verildiği görülmektedir.[88] Ayrıca "kopuzun ihyası teşebbüsü" ve "bağlamanın ihyası denemeleri" sözlerinin bağlamayı geliştirme, diriltme ve daha iyi duruma getirme gibi bir anlam taşıdığı düşünüldüğünde, günümüze kadar sürecek benzer girişimlerin ilk adımlarının Halkevlerinde atıldığı anlaşılmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, bağlamalardan oluşan düzenli bir topluluk oluşturma fikrinin ilk olarak Halkevleri'nde gerçekleştirilmeye başlandığı söylenebilir. Burada ilkinde kopuz, ikincisinde bağlama teriminin seçilmesi de dikkat çekicidir. Bu farklı isimlendirme tercihleri, elbette ki Gazimihal'in bu çalgılar (bağlama tipli çalgılar) ile ilgili sunduğu isim önerilerinin zaman içindeki farklılaşmasına işaret etmektedir.



Şekil 4.2 : 1936 yılında Ankara Halkevi'nde kopuzun ihyası teşebbüsü (Gazimihal ve Karsel, 1939, s. 32).

[88] Bursa Halkevi'ndeki fotoğrafın yer aldığı kitapta aynı sayfada yaklaşık 27 kişilik bir mandolin takımının yer aldığı fotoğrafın yer alması, bu düşüncemizi güçlendirmektedir.



Şekil 4.3 : 1941 yılında Bursa Halkevi'nde "bağlamanın ihyası denemeleri" (Gazimihal, 1942, s. 60).

Halkevleri bir yandan da derleme çalışmaları sırasında bir mekân olarak hizmet vermiştir. Ayrıca "saz şairleri" ya da "mahalli ozanlar" olarak nitelendirilen yerel icracılara seslendirme olanağı yaratılmıştır. Sözgelimi Tamburacı Osman Pehlivan gibi usta icracılar Halkevleri'nde dinletiler yapmıştır. Festivallerde saz şairlerinin yarışmaları teşvik edilmiştir. Bu şekilde resmî otantisitenin kurumsallaşmasına önemli katkılarda bulunmuştur.

4.1.3 Radyo ve Yurttan Sesler Topluluğu

Radyo'nun bu dönemde yerleşik bir müzik yayın politikasına sahip olmaması ve Türk ve Batı Müziği yayınları arasındaki denge hep tartışmalara odak oluşturmuştur. Bu dönem ile ilgili tartışmaları ve uygulamaları birinci elden öğreneceğimiz kaynaklar sınırlı olsa da yok da değildir. Sözgelimi 1941-1949 yılları arasında 96 sayı olarak yayınlanan *Radyo* dergileri, o dönemde Radyo çevresinde gerçekleşen genel etkinlikler ve halk müziğine ilişkin yaklaşımlarla ilgili önemli ipuçları vermektedir.[89] Vedat Nedim Tör, Cevat Memduh Altar, Faruk Yener, Halil Bedii Yönetken ve Mesut Cemil gibi dönemin önemli müzik insanları olan yazarları da hemen her sayıda müzik ve kültür üzerine yazılar yazmıştır. *Radyo* dergisinin ilk

[89] Erken Cumhuriyet Döneminde yapılan halk müziği çalışmalarını anlamak ve dönemin ruhunu kavramak adına İstanbul Atatürk Kütüphanesi'nde bulunan *Radyo* dergileri incelenmiştir.

sayısında Vedat Nedim Tör'ün "Dil ve Kültür" başlıklı yazdığı ilk yazısında şu satırlar dikkat çekicidir:

> Bütün Türklerin malı olan kültür dilimizin, vatandaşlarımız tarafından anlaşılır hale gelmesi, hiç şüphesiz ki, dil birliğimizin, dolayısıyle millet birliğimizin büyük bir idealidir. İşte radyo, hiç farkında olmadığımız halde bu dil birliğini yavaş yavaş kuruyor. Radyonun söz neşriyatını dinleyen vatandaşlar ister Kastamonulu ister Trabzonlu ister Aydınlı olsun kültür dilimizin devamlı ve sistemli tesiri altında kalmaktadırlar. Kültür birliğini sağlamak yolunda da radyonun oynadığı rol gayet önemlidir. En canlı ve taze bir misal olarak "Bir halk türküsü öğreniyoruz" saatini hatırlayabiliriz. Bu saate öğretilen türküler bugün Türkiye'nin her tarafında söylenilmektedir. Memleketimizin muhtelif bölgelerindeki 14 köy enstitüsünün 9000 talebesi de bu türküleri hep bir ağızdan söylemeyi öğrenmişlerdir. Başka hiçbir dinleyicimiz bu halk türkülerini öğrenmediğini farz etsek bile, sadece bu netice, yani yarın 9000 köye dağılacak 9000 köy öğretmeninin bunları öğrenmiş olması, radyonun kültür birliği bakımından oynadığı rolün ehemmiyetini canlandırır. Halk türküleri bir milletin lirik usaresidir. Bu usareyi esirin dalgalarına yükleyerek bütün vatandaşların ruhuna akıtmak ancak radyo gibi insan zekasının mucizeli icadı sayesinde mümkün oluyor. (1941, s. 2)

1938-1943 yılları arasında Ankara Radyosu Müdürlüğü görevini yapmış olan Vedat Nedim Tör'ün bu görüşleri hem Radyo'nun yayın politikasını hem de halk türkülerine bakışı yansıtması açısından önemlidir. Radyo, kültür birliği yaratma projesinin bir aracı olarak görülmüş ve böyle bir misyon yüklenmiştir. Ayrıca, Radyo aracılığıyla dolaylı olarak verilen eğitimle gerçekleştirilmeye çalışılan bu misyon Köy Enstitüleri aracılığı ile eğitim alanına taşınmış ve böylelikle topyekûn bir toplumsal dönüşüm hedeflenmiştir. Tör, "Halk Türküleri" başlıklı bir başka yazısında şu ifadeleri kullanmaktadır:

> Bizde aydınların halk denilen ana yığından sökülüp kopması ve bunların birbirlerine "yaban" gözüyle bakmaları neticesinde dil ayrılığı gibi zevk ayrılığı da doğdu. Halktan olan her şeyi bayağı ve aşağılık görmek geleneği, bize halk türkülerimizi de ağzımıza aldırmadı. Tıpkı halk dilinde yaşayan kelimeleri ve söz değimlerini bir bir yazılarımızdan, kitaplarımızdan kovarak

> kendimize yapma, çetref bir kuş dili uydurdurarak halk tarafından anlaşılmaz olmayı nasıl bir üstünlük saydıksa, halk türkülerine de kulaklarımızı tıkayarak onun ses alemine karşı duygusuzluğu ve bağsızlığı efendiliğin şanından saydık... Şimdi Halk'a dönüş ve Halk'a bağlanış hareketinin, her şeyimizde olduğu gibi, güzel sanatlarımızda da filizlendiğini görüyoruz. Milli birliğin en canlı vasıtaları dil ve zevk birliği olduğuna göre, şimdiye kadar mahalli kalmış halk türkülerinin bütün millete mal edilişindeki mana büyüktür. Halk türkülerini köy kahvehanelerinden derleyip Radyo ile bütün memlekete yaymak, onları milletin lirik usaresi gibi tatmak ve tattırmak, halkçı ve milliyetçi inkılabımıza yaraşan bir harekettir. Yarının ileri Türk musikisi, bütün ileri milli musikiler gibi, Halk Musikisi denilen tükenmez kaynaktan avuç avuç içecekktir. O vakit, Türk musikisi de milletlerarası musikiler içinde kendisine yaraşan orijinal yeri alacaktır. (1942b, s. 10)

Cumhuriyet'in resmî ideolojisi doğrultusunda ulusal bir kültür yaratma çabalarının en önemli bileşeni olarak Türk Halk Müziğinin icadı, bir süreçti. Aslını söylemek gerekirse Türk halk müziğine ilişkin kurumsallaşma ve standartlaşma çabaları 1940'larda Muzaffer Sarısözen'in Yurttan Sesler Topluluğu ile belirgin bir hal alacaktır. Ancak bu, 1940'lar öncesinde, özellikle de Radyo'nun kuruluş evresinde gerek Radyo'nun yayınlarında gerekse içinde Atatürk'ün de bulunduğu devlet görevlilerin önünde, icat süreci devam etmekte olan halk müziği örneklerinin sergilenmediği anlamına gelmiyordu. Sözgelimi Tanburacı Osman Pehlivan'ın (1874-1943), hem devlet ricali önünde yaptığı icralar hem de Radyo'nun ilk yıllarında gerçekleştirdiği icraları, bu çerçevede anılmaya değer önemli bir örnektir. Gerek tarihsel perspektifte gerekse günümüzde Türkiye'deki bağlama icracılarının yakından tanıdığı Tanburacı Osman Pehlivan, bağlama kayıtları günümüze ulaşan ilk icracıdır. Daha da önemlisi bir bakıma ulusal ve profesyonel bağlama icracılığının öncülü olarak Tamburacı Osman Pehlivan önemli bir figürdür.

Sarısözen (1940, s. 117) ve Yönetken (2017, s.100), Anadolu'daki yerel bağlama icrasının tarihine ilişkin ipuçları taşıyan makalelerinde kentli ve köylü bağlamacı ayrımından bahsetmektedir. İlk derlemelerin ve kayıtların yapıldığı yıllar olan 1920'li ve 1930'lu yıllara ilişkin bu gözlemler bağlamanın kentli bir üslubunun da olduğuna işaret etmektedir. 1920'li yıllardan başlayan bu gözlemler o yıllarda kentli ve köylü icracıların farklılıklarından, perde kullanımı ve teknik olarak icra

biçimlerinin kısmen ayrıştığı anlaşılmaktadır. Bu anlamda özellikle Tamburacı Osman Pehlivan kentli bir icracı ve önemli bir aktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bilinen ilk bağlama kaydı Tamburacı Osman Pehlivan'ın taş plaklarıdır (bkz. Şekil 4.4). Bu plakların tarihine ilişkin net bir belge olmamasına rağmen 1913-1914 tarihlerinde bu kayıtların yapılmış olabileceği Osman Pehlivan'ın bir röportajından anlaşılmaktadır. 1929 yılında *Vakit* gazetesinde Hakkı Süha Gezgin'in gerçekleştirdiği röportajda bu kayıtlara ilişkin bilgileri Tamburacı Osman Pehlivan şu şekilde aktarmaktadır:

> -16-17 sene evvel… (1913-1914 yılları) O zaman Orfeon Fabrikası[90] vardı orada çalmıştım. Ondan sonra da geçen sene Kolumbiya'da çaldım.
>
> -Kaç parça?
>
> -On bir parça… dördünde Nebile (Teker) Hanım söyledi, ben çaldım… Üç tanesi zeybek havasıdır, bunları da yalnız sazla çaldım. Diğerlerini ben çaldım, Suphiye Hanım söyledi. Çaldığım eserler arasında: "Vardım baktım demir kapı sürgülü", "Kerem", "Güvender", "Anadolu" oyun havası vardır. (Gezgin, 2007, s. 45)

Bağlama ile yapıldığı bilinen ilk kayıtlar 1913-1914 yıllarında Tamburacı Osman Pehlivan'ın Nebile Teker Hanım'a ve Suphiye Hanım'a eşlik ettiği ve solo olarak icra ettiği bu taş plak kayıtlarıdır. Taş plakların daha sonradan farklı firmalar tarafından yeniden basılması ilk kayıt ve yayınlanma tarihinin bulunmasını zorlaştırmaktadır. Osman Pehlivan'ın repertuvarına baktığımızda *Balıkesir Zeybeği* ve *Anadolu Kaşık Havası* gibi farklı mahallere işaret eden örnekler vardır. Bu aslında o yıllardaki şehirli kültür adına da ipuçları vermektedir. Mahalli bağlama icralarını toparlayıp yeniden yorumlama anlayışı esasında o yıllarda başlamıştı. Yani Tamburacı Osman Pehlivan birçok farklı yöreden topladığı ezgileri sazıyla yorumlayarak kendi üslubunca icra etmekteydi. Bu anlayış Dârülelhân'ın derlediği eserleri Columbia firması ve konservatuvar arasındaki anlaşmayla ile konservatuvarlı ve İstanbullu müzisyenlerin yeniden yorumlayıp taş plaklar halinde yayınlanması sürecinde iyice pekişecektir (Ünlü, 2004, s. 218).

---

[90] Odeon firması 1927-1928 yılları arasında Grünberg yönetimine geçtiğinde, bu ilk kayıtlardan basıları tekrar basılarak piyasaya sürülmüştür (Ünlü, 2004, s.183).



Şekil 4.4 : Tamburacı Osman Pehlivan (*Radyo*, 1942d, s. 20).

Hayatını anlattığı bir söyleşide "...arabacı oldum, saz çaldım ve Anadolu'ya gittim" (Gezgin, 2007, s. 43) diyen Bulgaristan Tırnova doğumlu olan Osman Pehlivan, üç yaşında İstanbul'a göç etmiş ve Kadıköy'de yaşamını sürdürmüştür. Osman Pehlivan'ın hayatı, bağlamanın kırsal alan müziği ve şehir müziği arasındaki ilişkisini anlamamız açısından da önemlidir. Zira Osman Pehlivan İstanbul'da yaşayan bir müzisyen olarak tanbura çalmakta ve halk müziğine (yerel müziklere) ilgi duymaktadır. Cumhuriyet Döneminin önemli halkbilimcilerinden Sadi Yaver Ataman, Tanburacı Osman Pehlivan ile tanışmalarını anlatırken Radyo'nun erken dönemine olduğu kadar halk müziğinin icat edilme sürecine doğrudan işaret etmektedir:

> Ben Osman Pehlivan'ı 1925 yılında tanıdım. Kendisi Safranbolu'dan evli olduğu için ara sıra buraya gelirdi. Ben o zaman bağlama çalmaya yeni başlamıştım. Kendisini hayranlıkla dinler onu taklit etmeye çalışırdım. Radyonun memleketimizde yayınlara başladığı yıllarda ve sonraları Ankara Radyosunda birlikte çaldığımız olmuştur… Atatürk ile önceden tanışan ve karşısında Rumeli havaları seslendiren Osman Pehlivan, beni bir akşam Dolmabahçe sarayına götürmüştü. Ben Anadolu'dan İstanbul'a tahsil için gelmiş 17-18 yaşında bir gençtim. O sıralar (1927) halk musikisi diye

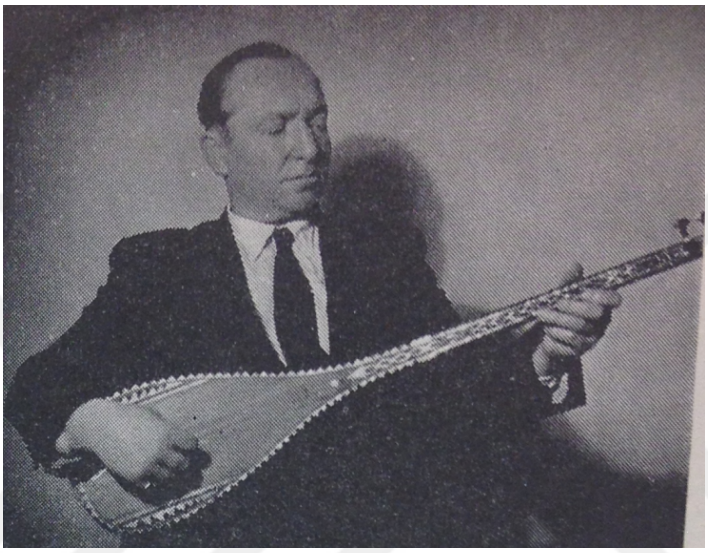
> meydanda bir şey yoktu. Köylerde kapalı bir folklor hayatı vardı. Memleketimizde henüz yeni kurulmuş, İstanbul büyük postanesinin üst katında yayınlar yapan radyoda, ağırlıklı olarak Klasik Türk musikisi fasılları teşkil eden programlar arasında, Halk musikisi olarak, bir Tanburacı Osman Pehlivan, bir de ben vardım. (Erdemir, 2013, ss. 10-11)

Dolayısıyla Radyo'nun (İstanbul Radyosu'nun) 1927'de başlayan yayınları içinde halk müziğine, yani yerel müziklere ilişkin etkinlikler, Sadi Yaver Ataman ile Tanburacı Osman Pehlivan'ın birlikte seslendirdiği programlardan ibaretti. 1938'de kurulan Ankara Radyosu ise yukarıda ifade edildiği gibi İstanbul'dan pek çok ustayı kendine çekmişti. Ankara Radyosu'nda da halk müziği çerçevesinde bir kadro bulunmuyor ve ancak programlarda yerel seslendiricilere, yani mahalli otantisite kategorisinde yer alan ve ozan, âşık vb. icracılara yer veriliyordu.

Böylesi bağlama çalan icracılardan biri, aslında Muzaffer Sarısözen'in dönemi ile birlikte öne çıkacak olan Sarı Recep idi. *Radyo* dergisi 1893 İnebolu doğumlu olan Sarı Recep'i "sazcılarımızdan" başlığı altında "radyomuzun halk musikisi çalışmalarında ve neşriyatlarında tanınmış ve sevilmiş halk sanatkarı" olarak tanıtıyor. Sarı Recep ise kendini şu şekilde tanımlıyor:

> Mübarek yurdumun ilk güzel seslerini babamdan ve amcamdan duydum. Babam gemici Abdurrahman'dır. Amcam ile beraber saz çalarlardı. Ama saz öğrenmek için onlardan istifade edemedim, çok küçüktüm. Sonraları İstanbul'daki bir amcamın bana her ay gönderdiği altmış kuruş harçlıktan artırarak bir kaval ve sonra da altı kuruşa, bir köylüden kemençe aldım. Nihayet baktım ki bizim İnebolu'da bütün delikanlılar delikanlı kahvesinde saz çalıyorlar. Ben de delikanlılık çağına gelmişim. O kahveye giderek asılı sazlarla orada çalanlara bakarak öğrenmeğe, bir az sonra da o vakitler şöhretli olan saz ustası Deli Hasan'dan ders almağa başladım. Doğduğum yerden başka memleket havalarını öğrenmek için bana askerliğim yardım etti. Tam on bir sene, sekiz buçuk ay, beş saat askerlik yaptım. Dolaşmadığım yer kalmadı; Marmara bölgesi, Rumeli ve Anadolu'nun her köşesi, bütün sahillerimiz, Suriye ve Yemen. Şimdi yaşlandık artık. Bir yerlere gidemiyorsak da radyomuzun mikrofonu karşısında genç arkadaşlarla ne zaman mızrap vursam oralar gözümün önüne geliyor. Allah millete devlete zeval vermesin. Biz böyle dolaşıyoruz işte. (*Radyo*, 1942c, s. 20)

"Delikanlı kahveleri"nde asılı duran sazlardan birini alıp çalmayla başlayan ve usta-çırak ilişkisi ile saz çalmayı öğrenen Sarı Recep, bağlama öğrenme sürecinin o dönemki durumu açısından önemli ipuçları veriyor. Ayrıca o dönemde askerlik kurumunun farklı yerel müzik kültürlerinin birbirinden etkilenmesi bakımından önemini yine Sarı Recep'in bu sözlerinden çıkarsamak mümkün. 12 seneye yakın yapılan askerlik ve farklı bölgelerde sürekli farklı insanlarla karşılaşma, yerel müziklerin birbiriyle alışverişin daha o yıllarda olduğuna işaret etmektedir.



Şekil 4.5 : Yurttan Sesler'in ilk bağlama sanatçılarından Sarı Recep [Güray] (*Radyo*, 1942c, s. 20).

Radyo'da koroya eşlik eden, bir anlamda "eşlikçilik" yapan ilk icracılardan birisi olan Sarı Recep, ilk yayınların birçoğunda Muzaffer Sarısözen ile birlikte ya da tek başına bağlama çalmıştır (bkz. Şekil 4.5). Bu anlamda Radyo topluluklarında doğan yeni icracı tipinin ilk örneğidir. Bu icracılık kendi mahalli repertuvarını hem söyleyip hem çalan yerel icracılardan ve âşıklardan farklı olarak, bir kurumda memur olan, yayınlara katılan, türkü söylemeden eşlik eden, ulusal ölçekte her yörenin türküsüne eşlik eden bir modern/profesyonel/ulusal birey ortaya çıkarmıştır.

Resmî otantisite söyleminin bir parçası olarak Radyo'da ortaya çıkan bu yeni icracı tipi 1940'lı yıllarda hızlı bir şekillenme sürecine girer. 1940 yılında Mesut Cemil Bey'in yönetiminde başlayan Türk Musikisi çalışmaları Radyo'da yeni bir çehre kazanmaya başlar. Radyo'ya titizlikle yapılan sınavlar sonucunda sanatçılar alınır ve mikrofon önünde icra yapmak üzere eğitimden geçirilir. Bu eğitimlerle birlikte toplu icranın kurumsal temelleri de atılmaya başlar. 1941 yılında Mesut Cemil Bey'in şefliğinde çalışan Radyo sanatçılarına, halk türküleri öğretmek üzere Ankara Devlet

Konservatuarı Folklor Arşivi şefi olan Muzaffer Sarısözen dâhil olur. Sarısözen, derleme gezilerinde elde edilen ürünler temelinde Radyo sanatçılarına türküler öğretir. Bu çalışmalar önce "Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz" adlı programda, daha sonra on beş günde bir yayınlanan Yurttan Sesler adlı programda yapılır. Ayrıca üzerinde çalışılan türküler Radyo aracılığıyla birbirinden uzakta yaşayan ve dolayısıyla birbirinin müziğinden habersiz olan halka dinletilmektedir. Sarısözen kendisitle 1944 yılında yapılan bir röportajda Yurttan Sesler'in hedefinin "bütün memleketi tek duygu haline getirmek" olduğunu belirtir:

> Radyonun sımsıkı tuttuğu ve başardığı halk türküleri yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izaha lüzum kalmamıştır ki Yurttan Seslerin sanatkâr işçileri memlekete en modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamayacağı bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler. (Çeren, 1944, s. 9)

Bu yapısıyla Radyo'nun yerel müzikler için giderek bir yayın kuruluşundan bir eğitim kurumuna**,** daha doğru bir deyişle ideolojik bir kurumsal çehre kazanmaya doğru yön kazandığını söyleyebiliriz. Başka bir deyişle devletin müzik politikasının resmî kurumsal temsilcisi olarak Radyo, türdeşleştirilerek icat edilen Türk halkınının ve Türk halk müziğinin ne olduğunu ve Türk halkı için ne anlam ifade ettiğini insanlara öğretirken bir "rıza" üretimi süreci yürütür. Böylece aslında devlet-onaylı otantik müzik icrası ile devletin medya politikası birbirleriyle sıkı sıkıya bağlı hale gelir. *Radyo* dergisinin 1942 tarihli[91] üçüncü sayısında yayınlanan "Radyomuzda Halk Musikisi Çalışmaları" başlıklı yazı, resmî otantisiteye ilişkin söylemin nasıl kurgulandığına ve aktarıldığına ilişkin önemli ipuçları vermektedir:

> Ancak "toplanan" materyalin yayımı ve tanıtılması şimdiye kadar ya hiç düşünülmemiş yahut pek fena, hatta zararlı yollarla yapılagelmişti. Halkın kendi kendisine karşı içten gelen ilgisinden istifade etmek için halk türküleri rastgele saz takımları ile gramofon plaklarına alıp domates satar gibi alış veriş fırsatı arayanlar içkili ve çalgılı kahve ve gazinoların sahnelerinde temiz yurt melodilerini Şamran hanım kılığına sokup kantoya çıkaranlar, hattta ciddi

[91] Yazı 15 Şubat 1942'de yayınlanmıştır.

> konser vermek iddiası ile Türk sanat kaynaklarının bu paha biçilmez incilerini tek sesli piyano refakatile (!) takdim etmeğe kalkışanlar görüldü. Halk türkülerini yaymak için bilerek bilmiyerek baş vurulan bu yolların hepsi yanlış ve kötüdür. Onların taşıdığı millet ve yurt özünü bilmiyenlere yanlış ve ters fikirler verir. Bir taraftan da halk, kendi özüne karşı saygısızlık yapılmış duygusu ile üzer ve onu hep kendi içine kapanmaya doğru götürür. İşte radyo idaresi bu düşüncelerle on aydan beri bir halk musikisi repertuarı yapmaya, bu repertuarı radyonun sanatkarlarına özenerek ve tattırarak çalıştırmaya ve yaymıya başladı. Halk musikimizin en güzel ve en doğru zabdedilmiş örneklerini bulmak için Maarif Vekilliği Devlet Konservatuarının Folklor arşivinde toplanmış malzemeden, bu malzemenin aslı ve esası bozulmadan güzelleştirilip mikrofon karşısına çıkacak şekilde öğretilmesi için de bu arşivin mütehassısı Folklorcu şefinden faydalanıyor. (*Radyo*, 1942b, s. 21)

Burada ismi zikredilmeden işaret edilen folklor arşivi uzmanı, elbette Muzaffer Sarısözen'dir (bkz. Şekil 4.6)**.** Muzaffer Sarısözen, Türk Halk Müziğinin kurumsal inşasının en önemli figürlerinden biriydi.[92] Elbette *Radyo* dergisinde artık ismi "arşiv şefi", "halk musikisi öğretmeni" gibi sıfatlarla anılarak, Radyo sanatkarlarına türkü öğretmesi ve yayına hazırlaması ile ilgili ayrıntılı bilgiler aktarılıyordu:

> Radyo sanatkarlarının gündelik çalışmalarından haftada dört gün, Pazartesi, Çarşamba, Perşembe, Cuma günleri, öğleden sonraları halk musikisi çalışmalarına ayrılmıştır. Arşivden seçilen materyal çalışma programlarının bu muayyen gün ve saatlerinde toplu bir halde Radyo evinde arşiv şefi Muzaffer Sarısözen tarafından sanatkarlara öğretilir, tahlil edilir. Her okuyucu sanatkarın yalnız halk eserlerini yazmaya mahsus bir defteri vardır. Türkülerin notalarını ders aralarında bu deftere her biri kendi elleri ile yazarlar ve defteri yanlarında saklarlar. On beş günde bir verilen "Yurttan Sesler" adı altındaki saat için böyle hazırlıklardan sonra umumi provalar yapılır ve mikrofon önüne en iyi hazırlanmış bir durumda çıkılır. Haftada iki çeyrek saatlik seanslarla devam eden "bir halk türküsü veya marş

[92] Ankara Devlet Konservatuarı'nın Maarif vekilliği bünyesinde kurulması, folklor arşivinin de bu kurumsal çerçeve içinde yer alması meselenin eğitim boyutunun önemli ve belirleyici bir unsur olduğunu gösterir. Nitekim 19. yüzyıldan beri "maarif" de kültür ve eğitimi bir arada karşılayan bir çerçevedir.

öğreniyoruz" saatlerindeki türküler de bu repertuardan seçilen parçalardır. (*Radyo*, 1942b, s. 21)



Şekil 4.6 : Muzaffer Sarısözen[93] (*Radyo*, 1942a, s. 21).

Ankara Radyosu'nda 1941'den itibaren Muzaffer Sarısözen'in eğitmenliğinde şekillendirilmeye başlanan Yurttan Sesler Topluluğu, Türk halk müziği icadı süreci ve buna bağlı resmî otantisite söylem ve eyleminin olgunlaştırıldığı önemli bir odak haline gelmiştir (bkz. Şekil 4.7). Yurttan Sesler, Anadolu'nun dört bir yanından yerel ezgiler seslendirmek ve birbirinden haberdar olmayan farklı yerel topluluklar açısından kolektif bir özne (Türk halkı) ve bununla ilişkili bir müzik kültürü (Türk halk müziği) oluşturmak için geliştirilmiş bir modeldir. Halk, Radyo'da yayımlanmaya başlanan bu programları kısa zamanda benimsemiş ve olanakları ölçüsünde ilgiyle takip eder hale gelmiştir:

> Gerek "yurttan sesler" gerek "bir halk türküsü öğreniyoruz" saatlerinin aziz yurttaşlar arasında uyandırdığı ilgi umulanın çok üstünde görüldü. Binlere mektup, telgraf veya ağızdan gelen haberin radyomuzun halk musikisinde çalışan mütevazi sanatkarlarına verdiği haz onlar için en büyük mükafatların üstünde bir yer bulmuş, gönüllerine sinmiştir. Bu sanatkârlar halk musikisine de hizmet etmekle başlı başına ve tarihi bir şeref kazandıktan başka, şimdiye kadar sahici değerini ve cevherini iyice bilmedikleri bu asil kaynağı tanımak ve öğrenmekle aynı zamanda mesleki gelişmeleri bakımından da neler kazandıklarını pek iyi biliyor ve anlıyorlar. (*Radyo*, 1942b, s. 21)

[93] Fotoğraf için şu not düşülmüştür: "Elindeki saz merhum Tanburi Cemil'in meşhur "çöğür"üdür (*Radyo*, Sayı 2, 1942).



Şekil 4.7 : Yurttan Sesler programı çalışmalarından (*Radyo*, 1942g, s.13).

Aslında koro oluşturulması fikri Cumhuriyet'in müzik ütopyasından bağımsız değildir. 1930'lu yıllarda hem Halkevleri'nde hem de konservatuvar içerisinde koro kurulması hedeflenmiştir. Halkın şarkı söyleme ve çalma konusunda nasıl eğitilebileceği üzerine düşüncelerini aktaran Hindemith, 1935 yılı raporunda bu anlamda koroların kurulmasının önemine dikkat çeker. Hindemith ayrıca 1936 yılında yazdığı raporda bir Koro Şarkıları Kitabı yazılmasının gerekliliğine işaret etmiştir. Yavuz'un (2013) da belirttiği gibi bu çalışmalar "hem halkın çoksesli müzikle az temas eden kısmına yönelik tamamlayıcı bir araçtır, hem de arzulanan müziğin ortaya çıkacağı bir deneme ve uygulama zeminidir" (s. 39). Koroların şekillenme biçimini "tını ve ifadede yetkinliğe ulaşıncaya dek tek-sesli ve küçük gruplar hâlinde", daha sonra birleştirilmiş gruplarla "kolay iki-sesliliğin öğretilmesi" biçiminde bir uygulamanın doğru olacağını savunur. O dönemde böyle bir koroya katılım sağlayacak kitlenin olmadığını da öngören Hindemith, partinin "halk üzerinde hafif bir baskı yaparak" bu katılımı sağlayabileceği görüşündedir (s. 113). Batılılaşma idealinin yansımalarının görülebileceği bu fikirler uygulanmaya çalışılsa da 1940'lı yıllardan sonra Radyo'da oluşturulan geleneksel müzik koroları içerisinde farklı bir biçime bürünür. Özellikle hedefin ilk basamağı olan tek-sesli koro fikri başlı başına bir üslup olarak değer kazanmaya başlar. Özellikle Yurttan Sesler topluluğuna "ulusal zevk" yaratma misyonu da biçildiğinden, çok sesli koroya dönüştürme idealinin biraz daha geri planda kaldığı yeni bir model ortaya çıkmıştır.



Şekil 4.8 : Radyo'da yapılan Konya Gecesinde mahalli sanatkârlar (*Radyo*, 1942d, s. 18).

Resmî otantisite söyleminin kurumlar arasındaki ilişkinin bir göstergesi olarak Radyo ve Halkevleri iş birliği ile yapılan yayınları örnek göstermek yerinde olur. Örneğin, Halkevleri Sanat ve Folklor saati bünyesinde 12 Mart 1942'de Çopur İsmail, Silleli İbrahim ve Konyalı Murat gibi Konyalı yerel sanatçıların katılımı ile "Konya Gecesi" düzenlenmiştir (bkz. Şekil 4.8).



Şekil 4.9 : Radyo'da Bolu Gecesi[94] (*Radyo*, 1942f, s. 8).

[94]Dergide fotografın altında şu bilgiler yer almaktadır: "Birçok halkevlerimiz gibi, Bolu Halkevi de bize, çevrelerinin hususiyetlerini tanımak fırsatı verdi. Bolu Halkevi genç amatörleri, Halk Evi Ar kolu başkanı Reşat Aker'in reisliği altında faydalı ve şerefli bir gece yaşatmak için Ankara'ya geldiler ve 9 Nisan gecesi, radyofonik gösterilerini büyük bir başarı ile yaptılar. Öğretmen Şadi Varlık'ın bir konuşması ile Bolu'yu tanıdık. Yüzde yüz Bolu'nun olan Ali Efe türküsü, Köroğlu türküsü gibi bir çok milli türküler dinledik. Resimde ayakta duranlardan ortada: Bolu Halkevi Ar kolu reisi Reşad Aker, yanındakiler C. Halk Partisi Musiki ve Raks İşleri Şefi Ahmet Adnan Saygun, C.Halk Partisi



Şekil 4.10 : Halkevleri Folklor Saati'nde Kütahya Mebusları ve Kütahya'nın seçkin sazcıları (*Radyo*, 1943b, s. 9)



Şekil 4.11 : Çorumlu Âşık Kul Veli Radyo'da (*Radyo*, 1943a, s. 9).

Yine Bolu Halkevi'nden genç amatör müzisyenler (Halkevi milli saz heyeti üyeleri) "çevrelerinin mahalli hususiyetlerini" tanıtmak için Radyo'da 9 Nisan 1942 akşamı bir gösteri yapmışlardır (bkz. Şekil 4.9). Benzer şekilde Kütahya Halkevi'nin "seçkin sazcıları" da Kütahya mebusları eşliğinde 1943 yılında Radyo'da bir yayına konuk olmuşlardır (bkz. Şekil 4.10). Bu tür etkinlikler Halkevleri ve Radyo arasındaki simbiyotik ilişkiyi göstermesi açısından önemlidir. Bir yandan Radyo, Halkevleri'ni

---

Folklor Arşiv Memuru Ferruh Arsunar. Oturanlar: Bolu halkevi milli saz üyeleri, resim çekilirken Şadi Varlık bulunamamıştır" (Radyo, 1942f, s. 8).

etkilemekte, diğer yandan da Halkevleri'nden Radyo'ya yerel bazda müzikal bilgi akışı gerçekleşmektedir (bkz. Şekil 4.11).



Şekil 4.12 : Tefennili Sait Kara Radyo imtihanlarında (*Radyo*, 1944, s. 35)

Radyo'nun belli aralıklarla açtığı sınavlara yoğun bir ilgi olduğunu ifade etmek gerek. Elbette mahalli sanatçıların da İzmir, İstanbul ve Ankara'da yapılan bu sınavlara katılmakta olduklarını da. Ancak sınav jürisi ince eleyip sık dokuyor ve çok az kişiyi Yurttan Sesler bünyesine kabul ediyordu. Örneğin 1944 yılında yapılan sınavlarda İzmir'de üç, İstanbul'da beş, Ankara'da beş kişi başarılı bulunmuştu. Tefennili Sait Kara gibi bazı icracılar da yaş sınırından dolayı sınavlara kabul edilmemiş, ancak Yurttan Sesler'e davet edilerek kaynak kişi olarak değerlendirilmişti (bkz. Şekil 4.12):

> Ankara imtihanlarına giren namzetler arasında bu yıl, ta Tefenni'den kalkıp gelen bir halk sanatkarı da vardı. Sait Kara adındaki bu sazcı sanatkâr memleketinde rençberlikle de hayatını kazanıyordu. Yaşı stajyer imtihanına girmeğe mâni olduğu için resmen imtihan edilemeyecekti. Jüri bu namzedi imtihan dışı olarak dinlemeğe karar verdi ve görüldü ki Sait Kara hem sıcak ve gür sesi hem de kocaman sazıyle, dikkati çeken bir halk sanatkarıdır. İmtihana girememiş olmakla beraber Ankara'da kaldığı bir ay içinde "Yurttan Sesler" programına kendi sazı ve sesiyle girmiş ve repertuarından da istifade edilmiştir. (*Radyo*, 1944, s. 35)

Dolayısıyla Radyo çevrelerinde halk sanatkârı ve Radyo sanatkârı ayrımının kendiliğinden başladığı söylenebilir. Halk sanatkârı olarak görülen ya da mahalli icracı olarak değerlendirilen kişiler, Radyo sanatkârlarına kaynaklık eden icracılar olarak görülmekteydi. Kimi zaman Halkevleri aracılığıyla, kimi zaman da Radyo yetkililerinin keşfi ile bu icracılara yayınlarda yer veriliyordu. Bu iletişim Radyo icracılarının yerel kaynakları gözlemlemesi ve yerel üslupları ilk elden dinleyebilmesinin sınırlı da olsa bir yolu olmuştu. Mahalli müziklerin ulusal, modern ve kentli birer temsilcisi olarak ortaya çıkan Radyo sanatkarları, öğrendikleri yerel repertuvarı mikrofon önünde, aslına uygun olma iddiasıyla yeniden yorumlayacaklar ve böylece yeni bir müzisyen kimliği inşa edeceklerdir.

Diğer yandan halihazırda belli bir yörenin müziği ile kültürlenmiş yerel müzisyenler radyo sanatçısı olmaya başlayacak ve sahip oldukları yöresel üslubun Radyo'ya taşınmasında kaynaklık edeceklerdir. Dolayısıyla bir yandan kendi yöresel repertuvarını Radyo'ya tanıtırken diğer yandan daha geniş bir ulusal halk müziği repertuvarını icra etmeye başlayacaklardır. Bu süreçte Radyo sanatçılarının birlikte icra etmek için bir yol bulma çabaları yenilik arayışlarını da ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla tını ve teknik açısından uzlaşma arayışları başlamış ve giderek resmî söylemle çerçevesi çizilen bir korumacı tutum ortaya çıkmıştır. Radyo'da temsil edilen müzik, icra bağlamında farklılaştığından dolayı her ne kadar otantik bir icra olma iddiasını taşısa da yerel icra özellikleri ile arasında farklar ortaya çıkmış ve bağlama icrası açısından da bir değişim süreci başlamıştır.

4.2 Resmî Otantisitede Tını ve Teknik: Korumacı Tutum ve Yenilik Arayışı Ekseninde Şekillenen Tercihler

Resmî otantisite, halk müziğinin türdeşleştirilmesi, çeşitli dilimlere ayrılması (bölgesel), belli çalgıların esas ve model alınması (tanbura/bozuk) ve bunların belli teknik, üslup, repertuvar vb. özelliklerinin yeniden şekillendirilmesiyle ilgili bir söylem ve eylem biçimidir. İkinci bölümde vurgulandığı gibi otantisitenin ana ölçütü "iyi" ve "güzel"dir. Elbette iyi ve güzel, ancak bir bağlamda anlam kazanır. Dolayısıyla resmî otantisitenin eylemlerinin hangi bağlamda iyi ve güzel olarak görülüp değer yüklü bir söylem geliştirildiği yukarıda anlatılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle her otantisite söylemi gibi resmî otantisite de kendine özgü (*sui generis*) ve kendine atıfta bulunan (*self-referential*) bir gerçek/hakikat iddiası taşıyan modern bir

davranıştır (Erol, 2009, ss. 206). Bu çerçevede, resmî otantisitenin eyleminden anlaşılması gereken şey, devletin resmî ideolojisi ile uyumlu ulusal kültür ve müzik alanındaki genel söyleminin, gelenek icadı yolu ile kurumlaştırılması ve bunun bağlama icrasına yansımasıdır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin kültürel kurumları aracılığıyla ve özellikle Radyo'daki Yurttan Sesler Topluluğu ile belli bir olgunluğa ulaşan halk müziğinin icadı sürecinde en önemli çalgı, milli çalgı olma işlevini yüklenen bağlama olmuştur. Bağlamanın Yurttan Sesler Topluluğu bünyesindeki merkezî konumu, bağlama icrasını ulusal kültürün ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Ülke çapında kırsal alanda yürütülen derleme faaliyetleri ile elde edilen repertuvarın, radyo yayıncılığı aracılığıyla tanıtılmasında, bir çalgı olarak bağlama ve bir çalgı topluluğu olarak bağlama topluluğu çok önemli bir işlev yüklenmiştir.

Bağlama icrasında tını ve tekniğe ilişkin değişen tercihler resmî otantisiteyi bağlamlaştıran insanlar açısından anlaşılmalıdır. Çünkü burada öne çıkan şey resmî otantisitenin "ne" olduğu değil, onu otantikleştirenin "kim" olduğudur. Zira bir icranın otantik olup olmadığı, bizim "kim" olduğumuza bağlıdır. Devletin kurumsal faili Radyo ve elbette buradaki seçkin müzisyen grubu, tarihsel olarak resmî otantisetinin söylemini pekiştiren ve eylemini inşa eden temel aktörlerdir. Radyo çevresi, devletin kurumsal denetim mekanizması olarak icraları otantik ve otantik olmayan şeklinde belirlemeye başlamıştır. Böylelikle giderek resmî otantisite söylemini pekiştiren bir değerler ve pratikler sistemi yaratılmıştır. Üstelik bu söylemin temsilcileri olan Radyo sanatçıları/müzisyenleri kısa süre sonra amatör müzisyenlerin eğilimlerini belirleyen aktörler haline gelmiştir. Ayrıca dinleyiciler tarafından Türk halk müziğinin "doğru" yorumunun ölçütlerini sunan insanlar olarak görülmeye başlanmıştır. Radyo sanatçılarının gerçekleştirdikleri icralar örnek alınmış ve model olmuştur.

Bağlamanın, Türk halk müziği açısından temsil edici niteliğe kavuşturulmasında devletin resmî ideolojisinin etkili olduğu açıktır. Kurumsallaşma sürecinde toplu icranın gereği olarak bağlamanın hem yapısında hem de icra tekniklerinde çeşitli standartlar oluşturulmaya çalışılmıştır. Radyo icracıları bir yandan farklı mahalli üslupları öğrenmeye, diğer yandan da onları aslına uygun bir biçimde yeniden yorumlamaya yönelmişlerdir. Bu ideale uygun olarak, geleneğe ilişkin çeşitli kaynaklardan elde edilen veriler yeniden şekillendirilmiştir. Bu da yukarıda vurgulandığı gibi bir gelenek icadı sürecine işaret etmektedir.

Özetle resmî otantisite, genel olarak Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesi ile uyumlu bir ulusal kültür yaratmak için attığı adımların, özel olarak ise Türk halk müziğine ve bağlamaya atfettiği önemin tezahürüdür. Dolayısıyla geleneğin icadı sürecinde Radyo bünyesinde kurulan Yurttan Sesler Topluluğu ile 1940'lı yıllardan itibaren gelişmeye başlayan, daha sonra konservatuvarlar gibi resmî eğitim kurumlarında yaygınlaşan icra pratiği ve buna ilişkin söylemin somutlaşmasıdır.

Radyo ve Yurttan Sesler meselesine dönerek ifade etmek gerekirse, Radyo hem derleme yapan hem eğitim veren hem de yayın yapan bir kurum olarak önemli bir merkez durumundaydı. Yaptığı yayınlar ulus-devlet ideolojisinin yerleşiklik kazanması çabasını yansıtmaktaydı. Bir başka deyişle, o dönemde Radyo, modern Cumhuriyet'in sınırlarını çizdiği Türk kimliğinin inşası için çaba sarf eden bir kurum görünümündedir. Yurttan Sesler programlarının yapılması ve ardından aynı isimli bir topluluğun ortaya çıkması ile koro birlikte halk müziği alanında o güne kadar yapılmayan eğitim ve yayın faaliyetlerinin ilk adımı atılmıştır. Böylelikle kırsal alandan toplanan yerel/mahalli müziksel gereç radyo sınavında başarılı olan çoğu şehirli genç müzisyene aktarılmaya/öğretilmeye başlanmıştır. Bu icralarla birlikte aslına sadık kalma, türkülerin özünü bozmama ve yöresel tavra göre icra etme gibi, resmî otantisitenin temel söylem alanı olgunlaşma eğilimine girmiştir. Özellikle eğitimin ve birlikte icranın bir aracı olarak notanın kullanılmaya başlanması, giderek notaya sadık kalma ilkesini bu söyleme eklemiştir. Böylece bu söylemler etrafından şekillenen ve icracıların yaratıcı tercihlerini biçimlendiren bir tür korumacı tutum gelişmiştir. Bu korumacı tutum Radyo icracılarının tını ve tekniğe ilişkin tercihlerini şekillendirmede oldukça etkili olmuştur.

Cumhuriyet'in resmî ideolojisi doğrultusunda harsın unsurları olarak derlenen yerel müziksel gerecin gerek sözleri gerekse ezgisel çizgileri tasnif edilirken, türdeş bir görünüm adına bir dizi uyarlamadan geçirilmiştir. Böylece en keskin biçimiyle sabit bir öze, yani referans olarak kabul edilen mahalli otantisitenin doğruluk iddiasına atıfta bulunan resmî otantisite iddiası ya da söylemi, değişim karşısında tutunabilmek için geçmişin biçimini kısmen bozma eğilimini de içinde taşımaktadır. Bu yüzden bir yandan kültürün kökensel saflığını, dışarının ve "öteki"nin tacizlerinden koruma iddiasını sürdürür, diğer yandan gerekli durumlarda, yani ulusal bir türdeş halk müziği yaratma ideali için yerel müziği yani mahalli otantisitenin doğruluk iddialarını otoriter bir biçimde yeniden inşa etme yanlısı bir söylem ve eylem içinde

bulunur. Resmî otantisiteden anlaşılması gereken budur. Dolayısıyla Radyo icracılarının pratiğinde bir yandan birlik, standartlaşma gibi düşüncelerle gelişen yenilik arayışının, diğer yandan seçilmiş ve türdeşleştirilmiş bir özün muhafazasına yönelik korumacı tutumun izlerini görmek mümkün olacaktır. Bu noktada resmî otantisitenin oluşum sürecinde halk müziği ve bağlama kullanımı açısından tını ve teknik bağlamlarda yaşanan değişimlere dair bir ayrıntılandırma ile devam etmek yerinde olur.

4.2.1 Tınıda standartlaşma arayışları: Çalgı boyu/formu, tel düzeni, akort

Toplu çalma, yani birlikte seslendirme yapma uygulaması, pek çok açıdan üzerinde uzlaşılan parametrelere gereksinim duyar. Bu uzlaşma ihtiyacı icranın çeşitli katmanlarında ortaya çıkabilir. Bu katmanlardan belki de en temel olanı çalgılardan çıkan seslerin aynı olması gerektiğidir. Başka bir deyişle, tını birlikteliğidir. Bunun ön koşulu da çalgıların boy, tel kullanımı, perde gibi temel yapısal özelliklerindeki uyumdur. Resmî otantisitenin oluşum sürecinde, icra pratiğine ilişkin birçok konunun yanı sıra, bağlamaların yapısı, ebatları, tel boyları, düzen tercihi, akort için referans alınan frekans ve perde dizgesi üzerine düşünülmesi gerekmiştir. Elbette bu yeni standart oluşturma çabaları 1940'lı yıllarda başlamış, uzun yıllar sürmüş ve hatta günümüzde de devam etmektedir. Bunun yanı sıra Radyo'da oluşmaya başlayan pratikler neticesinde Yurttan Sesler Topluluğu ile özdeşleşecek birlikte çalma *sound*'unun temelleri atılmıştır. Bu *sound* zaman içerisinde farklılaşsa da ilk yıllarda temelleri atılan estetik çerçeveyi korumayı sürdürmüştür.

Bağlama tipli çalgılar, tıpkı Anadolu'daki diğer çalgılar gibi yerel olanaklara, beğenilere ve ihtiyaçlara göre biçimlenmişti. Dolayısıyla bu çalgılar boy, biçim, perde dizgesi ve tel kullanımı bakımından çeşitlilik göstermekteydi. Bunun yanı sıra bağlama tipli çalgılara verilen yerel isimler de bu çeşitliliği yansıtır nitelikteydi. Örneğin kimi bölgelerde tel sayısına göre (iki telli, üç telli, dört telli gibi), kimi yerlerde icra edildiği ortama göre (divan, meydan sazı), kimi zaman icra edenin kimliğine göre (âşık sazı, dede sazı, Abdal sazı), kimi zaman da tam olarak kökeni bilinmeyen tarih içinde oluşmuş terimlerle adlandırılmıştı (bağlama, çöğür, ırızva, tanbura, bozuk, bulgari gibi). Bu terimlerin kökenine ilişkin pek çok farklı değerlendirme vardır, ancak bunlar henüz tümüyle aydınlatılamamıştır. Ancak özetle

Anadolu'da farklı yörelerde saz, cura, bağlama, tambura (tanbura), ruzba, ırızva,[95] bulgari, divan sazı, çöğür, bozuk, meydan sazı, üç telli, dört telli, oniki telli saz, karadüzen,[96] balta saz, âşık sazı, tembur, Abdal sazı, dede sazı, âşık sazı ve şeşber[97] gibi adlarla bilinen telli çalgılar günümüzde bağlama ailesi olarak anılmaktadır. Şemsiye bir terim olarak kullanılan bağlama, yöresel adlandırmaların üstünde çalgının tüm boylarına işaret eder hale gelmiştir. Bu adlandırmanın olgunlaşmasında özellikle Radyo'da ve akademik çalışmalarda bağlama teriminin tercih edilmesi önemli bir rol oynamıştır. Dolayısıyla bir şemsiye terim olarak bağlamanın öne çıkması sürecinin en önemli kırılma noktası bu çalışmada resmî otantisite olarak ele alınan üslup ve tarih bağlamına işaret eden Radyo dönemidir.

Bu adlandırmanın olgunlaşmasında özellikle Radyo'da ve akademik çalışmalarda bağlama isminin tercih edilmesi de önemli bir rol oynamıştır. Halen kent ortamında birçok amatör/profesyonel icracı ve çalgı yapımcısı günlük konuşma dilinde saz terimini bağlama ile eşanlamlı olarak kullanabilmektedir. Ancak akademik kurumlardaki eğitim, bağlama dershanelerinin ve metotlarının yaygınlığı göz önüne alındığında bağlama teriminin günlük kullanıma ve literatüre yerleştiği söylemek mümkündür. Tarihsel olarak genellikle küçük boy sazları ifade etmede kullanılan bağlama terimi, genel olarak aileyi betimleyen ve özel olarak da ailenin yaygın olarak kullanılan orta boyuna verilen isim haline dönüşmüştür.

Şekil 4.13'de yer alan ilanda "divan sazı, bağlama, cura yapılır, isteyenlere bağlama dersi verilir" ifadelerine yer verilmiştir. Buradan da anlaşılacağı üzere 1950'li yılların kent merkezlerinde divan sazı, bağlama ve curanın oluşturduğu bağlama ailesi yaygınlık kazanmaya başlamıştır. 1950'li yıllarda İstanbul'un bilinen en ünlü bağlama icracılarından birisi, aslen Konyalı olan Şemsi Yastıman'dır. Yastıman, kendi ismiyle bir "saz evi" açmış, burada bir yandan çalgı satışı yapmış, bir yandan da bağlama eğitimi vermeye başlamıştır. "Saz evi" ifadesinden ve logodaki figürlerden anlaşılacağı üzere saz tabiri bir yandan özel olarak bağlama çalgısına gönderme yapmakta, diğer yandan "bilumum sazlar" ifadesinden çıkartılabileceği gibi saz bütün çalgıların genel adı olarak da kullanılmaktadır. Saz ve bağlama

[95] Evliya Çelebi "Ravza" adıyla bahsediyor (Gazimihal, 1975, s. 123).
[96] Gazimihal'in belirttiğine göre "Ali Rıza Yalgın da Gaziantep taraflarında bu adda bir sazın hala kullanıldığını ve ırızva denilenin büyüğü olduğunu görüp yazmıştır" (1975, s. 123).
[97] Yönetken Uşak'ta "ikişerden üç takım 6 telli" sazlara şeşber denildiğini belirtiyor. Bu terime başka bir kaynakta rastlanmamıştır (2006, s. 120).

kavramlarının günümüzde de birbiri yerine kullanılmakta ve halk arasında aynı çalgıyı ifade etmek için kullanıldığını belirtmekte fayda vardır.



Şekil 4.13 : Şemsi Yastıman Sazevi ilanı (*Radyo Haftası,*1953b, 14 Şubat, s. 38)

Özellikle 1940'lı yıllardan itibaren Türk halk müziği ile ilgili standartlaşma sürecinin temel etkilerini bağlama ailesi çalgılar üzerinde gözlemlenebildiğini ifade etmek yerinde olur. Bu yıllarda Radyo'da başlatılan toplu halk müziği çalışmalarından itibaren bu çalgılar giderek modern kent ortamında daha fazla bilinmeye başlamıştır. Topluluk içinde çalma pratiğinin gelişmeye başlamasıyla tını, perde ve icra tekniği açısından birliktelik sağlama ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu ihtiyaç doğrultusunda bağlamalar belli ölçülerde standartlaşmaya başlamıştır. Çalgının biçim ve ölçülerini birbirine benzetme ihtiyacının doğduğu bu süreçten bağlama yapımı da ciddi oranda etkilenmiştir. Belli oranlar çerçevesinde uzlaşmaya başlayan bağlama yapımcıları ve icracıları giderek standartlaşan bir yapıya doğru yönelmiş ve bir bağlama ailesi ortaya çıkmaya başlamıştır.

Çeşitli denemelerle geçen ilk yıllardan sonra, 1953-1954 yıllarında[98] Muzaffer Sarısözen'in yönlendirmesi ile çalgı yapımcısı Cafer Açın tarafından bağlama yapımını standartlaştırma çalışmaları başlatılmıştır. 1950-1957 yılları arasında Ankara Teknik Öğretmen Okulu Enstrüman Yapım Bölümü'nde eğitim gören Açın, bu bölümün Ankara Devlet Konservatuvarı'na aktarılmasından sonra eğitimini konservatuvarda tamamlamıştır. 1976 yılında kurulan İTÜ Türk Müziği Devlet

[98] Cafer Açın 1939 doğumludur.

Konservatuvarı'nda Çalgı Yapım Bölümü'nü kurmuş ve böylece konunun akademik alana taşınmasına öncülük etmiştir. Açın'ın düşüncelerinin, bağlama ailesini oluşturan çalgıların ölçülendirilmesi konusunda önemli etkileri olmuştur (Açın, 2000, s. 10). Cafer Açın bağlamadaki standartlaşma ihtiyacının nasıl ortaya çıktığını şu şekilde anlatmaktadır:

> 1953-1954 yıllarında rahmetli Muzaffer Sarısözen'le dostluğumuz son derece sağlam temellere sayanıyordu. Benim çalışmalarımı yakinen takip eden ve çalışmalarımda bana büyük destek olan Sarısözen Hoca bir gün bana şöyle bir teklifte bulundu. 'Cafer'ciğim senden çok şeyler bekliyorum, musikimizin gelişmesi için sazlarımızın da gelişmeye ihtiyacı var, sen de bu konuya geceni gündüzünü veren bir sanatçımızsın, bizim sazlarımızda bir standart yok. Radyo'da üç tane sanatçımız var. Ahmet Gazi Ayhan, Sarı Recep ve Mucip Arcuman. Bunların sazları farklı, perdeleri de farklı üçü ayrı ayrı çalıyor ayrı ayrı okuyor ve bunlar ikisi bir araya geldiği zaman belirli bir parçayı çalamıyorlar. Bizim düşüncelerimiz içerisinde de topluluklar ve orkestrasyon çalışmaları düşünülmekte ve yurttan sesler topluluğu adı altında bir topluluk kurmak istiyoruz ve bunun içinde sazlarımızda bir gelişme bir standardizasyon yapılması söz konusu bu konuda bize ne yapılması gerekiyorsa yapmanı rica ediyorum' dedi. Ben de hocanın bu isteği doğrultusunda önemli araştırmalara ve uygulamalara başladım. Sazlarımızı iyi çalan sanatçıların görüşlerini aldım, onların düşünceleri doğrultusunda birtakım çalışmalar yaptım. Sazlarımızı bir aileye kavuşturdum. Eskiden de bir aile şekli vardı fakat standartları olmadığı için de uyum içerisinde çalınamıyorlardı. Bunları bir standart aile içerisinde bir araya getirip yeniden planlarını, projelerini çizdim. Akustik hesaplarıyla denge, oranlarını, perde sistemlerini, frekanslarını belirledim. Aileler içerisinde meydan sazı, divan sazı, bağlama, tanbura, bağlama curası, tanbura curası gibi birlikte çalınabilecek sazların yapımını üstlendim ve bu yaptığım son derece birbirine karşı olumlu birbirini tamamlayan bir yapı arz ettiler ve daha sonra bunların plan ve projelerini bütün yapım ustalarına dağıtmak suretiyle yurt içerisinde yapımını yaygınlaştırma yoluna gittim. Yapmış olduğum sazlar radyoya yeni alınan elemanlara çaldırtmak suretiyle saz toplulukları oluştu ve bunun akabinde de Muzaffer Hoca'nın düşünceleri gerçekleşmeye başladı Yurttan

> Sesler Topluluğu kuruldu ve ilk yaptığımız bağlama ailesi sazlarımız bu toplulukta bir arada çalındı bunu daha sonra yaygınlaştırarak yurdun her yerinde aynı ebatlarda sazlar yapılmasını sağladım. Günümüze kadar da bu sürmüştür, halen de sürmektedir. Edirne'den alınan bir sazla Erzurum'dan alınan bir saz arasında fazla bir farklılık olmadığını herkesin rahatlıkla görebilmesi mümkündür. (Açın, 2000, s. 331)[99]

Şekil 4.14'teki fotoğraf Açın'ın Sarısözen'den aktardığı düşünceleri doğrular niteliktedir. Fotoğrafta Muzaffer Sarısözen, Ahmet Gazi Ayhan, Sarı Recep ve Osman Özdenkçi'nin çaldığı sazların her birinin farklı biçim ve boylarda sazlar olduğu görülüyor. 1947 yılına ait bu fotoğraf, Yurttan Sesler çalışmalarının ilk yıllarını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Bu çalışmalarda, birlikte bağlama çalma üslubunun temellerinin atıldığını söyleyebiliriz. Tını açısından çıkan uzlaşma sorunlarını çözmek için o yıllarda çalgı yapım alanında adımlar atıldığı Sarısözen ve Açın ilişkisinden anlaşılıyor.



Şekil 4.14 : Muzaffer Sarısözen, Ahmet Gazi Ayhan, Sarı Recep, Osman Özdenkçi (soldan sağa) Radyo'da çalışırken (*Radyo*, 1947, s. 10).

1950'li yılların ortasından itibaren topluluğa dâhil olan yeni sanatçılarla birlikte, bağlama grubu da genişlemiştir (bkz. Şekil 4.15). Sarısözen'in korist ve saz sanatçısı sayısı artan topluluğu bir şef olarak yönetmesi, sanatçıların takım elbise giyip papyon

[99] Cafer Açın'ın kitabından alınan bu alıntı, 1996 yılında Açın'la yapılan bir görüşmeden aktarılmıştır. Ancak görüşmeyi kimin yaptığı kaynakta belirtilmemiştir.

takması gibi Batılı bir orkestra disiplini ve görünümünü de andıracak bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Topluluğun *sound*'unu belirleyen temel çalgı olarak bağlamanın konumu ise giderek daha da önem kazanmıştır. Bağlama ailesi çalgıların bir topluluk tınısı ortaya çıkarmak adına nasıl gruplandırılacağı, ölçülendirileceği ve akort edileceği üzerine düşünceler de bu yıllarda dillendirilmeye başlanmıştır.



Şekil 4.15 : 1954 yılında Yurttan Sesler Topluluğu (Gürsoy Babaoğlu Arşivi).

Elbette bu sürecin itici güçlerinden bir tanesi de ortak bir akort düzeninde buluşma çabasıdır. Bunun için öncelikle bozuk düzeni (La-Re-Sol) temel alınmış ve önceleri genellikle V. pozisyon/Re karar pozisyonu kullanılmıştır. Ancak solistlerin seslerine göre farklı pozisyonlar ve farklı akortlar da pratik içerisinde denenmiştir. İlk dönemde çalgıların akordunun alt tel Sol-Sol diyez-La-Si bemol aralığında bir sese akort edildiği ve genellikle V. pozisyon karar alınacak şekilde çalındığı bilinmektedir. Yücel Paşmakçı bu süreci şu şekilde özetlemektedir:

> O zamanki bağlamalar alt teli piyanonun "la" sesine veya sol/sol diyez seslerinden birine ayarlanırdı. Bozuk düzende "Re" perdesi karar alınarak, daha ziyade icra şekli böyleydi. Çaldıkları türküleri oradan çalarlardı. Şemsi Yastıman olsun, Mucip Arcıman olsun…Biz de radyoda böyle çalardık. Alt telimiz la olurdu. Sazlar yaptırmıştık o zaman. Hepsi aynı ebatta. Şimdi tamburalar 38 falan mı oluyor? Diyelim ki onlar da 40-42 filan civarında. Teller 20 numara. Dediğim gibi "re" perdesini esas alırdık. Re perdesini

> diyorum… Okunacak eserlere göre alt tel sol diyez ya da sol de olabilirdi. Bozuk düzende gene aynı yerlerden çalınırdı. Erkek sanatçıların sesi daha ziyade "sol" perdesi üzerine gelir. Yani akort la olursa, "sol" perdesi[100]… Çok kötü olurdu, verimsiz. Sonradan bu tamburalar, o zaman bir tek Ahmet Yamacı'da görmüştüm ben "re" yi "do"yu, "do diyezi" çeken... Küçük... Divan curası derdik biz ona. Divanın oktavı olduğu için. Ondan sonra onlar çoğaldı. Daha pratik oldu tabi. Alt açık telden çalma sonradan oldu. Hep "re" perdesi üzerindendi. Onun için hep "la", "re" "sol" diye anlatılır düzenler. "La" esas alınarak alt elden, "la" "re" "fa diyez" diye, "la" "re" "sol" falan diye alt tel esas alınarak. (Y. Paşmakçı, kişisel görüşme, 13 Kasım 2014)

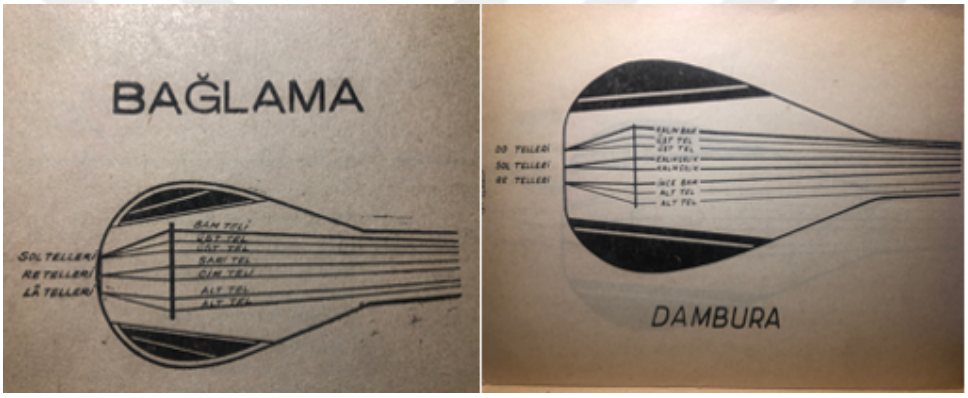
Bağlamaların ortak akortta buluşabilmesi için La seli akort düdüğü kullanımının yaygınlaştığı ve 1950'li yılların sonunda müzik mağazalarında satıldığı bilinmektedir (Yastıman, 1959, s. 14). 1960'lı yıllardan başlayarak bozuk düzende alt teller genellikle Do olacak şekilde uzlaşma sağlanmaya başladığı anlaşılmaktadır. Güray Taptık bağlamanın nasıl akort edilmesi gerektiğini anlatırken, radyolarda yaygın olarak Do akordunun kullanıldığından çalgıların Do sesine göre akort edilmesi gerektiğini, fakat alt telin La kabul edilmesi gerektiğini belirtir. Bağlamaların akort düdüğü kullanarak nasıl akort edilebileceğini ise şöyle tarif eder:

> Normal boyda bağlamalar ve normal divanlar için alt telin sesi şöyle tespit edilir: Hem kadın hem de erkek sesleri için en uygun ses budur ve radyolarda bu ses kullanılır. Standart sesli fabrikasyon enstrümanların (Piano, Akordion, melodika vs.) Do sesleri ile sazımızın alt teli aynı tona getirilir ve ondan sonra alt telimiz La olarak kabul edilir. Eğer böyle bir enstrümandan ses alma imkânımız yoksa La sesi veren akort düdüğü ile sazımızı şöyle düzenleyebiliriz. Sazımızın Fa diyez, yani Fa ile Sol arasındaki perdesinde alt tele basar, perdeye basılı vaziyette iken verdiği sesi La akort düdüğünün verdiği sesle aynı tona getiririz. Bu durumda alt telin açık olarak verdiği ses yine piyano vs. enstrümanların Do sesine eşit olur. Böylece elde edilen ses yine La kabul edilerek buna göre orta ve üst teller aşağıda tarif edilen şekilde düzenlenir. (Taptık, 1972, s. 6)

---

[100] Paşmakçı burada alt telde tiz bölgede yer alan sol perdesinden bahsetmektedir. Muhtemelen tiz bölgedeki perde yetersizliği dolayısıyla verimsiz olduğunu düşünmektedir.

Bozuk düzeninin ve tamburanın temel alındığı bir icra anlayışının benimsenmesi giderek ortak bir tınının (Radyo tınısı) ortaya çıkmasında önemli bir etken olmuştur. Bu süreçte ortak bir akortta buluşma isteği ve ona paralel olarak çalgı boylarında standartlaşma arayışları ortaya çıkmıştır. 1970'li yıllara gelindiğinde alt telin Do olarak ayarlandığı tanburaların, bağlama topluluğunun temelini oluşturduğu ve bunun yanında uygun akordu çekebilecek şekilde divan sazı ve curaların eşlik ettiği bilinmektedir. Bu uzlaşmada korodaki kadın ve erkek seslerine uyum gösterecek makul bir ortalama frekans bulma arayışının itici güç olduğu düşünülebilir. Diğer yandan bağlamaların alt teli hangi frekansa akort edilirse edilsin pratikte La kabul edilmiştir (bozuk düzen için).[101] Bunda elbette makamsal nota yazımının La eksenli gelişmesinin rolü de vardır.



Şekil 4.16 : Yastıman'a (1959) göre bağlamanın tel düzeni (solda); Yastıman (1971)'a göre damburanın (tanbura) tel düzeni (sağda).

Diğer yandan gelenekte oldukça çeşitli biçimleri bulunan tel kombinasyonları da değişmeye başlamış ve birliktelik adına standart arayışları başlamıştır. 1950'li yıllarda bağlama ismi ile çalınan çalgının tel düzeni 1960'li yıllarda yerini tanbura (dambura) tel düzenine bırakmaya başlamıştır (bkz. Şekil 4.16). 1950'li yıllarda alt grupta iki çelik tel; orta grupta bir cim teli, bir sarı tel; üst grupta iki çelik tel, bir bam teli olmak üzere yedi telli bir düzen kullanılırken; 1960'lı yıllarda alt tel grubunda iki ince çelik, bir sırma tel; orta telde iki kalın tel; üst grupta iki çelik tel bir kalın bam teli olmak üzere sekiz telli bir düzenin yaygınlaşmaya başlandığı anlaşılıyor. Yaygın kullanımda 1970'li yıllarda üst teldeki çelik tellerden birisi kullanımdan düşmüş ve bağlamalar yedi telli olarak üretilmeye başlanmıştır. Şemsi Yastıman'ın Radyo çevresi ve yerel müzisyenlerle ilişkili bir sanatçı olması; yurdun birçok yerine

[101] Bu uygulama, günümüzde farklı arayışlar olsa da halen yaygın olarak devam etmektedir.

İstanbul'dan çalgı ve çalgıya ilişkin malzemeleri temin eden bir müzik mağazası sahibi olması; ayrıca eğitim vermek amaçlı kısa metotlar hazırlamış olması dönemin kentli hayatında etkin bir müzisyen olduğunu göstermektedir. Bu nedenle verdiği bilgiler dönemin eğilimini yansıtması açısından önemli gözlemlerdir.

Öncelikle Radyo sanatçılarının duyduğu bu standartlaşma ihtiyacı giderek piyasadaki bağlama icracılarını da etkilemiş ve ortak bir problem haline gelmiştir. Bu standartların amatör icracılar arasında yaygınlaşmasında ise bağlama imalatı yapılan atölyelerin gelişmesinin ve buralarda zamanla standart ölçülerin kullanılmaya başlamasının payı büyüktür. 1950'li yıllardan itibaren bağlama yapımı da hızlı bir değişim sürecine girmiş, Radyo'nun da etkisiyle geleneksel bağlama yapım atölyeleri Ankara'da toplanmaya başlamıştır. Ankara'da daha önceleri de atölyeleri olduğu bilinen Asım ve Kazım kardeşler, Mehmet Ali Gürpınar, Çankırılı Deli Memet gibi önemli ustaların atölyelerine, 1950'li yıllardan itibaren Recep Kırcı, Yusuf Yeniay, Halil Yeniay, Yaşar Külekçi, Sezai Yeşilova, Hüseyin Koluman (Tavşancı) ve Yusuf Atasoy başta olmak üzere birçok bağlama yapımcısının atölyeleri eklenmiştir. Önal'ın birinci kuşak diye sınıflandırdığı bu yapımcılardan sonra Haydar Babur, Kemal Eroğlu, Mehmet Ali Alpay, Hasan Doğan, Zekeriya Taşdemir ve Musa Yenilmez gibi ustalar atölyeler açmıştır (Önal, 2005b, s. 105). Radyo sanatçılarının da uğrak yerleri olmaya başlayan bu atölyelerde, Radyo sanatçılarının ihtiyaçlarına dönük olarak gelişen çalgıları işaret etmek için "Radyo sazı", "Radyo perdesi", "Radyo akordu" gibi nitlemeler kullanılmaya başlanmıştır (Ö. Önal, kişisel görüşme, 10.10.2019).

Diğer şehirlerde de bağlama yapımcılığı ile üne kavuşmuş yapımcılar vardır. Kastamonu'da Tekeli Kardeşler, İstanbul'da Agop Ohanyan,[102] Konya'da Arif Usta, Kayseri'de Mustafa Eşeli bunların başında gelmektedir. 1950'li yıllara kadar daha çok oyma tekne yapımcılığı yaygındır. Tekeli Kardeşler oldukça ince oyma sazları ile üne kovuşmuştur. Tanbur ve ud gibi çalgılar da üreten Agop Usta, Arif Usta ve Mustafa Eşeli gibi ustalar ise bu çalgıların yapımında kullanılan dilimli (yaprak) tekne üretme tekniğini bağlama teknesi yapımında da uygulamışlardır (bkz. Şekil 4.17). "Çember saz" ismiyle yaprak tekne sazları ilk kez seri üretim olarak da yine

[102] Agop Ohanyan (1905-1982), Ermeni bir ailenin çocuğu olarak Kırşehir'de doğmuş, 1915 yılında İstanbul'a gelmiş, daha sonra Ankara'ya giderek Serope Usta'nın yanında çıraklık yapmıştır.

1950'lilerin başında Konya'da Arif usta ve Kayseri'den Mustafa Eşeli yapmıştır (Açın, 2000, s. 88; Önal, 2012).



Şekil 4.17 : Agop Usta yapımı yaprak tekne bağlama (Özay Önal Arşivi).

Cafer Açın da 1950'li yılların ortalarından itibaren standart bir biçimde çalgı üretme çabası ile çalgı yapımcıları dilimli tekne yapma konusunda yönlendirmeye çalışmıştır. Kazım Usta ve Mahir Gürpınar[103], Açın'ın yönlendirmesi ile oyma tekne yapımından yaprak tekne yapımına yönlenmişlerdir. Diğer yandan Açın'ın ısrarlarını kabul etmeyerek oyma tekneden vazgeçmeyen Yusuf Yeniay gibi yapımcıların da olduğu bilinmektedir. İstanbul'da Agop Usta'dan sonra, ondan bağlama yapımın öğrenenen Ragıp Akdeniz de yaprak sazın yaygınlaşmasında önemli etkileri olmuştur (Açın, 2000, s. 88). Bağlamaya talebin artması, standart bir biçimde çalgı üretme çabası gibi etkilerle dilimli/yaprak/çember denilen tekne biçiminde çalgıların üretimi giderek artmıştır. Bu durum çalgı yapımcıların standart oluşturma ihtiyacını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Zira bu şekilde tekne biçimi daha standart bir şekilde üretilebilmekte ve oyma teknede görülen her sazın kendine özgü biçiminin olması durumu ortadan kalkmaktadır.

Yurttan Sesler'in ilk dönemlerinde kullanılan bağlamaları örneklemesi açısından ADK arşivinde bulunan, Sarısözen'e ait çalgılar dikkat çekicidir (bkz. Şekil 4.18). Sap boyu/tekne boyu oranları bakımından oldukça farklı olan 12 telli ve dokuz telli

[103] Mahir Usta, ünlü Ankara'lı usta Mehmet Ali Gürpınar'ın oğludur.

saz, Şekil 4.18'de görülmektedir.[104] Çalgıların biçimleri, V kesit ve U kesit arasındadır. İkisi de dilimli tekne biçiminde yapılmıştır. 12 telli sazın hiçbir yerinde ses deliği bulunmamaktadır. Dokuz telli bağlamanın ise göğsünde delik bulunmamakta, fakat yaprak olarak yapılmış teknesinin iki yanında üçer küçük delik, teknesinin alt kısmında bir küçük delik bulunmaktadır (bkz. Şekil 4.19). Bu iki çalgının da saplarında akort burgularının (kulakların) olduğu burguluk/kırma bölümü, sapla aynı açıyla devam etmektedir (günümüzdeki bağlamalarda olan kırma açısı bulunmamaktadır). Diğer yandan ses tahtasındaki eğim (bombe) de günümüz bağlamalarına göre oldukça fazla olması dikkat çekicidir. Bütün bu özellikler dönemin çalgılarının tınısına etki eden unsurlar olarak dikakt çekicidir.



Şekil 4.18 : Tekne/sap boyu ve oranları bakımından farklı iki bağlama, solda 12 telli saz, sağda dokuz telli saz (Hacettepe Üniversitesi ADK Folklor Arşivi, Fotoğraflar: Erdem Şimşek).

[104] Bu fotoğraflar, resmî otantisite ve ihya otantisitesi arasındaki gerilimin temel noktalarından birisi olan kısa saplı/uzun-saplı bağlama ikiliğine bir cevap niteliğindedir. Zira mahalli otantisitede her iki sap boyunun da bulunabildiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Bu iki çalgıda dikkat çeken bir başka husus sap uzunluklarının farklı olmasıdır. Bu durum elbette bağlamada standart arama sürecinin en önemli konularından olacaktır. Zira sap uzunluklarının farklı olması perde sayılarının farklılığına işaret etmektedir. Tam bu noktada 1950'li yıllardan itibaren standart bir perde dizgesinde uzlaşılmaya başlanmasına ilişkin sürece daha yakından bakmakta fayda var.



Şekil 4.19 : Teknesinin alt ve yan kısımlarında küçük ses delikleri olan 9 telli yaprak saz (Hacettepe Üniversitesi ADK Folklor Arşivi; Fotoğraflar: Erdem Şimşek).

4.2.2 Perdelerde uzlaşma ihtiyacı: Bağlamada standart perde dizgesine doğru

Ses sistemi bir kültürün kendine özgü müzik geleneklerini ve uygulamalarını tasarlamak için kullandığı seslerin bütününe gönderme yapan bir kavram olarak dikkat çekmektedir. Anadolu'da Antik Yunan döneminden beri dikkat çeken ses sistemi ile ilgili çalışmalar, tarihsel kuramın da temelini oluşturmaktadır. Her ne kadar 19. yüzyılın sonlarına yani Tanburi Cemil Bey'in *Rehber-i Musiki* adlı eserine kadar tanbura tipli çalgıların perdelerini oluşturan frekanslar ile ilgili bilgi edinmek mümkün olmasa da bu döneme kadar söz konusu çalgıların Safiyüddin Urmevi'nin ön gördüğü ve Pisagor sisteminden evrilen bir model doğrultusunda perdelendiği göze çarpmaktadır (Güray, 2011, s. 52-62). Ayrıca 9. yüzyılda "Horasan tamburunun perdelerini" anlatan Fârâbî de benzer bir sisteme işaret etmiş ve böylece henüz Safiyüddin Urmevi tarafından bir sistem olarak ortaya koyulmamış olan bu ses sisteminin icracılar arasında yaşadığını belgemiştir (Tura, 1988, s. 179).

Fârâbî, 9. yüzyılda Horasan tamburundan bahsederken çalgının çok perdeye sahip olduğunu; bu perdelerden bazılarının konumunun "kim, nerde çalarsa çalsın hep aynı kalırken", bazılarının konumunun ise "çalan kişiye ve çalındığı yere göre"

değiştiğini, ve "değişken perdeler"in "sabit perdelere"[105] göre daha az kullanıldığını belirtmiştir (Can, 2001, akt. Öztürk, 2007, s. 7). Çalgı üzerinde hareketli perdelerin oluşu, farklı makam ve tel düzenleri için perde düzeninin/dizgesinin değiştirilebildiğine işaret etmektedir. Öztürk (2015, s. 9), tarihsel kuram kaynaklarının ışığında tanbur ve tanbura gibi geleneksel çalgılarda perde düzenlerinin girifli ve giriftsiz olmak üzere iki biçimde görüldüğünü belirtmiştir. Buna göre yalnızca icra edilen makamın tam perdelerini içeren perde düzenlerine giriftsiz; aynı anda farklı makamları icra edebilmeyi sağlayan nim perdeleri de içeren perde düzenlerine ise giriftli dendiğini belirtmiştir. Girifrsiz olan perde düzeninde farklı makama geçildiğinde perdelerin konumu değiştirilerek yeniden ayarlanırken, giriftli düzende çalgı üzerinde ihtiyaç duyulan tüm perdeler bağlı olarak bulunmaktadır. Geçmişte daha yaygın bir uygulama olan giriftsiz sistem giderek değişerek yerini daha standart bir uygulama olarak giriftli sisteme bırakmıştır:

> Bâtınî modeldeki perde anlayışının çok önemli bir yönünü de "düzen" ve "girift" konusu oluşturmaktadır. Bu modele bağlı nazariyecilerin "saz düzenleri", "perde düzmek" veya "makam düzmek" gibi tabirlerle, tam perdelerde yapılması gereken konum değişiklikleri veya aralarına girift perde ilavesini kast ettikleri görülür. Tanbur ve tanbura gibi sapları üzerinde sadece tam perdeler bulunduran sazlarda, nim perdeler, tam olanların "nerm" (pestleştirme/kalınlaştırma) veya "ziyâde" edilmesiyle (dikleştirme/inceltme) icra edilebiliyordu. Ayrıca gelenekte ikinci bir seçenek olarak "girift" adı verilen bir uygulama daha vardı ki, bunda da, çalgı üzerinde ihtiyaç duyulan tüm perdeler -tam ve nim bir arada olmak üzere- bağlanmış durumdaydı. Bu uygulamanın yaygınlaşması sureci, günümüzde standart hale gelmiş olan perde sistemini doğurduğu gibi, sonu gelmez "ses sistemi tartışmaları"na da malzeme olmuştur. (Öztürk, 2015, s. 9)

Öztürk, bağlamanın bir sekizlide 10, 12, 14, 18 veya 20 perde bulundurabilen tüm çeşitleriyle, ilkeleri Fârâbî ve Safiyüddin'ce oluşturulmuş ses sistemini yansıttığını ortaya koymuş, çalgının üzerinden perde eksilmesinin ya da artmasının 17'li sisteme aykırı olmadığına işaret etmiştir (2007, s. 14). Güray, günümüz bağlamalarında standart bir hal alan ve bir oktavda 17 ses bulunduran perde dizgesinin tarihsel

[105] Farabi, sabit perdelerin sayısının daha fazla olabilse de genellikle beş adet olduğunu söylemiştir.

kaynaklarla ilişkisine dikkat çekmiştir (2011, ss. 61-63). Bu noktada bağlamanın bu standart perde dizgesine sahip olmadan önce yerel kullanımda farklı perde bağlama pratiklerine sahip olduğu gözlemlendiğinden, bu standartlaşma sürecinin nasıl gerçekleştiği önemli bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çizelge 4.1 : Gazimihal-Karsel (1939) ve Ataman'daki (1938) bağlama perdelerine ait ölçülerin karşılaştırılması.

Perde Adı	Temsili Nota	Tura (1988)'ya göre		Gazimihal ve Karsel (1939)'in tespit ettiği çalgıların perde nispetleri (Cent)			Ataman (1938)'ın tespit ettiği çalgıların perde nispetleri (Cent)		
		Bağlamada aralık nispetleri (Cent)	Eşit Çeyrek Ton (Cent)	1. Bağlama	2. Bağlama	3. Bağlama	1. Bozuk	2. Bozuk	3. Altı Telli Saz
Dügah	La	0	0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Kürdi	Sib	98,95	100				109,4	90,0	105,4
Segah	Sib2	150,64	150	154,6	123,6	126,8	186,3		
Buselik	Si	203,91	200	203,3	200,1	195,8		214,0	194,2
Çargah	Do	302,86	300	295,2	281,8	305,5	281,4	285,3	305,2
Uzzal	Do #3	354,55	350	386,8	382,4	382,8	372,5	381,2	
Hicaz	Do #	407,84	400						391,1
Neva	Re	498,04	500	498,1	482,7	487,4	475,6	495,4	495,4
Bayati	Mi b	597	600	585,7	594,1	595,6	582,6	599,6	589,7
Hisar	Mi b2	648,68	650						649,9
Hüseyni	Mi	701,96	700	691,1	702,6	697,5	681,6	695,5	693,5
Acem	Fa	800,91	800	817,6	790,2	788,6	768,8		787,4
Eviç	Fa #3	852,59	850	879,0	882,2	879,8	856,0	828,7	888,5
Mahur	Fa #	905,86	900					923,4	
Gerdaniye	Sol	996,09	1000	993,1	975,7	976,9	947,2	1032,0	985,6
Şehnaz	La b	1095,04	1100	1089,8		1083,5	1038,3	1126,3	1094,2
Tiz Şuri	La b2	1147,73	1150				1133,4		
Muhayyer	La	1200	1200	1188,5	1174,2	1192,9	1228,5	1235,3	1175,8

Bağlama perdelerinin konumlarına dair elimizde bulunan ilk somut veriler Gazimihal ve Karsel'in (1939) ve Ataman'ın (1938) yayınladığı bilgilerdir. Gazimihal ve Karsel üç bağlamanın perde ölçülerini (1939, s. 41), Ataman da iki bozuk ve bir adet bağlamanın perde ölçülerini "savart" cinsinden yayınlamıştır (1938, ss. 28-29). Çalgıların ilk oktavındaki perde bölünmeleri cent cinsine dönüştürülmüş ve günümüz bağlama perdelerinin nispetleri ile birlikte Çizelge 4.1'de gösterilmiştir. Çizelgede görüldüğü gibi birinci, üçüncü bağlama ve ikinci bozuk, bir oktavda 12 perdeye sahipken ikinci bağlama 11, birinci bozuk ve altı telli saz ise 13 perdeye sahiptir. Ayrıca perdelerin konumu belli oranda benzerlik taşısa da hiçbir perde dizgesi tam anlamda birbiriyle örtüşmemektedir. Özellikle kürdi-segâh ses bölgelerindeki farklılaşma oldukça dikkat çekicidir. Örneğin ilk üç bağlamada kürdi perdesi yoktur. Bunun yerine ilk bağlamada 154.6 centlik, ikincisinde 123,6 centlik, üçüncüsünde ise

126,8 centlik birer segâh perdesi bulunmaktadır. Benzer şekilde acem-eviç-mahur bölgesindeki farklılaşmalar da dikkat çekicidir.



Şekil 4.20 : Curasının sapımda altı perde bağı olan icracı (Hacettepe Üniversitesi ADK Folklor Arşivi).

Elbette buradaki değerlendirme alt telin dügah kabul edildiği bir kullanım için geçerlidir. Çalgıların tel düzenleri hakkında bilgi olmadığından pratik kullanımda perdelerin hangi makamsal bağlamda kullanıldığı tam anlaşılamamaktır. Söz gelimi altı telli sazdaki 649,9 centlik perdenin varlığı, çalgının muhtemelen 495,4 centlik perde karar alınarak icra edildiğine dair ipucu vermektedir. Zira çalgı V. pozisyon karar alınarak icra edildiğinde 649,9 centlik bu perde segâh perdesi olarak işlev kazanmaktadır. Diğer yandan birinci bozukta buselik perdesinin olmaması perde dizgesinin bağlama düzeni icraya uygun olmadığına işarettir (zira ancak bu perde bağlı olduğunda alt telde hüseyni perdesi işlevi kazanacaktır). Ayrıca burada sadece bir oktavdaki bölünmesi görünen çalgıların sap boyları ve sapta bağlı olan perde sayıları da birbirinden farklıdır. Birinci bağlamanın 21, ikincinin 17, üçüncünün 20, birinci bozuğun 22, ikinci bozuğun ve altı telli sazın 17 perdesi bulunmaktadır. Bu çizelgedeki veriler, bağlama ailesi çalgıların perde sayılarının ve perdelerin frekans

değerlerinin, yörelerdeki müzik kültürünün ihtiyacına ve müzisyenlerin bireysel tercihlerine göre çeşitlilik gösterebildiğine işaret etmesi bakımından önemlidir.

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1937-1952 yılları arasında yaptığı derleme gezilerinde elde edilen fotoğraflar incelendiğinde çalgıların farklı boy, biçim, tel sayısı ve perde sayısı gibi özelliklerin dikkat çektiği mahalli otantisite bölümünde vurgulanmıştı. Fotoğrafların tam olarak hangi yıla ve kimlere ait olduğu bilgisi açık olmamasına rağmen, bu fotoğraflar dönemin perde kullanma kültürü adına da önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Bu fotoğraflarda çalgıların sapında farklı sayılarda perde bağlı olduğu görülmektedir (bkz. Şekil 4.20). Çalgıların 6, 8, 10, 12, 14, 15, 17, 18, 20, 23, 24, 28 gibi farklı sayılarda perde bağları bulunmaktadır. Ayrıca aynı sayıda perde, farklı konumlarda bulunabilmektedir. Bu noktada çalgıların sapında bağlı olan perde sayısının, bir oktavdaki perde sayısı ile farklı olduğunu hatırlatmak gerek. Zira çalgı ölçülerinin standartlarının olmaması nedeniyle, bağlamaların sap uzunlukları da birbirinden farklıdır. Dolayısıyla bazı çalgılar aynı tip perde bölünmesiyle bile farklı sayıda perde sayısına sahip olabilmektedir. Ayrıca bazı sazlarda göğüs üzerinde kamış perdeler bulunmasından ötürü toplam perde sayısının da daha fazla olduğu görünmektedir. Dolayısıyla yerel icracıların pratik kullanım ihtiyacına yönelik şekillenmiş bir perde dizgesini kullandıkları anlaşılıyor. Diğer yandan bütün çalgılarda ortak özellik olarak, bir oktavdaki dizilim dikkate alındığında günümüzde kullanılandan daha sade bir perde dizgesinin yansıdığı görülmektedir.

Sarısözen ve Yönetken'in derlemelerdeki gözlemlerinden yola çıkarak yaptığı değerlendirmeler de bağlama perdeleri konusunda önemli noktalara işaret etmektedir. Sarısözen, "köy bağlamaları" ve "şehir bağlamaları" arasındaki farklılığa dikkat çekmiş, şehir bağlamalarının 13-18 arasında değişiklik gösteren perdeleri olabildiğini ve perdelerin "kromatik gam esasına" göre bağlandığını belirtmiştir. Köylü bağlamaların perdelerinin de yine "kromatik gamın icrasına da müsait bir tarzda" bağlandığını belirtmiş, ayrıca "si, mi, fa diyez ve do diyez pedelerinin bir komadan fazlaca düşük olduklarını" tespit etmiştir (1940, ss. 117-118). Sarısözen'in 1940 yılındaki gözlemlerinde bir yandan kentli ve köylü bağlamaları birbirinden ayırması, diğer yandan ikisinin de perdelerinin bir oktavda 12 ses verecek şekilde bağlandığını söylemesi dikkat çekicidir. Halil Bedi Yönetken de *Türk Halk Musikisi* ders

notlarında[106] kentli ve köylü bağlamacılar ayırımı yapmış ve kentlilerin bağlamalarında bir sekizlide 15-16 perde bulunurken, köylü sanatçıların bağlamalarında bir sekizlide 12 perde olduğunu vurgulamıştır (2017, s. 100). Sarısözen'in 1940 yılında hem kentli hem köylü bağlamalarda bir oktavda 12 perde olduğunu belirtmesinden yaklaşık 20 yıl sonra, 1960'lı yılların başında Yönetken'in kentli bağlamaların perdelerindeki artışı gözlemleyip dikkat çekmesi önemlidir. Köylü ve kentli müzisyenlerin perde kullanım alışkanlıklarındaki farklılaşmanın sebebini tam olarak tespit edilemediğini söyleyen Yönetken, Anadolu bağlamalarında bazı perdelerin hareketli olduğuna dikkat çekmiş ve köylü sanatçıların sesleriyle yaptıkları icralarda, sazlarında bulunandan daha fazla perde kullandıklarını da vurgulamıştır:

> Türk Halk Musikisi'nin ses sistemi, sekizlisinde var olan perdelerin kesin sayısı hakkında hiçbir yerde henüz kesin bir bilgi verildiğini görmedik. Bu da gösteriyor ki bu konuda kesin bir inanca varılmış değildir. Gerçek duruma bakacak olursak şunu görürüz: Birçok şehirli bağlamacının ellerindeki bağlamalarda sekizli arasında La ile Si, Re ile Mi ve Do ile Re perdeleri arasında yarımşar seslerden birer fazla perde bağlanmış bulunmaktadır. Si ile Si bemol, Mi ile Mi bemol, Re ile Re bemol arasındaki bağlarla bağlamanın sapı üzerinde bir sekizli içindeki perde sayısı 15'i bulmuş oluyor. Hatta bazen La ile Si arasında da bir bağ daha bağlanmaktadır, bununla sekizli 16'ya bölünüyor. Türk Halk Musikisi'nin, Klasik Türk Musikisi'ndeki tanbura karşılık sonometresi derecesinde bulunan Bağlama üzerinde sekizli, gerçekte kesin olarak kaça bölünüyor? Bu yeni bağlar, köylü halk sanatçılarımızın sazlarında görülmüyor, köylülerin bağlamalarında sekizli tam 12 yarım sese bölünmüştür. Onların sekizlisinde 12 perde bağı bulunmaktadır. Şehirli bağlamacılardaki bu fazla bağları gerektiren nedenler nedir? Hangi bölgelerin, ne gibi ezgileri bu bağlamaları gerektirmektedir. Klasik Türk Musikisi'nde sekizlinin eşit olmayan 24 sese bölünmesine karşılık acaba Türk Halk Musikisi'nin sekizli tam ve kesin olarak kaça bölünüyor? Bu henüz ne yazık ki bilimsel şekilde hiçbir çözümlemeye uğramamış, bu konuda henüz

[106] Halil Bedi Yöneteken'in 1959-1964 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda verdiği derslerin ders notları, 1970-1971 yıllarında *Orkestra* dergisinde "Folklor Dersleri" başlığıyla yayınlanmıştır. Bu ders notları 2017 yılında Yavuz Daloğlu tarafından kitaplaştırılmıştır (bkz. Yönetken, 2017, s. 5).

> kesin hiçbir sonuca ulaşılmamıştır. Bazen köylü sanatçıların 12 perdeli sazları eşliğinde söyledikleri ezgilerde hançerelerinin sazda çıkan seslerden daha başka sesler çıkardığı ve sesle saz arasında bir uygunsuzluk bulunduğu hissedilmektedir. Şu durumda köylü, sekizlisi 12 perdeli sazıyla çalarken, sesiyle daha fazla perdeli söylüyor demektir. Yani hançeredeki sekizli, sazdakinden daha fazla perdelidir. Bu ne dereceye kadar doğrudur? Yalnız her durumda şu da bir gerçektir ki saz üzerinde sekizli arasındaki perde bölünmesi ile hançere sekizlisindeki bölünme arasında fark vardır ve asıl hançere sekizlisindeki bölünmeyi incelemek ve saptamak gereklidir. Bu arada Anadolu bağlamalarında perde bağlarının bazen hareketli oluşu ve kromatik aralıkları veren perde bağlarına verilen sağır perde gibi noktaları da dikkatle hesaba katmak ve incelemek zorunludur. (Yönetken, 2017, s. 100)

Ataman, bir oktavda 12 perde içeren dizgenin halk müziğini icra etmek için yeterli olduğunu ve geleneksel bağlamacılıkta olmayan, sonradan eklenen bazı komalı perdelerin "Si bemolle Si arasında, Mi bemol ile Mi arasında, Do ile Do diyez arasına" eklenmesinin yeni bir uygulama olduğunu belirtmiştir. Ataman'ın işaret ettiği bu yeni perde dizgesi, o yıllardan itibaren giderek standart bir hale gelecektir. Ataman'a göre yeni perdelerin eklenme sebebi bağlama icracılarının tanbur perdelerine özenmesidir. Ataman, eski bağlamacıların bu perdelere ihtiyaç duymama sebebini ise "istedikleri sesi parmak kaydırmak suretiyle elde etmeleri"dir (1970, s.21). Bu bilgi, geleneksel çalgılarda az perde olsa dahi icracının kullandığı çarpma, kaydırma gibi tekniklerin perde duyumunu değiştirdiğini ortaya koyması bakımından önemlidir.

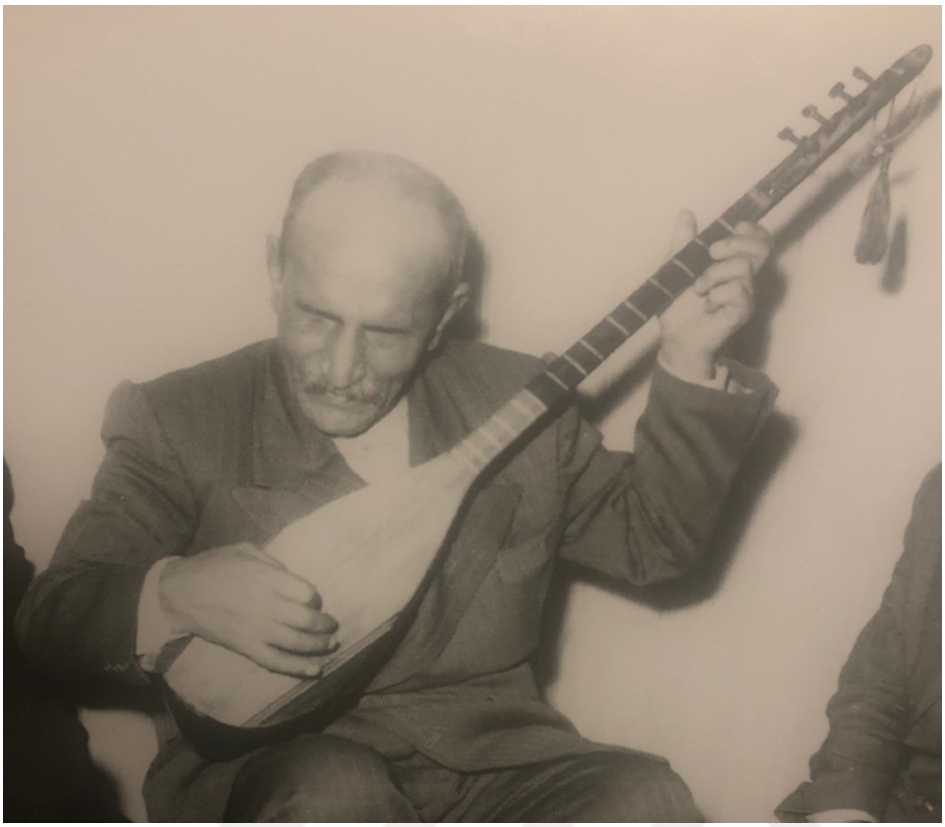
Diğer yandan Batılılaşma ve modernleşme sürecinin halk müziği söylemi üzerindeki etkilerinin gözlemlenebileceği bir örnek olarak bağlama perdelerinin 12 ton eşit tampere olduğu iddiası dillendirilmiştir. Bu iddianın erken dönem göstergelerinden birisi olarak Özbenli'nin şu görüşleri dikkate değerdir:

> Kol üzerinde 'perde' adı verilen kiriş bağlar muayyen mesafelerde bağlanmış olup, göğüs üzerinde yapıştırılmış kamış perdeler de en tiz sesleri temin eder ki kiriş perdeler ve kamış perdeler addedinin mecmuu '24'tür. Burada hemen işaret edelim ki, bu 24 ses, Türk san'at musikisinde bir sekizlinin 24 gayri müsavi aralığa bölünmesi nazariyesinden tamamen ayrı bir hadisedir. Saz üzerinde iki oktav, ses'in piyano sesleri düzeninde, yani tam ve yarım seslerin

> mecmuu olan 24 sestir. Sazın birinci sıra açık telini Diyapozon La olarak kabul ve tespit ediyoruz. Porte üzerinde iki oktav ses 24 perde icap ettiriyor. Dikkat edilirse bu sesler piyano taksimatlı sesleri olup hepsi 24'tür. (1949, s. 20)

Özbenli'nin makalesinde yer alan bağlama çiziminin, anlattığı perde sayıları ile uyuşmadığını belirtmek gerekir. Diğer yandan "piyano taksimatlı sesler" olduğu iddiasının yanlış olduğu ise hem yerel icracıların ses kayıtlarından hem erken dönem alan araştırması yapan araştırmacıların notlarından, hem de dönemin bağlama fotoğraflardan oldukça açık bir biçimde anlaşılmaktadır. Buradaki yanılgı 12 rakamıyla ilgilidir. Aslında yerel müzisyenler arasında bir oktavda 12 ses kullanma eğilimi yaygındır, ancak bu seslerin kendi içerisindeki tizlik peslik oranları yerel estetiğe göre farklılaştığı görülmektedir. Çalgılarda az perde olması ilk bakışta o perdelerin 12 ton eşit tamperamanda olduğu izlenimini yaratsa da dikkatli incelendiğinde bağlamalardaki perde aralıklarının farklılık gösterdiği görülmektedir. Yukarıda sözü edilen derleme fotoğrafları incelendiğinde ve Çizelge 4.1'deki örnekler dikkate alındığında perde dizgesinin Özbenli'nin iddia ettiği gibi eşit taksimatlı olmadığı açıktır. Dolayısıyla "bağlama perdeleri tamperedir, koma sesler sonradan eklenmiştir" argümanını dillendiren bu gibi çalışmaların temelinde, Batı Müziği'nin evrensel, doğru ve çağdaş olduğu fikri ve halk müziğinin, sanat müziği ile ortak bir ses sistemine sahip olamayacağı düşüncesinin etkisi olmalıdır.

Gelenekte perde bağlama pratiklerinin farklı olmasının önemli bir sebebinin de çalgılarda kullanılan farklı tel düzenleri olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin bağlama düzeni gibi daha az pozisyonda ve dikey çalma pratiğine olanak veren düzenlerde daha az sayıda perde bağının yeterli olduğu anlaşılmaktadır (bkz. Şekil 4.21). Diğer yandan ağırlıklı olarak alt telde yatay hareketlerin kullanıldığı bozuk düzeni gibi düzenlerde daha fazla perde bulundurma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Hatta bozuk düzeni özellikle V. pozisyonda (Re karar) icra edildiğinde tiz bölgelerde göğüs üzerine kamış perdeler eklenebildiği görülmektedir (bkz. Şekil 4.22). Ayrıca bozuk düzeni ile çalınan sazlarda ikinci perde bağının buselik değil segâh perdesinin bağı olduğu görülmektedir (bkz. Şekil 4.22).



Şekil 4.21 : Bağlama düzeni çalan Âşık Veysel'in 15 perde bağı olan bağlaması (Turan ve Öz, 1999, s. 64).[107]



Şekil 4.22 : Bozuk düzeni çalan Âşık Dursun Cevlani'nin göğüs üzerinde ek perdeler olan bağlaması (*Radyo*, 1946, s. 11).

[107] Bu fotoğrafın 1 Şubat 1955 tarihinde çekildiği belirtilmektedir. Âşık Veysel'in benzer perde yapısındaki çalgılarla daha önceki yıllara ait fotoğraflar da mevcuttur. Ancak perdelerin net olarak görünmesi sebebiyle bu fotoğraf tercih edilmiştir.



Şekil 4.23 : Muzaffer Sarısözen'in göğüs üzerinde ek perdeler olan bağlaması (Çeren, 1944, s. 9).

Bir oktavda 12'den fazla perde bulundurma anlayışı ise Radyo'daki halk müziği çalışmalarından çok daha önce kentli bağlamacılar tarafından uygulanmış olması muhtemeldir. Fakat Cumhuriyet'le birlikte, köylü geleneklerde çeşitlilik gösteren perde bağlama biçimleri, giderek kentli bağlamalarda başlamış perde sayısının arttırılması uygulamasının etkisi altında kalmaya başlayacaktır. Radyo'da yapılacak uygulamaların ve birlik arayışının bunda oldukça etkisi vardır. Bu noktada Muzaffer Sarısözen'in 1944 yılında kullandığı bağlamasındaki perde bağları önemli ipuçları vermektedir. Bağlamanın sapında 13 adet perde bağı bulunmaktadır. Göğüs üzerinde ise "kamış perde" olarak adlandırılan 11 adet ek perde bulunmaktadır (bkz. Şekil 4.23). Sarısözen'in bağlamasındaki perde dizilimi, Âşık Veysel'in ve Âşık Dursun Cevlani'nin çalgısındaki gibi bir oktavda eşit olmayan 12 aralıklı perde dizgesine genel olarak benzese de, üst eşiğe yakın bölgedeki farklılık dikkat çekicidir. Sarısözen'in bağlamasının bozuk düzende alt teli dügah (La) kabul ettiğimizde birinci perde kürdi (Si bemol), ikinci perde segâh (Si bemol 2), üçüncü perde buselik (Si), dördüncü perde çargâh (Do) perdeleridir. Yani bağlamadaki ilk küçük üçlü aralığı kapsayan bölge, Sarısözen'in bağlamasında dört adet perde bağı, diğerlerinde ise üç adet perde bağı mevcuttur. Sarısözen'in klavyenin üst bölgesinde hem segah hem buselik perdesinin bağlı olmasının sebine ilişkin net bir bilgi bulunmasa da, temel olarak iki varsayım geliştirilebilir.

Öncelikle derlemelerde perde kullanımı ile ilgili çeşitlilikle karşılaşan Sarısözen'in, özellikle sesle icra edilen farklı perdelerin çalgı üzerinde temsil edilmesini gerekli

gördüğü ve bu seslerin doğru temsili adına bir çaba içine girdiği düşünülebilir. Sarısözen'in "müteaddit bağlamalar üzerine yaptığım incelemelerle si, mi, fa diyez ve do diyez perdelerinin bir komadan fazlaca düşük olduklarını tespit ettim" sözleri (1940, s. 117) bu detaylara dikkat ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Zira 1940'lı yıllardan itibaren başlayan süreç içerisinde Sarısözen'in bahsettiği bu ses bölgelerine birer perde daha eklenecek ve günümüzde standart olarak kullanılan bağlama dizgesi oluşacaktır. Ayrıca Yönetken'in "saz üzerinde sekizli arasındaki perde bölünmesi ile hançere sekizlisindeki bölünme arasında fark vardır ve asıl hançere sekizlisindeki bölünmeyi incelemek ve saptamak gereklidir" sözleri (2017, s. 100) o dönemin yerel uygulamalarına ışık tutması bakımından akılda tutulmalıdır. Yönetken'in yorumunda mahalli icracıların sesleri ile farklı perdeler de bastığını belirtmesi, esasen yerel perde sisteminde bulunan tüm sesleri çalgılarına bağlamamış olabileceklerini ortaya koymaktadır. Diğer yandan Ataman, "eski bağlamacıların" daha az perdeye ihtiyaç duymamasının sebebinin "istedikleri sesi parmak kaydırmak suretiyle elde etmeleri" olduğu bilgisini vermiştir (1970, s. 21). Dolayısıyla icracıların bağlamada kullanılan sol el çarpmaları ve *glisando*'lar ile farklı perde duyumlarını az sayıda perde ile de gerçekleştirebildiklerini akılda tutmak gerekir. İşte bu teknik ve pratik nedenlerle, sesli icrada kullanılan ve bağlamalarda bağlı olmayan perdelerin çalgıya ekleme çabası perdelerdeki artmaya ilham vermiş olabilir. Böylece aslında hareketli olan ses bölgeleri sabitlenerek ortalama frekanslarda uzlaşılmaya başlanmıştır.

İkinci varsayım olarak, bu bölgeye perde ekleme ihtiyacının düzen kullanımı ile ilişkili olarak ortaya çıkmış olduğu ileri sürülebilir. Zira bağlama düzeni ve bozuk düzenini aynı bağlama ile çalabilmek için bir perdeyi hareket ettirerek konumunu değiştirmek veya bir perde eklemek gereksinimi ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle, bağlama düzeni pratiği düşünüldüğünde alt telde hüseyni perdesi olarak kullanılan perde, bozuk düzende buselik perdesi olarak işlev göreceği için bozuk düzeninde segâh perdesini duymak için buselik perdesinin pestleştirilmesi veya ek bir perde bağlanması ihtiyacı ortaya çıkacaktır. Elbette bu durumun tam tersi de mümkündür. Yani Sarısözen'in bozuk düzenine göre yalnızca segâh perdesi bulunan bağlamasına, bağlama düzeni de çalabilmek için buselik perdesi eklediği de düşünülebilir. Yönetken, 1937 Sivas derleme gezisinde Muzaffer Sarısözen'in bağlamasının ölçülerini ve düzenini de not etmiştir. Buna göre bağlamanın boyu 112

cm, “perde bağlarını taşıyan ip kısmı” 69 cm, perde bağı sayısı on yedidir. Üç tel grubundan ince tel grubunun [alt tel] üç diğerlerinin ikişer teli olduğunu belirtmiştir (2006, s. 57). Çalgının akordunun Fa diyez/Si/Do diyez seslerinde olduğunu tespit etmiştir (diyapozona göre). Yönetken’in bu tespitinden Sarısözen’in çalgısının derleme anında bağlama düzenine akortlu olduğu anlaşılmaktadır. Bu çalgının fotoğrafının olup olmadığı tespit edilemediğinden bir kıyaslama yapılamasa da bir varsayım olarak Sarısözen’in Radyo’da kullandığı bu çalgının ilk etapta bağlama düzenine göre perdelerinin ayarlanmış olabileceği (Âşık Veysel’in perde düzenine benzer biçimde); Radyo’daki çalışmalarda bozuk düzeni tercihinin oluşması nedeniyle, alt açık tel dügâh kabul edilecek şekilde segâh (Si bemol 2) perdesinin eklendiği düşünülebilir.

Bu noktada hem geleneksel perde dizgesi ve düzen ilişkisini hem de perde ekleme pratiğinin arka planını daha iyi anlamak adına ipuçları taşıyan “sağır perde” kavramına göz atmak faydalı olabilir. Sarısözen, köy bağlamalarındaki perdelerin “kromatik gamın icrasına da müsait bir tarzda” bağlandığını; tam perdelerin adına “ana ses”, yarım seslerin adına “sağır perde”, “sağır ses” veya “sağır” dendiğini belirtmiştir (1940, s. 117). Buradaki “sağır perde” kavramı oldukça dikkat çekicidir. Yönetken de bu kavrama dikkat çekmiştir:

> Bu arada Anadolu bağlamalarında perde bağlarının bazen hareketli oluşu ve kromatik aralıkları veren perde bağlarına verilen sağır perde gibi noktaları da dikkatle hesaba katmak ve incelemek zorunludur. (Yönetken, 2017, s. 101)

Öncelikle Yönetken’in Anadolu’da bağlama perdelerinin hareketli olduğuna işaret etmesi önemlidir. Buradan anlaşılacağı üzere bir icracı esere, makama/aşıta, ya da teknik gerekliliğine göre perdeleri sap üzerinde aşağı yukarı kaydırabilmektedir. Diğer yandan sağır perde için yaptığı tanımlama düşündürücüdür. Çok açık olmasa da yarım ses aralıkları oluşturan perdelerin bazılarına sağır perde denildiği anlaşılmaktadır. Sağır perde kavramına değinen bir başka araştırmacı da Savaş Ekici olmuştur. Ekici, alan araştırmalarında göre Gaziantep’in Yavuzeli ilçesine bağlı Çepni köylerinde Do diyez perdesinin sağır perde olarak adlandırıldığını gözlemlemiştir. Bunun nedenini ise yörenin repertuvarında hicaz makamının dolayısıyla da Do diyez perdesinin fazla kullanılmaması olarak belirtmiştir (2012, s. 46). Sağır perde olgusu halen çok aydınlatılamamış olsa da bir anlamda mahalli

icracıların bağlama saplarında bağlı olan her perdeyi her telde kullanmadığına işaret etmesi bakımından önemlidir.[108]

Sarısözen ayrıca kentli ve köylü bağlamacıların icralarındaki farklılıklar olduğunu belirtmiş ve kentli bağlamaların daha çok alt telde (zil tel) ezgiyi çalarken diğer telleri homofonik bir eşlik biçiminde kullandığını belirtmiştir. Köy bağlamalarında ise orta tel ve alt telin paralel bir biçimde sıklıkla kullanıldığını belirtmiştir. Sarısözen'in yayınladığı notalar ve kaynak kişiler köy bağlamalarından kastının *bağlama düzeni*nde yapılan icralar olduğunu ortaya koymaktadır (2012, s. 46). Düzenden kaynaklı olarak bir telde işlevi olan fakat diğer tellerde işlevi olmayan perdeler ortaya çıkabilmektedir. Bu perdelere sağır perde ismi verilmiş olabilir. Söz gelimi bağlama düzeninde bağlamalarda görülen Sol diyez perdesi alt telde kullanılmazken, üs telde Mi bemol perdesi olarak işlev görebilmektedir. Bu bilgi mahalli icracıların bağlama saplarında bağlı olan her perdeyi her telde kullanmadığına işaret etmesi bakımından önemlidir. Ali Rıza Yalgın'ın 1940 yılında yayımladığı *Cenup'ta Türkmen Çalgıları* çalışmasında özellikle Yörüklerin kullandığı çalgılar hakkında bilgiler vermektedir. Bu bilgiler yazarın 1920-1940 arasında yaptığı gezilerdeki gözlemlerinin bir ürünüdür. Özellikle "çağur"un perdeleri ile ilgili aktardıkları dikkate değerdir:

> Muhitimizde Türkmenlerin en çok kullandıkları müzik aletleri telli çalgılardır. Bunlar çağur, bağlama, ırızva, bulgarı ve santurdur. Çağur: Bugün yalnız Tahtacılar ve Kızılbaşlar tarafından kullanılan bu saz dokuz tellidir.

[108] Aslında günümüzde de genel kullanımda bağlama icrasında sağır perdeden söz etmek mümkündür. Örneğin kısa saplı bağlamalar çoğunlukla orta telde üçüncü perdenin ve üst telin karar sesi olarak kullanıldığı bağlama düzeninde kullanılmaktadır. Bağlama düzeninde alt telde Re bemol 2, orta telde Sol bemol 2, üst telde La bemol 2 sesini veren 16. perde genellikle kullanılmamaktadır. Dolayısıyla bağlama düzeninde bu perdenin eski tabirle sağır perde olduğu söylenebilir. Farklı düzenlerde çalındığında ya da bağlama düzeninde transpoze mantığıyla farklı pozisyonlarda icra gerçekleştirildiğinde bu perde işlev kazanmaktadır. Örneğin bağlama düzeninde yedinci perde dügah olarak düşünüldüğünde sağır perde dediğimiz 16. perde hisar perdesi olarak işlev kazanmaktadır. Bağlama düzenindeki temel pozisyon açısından alt teldeki dokuzuncu perde de sağır perdedir. Ancak alt telin dügah perdesi olarak düşünüldüğü bir düzende dokuzuncu perde hisar perdesi olarak işlev kazanmaktadır. Yine aynı şekilde orta telde yedinci perde karar sesi olarak alındığında dokuzuncu perde segâh perdesi olarak işlev kazanmaktadır. Dolayısıyla çalgıda bu perdelerin bağlı olmasının esas sebebi transpoze icralarda farklı anlam ve işlev kazanabilmeleridir. Günümüzde transpoze açısından gerekli olan perdeler dizgede yer alırken, bağlama düzenin temel pozisyonunda gerekli bazı perdeler dizgede yer almadığı görülmektedir. Örneğin üst telde yer alan Do diyez 3 (uzzal) perdesinin orta telde ve alt telde karşılığı bulunmamaktadır. Bunun için esasında yedinci ve sekizinci perdeler arasında bir perde daha olmalıdır. Ancak bu durum bir bakıma alt telde ve üst telde yeni sağır perdeler doğuracağından çoğunlukla kullanılmamaktadır.

> Bazan altı telli de olduğu vakidir. Perdelerinin adedi onbeş olup burmalara geçtiği ilk perdeye başperde, 2.3.4.5. perdelere orta perdeler, altıncı perdeye sağır, 7. 8.9. perdelerden onbeşinci perdeye kadar olan perde arasına zilperdeleri ve yalnız 9.ve 10 uncu perde arasına gine sağır denir. (Yalgın, 1940, s. 27)

Dizge üzerinde iki tane perdeye neden sağır perde denildiği çok açık olmasa da icracının müzik repertuvarını oluşturan ezgilerin seslendirilmesinde ya da icracının bahsettiği telde bu perdelerin doğrudan kullanılmadığı düşünülebilir. Bu perdelerin bulunmasının bir başka sebebi de icracının farklı düzenler kullanma pratiği ve bu perdelerin farklı düzen ve pozisyonlarda işlev kazanabilmesi olabilir. Bu perdeler bağlamalarda perde ekleme mantığının nasıl geliştiğine dair ipuçları taşıdığı açıktır.

Bağlama ailesi çalgılarla, geleneksel perde sistemi arasındaki ilişkiyi ayrıntılı bir şekilde analiz eden Öztürk, bağlamaya perde ekleme ve eksiltme mantığına ve pratiğine ilişkin çok önemli noktalara işaret etmiştir. Bağlamada, ezginin seslendirildiği temel tel sırasını oluşturan alt teldeki bölünme içinde yer alan bir perdenin, üst ya da orta tellerde ortaya çıkmasını sağladığı seslerin karşılıklarının her yeni seçenekle birlikte perde sistemine eklenmesi suretiyle 25-perde ve 24-aralıklı bir sistemin ortaya çıktığını göstermiştir. Öztürk'e göre:

> Bağlama, sekizlide 10, 12, 14, 18 veya 20 perde bulundurabilen tüm çeşitleriyle, ilkeleri Farabi ve Safiyüddin'ce oluşturulmuş ses sisteminin bir aynası durumundadır. Sahip olduğu perdelerin adet olarak azlığı veya çokluğu, 17 aralıklı sistemin ilkelerine aykırı düşmemekte, sistemden perde eksilmesi ve sisteme perde ilavesi, aynı temel mantık içinde gerçekleşmektedir. 17 aralıklı sistem, teorik olarak doğasında 24 aralıklı sistemi de barındırmakta, ancak pratik düzeyde, tümüyle icracıların tercih ve uygulamalarına bağlı olarak, 17 aralıklı olma özelliğini sürdürmektedir. Mevcut perde sistemi içinde özellikle mücenneb aralıklarının seslendirilişinde farklılıklar görülebilmekteyse de, teorik çerçeve, standartlaştırılmak da dâhil olmak üzere her tür "yeni" duruma uyarlanabilme yeteneğini doğasında barındırmaktadır. Nitekim günümüzde bağlama icracıları ve yapımcılarının, 17 aralık içinde, çeyrek ton esaslı bir tür eşit aralıklı sisteme doğru yöneldikleri görülmektedir. Bu özelliği, 17 aralıklı sistemin, makam

müziğinin icrası anlamındaki yaşamsal önem, yeterlik ve özelliklerini, daha çok uzun süreler devam ettirebileceğinin de bir göstergesidir. (2007, s. 14)

Öztürk'ün işaret ettiği bu 17'li sisteme göre perdeleri bağlama anlayışının 1950'li yıllardan itibaren Radyo icracıları arasında benimsendiği, 1980'li yıllara gelindiğinde ise artık kentlerde üretilen bağlamalar açısından standart bir hal aldığını söyleyebiliriz. Örneğin 1956 yılında İstanbul Radyosu sanatçılarından Nejat Buhara ve Yücel Paşmakçı'nın bağlamalarındaki perdeler bir oktavda 17'li ses dizgesini yansıtır biçimde ayarlandığı görülmektedir (bkz. Şekil 4.24).



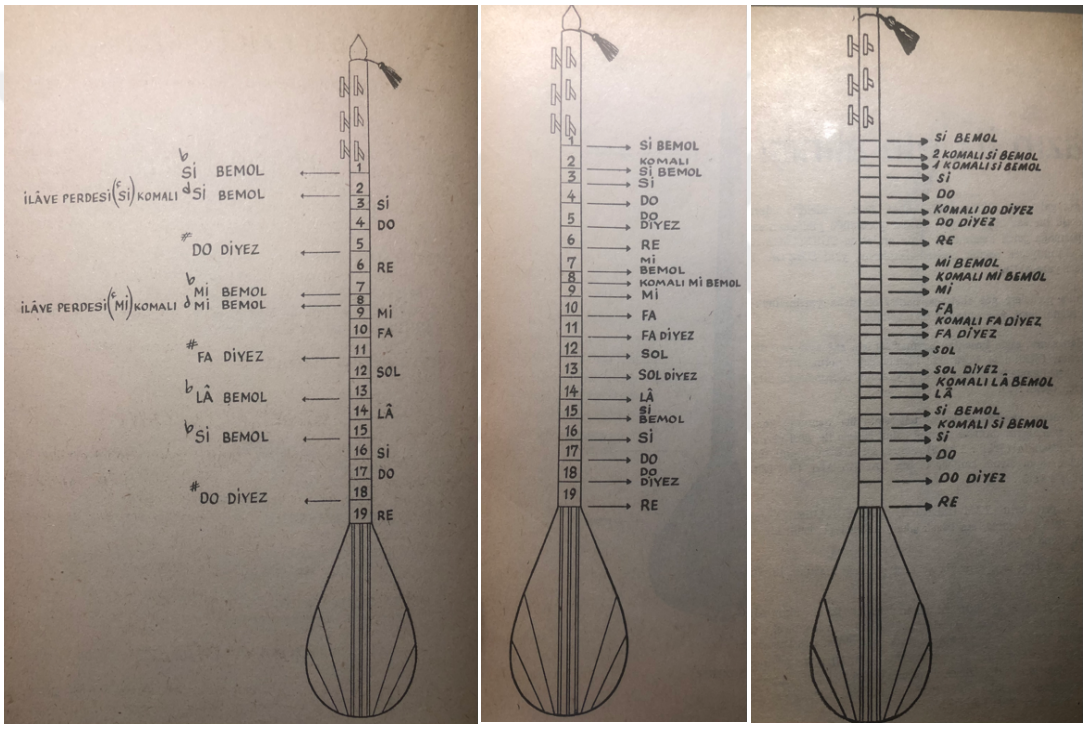
Şekil 4.24 : 1956 yılında İstanbul Radyosu sanatçıları soldan sağa: Nejat Buhara, Yücel Paşmakçı, Orhan Dağlı, Zekai Beşgül, Alâaddin Palandöken, Cevri Altıntaş (Şenel, 2009, s. 275).

Diğer yandan Şemsi Yastıman'ın 1959'da, 1971'de ve 1981'de yayınladığı üç farklı perde dizgesi, bu sürecin aşamalarını ve uygulamadaki farklılıkları göstermesi bakımından dikkat çekicidir (bkz. Şekil 4.25). 1950'li yıllardan itibaren İstanbul Radyosu aracılığıyla sesini duyuran ve oldukça tanınan bir halk sanatçısı olan Şemsi Yastıman, Anadolu'nun birçok yerinden tel, bağlama, tezene siparişleri alan döneminin en ünlü saz evine de sahiptir. Yastıman'ın bağlama hakkında bilgi verdiği kitapçıktaki şu sözler perde dizgesinin oluşum sürecini anlamak adına önemli ipuçları taşımaktadır:

> Anadolu'nun birçok yerlerinde sazlar 17 perde ile çalınıyor. Biz ise, bütün sazlarımızı hiç olmazsa 19 perdeli olarak düzenliyoruz. Bizden 19 perdeli saz alıp da perdeleri fazla bulan arkadaşlar, ikinci perdeyi üçüncü ile ve yedinci perdeyi de sekizinci perde ile aşağı doğru çekip birleştirebilirler. Bazı

arkadaşlar bu iki perdeyi kesip atıyorlar. Gün ola harman ola, lazım olur. Kesmeyiniz, yukarıda arz ettiğimiz gibi birleştiriniz. (1959, s. 15)

Buradan dönemin bir uygulaması olarak eğer müzisyenler perdeleri çalgı yapımcılar tarafından alışık olmadıkları bir şekilde bağlanmış ise, kendi duyum ve teknik ihtiyaçlarına göre bazı perdelerin konumlarını değiştirip, bazı perdeleri birleştirmek ya da kesmek suretiyle dizgeden kaldırabildikleri anlaşılıyor. Dolayısıyla kullandıkları aşıtlar yerel gelenekle sınırlı olduğundan gerek duymadığı perdeleri klavye üzerinde bulundurmadıkları söylenebilir. Ancak giderek perde dizgesinin değiştiğini ve bu tip uygulamaların da ortadan kalktığı görülmektedir.



Şekil 4.25 : Şemsi Yastıman'ın 1959 yılında (solda), 1971 yılında (ortada) ve 1981 yılında (sağda) verdiği üç farklı bağlama dizgesi (Yastıman, 1959, s. 6; Yastıman, 1971, s. 4; Yastıman, 1981, s. 4)

Parlak da bağlamanın perde sayısının artmasının sebebi olarak Radyo'daki Yurttan Sesler Toplululuğu ile ortaya çıkan ihtiyaçlara ve uygulamalara dikkat çekmiştir. Bir yandan Anadolu'nun bütün yöre müziklerinin aynı çalgı boyu ve ortak düzen ile icra edilmesi ihtiyacı, diğer yandan ses sanatçıların seslerine uygun tonlardan eşlik etme kaynaklı transpoze[109] ihtiyacı perde dizgesinin standartlaşma sürecini hızlandırmıştır.

[109] Transpoze terimi bir müzik parçasının yazıldığı ya da seslendirildiği tondan başka tondan/aşıttan seslendirilmesi anlamına geliyor.

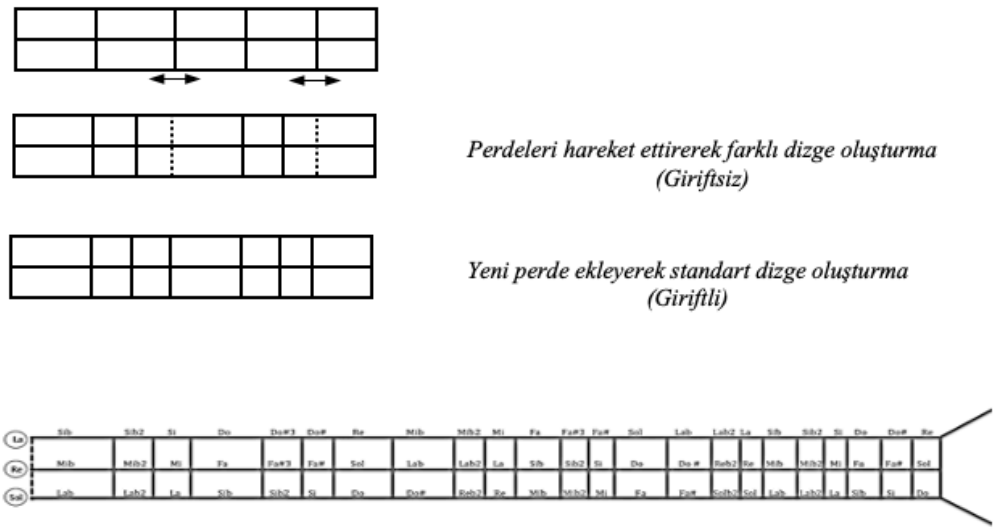
Ayrıca Klasik Türk Müziği uygulamalarından etkilenerek bazı icracılar tanbura benzer biçimde daha fazla koma ses ekleyerek daha küçük aralıklar elde etme çabasına girmiştir (Parlak, 2016, s. 218).

Özet olarak ifade etmek gerekirse, 1950'li yıllardan itibaren görünür olmaya başlayan perdelerin standartlaşma sürecinin temelleri Radyo'da atılmıştır. Bağlama perde dizgesinin standartlaştırılma sürecindeki temel sebepler şu şekilde sıralanabilir:

- 1940'lı yıllardan itibaren Radyo'da Yurttan Sesler çalışmaları ile toplu icrada birliktelik ve uzlaşma ihtiyacı ortaya çıkmıştır.
- Bu ihtiyaç bağlama "yerel müziklerin tümünü seslendirebilecek ortalama bir perde dizgesine sahip olmalıdır" düşüncesi ile pekiştirilmiştir.
- Farklı yörelerin repertuvarlarını temel bir çalgı boyu (tanbura) ve düzenle çalma (bozuk düzeni) pratiği gelişmiştir. Perdeler bu temel düzen tercihine göre şekillenmeye başlamıştır.
- Mahalli otantisitede sesle icra edilen küçük aralıkların bağlama ile icra edilebilmesine yönelik arayışlar başlamıştır.
- Farklı yörelerde karşılaşılan hareketli perdelerin çeşitlilik gösteren frekans değerlerini (özellikle segâh ve eviç bölgesindeki perdeleri), toplu icrada ortalama bir frekansta birleşme gereksinimi ortaya çıkmıştır.
- Yurttan Sesler Topluluğu'nda farklı tonlarda söyleyen solistlere eşlik ederken transpoze ihtiyacı ortaya çıkmış, bu nedenle temel bazı pozisyonlara transpoze imkânı verecek şekilde perdeler eklenmiştir (I. pozisyon, V. pozisyon).
- Sonuç olarak bağlamanın hareketli perdeleri zamanla dizgeye eklenerek giriftli bir perde dizgesi oluşmuştur. Transpoze ihtiyacının gelişmesi ile ilk dörtlü bölünmesindeki perde aralıklarının, bir dörtlü ve bir oktav tizde bulunan bölgeye de eklenmiştir (bkz. Şekil 4.26).

Perde dizgesindeki perdelerin konumları görece belli olsa da 1970'li yılların ortalarına kadar matematiksel hesaplamalarla yapılan perde ayarlamalarının yaygınlığından söz etmek mümkün değildir. Önceleri toplu icrada usta müzisyenlerden birisinin perde ayarlarının referans alınması ve diğer bağlamaların perde ayarlarının buna göre kulaktan yapılması en yaygın uygulama olmuştur. 1970'li yılların ortalarından itibaren ise Cafer Açın ve Coşkun Güla gibi çalgı yapımıyla daha bilimsel bir zeminde uğraşan araştırmacıların yaptığı perde

hesaplamaları, çalgı yapımcılar arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. Özellikle 1976 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Çalgı Yapım Bölümünü kuran Cafer Açın'ın çalışmaları oldukça etkili olmuştur. Açın'ın 1983 yılında yayınladığı "Standart Bağlama Ailesi ve Bağlama Düzenlerinin Bağlamaya Yapmış Olduğu Etkiler" başlıklı makalesi bağlamada standartlaşma arayışlarını somutlaştıran bir çalışma olarak dikkat çekmektedir. Daha sonra da birçok yayın yapan Açın'ın perde hesaplama tabloları iki ayrı tiptedir. Bunlardan birincisi koma aralık sistemini temel alarak bir tam sesi dokuz komaya bölen sistemdedir. Diğeri ise kromatik perdeleri 12 ton eşit tamperaman olarak ayarlanmasını sağlayan ölçülerdir (Açın, 1992, s. 396; Açın, 1995, s. 74). Önceleri Açın'ın komalı sistemde hesapladığı ölçüler kullanılmış, daha sonra ise giderek tamperaman olarak hesaplanmış sistem yaygınlaşmıştır. Coşkun Güla da 1974 yılında bağlama perde oranları ile ilgili hesaplamalar yapmış ve özellikle Ankara çalgı yapım atolyelerinde standartlaşma sürecinin önemli aktörlerinden olmuştur (2006, s. 2). Bir bağlama icrasısı, mühendis, müzik eğitimcisi ve çalgı yapımcısı olarak Coşkun Güla da geleneksel bilgileri sistematikleştirerek kuşaklar arasında bir köprü görevi görmüş ve alana önemli katkılar sağlamıştır (Önal, 2005b, s. 105).



Şekil 4.26 : 1950'li yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başlayan standart perde dizgesinin temsili görünümü.

Elbette bu süreçte resmî otansite dışında gelişmekte olan piyasa otantisitesi ile ilişkiselliğin de önemli etkileri olmuştur. Özellikle sahne ve stüdyo müzisyenliği yapan icracıların Batı çalgıları ile ilişki kurması perde dizgesini etkileyen önemli

gelişmelerdendir. Bu anlamda Batı çalgıları ile birlikte çalma deneyimine dayalı olarak temel perdelerin tamperaman olarak ayarlanmaya başlaması oldukça dikkat çekicidir. Bu süreç 1990'lı yıllardan itibaren akort aletinin yaygınlaşması ile birlikte daha da belirginleşmiş ve günümüzde genel bir uygulamaya dönüşmüştür. Bu anlayışla her yarım ses arası 100 cent olarak ayarlanmaya başlanmıştır. Yarım sesten daha küçük aralıklara sahip olan ara perdelerin bağlandığı konum ise çalınacak esere, kişiye ve çalınacak topluluğun ortak anlayışına göre değişmektedir. Dolayısıyla Si bemol 2, Fa diyez 3 ve Do diyez 3 gibi perdelerin günümüzdeki uygulamalarda da sabit bir yeri bulunmamaktadır. Başka bir deyişle bu perdeler de kuramsal olarak temsil ettiği düşünülen koma değerlerinden farklı frekanslara bağlanabilmektedir. Bu durum, bağlama icracılarının çoğunun kuramla ilişkili olmamaları ve daha çok pratikle ilgilenmelerinden de kaynaklanmaktadır. Bu ise giderek kuram ve pratik arasındaki mesafenin açılmasına yol açmıştır. İcracıların farklı bağlamaları arasında bile değişiklikler bulunabilmektedir. Ancak bir icracının günümüzde yaptığı stüdyo kayıtlarında ve toplu icralarda bu perdelerin yerini sabitlemek ihtiyacı doğmaktadır. Bu durumda ya seçilen bir referansa göre diğer çalgılardaki perdeler kulaktan ayarlanmakta, ya da seçilen perdenin frekansı akort aleti aracılığıyla tespit edilip perdelerde ortaklaşmaya gidilmektedir.

Ses sistemi tartışmalarından ve Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu yaklaşımlardan oldukça etkilenen Cemil Demirsipahi, bir oktavda 53 komanın da temsil edildiği bir perde dizgesini benimsemiştir. Bu 53 komayı duyurabilmek için bağlamadaki farklı tellerin imkânlarını da kullanarak bir oktavda 41 perde bağı kullanmanın yeterli olduğu bir dizge öne sürmüştür (Demirsipahi, 2005, s. 94). Tanbur perdelerine benzer biçimde segâh, eviç ve hisar gibi ses bölgelerini daha fazla perde bağıyla bölme anlayışı bazı radyo sanatçıları tarafından da benimsenmiş, hatta zaman zaman mahalli otantisite ve piyasa otantisitesinde de görülmüştür (M. Erenler, kişisel görüşme, 28.05.2013). Günümüz icracılarının tercih ettiği perde sayısı da farklılık göstermektedir, ancak bununla birlikte üzerinde uzlaşılan standart bir perde dizgesinin ortaya çıktığı ve kentli bağlama icracıları tarafından benimsendiği söylenebilir. Usta icracılar kişisel ihtiyaçlarına göre bu perde sayılarında artırma ya da azaltma seçeneklerini kullanmaktadırlar.[110] Ancak tercihe bağlı olarak küçük

[110] Günümüz kent ortamında uzun sap ve kısa sap bağlama olmak üzere iki farklı bağlama prototipi yaygın olarak kullanılmaktadır. Uzun saplı prototip, kısa saplı olandan bir küçük üçlü aralığı içerecek

farklar olmasına rağmen Şekil 4.26'daki perde dizgesi üzerinde büyük oranda uzlaşıldığı söylenebilir.

4.2.3 Otantisite inşasının aracı olarak notasyon

Resmî otantisitenin Radyo sanatçıları yolu ile inşasının ve icrasının en önemli işaretleyicilerinden biri de notasyon olmuştur. Bu öncelikle, hem halk müziğini yeniden şekillendiren ve resmî otantisitenin icra pratiğini yöresel tavırlar yoluyla gelecek kuşaklara aktaranlar açısından, hem de aktarılanlar açısından halk müziği ile modern bir ilişkilenmeyi temsil etmektedir. Notasyon, müziğin metinleştirilmiş temsili olarak düşünüldüğünde müzik adına bir üstdil *(meta language)* oluşturur ve bu şekilde müziğin saklanmasına, aktarılmasına ve kavranmasına yardımcı olur (Erol, 2009, s. 188). Resmî otantisitede de hem yerel gerecin derlenmesi ve yazıya geçirilmesi aşamasında (saklama), hem bunların eğitim gereci olarak kullanılmasında (aktarım), hem yerel geleneklerden gelen çeşitli müzikleri bir üst dil içinde algılayıp, ortak bir repertuvar oluşturma sürecinde (kavrayış) notasyon merkezî bir işlev üstlenmiştir. Ayrıca toplu icrada eserin akışına dönük uzlaşmanın sağlanmasında da önemli bir işlev üstlenmiştir. Stokes da bağlama icrasında notasyonun özellikle "derlenen müziğin korunması açısından daha dayanıklı bir yöntem sunması" ve "parçaların ezberlenmesine ve icra için öğrenilmesine en uygun aktarım yöntemi" olması bakımından işlev ve önem kazandığını vurgulamıştır (1992, s. 94). Resmî otantisite inşa edilirken, gerek yerel gerecin derlenmesi ve yazıya geçirilmesi (notaya alınması) aşamasında, gerekse eğitim gereci olarak kullanılmasında notasyon meselesinin merkezi bir role sahip olduğu söylemek gerekir.

Yerel müziklerin, buradaki bağlamla ilişkili olarak Türk halk müziğinin müzik yazısı (Batı dizekli notasyonu) ile temsil edildiği ilk örnekler 17. yüzyılda Ali Ufki Bey'in *Mecmua-i Saz ü Söz*'ünde görülmektedir (Cevher, 2003). Diğer yandan Osmanlı/Türk Müzisyenleri Muzika-i Humâyûn'un kuruluşu ile birlikte 1828 yılından itibaren Batı dizekli notası ile tanışmaya başlamıştır. 1884 yılında ise Muzika-i Humâyûn'un nota öğretmenlerinden (Notacı) Hacı Emin Efendi'nin yazdığı *Nota Muallimi* isimli eser, Osmanlı/Türk müziğinde Batılı dizek

---

kadar fazla perde bağına sahiptir. Uzun saplı bağlamada 23 perde, kısa saplı olanda ise 19 perde kullanma eğilimi yaygın olarak devam etmektedir. Kısa saplı bağlamanın ortaya çıkış süreci altıncı bölümde (ihya otantisitesi) daha detaylı ele alınacaktır.

notasyonunun yaygın olarak kullanılmaya başlaması adına bir dönüm noktası olmuştur. Diğer yandan 1890'lı yıllardan itibaren Avrupa'da Anadolu'dan derlenen ezgilerin notalarının yayınlandığı bilinmektedir (Yavuz, 2020, s. 81). Yine bu yıllardan başlayarak özellikle 20. yüzyıl başlarında Gomidas Vartabed, yaptığı derlemeleri Batı notası ile yazmış ve özellikle Anadolu'daki Ermenilerin ezgilerini kayıt altına almıştır (Bilal ve Yıldız, 2019).

Daha sonra 1914 yılında kurulan Dârülelhân ile birlikte geleneksel müzikler sistemli bir biçimde notaya alınmaya başlanmıştır. Bu anlamda özellikle Tanburi Cemil Bey ve Muallim İsmail Hakkı Bey gibi musikişinasların eserlerinin yayınlanması notasyonun yaygınlaşması adına önemli adımlar olmuştur (Ayangil, 2008, ss. 416-419). Dârülelhân'ın sistemli bir şekilde halk müziği notaları yayınlama süreci ise 1926-1936 yıllları arasında sürmüştür.[111]

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren her alanda etkileri görülen kültür politikalarının müziğe yansımalarından yukarıdaki bölümlerde söz edilmişti. Bu etkilerin en önemlilerinden birisi sanat müziği ve halk müziği üslupları arasındaki farklılığın belirgin bir kategorik ayrım hale getirilmesiydi. Bu ayrımın en temel yansıması da müzik kuramı alanında olmuştu. Yeni kurulan "devletin milli müziği, halk müziği ve Batı müziği tekniğinin sentezinden oluşturulması gerekir" fikri, resmî ideolojinin temel karakterini oluşturuyordu. Bu nedenle Osmanlı'nın mirası olarak görülen sanat/Osmanlı/divan/makam musiki ile saf, temiz, öz ve milli olduğuna vurgu yapılan halk müziğinin kuramı farklı olmalıydı. Buna paralel olarak halk müziğinin Şark'ın değil Garp'ın müziğine daha yakın olduğu görüşü değer kazanmaya başlamıştı. Bu yaklaşım biçiminin halk müziğinin kuramsal alanına iki temel yansıması olmuştu. Bunlardan birincisi; Türk halk müziğine kuramsal bir köken öyküsü oluşturmak ve bunu Orta Asya bağlantısı üzerinden pentatomizmle ilişkilendirmek, diğeri de Şark'a ait olduğu düşünülen makam sistemini dışlayıp yerine "ayak" sistemini ortaya koymak, yani aslında bir tür geleneği yeniden icat

[111] 1926 yılında yayınlanan ilk iki defterde anket yoluyla memleketin farklı bölgelerden gelen notalar yayınlanmıştır. 1927-1931 yılları arasında 12 defter halinde konservatuvarın derleme faaliyetleri sırasında notaya alınan eserler yayınlanmıştır. 1936 yılında ise Ahmet Adnan Saygun alandan derlenen ve konservatuvar arşivinde plaklarda bulunan eserlerden sekiz tanesinin traskripsiyonu yaparak yayınlamıştır. Bu son defter (15. defter) diğerlerinden farklı olarak daha detaylı bir notasyona sahiptir. Zira Saygun halk müziği ses sistemini Batı dizek notasında doğru yansıtabilmek adına yeni değiştirme işaretleri kullanmıştır. Ayrıca eserlerdeki polifonik özellikleri de yansıtacak biçimde detaylı bir notasyon kullanmıştır (Saygun, 1936, ss. 3-55).

etmek (Öztürk, 2006b, s. 155). Bir başka deyişle, Türk halk müziğinin yeniden inşası sürecinde geleneksel Türk Sanat Musikisi'nin nazari geleneğiyle[112] ilişkilenmemek adına halk müziğinin ses ve zaman organizasyonunu anlamaya dönük yeni bir terminoloji ve kuram arayışı yoluna gidilmiştir (Güray, 2011, s. 133).[113]

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Dârülelhân'ın nota defterlerinde yayınlanan halk müziği notalarında makam ve usul bilgileri verilmeye çalışılmışsa da Radyo evresinde, bu anlayıştan kesin biçimde ayrılma çabası yoğunluk kazanmıştır. Bu çerçevede makam nazariyatçılarının Batı notasında mikrotonal aralıkları göstermek için kullandığı işaretler yerine Kemal İlerici ve Muzaffer Sarısözen gibi müzik adamlarının kullandığı farklı bir işaret dili halk müziği çevrelerinde yaygınlık kazanmıştır. Böylelikle bemol ve diyezlerin üzerine 1, 2, 3, 4 ve 5 gibi koma değerleri yazılmak suretiyle tizlik ve pestlikler belirtilmiştir. Bu bir süreç olarak 1940'lı yıllarda başlamışsa da ilk yansımaları ve olgunlaşması 1950'lerde gerçekleşmiştir. Sözgelimi Kemal İlerici'nin *Türk Müziği ve Armonisi*[114] adlı eserinde de bemol ve diyezlerin üzerinde rakamlar mevcuttur: "Diyez ve bemollerin üzerindeki rakamlar "koma" sayısını gösterir. Örneğin "Do-Re" arası, bir büyük ikili (tanini) olup, dokuz küçük parçadan var olmuştur. Tam sesi kuran bu dokuz parçadan her birine "koma" denir" (İlerici, 1981, s. 5). Sarısözen ise 1952'de yayınladığı *Yurttan Sesler* adlı kitapta bemol ve diyez işaretlerinin üzerinde rakamlar yerleştirmiştir. Bu rakamların koma değerlerini gösterdiğini belirtmiştir (1952, s. 5). Bağlama notasyonunda Si bemol 2

---

[112] Antik Yunan'da sistematik olarak müziği açıklamada kullanılan kuram anlayışı, Arapça'ya yapılan tercümelerle 9. yüzyıldan itibaren Ortaçağ İslam coğrafyasını etkilemeye başlamış ve Doğu'da edvar geleneğinin oluşumuna önemli katkılar yapmıştır (Güray, 2011, ss. 51-52). Bu kuramsal düşünme biçimi 18. yüzyıldan itibaren Batı kuram anlayışından etkilenmeye başlamış, 20. yüzyılda ise Rauf Yekta Bey ve Arel-Ezgi-Uzdilek gibi nazariyatçıların yaklaşımları ile geleneksel kuram anlayışından farklı bir yola gidilmeye başlanmıştır. 20. yüzyılda Rauf Yekta Bey'in ortaya attığı yeni nazari yaklaşımda bir oktav 24 eşit olmayan perdeye bölünmüştür. Arel-Ezgi-Uzdilek bu anlayışa benzer bir şekilde 20. yüzyılı etkileyecek olan nazariyat sistemini geliştirmiştir. Bu yeni sistemde çargah, ana dizi kabul edilmiş, makamlar diziler şeklinde anlatılmaya başlanmış ve Batı geleneğinin güçlü, yeden ve durak dibi kavramları kullanılmıştır. Bu yaklaşımla mücennep aralığı, küçük ve büyük mücennep olarak ikiye bölünmüş ve bu şekilde sistem geleneksel nazari sistemlerden ayrışmaya başlamıştır.

[113] Bu durum özellikle 2000'li yıllardan itibaren yapılan çalışmalarda değişmeye başlamış ve halk müziğinde de makam kavramının kullanılmasının gerekliliği konusunda önemli çalışmalar ortaya çıkmıştır (Öztürk, 2006a, 2006b, 2011, 2014, 2015, 2022; Güray, 2011; Duygulu, 2018). Özellikle Öztürk'ün konuyla ilgili çalışmaları ve yaklaşımları alanda önemli bir etki yaratmıştır. Öztürk, *Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması 1* adlı eserinde perde düzenlerine ve nağmelere dayalı yeni bir kuramsal yaklaşımı, halk müziği üzerinden geliştirmiştir (2022). Böylece hem mevcut makam kuramlarının hem de halk müziği nazariyatı yaklaşımlarının oldukça dışında, yeni bir bakış açısı sunmuştur.

[114] Kitabın ilk baskısı en geç 1950 yılının başında yayınlanmış olmalı, çünkü kitabın girişinde ilk baskısından sonra yazara yazılmış mektuplar mevcut. Bu mektuplardan en erken olanın tarihi 27.02.1950'dir.

ve Fa diyez 3 olarak bilinen perdeler bu dönemden sonra bu şekilde adlandırılmaya başlanmıştır. Böylece Arel sisteminin notasyon işaretlerinden ve dolayısıyla perde ve makam ilişkilerini kapsayan nazari tartışmaların dışında kalınmak istendiği açıktır. Bu nedenle zaman içinde makam adlarının yerine, bir aşıt (*scale*) olarak "ayak" kavramı geliştirilmiş ve çeşitli ezgi tiplerinin karakteristik özellikleri bu yolla belirlenmiştir. Bir yandan pratik bir ihtiyaçtan kaynaklanan bu durum, diğer yandan geleneksel makam kuramının "eski medeniyete" ait olması, yani Cumhuriyet'in bağlarını koparması gereken bir mirasa ait olduğu düşüncesinin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır.

Halk müziği icralarında notasyonun merkezî bir konuma gelmesi ve oldukça önemsenmesi yine Radyo'da gelişen süreç içerisinde ortaya çıkmıştır. Bu pratik gereksinimin en önemli alanı kuşkusuz toplu seslendirme olmuştur. Bu işlevlerle yüklenen notasyonun Radyo'daki halk müziği uygulamalarında merkezîleşmeye başlamasının temelleri, derleme, eğitim ve yayıncılık faaliyetlerine önderlik eden Muzaffer Sarısözen tarafından atılmıştır. Yücel Paşmakçı 1950'lerden 1960'lara kadar geçen evreyi ve notayı nasıl öğrendiğini şu sözlerle aktarmaktadır:

> Notayı tabii ki Muzaffer Sarısözen'den öğrendim. Onun köy şarkıları adı altında bir 73 temrinlik bir kitabı vardı. O kitaptan o temrinleri okuyarak. Sonunda bizi bir imtihan ettiler. Sanatçı sınıfına geçtik. Ve sözleşmeli olarak devam ettik. Bu arada Ahmet Yamacı da başımızda bağlama hocası olarak duruyordu. Bağlamadaki belli başlı tavırları o çalışmalarda öğrendik. İşte Konya tavrıydı, Kayseri tavrıydı vesaire. Bunları öğrendik. Bu arada tabii yayınlarda başladı. 14 kişilik tam 6 grup ses ve saz toplamı uzun süre 1960'a kadar böyle devam etti. 1960 da yeni sanatçılar alındı. Giderek takviye oldu ve 30-40 lara kadar ulaştık. (Y. Paşmakçı, Kişisel Görüşme, 13 Kasım 2014)

Radyo'da uzun yıllar repertuvar her sanatçının eğitim sırasında kendi defterine yazdığı notalar şekilinde oluşturulmuştur. Bu durumu Yücel Paşmakçı şu şekilde anlatmaktadır:

> Notalar şimdiki gibi matbu değildi. Radyoya gittiğimiz zaman, kalın defterlerimiz vardı -Bende de iki tane var, şöyle kalın- Biz bunları hep el yazımızla yazdık. Repertuvar çalışmalarının bir saatinde tahtaya yazılır, biz de elle, tahtadan defterimize aktarırdık. Herkes de yayında ne söyleyeceğini

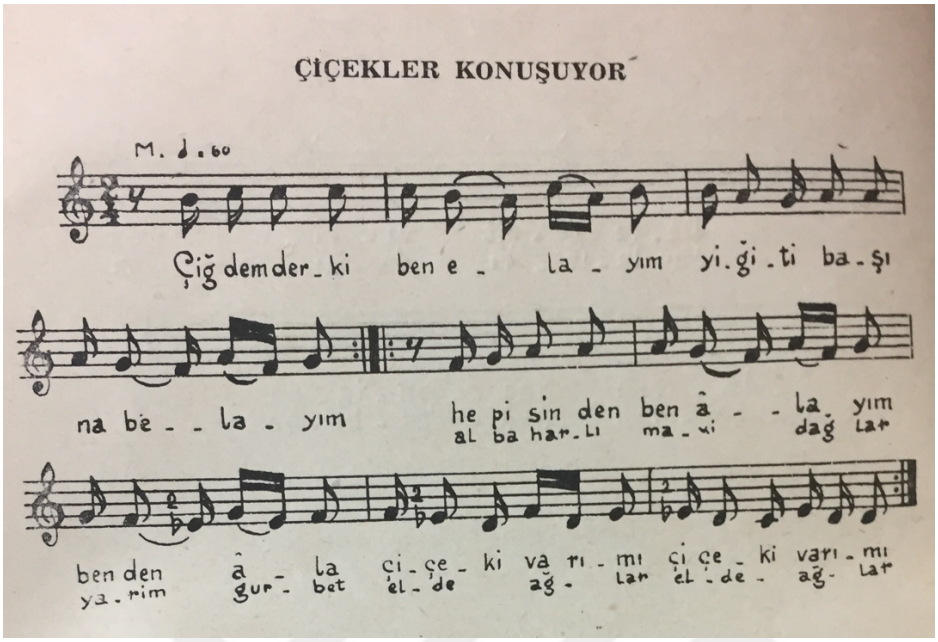
> ne çalacağını bilir, yayına girildiğinde de, herkes fihristinden bakar, kendi defterini açar, oradan çalar ya da söylerdi. (Şenel, 2009, s. 99)

Müzikolojik çalışmalarda genellikle iki tip notasyon kategorisi üzerinde durulmuştur: müzisyenlerin seslendirmesi gerekenleri gösteren yetkeci-talimatlandırıcı (*prescriptive*) notasyon ve transkripsiyon yapılan sesleri simgeleyen betimleyici (*descriptive*) notasyon (Ellingson, 1992, s. 153). Radyo'daki müzisyen elitin derlenen müziksel gerece ilişkin müdahaleleri sonrası yayın için hazırladıkları ve en önemlisi eğitim gereci olarak oluşturdukları müzik yazısı, talimat (*prescriptive*) niteliğindeki notasyondur. Ancak notasyonda üsluba dönük neredeyse hiçbir ifade ve sembol kullanılmış, yalın bir ezgi çizgisinin altına sözlerin yerleştirilmesi ile yetinilmiştir.

Sarısözen'in 1952 yılında yayınladığı *Yurttan Sesler* isimli kitabındaki notalar incelendiğinde henüz değiştirme işaretleri ve merkez olarak alınan frekansın netleşmediği görülmektedir. Sözgelimi aynı sayfada yer alan *Çiçekler Konuşuyor* (*Çiğdem Der Ki*) adlı türküyü Re-kararlı, *Al Mendili* eseri ise La kararlı notaya alındığı görülmektedir. Birinci eserde donanıma değiştirme işareti koymadan nota içerisindeki bütün Mi'lerin önüne bemol 2 sembolü yerleştirilmiştir. Diğer yandan ikinci eserde ise hiç değiştirme işareti kullanılmamıştır (bkz. Şekil, 4.27; Sarısözen, 1952, s. 4). TRT'nin 297 repertuvar numarasıyla 1973 yılında yeniden yayınladığı notada ise "Çiğdem der ki ben elayım" dizesiyle başlayan türkü, La kararlı olarak yazılmış ve bemol 2 işareti, yine donanıma değil, eser içerisine yerleştirilmiştir. TRT'nin 475 repertuvar numarası ile 1973'te yayınladığı *Al Mendili* adlı eserin donanımına ise bu kez Si bemol 2 eklenmiştir (bkz. Şekil 4.28).

Benzer şekilde kitapta Re eksenli yazılmış ve donanımda gösterilmeden notadaki her Mi sesinin önüne bemol 3 sembolü yerleştirilmiştir (Sarısözen, 1952, s. 13). Ancak TRT 1973'te yeniden incelemeye tabi tutulan nota, bu kez La-kararlı olarak ve bemol 3 yerine bemol 2 kullanılarak yeniden yazılmıştır. Benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür. Günümüzde yaygın olarak kullanılan La karar uygulamasının, zaman içinde tercih edildiği anlaşılıyor. Sarısözen'in bemol 2 ve bemol 3 gibi perdeleri donanımda göstermesi ise tonal nota yazım sistemini uygulama çabası olarak yorumlanabilir. Zira bilindiği gibi tonal müzikte bemol ve diyez işaretlerinin belli bir dizilim sırası vardır ve bemol ve diyezler aynı donanımda bulunmamaktadır.

Muhtelif örnekler, Sarısözen'in bu kuraldan etkilendiğini açık bir şekilde göstermektedir.



Şekil 4.27 : Re eksenli nota örneği, *Çiçekler Konuşuyor* (Sarısözen, 1952, s. 13).



Şekil 4.28 : Re eksenli nota örneği, Al Mendili (Sarısözen, 1952, s. 13).

Esasında bu mesele bağlama icra pratiklerinin şekillenmesinde notasyon merkezli bir anlayışa geçiş sürecindeki sancıları da göstermektedir. Yansımaları günümüze kadar sürecek olan tartışmaların başlangıcı da bu şekilde atılmaya başlanmıştır. Notasyon özellikle 1972 yılından itibaren otantisite inşasının en önemli dayanağı haline gelmeye başlamıştır. Zira Nida Tüfekçi bu tarihte TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nın

Türk Halk Müziği ve Oyunları Şube Müdürlüğünde ilk şube müdürü olarak göreve başlamıştır. Bu dönemden itibaren denetleme, repertuvar, nota yazım kurulları kurarak, TRT Türk Halk Müziği sıralı/süreli nota yayınlarını başlatmıştır (Şenel, 2016, s. 18). Böylece TRT'de sıkı bir denetim mekanizması işletilerek türküler notaya alınmış ve icra edilmeye başlanmıştır. Denetleme kurulunca 1970'li yıllara kadar radyolarda seslendirilen yaklaşık 1500 eser, anonim olmadığı gerekçesiyle repertuvardan çıkarılmıştır. Ayrıca farklı illerin radyolarında uygulanacak biçimde repertuvarı "tek tip" notasyon ile kayda geçirilmeye başlanmıştır (Şenel, 2009, ss. 98-106).

TRT repertuvarı, hem derleme kayıtlarının yeniden gözden geçirilmesi hem de yeni derlenen eserlerin eklenmesiyle zaman içinde genişlemiş ve günümüzde yaklaşık 5000 eser içeren bir hale gelmiştir. TRT nota yazısı resmî otantisitede oldukça önemsenmiştir. İcra sırasında bu notalara sadık kalma anlayışı ise korumacı tutumun en temel göstergesi olmuştur. Bu anlayışla ancak belirli bir yetkinliğe sahip olduğu düşünülen (yaşça büyük, daha tecrübeli, ilgili yöresel müziği yakından tanıdığı bilinen) müzisyenlere sınırlı değişiklikler yapma ve eserin tavrına ilişkin söz söyleme hakkı verilmiştir. "Özünü bozmadan çalma" söylemi genellikle notadaki ezgi hattına gönderme yapmıştır. 1990'lı yıllardan itibaren bireysel metotlarda bu notasyon sistemine alternatifler aranmaya başlasa da TRT notaları konservatuvarların ve farklı halk müziği topluluklarının temel başvuru kaynağı olarak oldukça yaygınlaşmıştır. Bu şekilde TRT tarafından yayınlanan notalar resmî otantisitenin temel yazılı kaynakları haline gelmiştir. Türk halk müziğinin resmî olararak öğretildiği tüm kurumlarda ağırlıklı olarak bu notalar kullanılmıştır. Notaların kaynaklarına ilişkin ses kayıtlarının ulaşılabilir olmaması ve notaların da icra üslubuna ilişkin yeterli bilgiye sahip olmaması ise otantisite tartışmalarına kaynaklık etmiştir.

Geleneği yansıttığı düşünülen müziksel gerecin bu şekilde notaya alınması ve bu temel üzerinde icra edilmesi, geleneğin yeniden şekillendirildiği, yeniden yorumlandığı inşa sürecine işaret etmektedir. Başka bir deyişle eğitim ve aktarımın talimatlandırıcı notasyonla yapılması, notasyonun geleneğin icadı sürecininin güçlü bir parçası olduğuna da görünürlük kazandırmaktadır. Elbette ki sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş eğilimine de. Zaten notayla bağlama çalma denilen şey, tam da bu sürecin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Notasyona bağlı bir icranın ön plana çıktığı bu süreci Sadi Yaver Ataman şu şekilde anlatmaktadır:

> Bugünün bağlamacılığına gelince; özellikle radyolarda yer alan ve dışarıdaki faaliyetleri de etkileyen halk musikisi çalışmalarındaki bağlamacılıkta nota düzenine bağlı bir sistem kurulmuştur. Bu sistem hiç şüphesiz, folklordan ayrı bir halk musikisi ve bağlamacılık demektir. Günümüzde bağlamacılık gittikçe rağbeti artan bir sanat haline gelmiştir. Bağlama türü çalgılara bir takım dem telleri ve komalı seslerin katılması, her ne kadar bir gelişme sayılsa bile geleneğin dışına çıkılmış oluyor ki, kanaatimizce bu tutum tanbura özenmek demektir. (1970, s. 9)

Sözlü kültürle aktarılan halk müziklerinin, daha sonradan yazıya geçirilmeye başlanması ve nota ile icranın gündeme gelmeye başlaması, icrada çeşitli problemleri de beraberinde getirmeye başlamıştır. Bilindiği gibi ses kayıt imkânları ve sonradan bu kayıtların dinleme imkânları o dönemlerde kısıtlıdır. Bu nedenle türkülerin derlemeler esnasında zor koşullar altında notaya alınması kimi detayların derlemeciler tarafından göz ardı edilmesine yol açmıştır. Ayrıca notaya çoğunlukla yalnızca ezginin alınması, icra edilen çalgılar, icra tekniği, tempo ve usul yapısı gibi tını ve icra pratiğinin detaylarına ilişkin bilgilerin çoğunlukla aktarılamamasına sebep olmuştur. Bu notaların daha sonraları eğitim aracı olarak kullanılması da ister istemez bu problemlerin yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Notaların sadece söz odaklı olması ve çalgıların icra tekniklerine dair ayrıntı vermediğine vurgu yapan Güray Taptık, konuya ilişkin şunları ifade etmektedir:

> Bazı özel türküler dışında bugünkü notalama sistemi, sadece türkülerin okunuş şekilleri dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir. Hatta çeşitli zeybekler, teke zotlatmaları, kadın ve erkek halayları ve buna benzer diğer sözsüz oyun havalarında dahi saz tavrı düşünülmemiş ve üzerinde durulması gereken bu en büyük özellik, çalıcının kişisel yorumuna bırakılmıştır. Aslında Türk Halk Müziğinin en büyük ve güçlü özelliklerinden birisi, bölgesel tavırlara sahip olmasıdır…Bugün Türk Halk Müziğinin çağdaş aşaması olarak görülen koral çalışmalarda eski sistem notalama yeterli olmamaktadır… Bağlama ise diğer halk sazlarından bir ayrıcalık göstermekte ve yurdun her yerinde aynı ölçüde sevilmekte ve kullanılmaktadır. Gerçek şudur ki, bugün Türk Halk Müziği Topluluğu denilince öncelikle akla bağlamalar gelmekte ve yurdun çeşitli bölgelerinin türküleri bağlama ile çalınmakta veya çalınmaya çalışılmaktadır. Toplu çalışmalarda ses ve tezene birliği, kitaptaki uygulamalarla tam olarak gerçekleştirilebilecektir. Kişisel çalışmalarda çalanın ve okuyanın içinden

> gelen çeşitli varyasyon ve katkıları bu kuralların dışında tutmakta yarar vardır. (1978, s. 4)

Radyo'da gerçekleştirilen icraların notasyonlarının, icra edilen eserlerin süsleme, dinamik, teknik ve tınıya ilişkin pek çok parametresiyle ilgili ayrıntıyı vermekten uzaktır. Aslında, müzik tınılarının tamamıyla "doğru" bir metinleştirilmiş temsilini sunmak mümkün değildir. Notasyon ile neyin belirlenip neyin belirlenmediği, neyin verilmiş neyin yoruma bağlı kaldığı, kendi dizgesiyle kendisini tanıtmaya, kurmaya, aktarmaya ya da kavramaya çalışan Batı sanat müziği için bile problematiktir" (Erol, 2009, s. 189). Bu yüzden Radyo geleneği içerisinde bağlama icrasının, bir yanıyla notayı merkeze alan diğer yanıyla da notanın eksikliklerini hafıza ile tamamlayan bir yapıya sahip olması şaşırtıcı değildir. Sözgelimi kendisi ile yapılan görüşmede Yücel Paşmakçı, bu ikili öğrenme tarzının Radyo dönemindeki görünümü ile ilgili şu ifadelerle aktarmaktadır:

> Biz notadan öğreniyorduk. Ama o sıralar mahalli sanatçılar radyolara çok gelirlerdi. Yurttan seslerin içerisine girerler. Ben daha sonra idarecilik yaptım. İstanbul Radyosunda Halk Müziği Şube Müdürlüğü yaptım. Ankara'da merkezde müzik dairesinde bir grup kurdum. Ben mahalli sanatçıların paltosunu tutardım, itibar ederdim. O sürede yakınlığım çok olmuştur. Radyoya da o zamanları gelip giderlerdi. Mesela Konyalıların geldiğini çok iyi bilirim. O Konya tezenesini, diğer çalgılar, sazlar, bağlamalar vururken, cura çalan Murat Tiftik diye ayağı sakat, koltuk değneği ile gelen bir sanatçı vardı, Mardinli. O cura ile tezeneyi vurmaksızın, güzel işlemeler, süslemeler yapar diğerlerinin şeyinde yanaşarak. Curayla öyle çalardı. Ben oradan biliyorum. Mahalli sanatçılar çok gelip, giderdi. Onları canlı olarak dinleme imkânımız da vardı. (Y. Paşmakçı, Kişisel Görüşme, 13 Kasım 2014)

Böylece notasyonu temel almakla birlikte, notayı ezgisel seyri gösteren bir şema, bir iskelet olarak algılayıp, bu şemaya sadık kalarak üzerine gerekli olan icra özelliklerini eklemeye dayalı bir anlayış gelişmiştir. Notalarda parmak pozisyonları, parmak numaraları, tezene vuruşlarının yönleri, süslemeler gibi detaylar gösterilmediğinden, bu tür yapılar sözlü olarak aktarılmış ve yöresel tavırlar şeklinde formüle edilmiştir. Bununla birlikte sonuç olarak, bir yandan yazı kullanılmaksızın bir kuşaktan diğerine aktarılan kırsal kesim müziği olarak sık kullanılan halk müziği tanımına karşıtlık oluşturacak şekilde, mahalli müziksel pratiklerin öğrenilmesi ve

aktarılmasını notasyon merkezli hale getiren Radyo; diğer yandan resmî otantisiteye özgü bir belleğin inşasına da imkân vermiştir. Resmî otantisiteye özgü bu yeni hafızanın en önemli göstergesi ise "yöresel tezene tavırları" olacaktır.

4.2.4 Ulusal halk müziğinde yerelin temsili ve hafıza araçları olarak "yöresel tezene tavırları"

Üslup (*style*) terimi gerek Klasik Batı Müziği'nde gerekse popüler müziklerde ve elbette pek çok müzik geleneğinde bir dönem, bir ülke, bir coğrafya, bir ekol vb. ile ilgili tanımlanabilir, kümelenebilir, sınıflandırılabilir vb. müzik pratiklerinin genel karakteristiklerine gönderme yapar. Tavır (*manner*) ise yine Klasik Batı Müziği'nde ve pek çok müzik geleneğinde üslubun genel karakteristikleri içinde bestecilerin ya da seslendiricilerin ayırt edici özelliklerini yansıtan parametrelere işaret eder. Dolayısıyla yerel müziksel pratiklerin türdeşleştirilmesi yolu ile icat edilen Türk halk müziği ile ilgili olarak, belli bir yörenin, bölgenin, mahalin, yerelliğin müziksel karakteristikleri geneli ifade ettiği için, "yöresel üslup" terimi belki daha doğru olurdu (Terzi, 2016, s. 151). Ancak elbette burada amaç, resmî otantisiteye ilişkin icra üslubunu belirlerken, yani otantikleştirmeyi yaparken bu belirleyicilerin yanlış terim tercihinde bulunup bulunmadıklarını tartışmak değildir. Dolayısıyla bu bölümde, alanda yöresel tavır, yöresel tezene ve yöresel tezene tavırları adlandırmaları ile sıklıkla karşılaşılan ve birbiri yerine geçecek şekilde kullanılan kavramların resmî otantisite açısından ne ifade ettiği sorgulanacaktır.

Yöresel tavır, Türk halk müziğine kaynaklık eden tanımlanabilir yerelliklere/mahalliliklere dayanan müziksel gerecin, kendi içinde tutarlı bir bütün oluşturduğu düşüncesinden hareketle sınıflandırılması sürecinde ortaya çıkan bir kavramdır. Bu kategorizasyon ya da sınıflandırma elbette resmî otantisiteyi inşa edenler tarafından gerçekleştirilmiştir. Derleme çalışmaları yolu ile sahada kayıt altına alınan (notasyon, ses kaydı vb.) bu müziksel gerecin mahalli otantisiteyi oluşturan kaynakları referans alması, "gerçek", "sahici" ya da "otantik" olan bir geleneği temsil etme iddiasının temelini oluşturur. Ancak yerel/mahalli icraya dayalı olan yöresel tavır, yerel icracılar tarafından değil Radyo/TRT sanatçıları tarafından yapılandırılan bir pratiktir. Dolayısıyla mahalli otantisite çerçevesindeki grupların ya da ustaların tanımlanabilir bir başlangıca işaret eden icra üslubu geleneğe işaret ederken; Radyo icracılarının/sanatçılarının referans aldığı kaynakları (mahalli

ustaların icralarını) yeniden yorumlaması geleneğin icadına işaret etmektedir. Burada gözden kaçırılmaması gereken en önemli şey, zamanla yerel icra için referans noktasının değişmiş olmasıdır. Zira Radyo bünyesinde ortaya çıkan aktarım zincirinde her yeni kuşak sanatçı, önceki kuşakların pratiğini referans almıştır. Ayrıca bu sözlü aktarımın yanında notasyon merkezli bir icra anlayışı ortaya çıkmıştır. Ancak notasyon anlayışının icranın üslup özelliklerini göstermekten uzak bir yapıda olması gelenek icadı sürecini desteklemiştir.

1944 yılında kendisiyle yapılan bir görüşmede Radyo'daki halk müziği çalışmalarının ilk yıllarında yaşanan zorlukları anlatan Sarısözen, özellikle çeşitli bölgelerdeki üslup farklarına ve bunların Radyo sanatçıları tarafından öğrenilme sürecindeki güçlüklere vurgu yapmaktadır. Hem yerel karakteri anlamanın hem de onu yeniden yorumlamanın ne kadar zor olduğunu belirten Sarısözen, ayrıca bölgesel özellikleri kavramanın ve icraya aktarmanın eserlerin rengini verebilmek açısından çok önemli olduklarını ifade etmektedir. Güçlüklere rağmen Radyo sanatçılarının disiplinli çalışma, heves ve başarısını Sarısözen şöyle özetlemektedir:

> Radyodaki halk müziği dersleri önceleri tasavvur edilemeyecek kadar güç ve yorucu bir çalışma ile pek ağır yürümeye başlamıştı. Çünkü bir memleket türküsünü layıkıyla söyleyebilmek için o memleketin dahil olduğu bölgedeki halk melodilerinin hususiyetini bilmek zarureti vardır. Bunu anlamak güç olduğu gibi icra edebilmek de ayrıca çok ince ve dikkatli çalışmaya bağlı bir iştir. Başka başka bölgeler arasında çok geniş ölçüde üslup ayrılıkları vardır. Urfa ağzı bir parça ile Karadeniz havası, Harput ağzı bir türkü ile Kastamonu'dan bir parça yahut bir Erzurum havsasiyle Muğla'dan bir Zeybek, Bozlak ayağından bir oyun havasiyle bir Rumeli türküsü, makam, ritim ve üslup bakımından hep ayrı ayrı karakter gösterir. Bunlar kendi yapılışlarının icabına uygun bir tarzda icra edilemezse parça rengini kaybeder ve dinlenilmez bir hale gelir. İlk çalışmalarda rastlanılan güçlüklerden birisi de Radyodaki sanatkarların yalnız klasik musikinin icabına uygun üsluba alışmış bulunmaları idi. Fakat Radyoevinin kuvvetli bir disipline dayanan devamlı çalışmaları ve değerli sanatkarlarımızın bu işi canla başla benimsemiş ve sevmiş olması her iki müşkülü birden yenmiş, söylenmesi en güç halk havaları bile kolaylıkla okunacak bir hale gelmiştir. Memnuniyetle kaydedilmesi icap eden bir nokta da bugün sanatkarlarımızın sadece notasını

> okudukları yahut dinledikleri bir parçanın hangi mıntıkanın malı olduğunu anlamakta güçlük çekmemesi ve o muhitin hususiyetlerini gözden kaçırmadan okumaya muvaffak olmalarıdır. (Çeren, 1944, s. 9)

Sarısözen'in burada vurguladığı "bölgeler arasındaki üslup ayrılıkları"nı ifade etmek için zamanla yöresel tavır kavramı oldukça yaygınlaşacaktır. Yöresel tavır, resmî otantisitenin hem genel olarak halk müziği pratiğinde hem de özel olarak bağlama icrasında somutlanması anlamına gelmektedir. Resmî otantisite çerçevesinde olgunlaştırılmaya çalışılan icranın en karakteristik yanı olan yöresel tavır kavramı, mahalli otantisiteye değil, resmî otantisiteye aittir. Çünkü yerel müzik karakterlerini birbirinden ayrıştırma, tasnif etme ve belli karakterlerini öne çıkarma isteğinin sahibi, ulusal kültür bilincini yerleştirmeye çalışan devlettir. Bu yüzden yöresel tavır kavramının devletin en önemli kurumu olan Radyo'da Yurttan Sesler ile ortaya çıkması şaşırtıcı değildir.

Yöresel tavırların bağlama ile ilgisi, elbette bağlamanın Türk halk müziğinin icadı sürecindeki merkeziliğinden kaynaklanmaktadır. Başka bir deyişle 1940'lı yıllardan başlayarak Radyo'daki halk müziği çalışmalarının en önemli noktası olarak görülen farklı üslupları anlama ve bölgenin özelliklerini dikkate alarak icra etme hassasiyeti, bağlama icrasında da kendisini göstermiştir. Farklı yerel geleneklerin kurumsal düzeyde temsil edilmeye başlandığı ve bağlama icrasında bir üst dil kurulmaya çalışıldığı bu yıllarda, mahalli/yerel bağlama icra üslupları üzerinde bir tür uzlaşma ve standartlaşma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Böylece mahalli otantisiteye ait tezene vuruş biçimleri belirlenmeye ve aktarılmaya çalışılmış, bu doğrultuda çeşitli kategoriler yapılmış ve ortak icra sırasında birlik sağlama işlevi görecek yöresel tezene tavırları sistematiği ortaya çıkmıştır. Çok geçmeden tavır kavrayışı, resmî otantisitede bağlama tınısını ve teknik kapasitesini şekillendirecek önemli bir rol üstlenmiştir. Tavır, tezene, tezene tavrı, yöresel tezene ve yöresel tavır gibi adlandırmalar icracılar arasında birbiri yerine kullanılagelmiştir. Bu duruma işaret etmesi bakımından Taptık'ın görüşleri dikkate çekicidir:

> Tezene tabiri, Halk musikisinde bir de tavır anlamında kullanılır ve vuruş şekli olarak bölge ismi alır. Konya tezenesi, Kayseri tezenesi, Ankara tezenesi, Yozgat tezenesi gibi. Buradaki 'tezene' o memleketin tavrını gösteren bir tabirdir. (1972, s. 5)

Diğer yandan tezene tavırları aslında yereldeki çeşitliliği kavramanın pratik bir yolu olarak işlev görmüştür. Resmî otantisiteyi şekillendiren icracılar yerelden gelen bilgileri -hem kendi taşıdıkları hem yeniden gözlemledikleri hem yeni öğrendikleri- teknik birer parametre halinde anlamaya çalışmışlar, adeta bir havuzda toplanan repertuvarı yeniden yorumlayabilmek için pratik bir yol aramaya çalışmışlardır. Parlak da tavır terminolojisinin "derlemeler sonucu kazanılan her yeni bilgiyi, radyolarda etüd ederek öğrenen sanatçıların, ülkenin genelindeki tüm halk müziği verilerini icra etmek durumunda olmaları sonucu, ayırtedebilme ihtiyacı"na bağlı olarak ortaya çıkardıklarını öne sürmüştür (2000, s.74).

Aslında resmî otantisite çerçevesinde yöresel tezene tavırları bir takım çekirdek tezene kalıplarının ezgilere göre uygulanmasından ibarettir. Bu yönüyle tavırlı icra, bir yandan repertuvar bilgisi, diğer yandan uyarlama becerisi gerektiren yaratıcı bir süreçtir. Elbette icracıların bu yaratıcılıklarının ve yorum yapma imkânlarının sınırlılıkları vardır (Markoff, 1986, s. 120). Bu süreçte icracılar resmî otantisiteyi yeniden inşa etmiş ve kendi becerileri doğrultusunda bu uygulamada ustalaşmışlardır. Her icracı farklı bir tavrın uygulanmasında öne çıkmış ve kimi zaman o tavır belli icracılarla anılır olmuştur (örneğin Yozgat tavrı, Nida Tüfekçi ile; Kayseri tavrı, Ahmet Gazi Ayhan ile; Zeybek tavrı, Talip Özkan ve Özay Gönlüm ile vb.). Bu yönüyle yerel ezgileri bir toplulukta yeniden yorumlarken öncelikle o yöreyi iyi bildiği düşünülen icracının uygulama biçimi esas alınmış ve pratik olarak icrada bir ortaklaşma yönüne gidilmiştir. Burada Radyo'nun bir yayın kuruluşu olması göz önüne alındığında yayın/konser esnasında birliktelik adına hızlı/pratik çözümlerin gerektiği ortadadır. İcracılar arasında ortaya çıkan bu pratik bilgi, şekillendiği süreçte yazılı olmadığından dolayı hem uygulama biçimleri hem adlandırmaları hem de sınıflandırma biçimleri çeşitlilik sergilemektedir. Bu yönüyle Radyo icracıları arasında yeni bir sözlü kültürün geliştiği söylenebilir. Dolayısıyla bu sözlü kültürde tavırlara atfedilen önemle birlikte usta icracıların hafızalarına dayanan ve derleme yapanların aktardıkları ile şekillenen bir söylem ve eylem alanı ortaya çıkmıştır (Y. Paşmakçı, kişisel görüşme, 13 Kasım 2014; M. Erenler, kişisel görüşme, 28 Mayıs 2013).

Yerel müziği doğru temsil etmenin yanısıra, bağlama topluluğu ile icrada birlik oluşurma çabası da yöresel tavırları oldukça önemli hale getirmiştir. Zira birlikte çalma kültürünün gelişmesi için yerelin parça parça unsurlarlarını disiplin altına alma

çabası ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla tezene uygulanma yönlerini düzenli hareketler haline getirmek, kısa zamanda grup icra pratiğinin temel değerlerinden birisi olmuştur. Ayrıca bağlama, çalgı topluluğunun temelini oluşturduğu için, yerelde farklı çalgılar ya da sesle icra edilen eserler için de uygun bir bağlama çalma anlayışı geliştirilmeye çalışılmıştır:

> Bir defa radyoda oluşumuzun sonucu geniş bir repertuarın içerisindeydik. Mecburen o repertuarı icra etmek durumundasınız. O zamanki aşağı yukarı tahminen iki bin tane türküyü mütemadiyen çalıyorsunuz, söylüyorsunuz. Dolayısıyla burada bir yöneticinin de uyarısıyla bir icra beraberliği ortaya koymaya çalışıyoruz. Yani şunu şurada şöyle yapalım, bunu burada böyle yapalım gibi bir tezene birliği... Öyle ki bazı türküler saz çalandan tespit edilmemiştir. Söz gelimi bir köylü kadının kına havası anlatılmıştır. Onda saz icrası yok. Ondan sonra bu kına havasını nasıl çalalım... Daha doğrusu tezeneyi nasıl vuralım diye [düşünmeye başlıyorsunuz]. O da bir birikim sonucu ortaya çıkıyor. Böyle bir birlik beraberlik içerisinde olmaya çalışır. (Y. Paşmakçı, Kişisel Görüşme, 13 Kasım 2014)

Radyo'da toplu icrada bozuk düzeninin temel alınması nedeniyle diğer düzenlerden bu düzene birçok uyarlama yapılmıştır. Radyo'da diğer düzenlere yer verilse de bunlar ikinci planda kalmış, bozuk düzeni ise yapılan uyarlamalar ve icranın temelinde olması nedeniyle repertuvar ve teknik bakımdan oldukça gelişme göstermiştir. Özellikle mahalli otantisitede bağlamanın kullanılmadığı veya yalnızca sesle icra edilen ezgilerin yeniden yorumlanması sırasında bozuk düzeni temelinde uyarlamalar yapılmıştır. Bunun yanısıra çalınan ezginin kaynak kişiye ait ses kaydının dinlenememesi nedeniyle yalnızca notaya dayalı olarak icra etme gibi sebeplerden kaynaklı birçok farklı düzendeki ezgi bozuk düzenine aktarılmaya başlanmıştır.

Diğer yandan yöresel tavır meselesinin resmî otantisitenin inşa sürecinde refleksif bir biçimde yürütülmüş olduğunu söylemek mümkündür. Sözgelimi Yücel Paşmakçı kendisi ile yapılan görüşmede, yöresel tavır ile ilgili sürekli yeniden düzenleme yapma gereksiniminin olduğunu ve bunun Radyo döneminde hayli ciddiye alınarak gerçekleştirildiğini şu sözlerle aktarır:

> Muzaffer Sarısözen bize derslerimizde bazen anlatırdı. 1936'dan 1953 yılına kadar, yaptıkları derleme çalışmalarını anlatırdı. İşte Konya'ya gidip gelmişler. Konya türkülerini derlemişler ve notalarını yazmışlar. İşte diyor ki Konya türkülerini Ankara radyosunda çalıp söylüyoruz. Konya'dan mektup geliyor: Olmuyor… Ne olmuyor diye araştırdık. Konya tezenesinin tespitini yapmamışsınız. Sonra onu öğrendik uygulamaya ve uygulamaya başladık. O zaman onlar da kabul etmişler, oluyor demişler... Yani bu derece önemli bu tavırlar. (Y. Paşmakçı, Kişisel Görüşme, 13 Kasım 2014)

Dolayısıyla Radyo'da toplu çalışmaların başladığı 1940'lı yıllardan itibaren zamanla gelişen, bütün yörelerin müziklerini bağlamayla yorumlayabilmek ve bu yöresel üslupları birbirinden ayırabilmek için kullanılan bir teknik deneyim havuzu ortaya çıkmıştır. Süreç içinde icracıların zihnindeki teknik dağara yeni unsurlar eklemlendikçe bir ezgiyi yorumlayabilmek için kullanılabilecek teknik unsurlardan oluşan seçenekler kümesi genişlemiştir. Hatta yöresinde bağlamayla çalınmayan ezgilerin bağlamaya uyarlanması sırasında uygun olduğu düşünülen yeni teknikler de kullanıma girmiştir. Bu çerçevede kemençe düzeni ve Karadeniz tavrı gibi uygulamalar ortaya çıkmıştır. Yücel Paşmakçı'nın kendisiyle yapılan görüşmede aktardıkları, bu meseleye ilişkin önemli bir örnektir:

> Karadeniz'de bağlama o kadar yaygın değildi o zamanlar. Belli başlı yörelerde belli başlı çalınış tarzları vardı ki, onları da öğrendik biliyorduk. Ama bir de kemençeden alınan bazı eserler vardı. Örneğin Cemile Cevher o zamanın Karadeniz türküsü icracısı. O türküleri bağlamayla söylerdi. Orada bizim kendi aramızda ortaya koyduğumuz bir üslup çıktı... Yöresinde zaten bağlama çalınmıyor, kemençe çalınıyor… Hatta ben daha sonra koro yönetirken şuna şahit oldum. Yöresinde kemençe ile çalınan bir Karadeniz türküsü söyleniyordu… Önce kemençe çaldı, sonra bağlamalar iştirak etti. Birdenbire bir dengesizlik oldu, bir sorun çıktı ortaya. Bunun sebebi şuydu: Karadeniz'de hızlı dokuz zamanlı yazılması lazım gelen ezgileri bağlama çaldığı zaman beş zamanlı hale dönüşüyordu… Mesela "Divane Aşık Gibi" diye herkesin bildiği bir ezgi var. Bağlamalar 5 zamanlı çalarlar. Kemençe dokuz onaltılık çalar…Kemençe havasını bağlama ile icra etmek, bu gibi sorunları ortaya çıkarıyordu biraz. (Y. Paşmakçı, Kişisel Görüşme, 13 Kasım 2014)

Yöresel tavırlar, Radyo'daki uygulayıcıların kurumsal hedefler doğrultusunda farklı yerel üslupları keşfetmeye çalıştığı bir süreçte ortaya çıkmıştır. Aslında bu süreç bir yandan dönemin teknik imkânları dâhilinde yerel icracıların kullandıkları teknikleri tanıma ve ortak kullanım açısından standartlaştırma ve yeniden şekillendirme çabaları olarak anlaşılmalıdır. 1940 ve 1950'lerde Radyo çevresindeki bir bağlama icracısının en önemli ayırt edici özelliği, farklı yörelerin müziklerini o yörelerin müziksel karakteristikleriyle icra etme becerisi gösterebilmesidir. Böylece daha sonra bağlama eğitim müfredatlarını da şekillendirecek olan ölçütler ve repertuvar oluşmaya başlamıştır. Bu noktada giderek usta icracıların uyarlama yapabilme becerileri öne çıkmış ve ilgili genç bağlama icracılarının üslubunu şekillendirici bir etki yaratmıştır. Zira amatör müzisyenler için model oluşturan bu kriterlerin sınırları, tek yayın kuruluşu olan Radyo'da sıkça duyulmaya başlanan ve kısa sürede muteber kabul edilen Radyo sanatçılarının icraları ile çizilmiştir. Radyo sanatçıları açısından ise tavırlar bir yandan yerel olanı öğrenmek, sınıflandırmak ve öğretmek adına işlev görmüş; diğer yandan ulusal halk müziği bütünü içerisinde yöresel olanı temsil etme iddiasının meşrulaştırıcı motifi haline gelmiştir. Zira aslına uygunluk ve yöreyi yansıtma söylemi bir süre sonra yereli doğru temsil etme iddiasına dönüşmüştür. Bu yönüyle tavırlar korumacı tutumun da temel teknik bileşeni haline gelmiştir. Daha da önemlisi bütün yöresel tavırlara hâkim olma düsturu, kentli bağlama icracısının ustalığını kanıtlayacak en önemli teknik parametreye dönüşmüştür (Y. Paşmakçı, kişisel görüşme, 13 Kasım 2014; M. Erenler, kişisel görüşme, 28.05.2013).

1976 yılında eğitim-öğretime başlayan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın şekillenmesinde de Nida Tüfekçi ve Yücel Paşmakçı gibi çok sayıda Radyo kökenli sanatçının önemli roller üstlenmesi, halk müziği ve bağlamanın akademik eğitiminin de Radyo'daki anlayışla şekillenmesine yol açmıştır. Böylece "radyo müzik ekolü, ülkemiz sanat hayatının icra alanındaki resmî tavrı yanında akademik tavrını da belirlemiştir" (Parlak, 2016, s. 216). Daha sonra açılan Türk müziği konservatuvarları ve Belediye Konservatuvarları gibi resmî kurumlar da bu yönelimi sürdürmüştür (Parlak, 2016, s. 217).

Yöresel tavırlar nasıl bir oluşum ve standartlaşma süreci yaşamıştır? Bir bölgede yaygın olarak bilinen bağlama icrası üslubunun kaynağı nedir? Yöresel usta icracılar bu icra üsluplarının yaygınlaşmasında ve yöresel uzlaşımların oluşmasında nasıl bir etkiye sahiptir? Günümüzde yaygın olarak kabullenilmiş yöresel tavırların

belirlenmesinde hangi icracıların, hangi icraları kaynak olarak alınmıştır? şeklindeki sorulara cevap verecek araştırmalar henüz yeterli düzeyde değildir. Ancak bununla birlikte bugüne kadar pek çok metot, tez ve makalede bağlamanın farklı yörelerde kullanımına ilişkin çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır. Bu sınıflandırmalardan birçoğunun Radyo'da ortaya çıkan pratik içindeki kategorileri kaynak olarak aldığı anlaşılmaktadır.

Resmî otantisite çerçevesinde oluşan tavırlar, daha çok ilişkilendirildikleri yörelerin idari merkezlerinin ya da coğrafi bölgelerin adları ile anılmıştır. Böylece Yozgat Tavrı, Konya Tavrı, Silifke Tavrı, Ankara Tavrı ve Karadeniz Tavrı gibi adlandırmalar ortaya çıkmıştır. Bunun yanında tavır kategorileri oluşturulurken, icra edilen müzik türü ile ilişkilendirilen adlandırmalar olarak Zeybek Tavrı ve Sürmeli Tavrı, icra eden etnisite ile ilişkilendirilen Azeri Tavrı ya da icra eden müzisyen grubun yerel adlandırılması kullanılarak Âşıklama Tavrı gibi isimler kullanılmıştır. Bağlama literatüründe karşılaşılan "bağlamada tavır", "bağlamada yöresel tavırlar", "bağlamada tezene tavırları" gibi ifadelerle bağlamanın yerel çalma üsluplarına gönderme yapılmıştır. Radyo geleneği içerisinde tanımlanmış yöresel teknikler, bir süre sonra bağlama eğitiminin temelini şekillendiren ve resmî otantisite açısından ustalık kriteri olan en temel gösterge haline dönüşmüştür. Bu yöresel tavırlar günümüze kadar süreç içerisinde başta konservatuvarlar olmak üzere resmî otantisitenin alanına giren eğitim kurumlarının müfredatlarında ve bireyler tarafından hazırlanan metot ve kitaplar aracılığıyla çeşitli sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. Bu süreçte uzun süre, yöresel tavırların bağlama icrası yolu ile uygulanmasının temel karakteristiğinin yalnızca sağ el teknikleri olduğu düşünülmüştür. Buna göre bir bağlama icracısının yöresel tavırları gerçekleştirebilmesi için öncelikle o yöreye atfedilen bu sağ el tekniklerine hâkim olması beklenir. Bu anlamda Emnalar'ın tavır tarifi tipik bir örnektir:

> Geleneksel Türk Halk Müziği'nin en önemli özelliklerinden birisi de yörelere has söyleyiş ve çalınış biçimleridir. Bağlama ile yörelerin tezene özelliklerini çalmaya, o yörenin tavrı denilmektedir. Bu tavırlar tezene kullanımı ile ilgilidir. Yani tezenenin alttan vurulması, üst tele taktırma, senkoplu çalış gibi özellikleri olan bu tezene çeşitlerine, kısaca tavır diyeceğiz. Tavırlar birkaç küçük ayrıntı ile birbirinden ayrılmaktadırlar. Bu ayrıntıların en önemli

göstergesi ise görsel olmalarıdır. Yani tezenenin yukarıda veya aşağıda bitmesi gibi. (1998, s. 584).

Kaya'ya göre Türk halk müziğinde bağlama icrasında kullanılan başlıca tavırlar şunlardır: "1. Zeybek Tavrı, 2. Sürmeli Tavrı (Yozgat Tavrı), 3. Kayseri Tavrı, 4. Konya Tavrı, 5. Silifke Tavrı, 6. Azeri Tavrı, 7.Ankara Tavrı, 8. Âşıklama Tavrı, 9. Karadeniz Tavrı, 10. Rumeli Tavrı, 11. Karşılama, 12. Teke Tavrı" (1995). Köyoğlu'nun *Türk Halk Müziğinde Tezeneler* ismiyle yayınlanan bağlama metodunda bu konuda şu ifadelere yer verilmektedir: "Türk halk müziğinin geleneksel öğretisinde tezeneler denildiğinde; Konya, Kayseri, Yozgat, Teke ve Zeybek tavırları anlaşılır. Tezeneleri yukarıda adları belirtilen bölgesel ve yöresel tavırlarla sınırlı tutmak eksik bir sınıflandırma olur" (2002, s. 3). Aslında Köyoğlu bu sınıflandırmanın eksikliğini kabul etse de yöresel tezene tavırlarından bu beş farklı tezene kalıbının anlaşıldığını belirterek sözünü ettiğimiz indirgemeci tutumu sürdürmüştür. Arafat ise tavır sınıflandırmasını şu şekilde açıklamıştır: "1.Orta Anadolu, 2. Ankara, 3. Kayseri, 4. Zeybekler, 5. Konya, 6. Silifke, 7. Karşılamalar, 8. Teke Havaları, 9. Sürmeliler, 10. Azeri, 11. Âşıklama" (2008, s. 286). Bir başka bağlama metodunda Ekici, belirgin teknik özellikleri olan tavırların başlıcalarını şu şekilde sıralamıştır: "1. Halay Bölgesi, 2. Zeybek Bölgesi, 3. Teke Bölgesi, 4. Konya Tavrı, 5. Kayseri Tavrı, 6. Yozgat-Sürmeli Tavrı, 7. Ankara Tavrı, 8. Silifke-Mut Yöresi, 9. Azerbaycan Bölgesi, 10. Barlar, 11. Karadeniz Bölgesi, 12. Karşılamalar" (2004, s .233). Görüldüğü gibi Ekici'nin sınıflandırmadaki maddeler birbirine denk kategoriler oluşturmamaktadır. Yani "halay bölgesi", "Ankara tavrı" ve "karşılamalar" kavramları birbirinden farklı sınıflandırma ölçütlerine gönderme yapmaktadır. Birisi coğrafi bölgeyi, diğeri bir yöredeki tavrı, diğeri de bir türü ifade etmektedir. Algı, yüksek lisans tezinde tezene tavırlarını: 1. Zeybek Tezene Tavrı, 2. Sürmeli (Yozgat) Tezene Tavrı, 3. Kayseri Tezene Tavrı, 4. Konya Tezene Tavrı, 5. Silifke Tezene Tavrı, 6. Azeri Tezene Tavrı, 7. Ankara Tezene Tavrı, 8. Âşık (Âşıklama) Tezene Tavrı, 9. Karadeniz Tezene Tavrı, 10. Rumeli Tezene Tavrı, 11. Karşılama (Trakya) Tezene Tavrı, 12. Teke Tezene Tavrı, 13. Ürgüp Tezene Tavrı" olarak ifade etmiştir (2006). Akdağ ise bağlamada tezene tavırlarını 1- Teke Tavrı, 2- Karadeniz Tavrı, 3- Ankara Tavrı, 4-Silifke Tavrı, 5-Azeri Tavrı, 6-Zeybek Tavrı, 7-Konya Tavrı, 8-Sürmeli (Yozgat) Tavrı olarak ele almıştır (2012).

Resmî otantisitede eğitim ve icra alanlarında yöresel üsluba ilişkin en temel kriter olarak tezene biçimleri ele alınsa da elbette yöresel üslupların bağlama ile seslendirilme biçimlerini birbirinden farklı kılan ve çeşitli kategorilere ayırılmasını sağlayan özellik yalnızca tezene kalıpları değildir. Bağlamanın tınısı ve fiziki yapısı (malzemesi, ölçüleri, formu, tel sayısı, tel özellikleri), kullanılan perdeler ve düzen, çalınan repertuvar (makam, usul yapısı), sağ el ve sol el icra teknikleri, süslemeler gibi özellikler yöresel niteliğin ayırt edilmesindeki bileşenlerdir. Ancak bununla birlikte bütün bu özelliklerin yalnızca sağ el mızrap kalıpları çerçevesinde algılanması, yöresel müzik kavrayışında indirgemeci bir anlayış ve uygulamayı da beraberinde getirmiştir. Diğer yandan bu indirgemeci tutumun yanlış olduğuna dikkat çeken araştırmacılar da vardır. Bu anlamda tavır kavramının, bağlama ile ilişkili olarak ele alındığında, seslendirme ile ilgili pek çok bileşeni birlikte düşünmeyi gerektirirdiğini işaret eden Öztürk'ün görüşleri önemlidir:

> Gelenekte, bağlama icrasının en önemli yönünü, "tavır"lar oluşturur. Tavırlı çalış bir "ustalaşma" kriteridir ve tavır bilmek gerçekten önemlidir. Tavır, özü itibariyle, geleneksel icranın tüm inceliklerini kapsayan, teknik bir kavramdır. Bağlama icrası açısından ele alındığında, çalınan ezgi ya da türkünün icrası için kullanılan tüm teknikleri ifade eder. Bu anlamda tezeneyi nasıl tuttuğunuzdan başlayarak, tezeneyi nasıl vurduğunuz, telleri nasıl kullandığınız, parmaklarınızı perdelere nasıl bastığınız vb. önem kazanmaktadır. Bu uygulamalardaki karakteristik yönler ise, tavır dediğimiz kavramı ortaya çıkarır. Bağlama çalan biri için tavrın anlamı, sağ ve sol elde uyguladığı ve yerel repertuar üzerindeki hakimiyetini sergilemekte sıkça başvurduğu karakteristik teknikler demektir. (2002, s. 13)

Parlak da aslında geniş bir anlamı olan tavır kavramının bağlamadaki "mızrap kalıplarına" indirgenmesinin ve bu kalıpların yörelerin, bölgelerin adlarıyla anılmasının yanlışlığına vurgu yapmıştır. Parlak'a göre "kökleri, yöresel olma nitelikleri ve yörelerindeki geçerlilikleri sağlıklı araştırılmayan, özellikle de Yurttan Sesler gibi geniş bir yapının içine taşınan bu mızrap algısı ve müzik anlayışı, güçlü tartımların hissedildiği, ancak, ezgiye dair nüansların kalabalık içindeki süre çatışmaları sonucu hemen hemen ortadan kaybolduğu radyo icrası ve duyumunun ana nedenini oluşturur" (2016, ss. 221-222). Ayrıca Parlak Radyo'da bağlama icralarının "mızrap kalıpları" odağında düşünülmesinin, "el ile icra"nın (tezenesiz)

göz ardı edilmesine yol açtığını ve hatta Yurttan Sesler'e özenen yerel sanatçıların el ile çalmayı terk edip tezeneli icraya yöneldiklerine dikkat çekmiştir (2000, s. 75). Diğer yandan Ayyıldız, Türk halk müziğinde yöresel icra üsluplarını irdelemiş ve genellikle göz ardı edilen "süslemelerin ezgilerin yorumlanışında ve yöresel üslubun inşasında önemli bir rol oynadığını" ortaya koymuştur (2020, s. 1328). Yener, ise Radyo'nun kaynak olarak aldığı farklı bağlama icracılarından çeşitli örnekleri transkripsiyonlarını yaparak incelemiş ve bu icracıların çaldıkları bütün eserlerde aynı teknikleri kullanmadıklarını göstermiştir. Ayrıca yerel usta icracıların kullandığı tekniklerin Radyo'da belli yörelere atıfla kullanılmasını eleştirmiştir. Bozuk düzenini merkeze almanın ve birlikte çalmada notayla icra anlayışının gelişmesinin tavır icrasındaki standartlaşmaya etkisine işaret etmiştir (2020, ss. 106-108).

Resmî otantisitenin oluşum sürecinde belirlenen ve günümüze kadar intikal eden temel/çekirdek tezene kalıplarının üzerinde uzlaşılanları ve en çok kullanılanları Şekil 4.29'da özetlenmiştir. Elbette burada verilen tekniklerin uygulanma biçimlerinde ve isimlendirmelerinde, resmî otantisitedeki icracılara göre kimi farklılıklar bulunabileceği akılda tutulmalıdır.

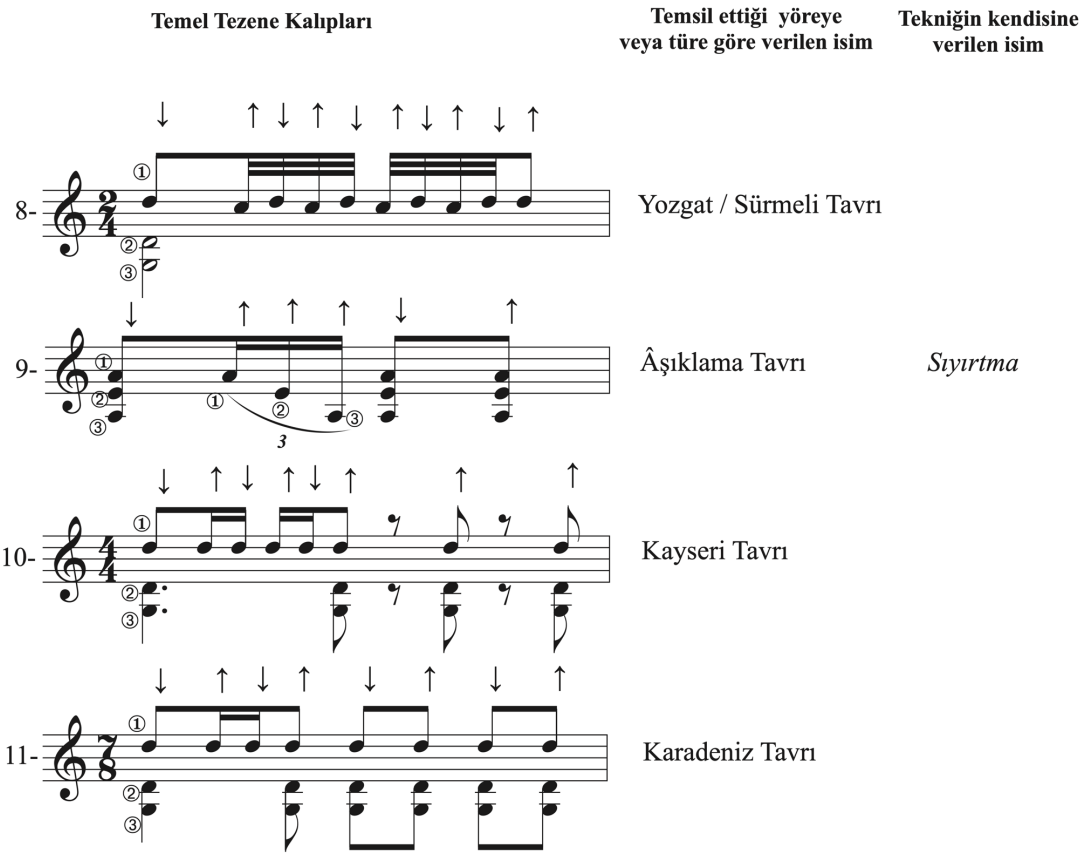
Bu tezene kalıplarının uygulanması ritim, ezgi ve eşlik fonksiyonlarının bir arada duyulmasına yol açmaktadır. Sağ el vuruş kalıpları ritim fonksiyonuna, sol elin (genellikle) alt teldeki baskıları ezgi fonksiyonuna, üç tel grubunun birlikte ortaya çıkardığı duyum ise eşlik fonksiyonuna işaret etmektedir (Öztürk, 2006a, s. 117). Dolayısıyla bağlama icrasında yalnızca tek telde ezgi çalındığında monofonik bir doku duyulurken, tezene kalıplarının uygulanmasıyla homofonik bir doku ortaya çıkmaktadır. Mahalli otantisitede bağlama icraları genelikle bireysel olduğundan tezene vuruşları da doğaçlamaya, serbestliğe ve kişisel tercihlere göre şekillenmektedir. Bu bağlamda müzisyenlerin hafızalarındaki teknik deneyim havuzundan gerekli olan ifadeyi verebilecek teknik unsurlar doğaçlama olarak yeniden birleştirilip her defasında yeniden yaratılmaktadır. Ancak resmî otantisitede toplu icrada ortaya çıkması istenen birliktelik adına belirgin bir şekilde ortak tezene hareketlerine yönelme ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu birliktelik, hem müziğin dokusunda ortaya çıkacak ritim, ezgi ve eşlik fonksiyonlarının uyumu adına, hem de bağlama topluluğunun icrasında görsel bir uyum ortaya çıkarması bakımından önem kazanmıştır.

Resmî Otantisitede Temel Tezene Tavırları



Şekil 4.29 : Resmî otantisitede temel tezene tavırları.

Resmî Otantisitede Temel Tezene Tavırları



Şekil 4.29 (devam) : Resmî otantisitede temel tezene tavırları (2).

Sonuç olarak yöresel tezene tavırları, mahalli otantisitedeki bağlama icrasının "doğru" temsilini yeniden üretmek için resmî otantisitede ortaya çıkmış bir kavramdır. Bu doğruluk iddiasının sahibi resmî otantisiteyi devletin kurumsal söylem ve pratiği eşliğinde inşa eden Radyo sanatçılarıdır. Aslında yöresel tezene tavırları bir yönü ile bağlamanın Anadolu'daki çeşitli icra biçimlerini modelleyip onları yeniden üretmek için bir üst dil geliştirme işlevi görmüştür. Bu dil toplu icralarda pratik çözümler geliştirilmesine de olanak tanımıştır. Elbette bu süreçte bir yandan gelenek içindeki bazı icracılara ait üsluplar seçilerek sürdürülmüş, diğer yandan bir kısmı dışarıda bırakılmıştır. Bunların yanı sıra yeni gelişen toplu icraya uyumlu olacak ve ulusal halk müziğini ifade edecek biçimde uyarlamalar ve yenilikler ortaya çıkarılmıştır. Seçerek sürdürme, dışarıda bırakma ve yenilik üretme işlemleri yöresel tezene tavırları uygulamasının geleneğin icadı sürecinin önemli bir parçası olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca tezene uygulamalarında uzlaşma çabası hem ortak tını üretimi açısından hem de görsel olarak "modern bir müzik topluluğu" oluşturma

isteğine de işaret etmektedir. Bu noktada geleneği yeniden şekillendirerek resmî otantisiteyi inşa eden "modern bağlama sanatçısı" kimliğine daha yakından bakmak faydalı olacaktır.

4.2.5 Geleneği yeniden şekillendiren modern bağlama sanatçısı: Yedi bölgeyi bilmek, bir çalgıyla temsil etmek

Resmî otantisiteyi ortaya çıkaran süreç, mahalli otantisitede olmayan "yeni",[115] "modern" bir bağlama icracısı *habitus*'unu da inşa etmiştir. Resmî otantisite etkisinde şekillenen, onun sürdürülmesine, seçenekler kümesinin genişlemesine imkân veren bu yeni bağlama icracılarının en temel söylemi "ulusal sınırlar içindeki tüm bağlama çalma üsluplarını aslını bozmadan icra ve temsil etmek" olarak özetlenebilir. Bu söylem, geleneği aslına uygun icra etmek, özünü bozmamak ve tavırlara sadık kalmak gibi ifadelerle mahalli otantisiteye en yakın icrayı yapma iddiasını yansıtmaktadır. Ayrıca ulusal repertuvarı bütün olarak tanbura ve bozuk düzenini temel alarak icra ve temsil edebilme anlayışı ortaya çıkmış ve bu pratik sıkça karşılaşılan "yedi bölgeyi bilmek", "yurdun her karış toprağının müziğini hissetmek" gibi söylemler ile çerçevelenmiştir. Mehmet Erenler'in aşağıdaki sözleri bu yaklaşımı yansıtması bakımından dikkat çekicidir:

> Ankaralıyım ama Urfa türküsü çaldığında Urfalı gibi hissediyorum. Yurdun her karış toprağını dair bir şeyler çaldığımda ben kendimi oralı gibi hissediyorum. (M. Erenler, kişisel görüşme, 28.05.2013)

Diğer yandan resmî otantisitede notayla icra yapabilme, iyi bir icracı olarak kabul görmek adına önemli bir kritere dönüşmüştür. Bu noktada özellikle Radyo'daki ilk kuşak bağlama icracılarının genellikle hafıza ve sözlü kültür içerisinde hareket ettiğini, sonraki kuşaklarda giderek daha çok notaya bağlı kalma anlayışının yerleştiğini belirtmek yararlı olur. Bu durumun ortaya çıkmasında, sözlü kültürle bağların zayıflamaya başlamasının etkisi olduğu söylenebilir. Zira yöresel üslupları doğru yansıtmak adına önceleri mahalli icracılar referans olarak alınırken, bir sonraki kuşak için resmî otantisitenin "yeni hafızası" referans noktası olmaya başlamıştır. 1980'li yıllardan itibaren ise notasyon çok daha öne geçmeye başlamış ve hem yerel

[115] Buradaki "yeni" kavramı 1940'lı yıllardan itibaren Yurttan Sesler'le temelleri atılan bağlama çalma geleneğine atıfla, resmî otantisitedeki icracıların mahalli icracılara göre durumunu belirtmek için kullanılmaktadır.

hafıza hem de Radyo hafızası geri planda kalmaya başlamıştır. Elbette bu durum geleneğin icadı sürecinin sürekliliğini de sağlamıştır. TRT notalarında icra üsluplarına ilişkin detayların yeterince yer almaması nedeniyle, hafıza aracılığıyla aktarılan bilgiler muğlak alanlar oluşturmuştur. Bu alanlardaki tartışmalar Radyo icracıları arasında tecrübesine/yaşına itibar edilen otoriter bireylerin (şef, hoca, üstad) verdikleri kararlarla aşılmaya çalışılmıştır. Bu durum bir yandan farklı kuşaktan Radyo/TRT icracıları arasında da otantisite tartışmalarının yaşanmasına sebep olmuş; diğer yandan resmî otantisitenin oluşumu ve sürdürülmesi adına denetim ve karar alma süreçlerini yönlendiren müzisyenleri, bağlama icrasının değişim sürecinde de önemli aktörler haline getirmiştir (Y. Paşmakçı, kişisel görüşme, 13 Kasım 2014; M. Erenler, kişisel görüşme, 28.05.2013).

Yurttan Sesler'in kurucusu Muzaffer Sarısözen bu anlamda ilk güçlü model olmuştur. Daha sonraları ise Sarısözen'in öğrencileri olan Ahmet Yamacı ve Mustafa Hoşsu gibi müzisyenler İstanbul ve İzmir Radyosu'nda oluşan toplulukların şefleri olmuş ve benzer misyonu sürdürmüştür. Ama resmî otantisitenin şekillenmesinde Sarısözen'den sonra en önemli aktör Nida Tüfekçi olmuştur. 1953 yılında Ankara Radyosu'nda bağlama sanatçısı olarak göreve başlayan Tüfekçi, ardından İstanbul Radyo'suna geçmiştir. Radyo/TRT bünyesinde önemli idari görevler üstlenmiş, toplulukları yönetmiş, denetleme kurullarında bulunmuş ve üst düzey yöneticilik yapmıştır. 1975 yılında Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşunda da görev yapmış ve bu kurumda da bağlama ve halk müziği eğitiminin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu yönüyle konservatuvar eğitiminin de Radyo'da oluşan gelenek çerçevesinde inşa edilmesini sağlamıştır (Şenel, 2016, ss. 13-27). Nida Tüfekçi, birçok müzisyenin saygı duyduğu, otoriter bir hoca olmuştur. Resmî otantisitenin en önemli savunucularından ve sınırlarını belirleyen aktörlerden birisi olarak Tüfekçi, korumacı tutumun da simge isimlerinden olmuştur.

Diğer yandan Tüfekçi, resmî otantisite sınırları içerisinde özgün bir bireysel üslup geliştirerek önemli bir ekol oluşturmuştur. Derlediği yerel ezgilere kendine özgü yaratıcılığını ve teknik kapasitesini kullanarak yeniden şekil vermiş ve kentli icranın önemli bir ustası olmuştur. Tüfekçi, halk müziğinin anonim yapısı gereği halkın ortak üretimi olduğunu dolayısıyla ferdî bestelerin halk müziği olamayacağını savunmuştur. Bunun yanısıra bir müziğin halk müziği olarak nitelendirilmesi için zamanda derin, mekânda yaygın olması; yazıyla değil, usta çırak ilişkisi ile

aktarılması ve çeşitlemelerinin olması gerektiği görüşünü savunmuştur (Ersoy, 2011, ss. 63-64). Bu anlamda Tüfekçi'nin halk müziğinde bireyselliğin sınırlı tutulması gerektiğine vurgu yaptığı ve "başka sazlara özenme bağlama bağlamadır" diyerek "tavırlara sadakat" konusuna değindiği şu sözleri dikkat çekicidir:

> Elbette ki bölgelerin kapalı havzalarında kendi kendilerine baş başa kalıp çalıp söyleme gelenekleri şimdi toplu icra geleneğine doğru yürümeye başladı ve bu oturdu, yerleşti. Beni burada endişelendiren şeylerin başında halk musikisinde fertlerin kalem oynatması meselesidir. Ferdi mesai işin içine girdi mi hele düşünsel olarak kalem kâğıt hesabıyla girdi mi o halk müziği vasfını kaybeder. O kişinin yaptığı, bozduğu, ne derseniz deyin başka bir hüviyete bürünür. Çok yetenekli saz sanatçıları yetişmeye başladı çok becerikliler onlar içinde beni endişelendiren noktalar da var. Uzakta olsa var. Başka sazlara özenme bağlama bağlamadır. Onun da virtüözleri olması lazımdır. Fakat bir başka sazı taklit ederek o virtüözitesini kendi kompleksini tatmin için sergilememesi lazım gelir, bağlamanın çalınışına özellikle tavırlara sadakat lazımdır, bağımlılık lazımdır. Virtüözitesini göstersin, bunu gösterecek ezgiler de vardır. Bütün bunların arkasında yatan şey o mesajı verme meselesidir. Siz yarım saat varyasyon çalsanız kimseye bir şey dinlettiremezsiniz. Ama bir türküyü bir Âşık Veysel'i alın o sade çalısıyla, kendisini başından sonuna kadar dinletme becerisini göstermiştir. Orda ifade edebilme meselesi önemlidir. Türkünün vermek istediği mesajı tutarlı ve dengeli olarak karıştırmadan o türkünün tavrı içinde karşıya aktarabilmektir. Veya bir soliste okuturken ona böyle refakat etmek meselesi önemlidir. Bunlara dikkat edilmesi lazım aksi takdirde "at izi it izine karışır, avcı yolunu şaşırır. (Ersoy, 2011, s. 72-73)

Resmî otantisitede sadece anonim olan ezgilerin meşru olarak kabul edilmesi nedeniyle beste yapmak da pek uygun karşılanmamıştır. Bu nedenle müzisyenler daha çok yorum yeteneklerini geliştirmiş ve bireyselleşmenin yolunu belli yörelerin repertuvarında ustalaşmakta bulmuşlardır. Notasyon merkezlilik ve yöresel tavırlarla oluşan hafıza, Radyo icracılarının bireysel yaratıcılıkları açısından bir yandan kimi sınırlılıklar oluşturmuş, diğer yandan da bazı imkânlar ortaya çıkarmıştır.

Bazı Radyo icracıları, içinde yetiştikleri yerel müzik kültürünü Radyo ortamına taşımış ve bu anlamda birer kaynak kişi olmuşlardır. Bu icracılar hem kendi

dönemindeki topluluk arkadaşlarının etkilenmesi bakımından, hem de kendinden sonraki sanatçı kuşakların yetişmesi açısından birer eğitmen/aktarıcı olmuşlardır. Radyo sanatçıları hem kendi uzmanlık bölgelerini oluşturmuşlar hem de Yurttan Sesler uygulaması içinde farklı yörelerin repertuvarını öğrenmiş ve icra etmişlerdir. Bu süreçte bazı icracılar grup icrasının birer parçası olarak resmî otantisitenin merkezindeki estetik yapıyı sahiplenmiş, korumuş, sürdürmüş ve yeniden inşa etmiştir. Bazı icracılar ise bireysel üsluplarını belirgin şekilde farklılaştırarak kendi yorumculuklarını daha fazla ön plana çıkarmışlardır. Bu icracılar bireysel yaratıcılıkları ile belli sınırlar çerçevesinde yenilik arayışlarını geliştirmişler, kendi üsluplarını yaratmak adına farklı yönelimler ortaya koymuşlardır. Böylece resmî otantisitenin sınırlarını zorlayarak özellikle teknik kapasitenin genişlemesini sağlamışlardır. Örneğin Nida Tüfekçi, Talip Özkan,[116] Yılmaz İpek,[117] Özay Gönlüm, Ali Ekber Çiçek,[118] ve Mehmet Erenler[119] gibi icracılar bir yandan resmî otantisite söylemi ile uyumlu icra anlayışını sürdürürken, bir yandan da kişisel üsluplarını var etmeyi başarmışlardır. Dolayısıyla bir yandan toplu icranın standartlaştırıcı etkisi içinde bulunmuş, diğer yandan kendilerine bireysel yaratıcılıklarını sergiledikleri ve standartlaşmanın çok ötesinde yeni bir estetik yaratma alanı açmışlardır. Örneğin özellikle Ege Bölgesi müzik kültürüne yoğunlaşan Özay Gönlüm (1940-2000), 1976 yılında tanbura, bağlama ve curayı

---

[116] Talip Özkan (1939-2010), özellikle Ege Bölgesi zeybeklerini bağlamaya uyarlama biçimi ile dikkat çekmiştir. *Kocaarap Zeybeği, Topal Sipsi, Rumeli Horonu, Yağar Yağmur* gibi eserlere yaptığı uyarlamalar, bağlama repertuvarının önemli eserleri haline gelmiştir.

[117] Bağlama ile halk müziği dışında eserleri de çalan ilk icracılardan birisi olan Yılmaz İpek (1936-1999), bir sonraki bölümde bahsedileceği gibi, ajilitesi ve pozisyon kullanımı ile piyasada gelişen icrayı da oldukça etkilemiştir. Yılmaz İpek, ilkokulda mandolin çalarak müzik hayatına başlamıştır. Daha sonra marangoz ve bağlama yapımcısı olan babası "Kalın Mustafa"nın arkadaş ortamında duyduğu bağlama, ud gibi çalgıları dinleyerek etkilenmiştir. Ablası, dönemin ünlü sanatçılarından Şemsi Yastıman ile evlenmiş ve ailesi bu vesile ile İstanbul'a yerleşmiştir. Orada ünlü bağlama yapımcısı Agop Usta'nın yanında çıraklığa başlamış ve Agop Usta'nın atölyesine gelen Bayram Aracı, Mucip Arcıman gibi dönemin önemli bağlama icracılarını dinleyerek kendisini geliştirmiş. Daha sonra ailesiyle birlikte İzmir'e geri dönmüş ve 1953 yılında İzmir Radyosu Yurttan Sesler korosu kurulduğunda önce sözleşmeli ardından da kadrolu sanatçı olarak bu kurumda çalışmıştır. 1970 yılında TRT'nin şeflik sınavını kazanmış ve uzun yıllar İzmir Radyosu Yurttan Sesler Korosu'nu yönetmiştir (Koyuncu, 2001, s.34).

[118] Özellikle Alevi müziği repertuvarını Radyo'ya taşıyan ve divan sazına uyarlayarak kendi üslubunu yaratan Ali Ekber Çiçek'in, Sıtkî Baba'nın sözleri üzerine bestelediği *Haydar Haydar* isimli eseri bağlamada bir virtüözite göstergesine dönüşmüştür (bu konu 6. bölümde yeniden ele alınacaktır).

[119] Mehmet Erenler, bağlamasına standart kullanımdan çok farklı sayıda perde bağlamış, böylece bir yandan farklı mikrotonal aralıları seslendirebilmiş, diğer yandan transpoze imkânını genişletmiştir. Özellikle Orta Anadolu yöresi bozlaklarına yaptığı kendine has açışlarla ismini duyurmuştur.

birleştirdiği 3 saplı bir çalgı tasarlamış ve “yaren” ismini verdiği bu çalgıyla oldukça dikkat çekici icralar gerçekleştirmiştir (bkz. Şekil 4.30).



Şekil 4.30 : Özay Gönlüm üç saplı sazı Yaren ile (Gönlüm, 2004, s.16).

Yerel müzikleri kentli sahnelere taşıyan ve bağlama icrası bakımından teknik kapasiteyi arttıran bu icracıların çabaları, özellikle yaptıkları uyarlamalar ile bir tür sanatsal vasıf arttırma yönelimini yansıtmaktadırlar. Bu yönüyle özellikle geleneğin ihyası bölümünde anlatılacak olan sürecin de öncülleri olmuşlardır. Diğer yandan kimi icracılar da resmî otantisite ile çerçevelenen üslup, repertuvar ve estetik anlayışın oldukça dışına çıkmış ve resmî otantisitenin çekim alanından ayrılarak farklı bir otantisiteye yönelmişlerdir. Özellikle Radyo-Piyasa gerilimi ile kendisini gösteren bu ihtilaflı durum, “piyasa otantisitesi”nin ele alındığı bir sonraki bölümde detaylı olarak incelenecektir.

,

5. GELENEKLE İHTİLAF: PİYASA OTANTİSİTESİNDE BAĞLAMA İCRASI

5.1 Piyasa Otantistesi Oluşumunun Tarihsel Arkaplanı

Bir önceki bölümde detaylı olarak anlatıldığı üzere resmî otantisite, geleneğin, yani mahalli otantisite çerçevesindeki yerel müzik pratiklerinin, yeniden inşa edilmesiyle oluşur. Resmî otantisitenin oluşturulma süreci, mahalli otantisite çerçevesinde öğrenilen ve derecelendirilen belli yargı öbeklerinin, yeniden formüle edilmesi ve paylaşılması ile devam eder. Bu anlamda resmî otantisite, Anadolu'daki çeşitli yerel müziklerin ulusal ölçekte bir araya getirilmesi, bölgesel dilimlere ayrılması, yerel çalgıların tını, teknik, üslup, repertuvar vb. özelliklerinin yeniden şekillendirilmesi ile ilgili bir söylem ve eylem biçimidir. Bir başka deyişle, mahalli otantisite, çeşitli yerel/mahalli müzik ve bağlama pratiklerinin kültürlenme yolu ile olgunlaşmasına işaret ederken resmî otantisite, devletin resmî ideolojisi ile uyumlu ulusal kültür ve müzik alanındaki genel söylemin, geleneğin icadı yolu ile kurumlaşmasını ve bunun bağlama icrasına yansımasını ifade eder. Piyasa otantisitesi ise canlı icra mekânlarında ve kayıt endüstrisinde görünürlük kazanan bağlama icra üslupları ile ilgili "ayırt edici" bir eylem ve söylem biçimidir. Bu otantisitenin bahsi geçen ayırt ediciliği, büyük ölçüde daha önceki otantisite kategorileri ile oluşturduğu karşıtlıklara dayanır.[120]

Piyasa otantisitesinin söylemsel kuruluşu, resmî otantisitenin devlet eliyle yürütülen kültürel modernleşme ve ulusal kimlik oluşturma politikasıyla el ele yürüyen bir sürecin kurumsal niteliği gibi kurgulanan bir yapının tezahürü değildir. Piyasa otantisitesi söylemi, bu kategori içinde bulunan müzisyenlerin çoğunlukla edimsel bilinçlerini (*practical consciousness*) referans yaparak seslendirdikleri müzikle ilişkili ifade ettikleri devasa çeşitlilikteki değer atıflarıdır. Genel olarak popüler

[120] Tüm bu ayırt edici özelliklerine rağmen piyasa otantisitesinin resmî otantisite ile kesiştiği ve söylemsel olarak benzerlik taşıdığı noktalar da vardır: "Batı'nın tekniğini almak" vb. gibi.

kültür, özel olarak popüler müzik ile ilgili düşünmeyi gerektiren piyasa otantisitesi, mahalli ve resmî otantisiteye karşıt olarak temelde tecimsel, yani ticaridir. Ancak bu, diğer otantisite kategorilerinin ticari dünyadan tümüyle ayrışmış olduğu anlamına gelmemelidir. Başka bir deyişle, ticari olmayan dünyada, yani mahalli ve resmî otantisite içinde icra yapan müzisyenlerin eşzamanlı ya da artzamanlı olarak ticari dünya içinde olması mümkündür.[121] Bu çalışmada bahsedilen pek çok müzisyen bir kategori ile özdeşleştirilmesine rağmen diğer kategoriler içinde de icra yapmıştır. Bu noktada genel olarak piyasa otantisitesi oluşumunun arka planı hakkında kimi açıklamalar yapmak yerinde olur.

Resmî otantisite, söylem ve eyleminin kurulduğu kültürel, siyasal, ekonomik ve toplumsal bağlam 1950'lerle birlikte bir değişim sürecine girmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'nin değişen politik yönelimleri, sanayileşme ve kentleşmenin hız kazanması, çok partili hayata geçiş, Demokrat Parti iktidarının Amerika Birleşik Devletleri ile kurduğu yakın ilişkiler ve giderek kapitalist bir düzene geçiş birçok alanda kendisini göstermeye başlamıştır. 1950'de iktidara gelen Demokrat Parti, Erken Cumhuriyet Dönemindeki kültürel ideolojiyi tamamen terk etmese de bunu hiçbir zaman eskisi gibi sürdürmemiştir (Tekelioğlu, 2006, s. 65). Sözgelimi Erken Cumhuriyet Döneminin resmî kültürel ütopyasının uygulandığı önemli kurumlardan birisi olan Halkevleri, 1951 yılında kapatılmıştır. Bu yıllardan itibaren aynı zamanda Cumhuriyet ideolojisinin "besteci-odaklı ve seçkinci müzik üretimine rejimce verilen önem ve önceliğin, süreçteki merkezi rolünü kaybettiği" görülür (Öztürk, 2016, s. 36). Diğer yandan giderek iki kutuplu bir dünya düzeninin kurulmaya başlandığı İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda Amerika'dan Türkiye'ye gelen Marshall yardımı, "masum teknik bir müdahale" olmanın çok ötesine geçerek geleneksel yapıları "aşındırmaya başlayan" bir kapitalistleşme sürecini başlatmıştır (Ergur, 2009, s. 156). Bu durum tam da bu süreçte hızlanan kentleşmenin etkileri ile birleştiğinde hem göç eden yeni kitlelerin hem de onları bekleyen şehirlilerin kültürel hayatında önemli sonuçlar doğurmuştur. Aynı yıllardan itibaren teknolojinin ve iletişim olanaklarının giderek gelişmesi pek çok farklı temas noktasının kurulmasına, dünyadaki farklı müzik akımları ile daha yakından ilişkiler geliştirilmesine ve yeni

[121] Mahallli otantisite, resmî otantisite ve ihya otantisitesi içerisindeki icracılar da zaten mahalli dernekler, düğünler, konserler, TRT vb.'lerinden oluşan alternatif bir ticari dünyanın içinde olduklarını belirtmekte fayda var. Ancak piyasa alanında eylemleri belirlemede ticari motivasyonun daha belirgin olduğunu söylemek gerek.

birleşimlerden doğan yeni üretimlerin doğmasına zemin hazırlamıştır. Bütün bu süreç, bağlamayı tecimsel bir nitelikle daha çok ilişki kurmaya başladığı yepyeni bir alanın içine dâhil etmiştir. Burada piyasa olarak çerçevelenmeye çalışılan alanda bir söylem ve eylem biçimi gelişecek ve dolayısıyla yeni bir otantisite inşası gerçekleşecektir. "Pazar", yani piyasa ile ilgili olarak müzik piyasası ve piyasa müziği hakkında kimi açıklamalar yapmak, ardından ise piyasa otantisitesinin edimsel bilinç yolu ile kuruluşuna geçmek yerinde olacaktır.

Tecim ya da ticaret, her çeşit mal ve hizmetin alım-satımını konu edinen iktisadi ve sosyal bir sistemdir. Bu nedenle de kapitalizm ile doğrudan ilişkilidir. Bir olgu eğer kâr elde etmek için gerçekleştirilen bir alım-satım etkinliğinin parçası ise tecimsellik (ticarilik) niteliğe sahiptir. Piyasa/pazar ise bu etkinliğin gerçekleştiği alan ve onun bileşenleridir (Erol, 2018, s. 135). Aslında tecimsellik, endüstri ile ilişki halinde olan bütün müzik türleri için geçerlidir. Çünkü canlı icralar ve ses kayıtları da dâhil olmak üzere hepsinin piyasada yeri vardır. Erol'a göre burada sorun şudur:

> Tecimsel piyasa, yani ticari pazar; üreticiler, tüketiciler ve kültür aracılarının (cultural intermediaries) değişen ölçekteki katkılarıyla bir 'gerilim' üretmektedir…Başka bir deyişle, "aşkın" değeri olan ve gelecek kuşaklara sanat müziği etiketiyle akredite edilerek aktarılan müzik pratiği içinde olanlar ile, "saf", "kirletilmemiş", "otantik" halk müziği peşinde olanlar; ticaret karşıtı, ahlaki iyi, mantıksal doğru ve duygusal zeka ile ilişkilendirilen eğilime uygun düşen bir değer atfı ile ödüllendirilirken, ne sanatın yüceliğine erişemediği ne de halk müziğinin saflığına ulaşamadığı düşünülen "arsız" ve "inotantik" popüler müzik pratiği içinde olanlar, ticari olarak ödüllendirilmektedir. Yani bir taraf manevi doyum, diğer taraf ise küçültücü (pejoratif) değerlendirmeler eşliğinde de olsa maddi (ticari) doyum elde etmektedir. Gerilim, işte bu tür bir konumlandırma eğilimi ve alışkanlığından kaynaklanmaktadır (2018, s. 136).

Popüler müzik tarihinin hemen her evresinde sanat-ticaret ya da sanat-eğlence arasındaki karşıtlık, otantisite tartışmasının konusu olmuştur. Pek çok coğrafyada halk (folk) ve sanat (art) müziklerinin inşa ettikleri otantisite için meşrulaştırıcı bir motif olarak, tüm popüler müzikler ticarileşmiş olarak görülmüş ve inotantik/öteki olarak konumlandırılmıştır. Böylece popüler müzikler ve piyasa ekonomisi arasında verili bir ilişki olduğu düşünülmüş ve halk ya da sanat etiketiyle üretilen ve tüketilen

ürünler bu tecimselliğin dışında kalıyormuş izlenimi yaratılmıştır. Ancak gerçek tam olarak böyle değildir; her türlü kaydedilmiş ya da canlı olarak icra edilen müzik alım-satım ilişkilerine dâhil olduğu için bir bakıma ticaridir. Diğer yandan bazı tartışmalarda temel itiraz noktasının para kazanmak değil, ana amacın para kazanmak olması olduğu da vurgulanmıştır (Erol, 2009, s. 212). Tüm popüler müzikler gibi burada bahsi geçen piyasa alanı da Özbek'in deyimiyle "ne hâkim kapitalist kültürle özdeş, ne de tamamıyla ondan kurtulmuştur". Bir başka deyişle, piyasa alanını "sürekli gerilim içinde duran, teslim olma ve karşı koymaya, eski yeni farklı tarzlara ait çelişkili ögeleriyle karmaşık olan ve kültürel iktidar ilişkileri ve mücadelesi çerçevesinde de sürekli değişen bir kültürel alan" olarak görmek gerekir (Özbek, 1991, s. 13).

Bu bağlamda ortaya çıkan gerilim, Türkiye'de müzisyenlerin piyasa tabirini küçültücü bir anlamla ilişkilendirilmesine de yol açmıştır. Özellikle "doğru", "gerçek" ve "bozulmamış" müzik yaptığını düşünen bazı müzisyenler piyasa içerisinde faaliyet gösterseler bile ticariliği belirli ideallerin dışına çıkma ve yozlaşma gibi olumsuz değerlerle ilişkilendirmişlerdir. Bu nedenle bu tip icracılar dahi piyasa üslubunu ve geleneksel üslubu söylemsel bir karşıtlık olarak ortaya koymuşlardır. Ancak burada ifade etmek gerekir ki, tez çalışması sürecinde derinlemesine görüşme yapılan çok sayıda bağlama icracısı, günümüzde terime atfedilen olumsuz içeriğe çok takılmadan, yapılan müziğin bağlamına işaret etmek için artık sakınımadan piyasa terimini kullanmaktadır. Sözgelimi piyasanın "bir okul" olduğu sıklıkla ifade edilmektedir (Ç. Akdeniz, kişisel görüşme, 18.11.2013).

Dolayısıyla piyasa otantisitesi, ticari dünyada müzik icra eden müzisyenlerin kendi müzik pratiklerine ilişkin değer atıfları ile bu müzisyenlerin kendilerinden önceki müzisyenler ve onların pratikleri hakkındaki değer yargılarının kesişiminde olgunlaşan bir söylem ve eylem alanıdır. Yani ticari olmayan dünyada saf, arı ve kirletilmemiş gibi referanslarla "halk" müziği yapanlarla, "sanat" etiketi ile müzik icra ettiğini iddia eden müzisyenlerin kendi müzik pratikleri için ürettikleri söylemsel içerik, piyasa otantisitesi söyleminin de temel referans noktasını oluşturmaktadır. Bir başka deyişle, piyasanın inotantikliği, onu ötekileştiren söylemin otantikliğine bağlıdır. Dolayısıyla resmî otantisite söyleminde inotantik olarak görülen ve olumsuz değer atfedilen piyasa kavramı, geleneksel normların önemsenmediği bir alana işaret eder. Bu yeni alan, özellikle resmî otantisiteyi şekillendiren ve benimseyen icracılar

tarafından sıklıkla "bozulmak", "yozlaşmak", "ticarileşmek" ve "arabeskleşmek" vb. tabirlerle itham edilmiş ve sonuç olarak bağlama icrasında bir gerilim hattının oluşmasına yol açmıştır. Dolayısıyla gelenekle ihtilaf, aslında piyasa içindeki müzisyenlerin değil, piyasa içinde olmayanların ve piyasayı inotantik olarak işaretleyenlerin yaptıkları bir atıftır. Bağlamımız açısından Ataman'ın ifadeleri tam da bu çerçeveye yerleşmektedir:

> Halk sanatı amatör ruh isteyen soylu bir kaynaşmadır. Piyasaya düştüğü zaman ister istemez soyluluğunu yitirir. Hemen belirtmek gerekir ki, birçok türkülerimiz oyunlarımız, çalgılarımız, kötü bir taklitçilik ve özentiyle bozulmakta, hatta soysuzlaştırılma tehlikesiyle karşı karşıya bulunmaktadır. Bu davranışlar folklor ürünlerini bozmakla kalmayarak, halk sanatının tertemiz kaynaklarına da işleyerek bulandırıcı etkiler yapmaktadır. Yurdun dört bucağında görüp duyduklarımız bu gerçeği açıkça belirtmiş, kültür ve sanat değerlerimizi gözümüz gibi korumanın gerekli bir mecburiyet olduğunu anlatmıştır. Hep biliriz ki milli sanatın gerçek değerini koruma ve işleme yerleri yine kendi öz kaynaklarıdır. (Ataman, 1970, s. 12)

Ataman'ın görüşlerinden anlaşılacağı üzere, piyasanın yenilik ya da değişim arayışlarına karşı korumacı bir tutum da gelişmiştir. Resmî otantisite söyleminin bir parçası olan bu tepki, piyasada yapılan müziklere "bozulma", "soysuzlaşma" ve "bulandırma" gibi olumsuz değerler atfetmiştir. Bu görüş, piyasa müziğini, ticari ya da ciddiyetsiz olarak yargılamakta; bu müziğin "iyi", "güzel", "orijinal", "öz", "asıl" ve "saf" olma gibi değerlerden yoksun olduğu düşünmektedir. Piyasa hakkında sıklıkla geleneği bozma teması etrafında yürütülen bu tartışmalar, aslında bağlama icrasının değişme sürecinin de altını çizmektedir. Bir başka deyişle, bozma-koruma ikilemi içerisinde ortaya çıkan ihtilaf, değişimin en önemli göstergesidir.

5.1.1 Radyo-piyasa gerilimi ve resmî otantisite ile ihtilaf

Bir önceki bölümde (4. Bölüm) anlatıldığı gibi, bağlama icrasında resmî otantisitenin şekillendirilmesi ve kurumsallaşması sürecinde Radyo'nun önemli bir yeri vardır. Piyasa otantisitesinin ortaya çıkışında da bu otantisite ile resmî otantisite arasında gelişen gerilimin etkisi önemlidir. Zira bu gerilim hem resmî otantisitenin hem de piyasa otantisitesinin kendi sınırlarını belirginleştirmesine yol açmıştır. Dolayısıyla

bu gerilimin, bir başka deyişle ihtilafın gelişiminde Radyo/TRT çok önemli bir aktör olmuştur.

Türkiye'de 1927 yılında başlayan radyo yayınları 1940'larda çok daha etkin bir hale gelmiştir. Devletin kontrolü altında yürütülen bu yayınlarda elbette resmî ideolojinin derin yansımalarını görmek mümkündür. 1964 yılında radyo imkânlarını genişletmek ve kamu televizyonculuğunu geliştirmek adına TRT kurulmuştur. Özel radyo ve televizyonların kurulmasına izin verilen 1990 yılına kadar medya üzerindeki devlet tekeli devam etmiştir (Durgun, 2010, s. 98). "Böylece devlet-onaylı 'otantik' müzik icrası ile devletin medya politikası birbirleriyle sıkı sıkıya bağlı hale" gelmiştir (Erol, 2012, s. 42). Özellikle 1940'lardan 1990'lara kadar önce Radyo, sonrasında TRT ile devam eden müzik yayıncılığında, devlet denetimli bir kitle iletişim aracı (*state-endorsed mass media*) olmanın etkisi yoğun olarak hissedilir. Zira Radyo ve TRT birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da devletin resmî politikalarının uygulandığı bir ideolojik araç olarak şekillenmiştir (Genç, 2019, s. 127).

Radyonun özellikle 1940'lı yıllardaki yayınlarında "musiki inkılabı"nın savunucusu, uygulayıcısı olmaya çabaladığı görülür. Bu yayınlarda bir yandan Batı müziğini halka sevdirmek, diğer yandan halk müziğini "ıslah" ederek yurdun her köşesinde sevdirip ortak bir ulus zevki yaratmaya çalışmak ve Klasik Musikiyi bir çeşit koruma güdüsüyle yaşatmaya çalışmak çabası içerisine girdikleri görülür. Tabii ki bütün bu çabanın temelinde bir yandan yeni milli musikiyi yaratacak bestecilere "malzemeyi" tanıtma isteği, diğer yandan da halkın kulağını Garp medeniyetinin seslerine alıştırarak "terbiye" etme ideali kendisini hissettirir. Bu anlayışı dönemin *Radyo* dergilerinde gözlemlemek mümkündür. Sözgelimi dönemin Matbuat Umum Müdürü İzzettin Tuğrul Nişbay, radyo ve devletin müzik politikaları arasındaki sıkı ilişkiyi şu sözlerle ifade etmiştir:

> Fakat biz bir dava peşindeyiz. Bir taraftan yurdun her bucağına Garp Musikisi terbiyesini en geniş ölçüde ulaştırmak, diğer taraftan inkılâp yaratmağa namzet alanları yurdun musiki yapı malzemesiyle geniş ölçüde temasa getirmek lazımdır. Büyük ölçüde hareketleri, masrafları, uzun zamanların sarfını icab ettiren bu büyük işin mühim yükünü Devletin biricik radyosu üzerine almıştır. Bu, Radyonuzun mesuliyetini ve şerefini tamamen kavrıyarak başarmağa çalıştığı bir inkılâp ve memleket vazifesidir. (1942, s. 1)

Radyo'daki müzik yayınları inkılap düşüncesinin bir parçası olarak görülmüş ve memleket vazifesi olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle resmî otantisitenin dışında kalan beğenilerle bir ötekilik ilişkisi kurulmaya başlanmıştır. Piyasa alanı ile gerilim bu yıllardan itibaren görünür hale gelmiştir. Örneğin Vedat Nedim Tör, 1942 yılında Radyo'da sanatçı olmak için yapılan sınavlarda birçok adayın "aşağının bayağısı piyasa şarkıları" okuduğunu ve katılanların "güzel ve iyi" algılarının "bozuk" olduğunu dile getirmiştir:

> Radyoevine alınacak ses artistleri için Matbuat Umum Müdürlüğünün açtığı müsabaka imtihanına memleketin çeşitli bölgelerinden yüz küsür tâlip iştirak etti… Sonra yine büyük ekseriyetin imtihan için özene bezene seçip hazırladığı şarkılar aşağının bayağısı piyasa şarkılarıydı. Ve üstelik piyasadaki kötü örnekleri taklide yeltenerek okuyorlardı. Demek ki, ses cihazımız gibi Güzel ve İyi ölçülerimiz de bozuktur: Güzel sandığımız ses çirkindir. Güzel sandığımız şarkı bayağıdır. İyi farz ettiğimiz örnek kötüdür. (1942a, s. 6)

Devletin müzik politikasının resmî uygulayıcısı olan Radyo ve TRT'nin denetim ve yasaklar yoluyla halkın müzik zevkini şekillendirmeye dönük bir çabası olmuştur. Ayrıca bu sayede resmî ideolojinin "güzel", "iyi" ve "doğru" olduğunu iddia ettiği bir müzik yayıncılığı gelişmiştir. Elbette bu değerler zamanla değişip devletin politikaları çerçevesinde yeniden biçimlenmiştir. Bu nedenle Cumhuriyet'in modernleşme projesinin, her zaman ilk kurgulandığı şekliyle uygulandığı söylenemez. Zira erken dönem müzik politikalarını savunanlar tarafından ağır eleştirilere maruz bırakılan TRT, ütopyanın dışında bir eğilim göstererek halkın müzik zevkini yozlaştırmakla suçlanmıştır. Sözgelimi, 1972-1978 yılları arasında TRT yönetim kurulunda bulunan Ahmet Adnan Saygun, TRT'nin müzik uygulamalarını ağır bir dille eleştirmiştir. Saygun'a göre TRT "ya bilmeden, gaflet içinde ya bilerek bu öz ve asil kültürü yok etme yolundadır ve bu yolda epey mesafe de almıştır". Saygun ayrıca TRT'nin müzik konusunda yapması gerekenlerin tam tersini yaptığını vurgulamış ve TRT'yi halkın beğenisine hitap eden "sözde müzik türlerinden" yararlanarak halka çeşitli ideolojik fikirler empoze etmeye çalışmakla suçlamıştır (1982, ss. 91-92). Buradan da anlaşılacağı üzere TRT'nin tutumu farklı anlamlara gelebilmektedir. Örneğin Saygun'un yozlaşmakla itham ettiği TRT'nin

halk müziği çalışmaları, bir başka pencereden "geleneksel müziği koruyan ve yaşatan en önemli kurum" olarak görülebilmektedir.

Aslında TRT'nin 1990'lı yıllara kadar özellikle "melez" müziklere karşı bir tutum içinde olduğunu söylemek mümkündür (Genç, 2019, s. 131). Bir başka deyişle, 1940'lı yıllardan itibaren Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Caz, Klasik Batı Müziği, Hafif Batı Müziği ve Türk Hafif Müziği gibi farklı türlere hem radyo hem televizyon yayınlarında yer verilmiştir. Bu yayınlarda TRT bu müziklerin seçkin ve denetimden geçmiş "kabul edilebilir" hallerini sunma iddiasındadır. Bu nedenle TRT'nin uygulamalarında bir yandan geleneksel olmayan türlere ilişkin halkın beğenisine yön verme, diğer yandan da geleneksel türlerin ıslah edilmiş bir icra biçimini halka sevdirme çabası göze çarpar. Ancak ayrı ayrı türler olarak yayınlanmasına müsaade olunan bu türlerin farklı kombinasyonlardaki sentezlerine izin verilmemiştir. Örneğin arabesk gibi popüler sentezler çeşitli kısıtlamalarla karşılaşmıştır. Benzer şekilde bağlama da farklı müzik türleri ile iletişim kurmaya Radyo dışında, piyasa alanında başlamıştır.

Devletin medya denetiminin üst düzeyde olduğu yıllarda Radyo'daki halk müziği toplulukları bünyesinde model oluşturucu bir estetikle çerçevelenen bağlama icrası, zamanla birçok alanı etkileyecek bir kıstas haline gelmiştir. 1950'li yıllardan itibaren sahnelerde daha sık yer bulmaya başlayan profesyonel bağlama icracılarının eğilimlerini belirleyen en önemli aktörler Radyo sanatçıları olmuştur. Sözgelimi İhsan Öztürk, kendisi ile yaptığımız görüşmede, 1960'lı ve 1970'li yılların büyük kentlerindeki profesyonel bağlama çalma mecralarından söz ederken, "Radyocular" ve "piyasacılar" olmak üzere iki farklı grubun varlığına işaret etmektedir. Öztürk'e göre "piyasacılar, Radyoculara gıpta ile bakıyordu" (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 13.11.2012). Bu ifade o dönemde Radyo icrasına nasıl bir değer atfedildiğinin tipik bir göstergesidir. Emin Aldemir, Osman Özdenkçi, Yaşar Aydaş, Cengiz Akmeriç ve Orhan Subay gibi Radyo icracıları, piyasadaki icracılar için birer model oluşturmaktaydı. Radyonun o dönemki bağlama icrası açısından merkezî bir konumu vardı. Piyasadaki icracılar için "Radyoevine girmek", yani Radyo'da kadrolu icracı olmak, müzisyenlik kariyeri açısından ulaşılması gereken bir hedef olarak görülmekteydi. Dolayısıyla bu üslubun icra pratikleri, estetik değerleri ve repertuvarı referans olarak alınmaktaydı. Ayrıca Radyo icracılarının nota bilmeleri ve notayla çalmaları büyük bir değerdi. Radyo icracısı olmak, statü olarak da imrenilen bir

durumdu. Ancak bununla birlikte, yukarıda belirtildiği üzere, pek çok Radyo sanatçısı aynı zamanda Radyo'nun dışında piyasa olarak nitelenen alanda da üretim yapmaktaydı. Hatta bazı icracılar Radyo ve piyasa arasında tercih yapmak zorunda kalabilmekteydi.

Bu nokta çok dikkat çekicidir, çünkü bir yandan piyasadaki icracılar Radyo icracılarına öykünmekte, diğer yandan kimi Radyo icracıları da resmî otantisitenin kısıtlayıcı otoriter tutumundan kaynaklı olarak piyasaya yönelmektedir. Tabii ki bu yönelmede ekonomik sebeplerin de etkisi olduğu düşünülebilir. Zira piyasa alanının ekonomik cazibesi icracılara hemen her zaman çekici gelmiştir. Hatta bazı Radyo icracıları eğlence mekânlarında da icralar yapmıştır. Ancak resmî otantisitenin otoritelerinin piyasaya karşı tavrı keskindir. Sözgelimi 1950'li yıllarda Memleket Havaları Saz ve Ses Birliği'nin şefi olan Sadi Yaver Ataman, o dönemin Radyo çevresinin "piyasa" diye tabir ettikleri ortamdaki icralara olan bakışını şöyle ifade etmektedir:

> Bütün gaye bir halk kültür müessesesi olan folklor ve folklorun bir şubesi olan halk musikisini, mahiyeti ve gerçek değeriyle**,** piyasa itiyatlarından ayrı olarak, kendi hususiyetleri içinde millete tanıtmak ve sevdirmek… Doğru, dağ kokan, dağ çiçeği kokan, saf memleket türküsü meyhanenin malı olamaz. (*Radyo Haftası*, 1953a, 14 Şubat, s. 18)

"Piyasa itiyatlarının", "saf memleket türkülerini" adeta bozduğu ve onları gerçek değerlerinden uzaklaştırdığı düşüncesi, Radyo çevresindeki piyasa karşıtı söylemin özeti niteliğindedir. Yurttan Sesler'in kurucusu ve en önemli uygulayıcısı olan Muzaffer Sarısözen de Radyo'nun muhafazakâr yanını överken, aynı zamanda bazı Radyo sanatçılarının piyasada sahne almasının, halk müziğini adeta kirlettiğini ima etmektedir:

> Gerek Türk Sanat, gerekse halk musikisinin her ikisi birden berbat bir haldedir. Bunları düzeltmek için bir Lokman Hekim'e ihtiyaç var. Gerek sanat musikisi ve gerekse halk musikisinin radyolarda mümkün mertebe temiz icra edilmesi hususunda icap eden tedbirler alınmakta ise de; burada da bir kısım sanatkarların, aynı zamanda piyes yahut sahne dediğimiz musiki ile alakalı olması bu tedbirleri faydasız bırakmaktadır. Bununla beraber, şuracıkta bir hakikati de itiraf etmek gerekiyor. Eğer radyo denilen

müesseseler olmasa idi, bugün ne sanat ve ne de halk musikisinin tanınmasına imkân yoktu. (*Radyo Haftası*, 1953, 9 Mayıs, ss. 20-21)

Sarısözen'in burada dikkat çektiği husus Radyo sanatçılarının aynı zamanda piyasada da çalışmasının, Radyo'da oluşturulmaya çalışılan temiz üslubu korumakta zorluk çıkarmasıdır. Aslında kuruluşundan beri bazı icracılar hem Radyo'da hem de piyasada müzisyenlik yapma eğilimi göstermişlerdir. Dolayısıyla bu gerilim hattındaki ilişki süreklilik arz etmiştir. Bir yandan piyasa içerisindeki birçok müzisyen Radyo icracısı olmak için çabalarken, diğer yandan bazı Radyo sanatçıları istifa edip piyasada çalışmaya yönelmiştir. Radyo icracılarının kurumdan ayrılıp piyasaya yönelmesindeki itici güç genellikle daha çok para kazanma motivasyonu ya da daha özgür ve bireysel çalışmalar yapabilme isteğidir. Diğer yandan piyasa icracılarının Radyo sanatçısı olma idealini ortaya çıkaran en önemli etken ise itibar kazanma, sesini duyurma/kendini tanıtma, düzenli bir memur maaşına ve özlük haklarına sahip olma gibi istekler olmuştur.

Radyo ve ardından TRT'nin tersine, piyasanın eğilimi "kültürel olarak yabancı/aşina olmayan bir şey yaratmaktan ziyade, yeni/yabancı müziksel gereci Türk toplumunun kültürel/müziksel deneyimi ile harmanlamaktı" (Genç 2019, s. 131). Piyasada dinleyici kitlesi pasif tüketiciler olarak görülmediği için beğeniye dönük hareket edilmekte ve kitlenin tercihleri önemsenmekteydi. Zira dinleyicinin zevkine hitap etmek, ticari açıdan olumlu sonuçlar vermekteydi. Radyo/TRT ise bu müzik beğenilerini sorgulayıp, şekillendirmeye çalışıyordu. Belki de bu nedenle ironik olarak resmî otantisitenin çabalarına rağmen piyasada gelişen müzikler giderek popüler olmuştu. Örneğin "TRT arabeske karşı mücadele yürütürken ironik olarak arabesk şarkıcıları piyasada popüler oldu. Çünkü arabesk, kentlerde kültürleşen insanların kültürel deneyimini yansıtan kentsel bir popüler müzik türü idi. Arabesk, devletin müziği denetleme eğilimine karşı ana mukavemet kaynağı olmuştu" (Genç 2019, ss. 131-132). Bu durumun bir yansıması olarak Gencebay'ın şu sözleri dikkat çekicidir:

> Arabeskin en büyük özelliği özgür oluşudur, günümüzün yapısına, insanına ve yaşayışına daha uygun söz ve müzik yapısını ortaya koyar. TRT ve çevresinde kurallar dondurulmuş haldedir. Bunların dışına çıkanları bizim duyumumuzdan almış olsa dahi, TRT bünyesine almamaktadır. Halkımız sever, bağrına basar o yapıyı ama TRT'de çalınmayabilir. Ancak arabesk

> denilen müzik günümüzün duygusunu çok daha iyi yansıtmaktadır. (Özbek, 1991, s. 266).

Arabeskin halk katmanları arasında ulaştığı popülarite sonrasında, üzerindeki resmî yasak da 1980'li yıllardan itibaren giderek ortadan kalkmıştır. Hatta Anavatan Partisi'nin lideri ve 1983-1989 yıllarında başbakan olan Turgut Özal'ın uyguladığı yeni sağın liberal ve serbest piyasa politikalarıyla birlikte Arabesk müzik desteklenmeye başlanmıştır (Erol, 2019, s. 165).

Bu noktada resmî ve piyasa otantisiteleri arasındaki gerilimin tarihsel, kurumsal ve mekânsal ilişkilerle nasıl kurulmuş olduğuna bakmak, piyasa otantisitesi söyleminin daha doğru anlaşılması açısından yerinde olacaktır. Aslına bakılırsa, bu gerilimi besleyen iki temel alan olduğu görülür: canlı icra mekânları ve kayıt endüstrisi. Canlı icraların yapıldığı mekânlar, kayıt endüstrisinden daha eski tarihlere dayanmaktadır. Dolayısıyla hem bu açıdan hem de 1950'lerden sonra özellikle de 1960'larla birlikte önemli ölçüde gelişme gösteren Türkiye'nin kayıt endüstrisindeki piyasa üslubununun hangi kaynaklardan beslendiğini belirlemek için, konuya öncelikle canlı icra mekânlarından başlamak yerinde olacaktır.

5.1.2 Bağlamanın kentli icra mekânlarında yer almaya başlama süreci

Bağlama geleneksel olarak hem köy yaşantısında hem de kent hayatı içerisinde var olmuş bir çalgıdır. Yerel olarak çeşitli şekillerde adlandırılan birçok müzikli toplantıda (yaren, sohbet, muhabbet, oturak alemi, cümbüş vb.), dinî ritüellerde (cem) ya da düğün gibi çeşitli eğlence ortamlarında icra edilmiştir. Kırsal kesimde bahsedilen icra ortamları için özel bir mekân oluşturulmamıştır. Genellikle köyde bulunan büyük bir ev ya da köy odası gibi ortak mekânlar bu amaçla kullanılmıştır. Diğer yandan âşıkların uğrak yeri olduğu kahvehaneler ise bağlamanın kent hayatı içerisinde icra edildiği en önemli mekânlar olmuştur. Bağlamanın kentle daha yoğun bir ilişkiye girdiği 1940'lı yıllardan itibaren farklı mekân deneyimleri başlamıştır. Kentte gelişen yeni eğlence mekânları ise bağlama icrasının değişim sürecinde önemli izler bırakmıştır. Bu süreç bir anlamda bağlamanın 19. yüzyılın ortalarından itibaren olgunlaşmaya başlayan piyasa müziği ile ilişkiye girmesi sürecidir.

Oransay'a göre "XIX. yüzyılın ortalarından itibaren olgunlaşmaya başlayan "piyasa müziği", ya da başka bir adlandırma ile "kentsel eğlence müziği" halkın açık havada (mesire yeri, bahçe, meydan) ve kapalı yerde (kıraathane, ev, kahvehane, meyhane)

eğlenirken; içki içerken, dans ederken kullandığı müziktir" (1976, s. 115). Kaynaklarda 17. yüzyıldan itibaren İstanbul'da müziğin de dâhil olduğu eğlence mekânları olarak kahvehaneler ve meyhaneler ön plana çıkmaktadır (Aksoy, 2003, s. 260). Bunun yanı sıra evlerde ve konaklarda da çeşitli müzikli toplantıların yapıldığı bilinmektedir. Ancak özellikle 19. yüzyıl ortalarından itibaren Saray'ın geleneksel müziğe desteğinin azalması nedeniyle geleneksel müzik etkinlikleri giderek ev, konak, yalı vb. yerlere taşınmıştır[122] (Erol, 2002, s. 82). Bunun sebebi Osmanlı'nın giderek Batılılaşmanın etkisi altında kaldığı bir sürece girmesidir. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılarak yerine Muzika-ı Hümayun'un kurulmasıyla başlayan bu süreçte Batı müziğini Saray'a, kente ve tüm ülkeye yaymak amaçlanmıştır. Resmî düzeyde Batı müziğinin benimsenmesi sadece Saray hayatını değil, kent hayatını da oldukça etkilemiştir (Aksoy, 2003, s. 203). Yaşanan bu gelişmeler kentli eğlence müziğini ya da piyasa müziğini daha belirgin bir hale getirmiştir.

Diğer yandan özellikle Tanzimat'la birlikte Batı müzikleri İstanbul'da ilgi çekmeye ve müzisyenleri daha fazla etkilemeye başlamıştır. Bu anlamda o dönemde kurulan askerî bandoların önemli bir rolü olduğu söylenebilir. İstanbul'un etnik yapısındaki çeşitlilik sebebi ile farklı müzik kültürlerinin bu kentteki varlığı bilinmektedir. Ancak bu dönemden itibaren özellikle Pera ve Galata semtlerinde *estudiantina* gibi gelenek dışındaki birçok yeni tür denenmeye ve icra edilmeye başlanmış; 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ise vals, tango, çarliston, fokstrot gibi dans müzikleri bilinir olmuştur (Ünlü, 2004, s. 424). Bu dansların yaygınlaşmasında özellikle 1917 Devrimi'nden sonra İstanbul'a gelen Beyaz Ruslar'ın etkisi büyüktür. Ticari müzik dünyası bu ilgiyi görerek tango, rumba ve çarliston yıldızlarını yaratmıştır (Erol, 2002, s. 85).

20. yüzyıla girildiğinde İstanbul'da müzik kültürü bakımından ciddi bir çeşitlilik görülmektedir. Bu müzikal çeşitlilik, birbirinden gelenek olarak farklı türlerin birleştiği pek çok melez (*hybrid*) üslubun doğmasına yol açacaktır. Bu yeni üslupların icra ortamları ise yeni eğlence mekânları olacaktır. Gazinolar böyle bir sürecin ürünüdür. Daha önce gayrimüslimlerin yönetiminde bulunan ve "alafranga" müzik türlerinin ağırlıklı olduğu eğlence mekânları, Cumhuriyet'le birlikte zaman

[122] Hatta bazı müzisyenler Mısır'daki zengin konaklarında kendilerine yer bulmaya çalışmıştır (Erol, 2002, s. 82).

içinde el değiştirmiş ve bu mekânlarda "alaturka" müzik de duyulur olmuştur[123] (Beken, 1998, s. 42). Beken'in alafranga mekân/alaturka gösteri olarak formülleştirdiği bu yeni gazinoların ortaya çıkışıyla birlikte, çalgılı kahvehaneler ve meyhaneler giderek işlevini kaybetmeye başlamıştır (1998, s. 45). Ayrıca bu süreçte gazinolar alaturka ile alafranga müziğin bir arada dinlenebildiği mekânlar olarak yeniden şekillenmiştir.

1950'lere gelindiğinde ise hem gelişen teknolojik imkânlar hem de gelişen kitle iletişim araçları sayesinde birbirinden farklı müzik tarzları giderek yaygınlaşmıştır. Bu nedenle yeni zevklere sahip yeni dinleyici kitlesi ile iletişim kurma hedefinin bir yansıması olarak 1950'lerdeki gazinolarda karma bir müzik anlayışı benimsenmiştir. Bir başka deyişle, 1950'li ve 1960'lı yıllarda hız kazanan kapitalist ilişkilerin geleneksel tüketim kalıplarını değiştirmesi, ticari müzik sektörünü para edecek her tür müzik tarzını kapsamaya yönlendirmiştir. "Böylece 'eğlence', Türkiye'nin gündelik yaşamında 'modern' bir tüketim kalıbı ve serbest zaman etkinliği olarak algılanmaya ve yaşanmaya başlamıştı[r]. Kültürel iklime egemen olan Alaturka-Alafranga gerilimini giderecek, hatta bu iki ana eğilim içinde çeşitlenen tarzları bile bir çatı altında buluşturacak 'mekân' gazino olmuştu". (Erol, 2002, s. 84)

1940'lı yıllardan itibaren gazino programlarında halk müziği ve göbek dansı da yer almaya başlamıştır (Beken, 1998, s. 51). Bu yıllardan itibaren gazinonun yanı sıra saz salonu, aile çay bahçesi, açık hava sineması ve düğün salonu gibi birçok yeni kentli eğlence mekânında halk müziği icra edilmeye başlanmış ve piyasa olarak nitelendirilebilecek bu alan bağlama açısından giderek önem kazanmaya başlamıştır. 1950'li yılların Türkiye'de köyden kente göçün hız kazanmaya başladığı yıllar olması, bağlamanın daha yoğun biçimde büyük kentlere taşınması anlamına geliyordu. Bağlamanın kent ortamındaki yeni eğlence mekânlarında yer bulduğu bu dönemden itibaren bir yandan farklı müzik türleri ile temas yoğunlaşmış, diğer yandan sahnede profesyonel bir icracı tipi gelişmeye başlamıştır. Sahne icrası birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Sözgelimi nota bilme, prova yapma, düzenleme yapma, partisyon takip etme, transpoze yapma ve mikrofon kullanma gibi bağlama

[123] İlk defa 1928 yılı civarında bir Osmanlı aristokratı olan Dervişzade İbrahim Bey Sarayburnu Gazinosu'nu devralmış ve böylece "alaturka gazino" süreci başlamıştır. Daha sonraları Muhittin Öztuna ise Belvü, Küçük Çiftlik Parkı, Taksim Belediye Gazinosu gibi gazinoları yönetmiş ardından 1939-1958 yılları arasında efsane bir gazino olacak Tepebaşı Belediye Gazinosu'nu işletmiştir (Beken, 1998, ss. 48-51).

icracıları için yeni sayılabilecek pratiklerle ilişki başlamıştır. Sahnede giyilen kıyafetten, oturma düzenine, eser seçkisinden, sıralama biçimine kadar solistin, seyircinin ve mekânın ön plana geçtiği yeni bir süreç başlamıştır. İcracıların geleneksel alanda hiç karşılaşmadığı bu yeni pratiklerin, bağlama icrasına çeşitli yansımaları olmuştur.

Bağlamanın bu karma müzik ortamında yer almaya başlaması da bu süreçle birlikte başlamıştır. Bu anlamda en dikkat çekici figür Bayram Aracı'dır. Zira Aracı çoğunlukla tek başına saz çalarak 1940'lı yıllardan itibaren gazinolarda müzik yapmaya başlar. Kısa zamanda yaptığı plakların ve Radyo yayınlarının da etkisiyle ünü ülke çapında yayılır. Bağlamayı sahnelerde ve dolayısıyla da piyasada çalıp söyleyen bilinen ilk örnek olan Bayram Aracı, döneminin bağlama üslubunu önemli ölçüde etkilemiştir. Aracı, Ankara Radyo'sunda ilk kez 1939 yılında müziğini icra etmiştir, fakat daha önceleri sahnelerde çaldığı için tecrübelidir. Hatta bu ilk deneyiminde hiç heyecanlanmadığını belirten Aracı, mikrofonla ilişkisini "kedinin fare ile oynaması" benzetmesiyle ifade etmiştir. Bir başka deyişle sahnede çalar gibi icra ettiğinden Radyo ortamını yadırgamamıştır. Ankara Radyosu'nda iki yıl yayınlara katıldıktan sonra İstanbul'da askerlik yapan Aracı, ardından bir dönem yeniden Radyo'da yayınlara katılsa da cazip ekonomik tekliflerin etkisiyle gazinolarda çalmak için İstanbul'a gitmiştir. Bayram Aracı, 1952 yılında *Radyo Haftası* dergisine bu süreci şöyle anlatır:

> Terhis edilince tekrar Ankara'ya dönerek Radyo Evi ailesine katıldım. Altı ay kadar radyoda çalıştıktan sonra İstanbul'dan aldığım pek parlak teklifler karşısında buraya geldim. İlk defa da Novotni de okudum. Böylece kaderde İstanbul'a yerleşmek varmış. (URL-13)

1943 yılında dönemin ünlü ses sanatçılarından eşi Mualla Aracı ile de tanışacağı Kristal Gazino'sunda çalmaya başlar. Mualla Aracı ile birlikte birçok turne gerçekleştirir ve konserler verir (bkz. Şekil 5.1). Örneğin 1953 yılında Ankara'daki Tektel Saz Salonu'nda birlikte de sahne alırlar ve ardından Çorum, Merzifon, Samsun ve Amasya'ya konserler vermek üzere bir turneye çıkarlar (*Radyo Haftası*, 1953b, 14 Şubat, s. 15). 1950'lerde Ankara'nın eğlence mekânlarını anlatan aşağıdaki paragraf da dönemin yeni mekânlarını tasvir etmesi ve Bayram Aracı'nın bu mekânlardaki icrasından söz etmesi açısından dikkat çekicidir:

1950'lerde Yenişehir alafranga yaşam tarzını benimseyen memur ve entellektüellerin mekânı iken, Ulus tarafındaki şaraphaneler, meyhaneler, barlar, gazinolar yoksul halkın, kabadayıların ve yolsuz şair-yazar tayfasının tavaf ettiği mekânlardı. Hamamönü'nün arka sokakları Atatürk Orman Çiftliği'nin Tekel'in ve Kavaklıdere'nin şaraplarını satan tektekçilerle doluydu. Hacettepeli Deli Mehmet'in meyhanesi Abdullah Yüce şarkıları ve Bayram Aracı türküleri eşliğinde rakı ve şarap içilen ünlü bir mekândı. Ankara Radyosu'nun keman üstadı Naci Tektel'in Ulus'ta açtığı Tektel Saz Salonu ve ona özenen Gazi Avşar'ın Rüzgarlı sokaktaki Kazablanka Gazinosu, fasıl, konsomasyon ve kumar meraklılarının dadandığı mekânlardı. (Solmaz, 2010, s. 90)



Şekil 5.1 : Bayram Aracı ve Mualla Aracı (URL-13).

"Bu sazı memlekete ben tanıttım" diyen Bayram Aracı, dönemin usta icracısı olarak kimleri gördüğü sorulduğunda "Konyalı Murat Tiftik ile İnebolulu Sarı Recep'in üstüne başka kimseyi tanımıyorum" diye yanıt verir (URL-13). Burada özellikle Konyalı mahalli icracı Murat Tiftik ve Yurttan Sesler topluluğunun ilk bağlama icracısı Sarı Recep'in adını anması mahalli, resmî ve piyasa otantisitelerinin şekilleniş biçimi hakkında önemli bir veri sunmaktadır. Aracı'nın bu cevabında

giderek ayrışacak bu alanların 1950'li yılların başında hala sıkı bir ilişki içinde olduğu görülmektedir.[124]

Bu yıllarda Aracı'nın izinden giden bir başka icracı da Mucip Arcıman (1922-1991) olacaktır. İstanbullu bir ailede dünyaya gelen Arcıman, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda bir süre keman eğitimi almıştır. Bu süreçte kahvehanelere gelen mahalli ustaların icralarından etkilenerek kendi kendine bağlama çalmaya başlar. Kemandan gelen alışkanlığının da etkisiyle o dönemde çok kullanılmayan sol el serçe parmağını da kullanması dikkat çeker. Özellikle Ürgüplü Refik Başaran'ı ve Bayram Aracı'dan etkilenir. 1945 yılında Ankara Radyosu'nda sanatçı olur, 1948 yılında istifa eder. Bu süreçte faklı yörelerin türkülerini ve yöresel tezene tavırlarını öğrenip repertuvarını geliştirir. Ardından önce İzmir'de daha sonra da İstanbul'da daha çok kazanmak amacıyla gazinolarda çalışır. Arcıman bu süreci şu şekilde anlatmaktadır:

> Yıllık iznimi alıp İzmir'e gitmiştim. Şemsi Yastıman'la karşılaştık, bir gazinoda çalışıyordu. Kazancının iyi olmasından bahsetti, bana da burada çalışmayı önerdi. Radyoda maaşım 250 liraydı, neti 163 TL'ydi. Ödemiş'teki gazinoda bir akşamda 50 TL kazanıyordum. Sonra İzmir Fuarı'nda çalıştım… [İstanbul'a yerleştikten sonra] Çiftesaraylar'da sahneye çıkmaya başladım. İstanbul Radyosu'nda da çalıyordum. (URL-14)

Mucip Arcıman'ın aşağıdaki görüşleri, 1940'lı ve 1950'li yıllarda kent ortamında toplumun bağlama algısı ile ilgili önemli ipuçları vermektedir. Arcıman, o yıllarda toplumun algısında bağlamanın "mahkûm ve esrarkeşlerin" çalgısı olarak görüldüğünü söyler. Bu yıllar kentte saz taşımanın tuhaf karşılandığı ve ayıp olarak nitelendirildiği yıllardır. Böyle bir ortamda bağlama öğrenmenin zorluğuna dikkat çeken Arcıman, yerel üstatların uğrak yeri olan kahvehanelerde yapabildiği gözlemler neticesinde icrasını geliştirdiğini anlatmaktadır:

> Saza çocuk yaşta başladım. Öğrenmek için epeyce fedakârlık yaptım. O yıllarda saz çalmak ayıp, sokakta saz taşımak daha büyük ayıptı. Esrarkeşlere, mahpuslara layık görülürdü sadece. Ben merak ettim başladım. Ders almaya giderken elimde saz taşımam tuhaf karşılanıyordu. Eskiden Ankara'nın At

[124] Bu röportajda Bayram Aracı "Sarı Kız" olarak adlandırdığı sazının dokuz telli olduğunu ve "tazene"sinin gül dalından yapıldığını belirtmiştir.

> Pazarı'nda kahveler vardı. Bunlardan Ahmet Ağabey'in kahvesinde, duvarlarda sazlar asılıydı. 13-14 yaşındaydım. 100 paraya bir çay içerdim, ustaların saz çalmasını beklerdim. Aslında kahveye gitmemi ailem yasaklamıştı. Fitnat'ın oğlu ve Hulusi Ağa ismiyle bilinen kişiler çok güzel saz çalardı. Canları ne zaman isterse bağlamayı ele alırlardı. Ben de dikkatle dinlerdim. Perdeleri nasıl kullandıklarına bakardım. Hemen eve koşup bağlamamı elime alır, gördüklerimi, duyduklarımı unutmadan tatbik ederdim. (URL-14)

1950'li yıllarda sanatçılar piyasa/Radyo gerilimi içerisinde tercih yapmak durumunda kalır. Kimisi Radyo'dan ayrılıp daha iyi ekonomik şartlar vaat eden piyasa alanına yönelir, kimi ise resmî otantisite idealine bağlılığını sürdürür. 1950'li yıllarda giderek gelişen gazinoların Radyo sanatçılarına götürdüğü teklifler, bu durumda etkili olur. Bazıları da dönem dönem değişen bağlılıkları ile iki alanda da bulunmayı sürdürür. Örneğin 1953 yılında İzmir Fuarı'nda yer alan gazinolardan birisi dönemin ünlü sanatçılarından Hacer Buluş'a 15 gün boyunca her gece gazinoda konserler vermesi için 600 lira teklif eder. Ancak Buluş, Ankara Radyosu'ndaki işini "daha üstün tuttuğu" için bu teklifi reddeder (*Radyo Haftası*, 1953, 29 Ağustos, ss. 14-15). Ancak aynı yılın Aralık ayında çıkan bir habere göre Hacer Buluş, Ankara Şehir Bahçesi Gazinosu'nda sahne almıştır ve yabancı bir bale grubu ile birlikte Anadolu turnesine hazırlanmaktadır (*Radyo Haftası*, 1953, 19 Aralık, s. 7).

Etnomüzikoloji literatüründeki müziksel değişim modelleri çerçevesinde bakıldığında, Nettl'ın "bir müzik sisteminin başka bir sistem ile yer değiştirmesi" ile "radikal değişim" kategorilerinin, resmî otantisite olarak ele aldığımız kavramlaştırma altındaki müziksel değişimlerle örtüşebileceğini, ancak bunun pratikte her zaman sorunsuz bir şekilde işleyemeyebileceğini belirtmiştik. Sözgelimi resmî otantisite içinde katı kurallarla yürütülen icra üslubuna ilişkin pratikler, kimi zaman piyasada kimi zaman da Radyo içinde bulunan icracıların "yenilik" ısrarı ile kabul görebilmekteydi. Radyo döneminin ve piyasanın en önemli figürlerinden olan Ahmet Gazi Ayhan, bu durum için hayli önemli bir örnektir.

1944 yılında Ankara Radyosu'nun açmış olduğu stajyer sanatçı sınavına giren ve sınavdaki başarısından ötürü yetişmiş sanatçı olarak kabul edilen Ahmet Gazi Ayhan, 1950 yılında "serbest çalışmak için" Radyo'dan istifa etmiş, 1954 yılında yeniden Radyo çalışmalarına dönmüştür. Kayserili olmasından ötürü yöresinin müzik

kültürünü yetkin bir biçimde temsil eden Ahmet Gazi Ayhan, bağlamanın yanı sıra ud, keman, piyano ve yaylı tambur gibi birçok çalgıyı çalabilmekte ve aynı zamanda Türk Sanat Müziği üslubunda da besteler yapmaktaydı (Kaymakçıoğlu, 2009, s. 8-11) Ancak Radyo'da halk müziği sanatçıları yalnızca anonim eserleri seslendirmek zorunda olduğu için bestelerini radyoda çalamamıştı. Bu nedenle piyasada plaklar yaparak sahne hayatına devam eden Ayhan, Radyo ve piyasa gerilimini yaşayan ilk icracılardandı. Ağırlıklı olarak Orta Anadolu yöresi türkülerini seslendiren Ayhan, taş plaklara *Ankara'da Yedik Taze Meyvayı*, *Karabiber Türküsü*, *Kayalar Merdin Merdin* ve *Ham Meyvayı Kopardılar Dalından* gibi Kayseri, Konya, Ankara ve Kırşehir türkülerini okumuştur. Ayhan, repertuvarının önemli bir bölümünü oluşturan türkülerin yanı sıra *Kılıbıklar* ve *Yarim İstanbul'u Mesken Mi Tuttun* gibi kendi bestelerini de plağa kaydetmiştir. Nida Tüfekçi, 1946 yılında tanıştığı Ahmet Gazi Ayhan'ı şu sözlerle anlatıyor:

> Gazi Ayhan sazı eline aldı, almasıyla beraber zaten ben çarpılmışa döndüm. Çünkü o güne kadar yakından böylesine saza hâkim bir sanatçı daha dinlememiştim. Ben henüz yeni yeni yetişiyordum ve o hatıradan sonra benim Radyo'ya her gidiş gelişimde Gazi Ayhan'la yakından ilişkilerim, arkadaşlıklarım oldu. Ayrıca Ahmet İşbilen'in İtfaiye Meydanı'nda bir sazcı dükkânı vardı. Oraya sık sık gelirdi, ben de giderdim ve bu suretle yakınlıklarımız daha da arttı. Radyodan ayrıldığı dönemlerde bir ara kopukluk oldu, fakat 1954-1955 yıllarında tekrar Radyo'ya döndüğünde tekraren bir arada saz çalmak imkânı bulduk. Ahmet Gazi Ayhan hakkında şunu söylemek istiyorum; Ahmet Gazi'nin sesi ve sazı bir solist sazı idi ve sazda varyasyon denen şeyi radyolara getiren ilk sanatçıydı. Birlikte bir türkü çalarken, bir de bakarsınız Ahmet Gazi Ayhan bir ara başka bir varyasyonla başka bir tarafa çekmiş gitmiş, tekrar toparlamış getirmiş böylesine de sazına hâkim bir sanatçıydı. Özellikle Kayseri tavrı onun bizlere kazandırdığı, yakından tanıttığı, yakından bildirdiği bir tavır olarak gelmiştir. (Kaymakçıoğlu, 2009, ss. 52-53).

Özellikle Tüfekçi'nin Ahmet Gazi Ayhan için söylediği "sazda varyasyon denen şeyi radyolara getiren ilk sanatçıydı" tanımlaması çok dikkat çekicidir. Bağlama icrasında varyasyon yapmaktan kastı, bireysel teknik kapasitesini kullanarak türkünün ezgisel seyrine çeşitli eklemeler ve süslemeler yaparak yorumlamak olsa gerek. Bu

varyasyon yapma ihtiyacı, aslında icradaki değişimin önemli işaretlerindendir. Zira bağlama icracılarının teknik seviyeleri ve virtüöziteleri arttıkça faklı müziklere yönelmişler ve bu vesile ile türkü icralarında da bu geliştirdikleri tekniklerden faydalanmışlardır. Hatta bu süreçte sahnede bağlama çalarken gösteri amaçlı yeni teknikler denedikleri görülmektedir (bkz. Şekil 5.2).



Şekil 5.2 : Ahmet Gazi Ayhan sahnede bağlama çalarken (Ayhan, 2003, s. 9).

1950'li yıllarda halk müziği solistlerinin gazino gibi çeşitli mekânlarda sahne alması ve konserler vermesi yaygınlaşmıştır. Bu yıllarda sahne alan solistlere yine çoğunlukla Radyo icracıları eşlik etmiştir. Sözgelimi 1953 yılında dönemin ünlü solistlerinden Muzaffer Akgün'ün "içkisiz bir bahçede nezih bir halk önünde" verdiği konserinde, kendisine sahnede Radyo'nun iki genç icracısı Emin Aldemir ve Ahmet Yamacı eşlik etmiştir (*Radyo Haftası*, 1953, 2 Mayıs, ss. 22-26). Bahsi geçen bu konsere ait fotoğrafta görüldüğü üzere, bağlamalarda mikrofon olmaması dikkat çekicidir (bkz. Şekil 5.3). Bu sahne icralarının giderek artmasıyla birlikte, bağlamayı büyük salonlarda ve büyük kalabalıklara duyurmanın zorluğu daha çok hissedilmeye başlayacaktır.

1950'li yıllarda başlayan halk müziğinin ve bağlamanın sahnelere taşınması süreci, 1960'lı yıllarda da devam etmiştir. Bu dönemde de Radyo icracıları sahnelerde ünlü solistlere eşlik etmiştir. Şekil 5.4'te 1962 yılında Neriman Altındağ Tüfekçi'nin bir konserinden ilginç bir anın fotoğrafı görülmektedir. Sahnede birisi solist için, diğeri çalgı topluluğu için iki mikrofon bulunmaktadır. Ahmet Gazi Ayhan bağlama ile solo

icra yaparken Nida Tüfekçi bağlama grubu için verilen tek mikrofonu onun sazına doğru yaklaştırmaktadır. Bu durum o yıllarda sahnede yaşanan seslendirme problemlerini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.



Şekil 5.3 : Muzaffer Akgün konser verirken, sağında Emin Aldemir, solunda Ahmet Yamacı (*Radyo Haftası*, 1953, 2 Mayıs, s. 24).



Şekil 5.4 : 1962 yılı Neriman Altındağ Tüfekçi konseri (bağlama icracıları soldan sağa: Yücel Paşmakçı, Osman Özdenkçi, Nida Tüfekçi, Ahmet Gazi Ayhan, Alaaddin Palandöken (Yücel Paşmakçı Arşivinden)

Kentleşme sürecinin hız kazandığı 1950'li yılların sonlarından itibaren Anadolu'nun farklı bölgelerinden mahalli müzisyenler daha çok para kazanma ve tanınma gibi sebeplerle Ankara ve İstanbul'a göç etmeye başlamıştır. Bu kentlerdeki gazino, pavyon, gece kulübü, saz ve sinema gibi mekânlarda çalışmaya başlayan bu müzisyenlerin büyük kentlere göç etmelerinde Bayram Aracı, Şemsi Yastıman ve Mucip Arcıman gibi müzisyenlerin giderek ün kazanmasının da etkisi vardır. Örneğin Neşet Ertaş cebindeki son parayla Kırşehir'den çıkıp Ankara'ya, oradan da İstanbul'a gider. Bir tesadüfle Şençalar Plak'ın sahibi Kadri Şençalar ile tanışır ve onun vesilesi ile Beyoğlu Saz'da sahne almaya başlar. İki sene sonra Beyaz Park Gazino'sunda sahne alır. Daha sonra Ankara'ya yerleşir ve Kazablanka Gazinosu'nda çalmaya başlar (Erol, 2002, s. 69; Parlak, 2013a, ss. 351-356; Tokel, 2004, s. 164). Ertaş, Kırşehir'deki köklü Abdal müziği geleneğinin bir temsilcisi olmasına rağmen o yıllarda Bayram Aracı'nın etkisindedir. Bu etki biraz da kentli dinleyicinin ilgisini çekebilmek içindir. Ertaş bu durumu şu şekilde anlatır:

> Ben babamın saz çaldığı gibi çalmadım. Eğer babam gibi çalıp-söyleseydim, anlamazlardı. Kabul edilmek için vardığın yere uymak gerekiyordu. Ben de Ankara'ya geldiğimde öyle yaptım. Bayram Aracı'ydı her tarafta. Tabi onun yanı sıra bir de Ahmet Gazi Ayhan vardı. Memleketteyken, Bayram Aracı'nın bir tek havasını çalamazdık; bizim orada dinlenmezdi. Ankara'ya Bayram Aracı'nın ezgileriyle, onun türküleriyle girdim. Ankara'da pavyonda, köy düğünlerinde kendimden de çalmazdım. Bu aşağı yukarı ben tanınıncaya kadar sürdü. Ankara'da tanınınca yavaş yavaş kendimize döndük. (Parlak, 2013a, ss. 359-360)

Neşet Ertaş'ın yaşadığı köyden kente gelip müzikle hayata tutunmaya çalışma süreci, aslında birçok mahalli müzisyenin de ortak hikâyesine dönüşecektir. 1970'li yıllarda Arabesk müziğin de yaygınlaşması ile birlikte bu süreç hız kazanacaktır. Bu yıllardaki filmlerde, piyasada yer bulmak ümidiyle "taşı toprağı altın" diyerek İstanbul'a göç eden bir müzisyen tipi sıklıkla konu edilmiştir. Sözgelimi Orhan Gencebay'ın 1979 yılında baş rol oynadığı *Aşkı Ben mi Yarattım* da bu konuyu işleyen filmlerden biridir. Filmin olay örgüsü kısaca şu şekildedir: Gencebay'ın oynadığı Orhan adlı karakter başlık parası yüzünden sevdiği kıza kavuşamaz ve düğün gecesi damat adayını öldürür ve hapse girer. Ardından hapishaneden çıkıp İstanbul'a gelir, önceleri ekmek kavgasına düşerek zor günler geçirir. Orhan'ın

yeteneği bir kahvede saz çalmasıyla keşfedilir ve bir pavyonda işe başlar. Bunun ardından plak yapıp meşhur olur, meşhur olduktan sonra gazino sahiplerinin ticari fikirlerinden yana değil de gecekondu mahallelerindeki halktan yana tavır koyar. Orhan'ın verdiği ilk halk konserinde sevdiği kız öldürülür. Filmde, Gencebay'ın hapisten çıktıktan sonra İstanbul'a geliş anında elinde bavulu ve sazı vardır (bkz. Şekil 5.5). Filmdeki bir sahnede Gencebay'a bir kahveci ve yeni tanıştığı yaşlı bir adamın verdiği öğütler dikkat çekicidir:

> Bak evlat İstanbul canavardır. Taşı toprağı altın değildir... Bu şehir yutar adamı, parça parça eder. İyisi mi dön geri… Hayal kurmak iyi de hayaller yıkılınca kötü. Bizans burası entrika, yalan, dolan. Kolla kendini oğul. Sonunda bir pavyon kapısına fedai olma... (Gören, 1979, 00:23:30 – 00:23:46)



Şekil 5.5 : *Aşkı Ben mi Yarattım* filminde Gencebay'ın İstanbul'a geliş sahnesi (Gören, 1979, 00:07:36).

Ahmet Sezgin, Nuri Sesigüzel, Nezahat Bayram ve Yıldız Tezcan gibi dönemin ünlü halk müziği solistleri, 1960'lı yıllar boyunca bir yandan belli dönemlerde Radyo'da icracılık yapacak, diğer yandan da piyasa alanında meşhur olacaklardır. Bu dönemde bu ünlü solistlere eşlik eden müzisyenler arasında, dönemin genç bağlama icracıları

Arif Sağ ve Orhan Gencebay da yer almıştır. Bağlamanın bu yıllarda başlayan kentli mekânlara taşınma öyküsü giderek gelişecek ve 1970'li yıllardan itibaren çeşitlenerek devam edecektir. 1970'lerden sonra popüler olan Arabesk müzik etkisinde daha büyük orkestralar kurulacak ve bağlama yine bu topluluklardaki yerini alacaktır. Özellikle Arabesk müziğin sahnedeki icrasında yaylı çalgıların da olduğu kalabalık orkestralar içerisinde bağlamanın duyurulabilmesi için elektro-bağlama kullananımı da 1970'li yıllarda yaygınlaşacaktır.

1970'li yıllardan 1990'lı yıllara kadar gelişerek devam edecek bu dönemde piyasa müzisyenlerinin toplandığı çeşitli kahveler ortaya çıkar. Bu kahveler hem bir tür eğitim alanı olur, hem de piyasadaki işlerin çeşitli gruplar arasında paylaşılıp dağıtıldığı merkezler haline gelir. Örneğin İstanbul Beyoğlu'nda Zekai Beşgül'ün Kahvesi ve Server Kıraathanesi, bu mekânların önde gelenlerindendir (Ahmet Acar [Parlak Ahmet], kişisel görüşme, 22 Kasım 2014). İletişim olanaklarının sınırlı olduğu bu yıllarda kahveye telefon edilir ve konser, gazino ve düğün gibi etkinlikler için solistlere eşlik edecek müzisyenlerle bağlantı kurulurdu. Özellikle piyasada "ekstra" olarak tabir edilen, bir müzisyenin sürekli çalıştığı grup/solist dışında genellikle tek seferlik işler bulmasının yollarından biri de buydu. Ayrıca, profesyonel bağlama icracılığının gelişmesi ve hemen her türün bağlama ile icra edilmesi, piyasa alanının otantisite işaretleyicisine dönüşmüştür. Kendisini "piyasacı" olarak tanımlayan Ahmet Acar (Parlak Ahmet) 1970'li ve 1980'li yıllarda kendi kuşağındaki icra ortamını şu şekilde anlatmaktadır:

> Biz piyasacıydık ama piyasacıyken halk müziğini de iyi araştırıyorduk. İyi çalıyorduk yani. Yani ben arabesk çalarım, ben halk müziği çalarım, ben klasik çalarım bizim bu saydığım isimlerin içinde böyle bir şey yoktu. Bize ne türlü iş gelirse alırdık sazımızı kapardık yürürdük giderdik. Arabeskçi gelmiş, halk müzikçi gelmiş, yok öbürü gelmiş bizim öyle bir korkumuz yoktu. Benim bu saydığım jenerasyonda öyleydi. (A. Acar [Parlak Ahmet], Kişisel Görüşme, 22 Kasım 2014)

Diğer yandan 1960'lı yıllar Türkiye'deki ezeli kimlik arayışının en yoğun yaşandığı dönemlerdendir. Çünkü yeni anayasanın getirdiği görece özgürleşme ortamı, yıllardır bastırılmış olan topluma bir soluklanma imkânı vermişti. Dünya ile kurulacak bağlantının köprüsü o konjonktürde sol düşünceye doğru uzanıyordu. Değişimi isteyenler de oraya yöneldiler (Belge, 1992, s. 78). "1968 kuşağı hangi formasyonda

olursa olsun, üstelik tüm eksikliklerine ve tüm 'gençlik hastalıklarına' rağmen değişimden yanaydı. Yalnızca 'kalkınma', 'sanayileşme' gibi özünde maddi yanı ağır basan hedeflerle sınırlı olmayan, kültürel düzeyde de farklılaşma özlemini yoğun yaşayan bir kuşaktı" (Belge, 1992, s. 80). Bu dönemde kente göç eden Âşık Mahzuni Şerif, Âşık Dâimi, Nesimi Çimen ve İhsani gibi bir âşıklardan bazıları muhalif/protest bir kimlikle ilişkilenmiş ve o doğrultuda eserler vermeye başlamıştır. Bu anlamda 68 kuşağına dâhil olan âşıklar, Türkiye İşçi Partisi'nin de etkisiyle 1963 yılında Âşıklar Derneği'ni kurmuşlardı (Avcı, 2020). Bu âşıkları bir diğer yandan da kente getirdikleri mahalli müzikaliteleriyle, özellikle plaklar aracılığıyla piyasa alanına eklemlenmişlerdir. Zira resmî otantisitenin mahalli kategorisinde yer almayan ve anonim olmadığı için zaman zaman (Radyo/TRT tarafından) hakiki türkü ya da türkü olarak değerlendirilmeyen bir halk müziği üretmişlerdir.

Burada en dikkat çekici unsurlardan birisi, yerel ezgileri THM olarak icat eden resmî otantisitenin, geleneğin yani mahalli otantisitenin aktarıcıları olan kimi ozanları mahalli otantisite çerçevesinde ele almaması, onların da kendilerini Radyo'nun/TRT'nin standartları içinde sınırlandırmak istememeleridir. Başka bir deyişle, mahalli otantisitenin aktarıcıları olan Neşet Ertaş ya da Mahzuni gibi ozanların resmî otantisiteye değil, piyasaya angaje olarak etkinliklerini sürdürmeleri dikkat çekicidir. İkinci önemli nokta gerek Neşet Ertaş gerek Mahzuni gerekse çok sayıda mahalli otantisite aktarıcısının yeni ürünleri ile piyasa içinde bir başka popüler eğilim için temel gereç olarak kullanılmasıdır. Bu eğilim, içinde genel olarak yerel ezgilerin ve bağlamanın etkin bir biçimde kullanıldığı Anadolu Pop/Rock akımıdır.

1960'lı yılların sonuna kadar el yordamıyla yapılan halk müziğini modernize etme girişimleri, özellikle 1968 yılından sonra yeni bir akım haline gelmiştir. Bu dönemde 68 Kuşağı olarak nitelenen kentli genç müzisyenler, Batı'da gelişen popüler akımlardan oldukça etkilenmiş ve halk müziğine doğru yönelmeye başlamışlardır. Batı'daki rock, folk ve country akımlarına benzeyen, *psychedelic* rock'tan da etkiler barındıran bu akım kısa sürede yaygınlaşmıştır.[125] Moğollar grubu tarafından ortaya atılan ve "Anadolu pop" ismini alan bu akımın temel motivasyonlarından birisi de "ithal aranjmana karşı ulusal folk müziği"ni bir alternatif olarak ortaya çıkarmaktır

[125] O dönemde kentli genç müzisylenleri Bob Dylan, Joan Baez gibi müzisyenler ve Beatles gibi grupların etkilediği bilinmektedir. Beatles'ın bazı eserlerinde sitar kullanması, bu etkiye ve ilişkiye işaret etmesi açısından dikkat çekicidir.

(Canbazoğlu, 2009, s. 24). Anadolu pop/rock akımının ortaya çıkışını hızlandıran temel etkenlerden birisi de Türkiye genelinde düzenlenen müzik yarışmalarıydı. Örneğin *Hürriyet* gazetesinin 1965 yılında düzenlediği Altın Mikrofon yarışmasının hedefi "Batı müziğinin zengin teknikerinden yararlanarak Batı müziği çalgıları ile seslendirilmek üzere Türk müziğine yön vermek" olarak belirtilmişti. Genç müzisyenleri bu yarışmaya çeken önemli sebeplerden biri, yarışmanın finaline kalan 10 gruba plak (45'lik) yapılıp Anadolu'da konser turnesi düzenleneceğinin açıklanmasıdır (Ergun, 2015, s. 1461). Bu süreçte erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki çağdaş Türk Müziği ütopyasından farklı olarak, Batı müzikleri ile halk müziğini birleştirecek yeni bir formülizasyon gelişmiştir. Geleneksel müzik malzemesi bu sefer Klasik Batı müziğinin teknikleriyle değil, "Batı popüler" müziğinin gereçleriyle sentezlenmiştir:

> 1960'ların sonunda başlayan ancak asıl etkinliğini 1970'lerin başlarında "Anadolu pop/rock" olarak bir döneme damgasını vuracak kertede yoğunluk kazanan bu uğrak, resmî söylemle değil piyasa tarafından biçimlendirilir. Üstelik bir yandan anonim kabul edilen yerel gerece, diğer yandan dönemin yaşayan en ünlü ozanlarının da içinde olduğu bir ürün yelpazesinin değerlendirilmesine olanak verir. (Erol, 2002b, s. 281)

Bağlama Arabesk'e paralel olarak Anadolu pop/rock akımı içerisindeki farklı çalgılarla, armoniyle ve yeni repertuvarla ilişkilenerek piyasadaki bu türden sentez çalışmalarına da eklemlenmiştir. Daha çok gitar, bas gitar, klavye vb. gibi Batı müziği çalgıları çalan kentli gençlerin kurduğu grupların yer aldığı bu akımda bağlamayı da genellikle grubun gitaristi icra etmiştir. Bu nedenle bu akım içerisinde aslında bağlama icrasını teknik anlamda değişime uğratan örnekler çıkmasa da farklı çalgılarla ilişki kurma denemelerinin yapılması bakımından ve farklı bir *sound* içinde bağlamanın konumlanması açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Zamanla bu akım içerisindeki grupların plaklarına da Arabesk müzik ve halk müziği icracıları çalmaya başlamıştır. Sözgelimi Erkin Koray'ın bazı parçalarına Orhan Gencebay, Barış Manço'nun kimi eserlerine de Arif Sağ bağlama ile eşlik etmiştir. Elbette Cahit Berkay (Moğollar) gibi bağlama ile özgün bir tını yakalamayı başarmış ve kitlelerin ilgisini çekmiş müzisyenlerin olduğunu da belirtmek yerinde olur.

5.1.3 Kayıt endüstrisinde bağlamanın yer almaya başlama süreci

Bağlama icrasının değişme süreci, birbirinden farklı birçok etkenin biraraya gelmesinin sonucudur. Bu etkenlerin en önemlilerinden birisi de şüphesiz ki ses kayıt teknolojisinin ortaya çıkması, gelişmesi ve yaygınlaşmasıdır. Gramofon 20. yüzyılın hemen başlarında Osmanlı toplumunda yaygınlaşmaya başlasa da o yıllarda bağlama kayıtlarına rastlanmaz. Ayrıca Dârülelhân tarafından yapılan derleme gezilerinde (1926-1929) ses kayıtları yapıldığı bilinse de bu kayıtlara erişimimiz ne yazık ki mümkün değildir. Dârülelhân'ın derleme gezilerinde tespit edilen bazı sanatçılar, daha sonra İstanbul'a davet edilmiş ve özellikle 1930'lu yıllarda çeşitli plak kayıtları yapmışlardır. Bu plakların bir kısmı arşivlenmiş, bir kısmı da Columbia firması tarafından yayınlanmıştır (Şenel, 2011b, s. 51). Bağlama tarihi açısından oldukça önemli olan bu kayıtların, 1930'lu yıllarda yerel halk müzisyenlerinin yurdun farklı bölgelerinde duyulması ve bağlamanın kentli çevrelerde bilinirliğinin artması açısından da önemli etkileri olmuştur. Bu süreçte, farklı yöreleri birbirine tanıtma ve ulusal birliği yakalamak düşüncesinin ve halka doğru yönelme söylemlerinin etkili olduğu düşünülebilir. Diğer yandan plak firmalarının ticari hedeflerinin de halk müziği üretimine yönelmede etkili olduğunu tahmin etmek zor değildir. Sonuç olarak 1930'lu yıllarda, Columbia ve Odeon gibi taş plak firmalarının ciddi bir biçimde yerel müziklere yöneldiği bilinmektedir. Sözgelimi, Columbia firması Nizipli [Deli] Mehmet Efendi, Rizeli Sadık Efendi, Zurnazen İbrahim Efendi, Aydınlı Hafız Nazmi Efendi, Elazizli Süslüzade Hafız Ahmet Efendi; Odeon firması da Malatyalı Tanburi Fahri, Diyarbekirli Vahap, Zaralı Halil Söyler, Ürgüplü Refik Başaran, Adanalı Aziz [Şenses], Urfalı Bakır Yurtsever ve Tarsuslu Abdülkerim gibi pek çok farklı yöreden icracıya kayıtlar yapmıştır (Ünlü, 2004, ss. 326-333).

Bu süreçte Dârülelhân tarafından derlenen halk ezgileri, nota defterleri halinde yayınlanmış ve bu notalar konservatuvarlı ve kentli müzisyenler tarafından Columbia plak iş birliğiyle yeniden yorumlanıp kayıt edilmiştir (Ünlü, 2004, s. 218). Ticari olarak yayınlanan bu plaklarda bağlamayı icra eden isim genellikle Tamburacı Osman Pehlivan'dır. Pehlivan, derlemelerden öğrenerek yerel ezgileri yeniden yorumlayan ve ses sanatçılarına refakat eden profesyonel bağlama icracısı kimliğine sahip ilk müzisyendir.

Kayıt endüstrisi, 1930'lu yıllarda resmî ideolojinin müzikteki biçimlendirici etkisine karşı gelişen popüler direniş ve rızayı ortaya çıkaran en önemli alan olmuştur.

Gramofonla başlayan bu süreç müzik türlerinin çeşitlenmesine de imkân sağlamıştır. Radyo'nun yayınlarına bir alternatif olarak da görülen taş plaklar 1940'lı ve 1950'li yıllar boyunca giderek yaygınlaşmış ve neredeyse tüm Anadolu'daki kahvehanelerde, evlerde ya da bahçelerde dinlenilmeye başlamıştır. Bu vesile ile Anadolu insanı hem yeni sesleri/türleri, hem de kendi mahallerinden çıkan sanatçıları duyabilmişlerdir. Yukarıda ismi sayılan mahalli sanatçılarla başlayan bu süreç, giderek şöhretleri mahal dışına taşan yıldızların doğuşuna imkân tanımıştır (Erol, 2002, s. 67). Özellikle 1940'lı yıllardan itibaren Bayram Aracı, Âşık Veysel ve Ürgüplü Refik Başaran'ın bağlama çalıp söyledikleri taş plaklar popülerlik kazanmıştır.

Yerel müziklerin plak teknolojisiyle kayda alınıp yayınlanmasının yanında, bu süreçte halk müziği dışındaki müziklerin bağlama ile çalınıp kayıt edildiği de görülmektedir. Bu tip kayıtların ilk örnekleri de yine Radyo icracılarından piyasa alanına dâhil olan bazı müzisyenler tarafından verilmiştir. Örneğin yukarıda bahsedildiği gibi hem halk müziği hem de sanat müziği üslubuyla yakından ilgilenen bir icracı olan Ahmet Gazi Ayhan'ın bu ilgisini müziğinde hissetmek mümkündür. Zira Ahmet Gazi Ayhan Cumhuriyet Dönemi'nde yetişen bağlama sanatçıları arasından bağlama ile Klasik Türk Müziği üslubundan esinlenerek taksimler yapan ilk icracılardandır.[126] Örneğin Rast makamındaki *Sevilmek Sevmekten Hoştur* isimli bestesinin girişinde yaptığı taksim bu bakımından dikkat çekicidir.[127] Ayhan'ın hüzzam geçkilere yer verdiği ve özellikle *tremolo* ve *glisando* ile yaptığı figürler, ilerleyen yıllarda piyasa üslubunun bileşenlerinden olacak ve özellikle Arabesk müzik icralarında yoğun bir biçimde kullanılacaktır. Ahmet Gazi Ayhan ayrıca meşhur Konya türküsü *Gitme Bülbül*'ün bir varyantı olan *Çay Başına Bostan Ektim Sel Aldı* isimli türküyü de yorumlamıştır. İcrasında Konya türkülerinin Radyo'daki icralarında standart hale gelecek Konya tavrı olarak bilinen mızrap kalıbını

[126] Daha önce Osmanlı döneminin şehir ve makam müziği kültürü içinde yetişmiş Tanburi Osman Pehlivan'ın sazla yaptığı taksimler mevcuttur (URL-11)

[127] Kayıtta kullanılan bağlama, müstezat düzeni olarak bilinen düzendedir (Alt tel: La, Orta Tel: Do, Üst tel: Sol). Bilindiği gibi bağlama aktarımlı bir çalgıdır. Yani çalgı için yazılan notaların sesleri, gerçekte duyulan seslerden farklıdır. Örneğin alt telden hangi ses çıkarsa çıksın notadaki temsili gösterimi La notası ile gerçekleştirilir. Buradaki nota isimleri de bağlama icracıları arasında yaygın olarak kullanılan adlandırmaya göre verilmiştir. Esas itibariyle kayıtta bağlamanın tellerinden çıkan sesler şu şekildedir: Alt tel: Do, Orta tel: Mi bemol, Üst tel: Si bemol. Ayrıca Ahmet Gazi Ayhan bu kaydında bütün tel gruplarında bam teli kullanılmıştır. Ayhan, icralarında ayrıca birden fazla telden oluşan tel gurubunda telleri sol el baskısıyla ayırarak yapılan tel kıstırma tekniğini de kullanmıştır. Bam telleri seçiminin, bu tekniğin kullanımı açısından kolaylık sağladığı düşünülebilir.

kullanmaması da dikkat çekicidir. Diğer yandan Ayhan, piyasa içerisinde yer almasına rağmen Radyo'da da en önemli figürlerden biri olabilmiştir.

Önceki bölümlerde zikrettiğimiz üzere, ticari dünyada icra yapan müzisyenler ile ticari olmayan (sözgelimi devlet kurumu olarak Radyo, ya da özel girişim olarak dernek, cemiyet vb.) yerlerde icra yapan müzisyenler, yalnızca özdeştirildikleri alanda çalışmıyorlardı. Başka bir deyişle, bazı müzisyenler, ticari dünyadan ticari olmayan dünyaya ya da ticari olmayan dünyadan ticari dünyaya sürekli yer değiştirebiliyor, hatta eşzamanlı olarak iki alanda da icra yapabiliyordu. Tıpkı günümüzde de olduğu gibi. Ticari dünya ile ticari olmayan dünyanın buluşması ya da kesişmesi elbette Ahmet Gazi Ayhan ile sınırlı değildir. Radyo'da bağlama sanatçılığı yapan birçok müzisyenin yolu aynı zamanda piyasa alanıyla kesişiyordu.



Şekil 5.6 : Orhan Subay'ın *Avare* filmi için seslendirdiği *Avara Hun* isimli Hintçe şarkının taş plak yazısı ve plağın satışa sunulduğuna dair gazete ilanı (*Cumhuriyet*, 7 Haziran 1955).

Örneğin Ankara Radyosu bağlama sanatçılarından Orhan Subay, 1955 yılında *Avare* filminde yer alan *Avara Hun*[128] isimli Hintçe şarkıyı Columbia[129] firması tarafından yayınlanan taş plakta seslendirmiştir (bkz. Şekil 5.6). Bir bağlama icracısının oldukça popüler olmuş bir Hint filminde yer alan bu şarkıyı Hintçe sözlerle seslendirmesi ve

[128] Şarkının orijinal ismi *Awara Hoon*; bestecisi de Shanker Jaikishan'dır. *Avare* filmi Türkiye'de 1955 yılında gösterime girmiştir. Bu plak da 7 Haziran 1955'de piyasaya sunulmuştur.
[129] 1926 yılında kurulmaya başlanan Columbia firması 1963'e kadar Türkiye'de taş plak üretimlerine devam eder (Ünlü, s. 218 ve 439)

kayıtta bağlama kullanılması oldukça dikkat çekicidir.[130] Orhan Subay'ın bu icrasının, bu tip bir popüler kayıtta bağlama kullanılmasının ilk örneği olduğu söylenebilir. Subay, kayıtta alt telinde hem çelik hem de bam teli olan akustik bir bağlamayı V. pozisyonda (Re karar) kullanmaktadır. Söz aralarında kısa cevaplar vermekte, şan altında da çok düşük bir volümde ünison takip yapmaktadır.

Bağlamayla geleneksel halk müziği repertuvarının dışında farklı müzik kültürlerine ait ezgiler icra eden öncü bağlamacılardan biri de Yılmaz İpek'tir. İpek, yerel müzik üslupları dışında yaptığı kendi bestelerini bağlama ile icra etmiş, şarkı biçiminde eserler seslendirmiş, çeşitli dünya müziklerinden esinlenerek bağlamaya adaptasyonlar yapmıştır. İpek'in 1960 yılında taş plak olarak yayınlanan *İspanyol Pasadoblesi* isimli uyarlaması bağlama ile o güne kadar pek görülmemiş bir teknik kapasiteyle eseri icra etmesi bakımından oldukça önemlidir (URL-12). İpek'in, Flamenko tarzını andıran bu düzenlemesindeki icrasına bakıldığında döneminin çok ilerisinde ve oldukça seri bir sağ ve sol el tekniği kullandığı görülür. Bu kayıtta, icracının özellikle sağ eliyle yaptığı *tremolo*'lar ve arka arkaya birbirine bağlı bir şekilde çaldığı akorlar dikkat çekicidir. Bağlama icracılarının, Flamenko müziğine ve gitar icrasına olan ve İpek'in bu kaydıyla tarihsel olarak belgelenen ilgileri sonraki dönemlerde de hızlanarak devam etmiştir. Özellikle piyasada çalan bağlamacılar ve hatta tekniklerini geliştirmek isteyen radyo ekolüne yakın çalgıcılar da İspanyol müziği ve Flamenko repertuvarına her zaman büyük bir ilgi göstermişlerdir.[131]

Bağlamanın geleneksel müzikler dışında kullanımının ilk örneklerini verenlerden sayılabilecek kişilerden birisi de Adnan Varveren'dir. 1942 Bursa doğumlu Varveren, 1960'lı yıllardan itibaren tanınmaya başlamıştır. Halk müziği dışında yaptığı bestelerle plaklar yayınlayan müzisyen, özellikle *Abidik Gubidik* (*Twiste*

---

[130] Burada yeri gelmişken hatırlatmakta fayda var: "Türk sineması sektörünün gelişimi ve gazinolalar arasında da simbiyotik bir ilişki vardır. İkinci Dünya Savaşı sırasında yaygınlaşan Arap müzikal filmlerinde Türk Sanat Müziği'nin önemli bir yeri vardır. Sinemalarda başrol olarak da genellikle gazino solistleri yer alır" (Beken, 1998, s. 57). Daha sonra bu ilişki 1970-1990 yılları arasında sürecek olan Arabesk müzik starlarının filmleri ile devam etmiştir. Orhan Subay'ın bu icrası sinema, piyasa müziği ve bağlama arasındaki ilişkinin ilk açığa çıktığı örneklerden birisi olması bakımından da değerlidir.

[131] Örneğin, Coşkun Güla'nın öğrencileriyle birlikte verdiği ve *Kültür ve Sanat Dizisi 3* adıyla kaset olarak da basılan 19.05.1990 tarihli konser kaydında yabancı ülke repertuvarlarından icra edilen dört eserden ikisi İspanyol'dur: *Fandango* ve *Bolero de Valldernasa*. Piyasa alanında da Flamenkoya ve özellikle Paco de Lucia ve Paco de Pena gibi önemli icracılara ilgi duyan bağlama icracılarının sayısı bir hayli fazladır. Bu isimler arasında ilk akla gelen isimler şöyle sıralanabilir: İsmail Tunçbilek, İsmet Topçu, Hasan Genç ve Kemal Alaçayır (Avcı, 2018).

Gel), *Aşkımız Bitecek* (*Ben Kara Gün Dostu Sanmıştım Seni*) ve *Kızları Da Alın Askere* gibi eseriyle oldukça popüler olmuştur.

Türkiye'de kayıt endüstrisi 1960'lara kadar genellikle 78'lik taş plaklar yayınlayan dört büyük yabancı şirketin (Columbia, Pathe, Sahibinin Sesi, Odeon) yönetimindedir. İlk yerli plak firması Şençalar'ın 1962 yılında kurulması ile birlikte yerli plakçılık dönemi başlamış ve 45'lik plak teknolojisi de bu dönemden itibaren yaygınlaşmıştır (Özbek, 1991, ss. 123). 45'lik plakların yaygınlaşması ile birlikte Radyo'ya alternatif olarak gelişen kayıt endüstrisi, monopolistik medyaya karşı, ademimerkeziyetçi bir medya olarak farklı imkânlar sunan bir müzik ortamı oluşturmaya başlamıştır. Bu icra ortamlarında bir yandan mahalli ozanların bağlama ile çalıp söyledikleri solo kayıtları, bir yandan kentli profesyonel bağlama icracılarının kayıtları yayınlanmıştır. Diğer yandan, bağlamanın da dâhil olduğu çeşitli çalgı toplulukları ile yapılan yeni müzik tarzları da ortaya çıkmaya başlamıştır. Daha evvel de belirtildiği üzere, bağlama 1970'li yıllarda ortaya çıkan Arabesk ve Anadolu pop diye anılan popüler müzik türlerinin içinde de yer almaya başlamıştır. Dolayısıyla bir yandan bağlama, halk müziğinden farklı bir repertuvar ile ilişkilendirilerek icra edilmeye başlamış, diğer yandan da halk müziğinin farklı *sound* birleşimleri içerisinde yer aldığı müzikler kayıt endüstrisi içinde çeşitlenmeye ve gelişmeye başlamıştır.

Müzik teknolojinin gelişmesi ile birlikte, piyasanın en önemli üretim merkezlerinden biri olan stüdyo, kayıt üretim sürecinin dinamiklerine uygun olarak kendi icracılarını da yaratmaya başlamıştır. Bağlama kayıtları 1950'li yıllardan itibaren TRT'de kullanılan biçimiyle grup olarak icra edilmektedir. İlk dönem bağlama kayıtlarında ağırlıklı olarak Ahmet Yamacı, Yücel Paşmakçı, Tuncer İnan, Hamdi Özbay, Nida Tüfekçi ve Orhan Dağlı gibi Radyo sanatçıları yer almıştır. Bu nedenle özellikle 1950'li yıllardan 1970'li yıllara kadar gerçekleştirilen plak kayıtlarında genellikle Yurttan Sesler'deki grup bağlama üslubu ve tınısının yansımalarını görürüz. Ahmet Sezgin, Muzaffer Akgün ve Nuri Sesigüzel gibi dönemin pek çok ünlü isminin plak çalışmalarına eşlik eden Yücel Paşmakçı, 1955 yılında yaptığı bir plak kaydını ve bu sürece ilişkin gözlemlerini şu şekilde anlatmaktadır:

> 5 kişi çalacaksa 5 kişi gidecek oraya. Bir defada. Bir daha üstüne bir şey ilave etme söz konusu değil. Öyleydi. Bozulursa en baştan. Tabi şimdi çok kolaylıklar var. Hatta falsoyu bile düzeltiyorlarmış. Yani detoneyi bile

> düzeltiyorlarmış... O zaman Ali Can geldi Ankara radyosundan. İlk plağımı onunla yaptım ben. Ali Can'a çaldık. Rahmetli Ahmet Yamacı, ben, bir de Orhan Dağlı vardı galiba… Yeşilköy'de bir EMI diye bir İngiliz Plak şirketi vardı, orada yaptık. Radyoda okuduğu türkülerden bir iki tane okudu arkalı önlü. O zaman 78 devirli plaklar vardı büyük, sonradan 45likler çıktı daha küçük… Yani radyodaki üslupla aynı idi. Fazla satılsın diye bir telaş, bir başka ilave filan, böyle şey düşünülmezdi. Gayet natürel… 1955 senesiydi. Radyoya girdiğimizin ertesi senesiydi. Gittik orada, öyle de bir yer ki havaalanının yanında yakınında uçak iniyor plak bozuluyor, tren hattı geçiyor yakınında, tren geçiyor plak bozuluyor. Yeşilköy'de bir stüdyoydu. Hep aynı stüdyoya giderdik. Bir tane. Bir de İngiliz vardı uzun boylu, beyaz önlük giyerdi. Hiç unutmam. O herhalde ses mühendisiydi. Türkçe bile bilmezdi. O alırdı sesi. Bir de 3 dakika ise 02.58 de bitireceksiniz. 02.59-3 dakika oldu mu baştan… Ben epey çaldım. İdareci oluncaya kadar çaldım, ondan sonra çalmadım. Çünkü plağa gittiğiniz zaman o plağın radyoda neşredilmesini istiyorlar plakçılar, bilmem ne musallat oluyorlar. Sonra adımız kötüye çıkar diye, yani onun plaklarını alıyoruz radyoda çalıyoruz gibi. Onun için o işi tamamen bıraktım. Bu da 1972 senesine kadar demek ki devam etti… (Yücel Paşmakçı, Kişisel Görüşme, 13 Kasım 2014)

Paşmakçı'nın burada belirttiği gibi plakların Radyo'da çalınabilmesi için de kurulların denetiminden geçmesi gerekiyordu. Bu denetim de piyasa-Radyo/TRT gerilimini etkilemekteydi.

Kayıt teknolojisindeki kanal sayısının arttığı ve sesleri kesip-biçme/düzeltme (*edit*) imkânlarının gelişmeye başladığı 1980'li yılların ortalarına kadar, bağlama kayıtları hücum kayıt/toplu kayıt diye bilinen yöntemle yapılmaya devam etmiştir. Yapılacak kayıtta ihtiyaca göre ve stüdyonun elverdiği şekilde oluşturulan gruplarla bağlama icracısı gerçekleştirilmekteydi. Bu yöntemde, kayıt esnasında bir yanlışlık olduğunda sadece hatalı kısımları çalmak gibi kolaylıklar bulunmuyordu. Aslında gerçekleştirilen canlı bir icra anının kaydedilmesinden ibaretti. Bu nedenle hata yapıldığında bütün eseri en baştan tekrar çalmak gerekmekteydi. Grup bağlama olarak çalmak bir yandan tek seferde bağlamanın farklı boylarını kullanmak adına, diğer yandan da daha güçlü bir *sound* ortaya çıkarmak için tercih edilen bir yöntemdi. Ayrıca, grup icrası ortaya çıkabilecek küçük hataların da hoş

görülebilmesini sağlayan bir yöntemdi. Zira bu sayede, yapılan küçük bireysel hatalar ya da unutkanlıklar yüzünden bütün kaydın baştan alınmasına gerek kalmıyordu. Ancak toplu icrada akort, üslup, ezgi, pozisyon ve ritmik birlik açısından problemler çıkabilmektedir. Bu problemler kayıt teknolojilerinin gelişmesi, üst üste çok fazla sayıda kanal kaydın yapılması ve her icracıya bir mikrofon verilmesiyle daha da kolay kendini göstermeye başlamıştır. Dolayısıyla kayıt teknolojisindeki bu değişim, stüdyo müzisyenliğinde uzmanlaşmış yeni bir bağlama icracısı kuşağının ortaya çıkması sürecini de hızlandırmıştır.

1970'lerden sonra bir yandan 45'likler yaygınlaşırken, diğer yandan da uzunçalarlar (*Long Play*/LP) piyasaya girmiştir. Bu yıllarda İstanbul'da Arif Sağ, Orhan Gencebay, Hamdi Özbay, Yavuz Top, Zeki Adsız (Sarı Zeki), Tuncer İnan, Mehmet Erenler; Ankara'da da İhsan Öztürk ve Musa Eroğlu gibi icracılar stüdyo kayıtlarında ön plana çıkmaya başlamışlardır. Özellikle Unkapanı'nda oluşan müzik piyasasının bu dönemlerinde Arif Sağ ve/veya Orhan Gencebay olmadan neredeyse kayıt yapılmamıştır. 1970'li yıllarda Orhan Gencebay ve Arif Sağ'ın ve onların oluşturdukları bağlama gruplarının kayıt sektöründe ciddi bir ağırlığı olmuştur. Birçok plakta bu isimlerin kurduğu bağlama grupları icra etmiştir. Bu ikili hem solo hem de grup bağlama icrası anlamında, stüdyo müzisyenliğinin gerektirdiği teknik kapasitenin gelişmesine katkı sunmuşlardır. Kayıt endüstrisinde, özellikle 1980'li yıllardan sonraki gelişmeler, bundan sonraki bölümlerde anlatılacaktır. Ancak, piyasa otantisitesinin olgunlaşmaya başladığı sürece odaklanmadan önce, piyasa otantisitesindeki söylemsel ve pratik bilinç meselesine daha yakından bakmak yararlı olacaktır.

5.1.4 Piyasa otantisitesinde söylemsel ve pratik bilinç

Piyasada müzik pratiği içinde olan müzisyenlerin söyleminin, büyük bir çeşitliliğe sahip olması, aslında müzik pratiklerinin bizzat başa çıkılmaz bir karmaşıklıkta olmasından kaynaklanmaktadır. Üstelik ötekileştirme, inotantik olarak niteleme gibi karşıtlıklar, piyasa içinde bile işletilebilmektedir. Ancak bununla birlikte piyasa müzisyenlerinin söylem alanlarını, daha çok pratik bilinçlerinden hareketle kurguladıklarını ifade etmek yerinde olacaktır. Müzisyenlerin edimsel bilinçlerine dayalı olan ve devasa bir çeşitlilik gösteren bu piyasa otantisitesi söylem alanının, kimi müzisyenler tarafından seyreltilerek ya da arılaştırılarak kullanıldığını belirtmek

gerekir. Sözgelimi Orhan Gencebay'ın "serbest çalışmalar" nitelemesinin, tam anlamıyla söylemsel bir kuruluş düşüncesiyle yapılandırılmış olduğu açıktır. Bu konuya aşağıda değineceğiz. Ancak bundan önce, söylemsel ve edimsel bilincin ne olduğuna, müzisyenlerle ilişkisinin nasıl kurulduğuna ve müziksel pratikler içinde nasıl ele alınması gerektiğine ilişkin bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır.

İnsanların, akıl yürütmeye dayalı bir farkındalıkla, davranışlarının nedenlerini sözlü biçimde anlatabilmesi "söylemsel bilinç" olarak nitelendirilir. Pratik bilinç (*practical consciousness*) ise "yapanların (faillerin/aktörlerin) özellikle kendi eylemlerinin koşulları da işin içinde olmak üzere, toplumsal şartlara ilişkin olarak bildikleri (inandıkları), ancak usavurmaya dayalı bir biçimde dile getiremedikleri her şeydir" (Giddens, 1999, s.460). Dolayısıyla Giddens'ın yaklaşımından yola çıkarak müzisyenler tarafından ifade edilmeyen bilgi ve becerileri pratik/edimsel bilinç olarak değerlendirebiliriz. Bu bilgi ve beceriler hem kendilerine hem de başkalarına ait pratiklerinin yorumlanması ve özellikle belli icra üsluplarına yönelmeleri ile ilgili olabilir. Giddens'a göre aktörlerin dünya hakkındaki bilgilerinin çoğu aslında pratik bilinç ürünüdür. Dünya hakkındaki bilgi herkesin her zaman kolaylıkla ifade edebileceği bir bilgi değildir, ancak ifade edilebildiğinde söylemsel bilinç ürünü olmaktadır. Bu çerçevede müzisyenlerin kendi pratiklerini anlamlı kılmak için gerekli olan kuralları pratik bilinç içinde bulmaktadır. Başka bir deyişle söylemsel bilinç müzisyenlerin ya da özel olarak bağlama icracılarının anladığı ya da bildiği kelimelerle ifade edebildikleri şeyleri içerirken, pratik bilinç anladıkları, bildikleri ya da farkındalık geliştirmiş oldukları ancak sözlü olarak tam ifade edemedikleridir. Aslını söylemek gerekirse pratik ve söylemsel bilinç arasındaki sınırlar her zaman bulanıktır. Ancak yine de Giddens'ın kategorizasyonu, belli bir düzey meselesi olarak müzisyenlerin davranışlarını ve kendini ifade etme tarzlarını anlamak açısından yararlıdır.

Sözgelimi alan araştırması sürecinde yapılan gözlemlere dayanarak ifade etmek gerekirse, bağlama icracılarının piyasa tabirini bir şemsiye kavram olarak kullandıkları görülmektedir. Bu anlamda piyasa, aslında bağlama icracılarının ne olduğunu bildiği fakat tanımlamakta zorlandıkları bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Elbette bu da söylemsel bilince değil pratik bilince işaret eder. Bu şemsiye kavram Arabesk, Anadolu pop ve pop gibi popüler müziklerin geniş yer tuttuğu ve ayrıca halk müziğinin her türlü melez birleşimine imkân tanıyan geniş bir

icra alanını tarif etmektedir. Bu alanının zaman içinde kendine özgü beğeni kalıpları ve değer yargıları oluşmuştur. Bu değer yargıları dönemsel olarak farklılık göstermekle birlikte bu yargılardan bazıları birbirine eklemlenip alana ait ortak bir yönelim haline gelmiştir. Bu nedenle üzerinde pek konuşulmayan beğeni kalıpları giderek yeni bir otantisite anlayışına evrilmiştir. Unutmamak gerekir ki üslup, tarz, estetik vb. müziksel parametrelerle ilgili olarak müzisyenlerin konuşmaması, seslendirdikleri müziksel pratikler içinde bu parametrelerin olmadığı anlamına gelmez. Kaldı ki, piyasa içinde konumlandırılan kimi müzisyenler, değişen koşullar altında müzik pratiklerinin nasıl olması gerektiği konusunda belli otantisite söylemleri üretmişlerdir. Orhan Gencebay'ın "serbest çalışmalar" çerçevesinde oluşturduğu söylem alanı, bu türden bir otantisite söylemine işaret etmektedir.

5.1.5 Bir piyasa otantisitesi söylemi olarak "serbest çalışmalar"

Bu bölümün başında, genel olarak popüler kültür, özel olarak popüler müzik ile ilgili düşünmeyi gerektiren piyasa otantisitesinin, mahalli ve resmî otantisiteye karşıt olarak, temelde ticari bir niteliği olduğunu, ancak bu ticari dünyanın diğer kategorilerden tümüyle ayrıştırılamayacağını çok açık bir biçimde ifade etmiştik. Türk Popüler Müziğinin iki ana damarı (*mainstream*) olan Arabesk ve pop, bağlamanın icra üslupları açısından, resmî otantisitenin söylem ve eylem alanları ile uyuşmayan bazı pratikler içermektedir. Bu uyuşmazlık, genel olarak Türk popüler müzik pratikleri, özel olarak da Arabesk müzikte, resmî otantisite çerçevesinde olgunlaştırılan ve değer atfedilen bağlama icra pratiklerinin dışında hareket edilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu yüzden de piyasa otantisitesi, resmî otantisitenin inşa ettiği değerleri kurgulayan, savunan ve destekleyenler tarafından genellikle ötekileştirilmiş, değersizleştirilmiş ve inotantikleştirilmiştir. Ancak resmî otantisite dışında bir müziksel davranış sergileyen müzisyenlerin çoğu, söylemsel bilinçleri yerine edimsel bilinçleri ile hareket ettikleri için neredeyse 1990'lara kadar söylemsel düzeyde bir karşı argüman arayışında olmamışlardır. Tabii ki bunda ülkemizin entelektüellerinin ve siyasetçilerinin yeni bir argüman üretmeyip genel olarak seçkinci resmî otantisite söylemini tekrarlamalarının rolü de büyüktür.

Tecimsel alanda faaliyet gösteren ve birbirinden izler taşıyan Arabesk ve pop kentin ürünleridir ve popüler[132] müziklerdir. Ayrıca bu iki müzik türü, resmî kültür politikası ve gelenekle aralarındaki mesafe nedeniyle resmî otantisite tarafından bir tür ötekilik alanına itilmiştir. Ancak bu popüler alan, özellikle 1970'li yıllardan başlayarak, hızla kitleler tarafından benimsenen, kendi beğeni kalıplarını ortaya çıkaran, yıldız sanatçıları olan bir hale dönüşecektir. Başka bir deyişle, kentleşme, modernleşme ve küreselleşme süreçlerinde "resmî politikanın, gelenekçi söylemin ve seçkinci azınlığın" tersine ve belki de ona karşıt olarak Türkiye dinleyicisinin "kültürel deneyimi ile örtüşmesi ya da onlar tarafından benimsenmesi" bu müzikleri yaygınlaştıracaktır (Erol, 2005, s. 259).

Arabesk müzik, ilk dönem tartışmalarında genellikle "kısa dönemli kâr ve keyif için üretilen sanat kitsch'lerinin geçici kültürü" olarak görülmüş ve "gecekondulaşma" sürecinin bir sonucu gibi kavranmıştır (Stokes, 1992, s. 29). Bunun da ötesinde, sözgelimi Güngör'e göreArabesk "uyumsuz bir eklentiler yığınıdır" ve "gerçek bir müzik sanatı niteliğine de ulaşmamıştır" (1993, s. 214). Ancak Stokes, bu indirgemeci bakışlara karşı çıkar. Arabesk'i yalnız göçle ilişkilendirerek açıklamanın, müziğin tüketimi sırasında ortaya çıkan anlamlarını hafife almak olacağına vurgu yapar (1992, s. 30). Yapılan yeni çalışmalarla birlikte, Arabesk'i kentteki eğitim düzeyi düşük yoksulların müziği ve kente göçen "ötekiliğin" kültürel kimliğinin bir parçası olarak görme eğiliminin giderek değiştiği görülür (Özbek, 1991; Erol, 2005, s. 260). Bu anlayış değişikliği, bu müziği üreten ve tüketen bireylerin anlam üretme pratiğini kavramak üzerinden gelişmeye başlamıştır. Bir yandan bu bakış açısı değişirken, diğer yandan da başta Orhan Gencebay olmak üzere, Arabesk'in aktörleri yaptıkları müziği bir söylemle çerçevelemeye ve olumsuz değer yüklemelerinden arınmış bir adlandırma bulmaya çalışmışlardır. Örneğin Orhan Gencebay'ın, 1983 yılında BBC'nin kendisiyle yaptığı röportajda, Arabesk'le ilgili soruya verdiği cevap bu anlamda dikkat çekicidir:

> Bu ismi basın koymuş idi öyle kaldı… Buna bir isim biz de bulamadık… Arabesk denilen tür neden doğdu, bu önemli… Klasik icraatın, yani TRT bünyesinde olan icraatın belki tatminsizliğinden, veyahut da dar bakış

[132] İngilizce *popular* kelimesinin etimolojisine bakıldığında kelimenin "kamusal, (toplumda) genel olarak bilinen" (*public*, *commonly known*) gibi anlamlara geldiği görülür (Online Etymology Dictionary).

açısından kaynaklanmıştır. Şu anda Türk Sanat Musikisi, Türk Sanat Musikisi ve Türk Hafif Müziği diye üçe ayrılmış bir durum vardır…Türk Hafif Müziği diye bir tür bence yoktur. Türk Sanat Müziği'ne gelince şekil değişmektedir, klasik olan o formlar artık şu anda pek ilgi görmemektedir. Yirminci asra uygulanması gerekmektedir ezgilerin, formların… Bunun bocalama devresini görüyorum ve ona göre söylüyorum bunu. Türk Sanat Musiki denilen türde bir yenilik gereklidir. Türk Halk Musikisi de klasik icraatını sürdürmektedir. Mutlaka bir yenilik gereklidir. İşte bu düşüncelerle bu yenilik gereksinmeleriyle arabesk denilen tür daha geniş bir bakış açısıyla ortaya çıkmış halkın da büyük ilgisini görmüştür. Türk Sanat Musiki denilen tür Türk Halk Musiki denilen tür yeterli icraya sahip olsaydı, doyurgan, belki arabesk denilen tür oluşmayacaktı. Aynı zamanda bu katı kurallardan sıyrılabilselerdi, bu tür oluşmazdı. Bakış açıları daha geniş olacağı için Arabesk denilen tür de onun içinde yer alacak idi. Olay budur…Bundan sonra Türk Müziğinde neler yapılır bunları yapabilmek için bakış açısının geniş olması lazım. Yani tutucu olmamak lazım. Mesele bunlardan kaynaklanıyor. Katı kurallardan kaynaklanıyor. Ve böyle araştırmalar, yeni müzikler, yeni atılımlar… Halkın ilgi göstermesiyle değerleniyor. (URL-15)

Gencebay'ın, o yıllarda Arabesk teriminin giderek küçültücü bir anlamla çerçevelenmesi nedeniyle bu adlandırmayı kabul etmemeye başladığı, ancak yerine koyulabilecek bir terim bulamadığı anlaşılmaktadır. Burada şunu vurgulamak gerekir, aslında Arabesk terimine 1970'li yılların başında henüz 1970'li yılların sonunda ve 1980'li yılların başındaki kadar yaygın bir şekilde tekrarlanan olumsuz bir anlam yüklenmemişti.[133] Zaten Gencebay 1968 yılında Türkofon şirketi için yaptığı ilk plaklarından birinin (8610) B yüzünde *Trakya Karşılaması*'na bağlı olarak çaldığı *Arabeks Oyun Havası* adlı bir eser icra etmiştir. Dahası Avcı'nın belirttiği gibi Gencebay 1972 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda "Klasik Türk müziğinde mevcut olan Arabesk tarzı sevip, bu tarzda eserler verdiğini ve bunun başka ülkelerin müziğinden çalmak anlamına gelmediğini" belirtmiştir (2019, s. 252). Ancak terimin giderek olumsuz bir anlamla çerçevelenmesinin üzerine özellikle 1980'li yıllardan itibaren bu terimi reddedecektir. Bunun yerine "serbest

[133] Arabesk kelimesinin Radyo'da negatif bir anlam taşıdığına dair ulaşılabilen en eski kaynaklardan biri, Avcı'nın belirttiği üzere, Zeki Müren'in *Beklenen Şarkı* adlı şarkısının Arabesk bulunarak Radyo'da yasaklanmasıdır (2009).

çalışmalar" ifadesini kullanmaya ise yaklaşık 1994 yılında başlayacaktır (Avcı, 2019, s. 252). Burada şekillenen söylemin içeriği bakımından Gencebay, yenilik arayışı ve katı kurallardan sıyrılmak vurgusunu öne çıkarmaktadır. Diğer yandan halkın ilgi göstermesini de eylemlerini meşrulaştırıcı bir argüman olarak kullanmaktadır. Ayrıca bir bağlama icracısı olarak Türk Halk Müziği'nin yanı sıra Türk Sanat Müziği'nden de beslenmesi -hatta daha da öne çıkarması- oldukça dikkat çekicidir. Gencebay'ın yaptığı müzikleri, 20. yüzyıla uygun bir hale getirmek isteği ise elbette modern Batı kültürüyle sentez yapma fikrine işaret etmektedir. Bu formülizasyon aşağıdaki sözlerinde biraz daha açık bir şekilde ifade edilmektedir:

> Bizim de böyle geleneksel olarak tanımladığımız halk müziğimiz, sanat müziğimiz vardır. Ayrıca, hangi kategoriye koyulması henüz tartışılan oryantal denilen ezgilerimiz, duyumumuz vardır. İşte bu kurallar, bu söylediğim türler, belli kuralar içinde icra edilirler. Halk müziği kendi doğrultusunda, sanat müziği kendi doğrultusunda kurallara sahiptirler ve bu ölçüler içinde halk müziği ve sanat müziği diye nitelenirler. Arabesk denilen tür gerek halk müziği gerek sanat müziği gerekse de oryantalizmi içeren, ayrıca Batı'nın getirmiş olduğu tüm şekilleriyle, bu şekilleri kendi yapımıza, duyumumuza uygulamak üzere özgürce bir ifadeden oluşmaktadır. Yani Arabesk denilen yapı, özgür bir yapıdır. Diğerlerinin kurallarına hem bağlıdır hem değildir. Hem halk müziğini işler hem sanat müziğini hem oryantali hem de Batı'yı anlatmaya çalışır. (Özbek, 1991, s. 265)

Gencebay buradaki söyleminde "oryantal müziği" de formülizasyonunun bir parçası haline getirir. Gencebay bu müziğin Araplara atfedilemeyeceğine ilişkin düşüncesini ise Osmanlı döneminden beri Türk-Arap ilişkisinin kuvvetli olduğuna vurgu yaparak ve İslam'dan kaynaklı birliğe gönderme yaparak kurgular. Bir bakıma böylelikle Arap etkisine yapılan atıfları Türk Müziği söylemi içerisinde eritir. Dolayısıyla Arap etkisini de içerecek şekilde, yaptığı müziği küçültücü ithamlarından sıyırmaya çalışır. Elbette bu Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki Türk kimliği tanımlamasından farklı bir kimlik anlayışını yansıtır. Osmanlı mirasına ve İslam'a yapılan vurgu, aslında bir halk çalgısı olan bağlamayla Türk Sanat Müziği icra etme eğiliminde de görünür hale gelir:

> Arabesk deyimini uzun zamandan beri söylüyorum kabul etmediğimi. Sebebine gelince Arapvari olmak gerek, hattı zatında Türk müziği ile Arap

> Musikisi kardeştir. Nasıl? Din yoluyla birbirlerini çok etkilemişlerdir. Türklerin Müslüman olmasından sonra Arap'la Türk müziği Arap kültürü ve Türk kültürü birbirleriyle bir hayli ilişkiye girmişlerdir. Hatta Osmanlı İmparatorluğu çok geniş topraklar üzerinde egemenliğini sürdürürken, bu kültürü de bu karışım kültürü de ileriye götürmüş, daha çok genişletmiş, daha zenginleştirmiştir. Yani şunu söylemek istiyorum, Arap ile Türk musikisi arasında bir kardeşlik böyle bir beraberlik vardır. Hatta şu anda kullanılan makamlar Araplarda da bizde de aynıdır. Enstrümanlar aynıdır. Neredeyse dizelerimiz de çok yakındır. Tabii ki belli bir karakterimiz var. Şimdi hal böyle iken bu iki toplumun birbiriyle bu kadar yakın olması, arabesk deyimini gerektirmez (URL-15)[134]

Gencebay yoğun tartışmalar içerisinde Arabesk tabirini ısrarla reddeder ve bu müziğin farklı kaynaklardan beslenen "özgür bir yapı" olduğunu savunmaya çalışır. Buradaki özgürlük, geleneksel çevrelerin ve resmî otantisitenin katı kuralları ve korumacı tutumuna karşı kurulmuş bir karşıtlıktır. Bu nedenle de ihtilaflı bir alana işaret eder. 1990'lara doğru gelindiğinde bu ihtilaf içinde ortaya çıkan müziği "serbest çalışmalar" olarak adlandırmaya başlar. Aslına bakılırsa Ahmet Gazi Ayhan'ın 1950 yılında Radyo'dan "serbest çalışmak" için istifa etmiş olması da önemli bir ayrıntıdır. Burada serbest çalışmak, bir yandan müziğin amir-memur ilişkisi içerisinde icra edilen zorunlu ve dogmatik emir komuta zincirinden kurtulmayı, diğer yandan serbest piyasanın getirdiği icra serbestliğinden faydalanmayı ve müziğini yeni gelişmekte olan kapitalist piyasa koşullarında bir serbest meslek sahibi gibi değerlendirmeyi ifade eder.[135] Özgürlük ve serbestlik kavramlarına farklı bir derinlik getiren Murat Belge'nin yaptığı ayrıma göre "özgürlük içsel bir şeydir; düşünsel bir içeriği vardır, kendi kendini tanımlar ve sınırlar; serbestlik ise dışsaldır, yani, dışarıdan konmuş sınırların gevşemesiyle ortaya çıkar ve kendini denetlemez" (1992, s. 115). Belge bu tanımdan yola çıkarak Türk kimliğinin özgür olmadığını, fakat dönem dönem serbestleşme imkânı bulduğunu

---

[134] Orhan Gencebay'ın 1983 yılında BBC Radyo'da yayınlanan röportajından alınmıştır.

[135] Burada ilginç bir benzerlikle 1930 yılında ilk çok partili hayata geçiş denemesinde kurulan partinin adının Serbest Cumhuriyet Fırkası olmasını da hatırlamakta fayda var. Benzer şekilde bu bilgiyi günümüzde de sıkça kullanılan "serbest meslek" kalıbıyla birlikte düşününce meselenin bir memuriyetten kaçış durumunu ifade ettiği açıkça görülmektedir. Ayrıca alan araştırmasında sıklıkla karşılaşıldığı gibi piyasa alanındaki müzisyenler arasında "sanatçının memuru olmaz" diye bir söylem hâlâ yaşamaktadır.

ifade eder. Kent yaşamı bir özgürlükler sistemidir, özgürlük ise farklı olabilme iznidir. Fakat Türkiye'deki otoriter devlet geleneğinin ve resmî otantisite söyleminin, özgürlüğü çeşitli şekillerde kısıtladığını söylemek mümkündür. Türkiye'deki müzikle ilişkili kimlikler de bu kısıtlamalar nedeni ile özgürleşme yoluyla değil, serbestleşme biçiminde dönüşümler yaşayabilmiştir. Farklı bir deyişle, bu vurgunun müzikteki karşılığı olarak belirlenmiş sınırların çeşitli şekillerde gevşetilmesi özgürlükten çok serbestleşmeye işaret eder (Erol, 2005, s. 261). Bu anlamda Gencebay'ın "serbest çalışmalar" tanımlaması Belge'nin kavramsallaştırmasıyla da örtüşmektedir.

Gencebay'la gerçekleştirdiğimiz kişisel görüşmede de "serbest çalışmalar"a vurgu yapmış ve kendi bestelerini "Türk Müziği'nin devamı" olarak gördüğünü belirtmiştir.[136] Özellikle kendisine ait yeni besteler icra ettiği için herhangi bir müzik türünü bozmakla veya yozlaştırmakla itham edilmeyi anlamsız bulduğunu vurgulamıştır. Ayrıca Gencebay'a göre müziğinde Arap etkisinin aranması etkilendiği diğer unsurları gözden kaçırılmasına neden olmaktadır. Zira bir yandan Türk Müziği'ndeki çalgı çeşitliliğini eserlerine yansıtmaya çalışmış; diğer yandan gitar, piyano, buzuki ve sitar gibi dünyada kullanılan farklı çalgılara yer vermiş; bunun yanı sıra dombra gibi Orta Asya'daki Türk çalgılarından faydalanmıştır. Batı yaylı çalgılarını ise hem "zengin" hem de "yumuşak" bir duyum elde etmesinin en önemli unsuru olarak, *sound*'unun en temel özelliği olarak konumlandırmıştır. Gencebay, keman ailesine ve Batı müziğine olan ilgisini çocukluk yıllarına

---

[136] Daha önce de belirtildiği gibi Gencebay 1970'li yılların başında Klasik Türk Müziği'ndeki Arabesk tarzın devamı olduğunu belirtmektedir. Bu söylem aslında Arabeskin tarihsel kökeniyle de uyumlu görünmektedir. Zira Avcı'nın ortaya koyduğu gibi Osmanlı Müziği içerisinde Arabesk olduğu belirtilen bir üslup zaten vardı. Örneğin Zekai Dede (1824-1897), Suphi Ezgi (1869-1962), Fahri Kopuz (1882-1968), Haydar Tatlıyay (1890-1963), ve Kanuni İsmail Safa Olcay (1907-1969) gibi bazı bestecilerin Arabesk tarzda besteler yaptığı bilinmektedir (Avcı, 2019, s. 252). Arabesk müziğin ortaya çıkma sebebine ilişkin yapılan değerlendirmelerde genellikle iki kırılma noktasına işaret edilir. Bunlardan ilki 1934-1936 yıllar arasında Radyo'da uygulanan Klasik Türk Müziği yasağı nedeniyle halkın Arap radyolarına ve özellikle Mısır radyosuna yönelmesi; ikincisi ise Arap filmlerinin Türkiye'de gösterilmeye başlamasıyla birlikte halkın ve müzisyenlerin onların müziklerinden etkilenmesidir. Bu yaklaşımda ilk Arabesk besteci olarak da çoğunlukla Arap filmlerine Türkçe müzik besteleyen Sadettin Kaynak gösterilir. Ancak Avcı'ya göre bu yaklaşımlar Osmanlı Müziği içerisinde zaten var olan "Arabesk tavrı" ve "üslupsal sentez fikri"ni görmezden gelmektedir. Aslında burada vurgulanması gereken bir başka nokta da Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte Anadolu ile sınırlanan coğrafyanın çok ötesinde, İmparatorluk sınırları kapsamında bir kültürel alış-veriş mevcuttu. Bu iletişimin Cumhuriyet'le birlikte anında kesildiğini düşünmek doğru olmaz. Zira Refik Fersan, Feriha Fersan, Şerif Muhiddin Targan, Mes'ud Cemil Bey, Ahmet Yatman, Haydar Tatlıyay, Vecihe Daryal vb. gibi (2019, s. 84-99) birçok müzisyenin Mısır'a ve diğer Arap ülkelerine ziyaretleri, konserleri ve etkileşimlerinin sürmesini bu bağlamda düşünmek yerinde olur (Özyıldırım, 2013, ss. 84-89)

bağlamaktadır. Çünkü müzik eğitimi aldığı ilk hocası kendisine Klasik Batı Müziği eğitimi vermiştir. Bunun yanı sıra yedi yaşında bağlama çalmaya başlamış ve farklı yörelerin tavırlarını öğrenmeye çalışmıştır. 12 yaşına geldiğinde ise tanburla tanışmış ve makamlara ilgi duymuştur. O dönemde plaklardan dinlediği eserleri bağlama ile çalışmaya başlaması tekniğini farklı bir boyuta taşımaya başlamıştır. Bu eserler arasında halk müziğinin yanı sıra Türk Sanat Müziği, Klasik Batı Müziği, caz ve rock gibi popüler akımlar da vardır. Bu süreçte ud, keman, kanun, tanbur, yaylı tanbur ve gitar gibi farklı çalgılarda icra edilen eserleri bağlamaya uyarlamaya başlar. Muhammed Abdülvahab'ın[137] Mısır müziklerinde yaylı çalgıları kullanma biçiminden oldukça etkilendiğini belirten Gencebay, Abdülvahab'ın da bu tekniği Batı'dan aldığını, Mısır geleneksel müziğinin de Osmanlı/Türk müziğinden etkilendiğini belirtmektedir. Bu vurgusuyla Arap etkisinden ziyade bir yandan Osmanlı diğer yandan da Batı etkisine işaret ettiğini söyleyebiliriz. Gencebay ayrıca modern ve ilerleme kavramlarını serbest çalışmalar söyleminin olumlu değerleri olarak öne çıkarmıştır. Elbette hem teknik olarak kendisini en rahat hissettiği çalgı olması, hem de bütün bestelerini onunla yapması nedeniyle bağlama, Gencebay'ın serbest çalışmalar deneyiminin odak noktasında yer almıştır (Orhan Gencebay, kişisel görüşme, 23.06.2014).

Ayas'ın vurguladığı gibi Türkiye'de "Batıcı elitler" yeni benimsedikleri değerleri meşrulaştırma stratejisi olarak bir yandan kendi değerlerine eleştirel yaklaşırken, diğer yandan Batılı değerlerle de bir tür gerilim yaşamışlardır. Bu gerilimde kendi pozisyonlarını güçlendirmek adına bir "Şarklı iç öteki" yaratmış ve "ulusal kimliğin istenmeyen unsurlarından", bir başka deyişle "Şarklı kirlerinden" arınmış bir kimlik yaratmaya çabalamışlardır. Bu yaklaşım bir tür "öz-oryantalizm"e işaret eder (2018, s. 2097). Arabesk tartışmalarında bu öz-oryantalist bakış açısının etkilerini görmek mümkündür. Gencebay'ın bu yaklaşımlara karşı geliştirdiği söylemlerinde ise "bir distopya olarak kurgulanan Şark/Osmanlı musikisi"ne farklı bir anlam kazandırma arzusu olduğu görülmektedir (Öztürk, 2016, s. 18). Aslında bu yeni anlam arayışı bir

[137] Muhammed Abdülvahab (1900-1991) Mısırlı ünlü besteci, şarkıcı, udî ve oyuncudur. Geleneksel küçük müzik topluluklarını büyük orkestralara dönüştürerek geleneksel Arap müziğini Batılı çalgılar ve orkestra anlayışı ile sunan ilk yorumcu olarak bilinir. Bu yönüyle Arap müziğinin Batılı bir biçimde sunulduğu yeni bir akım ortaya çıkarmıştır. Diğer yandan Arap müziğini müzikal filmlere uyarlayan Abdülvahab, sesi ve görüntüsüyle Batılılaşmış Mısır'ı sinemaya yansıtmıştır (Berktaş, 2010, ss. 145-146).

tür itibar kazandırma çabasıdır. Daha doğru bir deyişle, bu çaba modernleşme ütopyasına Osmanlı musikisini de dâhil etmenin pragmatik bir biçimidir. Doğu'dan gelen etkilerin kirlenme/bozulma/yozlaşma, Batı'dan gelen etkilerin modernleşme/ilerleme olarak algılandığı bir kültürel ortamda, Gencebay Doğu"dan alıntıladıklarını meşrulaştırmak adına farklı bir strateji geliştirmiş ve Türk müziği/Arap müziği etkileşiminin Osmanlı ve İslam ekseninde kendisinden çok daha önce gerçekleştiğini; Mısır'da Abdülvahab'ın kullandığı yaylı orkestrası biçimlerinin ise zaten Batı'dan alındığını vurgulamıştır. Aslında bu strateji, bahsi geçen öz-oryantalist paradigma içerisinde müziğine meşru bir konum arayışıdır.

Elbette bu konum aynı zamanda piyasa koşullarında gelişmiş bir modernleşme/Batılılaşma çizgisini yansıtmaktadır. Çünkü bu serbestlik söyleminde Türk Müziği'nin gelişmesine ve ilerlemesine hizmet etmek iddiası sıklıkla vurgulanmaktadır. Buna bağlı olarak serbestlik arzusunun altında aslında bir yenilik arayışı motivasyonu vardır. Bu yenilik arayışı için gerekli müziksel malzeme ise bir yandan Orta Doğu müziklerinden, diğer yandan Batı sanat ve popüler müziklerinden ödünç alınmıştır. Bu unsurların geleneksel müziklere eklemlenerek gelişmeye ve ilerlemeye katkı sağlaması fikri, onların anlamının yerelleştirilmesine ve böylece güçlü bir simgesel anlama dönüşmesine imkân vermektedir.

Orhan Gencebay'ın söylemini, dışarıdan inotantik olarak işaretlenen bir pratiği otantikleştirme çabası olarak değerlendirmek mümkündür. Zira bu müziğe Arabesk ismini verenler, terime olumsuz bir anlam yükledikleri için onu inotantik ve öteki olarak işaretlemiş olmaktadırlar. Gencebay önceleri inotantik olarak işaretlenmiş olmayı tersine çevirmeye çalışarak, terimin anlamını yeniden düzenleme çabası göstermiştir. Ancak sonraları herhangi bir olumsuz anlamla yüklenmemiş "serbest çalışmalar" nitelemesini kullanmayı tercih etmiştir. Böylece "müziğini inotantik olarak işaretleyenlerin söylemlerine karşılık veren, güçlü bir karşı söylem" oluşturma çabasına girmiştir (Erol, 2011, s. 275).

Genel olarak Türk popüler müziği, özel olarak Arabesk ile Türk halk müziği ve bağlama icrası arasındaki ilişki ve bu çerçevedeki söylem üretimi, "serbest çalışmalar" söyleminden farklı değildir. Piyasa otantisitesi çerçevesinde müzik yapan müzisyenlerin en ayırt edici noktası, geleneğin güven vericiliğine kısmen yaslansalar da daha baskın bir biçimde yeniliğin heyecan verici çekiciliğinden yararlanmayı tercih etmeleridir. Böylece dinamikleri sürekli değişen uğraklarda, birbirinden farklı

toplumsal katmanlara ve birbirinden farklı müziksel üsluplarla seslenebilmektedirler. Dolayısıyla piyasa, değişime yol açan yenilik arayışlarının, yani yeni *sound*'ların ve tekniklerin, geleneği tümüyle dışarıda bırakmadan, ancak geleneği kirletiyor duygusuna da kapılmadan gerçekleştirilen müzik pratikleri alanıdır.

5.2 Piyasa Otantisitesinde Pratik: Yenilik Arayışı Eğilimiyle Değişen Tercihler

Meseleye bağlama icrası açısından baktığımızda bu alanın kendi otantisite ölçütlerini yarattığını görürüz. Bahsi geçen alan, bu anlamda kendi içerisinde farklı bir sahicilik iddiası taşımaktadır. Dolayısıyla mevcut diğer otantisite algılarından farklılaşarak yeni bir otantisite söylemi inşa etmiştir. Bu söylemde yenilik arayışı merkeze konularak melezleşme, eklemlenme ve farklılaşma düşüncesine olumlu değerler atfedilmektedir. Piyasa otantisitesinin referans noktaları yalnızca gelenek değildir. Bu otantisite, temas ettiği tüm yeni ve farklı müzik dünyalarındaki tını ve tekniği kaynak olarak kullanabilmekte ve kendi meşruiyeti için referans noktası yapabilmektedir. Farklı müzik türlerinden devşirilen teknik ve tını özellikleri, tercih kümesinin içerisine rahatlıkla eklemlenebilmektedir. Böylece ortaya çıkan yeni estetik yaklaşımlar, uygulanan farklı teknikler ve profesyonel icraya ilişkin değerler, müzisyen tercihlerini şekillendirmektedir. Pratik bilincin, piyasa otantisitesi söylemini biçimlendirdiği ise çok açıktır. Bağlama icrası açısından özellikle geniş bir repertuvara hâkim olma, her şeyi çalabilme, transpoze yapabilme, yeniliklere açık olma, tekniği zorlama, temiz çalma, hızlı çalma, farklı tarzlara açık olma ve nota bilme gibi pratik bilinç temelinde beceriye işaret eden ifadeler iyi piyasacı olmanın göstergeleridir. Başka bir deyişle, bunlar müzisyenlerin edimsel bilincinden yansıyan piyasa otantisitesinin otantisite işaretleyicileridir. Piyasa alanında ustalık kriterlerinin ve kalite göstergelerinin çerçevesini icraları ile çizen aktörler mevcuttur. Genellikle bu aktörlerin icraları ve yorumlama biçimleri taklit edilmekte, taklit edilirken yeniden üretilmekte ve bu şekilde alandaki temsiller çeşitlenmektedir.

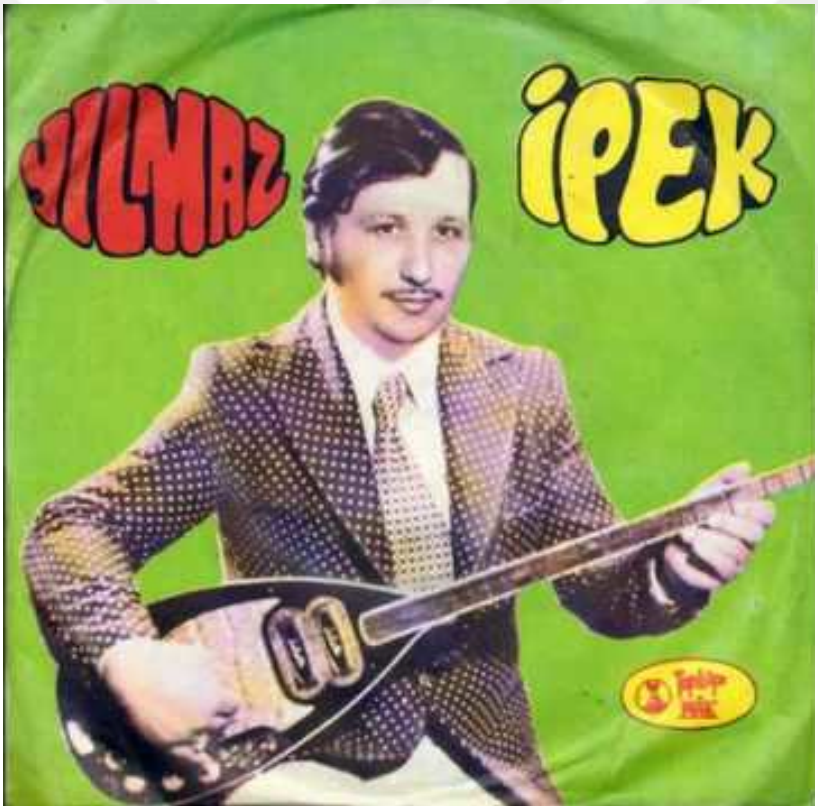
Belki de piyasa otantisitesinin en temel özelliğini geleneksel otantisite söylemlerine ve korumacı tutuma karşı çıkışta aramak gerekir. Bu karşı çıkış değişim talebinin kendisi ile ilgilidir. Zira süreç içinde değişim ve farklılaşmanın kendisi bir değer hale gelmiştir. Tam bu noktada yenilik arayışı motivasyonu, farklı müzik türleri ile etkileşime girme, farklı tını ve teknikler keşfetme gibi eylemler olarak ortaya çıkmıştır. Yenilikçilik, müzisyenlerin sahip olması gereken önemli özelliklerden biri

olarak görülmüştür. Dolayısıyla değişime mesafeli duran ve yalnızca gelenekseli kutsayan çevrelerin anlayışı ile yenilikçiler arasındaki ihtilaf giderek derinleşmiştir. Her ne kadar piyasa alanı resmî otantisite tarafından görmezden gelinse ve inotantik olarak işaretlense de resmî otantisiteye mensup bazı icracılar tarafından bağlama *sound*'unu ve teknik kapasitesini geliştiren bir mecra olarak takdir edildiği de alan araştırmasında gözlemlenmiştir.

5.2.1 Amplifikasyon ihtiyacı ve yeni *sound* arayışı: Elektro bağlama

Müziğin tınısındaki değişimlerin üslup kadar çalgılarla da ilgili olduğunu, çalgılardaki teknolojik gelişmeleri bu alandaki değişimin önemli ögeleri olarak kabul etmek gerektiğini, çünkü tarihsel olarak teknolojinin müziğe yaptığı en büyük etkinin çalgılar üzerinden geçekleştiğini belirtmiştik. Bazı durumlarda, sesleri kulağa hoş gelen ve önceki çalgılardan daha iyi tınlayan kimi çalgıların, kullanılmakta olan eski çalgıların yerine geçebildiğini de ifade etmiştik. Elektromekanik ve elektronik olanakları kullanan yeni teknoloji ürünü çalgıların kullanıma girmesi de aslında bu duruma işaret etmektedir. Özellikle 1960'ların giderek büyüyen kentlerinin çeşitlenen müzik atmosferinde gazino, aile çay bahçeleri ve düğün salonları gibi yeni kentli mekânların artmasıyla birlikte, bağlama sahnelere taşınmış; daha önce köy odalarında, muhabbetlerde, cemlerde ve yaren toplantılarında akustik olarak icra edilen bu çalgının sesini daha geniş hacimli mekânlarda daha geniş topluluklara duyurma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu durumun, bağlamanın sesini teknoloji yardımı ile güçlendirme çabalarına yansıması kaçınılmaz olmuştur. Önceleri bağlamanın önüne mikrofon koymak, mikrofonu bağlamanın ses deliğinden içeri atmak, pikap iğnesi ile manyetik alıcı yapmaya çalışmak gibi çeşitli denemelerle çalgının sesi yükseltilmeye çalışılmış ancak verimli sonuçlar alınamamıştır. İmkansızlıklar nedeni ile grup bağlama icracılarından ancak bir ya da iki tanesine mikrofon verilmiş, diğerleri ise yalnızca görüntü olarak sahnede yer almıştır (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012; Z. Dalgıç, kişisel görüşme, 16 Mart 2015). Diğer yandan bağlama, kırsal kesim müziği olarak çerçevelenen halk müziklerine ait bir çalgı olmaktan çıkarak, 1960'larla birlikte giderek Türkiye'de gelişen popüler müzik türleri içerisinde de yerini almaya başlamıştır. Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda kayıt imkânlarının gelişmesi ile birlikte Arabesk ve Anadolu pop gibi akımların da etkisiyle oluşan deneysel iklimde, müzisyenler yeni *sound* arayışlarını elektro bağlama ile de sürdürmüşlerdir.

İşte elektro-bağlama, 1960'ların sonu 1970'lerin başında bu probleme pratik bir çözüm olarak düşünülmüş ve bir yandan da yeni *sound* arayışının aracı olmaya başlamıştır. İcra üslubu ile piyasa otantisitesi içinde ayırt edici bir unsur haline gelen elektro-bağlama, elbette resmî otantisite söyleminin en sert eleştirileri eşliğinde sahnelerde yerini almaya başlamıştır. Gerek sahnede bağlamanın amplifikasyon problemini aşmak için çeşitli denemeler yapan piyasa müzisyenleri, gerekse stüdyoda farklı tını arayışı içerisinde olan icracılar, bu yeni çalgının peşine düşmüştür. Elektro gitardan sökülen manyetiklerin bağlamaya takılması ile başlayan ilk denemeler sonuca ulaşmış ve ortaya çıkan bu yeni çalgı hızla yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Öyle ki sahnede bağlama çalan bazı Radyo icracıları ve mahalli icracılar da elektro bağlamaya yönelmeye başlamıştır (bkz. Şekil 5.7).

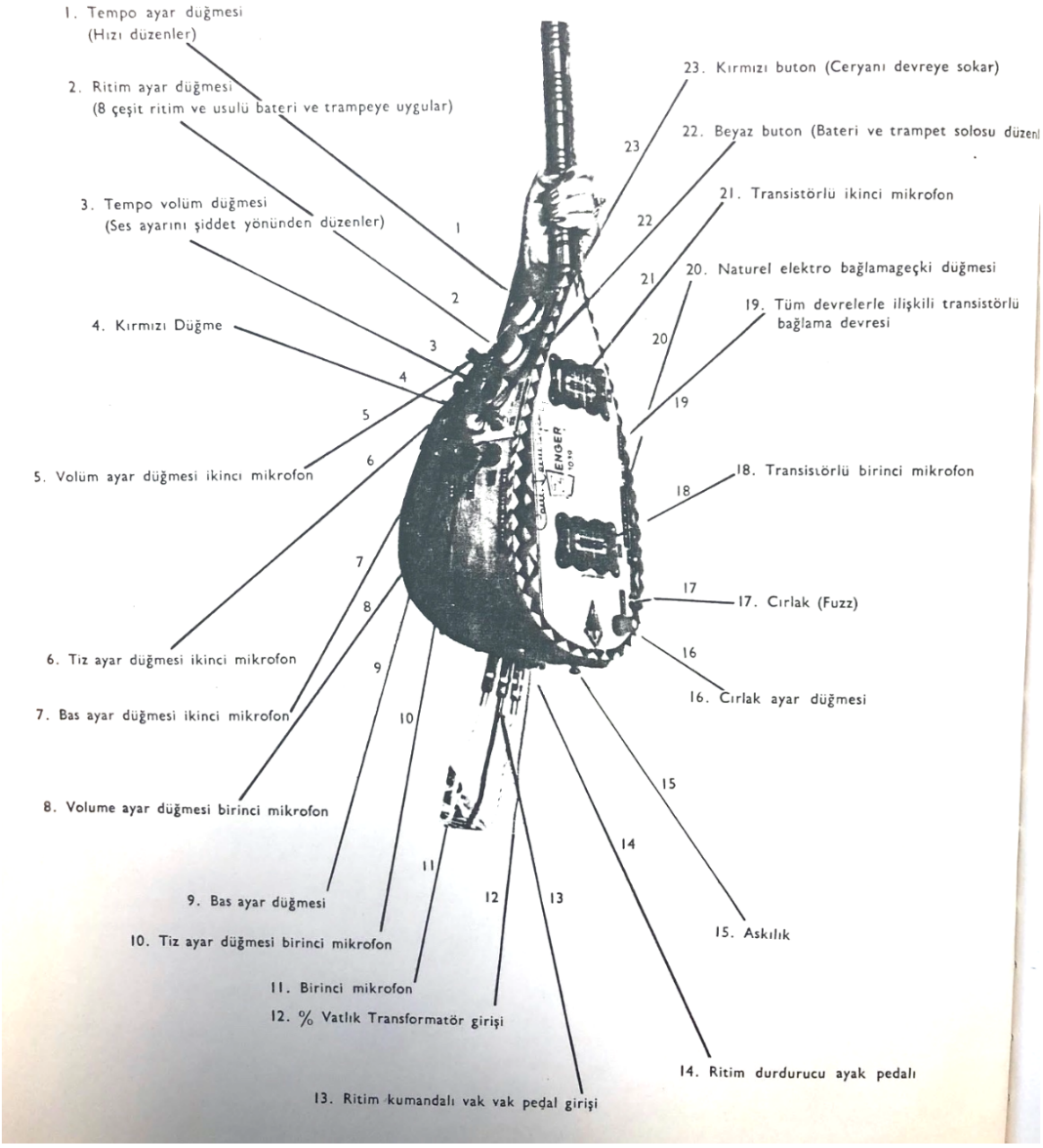


Şekil 5.7 : Elektro bağlaması ile Yılmaz İpek, *Kaybettim Kendimi/ Ülen Amma Dertli Başım Varmış* isimli 45'lik plak kapağından (Topkapı Plak, no: 138; URL-16).

Demirsipahi, Orhan Subay'dan sonra kendisinin de katkılarıyla Erkal Zenger'in "Transistörlü ve Ritimli Bağlama" olarak adlandırdığı daha gelişmiş bir elektro bağlama türünü tasarladığını ve bunu ilk kez kendisinin televizyonda icra ettiğini belirtmiştir (bkz. Şekil 5.8). Ayrıca bu tasarımın aksamını anlatan ayrıntılı bir şekil de yayınlamıştır:

> Transistörlü ve Ritimli Bağlama: Elektro-bağlamanın bazı itici yönleri vardır. Örneğin ses rengi bağlamadan uzaklaşarak madeni bir renge dönüşür. Nüans ve parmak oyunlarını yansıtmak için sesin volümünün yükselmesi gerekir. Açılmış bir volüm ise dinleyiciyi yormakla kalmaz, ayrıca tedirgin eder. Ayrı bir özrü ise tahta kısımların sesi iletmemektedir. Bu konuda uzun çalışmalar yapan Sayın Erkal Zenger transistör sistemine dayalı yeni bir düşünceyi uygulayabileceğini bildirdi. Çok uzun çalışmaların yanında, birlikte, biz de kendi oranımızda çalışmalara katıldık ve düşüncenin gerçekleşmesi için uygulamaya geçtik. Germenyum ya da Silisyum cisimlerinin iletkenliklerinden yararlanmayı sağlayarak elektronik tüplerin elektrik titreşimlerini genişletmekte kullanılan aygıtlardan yararlanarak kurduğu sisteme, yine aynı sistemden oluşan elektro bateri eklendi. Ayrıca özel bir ampifikatör, eko, repete, bas, tiz, hokem, vibriato, cırlak, vak vak pedalı, elektro, çeşitli ritimlerde oluşturulmuştur. Yapılışı ve aksesuarı ile maliyeti 48000 TL'sını aşmaktadır. Bunu ilk kez TV'de çaldım. Yaklaşık olarak yalnız başına 1 ile 30000 adet sazın çıkaracağı sesi çıkarabilmekte ve ayrıca elektronik olarak sesi bir bas gitarı aşan kalınlıkta, kemanın en ince seslerini verebilecek biçimde de inceltilebilmektedir. Çalabilmek için en az 8 ay kadar bir zaman çalışmam gerekmiştir. Sayın Zenger'e, böyle nitelikte sazı oluşturduğu ve aşama getirdiği için nasıl övgü kullanmak gerekir bilemiyorum. Ama bu hayranlık içinde, ileri bir çalışmaya gitmesini ve daha çok org biçimi sesler kazandırılmış bir bağlama orkestrası kurulmasına önayak olacağına inanarak, kutlarım. (Demirsipahi, 1975, ss. 177-178).

Aslında elektro bağlamayı ilk icat edenin kim olduğu meselesi bir tartışma konusu olagelmiştir. Çalgıyı ilk yapanın kim olduğuna ilişkin icracılar arasında farklı görüşler ve tanıklıklar olduğu gözlemlenmiştir. Ancak meseleyle ilgili yazılanlara bakıldığında ve alanda yapılan görüşmeler ışığında çalgının sesini yükseltmekle ilgili bir ihtiyacın, dönemin şartları nedeniyle eşzamanlı olarak birçok icracı tarafından hissedildiği anlaşılmaktadır. Bu süreçte özellikle elektro gitarla tanışan müzisyenlerin, gitar manyetiklerini akustik bağlamaya takarak bir elektro bağlama geliştirmeye başladıkları anlaşılmaktadır. Dönemin tanınan ve piyasada oldukça etkin olan müzisyenleri Arif Sağ ve Orhan Gencebay'ın elektro bağlamayı kullanmaları ile birlikte bu çalgının giderek popüler hale geldiği bilinmektedir.



Şekil 5.8 : Erkal Zenger'in tasarladığı elektro bağlama (Demirsipahi, 1975, s. 177).

Örneğin 1972 yılında yayınlanan Erkin Koray'ın bir 45'lik plağındaki *Goca Dünya* isimli eserde Orhan Gencebay'ın elektro bağlama ile hem bir açışı hem de eserin

sonunda bir doğaçlama solosu bulunmaktadır.[138] Diğer yandan Türkiye'nin önemli popüler müzik sanatçılarından olan Erkin Koray, elektro bağlamayı ilk kullanan isimlerden birisi olduğunu belirtmektedir. Hatta Koray, 1960'lı yılların sonuna doğru başlayan elektro bağlama serüveninin tam ortasına kendisini yerleştirerek gelişmeleri şu şekilde aktarmaktadır:

> Gitarın elektrosunu sevdiğim için, elektro gitar ile başladım konuya, benim söylediğim şeyler tabi çok eski günlere dayanıyor, daha gitarın bile yeni yeni elektro olduğu günlere dayanıyor. Bağlamada da bir gün gelip bu konuya ihtiyaç olacağını düşündüm. Dolayısıyla buna bir yerde başlanması gerektiğini düşündüğüm için ben ilk elektro bağlamayı yaptım. Kendim yapmadım tabiki yaptırdım, şablonunu ben çizdim. Nasıl olsa bir gün gelecekti ama benim özelliğim bu zaten çoğu şeyi ilk defa düşünmüş olmak bu ülkede. Dolayısıyla yararlı olduğunu düşünüyorum. Belki 10 yıl sonra gelecekti ama onu ben öne çekmiş oldum. Bir fikir vermiş oldu, ben bağlamacı değilim, ama saz çalan arkadaşlara bir fikir vermiş oldum. Sahnede bir müddet uyguladım ki görülsün tanınsın konu diye, ondan sonra işte elektro bağlama Türkiye'de başladı. Bunu başlatmış olmak bir kıvanç kaynağı benim için. (URL-17)

Çok farklı tını imkânları sunan elektro bağlama, icracıları yeni bir ses dünyası ile tanıştırmıştır. Kimi icracılar sahnede çalmanın ortaya çıkardığı zorunluluklardan, kim icracılar da çalgının tınısına olan meraklarından dolayı elektro bağlamaya yönelmiştir. Özellikle elektro bağlama üzerinden gelişen yeni bir repertuvar ve buna bağlı farklı tekniklerin gelişmeye başlaması, amatör ve profesyonel birçok icracının kısa zamanda dikkatini çekmiştir. Sonuç olarak elektro bağlama icracıların gündemine girmeye başlamış ve kayıtlarda da daha çok duyulur olmuştur. Daha önce de belirtildiği üzere elektro bağlamanın popülerleşmesinde dönemin kayıt piyasasında oldukça etkin olan Arif Sağ ve Orhan Gencebay'ın bu çalgıyı daha sık kullanmaya başlamasının oldukça önemli bir rolü olmuştur. Elektro bağlamanın yaygınlaşma sürecinde, gelişmekte olan Anadolu pop, Arabesk ve aranjman gibi yeni türlerin etkisiyle ortaya çıkan deneysellik arayışlarının da oldukça büyük bir etkisi vardır.

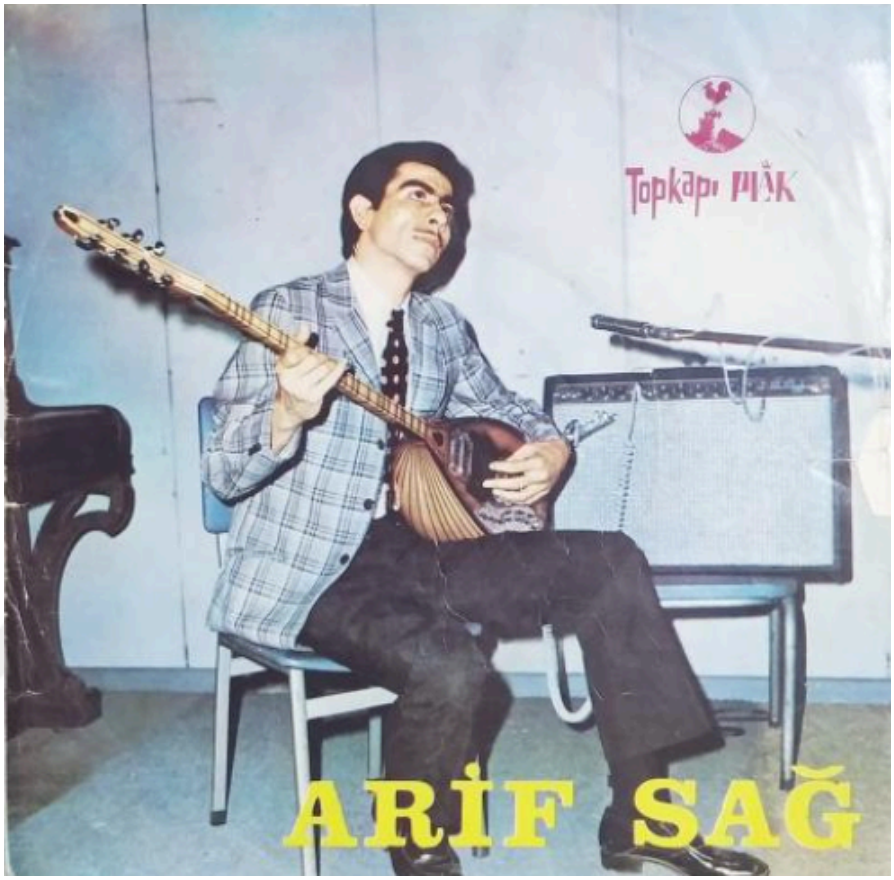
---

[138] Bu kayıtta bağlamayı bozuk düzende Re karar olarak bilinen pozisyonda (V. pozisyon) icra etmiştir. Arif Sağ ise daha önce 1968'de yaptığı bir 45'lik plakta aynı eseri grup bağlama ve cura ile seslendirmiştir. Divan sazı tınısının ağırlıklı olduğu bu kayıtta, cura karar sesinin tizinden ritmik bir eşlik çalmaktadır, bozuk düzende alt teli karar sesi alınarak icra edilmiştir.

Arif Sağ ve Orhan Gencebay'ın 1960'lı yıllardaki kayıtları dinlenildiğinde, akustik bağlama tınısının hâkim olduğu görülmektedir. 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yılların başında ise elektro bağlamanın kayıtlarında yer bulmaya başladığını gözlemlemek mümkündür. Örneğin Gencebay'ın 1960'lı yılların başında çıkardığı ilk taş plağında yer alan *Meğer Sevmek Pek Yalanmış* adlı eserde bam teli olmayan bir tanburayı, alt telde V. pozisyonu karar alarak çaldığı işitilmektedir. Akustik bağlama, darbuka ve kaşık ile icra edilmiş olan bu eserde Orhan Gencebay'ın bağlamayı seslendirme tarzı, o dönemin yerel icracılarından pek farklı değildir. İcra üslubunda özellikle Bayram Aracı'nın etkilerini gözlemlemek mümkündür. Gencebay'ın 1969 yılında yaptığı *Sevenler Mesut Olmaz/Beni de Allah Yarattı* ve 1971'de yayınladığı *Bir Teselli Ver/Yorgun Gözler* adlı 45'likleri gibi birçok eserde ise elektro bağlama kullanmaya başladığı görülür. Benzer şekilde Arif Sağ'ın ilk dönem plaklarında da akustik bağlama tınısı hâkimdir. Ayrıca bu iki müzisyenin birlikte çaldıkları ve yayımladıkları; *Orhan Gencebay, Arif Sağ ve Arkadaşları* adlı bir plak da mevcuttur. *Kars Oyun Havası* ve *Süpürgesi Yoncadan* gibi eserlerin olduğu bu plağın üzerine "Bağlama ile" diye bir not düşülmüştür. Henüz elektro bağlamanın duyulmadığı bu plaklarda dönemin, Yurttan Sesler geleneği ile kulaklarda iz bırakan grup bağlama *sound*'u işitilmektedir. Benzer şekilde sözlerini Abdullah Nail Bayşu'nun yazdığı müziğini Orhan Gencebay'ın yaptığı ve daha sonra birçok popüler sanatçı tarafından yeniden aranje edilerek seslendirilen *Koca Dünya* adlı beste de 1968 yılında Arif Sağ tarafından akustik bir bağlama grubu ile seslendirmiştir.

Diğer yandan, Arif Sağ da bahsi geçen yıllarda kendi plaklarında elektro-bağlama kullanmaya başlamıştır. Önceleri *Emmioğlu/Koca Arap Zeybeği* gibi geleneksel oyun havası ve çalgısal eserleri bir ritim grubu ve elektro bağlama ile seslendirmiştir. Daha sonra keman grubu, bas ve davul gibi çalgıların katıldığı orkestrasyon içinde elektro bağlama çalarak, sonraları Arabesk olarak adlandırılacak türe yakın bir üslupta yaptığı bestelerini icra etmiştir. Sözgelimi 1970'de *Kötü Kader/Ben Ne Biçim Serseriyim*; 1972'de *Hayat Uçurum Oldu/Seven Umutlu Olur* isimli bestelerini seslendirirken de elektro bağlama çalmıştır (bkz. Şekil 5.9). Yine 1972 yılında yayınladığı *Alın Yazım/Gurbet Treni*; 1975'te yayınlanan *Bu Ayrılık Neden Oldu/Kaybolan Mutluluk* adlı plağında bağlama düzeninde çaldığı bir tanbura ve bozuk düzende çaldığı bir elektro bağlamayı birlikte kullanmıştır. Benzer şekilde 1973 yılında yayınlanan *Lambaya Püf De* isimli eserde bas, davul ve akustik

bağlamaya ek olarak bir de elektro bağlama çalmıştır. Bu eserde elektro bağlamayı çeşitli efektlerle kullanıp farklı bir sound yaratmış ve eserin sonunda bir solo çalmıştır (URL-18). 1973 yılında yayınlanan *Şu Samsun'un Evleri* isimli eseri ise elektro bağlama ile bağlama düzeninde çalmış ve o dönemde teknik olarak oldukça zor ve gösterişli motifleri bu eserde icra etmesiyle dikkat çekmiştir (URL-19).



Şekil 5.9 : Elektro bağlama ve amfisiyle Arif Sağ, *Hayat Uçurum Oldu / Seven Umutlu Olur* adlı plak kapağı.

Bu kesimde ayrıca, elektro bağlamanın aslında bağlama ile ilişkili olan ya da olmayan pek çok müzisyenin ve müzik türünün ilgisine mazhar olduğunu, hatta kimi zaman bu durumun ilginin ötesine geçerek farklı üsluplaşmalara yol açtığını belirtmek gerekiyor. Sözgelimi pek çok mahalli sanatçı, piyasa ile ilişkilenirken elektro bağlamayı etkili bir biçimde kendi müziksel pratiği içine katmıştır. Dolayısıyla mahalli otantisite ile piyasa otantisitesi kesişmesi çerçevesinde düşünülmesi gereken bir üslup, bir repertuvar ve teknik ortaya çıkmıştır. Bu isimlerden en önemlisi kuşkusuz Neşet Ertaş'tır.

Neşet Ertaş özellikle 1960'lı yıllarda yayınladığı plaklarda akustik bağlama kullanmıştır. Daha sonra düğün ve gazino gibi yoğun sahne hayatının getirdiği

ihtiyaçlardan ötürü elektronik aksamı olan bağlamalar kullanmaya başlamıştır. Bu dönüşümü ve arayışlarını yansıtması açısından Hülya Plak tarafından yayınlanan üç plak kapağı dikkate değerdir (bkz. Şekil 5.10). Muhtemelen aynı bağlama önce akustik halde, daha sonra tek manyetikli ve çift manyetikli halde görülüyor.[139] Ertaş'ın tını arayışı uzun yıllar devam etmiştir ve sonuç olarak sahnede daha çok kendisi ile özdeşleşen tek manyetikli yarı akustik/elektro bağlamaları kullanmayı tercih etmiştir. 1970'li yıllardaki plaklarında sahne *sound*'undan farklı olarak bağlamanın akustik sesi kaydedilmiştir. Sahnede özellikle 1990'lı yıllardan itibaren *distortion* ve *reverb* gibi efektler içeren kendine has bir düzenek ile tek manyetikli bağlamalar kullanmıştır. Yarı akustik diyebileceğimiz bir tınıya sahip olan ve yedi telli (3+2+2) kullanıma imkân veren bu bağlamalar sağ elde yoğun ritmik mızrap vuruşlarıyla şekillendirdiği üslubuna uygun düşmüştür. Çünkü üç tele birlikte yapılan bu vuruşlar çift manyetikli elektro bağlamada ciddi bir volüm patlamasına yol açarak istenmeyen gürültülerin çıkmasına neden olabilmektedir. Neşet Ertaş'ın mahalli otantisite ve piyasa otantisitesinin kesiştiği bir alanda ortaya çıkardığı bu özgün üslubu giderek Kırşehir yöresi başta olmak üzere bütün Orta Anadolu'da yaygınlaşmıştır. Bağlamada kullandığı ritmik mızrap teknikleri, sol el çarpmaları, kendine özgü akorlar, *glissando*'lar, seri müzik cümleleri, dokumalar ve sazın ses tahtasına yaptığı perküsif vuruşlar ile bir ekol olmuştur.

İcrasını geleneksel icradan farklılaştıran en önemli özelliklerden birisi kullandığı perde sistemidir. Ertaş, geleneksel bağlamalarda bulunan perde kullanımından farklı bir dizge benimsemiştir. 1970'lerde kentte standartlaşmaya başlayan klavye üzerinde 24 perde bulunan bağlamalar yerine, 32-35 perde arasında değişen bir sistem kullanmıştır. Özellikle çeyrek seslerin olduğu bölgeleri daha küçük aralıklara bölerek, tanbur perdelerine yakın bir anlayışla çeşitli mikrotonlar kullanmıştır. Bu perdeler yaptığı *glissando*'ları daha etkili bir şekilde kullanmasına imkân vermiş ve makamları kullanırken kendine has incelikler üretebilmesini sağlamıştır. Tercih ettiği temel çalma pozisyonu ise Re karar olarak adlandırılan V. pozisyon olmuştur. Bu pozisyonda, orta telin dem teli olarak kullanılmasına imkân vermesi bakımından zengin bir duyum sağlamış ve orta tele taktığı kalın bam (bambam) teli giderek Neşet

[139] Bağlamanın işlemelerinden, tekne ve yanak tipinden aynı bağlama olduğu kanısına varılmıştır. Aynı ustaya ait aynı ebatta ve çok benzer farklı bağlamalar olma ihtimali vardır. Ancak o dönemde genel olarak birçok icracının bağlamaları üzerinde çeşitli denemeler yaptığı bilindiğinden ilk ihtimal tarafımıza daha yakın gelmektedir.

Ertaş'la anılacak tının temel bileşenlerinden birisi olmuştur. Ertaş'ın daha büyük tekneli bağlamalar tercih etmeye başlaması ve kullandığı bam telleri nedeniyle geleneksel bağlamalardan daha bas bir tını ortaya çıkmıştır. Tezene vuruşlarında bam tellerini öne çıkartacak bir açı ile vuruşlar yapması da Ertaş'a özgü tınının oluşmasında önemli bir paya sahiptir.



Şekil 5.10 : Neşet Ertaş'ın Hülya Müzik'ten çıkan 3 adet plak kapağı.

Sonuç olarak 1960'lardan itibaren bağlamanın ilişkili olduğu tınısal tasarım içinde elektro bağlamanın önemli bir yer tuttuğunu yinelemek gerekir. Elektro bağlamanın ortaya çıkışı, mahalli ve resmî otantisite içerisindeki birçok icracıyı etkilemiştir. Ancak üretimlerinde yoğun olarak elektro bağlamayı kullanan Orhan Gencebay'ın elektro bağlama ile özdeşleşmesi nedeniyle, piyasa otantisitesindeki bağlama icrasına ilişkin değer yargıları da onun icrasının etrafında şekillenmeye başlamıştır.

Resmî otantisite kategorisindeki müziksel değerleri inşa edenler tarafından inotantik olarak değerlendirilen piyasa icracıları, zaman içinde kendi içlerinde yargı öbekleri oluşturmuş, söylem ve eylemleri ile yeni bir otantisite inşa etmişlerdir. Bu söylemsel

yapının inşasında Gencebay'ın serbest çalışmalar söyleminin, pratik bilincin aktarılmasında ise yine Gencebay'ın icralarının payı büyüktür. Özellikle elektro bağlamanın, Sol karar pozisyonunda çalmanın, cümbüş, ud ve sitar gibi çalgılardan etkilenerek yapılan *glissandolar*'ın, Flamenko gitar icralarını hatırlatan hızlı ezgisel geçişlerin otantisite işaretleyicilerine dönüştüğü üslup, piyasa otantisitesi ve elektro bağlama merekezlilik içindeki ana damarı oluşturmaktadır. Ayrıca plak ve kaset kayıt piyasası içerisinde şekillenmiş grup bağlama çalma geleneği de bu kategori altında ele alınabilir.

Elektro bağlama, normal olarak tellenmiş[140] bir bağlama şeklinde çalındığında çıkan sesin abartılı ve karışık olması yüzünden zamanla elektro bağlamanın tellerinin sayısı azaltılmıştır. Bu süreçte bağlama icrasında sağ el ile bütün tellere birden vurarak ritmik vuruşlar yapma ve üç tel grubunu aynı anda tınlatma gibi teknikler, seslerin birbirine karışması ve böylece anlaşılmaz, gürültülü bir tını çıkmaya başlamasının yarattığı hoşnutsuzluk yüzünden terk edilmeye başlanmıştır. Böylece telleri ayrıştırarak ezgi üzerine yoğunlaşmış ve sağ elle ritmik kalıplar çalmak yerine, sağ elle yapılan yumuşak tezene vuruşları ile icra etme biçimi yaygınlaşmıştır. Biraz da çalgının yapısal karakterinin sonucu olarak gelişen bu süreç, elektro bağlamayı yoğun kullanan icracılarda giderek teknik bir alışkanlığa dönüşerek bir icra üslubu halini almıştır. Ayrıca elektro bağlamada sol el çarpma, çekme ve kaydırma gibi tekniklerinin daha net duyulabilmesi sebebiyle, bu tekniklerin icrada daha yoğun yer almaya başladığı gözlemlenmiştir. Yine elektro bağlamada, akustik bağlamaya kıyasla daha yumuşak bir tel gerginliği ve buna bağlı olarak daha az baskı zorluğu olması, hızlı çalıma olan eğilimi giderek artırmıştır. Diğer yandan elektro bağlamayı yoğun olarak kullanan icracılar, akustik bağlama çaldıklarında da elektro bağlama pratiklerini akustik bağlamaya aktarmaya başlamışlardır. Bunu mahalli ve resmî otantisitelerde çoğunlukla bütün tellere vurarak uygulanan tezene vuruşlarının yerine, tellerin ayrışmaya başladığı ve tellerin bağımsızlık kazandığı bir icra tarzının gelişmeye başlamasından anlayabiliyoruz.

Elbette burada, bağlamanın müzik içerisindeki işlevinin değişmesi durumunu göz ardı etmemek gerekir. Çalgının, özellikle bir orkestra içerisinde çalınması ve armonik bir düzen içerisinde konumlanması bu anlamda oldukça önemlidir.

[140] Üç tel grubunda 7 tel (3+2+2) bulunan yaygın biçimi kastediliyor.

Geleneksel icra sırasında bağlamada kullanılan dem sesleri, armonik yürüyüşteki duyum açısından problem oluşturmuş ve bu nedenle de özellikle kayıt sırasında aranjörler tarafından icracılar uyarılarak daha ezgisel bir icraya yönlendirilmiştir. Bu icra tarzı giderek temiz çalma ölçütü ile birleşmiş ve geleneksel bağlama icrasındaki tavırlı çalış alışkanlığından giderek kopulmuştur. Zira tavırlı seslendirmenin eşlik ve ritmik fonksiyonu piyasa otantisitesi içerisinde uyum problemi çıkarmıştır. Elektro bağlamanın ilk çıktığı yıllardaki gözlemlerini aktaran Yücel Paşmakçı, bu uyum problemi ile ilgili şunları ifade etmektedir:

> Onlarda bütün tellere vurmanız mümkün değildi. Es kaza orta tele tezene değdiği zaman, bomba patlamış gibi bir ses çıkardı. Onda tabii ne tavır olur ne bir şey… Hiçbir şey olmazdı… Tek telden böyle… O, bağlama gibi değil… Televizyonlarda filanda bakıyorum. Bağlamayı tek telden çalıyorlar. Ne bileyim ya orta tel, ya alt tel, üst tel, neyse birer tane birer tane. Eskiden öyle değildi yani, bütün tellerle beraber. Ne bileyim bir Rumeli türküsü çalarsan onun bir tezenesi vardı üst telleri de tarayarak böyle, o bir zenginlik kazandırıyordu. Bir ölçüde çok seslilik ortaya çıkıyordu. Bunun böyle oluşu nedendir bilmiyorum. Nota bağımlılığından mı, notaya sadık kalmak, illaki onu tek tek çalmak mecburiyetini hissetmekten mi kaynaklanıyor bilemiyorum. (Yücel Paşmakçı, kişisel görüşme**,** 13 Kasım 2014)

Bu noktada, piyasa üslubu ve elektro-bağlama merkezlilik ile ilişkili olarak şu saptamayı yapmak yerinde olacaktır: piyasa üslubu 1960'ların sonlarından 1990'ların başlarına kadar Arabesk'in hakimiyetindedir, elektro bağlama ise aynı tarihsel zaman diliminde Arabesk *sound*'un en önemli bileşenidir. Orhan Gencebay'ın, yaptığı müziğe Arabesk denmesinin yanlış olduğunu, böyle bir müzik türü tanımlaması yerine, yaptığı müzikleri "serbest çalışmalar" olarak nitelediğini belirtmiştik. Kendisini Türk Müziği'nin devamı olarak gören Gencebay, 1968'de Radyo sanatçısı olarak göreve başlamış ardından da çok kısa süre sonra Radyo'dan ayrılmıştır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda Radyo yayın denetimlerinin sertliği göz önüne alındığında Gencebay'ın "serbestlik" vurgusunu neden yaptığı daha iyi anlaşılmaktadır. Gencebay'ın Radyo'dan ayrılması, resmî otantisite ve piyasa otantisitesinin ihtilafını da açığa çıkarması bakımından önemlidir. Radyo'da yalnızca repertuvar kurulu tarafından denetlenmiş anonim halk müziği repertuvarının çalınması, yeni besteler yapmak isteyen icracılar için kısıtlayıcı bir ortamdır. Bir başka deyişle sadece halkın

ortak malı olarak görülen türkülerin repertuvara alındığı bu ortamda, bestelere yer verilmemesi, kimi müzisyenler tarafından yaratıcılığı sınırlayıcı ve yenilikleri engelleyici bir tutum olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca repertuvardaki türkülerin yorumlanmasının, aslına uygunluk, yöresel tavra bağlı kalma ve özüne sadık olma gibi değerler çerçevesinde biçimlendirilmesi, bu kanıyı güçlendirmektedir. Paşmakçı'nın TRT'deki "disipline" ve piyasadaki "disiplinsizliğe" vurgu yapan şu sözleri bu bağlamda dikkat çekicidir:

> Tabi radyoda belirli bir disiplin mecburiyeti içerisinde kalmak var. Ama piyasada böyle bir şey söz konusu değil. Varyasyonlar yapanlar, süslemeler yapanlar, kendi işine göre değişiklikler yapanlar, bu sahnede olağan şeyler, olmuştur da. Hatta plaklarda bir ara önde bu arabesk furyası. Bağlama bu işin içine girdi. Hiç alakası yokken... Orhan Gencebay sayesinde. Kendisini çok severim ama bu tarafı ile pek ilgilenmem. Hatta bir ara Arif Sağ bile arabeske meyil etti sonra çıktı... Oluyor, olmuyor değil. Onu şeye getiremiyorsunuz. Artık TRT'nin de dışında bir sürü radyo televizyon ortaya çıktı, onlara hakimiyet ortadan kalktı. TRT de bir disiplin vardı. Kurullar vardı. Sizin çaldığınız, söylediğiniz şeyi eğer kurul tasvip etmiyorsa sizi ikaz eder, yayınlanmaz. Üç beş defa ısrar ederseniz yayınınızı kaldırırlar. Böyle bir disiplin vardı. (Yücel Paşmakçı, kişisel görüşme**,** 13 Kasım 2014)

1960'lı yıllar kentteki nüfusun giderek arttığı ve birçok farklı türde müziğin kolay bir biçimde duyulabildiği bir dönemdir. Bu ortamda halk müziği ile uğraşan müzisyenlerin diğer müziklerden etkilenmeleri de kaçınılmaz olmuştur. Geleneksel bir halk çalgısı olan bağlamaya gönül veren müzisyenler de giderek bu farklı müzikleri çalgılarına aktarmaya başlamışlardır. Özellikle profesyonel sahne bağlamacılığının gelişme göstermesiyle birlikte türkülerin yanı sıra farklı türlerden karma bir repertuvar da bağlama ile seslendirilmeye başlanmıştır. Bu repertuvar çoğunlukla solistin ve dinleyicilerin beklentisi doğrultusunda şekillenmiştir. Piyasada Ahmet Sezgin gibi dönemin ünlü solistlerine bağlama çalan ve halk müziği dışındaki müziklerden de oldukça etkilenen bir müzisyen olan Orhan Gencebay, bir bakıma Radyo bünyesinde yapamayacaklarını piyasa koşullarında "serbest çalışmalar" ile yapma yolunu seçmiştir. Gencebay'ın "serbest çalışmaları", her müzik türünden çeşitli ögeler almanın normal karşılandığı ve bu farklı müzikal ögelerin birbiriyle istenen şekilde birleştirilip yeni karışımlar oluşturabildiği yeni bir müzik arayışıdır.

Ancak ekonomik kaygıların ön plana çıkmasıyla birlikte beğenilme ve plakların satılması kaygıları, giderek bu müziğin üretimini şekillendiren kriterlerden olmaya başlamıştır. Halk müziği çevreleri tarafından piyasa müziği olarak adlandırılmasının bir sebebi de bu müziklerde ekonomik kazancın temel motivasyon haline geldiğinin düşünülmesidir. Arabesk ve piyasa gibi adlandırmalar, kendisini resmî otantisite söylem ve pratiği çerçevesinde tanımlayan müzisyenlerin küçümseyici, ötekileştirici ve hatta aşağılayıcı nitelemeleridir. Buna göre piyasa ya da Arabesk, geleneksel müzik pratiğinin yozlaşması ve bozulmasından sorumludur. Yapılan alan araştırmasında tespit edildiği üzere, bu müziklere yüklenen olumsuz anlamlara rağmen, yine de birçok müzisyen kendisini piyasacı, Arabeskçi olarak adlandırmaktan çekinmemiştir.

Orhan Gencebay, bir yandan kendi döneminde çok bilinen bağlama icracılarını dinlemiş, diğer yandan bağlamanın icra edilmediği farklı müzik kültürlerinden etkilenerek icrasını zenginleştirmiştir. Özellikle küçük yaşlarından itibaren Klasik Türk müziği biçimlerini bağlama ile çalmaya çalışması, bağlamanın sınırlarını zorlamasına ve teknik kapasitesini geliştirmesine imkân vermiştir. İlk zamanlar en çok dönemin ünlü bağlama üstadı Bayram Aracı'dan esinlenmiş ve hatta bir dönem "Küçük Bayram" lakabı ile anılmıştır. Ayrıca dönemin önemli icracıları olan Çekiç Ali, Hacı Taşan, Orhan Subay, Osman Özdenkçi, Emin Aldemir ve Yılmaz İpek gibi bağlama üstatlarından etkilenmiştir. Gençlik yıllarında Ankara Radyosu Yurttan Sesler Topluluğu'nun çalışmalarını takip etmiş ve mevcut repertuvarı incelemiştir. Ayrıca çocukluk yıllarından itibaren keman ve tanbur gibi çalgıları da çalan Gencebay, halk müziği kaynaklarının yanı sıra, dönemin ünlü Klasik Türk müziği virtüözlerini de dikkatle takip etmiştir. Özellikle kemani Nubar Tekyay, Haydar Tatlıyay, udî Yorgo Bacanos, Kadri Şençalar ve Şerif Muhiddin Targan gibi isimler onu derinden etkilemiştir. Onlardan duyduklarını bağlama ile çalmaya çalışan Gencebay, aslında bağlama ile düşünen bir şehirli müzisyen olarak çok çeşitli müzikleri çalgısına aktarmaya başlamıştır. Diğer yandan yine 13-14 yaşlarından itibaren Abdülvahab'ın yaptığı müziklerden etkilenmiştir. Mısır'da modernleşme sürecinde ortaya çıkan bu müziklerde Batı yaylı çalgılarını temel alan ve geleneksel müziklerden nüveler taşıyan bir sentez anlayışı hakimdir. Ayrıca özellikle Elvis Presley gibi gitar, davul, bas ve klavye gibi çalgılarla yüksek volümlü müzik yapan ve güçlü *sound*'u olan, rock müzisyenlerinden de etkilenmiştir. Bu eserleri bağlama

ile çalmaya çalışmıştır. Gencebay'ın 1970'li yıllardan 1990'lı yıllara kadar birçok filmde baş rol oynaması müziklerinin yaygınlaşmasına da ciddi bir etki yapmıştır. 1978 yılında TRT'de de filmleri gösterilmeye başlanmıştır. Aşk, dert, çile, ızdırap, yoksulluk ve keder gibi genellikle hüzünlü temalardaki söz içeriği, ekonomik ve toplumsal sıkıntı içerisindeki halk tabakasında karşılık bulmuştur. Giderek ciddi bir üne sahip olan Gencebay'ın müziği, bağlama icrası üzerinde de önemli bir etki yaratmıştır. Gencebay, filmlerinde de bağlama icralarına yer vermiştir (URL-20).

Gencebay'ın ilk kayıtları 1960 yılında Columbia şirketi tarafından taş plak olarak yayınlanan *Meğer Sevmek Pek Yalanmış/Metelik Oyun Havası*[141] ve *Yare Pazen Seçemedim/Yeni Yolun Düzleri*[142] adlı eserlerdir. Bu eserlerde akustik bağlama çalan Gencebay'ın icrasında Bayram Aracı'nın etkisi oldukça hissedilmektedir. Alt tellerinde bam teli olmayan solo bir bağlamayla yaptığı bu kayıtlarda kendisine yalnızca bir darbuka ve kaşık eşlik etmektedir. Bu da yerel üsluba yakın, yalın bir *sound* ortaya çıkarmıştır. Kayıtlarda çaldığı parçalardan *Yeni Yolun Düzleri* ve *Meğer Sevmek Pek Yalanmış* adlı kayıtları bağlamada Re karar pozisyonunda, *Yare Pazen Seçemedim* adlı eseri ise Sol karar pozisyonunda icra etmiştir.

Gencebay 1968 yılında Türkofon plak şirketi için *Ankara Koşması-Urfa Halay Havası/Arabeks Oyun Havası-Trakya Karşılaması*[143] eserlerini içeren bir plak yayınlamıştır. Bu plaktaki "Arabeks Oyun Havası" tanımlaması ilgi çekicidir. Zira daha önce de belirtildiği gibi o dönem için henüz Arabesk müzikten çok fazla bahsedilmezken, Gencebay plaklarının birisinde Arabesk sözcüğünün geçmesi dikkate değerdir. *Arabesk Oyun Havası*'nın icrasında sağ el serpme tezene olarak bilinen kalıpla ritmik eşlikler yapılmıştır. Bunun yanı sıra bu kayıtta orta teli ve üst teli de kullandığı süratli pasajlar mevcuttur. Ayrıca, Arap tavrına yakın taramaların kullanıldığı bu eserde yakın perdeler üzerinde sol el kaydırmaları ile ortaya çıkan motifler de işitilmektedir.

Gencebay'ın üslubunda Yılmaz İpek'in etkilerini görmek de mümkündür. Zira Batı müziğinden esinlenerek bağlamada üç sesli akorların çalınması ve farklı müzik türlerinden alınan ezgi motiflerine hem doğaçlamalarda hem de eserlerin içerisinde yer verilmesi anlayışı Yılmaz İpek'in icralarında da mevcuttur. Ancak Orhan

[141] Columbia firmasında RT 573 katalog numarasına sahip taş plak.
[142] Columbia firmasında RT 573 katalog numarasına sahip taş plak.
[143] Türkofon firmasında 8610 katalog numarasına sahip 45'lik plak.

Gencebay, bu tür yaklaşımları sanat hayatında bir süreklilik haline getirmiş ve bestelediği eserlerde çeşitli etkileşimler barındıran bir sentez yapma fikrini benimsemiştir. Ayrıca Gencebay, 1970'li yıllarda oldukça popüler olmuş ve eserleri çok daha fazla kişi tarafından ilgi görmüştür.

Gencebay'ın bestelerini temelde bağlama ile düşünmesi, bağlamanın teknik sınırlarını zorlamasının da yolunu açmıştır. Yenilik arayışı ve sentez motivasyonuyla müzik yapan Gencebay, bunun bir yansıması olarak eserlerinde halk müziğinde olmayan ezgi motiflerini de kullanmış ve bunları bağlama ile çalmıştır. Örnek olarak 1971'de yayınladığı *Aşk Pınarı* adlı bestesinde solo elektro bağlamanın seslendirdiği kromatik cevaplar verilebilir. Yaylı grubu, ney, davul ve darbuka gibi çalgıların yer aldığı bu eserde elektro bağlama kullanılmıştır. Elekro bağlamanın alt tellerinde bam ve çelik telin oktavlı olarak birlikte kullanıldığı, orta telde ise tek bir çelik telin kullanıldığı işitilmektedir. Elektro bağlama partisindeki ezginin birinci kısmı bozuk düzende alt tel karar sesi alınarak geleneksel üsluba yakın bir biçimde icra edilmiştir. Bu motiften sonra yaylılar ve ney unison olarak üç ölçülük bir cevap vermekte ve bu cevabın hemen bitiminde bağlamanın orta telinde kromatik bir motifle saz bölümü sonlanmaktadır (bkz. Şekil 5.11).



Şekil 5.11 : Orhan Gencebay'ın *Aşk Pınarı* adlı eserinde 1'41'' ve 1'53'' arasındaki elektro bağlama partisi.[144]

Halk müziği icralarında bağlamada pek görülmeyen bu tür motifler, Gencebay eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Örneğin *Hatasız Kul Olmaz* adlı bestenin

[144] Transkripsiyon tarafımızdan yapılmıştır, eserde elektro bağlamanın alt tel akordu Si'dir.

giriş kısmında, akustik bağlamalar Ankara türkülerine benzer bir tavırda yazılmış partiyi çalarken, elektro bağlama kromatik bir geçiş motifi ile girişi tamamlamaktadır (bkz. Şekil 5.12).

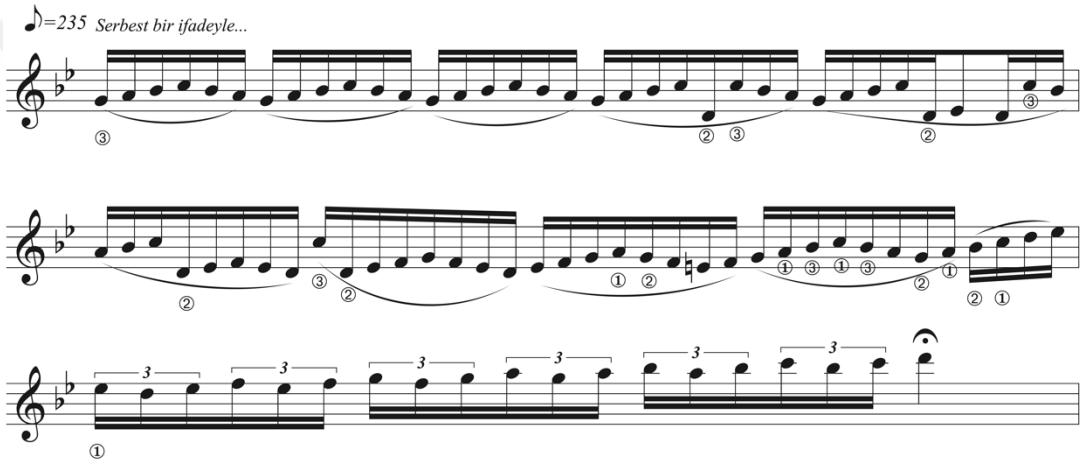


Şekil 5.12 : *Hatasız Kul Olmaz* eserinin girişinde elektro bağlama ile kromatik figürler.

Gencebay'ın popüler olmaya başladığı 1970'li yıllar, aynı zamanda elektro bağlamanın sahnelerde yaygınlaştığı dönemdir. Birçok icracı elektro bağlama ile Gencebay'ın plaklarında ortaya koyduğu repertuvarı da çalmaya yönelmekteydi. Gencebay eserlerindeki zor pasajların çalınması, özellikle müzik piyasası içinde profesyonel bağlama icracılığı yapan çevrelerde bir ustalık ölçütü olmaya başlamıştı. Hatta yalnızca bağlama partileri değil, Gencebay'ın yaylılar için yazdığı partiler de bağlama ile seslendirilmeye başlanmış ve pek çok bağlama icracısı, bu eserleri teknik gelişme göstergesi olarak kullanmaya başlamıştı (Z. Dalgıç, kişisel görüşme, 16.03.2015, H. Genç, kişisel görüşme, 21.03.2015). Hatırı sayılır bir çevrenin Gencebay'ı hayranlıkla takip etmesinin yanında, birçok icracı da geleneksel bağlama çalma üsluplarının giderek unutulmasında, yozlaştırılmasında ve bozulmasında en önemli rolü Gencebay'ın tarzının yaygınlaşmasına bağlamışlardı. Daha önce de belirtildiği üzere, Arabesk ya da piyasa diye nitelendirilen bu yeni icra biçimini bozulma ile eşanlamlı gören ve neredeyse gelenek için bir tehdit unsuru olarak niteleyenlerin başında Radyo ve konservatuar çevreleri gelmekteydi.

Gencebay'ın bağlama icraları dinlendiğinde rock, caz ve blues gibi popüler Batı müziği akımlarından, Klasik Türk Musikisi'nden, Türk halk müziğinden, Arap müziklerinden (özellikle Mısır müziklerinden) ve Hint müziklerinden esinlenmeler

görülebilir. Örneğin *Leyla ile Mecnun*[145] eserinin başında, yaylı girişten sonra giren bağlama solo gözden geçirildiğinde, Flamenko gitar müziğindeki hızlı pasajlara benzer figürlerin, Mısır tarzı ud nağmelerinden esintilerle devam eden bir taksime dönüştüğü işitilebilir. Solo, ardından tonal akor ve kadanslarla Batı müziğini andıran motifler göstererek, blues motifleriyle sonlanır. Aslında sadece bu eserde bile Gencebay'ın pek çok farklı müzik kültüründen etkilendiğinin ve bağlamaya bu etkileri yansıttığının işaretlerini bulmak mümkündür (URL-21). Diğer yandan Gencebay'ın daha sonraları *Nihavent Üvertür* adlı bir esere dönüştürdüğü bu solodaki motifleri icra edebilmek, zamanla piyasa otantisitesinde önemli bir ustalık kriterine dönüşmüştür (bkz. Şekil 5.13).

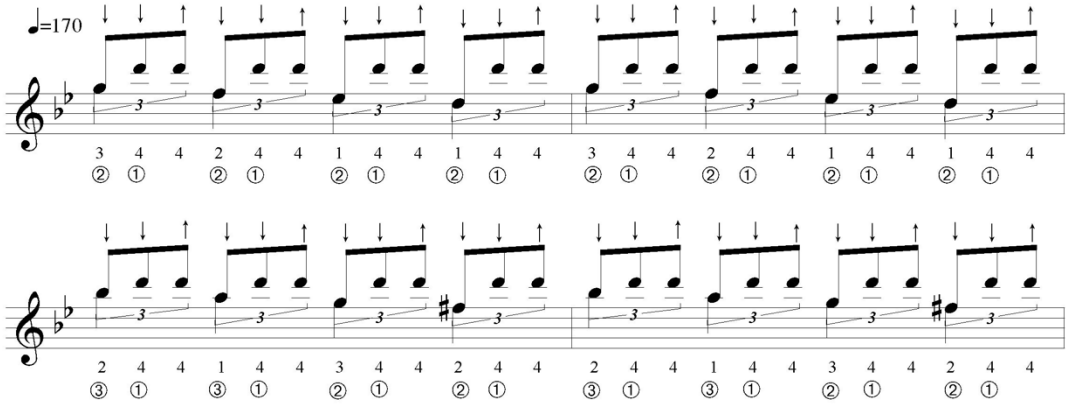


Şekil 5.13 : *Leyla ile Mecnun* adlı eserin elektro bağlama solosundan bir kesit (0'16''-0'25'' arası).[146]

Gencebay, Şekil 5.14'de görülen ezgi motifini, bağlamanın en tiz perdesi (tiz neva perdesi) üzerinde serçe parmağını sabit tutarak, sol elin diğer parmakları ile genişletilmiş bir pozisyonda çalmaktadır. Alt, orta ve üst teller arasında hızlı ve sabit bir mızrap kullanımı yoluyla çoksesli bir duyum ortaya çıkmaktadır. Bu sayede de alt telde sürekli basılı tutulan tiz Re (Neva) perdesinin dem sesi gibi devam ettiği algısı oluşmaktadır. Bu tip kullanımlar hem Arap ud icrasında hem Suriye'deki bozuk icrasında hem de klasik gitar eserlerinde sıkça karşımıza çıkan bir tiz karardan dem

[145] 1982 yılında Orhan Gencebay'ın başrolde oynadığı *Leyla ile Mecnun* filminin müziklerini içeren uzun çalar (LP) plak, 1983 yılında Kervan Plakçılık tarafından yayınlanmıştır.
[146] Transkripsiyon tarafımızdan yapılmıştır, eserde bozuk düzeninde icra edilen elektro bağlamanın alt tel akordu Si'dir.

tutma tekniğidir. Örneğin İspanyol besteci Isaac Albéniz'in, *Asturias*[147] isimli bestesinin gitarla icrasında da serçe parmağın sabit kaldığı ve sağ elin üçlemeler halinde sabit bir arpej kalıbı kullandığı benzer motiflere rastlamak mümkündür.



Şekil 5.14 : Leyla ile Mecnun adlı eserin elektro bağlama solosundan bir kesit (0'39''-0'45'' arası).[148]

5.2.2 Stüdyo-sahne ilişkisinde gelişen piyasa otantisitesi ve çeşitlenen temsiller

Gencebay bestelerinin ve tarzının piyasa otantisitesi bağlama icrasını köklü bir şekilde etkilediğini söylemek yerinde olacaktır. Ancak piyasanın farklı müzik türlerinin karşılaşma alanı olduğu ve özellikle kayıt endüstrisinin gelişmesiyle birlikte çok farklı üslupların iç içe geçebildiğini de hatırlatmak gereklidir. Özellikle 1980'li yıllardan itibaren genç kuşak amatör ve profesyonel icracıların farklı müzik türleri ile kurdukları etkileşimlerin de etkisiyle birçok farklı elektro bağlama biçimi ortaya çıkmıştır. Bu anlamda 1970'li yılların ortasında Almanya'ya göç eden ve orada düğün ve gazino eğlencelerinde müzisyenlik yapmaya başlayan *Derdiyoklar İkilisi'nden* Ali Ekber Aydoğan'ın tasarladığı üç saplı çalgı dikkat çekicidir. Altta elektro bağlama, ortada elektro gitar ve üstte elektro curanın birleşimiyle oluşturulmuş bu çalgı ve 1980 yılında yayınladıkları bir plakta grubun müzik tarzı için kullandıkları "*Disco Folk*" tanımlaması, piyasada yapılmaya çalışılan Doğu-Batı sentezinin bir göstergesi gibidir (bkz. Şekil 4.15). [149]

---

[147] Eser esasında piyano için yazılmıştır, ancak gitara adaptasyonu yapıldıktan sonra bu çalgıyla özdeşleşmiştir. Besteci 1860-1909 yılları arasında yaşamıştır.

[148] Transkripsiyon tarafımızdan yapılmıştır, eserde bozuk düzeninde icra edilen elektro bağlamanın alt tel akordu Si'dir.

[149] Plak ilk olarak 1980 yılında Türkola firması tarafından basılmıştır. Buradaki görsel *Pharaway Sounds* tarafından 2013 yılında LP (*long play)* olarak yeniden basılan plağın kapağıdır.



Şekil 5.15 : Derdiyoklar İkilisi'nin *Çoban Mamoş–Disco Folk* isimli plağının kapağı.

Özellikle piyasada yapılan bazı halk müziği çalışmaları, resmî otantisiteden çeşitli açılardan farklılaşırken, aynı zamanda Arabesk üsluptan da ayrışan bir biçimde formülize edilmiştir. Bu noktada kayıt endüstrisinin tarihsel gelişiminin anlatıldığı bölümde belirtildiği gibi 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yılların başında Arif Sağ ve Orhan Gencebay İstanbul müzik piyasasında takdir gören iki önemli isim olduğunu hatırlatmak yerinde olacaktır. Her iki icracı da iyi düzeyde bağlama çalmakta, bir yandan kendi plaklarını yapmakta, bir yandan da diğer plaklarda icracı, yönetmen ve aranjör olarak yer almaktaydılar. Arif Sağ o yılları şu sözlerle anlatmakta:

> Bizim kuşakta Orhan ve ben, enstrümana bir serilik getirdik. "Orhan ile Arif gibi" diye söylemler başladı. "İki tane delikanlı gelmiş onları bir dinlemek lazım" diye dedikodular başladı ortalıkta. Tabii onlardan biz haz duymaya başladık. Haz duymaya başlayınca emek verme sürecini artırdık. İnada girdi iş. Hatta ben mi Orhan mı diye muhabbetlere başladık o zaman. Orhan'la benim haberim olmadan kimse plak okumazdı. Yani klasikçisinden tut, arabeskçisinden tut, popçusuna... Yani Barış Manço'dan, Zeki Müren'e böyle söyleyim size... Hem Zeki Müren'in plağına çalıyordum, ondan sonra çıkıyordum gidiyordum Barış Manço'nun plağına çalıyordum. (Sağ, 2010)[150]

[150] TRT'de 22.06.2010 tarihinde yayınlanan Virtüözler isimli programda, Arif Sağ ile yapılan röportajdan alınmıştır.

Bu süreçte Arif Sağ ve Orhan Gencebay, arkadaşlarından ve öğrencilerinden oluşturdukları çeşitli bağlama grupları ile yüzlerce albüm üretmişlerdir. Ancak Arif Sağ, yaklaşık 1975 yılından itibaren Arabesk müzik çalışmalarından ayrılarak, halk müziği çalışmalarına ağırlık vermeye başlamış ve bir sonraki bölümde anlatılacak ihya otantisitesinin oluşum sürecinin ilk adımlarını atmıştır. 1980'li yıllara tekabül eden bu dönemde kaset teknolojisi piyasaya hâkim olmaya başlamış ve kaset satışları milyonlarla ifade edilir hale gelmiştir. Böylece piyasadaki iş yoğunluğu artmış ve talebi karşılamak adına farklı bağlama grupları oluşmaya başlamıştır.

Bu süreçte özellikle 1980'li yılların başında Duygu Müzik Merkezi'ne bağlı Duygu Müzik Bağlama Grubu önemli bir etki yaratmıştır. Mustafa Karaçeper ve İsmail Derker tarafından kurulan bu grup Zafer Dalgıç, Ali Osman Erbaşı ve Yusuf Sorgun'un da katılımıyla uzun süre beş kişi olarak devam etmiştir. Unkapanı'ndaki müzik firmalarının arasına açtıkları mekâna kısa zamanda kayıt için talepler gelmeye başlamıştır. Talebe göre grubu farklı sayıda bağlama icracısından oluşturmuşlar ve daha fazla bağlama gerektiği zaman aralarına başka müzisyenler dâhil etmişlerdir. Grupta aranjör ve müzik yönetmeni olarak daha çok Zafer Dalgıç ön plana çıkmıştır.[151] Bunda nota bilmesinin ve düzenlemeler içerisinde bağlamalara teknik olarak zor ve iddialı partiler yazmaya başlamasının etkisi vardır. Mustafa Karaçeper, üç-dört yıl birlikte çalıştıktan sonra bu gruptan ayrılmış ve Diyar Müzik firmasını kurmuştur.[152] Grup üyeleri, hem Zafer Dalgıç'ın düzenleme yapma pratiğinin gelişmeye başlaması, hem de iş talebinin artmaya başlamasıyla gruba iyi nota bilen ve teknik kapasitesi yüksek genç konservatuvar öğrencilerinden takviye yapmaya ihtiyaç duymaya başlamıştır. Böylece İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, öğrencilerinden önce Güray Hafiftaş, daha sonra da Çetin Akdeniz bu gruba dâhil olmuştur. Bu grup ikili, üçlü, dörlü ve beşli kombinasyonlarla binlerce albüme çalmış ve bu süreçte halk müziği ve Arabesk başta olmak üzere hemen her türden müzikle yolları kesişmiştir. Dolayısıyla 1990'lı yılların ortasına kadar piyasaya çıkan birçok albüme çeşitli kombinasyonlarda bu isimler eşlik etmiştir. Bir fabrika gibi çalışan stüdyolarda neredeyse her gün albüm kayıtlarında yer almışlar ve adeta bu gruba yağmur gibi iş yağmıştır. Bununla birlikte, ortaya çıkardıkları *sound* çok

[151] Elbette diğer icracıların da yönetmenlik yaptığı çalışmalar mevcuttur.
[152] Karaçeper bu firmada Güler Duman ve Hasret Gültekin gibi isimlere albümler yapmıştır. Güler Duman'a 1983'te yaptığı *Dost Garip Garip* isimli kaset 1,5 milyon satış rakamlarına ulaşmıştır.

önemli bir etki de yaratmıştır. Birçok amatör müzisyen, albümlerdeki bu bağlama icralarını takip etmiştir. Özellikle birlikte çalmadaki uyumlarının, teknik olarak zor pasajları ve hızlı motifleri net bir şekilde icra etmelerinin, senkronizasyon ve entonasyon anlamında özenli bir icra ortaya çıkarmalarının bu etkideki rolü büyüktür (Z. Dalgıç, kişisel görüşme, 16.03.2015; Ç. Akdeniz, kişisel görüşme, 18.11.2013; M. Karaçeper, kişisel görüşme, 31.10.2014). Çetin Akdeniz bu süreci şu şekilde anlatmıştır:

> Unkapanı'nda işlerin çok cafcaflı olduğu dönemlerde firmaların arasında bir yere kuruyorlar dükkânı. Nasıl yağmur gibi iş geliyor biliyor musun İsmail ağabeylere? Geliyorlar işte orda sekreterleri var: "salı günü saat 3'te Küçük Emrah'ın albümü var, 5 bağlama isteniyor. Bir gün sonra şurada şunun albümü var 5 bağlama istenmiyor, 3 bağlama isteniyor. Karşı taraf 3 kişi istiyor, 4 kişi istiyor, 5 kişi istiyor. Fazla kişi istendiği zaman işte dışardan takviye almaları gerekiyordu. Ama şimdi şöyle bir şey var, o dönemde Zafer Dalgıç, sevgili Zafer abi yazıp çizmeyi çok sever, bağlama çalmaktan çok yönetmenliği ve yazıp çizmeyi severdi, aranjörlüğü severdi… Ve Zafer abi çok iddialı notalar yazıyordu... Çok zor notalar yazıyordu. E şimdi tabi İsmail Abi inanılmaz derecede çalışkan bir adamdır, kafası çalışır kendisi aslında muhasebe okulu mezunudur, ama yıllarca müzik piyasasında, gazinolarda bağlama çalmıştır…Albüm piyasalarında saz çalmıştır, piyasadan yetişmedir. Ama İsmail abi de o kadar çabuk kafayı taktı ve o kadar çabuk o notayı öğrendi ki…Çünkü artık nota bilmeyen adam sıkıntı yaşamaya başladı stüdyolarda. Zafer abi yazıyor canavar gibi notalar. Şimdi onu okuyamadığın zaman ne oluyor e *sound* çıkmıyor. İsmail Abi, Zafer Abi diyorlar ki işte bu konuda konservatuardan takviye alalım. Çünkü konservatuardaki talebeler zehir gibi nota bilir. İşte ilk olarak Güray Hafiftaş, daha sonra da beni aldılar. Güray 66'lı ben 67'liyim Güray bir yaş büyüktür benden. İşte Güray 19 yaşındaydı, ben 18 yaşındaydım. Beni ilk divan olarak aldılar. Çünkü o dönem Ali Osman abi bir ayrılık dönemi yaşamıştı Duygu Müzik Merkezi'nden. Aslında Ali Osman Erbaşı çalıyordu divanı, böyle olunca bana dediler ki bu bas divanın hakkından sen gelirsin. Heybetten dolayı… Ama şimdi bas divan tamam da, ben melodi çalmak istiyorum içimde o var benim. (Çetin Akdeniz, kişisel görüşme, 18 Kasım 2013)

1980'li yılların ortalarına doğru teknolojinin ve dijital kayıt imkânlarının gelişmesi ile stüdyodaki kanal sayıları artmış ve grupla üretilen *sound*'u bir müzisyenin tek başına üretebilmesi mümkün olmaya başlamıştır. Bunun için üst üste kayıt uygulamasının verdiği imkânlardan faydalanılmıştır. Bu uygulamada icracının kaydettiği bir kanalı dinleyerek üzerine birçok yeni kanala kayıt eklemesi mümkün hale gelmiştir. Dolayısıyla bir bağlama icracısı aynı eseri birkaç sefer icra ederek aradığı grup bağlama *sound*'unu yakalamaya başlamıştır. Daha sonra bu kayıt tekniği daha farklı tını arayışlarının yolunu açmıştır. Örneğin özellikle *stereo* etkisi yaratmak için "duble" çalma alışkanlığı gelişmiştir.[153] Bir başka deyişle, sağ ve sol kulak için aynı pasaj iki defa çalınmaya başlanmıştır. Hatta kimi zaman üst üste iki, üç ve dört duble kayıt yapıldığı da olmuştur. Buradaki amaç daha geniş, güçlü ve kalabalık bir *sound* yakalamaya çalışmaktır. Bu arayışta elbette kulakların aşina olduğu grup bağlama tınısının "güzel" olduğuna ilişkin algının da etkisi olmuştur.

Diğer yandan kanal kayıt teknolojisinin gelişmesi ve erişebilir olmasıyla, bağlama ailesinin (cura, bağlama, tambura, divan sazı ve bas bağlama) farklı üyeleri, yine tek kişi tarafından icra edilebilmiştir. Her ne kadar bir yandan grup bağlama pratiği de daha "dolgun bir *sound*" yakalamak için devam etmiş olsa da stüdyoda dört-beş kişilik grupların yerine tek kişinin çalışması, aranjör ve yönetmenler tarafından da giderek tercih edilir olmuştur. Bu durumda ekonomik sebeplerin de etkisin olduğu düşünülebilir. Bunun yanı sıra grup icralarda görülmeyen bireysel estetik ve yaratıcılığın da ön plana çıkması müzik yönetmeni ve aranjörlerin dikkatini çekmeye başlamıştır. Çok-kanallı kayıt imkânın gelişmesi ile ön plana çıkan önemli icracılardan birisi Çetin Akdeniz olmuştur. Ünlü bağlama yapımcısı Ragıp Akdeniz'in oğlu olan Çetin Akdeniz, babasının atölyesine gelen Orhan Gencebay, Arif Sağ ve Yavuz Top gibi önemli üstadları dinleyerek bağlama çalmaya başlamış ve İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nda Nida Tüfekçi'nin öğrencisi olmuştur. Hem resmî otantiste içerisinde bağlama icrası açısından ustalık göstergesi olan eserleri üstün bir teknikle icra etmesi ile dikkat çekmiş, hem de piyasa otantisitesinin şekillenmesinde oldukça etkin rol oynamıştır. Özellikle halk müziği dışında popüler müzik türleri içinde de bağlama ailesi çalgıları üst üste çalarak yarattığı *sound*

[153] *Stereo* terimi *mono*'nun karşılığı olarak kullanılmaktadır. İki çıkışlı bir müzik sisteminde *mono* kayıt dinlenirken her iki hoparlörden de aynı ses alınır. *Stereo* kayıt dinlenirken ise farklı hoparlörlerden farklı sesler sağlanabilir. *Stereo* duyumu güçlendirmek adına stüdyolarda sağ ve sol ses çıkışları için aynı çalgı partisini iki kez kaydetme pratiği duble çalmak olarak adlandırılmaktadır.

oldukça büyük ilgi çekmiştir. Oldukça hızlı ve temiz icrasıyla belirginleşen kendine has üslubuyla kısa zamanda kayıt endüstrisi içinde ön plana çıkmıştır. Eserleri yorumlarken eklediği kısa ve hızlı pasajlar genç bağlama icracıları açısından oldukça merak uyandıran virtüözite işaretleyicileri olarak görülmüştür. Çetin Akdeniz'in kişisel icra üslubunu ortaya koyma imkânı bulduğu ilk albüm Zülfü Livaneli'nin 1987 yılında yayınlanan *Gökyüzü Herkesindir* isimli albümü olmuştur. Özellikle albüm içindeki *Kan Çiçekleri* eseri kısa zamanda dikkatleri çekmiştir:

> Ben yıllarca Orhan Gencebay, Arif Sağ dinleyerek büyüdüm. Onlar bizim küçüklüğümüzün en önemli iki simge ismiydi… Dinleyenler hep derdi ki 'geleceğin Arif Sağ'ı', 'geleceğin Orhan Gencebay'ı'… Büyüklerimiz, hocalarımız Arabesk dinlemeyin derdi. Ancak ben Orhan ağabeyi arabeskçi olarak görmedim. Benim gözümde her zaman bir bağlama üstadı, bağlama virtüözüydü. Ben Orhan ağabeyin bana faydası olacak yanlarını yakalardım. Mesela bir eserini dinler ve bir geçiş yakalardım. Orhan ağabey bağlamayla yapmamış olabilir, belki keman yapmıştır, belki başka bir enstrüman… Zor pasajları genellikle kemanlar yapardı, ama ben duyduğum o motifleri bağlama ile yapardım. Çalışıyordum, parmak egzersizi yaratıyordum onlardan. Daha sonra Arif Hocanın baskılarından ve onun çaldığı eserlerden oldukça etkilendim. Mesela *Topal Oyun Havası*'nı, *Kaytağı*'yı ilk ondan dinlemişimdir. Sonra Arif Hocadan dinlediğim o modeli örnek alarak onu geliştirdim. Kendimce birşeyler ekledim. Ama bu eserleri çalarken özü Arif Hoca'nın çaldığı nasılsa onu model aldım. İçimde hep şu düşünce vardı: 'Örnek alacağım ama kendi tarzımı yaratacağım'. *Kan Çiçekleri'*nde yaptıklarım, daha önce kimsenin yapmadığı, tamamen benim yarattığım figürler. Ondan sonra bir Çetin Akdeniz tarzı çıktı ortaya. (Çetin Akdeniz, kişisel görüşme, 18 Kasım 2013)

Çetin Akdeniz'in yoğun olarak kayıt endüstrisinde icralar yaptığı 1990'lı yıllar, bir sonraki bölümde anlatılacak olan ihya otantisitesinin de gelişim gösterdiği yıllardır. Akdeniz, resmî otantisite ve ihya otantisitesinden etkilense de özellikle piyasa otantisitesindeki virtüözite algısını oldukça etkilemiş ve hızlı çalma, temiz çalma gibi teknik kapasiteye işaret eden pratiklerin şekillenmesine katkı sunmuştur. Aslında Akdeniz, farklı otantisiteler arasında kendisine özgün bir alan açmıştır. Bağlama

icracıları arasında "bağlama virtüözü" olarak anılmaya başlanan Akdeniz'in 1994 yılında yayınlanan ilk albümünün kapağında da bu tanımlamaya yer verilmiştir (bkz. Şekil 5.16).



Şekil 5.16 : Çetin Akdeniz, Bağlama Virtüozu-Enstrümantal Folk Music isimli albüm kapağı.

1990'lı yıllardan itibaren stüdyo müzisyenliği bir meslek olarak yerleşmeye başlamış ve piyasa alanında iyi bağlama icracısını tarif eden çeşitli kriterler ortaya çıkmıştır. Ayrıca stüdyolar, çeşitli müzik tarzları arasında karşılaşmaların ve melezleşmelerin yaşandığı ve yeni müzik birleşimlerinin oluşturulduğu bir alan ortaya çıkarmıştır. Bu yıllarda, giderek sahne ve stüdyo müzisyenlerinin birbirinden ayrışmaya başladığını da gözlemlemek mümkündür. Bu bağlamda, her iki alanda da aktif olan müzisyenlerde ise stüdyo ve sahne icra biçimleri birbirinden ayrışmaya başlamıştır (H. Genç, kişisel görüşme, 21.03.2015). Stüdyo müzisyenlerinde aranan özelliklerin en önemlileri üst düzeyde bir teknik kapasite, yorumlama gücü ve hızlı iş bitirebilme becerisidir. Yüksek teknik kapasite, düzgün entonasyon (hassas akort ve perde ayarı yapabilme), gelişmiş ritmik denge (metronomla icra yapabilme), ajilite (hızlı çalabilme) ve çalgıya hâkimiyet gibi edimsel/pratik unsurlara gönderme yapar. Yorumlama gücü ise, bireysel yaratıcılığa, deneyime bağlı olarak gelişen ve icranın kalitesini belirleyen önemli etkenlerdendir. Zaman kullanımının başarısı ise maliyetle doğrudan ilişkili olduğundan, yani stüdyoda kayıt için harcanan süre, stüdyo kirası ile ölçüldüğünden hızlı olmak ve anlık yaratıcılığı yüksek bir yeteneğe sahip olmak,

stüdyo müzisyenliğinde aranan en önemli özelliklerdendir. Stüdyo müzisyeninde aranan kriterlerin çokluğu dolayısıyla, az sayıda icracı stüdyo müzisyeni olarak iş yapabilmekte ve bu alanda tutunabilmektedir. Bu az sayıda müzisyen de piyasada üretilen farklı tarzlardaki birçok albümde, bağlama *sound*'unu belirlemeye devam etmektedir.

Kaydedilmiş müziksel ürünlerin üretildiği ve *sound*'un belirlendiği mekânlar olarak stüdyolar ile canlı icraların yapıldığı mekânlar arasında önemli bir simbiyotik ilişkisi vardır. Sahnede icra edilen ve icra ortamlarının elverdiği ölçüde biçimlendirilen müzik, kimi zaman stüdyoya taşınmakta ve öyle kaydedilmekte, kimi zaman ise stüdyoda biçimlendirilen müzik sahneye taşınmaktadır. Dolayısıyla piyasanın iki alt alanını oluşturan stüdyo ve sahne arasında bulunan bu ilişki, piyasa üretimlerinin dinamik yapısını da beslemektedir. Müzisyenler temel olarak kayıt stüdyolarında oluşturulan albümleri dinlerler ve çoğunlukla o *sound*'u sahneye taşımaya çalışırlar. Piyasada da uzun yıllar çalışmış bir bağlama sanatçısı olan Ercan Erol, konuya ilişkin önemli ipuçları vermektedir: "1980'li yıllarda gazinoda çalıştığımız için her çıkan albümü alırdık, çalıştığımız solistin oradan da bir şarkı/türkü okuma ihtimali olduğundan [bu albümleri] akşama kadar dinlerdik" (Ercan Erol, kişisel görüşme, 14.10.2017). Buradan anlaşılacağı gibi piyasa icrasının oluşumu ve gelişimi açısından stüdyo ve sahne arasındaki ilişki, tayin edici bir öneme sahiptir, zira piyasa alanında başarılı olmak isteyen icracılarda aranan en önemli kriterlerden birisi olarak geniş bir repertuvara sahip olma ön plana çıkmaktadır.

1980'li yıllardan itibaren dönemin genç müzisyenleri, piyasada gelişen yeni repertuvarı hızla öğrenmişler ve özellikle Gencebay'ın etkisiyle şekillenen icra tarzını teknik kapasite anlamında daha da geliştirerek piyasa otantisitesinin sınırlarını genişletmiştir. Farklı *habitus*'lara sahip yeni bireyler alana dâhil oldukça bir yandan alan dönüşmüş, bir yandan da otantisite kriterleri yenilenmiştir. Hem kayıt endüstrisinde hem de icra mekânlarında temsillerin çeşitlenmesi ile daha çok profesyonel/amatör müzisyen piyasa otantisitesi ile ilişkilenmeye başlamıştır. Repertuvarı giderek genişleyen Arabesk müzik bu yıllarda oldukça yaygınlaşmış, gazino ve düğün salonu gibi eğlence mekânlarında yapılan icraları da etkisi altına almıştır. Piyasa alanının ticari doğası gereği icracılar arasında bir tür rekabet ortamı oluşmuş ve teknik olarak daha başarılı çalma, daha geniş repertuvara sahip olma gibi kriterler, farklı olmanın ve piyasada ismini duyurmanın önemli bir aracı haline

gelmiştir. Bu süreçte çeşitli çalgı ve müziklerden uyarlama yapma, farklı müzik türlerinden eserler icra edebilme, hızlı çalma, temiz çalma, akorlu ve arpejli çalma, topluluk içinde partisyon çalma ve düzenleme yapabilme gibi pratikler önem kazanmıştır. Elbette bazı müzisyenlerin öne çıkmasında alanın bir önceki kuşak müzisyenlerinin takdirini kazanma, ünlü icracıların albümlerinde ve sahnesinde çalma, piyasada ustalık kriteri olmuş ezgileri daha gelişkin bir teknikle sunma gibi ölçütler de oldukça etkili olmuştur.

Piyasa otantisitesini etkileyen icracılardan birisi olan İsmet Topçu, 1980'li yılların ortalarından itibaren yüksek teknik kapasiteli icralarıyla dikkat çekmiş, o zamana kadar pek görülmeyen bir ajiliteye sahip bu icrasıyla ilgi uyandırmıştır. 1967 doğumlu olan Topçu, yedi yaşında bağlama sanatçısı babasının (Ahmet Topçu) etkisiyle bağlama çalmaya başlayan Topçu, 1975 yılında Almanya'ya göç etmiştir. Burada aldığı beş yıllık Klasik gitar eğitim sayesinde Batı müziğiyle tanışan Topçu, Paco de Lucia, Chick Corea, Al Di Meola ve Matar Mohammed gibi dünyanın farklı kültürlerinden birçok müzisyenden etkilenmiş ve bu etkileri bağlamaya yansıtarak kendi üslubunu oluşturmuştur. Topçu'nun kendini geliştirmesinde Almanya'da temas ettiği çevrenin oldukça büyük etkisi olmuştur. Zira ona göre "bulunduğunuz mevki, yaşadığınız iklim, bulunduğunuz ülke kendinizi geliştirmeniz için çok önemli; Avrupa kendini geliştirebilmen için bir cennet, çünkü dünyadan malumatınız var…" (İ. Topçu, kişisel görüşme, 11.11.2014). Topçu, 20'li yaşlarında Orhan Gencebay'ın de dikkatini çekmiş ve onun albümlerinde çalmaya başlamıştır:

> 1985-86 yıllarında İstanbul'a ayak bastım. Orhan Gencebay tarafından çağrıldım… Babam Ragıp (Akdeniz) Usta'ya bağlama yaptırmıştı. Orhan Abi de Ragıp ustaya sazını yaptırırdı. Ustaya bana çok iyi bağlama çalan bir genç daha lazım demiş... Biri Güray (Hafiftaş), biri Çetin (Akdeniz) biri daha lazım. Ragıp Usta da ben biliyorum bu işi yapabilecek bir kişi daha var: O da Ahmet'in oğlu İsmet, o da Almanya'da demiş. Beni çağırdılar. Geldim. Çetinlerin evinde 3 ay kaldım. Güray ile birlikte Orhan Abi ile görüşme durumum oldu. Plaklarını çaldım. Daha sonra yine davet edildim yine Orhan abinin plaklarını çaldım. İbrahim (Tatlıses) abinin, Emrah'ın, Sibel Can'ın plaklarını çalıp dönüyordum. 5-6 yıl böyle geçti. Son zamanlarda plaklara eski masraflar yapılmıyor. İnternetle bitiriliyor. [İyi bir müzisyen] Çalsa da olur çalmasa da olur. O zamanlar dijitaller yoktu. Biz Orhan Abinin plaklarını

> çaldığımız zaman, her şeyi canlı kanlı kaydediyorduk. Bilgisayarlar yoktu, kullanılmıyordu. (İ. Topçu, kişisel görüşme, 11.11.2014)

1986-1987 yılları arasında Arif Sağ'ın dört telli bağlamasından esinlenerek, Ragıp Akdeniz ustaya dört sıra çift telli (sekiz tel) bir elektro bağlama yaptırmış ve uzun yıllar çaldığı bu bağlamada kullandığı Re-La-Mi-La akorduyla kendi tarzını yaratmıştır. Topçu, Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, Burhan Çaçan, Küçük Emrah, Sibel Can ve Ajda Pekkan gibi dönemin birçok Arabesk ve pop müzik sanatçısının albümünde bağlama icracısı olarak yer almıştır (İ. Topçu, kişisel görüşme, 11.11.2014). Bu yıllardan itibaren İsmet Topçu'nun teknik kapasitesi piyasa otantisitesi açısından çok önemli bir ustalık kriteri haline gelmiş ve klavye üzerinde yaptığı süratli gezintileri ciddi bir etki yaratmıştır. Topçu'nun Gencebay'ın albümlerinde çalarak adını duyurması, bir çizginin devamı olması bakımından da önemlidir. Bu açıdan özellikle Gencebay'ın 1994 yılında yayınladığı *Yalnız Değilsin* adlı albümünde yer alan *Nihavent Üvertür*'ün girişindeki icrası ve *Yalnız Değilsin* adlı eserin sonunda yer alan dört telli bağlama solosu oldukça dikkat çekmiştir (URL-22, URL-23). Özellikle dört telli elektro bağlama ile yaptığı hızlı arpejler, teller arasında süratle atlayarak icra ettiği ezgisel cevaplar, kromatik hızlı geçişler, hızlı *glissando*'lar, kullandığı elektronik efektler, doğaçlama ve girişlerde ortaya koyduğu karakteristik kurgularla bağlamanın teknik kapasitesini oldukça genişletmiştir. Topçu, piyasada uzun yıllar "en hızlı çalan bağlama icracısı" olarak ünlenmiş ve hız unsurunun piyasada çok önemli bir otantisite işaretleyicisine dönüşmesinde önemli bir pay sahibi olmuştur. Topçu, bağlama öğrenmeye başladığı ilk yıllardan itibaren icrada değişen en dikkat çekici unsur olarak hızlı çalmaya ilişkin şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

> Her şey hızlandı. Hızlı devre geçti her şey. O zamanlar ağır çalıyorlardı. Şimdi parmakların daha hızlı olduğu görülüyor. Beyinler değişti. Şimdi daha farklı notalara, seslere basılıyor. Bağlamayı bir dünya enstrümanı diye kabul edebiliriz artık… (İ. Topçu, kişisel görüşme, 11.11.2014)

Topçu'nun "beyinler değişti" diyerek işaret ettiği "zihin dönüşümü", aslında piyasa otantisitesinde gelenekle olan ihtilaflı alana da işaret etmektedir. Bu anlamda resmî otantisitedeki tavırlı icra ile ilgili aşağıdaki görüşleri de oldukça dikkat çekicidir. Sürekli yenilik arayışının gerekliliğini vurgulayan Topçu, "eski" biçimde ve "otantik" icranın bağlamayı "ileri" götürmeyeceğini düşünmektedir:

> Tavır işi bağlamayı geliştiren bir şey değildir. Tavır, eskiler gibi çalmak gibidir. Otantiktir. Biz buraları aştık… Otantiklik güzel olabilir, ama ileriye bakmak lazım. Geriye değil. Yarım saat önce çaldığım benim için eski, çöp. Hep yeni çaldığım benim için enteresan. Bu yüzden hiç dinlemem çaldığım şeyleri. Bir kere kayıttayken dinlerim. Bir daha dinlemem o albümü. (İ. Topçu, kişisel görüşme, 11.11.2014)

Bu tezin 2. Bölümünde de öne sürüldüğü gibi piyasa otantisitesinde korumacı tutum ve öz arayışının yerine yenilik arayışının daha baskın olduğu görülmektedir. Zira Topçu'nun icralarında, mahalli ve resmî otantisite içerisinde şekillenen Anadolu bağlama çalma geleneğinin izlerini görmek pek mümkün değildir. Bunun yerine, Topçu'nun farklı müziklerden esinlenme ve temas ettiği her tür müziği kendi icrasına yansıtma eğiliminde olduğu görülür. Bu yaklaşımını açığa çıkarır şekilde bir albümüne *Sizler İçin Dünyayı Dolaştım: Köln-İstanbul-Kahire Geceleri* ismini vermiştir (bkz. Şekil 5.17). Ayrıca Topçu, bağlamanın tınısal ve teknik açıdan sınırlarını zorlamak adına dört telli elektro bağlama ile midi[154] teknolojisini birleştirerek bir albüm de yapmıştır. Daha sonraları "bir daha yapmayacağı amatörce denemeler" olarak tarif ettiği *Enstrumantal/Doğaçlama Etüdler (Düşünceler)* isimli bu albümde, bilgisayar programları kullanarak hazırladığı alt yapılar üzerine elektro bağlama ile doğaçlamalar yapmıştır. Midi bağlama ile kaydettiği notaları, midi teknolojisi yardımıyla piyano ve klarnet gibi farklı çalgıların seslerine dönüştürmüş ve ayrıca başta *distortion* olmak üzere çeşitli efekler kullanmıştır. Albüm kartonetinde "müziğimle resim yapmak istedim" gibi ifadelerle anlattığı bu doğaçlamaları Klasik Batı Müziği, Caz, atonal müzik, Hint Müziği, Türk sanat müziği, Arap stili, Arabesk ve otantik bağlama motifleri gibi farklı kaynaklardan esinlenerek ürettiğini belirtmiştir. Tüm bu farklı tavır, tarz ve türleri birbirine eklemleyerek ürettiği doğaçlamalar, piyasa alanında her müzik türünün her an iç içe geçebildiği bir zeminin oluştuğunu örneklemesi açısından ilginçtir (İ. Topçu, kişisel görüşme, 11.11.2014). Birçok müzik türünü iç içe geçirerek bağlama ile çalma eğilimini, 2007 yılında yayınladığı *Eyes & Hands* adlı albümünde *Paganini*, *Black Orpheus*, *Jeneric Spain* ve *Godfather* gibi eserlerde de sürdürmüştür. Topçu,

[154] Midi, "çalgılar arasında sayısal arabirim" anlamına gelmektedir (İngilizce: *musical instrument digital interface*). Elektronik müzik aletleri ile bilgisayarlar arasında iletişimi gerçekleştiren, yaygın halde kullanılan bir arabirimdir.

bulmaya çalıştığı yeniliklerin en çok Batı müziği dünyası ile etkileşime geçerek ulaşılabileceğini düşünmektedir. Diğer yandan aslında en çok Arabesk müzik prodüksiyonları içinde yer aldığı bir gerçek olsa da kendisini Arabesk müzik taraftarı olarak görmediğini ve o müziği dönemin şartları gereği icra ettiğini belirtmektedir:

> Arabesk öldü. Biten bir fikirdi, geldi, gitti… Arabesk yapabilirim ama taraftarı değilim. Daha çok Batı'dan yanayım. Bunu İstanbul'daki bütün bağlamacılara söylemiştim. Batı da çalalım, tanıyalım. Paganini'yi çalabilelim, Mozart çalabilelim, Caz müziğini bilelim. (İ. Topçu, kişisel görüşme, 11.11.2014)



Şekil 5.17 : İsmet Topçu'nun Sizler İçin Dünyayı Dolaştım: Köln-İstanbul-Kahire Geceleri isimli albüm kapağı.

Zaman içinde piyasa otantisitesindeki hızlı icra tutkusu çok önemli bir teknik gösterge olmuş ve hem akustik hem de elektro bağlamada özellikle bozuk düzende Sol kararda yapılan icralar bu açıdan oldukça aşama kaydetmiştir. Bağlamanın teknik kapasitesinin giderek geliştiği ve önemli bir otantisite işaretleyicisine dönüştüğü bu dönemde birçok farklı icracı ismini duyurmaya başlamıştır. Bu müzisyenlerin en dikkat çekicilerinden birisi Hasan Genç'tir. Önceleri ismi "Konyalı Hasan" lakabıyla kulaktan kulağa duyulmaya başlayan Genç'in performans görüntüleri 2000'li yılların başında CD'ler aracılığıyla elden ele dolaşmaya başlamıştır. YouTube'un yaygınlaşmasından sonra ise özellikle zor pasaj ve eserleri hızlı ve dengeli yorumlayabilmesi nedeniyle oldukça dikkat çekmiş ve tanınmaya başlamıştır. 1970 yılında Karaman'da doğan Genç, çok çeşitli müziklerin dinlendiği bir ailede büyümüş; bir yandan Alevi geleneğindeki bağlama çalış üsluplarını görmüş, diğer yandan Arabesk, pop ve rock gibi popüler müzikleri dinlemiştir. Bağlama çalmaya

başladıktan bir süre sonra Orhan Gencebay'ın bestelerini keşfeden Genç için bu karşılaşma bir kırılma noktası olmuştur. Halk müziği korolarında da bağlama çalan ve Konya'nın yerel müziklerini tanıma fırsatı bulan Genç, bu sayede bağlamanın halk müziği geleneği dışında başka bir çalma biçiminin olduğunu görmüş ve bu tarzdan çok etkilenmiştir. Özellikle Gencebay'ın usul ve makamları kullanış biçimi, orkestrasyon anlayışı, eserlerinin teknik olarak zor olması Genç'i oldukça etkilemiş ve heyecanlandırmıştır. Böylece Genç, Gencebay eserlerindeki bütünlüğü verecek şekilde, sadece bağlama partilerini değil, diğer çalgıların partilerini de bağlamaya uyarlamaya başlamıştır. Bir yandan repertuvarını geliştirmeye çalışan Genç, diğer yandan da alanda belirmeye başlayan sağlam çalmak, notaları temiz basmak, net duyurmak, düzgün tuşeye sahip olmak, klavyeyi tanımak, eserleri ruhunu kaybettirmeden çalmak ve yeni pozisyonlar keşfetmek gibi ustalık kriterlerine ulaşmaya çalışmıştır. Genç, 15-16 yaşlarından başlayarak 2000'li yıllara kadar uzun yıllar gazino ve düğün salonlarında müzisyenlik yapmıştır. Genç, bu sürecin bir yandan kondisyonunun artmasında, diğer yandan transpozisyon yapabilmesinde ve dikey pozisyonlarda çalabilme gibi becerilerinin gelişmesinde olumlu katkıları olduğunu belirtmiştir (H. Genç, kişisel görüşme, 21.03.2015). YouTube kayıtlarıyla ünlenen Hasan Genç'in, Gencebay'ın *Nihavent Üvertür* isimli bestesine yaptığı düzenleme oldukça büyük yankı bulmuştur (URL-24). Genç, birçok saz semaisi, longa ve sirto gibi klasik eseri de bağlamaya uyarlamıştır. Bunların arasında özellikle kanuni Göksel Baktagir'e ait ve icrası zor olan bestelerin yorumları oldukça dikkat çekmiştir. Hasan Genç, korumacı tutuma sahip ve geleneği savunduğu söyleyen bazı müzisyen/hocalar ile problemler yaşadığını, kendisinin "sınırları zorlamaya çalışan" bir icracı olduğunu, bunu yapamayan ve yenilikleri beceremeyenlerin çeşitli tabuları olduğunu ve bu tarz çalışmalara tepkili yaklaştıklarını düşünmektedir.

> [Bazı hocalarımızın Türkü dışındaki repertuvarı bağlama ile çalmaya bir tepkisi vardır]. Bence bu beceremememekten kaynaklı, sınırlarını zorlayamadıkları için birtakım tabularının olduğunu düşünüyorum. Bununla ilgili çok da sıkıntı yaşadım. En kral müzik budur diye bir şey diyemeyiz. Ben türküyü ayrı bir yere koyuyorum, Orhan Gencebay'ı, Batı müziğini de ayrı bir yere koyuyorum. Mozart'tan çalacağım bir eser bana ayrı bir tat veriyor. Sınırları zorluyorum. Bu kötü bir şey mi? Ama haddimi de biliyorum. Ben bir Orta Anadolu'yu, Neşet Havalarını onlar kadar çalamam.

> Pek çok kişi de bir Kırşehirli gibi çalamaz. Orada yetişmiş, o havayı solumuş, usta-çırak ilişkisiyle oranın düğünlerinde üşüye üşüye ustalarının tezene vuruşlarını izlemiş, ruhunu almış bir çocuk kadar bile çalamam. Haddimi de bilirim. Ama Konya havasını çalarım. Kırşehirli arkadaş da benim gibi Konya Havası çalamaz. Çünkü ben de oranın havasını soludum. (H. Genç, kişisel görüşme, 21.03.2015)

Diğer yandan Hasan Genç özellikle 2009 yılından itibaren TRT televizyon kanallarında yayınlanan müzik programlarında icracı olarak yer almaya başlamış ve ardından 2015 yılında TRT'nin açtığı Radyo sanatçısı sınavını kazanarak kadrolu bağlama sanatçısı olarak görev yapmaya başlamıştır. Bu durum piyasa otantisitesi ve resmî otantisite sınırlarının giderek geçişken bir hal almasının bir göstergesi olması bakımından dikkat çekicidir (bkz. Şekil 5.18).



Şekil 5.18 : Elektro bağlaması ile Hasan Genç, TRT Müzik *Yürek Sazı* (2022) programından

Piyasada kendini iyi bir icracı olarak kabul ettirmenin, prestij kazanmanın ve tanınır hale gelmenin önemli basamaklarından birisi, ünlü bir solistin orkestrasında çalmış olmak ve albümlerde aranjörlük/yönetmenlik yapmak olmuştur. Bu durum elbette Orhan Gencebay ve Arif Sağ gibi piyasa alanının oluşumunda öne çıkan aktörlerin geçtiği yollara da işaret etmektedir. Bu anlamda özellikle İbrahim Tatlıses'e eşlik eden müzisyenlerin durumu dikkat çekicidir. Farklı zamanlarda Tatlıses'in sahne ve albümlerinde bağlama çalmış İsmail Derker, Zafer Dalgıç, Fikret Özden (Japon Fikret), İsmet Topçu, İsmail Tunçbilek, Kemal Alaçayır, Ali Yılmaz (Motor Ali) ve Mustafa İpekçioğlu (Şarbon) gibi icracılar zaman içinde piyasada prestij kazanmış ve tanınmış hale gelmiştir. Bu isimlerden biri olan, 1990'lı yıllarda genç yaşta İbrahim

Tatlıses'in orkestrasında yer alan, aranjörlük ve müzik yönetmenliği yapan ve özellikle 2010'lu yıllardan itibaren kendi projeleri ile konserler veren İsmail Tunçbilek oldukça dikkat çekici bir kariyer inşa etmiştir.

Müzisyenlerin içine doğduğu dünyanın onların *habitus*'unu belirlemede oldukça önemli olduğunu ve habitusun otantisite inşasındaki belirleyici rolünü bu tezin 2. Bölümünde belirtmiştik. Tunçbilek'in farklı bir icra üslubuna yönelmesinde de yetiştiği çevrenin oldukça önemli bir payı vardır. Bursa'da bir Roman mahallesinde büyüyen Tunçbilek, müzisyen olmasında bu mahalledeki kültürün oldukça etkili olduğunu dile getirmiştir. Gazinoda müzisyenlik yapan sanatkâr bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Tunçbilek, babasının yönlendirmesi ile saz semaileri, longalar, sirtolar gibi Klasik Türk müziği repertuvarından eserler ve klarnet metotlarındaki etütlerle bağlama çalmaya küçük yaşta başlamıştır. Bir yandan halk müziği korolarında geleneksel repertuvar bilgisini geliştiren Tunçbilek, diğer yandan çocukluk yıllarından itibaren Arap, İspanyol, Hint müzikleri, klasik müzik, blues ve caz gibi müzik türlerini dinleyip bu türlerden etkilenmiştir. 17 yaşında İbrahim Tatlıses'in orkestrasında çalarak ve albümünde yönetmenlik yaparak adını müzik camiasında duyurmaya başlamıştır. Daha sonra Ortadoğu'da oldukça tanınan bir müzisyen olan Mısırlı Ahmet ile tanışan Tunçbilek bu müzisyenle birlikte müzik yapmaya başlamıştır. 1998 yılında Mısırlı Ahmet ve Aytaç Doğan'la birlikte Kahire'ye giden Tunçbilek, burada önemli müzisyenlerle çalışmış ve Mısırlı Ahmet ve Levent Yıldırım ile birlikte sekiz ay çöl hayatı yaşayarak kendi içine dönmeye ve müziğe konsantre olmaya çalışmıştır. Tunçbilek, ayrıca 2000 yılında İspanya'da bir sene kalarak önemli müzisyenlerle tanışma ve etkilenme imkânı bulmuştur (İ. Tuncbilek, kişisel görülme, 21.07.2017). Dolayısıyla bu süreçte Tunçbilek, Flamenko gitar tekniğinden, Hint sitar tekniğine varan bir çeşitlilikte dünya müziğinden beslenerek melez bir üslup oluşturmuştur. Kendine has armonik eşlikleri ve *glissando* kullanımı ile dikkat çekmiştir. Giderek teknik kapasitesinin gelişmişliğini ve ajilitesini sergilemekten kaçınmaya başlayan Tunçbilek, müziğini ve duyguyu öne çıkarmaya başlayarak piyasadaki pek çok icracıdan farklılaşmıştır. Ayrıca yazdığı yaylı düzenlemeleri ile de öne çıkan sanatçı hem Türkiye'de hem de Ortadoğu ve Arap dünyasında yayınlanan birçok albümde aranjörlük, icracılık ve müzik yönetmenliği yapmıştır. Bu vesileyle ürettiği *sound* ve elektro bağlama tınısı, oldukça geniş bir coğrafyaya yayılmış bir izlerkitle ve bağlama icracıları tarafından

takip edilmeye başlamıştır. Tunçbilek, elektro bağlamanın giderek küresel boyutta modern ve evrensel bir çalgı olarak yaygınlık kazandığını, bu süreçte kendisi gibi yeni nesil icracıların eski kalıpların dışında çalmaya başlamanın önemli bir etkisi olduğunu düşünmektedir:

> Ortadoğu'da ve Avrupa'da herkes bağlama çalmaya çalışıyor artık. Değişik görüyorlar bağlamayı artık. Yani eski kalıp içinde değil de evrensel bir enstrüman gibi görüyorlar. Çünkü öyle duyuyorlar bizlerden, yeni yetişen nesilden. Modern duyuyorlar ve hoşlarına gidiyor. (İ. Tuncbilek, kişisel görülme, 21.07.2017)



Şekil 5.19 : Taksim Trio'nun *Taksim Trio 2* albüm kapağı.

Bilindiği gibi 1960'lı yıllardan itibaren özellikle İstanbul ses kayıt piyasasında ve sahne müzisyenliğinde Roman müzisyenlerin hissedilir bir ağırlığı olmuştur. Değirmenci'nin (2009, s. 164) de belirttiği gibi 2000'li yıllardan itibaren hem uluslararası alanda hem de Türkiye'de Romanların kültürel ve sosyal haklarına ilişkin artan duyarlılık ve geliştirilen politikaların etkisiyle, Dünya Müziği piyasasında Roman müzikleri/müzisyenleri giderek popüler olmaya başlamıştır. Bu bağlamda uzun yıllar stüdyo ve sahnelerde çalışan virtüöz müzisyenlerin yaptığı projeler, Dünya Müziği alanında ürün veren yapımcıların dikkatini çekmeye başlamıştır. İsmail Tunçbilek, Hüsnü Şenlendirici (klarnet) ve Aytaç Doğan'ın

(kanun) oluşturduğu Taksim Trio'nun Dünya Müziği piyasasında önemli bir yer edinmeye başlamasında bu sürecin de etkileri olduğunu düşünmek mümkündür (bkz. Şekil 5.19). Zira grup üyeleri, 2008 yılında yaptıkları bir söyleşide aile kökenlerinde Kürt, Laz ve Alevi kimliklerinin etkileri olsa da en önemli ortak yanlarının "Çingenelik" olduğunu dile getirmişlerdir (URL-25). Çocukluktan beri arkadaş olan bu üç müzisyen, 2007 yılından itibaren Taksim Trio projesi ile albümler yayınlamış ve dünyanın birçok yerinde konserler vermiştir. Bu süreçte Tunçbilek'in piyasa içindeki konumu diğer bağlama icracılarından oldukça farklılaşmış ve stüdyo/sahne müzisyenliğinden solistliğe doğru bir yönelim başlamıştır. Hem piyasa alanının içinden gelen hem de bu alanı ciddi bir biçimde dönüştüren Tunçbilek, müziğini herhangi bir türle sınırlamadığını, kendi içinden gelen müziği yaptığı için müziğinin içinde her şeyin olduğunu belirtmiştir. Piyasa otantisitesinin sınırlarını zorlayan bir icracı olarak alanın sınırlarını genişleten Tunçbilek, böylece serbestlik söylemini ve piyasa söylemini yenilik arayışı eğiliminde yeniden inşa etmektedir. Ancak geleneksel ve tutucu çevrelerin bağlama tavrını bozduğuna yönelik ithamlarıyla sıkça karşılaştığını söyleyen Tunçbilek, bu bakışta elektro bağlamayı yalnızca Arabesk ve pavyon ile ilişkilendiren algının etkili olduğunu düşünmektedir:

> Bizim bağlama camiasında, adam farklı bir üslup getirmiş diye bakmıyorlar. Doğrudan bağlamayı bozdular diye bakıyorlar… Sırf elektro bağlama ile çalındığı için arabesk diyenler var hala… Çünkü elektro bağlama eşittir pavyon. Kimin çaldığı önemli değil, ne çaldığı önemli değil, ağzınla kuş tutsan finalde elektro bağlama eşittir pavyon. Böyle bir algı var. (İ. Tuncbilek, kişisel görülme, 21.07.2017)

2000'li yıllarla yaygınlaşan internet kullanımının sonucunda YouTube, Facebook ve Instagram gibi sosyal medya uygulamalarının oluşturduğu yeni ortamda piyasa alanı giderek daha görünür olmuş ve bağlama icracıları için alternatif bir eğitim ve paylaşım ortamı oluşmuştur. Bu ortamda videolarla tanınmak ve kendini göstermek, denetimli medyada olmayan müzisyenlere çeşitli fırsatlar sunmuştur. Özellikle elektro bağlamanın herhangi bir resmî eğitim kurumunda yer almaması ve resmî otantisite çerçevesinde gelenekle ihtilafın bir simgesi olarak görülmesi bu durumu pekiştirmiştir. Bağlama takipçilerinin kurduğu ve paylaşımlar yaptığı portallar, web siteleri, sosyal medya hesapları çoğalmış ve her yeni açılan sosyal uygulamada kendini var etmeye başlamıştır. Söz gelimi önceleri web sitesi olarak kurulan siteler,

önce YouTube kanalına, bir süre sonra Facebook'ta sayfalara, daha sonra Instagram hesaplarına dönüşerek varlığını devam etmiştir. Bu paylaşım ortamları piyasa otantisitesinin yaygınlaşma sürecini hızlandırmış ve enformel bir eğitim mecrası olarak alternatif okullar haline dönmesini sağlamıştır. Kısa zamanda stüdyo, düğün, ev, sahne ve saz atölyesi gibi farkı ortamlarda çekilmiş çeşitli amatör video paylaşımları çok sayıda takipçi tarafından beğenilmeye, takip edilmeye ve tekrar edilmeye başlanmıştır. Örneğin genellikle resmî kurumlarda ya da geleneksel medyada görünür olmayan Japon Fikret (Fikret Özden), Arap Ali (Ali Uzun), İsmet Topçu, Hasan Genç, Kemal Alaçayır, İsmail Tunçbilek ve Ali Yılmaz (Motor Ali) gibi icracıların videoları yaygınlaşmıştır. Bu sayede sanal ortamda alternatif ve enformel bir eğitim alanı ortaya çıkmıştır. Böylece notası ya da metodu olmayan popüler müzik repertuvarı da eğitim materyaline dönüşmüş ve özellikle amatör icracıların kendi kendilerini eğittikleri yeni bir akım ortaya çıkmıştır. Bu süreçte piyasa otantisitesini belirleyen söylem ve eylem yeniden inşa edilmiş ve pekiştirilmiştir. Sosyal medya mecralarında videoların yorum kısmında yürütülen tartışmalar piyasa alanın kendi otantisitesini nasıl çerçevelediğini gösterir niteliktedir. Bu tartışmalarda takipçilerin duygu ve hız gibi temalar üzerinden icracıların virtüözitelerini karşılaştırdığını ve yarıştırdığını gözlemlemek mümkündür. Diğer yandan bu yarışı, giderek kendi bireysel üretimlerini yapmaya başlayan stüdyo müzisyenlerinin yayınladığı albümlerdeki virtüözite iddiaları da beslemektedir. Bu anlamda Ali Yılmaz'ın albümüne *Son Durum*, Ahmet Koç'un ise *Sözün Bittiği Yer* ismini vermesi dikkat çekicidir (bkz. Şekil 5.20).



Şekil 5.20 : Ali Yılmaz'ın *Son Durum*; Ahmet Koç'un *Sözün Bittiği Yer* adlı albümlerinin kapakları.

Bütün bu süreçte ortadan kalkan erişim sınırları, etkileşim ve temas imkânlarını da genişletmiştir. Söz gelimi bir bağlama icracısının İspanyol gitaristlerden, Hintli sitar icracılarından ya da farklı dünya müzik kültürlerinden; etkilenme, öğrenme ve uyarlama yapma imkânları tarihte hiç olmadığı kadar genişlemiştir. Bu durum zaten sınırları belirgin olmayan piyasa alanını daha da çeşitlendirerek her türlü birleşimin ve karışımın yeni mecrası haline dönüştürmüştür. Kayıt endüstrisi ile ortaya çıkan etkileşim ağlarını görsellikle birleştiren ve bu ağların sınırlarını giderek genişleten bu yeni mecra, şüphesiz yeni bir dönemi başlatmıştır. Resmî otantisite ile ulusal sınırların alt bölgeleriyle çerçevelenen mahal algısı, piyasa otantisitesinin bu yeni görünümüyle büsbütün ortadan kaybolmuştur. Herhangi bir yerde, herhangi bir zaman diliminde ve herhangi bir estetik çerçevede ortaya çıkan tını ve teknikler, piyasa otantisitesi bağlamında yeniden birleşebilir ve yeniden çerçevelenebilir hale gelmiştir.

Ayrıca küreselleşme ile yakından ilişkili olan bu süreç elbette küyerel (*glocal*) sonuçlar da doğurmuştur. Anadolu'nun farklı yerel gelenekleri içinde mahalli otantisite dönüşmeye başlamış, değişen kentli gelenekten ve özellikle piyasa otantisitesinden etkilenerek yeni dönüşüm biçimleri ortaya çıkarmıştır. Başka bir deyişle, piyasa ve mahalli otantisite kesişiminde hem yerel hem de yabancı müzikal unsurların serbestçe eklemlenebildiği yeni yönelimler ortaya çıkmıştır. Yeni Ankara müziği pratikleri bunun için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Ankara'da 1990'lı yılların sonundan itibaren gazino, pavyon gibi eğlence mekânlarında ortaya çıkan yeni *sound* giderek yerel unsurlarla her türlü "yabancı" unsurun birleştirilebildiği bir alan ortaya çıkarmıştır. Daha çok sahnede icra eden müzisyenlerin keşfettiği bu yenilikler, zamanla stüdyodaki üretimlere taşınmış ve bu anlamda sahne-stüdyo arasındaki yaygın ilişki de tersten işlemeye başlamıştır. Zira dinleyicilerin beklediği *sound* daha çok mekânlarda canlı icra sırasında ortaya çıkan sound olduğundan, albümlerdeki *sound*u belirleyen de sahnedeki *sound* olmuştur (Satır, 2014, ss.159-160). Diğer yandan elektro bağlamanın sunduğu tını imkânlarının da etkisiyle düğün ve eğlencelerde zurna gibi diğer geleneksel çalgıların yerini almaya başladığı bilinmektedir.[155] Bu anlamda Diyarbakır "gırani" halay müziklerinde elektro bağlama icrasının aldığı yeni biçim örnek olarak verilebilir (Gündüz, 2021). Buradan

[155] Elbette geleneksel çalgıların düğün ve eğlencelerde geri planda kalmaya başlamasının en önemli sebebi, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren yaygınlaşan elektronik orgların kullanılmasıdır.

hareketle büyük kentlerde piyasa alanında ortaya çıkan değişme sürecinin yerel gelenekleri de farklı biçimlerde etkilediğini söylemek mümkündür.

> Artık bir şey ifade etmeyen mesafelerle birbirinden ayrılmış yerellikler de anlamını yitirirler. Gelgelelim, bu durum bazıları için anlam yaratma özgürlüğünün habercisiyken, ötekiler için, kendilerine atfedilecek anlamsızlığa işaret eder. Bazıları yerellikten (herhangi bir yerellikten) canları isterse şimdi kopup gidebilir. Diğerleri de üzerinde oturdukları yegâne toprağın ayaklarının altından kayıp gittiğini umarsızca seyreder. (Bauman, 2010, s. 26).

Bauman'ın bu görüşü piyasa alanının, mahalli ve resmî otantisite alanları ile kurduğu girift ilişkiyi anlamlandırabilmemiz açısından önemli bir ipucu sunar. Bağlama icrasının değişim sürecinde piyasa alanı hem ihtilaflı bir alan yaratmış hem de giderek geleneksel icrayı (mahalli otantisite) ve gelenekselin yeniden icat edilmiş biçimini (resmî otantisite) etkilemeye başlamıştır. Bu değişme sürecinde yerellikten kopup giden icrayı yeniden keşfetmek isteyen bazı müzisyenler yeni bir yönelimle, yeni bir otantisite oluşumunu ortaya çıkarmıştır. İhya otantisitesi olarak kavramsallaştırılan ve bir sonraki bölümde anlatılacak bu otantisite yerellikle kurulan yeni bir ilişkiye işaret etmektedir. Bu otantisite, elbette piyasa alanı ile etkileşimini de sürdürmektedir. Bu süreçte piyasa alanındaki icracıların *habitus*'u da yeniden biçimlenmekte, icracıların eylem ve söylemleri değişmekte, piyasa otantisitesinin sınırları muğlaklaşarak genişlemektedir.

6. GELENEĞİN İHYASI: İHYA OTANTİSİTESİNDE BAĞLAMA İCRASI

6.1 İhya ve Otantisite

Kaybolduğuna inanılan ya da yeteri kadar değer verilmediği düşünülen müzikleri yeniden canlandırma süreci birçok çalışmada ihya, uyanış, diriltme, diriliş, yeniden revaç bulma ve yeniden doğuş gibi terimlerle Türkçe'ye çevrilebilecek *revival* kavramı ile açıklanmaktadır.[156] Livingston 1999 yılında yayınladığı çalışmasında *music revival* (müzik uyanışı/ihyası) kavramını etnomüzikoloji disiplini içerisinde genel kuramsal bir araç haline getirir ve farklı kültürlerdeki benzer olayları daha iyi anlayabilmek adına bir model ortaya koyar. Livingston'a göre müzik ihyası "yok olmakta olduğuna inanılan ya da tamamen geçmişe ait olduğu düşünülen bir müzik geleneğini yeniden eski haline getirme ve koruma amacı taşıyan herhangi bir toplumsal hareket"tir (1999, s. 68). Hareketin iki amacı vardır: (1) ana akım kültüre, kültürel bir muhalif ve seçenek olarak hizmet etmek, (2) uyanış önderleri tarafından ifade edilen tarihsel önem ve otantisiteye dayalı değerler sayesinde var olan kültürü geliştirmek" (Erol, 2009, s. 142).

İhya söylemi tarihsel referansları ve kitle kültürüne karşı çıkışı nedeniyle moderniteye muhalif bir konumlanma iddiası taşısa da modernitenin bir ürünü olmayı sürdürür (Livingston, 1999, s. 81). Bununla birlikte Livingston (1999) müzik ihyasına öncülük eden müzisyenlerin sosyal, politik ve ekonomik birtakım sebeplerle motive olduğunu özellikle vurgular. Bir başka deyişle, müzik ihyalarının tesadüf eseri gelişmiş süreçler olmadığının altını çizer. Ayrıca bu süreçlerin temel karakteristiklerinin benzer olduğunu savunur. Bir yandan bu benzerliği ortaya koyarken diğer yandan her bir ihya hareketinin farklı dinamikleri olabileceğini, farklı ihyaları belirli kalıplarla sınırlama niyetinde olmadığını belirtir. Fakat farklı

[156] Bu çalışmada *revival* teriminin karşılığı olarak "ihya" terimi tercih edilmiştir. Ancak daha önceki Türkçe literatür gözden geçirilirken bahsi geçen çalışmalarda kullanıldığı şekliyle "uyanış" terimi de yer yer kullanılacaktır.

kültürlere ait çalışmalar arasında ilişki kurulabilmesi açısından bu esnek model ortak bir başlangıç çerçevesi ve bir yol haritası sunma amacını taşır (Livingston, 1999, s. 68-70). Livingston müzik ihyalarının ortak karakteristiklerini ve temel özelliklerini ise şu şekilde tarif eder:

1. Bir kişiden ya da küçük bir gruptan oluşan çekirdek ihyacılar (core revivalists)
2. İhyanın kaynak kişileri ve/ veya orijinal kaynaklar (tarihi ses kayıtları gibi)
3. İhyacı ideoloji ve söylem
4. İhyacı topluluğun temelini oluşturan takipçi bir grup
5. İhyacı etkinlikler (organizasyonlar, festivaller, yarışmalar)
6. İhyacı pazarı besleyen ticari veya ticari olmayan girişimler. (1999, s. 69)

Müzik ihyası modeli, bu çalışma çerçevesinde de özellikle 1980'lerin ikinci yarısından itibaren başlayan, 1990'lar boyunca doruğa çıkan, 2000'li yıllarda yeni aktörlerin alana dâhil olması ile farklı biçimlere evirilen ve etkileri günümüzde hâlâ devam eden bir ihya sürecinin temel dinamiklerini, ayrıntılarını ve değişimini kavramamıza olanak veren bir çerçeve sunmaktadır.

Erol, yeniden canlandırılan müzik pratiğini diğer müziklerden ayırmak için ve varsayılan zaman derinliğine dikkat çekmek adına otantisite kavramını kullanmayı önerir (2009, ss. 79-80). Çalışmanın 2. Bölümünde vurgulandığı gibi müziksel değişimi anlamak için tını ve tekniğin olduğu kadar bunlara ilişkin tercihlerin değişim sürecini de kavramak gereklidir. Tercihlerdeki değişimde, dönemin zihniyet dünyasının, politik zeminin ve ideolojik yönelimlerin, toplumsal yaşam biçimlerinin, müzik üretme ihtiyacının, müzikten para kazanma şekillerinin, kültürel etkileşim kanallarının, müzik öğrenme biçimlerinin, sergileme ve paylaşma yöntemlerinin, ses kayıt teknolojisinin, dinleme alışkanlıklarının ve çalgı yapım tekniklerinin değişmesinin oldukça etkisi vardır. Zira değer yargılarının, beğenilerin ve estetik kriterlerin farklılaşmasında müzik dışında birçok etmen rol oynamaktadır. Dolayısıyla müzisyenlerin tercihlerini neden o istikamette yaptıklarına verilecek cevap, basit bir nedensellikte değil, bu karmaşık bağlamın doğasında gizlidir. Yani müzisyenin habitusunu belirleyen koşullar ve dinleyicinin çeşitli şekillerde yaptığı yönlendirme yaratıcı tercihlerin yönünü de tayin etmektedir. Müzisyenlerin farklı tını ve teknikleri ortaya çıkarma eğilimleri ve bunları bir söylem etrafında

şekillendirmesi üslupların çerçevesini çizer. Bu çerçeve de üsluplar hakkındaki söylemleri ve eylemleri, yeni otantisite anlayışlarını ortaya çıkarır. Aslında otantisite bir iddiadır. Bu iddia belli bir bağlamda icra edilen müziğin doğru, güzel, iyi, arı, öz olduğuna ilişkin söylem ile ortaya konulur. Bir başka deyişle, otantisite sürekli genişleyen seçenekler kümesi halindeki eylemlerin söylemle sınırlanmış halidir.

Tabii ki müzisyenler her zaman müzik üzerine konuşarak değil, müziği yaparak da bu iddiayı taşırlar. Otantisite sürekli yeniden inşa edilir ve bu yönüyle değişmeye açıktır. Müzisyenin kim olduğunun, bir başka deyişle kimliğinin, neyi otantik olarak algıladığıyla veya göstermek istediğiyle doğrudan ilişkisi vardır. Yani otantisite neredeyse bireysel olarak bile farklı algılanabilecek, sınırları farklı çizilebilecek bir yapıdadır. Ancak temel noktalarda ortaklaşmalar daha geniş otantisite kategorileri halinde algılanabilir.

İşte bu bölümde belirtilen ihya otantisitesi, bağlama üslubundaki farklı otantisite anlayışlarından oluşan anlamlı bir bütünü ifade etmektedir. Temel olarak bağlama ve bağlama seslendirme üsluplarının yeniden canlandırıldığı bu ihya süreci, Livingston'un önerdiği modelin ışığında ele alınacaktır. Elbette önce bağlamanın ve icra üsluplarının ihya edildiği toplumsal ve müziksel bağlam ile ilerlemek yerinde olacaktır.

6.2 Bağlama İcrasını Etkileyen Girift Bir Süreç Olarak Alevi/Halk Müziği İhyası

Livingston'un (1999) modelini temel alan Erol, Alevi müzik ihyası (uyanışı) ve halk müziği ihyası[157] (THM uyanışı) olmak üzere iki müzik hareketi tanımlamış ve çalışmalarında bu hareketlerin çeşitli özelliklerini incelemiştir (Erol, 2002; 2007; 2009; 2018). Erol bu iki süreci iç içe geçmiş süreçler olarak anlatır. İki hareketi de 1990'larla başlatır ve günümüze kadar süren bir süreç olarak ele alır. "Türk Halk Müziği uyanışının tarihsel, sosyal, ekonomik ve politik pek çok etkenin 'bağlamsal

[157] Erol, Türkiye sınırlarında bulunan yerel müziklerin tümünü ifade eden şemsiye bir kavram olarak "Türk Halk Müziği" tanımlamasını kullanmaktadır (2009). Türk Halk Müziği kavramı resmî otantisite bölümünde anlatıldığı gibi ulusal Türk kimliğinin inşa edilmesi sürecinin bir ürünüdür. Dolayısıyla Cumhuriyet'in kuruluş ideolojiden ayrı düşünülemez. Aynı zamanda bu kavrayış resmî otantisitenin, mahalli otantisiteyi etnik olarak homojen görme ve algılama çabasının bir sonucudur. Erol'un THM Uyanışı olarak adlandırdığı süreç, bu çalışmanın genel kavramsallaştırmasına daha uygun olacağı düşünülen "halk müziği ihyası" olarak adlandırılmıştır.

bütünleşmesinin' hatırı sayılı etkisini göz ardı etmeyerek, toplumsal çekirdeğini oluşturan etnisitenin Aleviler olduğunu bir hipotez olarak" ortaya koyar (Erol, 2009, s. 80). Ayrıca Alevi müzik ihyasının önderlerini halk müziği ihyasının en önemli aktörleri olarak görür. Erol'a göre "Alevi müziksel uyanışının THM uyanışı ile aynı tarihlerde başlaması, üstelik hem uyanış önderleri grubu hem de izleyici toplulukları açısından Alevilerin hatırı sayılır ölçüde öne çıkması, yukarıdaki varsayımın en önemli güçlendiricisidir" (2009, s. 81). Alanda yaptığımız gözlemler de bu görüşü doğrular niteliktedir. 1980'li yıllardan itibaren çekirdeğinde Alevi müziğinin olduğu bir Halk müziği ihyası sürecini gözlemlemek mümkündür. Dolayısıyla bağlama icrasını etkileyen bu iki hareketi Alevi/Halk müziği ihyası olarak anılabilecek girift bir süreç olarak görmek yerinde olur.

Çevik'e göre Alevi müzik geleneği "1980'lerde bir taraftan kendini popülerleştirmeye başlarken diğer taraftan da türkü kültürünün popülerleşmesine katkıda bulunmuştur" (2013, s. 276). Bu girift süreci "türkü kültüründeki değişimin popüler evresi" olarak adlandıran Çevik, bir kırılma noktası olarak özel radyo ve televizyonların ortaya çıktığı 1990 yılını işaret etmiş ve bu dönemi hazırlayıp geliştiren etkenleri şu şekilde sıralamıştır:

1- Özel radyo-televizyonlar ve internetle güçlenen medya,
2- Göçle gelen kırsal nüfusun kente entegrasyonu,
3- "Solcu türkücü" imajının törpülenmesi ve önemsizleşmesi,
4- Aleviliğin kamusal alana taşınması,
5- "Müzik Uyanışı" bağlamında türkülerin uyanışı ve "uyanış önderleri". (Çevik, 2013, s. 236)

İhyanın kolektif öznesini sınıf olarak gören Livingston'dan farklı olarak, Erol kültürel kimliği ön plana çıkarır. Bu yaklaşımla müzik ihyasında "yok olmakta olduğuna inanılan ya da tamamen geçmişe ait olduğu düşünülen bir müzik geleneğini yeniden eski haline getirmeye ve bunu sürdürmeye çalışan insanların/grupların, aslında bunu yaparken eylemin oluşturucu ve takipçi aktörleri olarak kendi kültürel kimliklerini de yeniden inşa ettiklerini" ortaya koyar (Erol, 2009, s. 76). Bu yaklaşım bu iki sürecin neden iç içe ilerlediğinin de ip uçlarını taşımaktadır. Zira kültürel kimliği sabit ve verili olarak değil; değişen, farklılaşan, yapılıp bozulan ve yeniden inşa edilen doğasıyla kavramak gerekir. Müzisyenlerin Alevi, Türk, Kürt ve Zaza gibi farklı kimliklerini ortaya koymaları ve müziklerini bu kültürel kimliklerini

ifade etme aracı olarak kullanmaları 1980'li yıllardan itibaren Türkiye'nin politik ortamında değişen kimlik algısı ile de doğrudan ilişkilidir. Zira bu yıllarda ulusallaşma sürecinde inşa edilen Türk kimliğinin birçok alanda sorgulanmaya başlandığı bir döneme girilir.

1980 askerî darbesi sonrası değişen siyasi iklimde çoğulculuk, yerel kimliklere dönüş ve farklılıklara vurgu gibi postmodern söylemler ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu yıllar Türkiye'de var olan ve ulus-kimliğinin bir parçası olarak görülen birçok farklı etnisitenin kendi kimliklerinin peşinden koştuğu ve kamusal alanda yeni varoluş biçimleri aramaya başladığı yıllardır. Ayrıca 1980'li yıllardan başlayarak kentleşmenin ivmesi oldukça artmıştır.[158] Köylü nüfusun artan bir hızla kentlerde yaşamaya başlaması kültürel kimliklerini ve elbette bununla ilişkili olarak müziklerini de değişime uğratacak bir sürecin kapılarını aralamıştır. Kentteki kırsal kökenli insanlar "kendi kendine ve kısık sesle" çalıp söylediği yerel müzikleri 1980'den sonra "daha yüksek bir sesle" söylemeye başlamıştır. Bunun sonucunda özellikle 1990'lı yıllarda ortaya çıkan "türkü bar" ve "bağlama kursları" bu sürecin somut göstergeleri haline gelmiştir (Çevik, 2013, s. 253).

Bağlama icrasının 1980'li yıllardan itibaren gelişen sürecini anlamaya çalışırken karşımıza çıkan en önemli müziksel ve toplumsal hareketler bahsedilen bu girift sürecin içerisinde gizlidir. Bu süreç bağlama icrası açısından zaman zaman ayrışan, zaman zaman kesişen hareketler olarak gelişmiştir. Bu nedenle bu bölümde ihya otantisitesi kavramsallaştırması altında birlikte ele alınıp tartışılacaktır. Alevi müzik ihyasının temel motivasyonu Alevi müziğinin, resmî otantisitenin ideolojik kurgusu nedeniyle dışlandığı; kentli yaşamda ve müzik endüstrisi içerisinde Alevi müzik repertuvarının görünürlüğünü yitirdiği düşüncesidir. Halk müziği ihyasının hareket noktası ise bir yandan halk müziğinin resmî otantisite içerisinde doğru temsil edilemediği, mahalli icracıların yeterince dikkate alınmadığı, yerel üslupların piyasa otantisitesinin etkisi ile bozulduğu ve yozlaştığı iddialarıdır. Diğer yandan da tamamen seslendirici ve dinleyicilerin halk müziğine ilişkin müziksel gerecin unutulmaya yüz tuttuğu ya da sadece geçmişe ait olduğu düşüncesine karşıtlık oluşturarak deneyimlediği bir dizi eylem ve söylemdir.

---

[158] Sözgelimi TÜİK verilerine göre 1970 yılında kentsel nüfus-kırsal nüfus oranı %38,5-%61,5 iken 1980 yılında %43,9-%56,1; 1990 yılında %59-%41, 2000 yılında %64,9-%35,1, 2010 yılında %76,3-%23,7 şeklinde değişmiştir (TÜİK, 2019).

Bu girift ihya hareketini ortaya çıkaran müzisyenler yeniden ele aldıkları geleneksel repertuvarı daha farklı bir teknik ve düzenleme anlayışı ile yeniden canlandırma çabasındadır. Bu anlamda aynı zamanda kent ortamında geleneğin yeni bir temsili olma iddiasını yansıtırlar. Alevi ve halk müziği ihyalarının ayrıştıkları nokta ise resmî otantisiteye yönelttikleri eleştirilerin tonundadır. Birincisi özel bir vurguyla Alevi kimliğinin yok sayılması ve Alevi müziğinin doğru üslupla icra edilmemesine ilişkin bir eleştiridir. İkincisi ise daha genel anlamda bütünlüklü olarak halk müziği repertuvarının resmî otantisite içerisindeki algılanış, yorumlanış ve sunuş biçimine bir eleştiridir. Alevi müzik ihyasına öncülük eden ihya önderlerinin çoğu aynı zamanda halk müziği ihyasının da önderlerinden olmuştur. Ancak halk müziği ihyasının önderleri arasında Alevi müziğine vurgu yapanlar olduğu gibi bu vurguya karşı çıkanlar da vardır. Bu nedenle ihya otantisitesini kendi içerisindeki ortaklaşma ve ayrışmalarla birlikte var olduğu akılda tutulmalıdır.

Özetle 1980'lerde Alevi müzik ihyası olarak başlayan süreç, 1990'larda halk müziği ihyasını tetiklemiş ve genişleyerek devam etmiştir. Elbette bu iki müzik hareketinde de bağlama merkezde yer almış ve gelişmelerden oldukça etkilenmiştir. Böylece ihya otantisitesi, bağlamaya ilişkin tını ve tekniklerinin farklı biçimlerde ihya edildiği bir eylem ve söylem bütünü olarak ortaya çıkmıştır. Alevi müzik ihyasının ve halk müziği ihyasının iç içe görünümünün en önemli sebeplerinden birisi, eğilim belirleyen usta icracıların yaptıkları müziği kimi zaman Alevi müziği, kimi zaman da halk müziği olarak tanımlamasıdır. Alevi müzik ihyası önderlerinden Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top gibi müzisyenler yetiştikleri dönem içerisinde Radyo'da, Türk halk müziği korolarında, ses kayıt piyasasında müzisyenlik yaptıkları için temel olarak halk müzikçi kimliğine de sahip olan kişilerdir. Dolayısıyla 1980'den sonra ön plana çıkarılmaya başlanan Alevi kimliklerinin zaman zaman Türk halk müzikçi kimlikleri ile yer değiştirmesi anlaşılır bir durumdur. Bu durum Türkiye'de yaşayan bir Alevinin, Alevi kimliği ve Türk kimliği ile olan ilişkisinin de bir yansımasıdır esasında. Aşağıda daha detaylı anlatılacağı gibi 1980 yılı Türkiye'de siyasal ve toplumsal bir kırılma noktasıdır. Bu nedenle bu dönemde gelişen politik süreç kültürel kimliklerin de yeniden inşa edildiği bir ortamı beraberinde getirmiştir.

İhya otantisitesinde özellikle 1980'lerin ana akım popüler müziklerinden olan Arabesk müziğe ve geleneksel müziğin resmî otantisite çerçevesindeki icra anlayışına karşı olma düşüncesi ön plandadır. Bu nedenle ana akım müzik

anlayışlarına muhalif bir söylem geliştirdiklerini söylemek mümkündür. Ayrıca bu hareketlerin temel söyleminde öze dönme vurgusu ortaya çıkmaktadır. Özellikle popüler müziklerin etkisi ile piyasada halk müziğinin giderek yozlaştırıldığı/başkalaştırıldığı, resmî otantisite çerçevesinde de bazı yerel özelliklerin yeteri kadar ve doğru temsil edilmediği söylemi hakimdir. Bunun yanı sıra yerel müziklerin tektipleştirildiği, incelikleri ve detaylarının tam yansıtılamadığı, bazı yerel unsurların da dışlandığı düşüncesi hakimdir. Bütün bunlar geleneksel repertuarın farklı yeniden yorumlama biçimlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Bir değişim süreci olarak da algılanması gereken ihya, aslında bir anlamda geleneğin yeniden inşası sürecidir. Bu süreçte geleneği özünü bozmadan/yozlaştırmadan geliştirme hedefi ve söylemiyle geçmişte ortaya çıkmış müzikler yeniden yorumlanmaktadır. Bu amaçla geçmişin ses dünyasından ve repertuvarından olduğu kadar yeni tını ve tekniklerden de faydalanılmaktadır. Bu bağlamda yeniden yorumlama bir bakıma yeniden şekillendirme anlamına gelmektedir. Şekillenen bu yeni gelenek farklı düzenleme ve çalgılama anlayışları, yeni icra teknikleri ve yeni performans biçimleriyle çeşitli üsluplar ortaya çıkarmaktadır. Yeni üsluplar yeni yargı öbekleri, yeni estetik kriterler, yeni doğrular ve dolayısıyla yeni otantisite anlayışları demektir. Bohlmann'ın da söylediği gibi "ihya (*revival*), açık ve aleni olarak yapılan bir otantikleştirme davranışıdır" (1988, s. 130). Dolayısıyla ihya yeni otantisiteler inşa eder. Bu noktada dikkat edilmesi gereken nokta bu inşa sürecinde otantisitenin sınırlarının sürekli değişmesidir. Yukarıda da vurgulandığı gibi otantisiteyi sabit ve verili bir mesele olarak değil sürekli değişen bir eylem alanını sınırlayan söylem olarak anlamak gerekmektedir. Çünkü süreç içinde çeşitli sebeplerle seçenekler kümesi genişlemekte ve icracıların yapacağı yaratıcı tercihler çeşitlenmekte ve değişmektedir. Kimlikle doğrudan ilişkili olan otantisite anlayışı da kimlik gibi müzakere edilen, yapılıp bozulan ve yeniden inşa edilen bir süreçte ortaya çıkar. Ayrıca burada Erol'un şu vurgusu akılda tutulmalıdır: "Her türlü otantisite söylemi hem THM'nin aslına uygun olduğu söylenen pratiklerin hem de bunların aslına uygun olmayan unsurlarla birleştirilerek yenileştirilmesinin meşrulaştırıcı motifidir." (1999, ss. 79-80)

Yaklaşık 1980-2022 yılları arasında çeşitli şekillerde devam eden ihya otantisitesinde süreç içinde farklı eğilimler doğmuş, üsluplar çeşitlenmiş ve otantisite anlayışını temsil ettiğini düşünebileceğimiz daire genişlemiştir. 1980'li yıllardan beri gelişen

bu süreç yaklaşık 10'ar yıllık evrelerle farklı görünümler kazanmış ve çeşitlenerek devam etmiştir. İhya otantisitesini büyük bir küme olarak düşündüğümüzde bu kümenin içerisinde daha mikro ölçekte otantisite merkezleri de oluşmuştur. Bir başka deyişle, zaman içinde çeşitli bireysel üsluplar çekim merkezi haline gelmiştir. Bu mikro-otantisite anlayışlarını ortaya çıkarak müzisyenler, tercih ettikleri tını ve teknikler ile ayrışma yaşasalar da genel eğilimleri ve söylemleri bakımından bu büyük ihya otantisitesi içerisinde değerlendirilmiştir.

Diğer yandan 1980'li yıllardan sonra giderek artan teknolojik imkânlar, kentleşme ve küreselleşme süreci vb. etkilerle, iletişim ve etkileşim kanallarının daha önce hiç olmadığı kadar geliştiğini hatırlatmak yerinde olur. Dolayısıyla bu yıllardan itibaren oluşan ihya otantisitesi hem diğer otantisite kategorileriyle hem de dünyanın farklı kültürleri ile çok daha fazla etkileşimli bir biçimde gelişmiştir. Bu bölümün sonunda vurgulanacağı gibi, günümüze doğru gelindiğinde yeni otantisite kategorilerinin doğum sancısı çektiğini ve yakın gelecekte ihya otantisitesi içerisinden yeni otantisite anlayışlarının doğacağını öngörmek mümkündür.

Bu bölümde, yaklaşık 40 yılı kapsayan bu dönem içerisinde ihya otantsitesi olarak kümelenen yapının nasıl ortaya çıktığı ve nasıl değiştiği anlatılmaktadır. Bu bir anlamda müzisyenlerin tını ve tekniğe ilişkin tercihlerini yapabileceği seçenekler kümesinin nasıl genişlediğini anlamaya çalışmak demektir. Bu nedenle bağlama icrasında zaman içinde gerçekleşen farklılaşmaların neler olduğu ve aktörlerin tını ve tekniğe ilişkin tercihlerini yapma süreçlerini belirleyen koşulların nasıl şekillendiği üzerinde de durulmaktadır. Bütün bunların yanı sıra uzun bir süreci kapsayan ihya otantisitesi içinde eğilim belirleyen müzisyenlerin de farklılaştığı görülmektedir. Farklı yaş kuşağından aktörler alana dâhil oldukça alanın tını ve tekniğe ilişkin seçenekler kümesi de genişlemektedir.

İhya otantisitesi, bağlama açısından çok önemli değişimlerin yaşandığı bir sürece işaret eder. İhya önderlerinin birçoğunun esasında bağlama icracısı olması, bu hareketlerin bağlama açısından önemini arttırmaktadır. Çünkü bağlama icracıları değişen otantisite vurgularının içerisinde kendi özgün yetenekleri ve estetik beğenileri ile geleneği yeniden şekillendirmiştir. İhya otantisitesinin ortaya çıktığı dönemin özellikleri ve bağlamadaki tını ve teknik değişim sürecini hazırlayan etmenler ve önemli tarihsel kırılma noktaları şu şekilde sıralanabilir:

- Bağlamanın teknik kapasitesi hem resmî otantisite hem de piyasa otantisitesi içerisinde giderek genişlemiştir.
- Kentleşme ve modernleşme sürecinin etkisiyle yeni bir profesyonel bağlama icracılığı anlayışı ortaya çıkmış ve bu durum teknik kapasitenin geliştirilmesinde itici güç haline gelmiştir.
- 1976 yılında Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasıyla birlikte bağlama akademik eğitim imkânına kavuşmuştur.
- Bu süreçte bazı bağlama icracıları çalgı eğitimi üzerine profesyonel olarak eğilmeye başlamış ve bağlama eğitimi veren dershaneler açılmaya başlamıştır.
- 1982'de Arif Sağ'ın Şan Tiyatrosu'nda verdiği bağlama resitali oldukça dikkat çekmiş ve bağlamanın solo bir konser çalgısı olarak tanınmasına önemli katkı sağlamıştır.
- Bağlama icrasını teknik olarak geliştirme motivasyonu giderek artmış ve virtüözite arayışı oldukça ön plana çıkmıştır.
- Bir yandan farklı çalgılardan bağlamaya yapılan uyarlamalar, diğer yandan unutulmaya yüz tutmuş kimi icra pratiklerinin yeniden gündeme gelmesi yeni bağlama çalım tekniklerinin gelişmesine zemin sağlamıştır.
- Stüdyo kayıt tekniklerinin ve imkânlarının genişlemesi ile birlikte, bağlamanın farklı şekillerde kullanılmaya başlandığı kayıt, düzenleme ve çalgılama anlayışları ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak tını ve teknik açıdan giderek genişleyen ve sürekli çeşitlenen bir birikim ortaya çıkmıştır.
- Bağlamanın piyasa içerisinde popüler türlerle etkileşim içerisine girmesi ve giderek daha farklı çalgı toplulukları içerisinde yer almaya başlamasının da etkisiyle, bağlama icrasında amplifikasyon, akort, transpoze, orkestrasyon, notasyon gibi teknik konular üzerinde daha çok durulmaya başlanmıştır.
- Bağlamada çalıp söyleme geleneğinin teknik olarak üstün ve yenilikçi bağlama icracıları tarafından sürdürülmeye çalışılması, geliştirilen bağlama tekniklerinin sergilendiği bir kentli çalma söyleme geleneğini ortaya çıkarmıştır.
- Bağlamada yeni tınılar aramanın bir sonucu olarak çalgı yapımı gelişmeye başlamış ve bağlamanın yapısında çeşitli değişiklikler yapılmıştır. Ayrıca yeni bağlama türleri ortaya çıkmış ve bireysel çalgı arayışları hız kazanmıştır.

- Kent ortamında amatör müzisyenlerin bağlama icrasına ilgilerinin artması, bağlama kursları ile bağlama eğitimi veren müzisyenlerin daha fazla ilgi ve rağbet görmesine yol açmıştır. Bu ilgi hem çalgı yapımı ve satışı alanında, hem de albüm sektöründe canlanmaya katkı sağlamıştır.
- Giderek artan bu ilgi türkü bar gibi yeni icra mekânlarının ortaya çıkmasına yol açmıştır.
- Ulus-devletin kuruluşu ve köyden kente göç süreciyle birlikte değişen mekân algısına yeni bir unsur olarak sibernetik mekân anlayışı da eklenmiştir. Bu yeni mekânın bir sonucu olarak "fiziksel engeller ve zamansal uzaklıklar" giderek ortadan kalkmıştır (Bauman, 2010, s. 25). Özellikle 2000'li yıllardan itibaren internet teknolojisinin ve sosyal medya uygulamalarının gelişmesi ile birlikte dünyanın farklı yerlerindeki ve farklı zamanlarda kaydedilmiş müziklerle etkileşim kanalları tarihte hiç olmadığı kadar çeşitlenmiştir. Dolayısıyla ihya otantisitesi, hem yerel/ulusal üstü, hem de geniş bir zaman dilimine ait ses malzemesiyle daha yoğun bir etkileşim içerisine girmiştir. Buna bağlı olarak bağlama icracıları yeni karşılaşmalar, birleşimler ve sentezleri daha fazla amaçlayan ve önemseyen bir motivasyon kazanmışlardır. Giderek çeşitlenen ve yaygınlaşan sosyal medya uygulamalarında görünürlük kazanma çabaları da bu değişim motivasyonlarını oldukça beslemiştir.

Erol'un belirttiği gibi "müzik uyanışlarında, yeniden canlandırılan pratiğin özgül tarihi ve anlamı bizzat uyanış önderleri tarafından inşa edilir ve sürdürülür" (2009, s. 79). İhya otantisitesi çerçevesinde eğilim belirleyen usta bağlama icracılarının söylem ve eylemlerindeki ortak özellikler şu şekilde özetlenebilir:

- Bağlama icrasında ileri seviyede teknik beceri ve özgün tınılara sahip olmaları;
- Kaybolmakta olan geleneksel repertuarı yeniden ortaya çıkarmaya çalışma eğilimine sahip olmaları;
- Geleneği koruma düşüncesinin yanında, geleneği yeni kuşaklara aktarma misyonunu sahiplenmeleri;
- Değişime ve yeniklere açık olmaları, fakat icralarında "geleneğin özünü" koruduklarını iddia etmeleri.

Bu noktada tarihsel süreci doğru kavramak adına öncelikle halk müziği ihyası sürecinin de çekirdeğini oluşturan ve bağlama icrasının değişim sürecinde önemli bir kırılma noktası oluşturan Alevi müzik ihyasını irdelemek yerinde olacaktır. Sonrasında bahsedilen bu bağlamda pratiğe ilişikin değişme süreci ele alınacaktır.

6.2.1 Alevi müzik ihyasinin tarihsel arkaplanı: Alevi kültürel kimliğinin yeniden inşası

Aleviliğin tarihsel kökeni ve ne olduğuyla ilgili araştırma yaparken kaynak seçimindeki tercih, araştırmacıyı farklı Alevilik tanımlarına götürecektir. Aleviliğin kökenlerini İslam'da, Şamanizm'de, Şiilik'te, Zerdüştlük'te, Manicilik'te veya eski Anadolu inanışlarında arayan birçok kaynakla karşılaşmak mümkündür. Kimi kaynak Aleviliği bir inanış biçimi, kimisi bir din, kimi İslam'ın heterodoks bir mezhebi, kimi İslam'ın özü, kimi bir kültür, kimi bir Sufi tarikatı, kimi bir Caferî mezhebi, kimi bir etnik grup, kimi bir felsefe, kimi de bir dünya görüşü olarak nitelendirmektedir.

Tarihsel olarak Alevi sözcüğü ancak 19. yüzyıldan itibaren bugünkü anlamına yakın kullanılmaya başlanmıştır (Melikoff, 1993, s. 16). Bugün Alevi şemsiyesi altında anılan inanışlar için daha önceleri "bağlı bulundukları tarikat veya pirden dolayı Vefailik, Kalenderilik, Hayderilik, Hurufilik, Bektaşilik gibi adlandırmalar veya bağlı bulunan boydan dolayı Çepni, Tahtacı, Avşar gibi adlandırmalar kullanılmıştır. Ya da yükselen siyasal hareketliliğe bağlı olarak aldıkları önce Babai, sonra da Kızılbaş gibi, yanı sıra Ehl-i Hakk, Kakai, vb. adları vardı. Tabii bir de egemen ideolojinin nitelemesiyle 'rafızi', 'mülhid', 'zındık', vb. nitelemelere muhataptılar" (Aydın, 2008, s. 106).

Tarihsel gelişimi içinde menkıbelerle aktarılmış bir inanç olan Aleviliği tam anlamıyla şu ya da bu şekilde tanımlamak mümkün görünmemektedir. Modernizmin olguları tanımlama ve sınırlarını çizerek anlamaya çalışma isteğinden dolayı aslında kendi içinde birçok farklılık taşıyan inanışlar bütün halde Alevilik kavramıyla izah edilmeye başlanmıştır. Kimi zaman da Alevilik-Bektaşilik üst başlığında toplanmaktadır. Kentleşmeyle ateşlenen sosyal değişme sonrasında "sözlü geleneği sürdüren bir topluluğun modern değerlerle karşılaşmasıyla birlikte erimeye başlayan geleneksel yapısı zaten olmayan bir Alevilik tanımının ısrarla yapılması gerekliliğini dayatmıştır" (İrat, 2009, s. 138).

Aslında 16. yüzyıldan itibaren çeşitli baskılar nedeniyle kapalı toplumlar olarak yaşayan Aleviler, 1960'larda başlayan köyden kente göç dalgasıyla birlikte yaşamlarını kentlerde örgütlemeye başlamışlardır. Bu dönemleri etkileyen modernleşme süreci ve değişen siyasal koşullar, Alevi toplulukların yaşam biçimini de derinden etkilemiştir. Aleviler kentsel ortamda yeniden müzakere etmek durumunda kaldıkları kimliklerini, Castells'in kullandığı çerçevede bir "direniş kimliği" olarak inşa etmeye başlamışlardır (2004). Bu durum Alevi kültürel kimliğini, anlamlarının yeniden inşa edildiği bir sürece sokmuştur. İnşa edilen kimliğin önemli unsurları olarak müzik ve bağlama da yaşanan toplumsal değişmelerden oldukça etkilenmiştir. Burada kimlik, mutlak ve kendinde anlamlar taşıyan sabit bir yapı olarak değil, değişen ve yeniden inşa edilen bir yapı olarak ele alınmaktadır. Kültürel kimlik ise "ölçeği ve niteliği ne olursa olsun toplulukları birbirinden ayıran öğelerin bileşimi" olarak kabul edilmektedir (Erol, 2005, s. 16). Bunlardan "direniş kimliği" bir çeşit savunmacı kimliktir. Castells bu inşa sürecini "dışlayanların dışlananlar tarafından dışlanması" olarak ifade eder (Castells, 2004, ss. 14-16). Aleviler de göçler sonrası kentte oluşan yeni kolektif kimliklerini bir direniş kimliği olarak inşa etmişlerdir. Hatta İrat'a göre Aleviler kentli kimliklerini "yalnızca Sünni olmadığını iyi bilen Alevi bireyler" olarak "dışlayanlar" üzerinden kurgulamıştır (2009, s. 153).

Bunda elbette kente göçle birlikte Aleviliğin geleneksel kurumlarının çözülmeye başlamasının ve kapalı bir toplum hayatına dayanan yaşam biçimlerinin değişmesinin rolü vardır. Özellikle dedelik, musahiplik, görülme gibi kurum ve pratiklerin uygulanamaz bir hale gelmesi çeşitli açılardan değişimi ve yeni bir varoluş biçimini zorunlu kılmıştır. Alevilerin ibadetlerini yaptıkları Cem ritüelleri kentleşme sürecinde modern kent örgütlenmesine paralel olarak değişime uğramıştır. Kırsal alanda kapalı bir toplum olarak yaşayan Aleviler için cem, bir dinî ritüel olmanın yanında toplumun ahlaki ve hukuk sistemlerini dengede tutan işlevlere sahiptir. Ancak kentte üretim ilişkilerinin farklılaşması ve dış dünyayla temasın hız kazanması cemlerin sosyal işlevlerinin yerine getirilememesiyle sonuçlanmıştır. Kentleşmeyle beraber dedelik kurumuna ve ocaklara olan bağlılık azalmış, musahiplik ve görülme gibi gelenekler uygulanamaz olmuş, hafıza kültürü yerini yazılı, sesli ve görüntülü kayıtlara bırakmaya başlamıştır. Bu da Alevilerin hem

ibadetlerini yaptıkları hem de toplumsal meselelerini kendi içlerinde çözdükleri cem ritüellerinin önemini ve işlevini yitirmeye başlamasıyla kendini göstermiştir.

Akdeniz'e göre "Alevi uyanışı olarak adlandırılan bu toplumsal süreç, Alevilerin kültürel ve inançsal pratiklerinin belli bir dönem kesintiye uğradıktan sonra yeniden canlanması anlamına gelir" (2011, s. 32). Alevi uyanışının ilk göstergeleri Alevi dergileri, gazeteleri ve Alevilik hakkında yazılan yayınların ciddi oranda artması ve Avrupa ve Türkiye'de birçok derneğin kurulmasıdır (Çamuroğlu, 2008, s. 2). Bu süreçte Aleviler "kentin ritmine ayak uydurmaya ve kültürel kimliğini yeniden üretecek araçları keşfetmeye" çalışmışlardır (Erol, 2009, s. 125). Elbette bu sürecin sosyolojik altyapısının yanında politik sebepleri de vardır. Çamuroğlu, üç temel politik sebepten bahseder. Bunlardan ilki, 1960-1980 yılları arasında genç ve orta kuşak Alevilerin sosyalist düşünce etrafında kendilerini solcu olarak tanımlayıp Aleviliklerini vurgulama gereği hissetmemelerine rağmen, 1980 sonrasında gelişen siyasi ortamda kendi Alevi kimliklerini yeniden keşfetmeleridir. İkincisi 1980 sonrası devlet politikalarının da etkisiyle siyasal İslam'ın yükselişe geçmesine Alevi toplumunun savunma içgüdüsü geliştirmesidir. Özellikle 2 Temmuz 1993'de yaşanan Sivas Madımak Oteli katliamı bu geleneksel gerilimi arttırmıştır. Üçüncüsü ise Kürt sorunu çerçevesinde ortaya çıkan gerilimde Alevi Kürtlerin kendilerini Alevi kimliği ile tanımlamaları ve diğer Alevilerle birlikte hareket etmeleridir (2008, ss. 3-4). Bu görüşe bir katkı olarak Zazaların da daha çok Alevi kimliğini ön plana çıkardıklarını belirtmek yerinde olur. Ayrıca Sivas katliamının önemli bir kırılma noktası olduğuna işaret eden Poyraz'ın şu görüşleri dikkate değerdir:

> Sivas katliamına kadar Alevilerin, bu katliamların hesabını soracak dile, söyleme, güce, iktidara, hatta deneyime sahip olmadıklarını söylemek mümkün. Üstelik öğreti hesap sormayı sağlayacak gerekli zemini inşa etmemiştir. Ancak 1993'te gerçekleşmiş olan Sivas katliamı Alevilerin kamusal alanda belli belirsiz de olsa görünür olmaya başladığı yıllara denk gelir. Zira 1980 öncesinde tamamen sol hareket içinde yer alan Aleviler, askeri darbenin bütün solu yok etmesiyle birlikte tekrar Alevi kimliğine geri dönerek, bu kimlikle kendilerini ifade etmeye başlamıştır. Kuşkusuz Alevi solcular Alevi kimliğine dönüşlerinde solun mücadele deneyimini ve dilini terk etmemişler; aksine beraberlerinde getirerek ve Alevi öğretisi ile birleştirerek güçlü bir direniş pratiği oluşturmuşlardır. (2013, s. 36)

Alevi kültürünün vazgeçilmez bir parçası olan müzik de bu ihya sürecinin önemli bir bileşeni olmuştur. Türkiye'de yaşanan toplumsal değişme sürecinden Alevi müziğinin iki yönden etkilendiği söylenebilir. Bunlardan ilki cem içindeki müziğin dönüşmesi, ikincisi ise ritüel içi müziğin bağlamından kopartılarak popüler alanda görünür olmasıdır. Modernleşme, kentleşme ve buna bağlı sosyal değişme ile Alevilerin dinî ritüellerinde değişiklikler olmuştur. Farklı bölgelerden gelen, farklı ocaklara bağlı karma bir Alevi cemaati oluşmaya başlamıştır. Yerel kimlikler üstü bir Alevi kimliği ve buna bağlı olarak yeni, kentli bir gelenek ortaya çıkmıştır. Bu süreçte Alevi müziği de toplumsal değişmelere paralel olarak tını, teknik ve anlam değişimine uğramıştır.

Alevi müziğini tanımlama çabası da ihya ikliminin modern bir ürünüdür. Anadolu'nun farklı yörelerinde yaşayan Alevi toplulukların müziklerini homojen bir yapı olarak değil, belli özellikleri itibari ile birlik/farklılıkları olan ve çeşitlilik gösteren yerel müzikler olarak görmek gerekir.[159] Esasında geleneksel Alevi müziğini bütünleşik bir halde görmemizi sağlayan kültür içindeki ortak işlevi ve taşıdığı söz unsurudur. Hatta Erol'a göre:

> Metinler Alevi müziğinin birliğini sağlayan yegâne araçlardır…ve kırsal alanlarda ritüel şarkılan müzikal başvuru çerçeveleri tamamen yereldir. Türkiye'deki diğer etnisitelerin şarkıları arasındaki farklar kadar, Alevi toplulukları arasındaki şarkıların müziksel özelleri arasında da önemli farklar vardır. Bazı durumlarda Türkiye'nin herhangi bir bölgesinde yaşayan bir Alevi topluluğunun şarkıları aynı bölgede yaşayan Alevi olmayan toplulukların şarkılarına benzer. (2009, s. 133)

Farklı yörelerde, farklı Alevi toplulukları kendi yerel ezgileriyle ortak bir edebiyatı paylaşmış ve böylece Alevi toplulukları arasında bir bağ oluşmuştur. Öte yandan, yukarıda belirtilen tarihsel ve yerel çeşitliliğe koşut olarak Alevi müzik kültürleri de çeşitlilik göstermiştir. Buna bağlı olarak tarihsel süreçte, yerel müziklerden beslenen Alevi topluluklarının müzik kültürlerinde yaygın olarak kullanılan bağlama ailesi

[159] Yaptığımız alan araştırmaları da bu görüşü destekler niteliktedir. Ankara Kalecik Hançıllı köyünde 2010 yılında katıldığımız cem törenine, köyün kendi zakirinin vefat etmesi nedeniyle Çorum'dan başka bir zakir davet edilmiştir. Cem sırasında zakir kendi yerel müzik geleneğinden öğrendiği şekilde semahı icra etmiştir. Ancak semah dönenler bu ezgilere uyum sağlayamamış ve semah ritüeli yarım kalmıştır. Kültürel açıdan çok yakın olacağı düşünülen iki köy arasında bile müzikal pratiklerin ne kadar farklılık gösterebileceği bu örnekten anlaşılmaktadır.

çalgıların icrasına da bu birlik/farklılık ekseni ve çeşitlilik akılda tutularak yaklaşmak gerekmektedir.

Ritüel ve müzik ilişkisini yoğun olarak görebildiğimiz bir alan olan Alevi kültürü için bağlama hem simgesel hem de işlevsel olarak önemli bir konuma sahiptir. Geleneklerini büyük oranda sözlü kültür ve müzik aracılığıyla aktaran Alevi toplulukları, bu aktarım sırasında yaygın olarak bağlama kullanmışlardır. Alevi ritüellerine ilişkin tarihsel yazılı kaynakların sınırlı olması dolayısıyla, bağlamanın Alevilik içindeki önemini anlamak için Alevi-Bektaşi ozanlarının deyişlerine başvurmak yerinde olacaktır. Zira bu kaynaklar Alevi öğretisinin aktarımını sağlayan en temel aracılar olarak kültür içinde büyük önem taşımaktadır. Bu eserlerde saz, bağlama ve çöğür gibi kavramlar sıklıkla kullanılagelmiştir. Ayrıca bağlama için "telli Kuran" benzetmesi yapılmış ve gelenek içinde bağlamaya kutsal bir yer atfedilmiştir. Alevilerin inanç önderleri olan dedelerin çoğunlukla bağlama çalarak ibadeti yönlendirmesinin ve bağlama eşliğinde söylenen deyişlerin "ulu ozanlar" olarak bilinen, saygı duyulan eski ozanlara ait olmasının bu kutsiyette etkisi olduğu düşünülmektedir. Bunun yanında, birçok kaynakta geçmişte Alevi ozanların ve dedelerin bağlama çalmadan önce bir saygı göstergesi olarak bağlamaya niyaz ettikleri anlatılmaktadır.

Bazı semah ve deyiş sözlerinde de bağlamaya "sarı turna" metaforu kullanılarak yer verilmiştir. Cem törenlerindeki ibadetin en önemli ritüeli olan semahların sözlerinde bağlamayla bu şekilde ilişki kurulması, kültür içinde bağlamaya verilen değeri ve kutsiyeti göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca bazı Alevi topluluklarında turnanın sesinin Hz. Ali'nin sesini temsil ettiğine olan inanış ekseninde, bağlamanın sesi de Hz. Ali'nin sesiyle özdeşleştirilmiştir. Birkaç örnek vermek gerekirse:

> Hazreti Şah'ın avazı / Turna derler bir kuştadır/Asası Nil deryasında /Hırkası bir derviştedir (Pir Sultan). (Özmen, 1998: cilt 2/ s. 205)
>
> Sana kelam söyler davudi diller / Şu senin sedana maildir eller/ Göğsüne takayım alışkın teller / Sarı turnam sinen paralandı mı; Baş perdeden çalınıyor bağlama/ Esip firgatınan sinem dağlama/ Bulam ustasını canan ağlama/ Sarı turnam sinen paralandı mı; Niçin yas tutarsın giydin kareler/ Ahiret derdine nedir çareler/ Esiri der nedir nerde pareler / Sarı turnam sinen paralandı mı (Esiri). (Özmen, 1998: cilt 4/ s. 473)

> Telli sazdır bunun adı / Ne ayet bilir ne kadı / Bunu çalan anlar kendi / Şeytan bunun neresinde; Venedik'ten gelir teli / Ardıç ağacından kolu / Be Allah'ın sersem kulu / Şeytan bunun neresinde... (Aşık Dertli). (Özmen, 1998, cilt 3/ s. 359)
>
> Sazın perdeleri on iki imam / Göğsünda Ehlibeyt Fatma anam / Dolaşır tellerde Zakiri Senem/ Bizde saza derler al telli kuran (Lütfü Kaleli). (URL-26)

Alevi toplulukları, bağlamanın yapısal unsurlarını da inançlarıyla ilişkilendirmiş ve yöresel olarak farklılıklar gösteren çeşitli şekillerde bu unsurlara simgesel anlamlar yüklemişlerdir. Söz gelelimi kimi kaynaklarda "tınlama kutusu Ali'nin gövdesini, sapı Ali'nin kılıcı Zülfikar'ı, 12 teli (kimi zaman 12 perdesi) 12 imamı ve tellerin en düşük sesi olanının (bam) da Hz. Muhammed'i temsil ettiği" söylenir (Markoff 1986, s. 48). Sadi Yaver Ataman, Âşık Naili Baba'yla yaptığı görüşmede sazın "dip tarafında kamıştan üç perde ve üçgen şeklinde yapıştırılmış bir işaret" olduğunu görmüş, Naili Baba da bu işaretlerin "Bektaşilik belirtisi" olduğunu ifade etmiştir (1992, s. 420). İnancın çalgı üzerindeki etkisi görebildiğimiz bu yapıyı aşağıdaki dizeler de vurgulamaktadır: "Sazın uzun saplıdır, üstü sedef kaplıdır, zâhit onu dahletme, sözü baldan tatlıdır / Sazda tel onikidir, imamlar onikidir, Zâhit dört mezhep senin, erkânlar onikidir" (Ataman, 1992, s. 421).

Alevi müzik kültüründe bu kadar merkezî ve önemli bir yeri olan bağlama elbette kentte yeniden inşa edilen Alevi kültürel kimliğinin de önemli bir unsuru olmuştur. Alevi müzik ihyası sürecini hem etkileyen hem de bu süreçten etkilenerek değişen bir çalgı olarak bu süreci yansıtmaktadır. Aşağıdaki bölümlerde bu değişimlerin detayları anlatılacaktır, ancak öncelikle ihya sürecinden önce kente göç eden müzisyenlerin ve bağlamanın görünümüne bakmak ve ihyanın öncüllerine göz atmak yerinde olacaktır.

6.2.2 Alevi/Halk müziği ihyasını öncüleyen halk ozanları

Türkiye'de köylü nüfusun kentlere göç etme süreci 1960'lı yıllarda belirginleşmiş ve yerel müzikler de o yıllarda farklı biçimlerde kentte var olmaya başlamıştır. Bu dönemde hem mahalli üslupların kent ortamına taşınmasında, hem de kentteki müziklerle temas alanın gelişmesinde ozanların/âşıkların önemli bir rolü olmuştur. Bu ozanlar içerisinde Alevi olanlar azımsanmayacak sayıdadır.

Aynı yıllar Türkiye'de toplumsal ve siyasal olayların hareketlendiği bir sürece tekabül etmektedir. 27 Mayıs 1960'da bir askerî darbe gerçekleşmiş ve Türkiye'de yeni bir siyasi atmosfer oluşmaya başlamıştır. Darbeden sonra 9 Temmuz 1961'de oluşturulan anayasanın görece daha özgürlükçü bir ortam sağladığı, ancak anayasada yazılan kuralların kâğıt üzerinde kalmaya başlamasıyla bu dönemde solcu ideolojilerin örgütlenmeye başlayarak bir muhalif hareket başlattıkları bilinmektedir. Bu dönemde özellikle Türkiye İşçi Partisi'nin faaliyetleri ön plana çıkmıştır (Varuy, 2010, ss. 10-11).

Dönemin kutuplaşan politik atmosferinde Aleviler daha çok sol görüşlü siyasi yapılar içerisinde konumlanmıştır. Bu dönemde köyden kente göçen Alevi âşıklar da dönemin ruhuna uygun olarak, yoksulluk ve sosyal eşitsizlik vurgusu ile toplumun içinde bulunduğu siyasi duruma ilişkin şiirler üretmeye başlamışlardır. Âşık İhsani, Âşık Zamani, Âşık Mahzuni Şerif ve Nesimi Çimen gibi "devrimci âşıklar" bu alanda öncülük etmişlerdir. 1961 yılında Ankara'da Devrimci Halk Ozanları Derneği kurulmuştur. Bu dernekte Âşık Mahzuni, Ali İzzet Özkan, Âşık Maksudi gibi ozanlar yer almıştır. Dönemin solcu aydınlarının da desteklediği ve fikirsel olarak beslediği bu dernek yeni bir akımın da habercisi olmuştur. Bu akımın bir başka göstergesi de Aleviliğin direnişçi yanını ortaya çıkaran bir simge olarak Pir Sultan Abdal adına ilk kez bir gece düzenlenmesidir. Derneğin ilk başkanı Âşık Maksudi[160] bu geceyi yıllar sonra şu şekilde anlatmaktadır:

> 1961'de Devrimci Halk Ozanları Derneği'ni kurduk. Ben başkandım, Mahzuni de ikinci başkandı. Fikret Otyam, Sefer Aytekin, Halil Öztoprak, Hasan Altun, Çetin Artan, İlhan Selçuk gibi o dönemin aydınlarıyla aramızda bir bağ kurduk. O dönemde TİP'ten arkadaşlar bize sahip çıktı. 1961'de dernek olarak Ankara'da 36 ozanla Pir Sultan Abdal gecesi yaptık. Bu gece 550 sene sonra Pir Sultan için düzenlenen ilk anma törenidir (Özdemir, 2017, s. 89).

Türkiye İşçi Partisi'nin siyasi görüşleri doğrultusunda âşıklara ilgi göstermesi, sahip çıkması ve halkla buluşturmaya çalışması, âşıkların şiirlerinde giderek siyasi söylemlere yer vermesinde etkili olmuştur. Alevi âşıkların sol örgütlerin toplantı ve

[160] Âşık Maksudi mahlası ile tanınan ozanın esas ismi Osman Dağlı'dır. Ulaş Özdemir'in yaptığı bu röportaj ilk kez 2002 yılında *Roll* dergisinde yayınlanmıştır.

gecelerinde konser vermeye başlaması da bu süreçte etkilidir. 1960'ların siyasi ortamda Anadolu'da âşıklık geleneği içerisinde yetişmiş müzisyenler giderek sağ ve sol görüşlerin kutuplaşmış ve bu ayrışma şiirlere de yansımıştır:

> 1960 sonrası yaşanan gelişmeler, âşıkları geleneksel icra ortamlarından –köy, kasaba kahvesi, gecekondu semtlerinde kendiliğinden oluşan muhabbet ortamları- hayli uzaklaştırır. Artık onlar, önceden ayarlanmış sinema, kapalı spor salonu veya stadyumlarda belli bir siyasi fikrin/oluşumun taraftarlarına seslenmeye başlarlar. Seslendikleri kitleler siyasallaştıkça âşığın kendisi de siyasallaşacak ve öteki olarak gördüğü hem siyasi partiyi hem de o tarafta yer alan meslektaşını kıyasıya eleştirecek hatta küfre varan sözlerle yerecektir. (Bekki, 2016, s. 54).

İlki Ahmet Kutsi Tecer tarafından 1931 yılında Sivas'ta gerçekleştirilen Halk Şairleri Bayramı, 1966 yılında Feyzi Halıcı'nın teşebbüsleri ile Konya Turizm Derneği tarafından Konya'da yeniden düzenlenmiştir. Bu etkinliğe Millî Eğitim Bakanlığı, Kültür ve Tanıtma Bakanlığı, Konya Valiliği gibi devlet kurumları da destek vermiştir (Halıcı, 1966). Bu durum âşıkların resmî söylem içerisinde kalma çabaları ile kendini göstermiş ve giderek "sağcı âşıkların katıldığı bayram" algısının yerleşmesine yol açmıştır.[161] Hatta bu bayramın yeniden düzenlenmesi, devletin âşıklık geleneğini kontrol etmek istediği ve "devrimci halk ozanlığının" karşısında devlet ideolojisi ile barışık bir âşıklık yaratma çabaları olarak da değerlendirilmektedir (Duran, 2014, s. 112).

Bu durum dönemin siyasal ortamının bir sonucu olarak, sağ görüşlü ve sol görüşlü ozanların birbirlerine yaptıkları taşlamalara da yansımıştır. Dahası, sol görüşlü olanların birbirini daha az muhaliflikle itham ettiği şiirlere ve görüşlere rastlamak da mümkündür. Örneğin dönemin en muhalif ozanlarından birisi olan Âşık İhsani, Âşık Mahzuni'yi eleştirerek kendisi kadar keskin olmadığını söylüyor ve "halk ozanıydı, ama tam bir halk ozanı değildi" diye eleştiriyor (Özdemir, 2017, s. 88). Türkü sözlerinden dolayı birçok kez tutuklanmış, hapse atılmış Âşık Mahzuni'nin bile bu eleştirilerden kaçamadığı görülmektedir. Ancak söylemlerinin sertliği değişse de bu dönemde Alevi âşıkların şiirlerini çoğunlukla solcu söylemlerle buluşturduğunu

[161] Konya Kültür ve Turizm Derneği'nin başkanı, olan Halıcı, 1968-1977 yılları arasında Adalet Partisi'nden Konya millet vekili seçilmiştir. Bu bayramın devlet yanlısı ve sağcı ozanların katıldığı algısının oluşmasında Halıcı'nın siyasi kimliğinin rolü olduğu düşünülmektedir.

söylemek gerekir. Kimi âşıkları geleneksel dağarcıktaki sözlerin yerine, geleneksel ezgileri yeni sözlerle birleştirmiştir. Kimi âşıklar da daha çok geleneksel söz yapısını koruyarak Alevi felsefesi içerisinde deyişler üretmiş ve seslendirmiştir. Bu dönemde Alevi kültürüne ve kimliğine vurgu yapan âşıkların plakları da görülmektedir. Özellikle Davut Sulari, Âşık Daimî, Feyzullah Çınar, Hüseyin Ağbaba, Nesimi Çimen ve Kul Ahmet gibi âşıkların icraları bu bağlamda dikkat çekmektedir. Ancak bu Alevi âşıkların hemen hemen tümü siyasi içerikli sözler de üretmiştir. Böylece Alevi müzikleri iki farklı söz içeriği ile âşıklar tarafından kente taşınmıştır. Bu müzisyenler bir yandan "devrimci halk ozanı" kimliği, diğer yandan da Alevi âşık/zakir/dede kimliği ile kentte var olmuşlardır.

Örneğin Âşık Daimi bir yandan *Solcu Desinler*, *Yuh Perukalı Yobaz* ve *Ne Zaman Kalkınır Doğu İlleri* gibi devrimci halk ozanı kimliğini gösteren türküler bestelemiş, diğer yandan da *Enel Hak Dedim de Çekildim Dara*, *Kainatın Aynasıyım*, *Bir Gerçeğe Bel Bağladım Erenler* ve *Bozatlı Hızır* gibi Alevi kimliğini ön plana çıkaran deyişler seslendirmiştir. Bir başka âşık, Feyzullah Çınar da bir yandan *24 Ayar Aleviyim*, *Muharremde Ağlar Sazım*, *Kızılbaş mı Karabaş mı* ve *Kerbala'da Uçan Dertli Turnalar* gibi Alevi kimliğini ön plana çıkaran deyişler söylerken, diğer yandan *Bizim Gençler Yılmaz Yılmaz*, *Özgürlüğün Kutsal Tacı*, *Oy Deniz/Deniz Gezmiş'e Ağıt* ve *Ulaş'a Ağıt* gibi devrimci söylemle ve simgelerle yüklü besteler yapmıştır. Benzer şekilde Nesimi Çimen bir yandan *Ezen Kalmasın*, *Çöplükte*, *İşte Bu Sınıfın Aşıklarıyız*, *Gençlere Ağıt* ve *Barış Güvercini* gibi sol siyasi söylemlerden etkilenmiş türküler bestelemiş, diğer yandan da Alevi felsefesini yansıtan ve Alevi kimliğini gösteren *Duvaz-ı İmam*, *Ey Şahin Bakışlım*, *Canım Kurban Olsun Senin Yoluna* ve *Bize de Banaz'da Pir Sultan Derler* gibi eserler seslendirmiştir.[162]

Muhalif halk ozanları 1971 yılında yayınlanan sıkıyönetimden sonra birçok problemle karşılaşırlar (bkz. Şekil 6.1). Konserleri iptal edilir, plakları yasaklanır, tutuklanırlar, hapse girerler. Çoğunlukla gerekçe olarak komünizm propagandası

[162] O dönemde kent ortamında kadın ozanlar da belirmeye başlar. Örneğin Sivas doğumlu olan Şah Turna yöresinde âşıklardan, dedelerden, zakirlerden etkilenmiş ve henüz 14 yaşında iken ilk plağını yapmıştır. Mahzuni başta olmak üzere birçok ozanın dikkatini çekmiş ve birlikte konserler vermiştir. Âşık İhsani, Âşık Mahmut Erdal, Âşık Zamani, Âşık Mahzuni ile birlikte seyahatler etmiş ve konserler vermiştir (URL-27). Bir diğer kadın halk ozanı olan Şah Senem Bacı da dönemin ruhuna uygun olarak *Devrim Diye*, *Sen de İşçi Ol*, *Merhaba Mahkum*, ve *Soyanlara Vur* gibi türküler söylemiştir.

yapmak gösterilir. Bu süreçte söylemleri daha da sertleşir. Aralarından Avrupa'ya göç edenler de olur.



Şekil 6.1 : Âşık İhsani'nin *Bıçak Kemikte/Kır Beygirin Ardındaki Keneler* isimli plağının kapağı.

Bu dönemde halk ozanlarının icra ettikleri müzik tını ve teknik bakımdan birbirine yakındır. Genellikle kendileri çalıp söylediklerinden plaklarında da yalın bir müzik dili ortaya çıkmıştır. Müzikten daha fazla söze odaklanılmış ve mesaj içeriği oldukça önemsenmiştir. Bu dönem âşıklarının daha iyi çalgı çalmasından ziyade daha iyi söz söyleyebilmesi ayıt edici unsur olmuştur. Bağlama icra teknikleri bakımından mahalli otantisite ve resmî otantisitenin tını ve teknik havuzundan faydalandıklarını söylemek mümkündür. Genellikle o dönem için resmî otantisite içerisinde daha makbul görülen "bozuk düzeni" icra etmeyi benimsemişlerdir. Bu düzeni seçmelerinde Radyo'nun da önemli bir etkisi olduğu düşünülebilir. Sözgelimi ozan Şah Turna kendi hayat hikâyesini anlatırken[163] babasının ona bir radyo aldığından ve radyodaki halk müziği yayınlarını dikkatle dinleyip icra etmeye çalıştığını belirtmektedir (URL-27).

[163] Burada kaynak olarak kullanılan söyleşi, Berlin'den yayın yapan TV10 kanalında Zeynel Gül'ün Ozan Şah Turna ile yaptığı 13 Eylül 2012 tarihli programda yer almaktadır.

1950'li yıllardan itibaren kentli Alevi ozanları bağlama çalış üslubu açından en çok etkileyen isimlerden birisi Davut Sulari'dir.[164] Erzincanlı olan Sulari, bağlama ve sesini kullanışındaki ustalık sebebiyle büyük bir üne kavuşmuştur. 1948 yılında Ankara Radyosu'nda, 1949 yılında da İstanbul Radyosu'nda mahalli sanatçı olarak yer almıştır (Duygulu, 1999). *Kız Senin Derdinden* isimli ilk plağını 1948 yılında yayınlamıştır. Kendinden sonra gelen, Âşık Dâimi, Âşık Beyhani, Kelkitli Serdari, Âşık Mahzuni ve Ali Ekber Çiçek gibi önemli isimleri oldukça etkilemiştir (Tekin, 2013, ss. 65-66). Ayrıca Muhlis Akarsu ve Arif Sağ gibi Alevi/halk müziği ihyasına yön verecek icracılara da kaynaklık etmiştir (A. Sağ, kişisel görüşme, 2 Ocak 2014). Sulari, bağlama icrasında mızrap tekniklerini ustalıkla kullanmıştır. Genellikle bozuk düzenini kullanan Sulari'nin icra tekniği bu düzenin geleneksel kullanımını yansıtır niteliktedir.[165] Yani ezginin daha çok alt telde yürütüldüğü, orta ve üst tellerin genellikle dem ve eşlik sesi olarak kullanıldığı, kimi zaman pest bölgelerde ezgi akışına katıldığı bir icra tekniği mevcuttur. Bu icra biçimini 1960-1980 arasında kente göç eden Alevi ozanların birçoğu yaygın olarak benimsemiştir.

6.2.3 İhya öncesinde kentli bağlama icrasında mikro-otantisiteler

Kuramsal çerçevenin anlatıldığı ikinci bölümde bu çalışmada ele alınan dört büyük otantisite kategorisinin birbiri ile kesişen kümeler şeklinde düşünülmesi gerektiği vurgulanmıştır. Söz konusu kesişim alanları icracıların başka bir otantisite alanına yönelmelerinin veya yeni bir otantisite inşası çabalarının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin bazı Radyo icracılarının zamanla değişen eğilimleri sonucunda resmî otantisite/piyasa otantisitesi geçişkenliğinde konumlanmaları bu kesişim alanlarına işaret etmektedir. Diğer yandan bir otantisite iklimindeki bireylerin zamanla farklılaşan tercihleri büyük otantisite kümesi içerisinde mikro-otantisite olarak kavramsallaştırabileceğimiz yeni odaklar ortaya çıkarmıştır. Bu odaklar merkezdeki tını/teknik bileşimlerden daha farklı tercihlere doğru yönelmenin bir

---

[164] 1925 yılında Çayırlı-Erzincan'da doğan Sulari'nin asıl adı Davut Ağbaba'dır. 1985 yılında Erzurum'da vefat etmiştir. Esasen Kureyşan Ocağı'na bağlı Zaza bir aileden geldiği bilinmektedir (Yılmaz, 2006, s. 25).

[165] Sözgelimi Sulari'nin kayıtları dinlendiğinde, ezgi üretirken geleneksel icrada sıkça kullanıldığı gibi alt tel üzerinde sol elin yatay hareketi ile seyir yapıldığı işitilmektedir. Orta tel öbeği çoğunlukla dem sesi veya ahenk sesi olarak kullanılmaktadır. Üst tel öbeği ise genellikle karar perdesine gelinirken ezgisel işlev kazanmakta ve baş parmakla kullanılmaktadır. Eğer La karar pozisyonu (açık tel üzerinden) icra yapılıyorsa, karara doğru gelindiğinde orta telde Fa diyez ve Sol perdelerine genişleme yapılmaktadır. Sapın alt bölümlerindeki perdeler üzerinde ise orta ve üst tel hemen hemen hiç kullanılmamaktadır.

sonucudur. Bu kesimde 1940'lı yıllardan itibaren farklılaşan bireysel eylem/söylem alanları olarak mikro-otantisite oluşumlarına örnekler verilecektir. Bu anlamda bir yandan kendine has bir yeniden yorumlama biçimi geliştiren kentli müzisyenler Ruhi Su ve Zülfü Livaneli, diğer yandan yerel gelenekten gelen ve resmî otantisiteye dâhil olup onun sınırlarında kendi bireysel üsluplarını yaratan Talip Özkan ve Ali Ekber Çiçek örnekleri üzerinde durulacaktır.

Radyo üslubunun oluşmaya başladığı 1940'lı yılların başında, halk türkülerinin söyleyişine dair resmî otantisiteden farklı bir temsil biçimi yaratacak olan Ruhi Su, opera/şan tekniği ile Radyo'da halk türküleri seslendirerek adını duyurmaya başlar. Bas bariton sesine eşlik amaçlı yalın bir bağlama çalış üslubu benimser. Dönemin kentli aydın kesimlerine halk türkülerini tanıtan Ruhi Su'nun bağlama icrası teknik kapasitedeki farklılaşmadan ziyade, farklı bir kentli temsil biçimi ortaya koyması bakımından dikkat çekmiş ve takip edilmiştir. Yasaklamalar ve tutuklamalarla karşılaşan Ruhi Su, solcu/protest kimliği ile de ön plana çıkmıştır. Bu yönüyle 1960'lı-1970'li yılların siyasi kutuplaşması içerisinde solcu imajı açısından bağlamanın sembolik bir nitelik kazanmasında önemli bir etkisi olmuştur. Yerel ezgileri kendi üslubu ile yeniden yorumlayan sanatçı, gelenekçi tutumu eleştirmiş ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nin kültür politikaları ile paralellikler gösteren "ilerici" bir söylem benimsemiştir[166]:

> 'Halk gibi söylemek' sözü de yerinde bir söz değildir. Ne halk diye belirli bir kişi var, ne de halk bütününü ifade edebilecek belirli bir söyleyiş var. Aşık Veysel var, Aşık Hasan var, Ahmet var, Mehmet var, biz varız. Biz hepimiz halkız. Halkın birimleriyiz. Her birimiz sesimiz ve kültürümüzün şartları içinde derece derece birtakım ayrıntılarla bu türküleri söylüyor ve değerlendiriyoruz. Eğer kültürümüzle birtakım imkânlar kazanmışsak, illa da bu imkânlardan mahrum insanlar gibi söylemeye neden özenelim? Olacak iş mi bu? Daha ilerinin daha geriyi taklit ettiği nerede görülmüş? Bunun altında sahte bir halk sevgisi, gelenekçi bir tutum sezilmiyor mu? (Akatlı, 2001, s. 65)
>
> Türküleri daima söylerdim. Sonraları farkına vardım ki, bazı türküleri saz refakati olmadan söylemek mümkün değil. Ah bu üç telli saz. Bizim

[166] Akatlı'nın aktardığı Ruhi Su'nun bu sözlerini içeren röportaj, ilk kez 1964 yılında *İstanbul American Colleges Folklore* dergisinin Mart sayısında yayınlanmıştır.

> memleketimizde ud, tambur, keman gibi diğer medeni arkadaşlarının hepsinden daha marifetli. Armoni yapıyor ve şarkıya Avrupalı arkadaşları gibi refakat ediyor. Öyle saz çalan köylüler var ki görseniz "meğer biz garp müziğini köyde yaklaşmışız" demekten kendinizi alamazsınız. Türkülerimiz de böyle, insanı ifade etmek ve çok taraflarıyla ifade etmek bakımından ileri ve inkılapçı bir cevher taşıyor. (Su, 1944, s. 18)

Bağlamanın armonik yönünü göstermek ve bağlamayı piyasa, resmî ve mahalli otantisiteden farklı bir estetik içerisinde konumlandırma çabasının öncülüğü ise kentli bir müzisyen olan Zülfü Livaneli yapmıştır. Livaneli 1970'li yıllarda Alevi dedelerinden öğrendiği bağlama düzenini ön plana çıkararak başladığı müzik kariyerine, bağlamayı gitar, flüt ve keman gibi Batı çalgıları ile yan yana getirerek yeni bir *sound* içerinde konumlandırmıştır. Livaneli Stockholm'de politik mülteci iken, 1970'li yıllarda oraya gelen Âşık Daimî ve Nesimi Çimen gibi ozanlardan etkilenmiştir (Livaneli, 2007, s. 215). Bu dönemde bağlama düzenine yönelme sebebini ise şu şekilde anlatmaktadır:

> Önce sazın değişik türleri olan divan sazı, bağlama, cura gibi çalgıların nasıl birlikte kullanılabileceğini düşündüm. Radyo tarzı olan Sol-Re-La düzeni, melodiyi tek telde çalan ve öteki telleri antimüzikal bir şekilde tınlatan geri bir türdü. Oysa ben Anadolu'nun arkaik yöntemi olan Mi-Re-La akordunu benimsemiştim. Bu düzen, melodi yanında armoniye de olanak tanıyordu. (Livaneli, 2007, s. 214)

Bestelerindeki söylem ile protest müziğe de yön veren Livaneli'nin bağlama düzeni ile yaptığı süslemeleri azaltılmış ve duru icra tarzı daha sonraları "özgün müzik"[167] olarak adlandırılacak protest müzik türü içerisinde de karakteristik bir hal almıştır. Bağlama ile Anadolu müziği-Batı müziği sentezi yaratma çabaları ile ortaya çıkardığı *sound* dikkat çekmiş ve birçok müzisyeni etkilemiştir. Bir yandan benimseyip savunduğu çağdaşlık söylemi ile sentezlere açık olmuş, diğer yandan Anadolu müziğini keşfetmeye dönük çabası ile piyasa içerisinde gelişen diğer sentezlerden ayrışmıştır. İlk yıllarında bağlamayı müziğinin merkezine koyarak farklı denemeler yapmış, giderek bağlamanın Batılı bir estetik içerisinde konumlanmasına

[167] "Özgün müzik" adlandırılmasındaki "özgünlük" iddiası otantisite tartışmasına gönderme yapması bakımından da dikkat çekicidir.

dönük çalışmalar yapmıştır. Albümlerinde Ferhat Livaneli ve Atilla Özdemiroğu gibi besteci ve aranjörlerin de şekillendirmesiyle bağlamayı farklı çalgılarla bir araya getiren ilk olgun örnekleri vermiştir.

Ruhi Su ve Zülfü Livaneli gibi köylü müziğini keşfetmeye çalışan kentliler yanında kendi dâhil oldukları yerel müzik geleneğini kentsel ortamda yeniden inşa eden müzisyenler de vardır. Bu noktada özellikle Radyo icracılarından, piyasa otantisitesine yönelmeyip daha özgün mikro-otantisiteler oluşturan müzisyenlerden bahsetmek yerinde olur. Örneğin 1957 yılında Muzaffer Sarısözen'in bir Denizli ziyaretinde dikkatini çeken Talip Özkan (1939-2010), aynı yıl üniversite eğitimi için Ankara'ya gitmiş ve bu vesile yılında Radyo sanatçısı olarak resmî otantisite içerisine dâhil olmuştur. Özellikle Ege bölgesinin zeybek repertuvarını Radyo ortamına taşıyarak resmî otantisitenin şekillenmesine katkı sağlamış ve tanınırlık kazanmıştır. Özkan TRT'de çalışmasının ardından 1976-1977 yıllarında görevinden ayrılmış ve Paris'e yerleşmiştir. Bu süreçte bağlama ile solo çalıp söyleme üzerine kurulu bir kariyer inşa etmiştir. Talip Özkan'ın şu görüşleri bir Radyo icracısının kendisini alternatif bir temsil misyonu yükleyerek konumlandırma çabasını göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

> TRT'nin büyük virtüözleri kısıtlayan, çaptan düşüren bir takdim ve çalışma şekli vardır. Mesela TRT'de bağlama sanatçıları kalitesi, virtüözitesi ne olursa olsun iki eser arasında şöyle bir iki dakika açış yapabilecek adamdır ve Denizli horozu gibi giyinmiş kukuletalı bir kadının arkasından çalan 30 tane bağlamadır. Hayır bağlama bu olmamalıdır. İspanya'da gitar neyse Türkiye'de bağlama o olmalıdır. Senede birkaç kere saz festivalleri düzenlenmelidir. Yarışçılar gelmelidir. Bağlama virtüözitesi televizyonda sergilenmelidir… Sazda tek başına, hatta türkü söylemeden resital verilebilir dedim. Bir keman, bir piyano gibi. Ve bunu yarattım, dünyaya açtım. Benim arkamdan sizler götüreceksiniz artık. (ODTÜ THBT-THM Alt Birimi ve Bağlama Grupları, 1999, s. 28)

Talip Özkan bir yandan "Radyolarda çalınan saz kaybedilmiş bir sazdır, tek bir sistemle Türkiye'nin her yöresini çalmaya çalışırlar" diyerek resmî otantisiteye eleştirisini belirtir; diğer yandan "arabesk tarzında saz çalınmasına" da karşı olduğunu belirterek kendisini piyasa otantisitesinin dışında konumlandırır. TRT'nin "halkı taklit etme" anlayışında olduğunu ancak "yüksek seviyede yeteneklere taklit

dışında bir şeyler yaptırmak gerektiğini" ifade ederek bağlama ile resital verme, virtüözite sergileme gibi değerleri önemsediğini vurgulamıştır (ODTÜ THBT-THM Alt Birimi ve Bağlama Grupları, 1999, s. 31). Ayrıca Türk Halk Müziği topluluklarına Batı çalgılarının dâhil edilmesini ancak "sırıtmamak şartıyla" uygun görebileceğini söyleyerek korumacı bir eğilim sergilemiştir. Diğer yandan sazı geliştirme hareketi biçiminde bir yenilik arayışlarına açık olduğunu ise bas gitar yerine bas bağlamayı geliştirmeyi tercih edeceğini söyleyerek ortaya koymuştur. Ayrıca çağdaş bir çalgı olarak gördüğü bağlamanın farklı türleri ile dörtlü (*quartet*) şeklinde icranın daha uygun bir yol olacağını belirtir:

> Bağlama da çok çağdaş bir çalgı. Sazı geliştirme hareketi elimdeyken bas gitarı niye alayım? Bas sazını tercih ederim. Dört İspanyol gitarist çıkar Flamenko çalar, aralarında bir tane bile başka telli çalgı kullanmazlar. Ben sazımın arasına gitarı niye sokayım? Bir tane orta boy, bir kısa saplı, bir uzun saplı, bir de bas bağlama işte dört tane fişek gibi sazla quartet yaparım ben sazla. Bas sesli sazım yok diye gitar sokmam. (Özkan, 1999, s. 28)

Alevi/Halk müziği ihyası olarak belirttiğimiz sürecin bağlama icrasına yansımalarının detaylarına geçmeden evvel Erol'un "yeniden canlandırılan Alevi müziğinin kitlesel popüleriteye ulaşmış ilk ürünü" olarak nitelendirdiği *Haydar Haydar*'ın yaratıcısı Ali Ekber Çiçek'ten bahsetmek yerinde olur (2018, s. 131). Çiçek, Alevi geleneğinden gelen, bağlama çalmaya Erzincan'da başlamış, 1961'de Radyo sanatçısı olmuş bir icracıdır. Ali Ekber Çiçek'in tarihsel açıdan önemli bir özelliği de mahalli otantisite ve resmî otantisite kesişiminde yer alan bir müzisyen olarak ihya otantisitesi oluşumuna kaynaklık etmesidir. 1938 doğumlu Çiçek, henüz 12 yaşındayken Ankara Radyosu'nda Muzaffer Sarısözen tarafından yayınlara alınır. Bu yayınlarda Alevi repertuvarından eserler söyler. Çiçek, o dönemlere ilişkin şu önemli anekdotu aktarır:

> Sarısözen bana her ay Yurttan Sesler'de bir uzun hava bir deyiş okuttururdu. O zaman ben kendimi siyasetten hep arındırırdım zaten radyo sanatçıları böyledir. Biz böyle devam ede geldik. Rahmetli Hacı Taşan vardı, dedi ki; hocam hep deyişleri Ali Ekber Çiçek'e okutturuyorsunuz, ben de Aleviyim, ben de okuyayım dedi ve Sarısözen dedi ki; olmaz. Hacı sen 22 yaşındasın Ali Ekber Çiçek 12 yaşında. O zaman şimdiki gibi Kültür Bakanı yok, bir Bakan Radyo'ya bakıyor, sen şimdi okursan ayrım yapmış oluruz, Bakan

> bizden hesap sorar ama Ali Ekber Çiçek'i dinledikleri zaman diyeceğim ki bu çocuk 12 yaşında cemlerden çıkmış bunu biliyor, bunu söylüyor. Sarısözen de zaten öyle bir fırsat arıyormuş ki deyişler Radyo'ya girsin. (Aydın, 2009, ss. 636-637)

Sarısözen'in, o dönemdeki siyasi ortamın yansıması olarak Radyo yayınlarında Alevi müziğine yapılan kısıtlamaları aşmanın yolu olarak Ali Ekber Çiçek'e yer verdiği görülmektedir. Ayrıca Çiçek, Radyo sanatçısı olduktan sonra da hem derlemeleri ile hem de icraları ile Radyo yayınlarında Alevi repertuvarının tanınmasında öncü bir rol üstlenmiştir. Çiçek 1960'lı yılların sonunda yaşadığı bir başka sansür olayını şu şekilde aktarmıştır:

> Daha yirmi yıla kadar Hüseyin diyemiyorduk… 'Ali'nin sırrına ereyim dersen/ bir mürşi-i kâmil bulanlar gelsin /gönül bahri umman derya denizdir / ol bahri ummana dalanlar gelsin' diye bir deyiş okudum Can Hatayi'den. Sansür yapılıyor beni çağırdılar, dediler ki bu deyişi çıkarın, Ali kelimesi geçiyor. Ben buna çok üzüldüm ve dedim ki; bir Trakya türküsü var 'Nazife de hanım on dört yaşında tadına doyulmaz' sesli radyolarda, devlet radyosunda, yurttan seslerde, sololarda çalıp okutuyorsunuz da ben İmam Ali'den bahsetmişim bunun suçu nedir? (Aydın, 2009, s. 640)[168]

Radyo sanatçısı olduktan sonra farklı yörelerin bağlama çalma tekniklerini de öğrenme imkânı bulmuş ve daha çok divan sazı ve bozuk düzeni kullanarak kendi üslubunu oluşturmuştur. Ali Ekber Çiçek'in özellikle *Haydar Haydar* isimli bestesi, Alevi müzik ihyasının önderleri için fikirsel anlamda çok önemli bir model olmuştur. Çiçek, Sıtkı Baba'ya ait bir Alevi deyişini, geleneksel ezgilerden yola çıkarak bestelemiştir. Özel bir tezene vuruş kalıbı kullanan Çiçek, aynı zamanda çeşitli akorlar kullanarak polifonik bir duyum elde etmiştir. Burada takma ve tarama tekniklerini kullanması, bozuk düzeninde Sol karar pozisyonunda bestelemesi, çeşitli akorlara yer verilmesi eserin dikkat çekmesine ve giderek bağlamada bir ustalaşma kriteri olarak görülmesine sebep olmuştur. Elbette bunda söz içeriği de önemlidir. "On Dört Bin Yıl Gezdim Divanelikte" diye başlayan eser Alevi-Bektaşi edebiyatında devriyye olarak bilinen türdedir ve Alevi kitle tarafından oldukça dikkat çekmiştir. Eser bağlamada gelişmiş teknikler uygulayarak bir Alevi deyişini yeniden

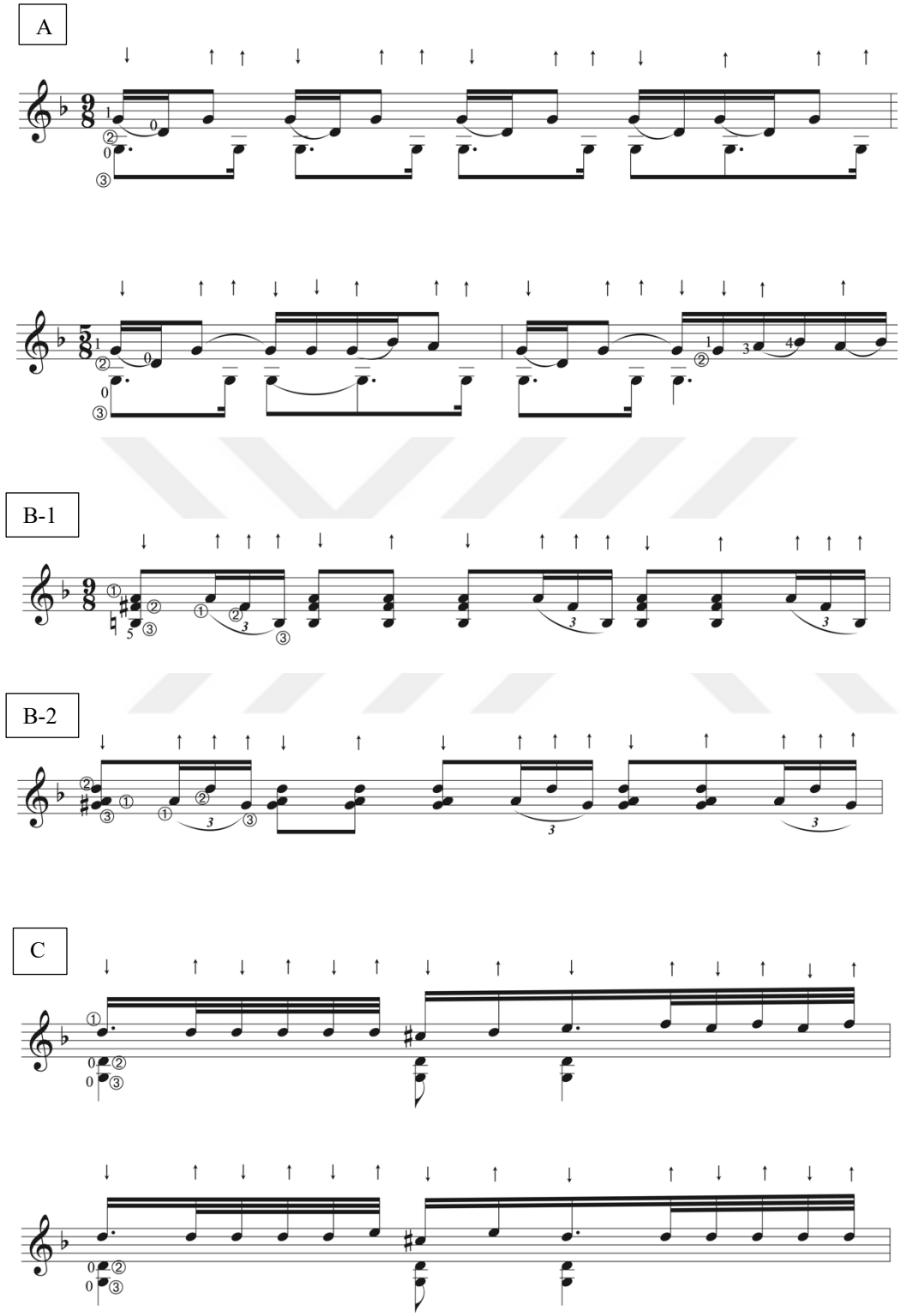
[168] Ayhan Aydın bu söyleşiyi 4 Nisan 2001'de Cem Radyo için yapmıştır.

yorumlama pratiğinin ilk örneklerindendir. Bu anlamda *Haydar Haydar* bir yandan geleneği taşıma iddiasında bulunup, diğer yandan yenilik arayışında olmanın bir ürünü olarak görülebilir. Bu nedenle Çiçek, geleneksel repertuarı virtüözite ile birleştirdiğinden yenilik arayışı ve öz arayışının kesişiminde bir icra ortaya çıkmasına yol açacak bir bağlama icracılığı modelininin ilk işaretlerini vermiştir. *Haydar Haydar* bir yandan Alevilerin simgesel kodlarını taşıyan sözler nedeniyle Aleviler arasında, diğer yandan bağlama icrasındaki dikkat çeken virtüözite nedeniyle tüm halk müziği çevrelerinde saygı uyandırmıştır. *Haydar Haydar*'ı analiz ettiği makalesinde Markoff da Çiçek'in *Haydar Haydar* aracılığıyla bağlamanın tınısal ve armonik potansiyelini yaratıcı bir şekilde keşfederek Alevi-Bektaşi manevi değerlerini de yükseltmeyi başardığını vurgulamıştır. Ayrıca bağlama icracıları arasında seçkin bir özellik kazanan bu eserin adeta bir "klasik" haline geldiğini ve icracıların virtüözlüklerini ispat ettikleri oldukça çetin bir eser haline geldiğini vurgulamıştır (2011, s. 213).

Ali Ekber Çiçek bir yandan bir Radyo sanatçısı olarak resmî otantisite içerisinde şekillenen icradan beslenen, diğer yandan küçük yaşta Erzincan Alevi müzik geleneği içerisinde yetişmiş bir müzisyen olarak kendi bireysel yaratıcılığının sınırlarını zorlamış ve bulunduğu koşulların yarattığı olabilirler uzamı içerisinde kendi kişisel tını ve teknik tercihlerini ortaya koymuştur. Radyo'da kullandığı divan sazı ve bozuk düzeni ile icralarını gerçekleştirmiş ve genellikle Alevi-Bektaşi geleneğine ait repertuarı işlemiştir. Kişisel üslubunu oluştururken resmî otantisite içerisinde edindiği teknik birikimi geleneksel repertuvara uygulamıştır. Söz gelimi, Zileli Sadık Doğanay'ın bağlama düzeni ile çaldığı eserleri derleyerek bozuk düzenine aktarmıştır. Diğer yandan *Haydar Haydar* isimli bestesinde takma tezene, sıyırtma tezene, tarama tezene gibi farklı mızrap tekniklerden faydalandığı görülmektedir (URL-28; bkz. Şekil 6.2).

Yukarıda işaret edilen Alevi/Halk müziği ihyasının iç içe gelişimini görünür kılması bakımından Ali Ekber Çiçek'in konu edildiği bir belgeselde Zafer Gündoğdu'nun şu sözleri de dikkat çekicidir: "O'nu yalnızca Alevi-Bektaşi müziğinin içerisine de koymamak gerekir, Ali Ekber Çiçek'in sazındaki ve sesindeki ustalık genel halk müziği içerisinde de çok özel bir yer tutmaktadır" (Akça, 2004, 17:14-17:30). Bu anlatım Ali Ekber Çiçek'in bir yandan Alevi-Bektaşi repertuvarına hâkimiyeti ve

Alevi kimliğine vurgu yapan çalışmaları yanında esasen bir Radyo sanatçısı olarak Türk Halk Müziği kategorisine bütüncül hâkimiyeti vurgulanmaktadır.



Şekil 6.2 : *Haydar Haydar*'dan kesitler (A: Takma tezeneli kesit; B-1 ve B-2: Sıyırtma tezeneli kesitler; C: tarama tezeneli kesit) (Transkripsiyon: Erdem Şimşek).

Aslında Çiçek, ihya sürecinin öncülü olarak resmî otantisitenin sınırlarını genişletmiş ve birçok müzisyene model oluşturmuştur. Çiçek'in korumacı tutum, öz arayışı ve yenilik arayışı kesişiminde geliştirdiği bireysel üslup, ardından gelecek müzisyenlerde daha farklı biçimler almıştır.

6.3 İhya Otantisitesinde Değişen Tını ve Teknik: Öz Arayışı ve Yenilik Arayışı Arasında Bağlama İcrası

1980'lerde başlayan Alevi müziği ihyası ve 1990'larda beliren Türk halk müziği ihyası süreçlerinde bağlama icrası farklı bir yola girmiştir. Tez kapsamında yürütülen alan araştırmasında mahalli otantisite, resmî otantisite ve piyasa otantisitesiyle ilişkili, ancak kendisini ayrıştıran bir bütün olarak ihya otantisitesi kategorisinin varlığı tespit edilmiştir.[169] İşte bu tez kapsamında ihya otantisitesi olarak kavramsallaştırdığımız kategori içerisinde halk müziklerini yeniden yorumlamak ve yeniden şekillendirmek düsturuyla hareket eden çevrenin estetik algısına ve beğeni kalıplarına gönderme yapılmaktadır. Burada hem geleneğin hem de resmî otantisitenin zaten yeniden yorumlamaya dayalı olduğu akla gelebilir. Ancak odaklanılması gereken husus yeniden yorumlama sürecinde geçmişin şimdide ne şekilde var olduğu sorusudur. Bu varoluş biçimleri bir yandan değişmeye diğer yandan sürekliliğe işaret etmektedir. İhya otantisitesi çerçevesinde Anadolu halk müzikleri çeşitli bağlamlarda yeniden yorumlanmış ve yeniden canlandırma iddiası farklı biçimlerde tezahür etmiştir. Hem eski tını, teknik ve repertuvarın günümüzde algılanış biçimlerinin nasıl değiştiği, hem de yeni olanın geçmişten gelen ile nasıl birleştirildiği önemli bir soru haline gelmiştir. İcracıların eğilimlerini bir yandan öz arayışının diğer yandan yenilik arayışının şekillendirdiği ihya otantisitesinde, seçenekler kümesinin zaman içinde genişleme ve değişme süreci beş ana başlık altında açıklanmaya çalışılacaktır:

1. Bağlama düzeninin ve kısa saplı bağlamanın ihyası;
2. Şelpe'nin ihyası;

[169] Bunun en önemli göstergelerinden bir tanesi de alanda "halk müziği camiası" olarak anılan, profesyonel ve amatör müzisyenleri kapsayan bir insan grubundan bahsedilir oluşudur. Bu camia TRT halk müziği topluluklarını, Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı halk müziği topluluklarını, çeşitli üniversitelerde yer alan Türk Müziği Konservatuvarı çevrelerini, müzik piyasası içerisinde halk müziği albümleri yapan müzisyenleri, halk müziği ile ilgilenen dernekleri, bağlama kurslarını kapsayan, amatörleri de içine alacak şekilde genişleme ve daralma refleksine sahip olan bir camiadır.

3. Eski çalgıların ihyası: Kopuz, Dede sazı, İkitelli;
4. Abdal Sazının ve Bozuk Düzeninin İhyası;
5. İhya İkliminde Mikro-Otantisitelerden Yeni Otantisiteye Doğru: Çokseslilik Çalışmalarından Gelenekleröte si Denemelere.

Böylece bir süreç olarak kavramsallaştırılan otantisitenin tını ve teknik kapasite açıdan nasıl bir değişme yaşadığı ortaya konmaya çalışılacaktır. Ayrıca icracıların neden bu teknik ve tını tercihlerine yöneldiklerine dair çıkarımlar yapılarak değişimlerin bağlam ile ilişkisi de ortaya konulacaktır.

6.3.1 Bağlama düzeninin ve kısa saplı bağlamanın ihyası

1980'lerde olgunlaşmaya başlayan Alevi uyanışının önemli bir parçası da Alevi müzik uyanışı olmuştur. Bu süreçte Alevi kimlikleriyle öne çıkan müzisyenler olarak Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Muhlis Akarsu tarafından 1982 yılından itibaren yayınlanmaya başlanan *Muhabbet* albüm serisi, ihya sürecinin en önemli kilometre taşını oluşturmuştur (bkz. Şekil 5.3). Söz konusu müzisyenler icralarında bağlama düzenini ve kısa sap bağlamayı model oluşturucu bir estetikle çerçevelemişlerdir. Bir başka deyişle, bu ihya önderlerinin bağlama düzeni ve kısa saplı bağlama hâkimiyetiyle oluşturdukları müziksel üslup, kent ortamında kimliklerini yeniden inşa eden Aleviler için bir otantisite işaretleyicisine dönüşmüştür. Kısa saplı bağlama ve bağlama düzeni gerek profesyonel ve amatör icracılar, gerekse Alevi izlerkitle tarafından "gerçek" ve "otantik" Alevi müziğinin bir temsil aracı olarak algılanmaya başlanmıştır. Dolayısıyla bu albümlerle birlikte bağlama düzeni ve kısa saplı bağlama ciddi bir yaygınlık kazanmıştır. 1990'lı yıllardan günümüze doğru gelindiğinde bu yaygınlığın daha da arttığı gözlemlenmektedir.[170] Kısa saplı bağlama, günümüzde bağlama ailesinin bir türü olarak halk tarafından benimsenmiştir. Dolayısıyla 1980'lerden günümüze doğru baktığımızda bağlama icra pratiklerindeki en büyük değişikliklerden birisi şüphesiz bağlama düzeninin ve buna bağlı olarak kısa saplı bağlamanın icra tekniklerinin

[170] *Muhabbet* albüm serisinin yayınlanmasının ardından, benzeri birçok proje ortaya çıkmıştır. *Muhabbete Devam, Dostlar Muhabbeti, Erenler Muhabbeti 1-2, Türkülü Yürekler 1-2-3-4-5, Muhabbet Türküleri 1-2, Candostlar, Dersim Muhabbeti 1-2, Gönül Ezgilerimiz 1-2-3, Türküler Sevdamız 1-2-3, Muhabbet Eyledik* ve *Muhabbet Açıldı* gibi albüm projeleri bu anlamda örnek verilebilir. Birçoğunun adında "muhabbet" kelimesi kullanılması da oldukça dikkat çekicidir.

gelişmesi ve yaygın hale gelmesi olmuştur. Bu süreçte bir yandan bağlamanın tınısı diğer yandan da icra teknikleri değişmeye başlamıştır.

Resmî otantisite içinde Alevi cem ritüellerindeki duvazı imam, tevhid, devriyye, mersiye, nefes ve deyiş gibi müzik türleri Türk Halk Müziği kategorisi altında ele alınmıştır. Örneğin Halil Bedii Yönetken'e göre "Bektaşi-Aleviler'in kullandıkları müzik ve oyun da Türk müzik ve oyun folkloru kadrosuna dahil bulunmaktadır" (2006, s. 39). Bu anlayışın paralelinde TRT Yurttan Sesler Korosu repertuarında da Alevi müziğinden örnekler yer almış ve fakat genellikle sözlerdeki Alevilik simgeleri değiştirilerek, seküler bir biçime sokulmaya çalışılmıştır. Ayrıca birçok Alevi deyişi repertuvarda yer bulamamıştır. Bu durumu Musa Eroğlu aşağıdaki gibi özetlemektedir:

> Cumhuriyet Dönemi deyişler için ölü dönem...Radyo'nun kurulması deyişler için tam bir faciadır. Hiç çalınmamış... Bayram Aracı'nın uçkur havaları çalınıyor, deyiş çalınmıyor... Uzak değil bu, hemen elini uzatsan yetişirsin zaten. Muamma falan da değil, herkesin bildiği şeyler. Radyo kurulmuş, 50 sene 60 sene, ne çalınıyor Radyo'da? Sarısözen'in bir kültür külliyesi oluşturabilmek için büyük bir çabası var. Gitmiş gücünün yettiği kadar ağıt, türkü, beyit toplamış... Aslında çok daha fazla malzeme toplamıştır bana göre. Deyişleri toplamıştır, ama radyoda yayınlayamamıştır. Mahlasını keserek, orasını burasını kuşa çevirerek, değiştirerek yayınlayabilmiştir... İdeoloji bu... İşte Cumhuriyet Döneminde körelen bu... Ulusal bir temel oluşturabilmek için Sarısözen atmış. Ama meselenin, direnişin özünü hiç anlatmamış. Anlatamaz zaten... O kadar uzağa gitmeyelim, daha 1975-1976 yıllarında ben Radyo'da mahalli sanatçıydım, bağlama düzenini yasaklamaya kalktılar. Sen ne diyorsun? O dönemde Radyo'da önemli konumda olan otoriter bir şef bana bunu yaşattı. Yaşadığım şeyleri anlatıyorum ben... Alevi düşmanları vardı... (M. Eroğlu, kişisel görüşme, 07.10.2017)

Musa Eroğlu'nun bu görüşlerinden de anlaşılacağı gibi, o dönemde Radyo'da yapılan yayınların Alevi müzisyenlere üslup ve söz içeriği açısından yeterli gelmemektedir. Ayrıca bağlama düzeninin resmî otantisite içerisinde yeterince önemli bir konumda olmaması, bu icracıların söylemlerini keskinleştirmiştir. Sözgelimi Eroğlu, özellikle deyişlerin sözlerinin değiştirilmesini bir nevi sansür olarak algılamakta ve bu yılları deyişler için "ölü dönem" olarak nitelendirilmektedir. Dolayısıyla *Muhabbet*

albümleri ile birlikte önceleri Radyo'da yayınlayamadıkları Alevi deyişlerini, müzik endüstrisinin imkânları ile yayınlamışlar; bu anlamda bir nevi "uyuyan dönem"den çıkmış, yeniden canlandırma sürecine girmişlerdir. Bunda elbette 1980 sonrası Türkiye'deki toplumsal ve siyasal ortamın etkisi büyüktür. Bu anlamda Musa Eroğlu'nun yaptıkları *Muhabbet* albümlerinin yarattığı etkiyi anlatırken dönemin şartlarına vurgu yapması önemlidir:

> Ve işte kendilerini o muhabbetin içinde buldu Aleviler. Kişiler bazında değil yani. Bir başka grup da çıkmış olabilirdi. Çünkü geçmişte âşıklar var… Bu işi yapıyorlar, kıyıda köşede falan… Ama Türkiye'nin ortasında 3 tane adamın gelip böyle bir albüm yapması, Türkiye'de bir kıvılcım yarattı. Tabii 1980 sonrası insanlar da hazırdı bazı şeylere. (M. Eroğlu, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2013)



Şekil 6.3 : *Muhabbet-3* albümünün kaset kapağı.

Alevi müziğinin ihyası, söylem olarak büyük oranda resmî otantisitenin baskıcı tutumuna bir karşı çıkışı dillendirmiş ve unutulmaya yüz tutmuş Alevi repertuvarını gün yüzüne çıkarma çabasını vurgulamıştır. Bu çabanın bir göstergesi olarak da Alevi müzik pratiğinde önemli bir yer tutan bağlama düzeni ön plana çıkmıştır. Bu

noktada Arif Sağ'ın şu sözleri bağlama düzeninin yeniden canlandırılma sürecindeki zihin dünyasını anlamak adına önemlidir.

> Bağlama düzeninin yeniden gündeme gelmesi, bozuk düzenin ana saz akordu konumundan çıkması ve onun yerine bağlama düzeninin girmesi mücadelesini, biz o dönemde başlattık. 75'li, 76'lı yıllarda. Bu mücadeleye başladığımız dönemde Türkiye'de Alevi dedeleri bile "çok ilkel kaldı" inancıyla bağlama düzenini bırakmışlar, bozuk düzen çalıyorlardı. Öyle bir keşmekeş vardı. Büyük tepkiler aldık, hala devam ediyor o tepkiler. "Bağlama düzeni kısırdır", "bozuk düzen daha geniş boyutludur" bilmem şudur budur, bir sürü mücadeleler… Fakat bizim mücadelemiz haklılık kazandı, tuttu. Dershaneden önce Yavuz Top, ben ve bazı arkadaşlar o dönem bağlama düzeniyle örnekler de sergiledik. 1982'de konservatuardan ayrılınca bu açıdan iyice özgür kaldım. O dönemden bugüne kadar Türkiye'de saz çalan, öğrenen insanların yüzde doksanından fazlası, bağlama düzenini bir kural olarak kabul etmek zorunda kaldılar. 82'den sonra da olay iyice rayına oturdu. Bugün geldiğimiz yerde, Türkiye'de herkes bağlama düzeni çalıyor. Dolayısıyla, artık birisinin kalkıp "bağlama düzeni" adına mücadele etmesinin pek gereği kalmamıştır. (Yörükoğlu, 1993, s. 33)

Bu süreci Sağ, "bağlama düzeninin yeniden gündeme gelmesi" olarak tanımlamıştır. Bu yeniden gündeme gelme sürecini bozuk düzeni/bağlama düzeni mücadelesi olarak görmektedir. Sağ'a göre bu mücadele Alevi dedelerinin bile terk etmeye başladığı bağlama düzenin "kısır" ve "ilkel" olduğu görüşüne karşı bir mücadeledir. Ancak Sağ'ın bu görüşünü değerlendirirken eksik kalan bazı hususları tamamlamak yerinde olacaktır. Aksi halde bağlama düzeni ve bozuk düzeni ilişkisini indirgemeci bir şekilde ele alma tehlikesi ortaya çıkabilir. Esasında bağlama düzeninin öteden beri Anadolu'da kullanılagelen en yaygın akort biçimlerinden birisi olduğu bilinmektedir.[171] Bağlama düzeni 1930'lu yıllardan itibaren Âşık Veysel'in çaldığı düzen olarak da tanınmaya başlamış ve hatta bir dönem "Veysel düzeni" olarak

[171] Üçüncü bölümde anlatıldığı ve detaylı olarak açıklandığı gibi Anadolu'da yerel icrada kullanılan birçok akort biçimi (düzen) tespit edilmiştir. Kara düzen, saz düzeni olarak da bilinen bozuk düzeni ve bağlama düzeni Anadolu'da kullanılan iki temel düzendir. Bunların yanı sıra misket düzeni, fidayda düzeni, zurna düzeni, zeybek düzeni, müstezat düzeni gibi birçok yerel düzen mevcuttur. Ancak bu düzenler gelenekte çok daha kısıtlı bir repertuvarı çalmak için kullanılmıştır. İcra edilecek repertuvarın makamına uygun bir dem sesi ihtiyacının, gelenekteki düzen değiştirme pratiğinin temel motivasyonu olduğu düşünülebilir.

adlandırılmıştır (Coşkun Elçi, 2009). Özellikle şunu belirtmek gerekir ki, mahalli otantisite çerçevesinde bağlama düzenini çalanlar çoğunlukla Aleviler olsa da bunun tersi örnekler de mevcuttur. Sözgelimi özellikle Alevilerin yoğun olarak bulunduğu Sivas, Malatya, Maraş ve Kayseri gibi yörelerde bağlama düzeni çalınmaktadır. Diğer yandan Alevi olmayan gelenekler arasında da, sözgelimi Ankara Seymen geleneği içerisinde ve Teke Bölgesi'ndeki Yörükler arasında da bağlama düzeni kullanıldığı bilinmektedir. Diğer yandan farklı düzenlerde icra yapan Alevi müzisyenler de mevcuttur. Örneğin Maraş, Arguvan ve Kayseri'de iki telli cura ile ruzba düzeninde (alt tel La-üst tel Mi) icra geleneği oldukça yaygındır. Ayrıca Davut Sulari, Âşık Daimî, Âşık Mahzuni'nin icralarında duyulabildiği gibi birçok Alevi ozanı da bozuk düzenini kullanmıştır.

Resmî otantisitede bozuk düzeni temel düzen olarak kabul edildiğinden, bağlama düzeni Radyo üslubu içerisinde sınırlı bir repertuvarın icra edildiği özel bir düzen olarak algılanmıştır. Bu nedenle icracıların bağlama düzenine dair repertuvarı ve teknik kapasitesinin gelişimi de bozuk düzenine göre daha kısıtlı olmuştur. Diğer yandan bozuk düzeninin Radyo'da temel düzen olarak kullanılması, birçok teknik gelişmenin bu düzen üzerinde yaşanmasını ve icranın bozuk düzeni temelinde şekillenmesini sağlamıştır. Bu süreçte mahalli otantisite içerisinde bağlama düzeni ile çalınan çoğu eser, bozuk düzen ile icra edilmeye başlanmıştır. Ayrıca bağlamanın ulusal halk müziği topluluklarında temel çalgı olarak yer bulması ile birlikte gelenekte zurna, kemane, kemençe ve kaval gibi farklı çalgılarla çalınan birçok ezgi de bağlamaya uyarlanmaya başlamıştır. Dolayısıyla bozuk düzenine ilişkin repertuvar oldukça çeşitlenmiştir. Buna bağlı olarak müzisyenlerin bozuk düzeni kullanımına yatkınlığı ve teknik kapasiteleri gelişmiştir. Bağlama eğitiminin de bozuk düzeni üzerinden şekillenmeye başlaması bu durumu pekiştirmiştir.

Ayrıca piyasa otantisitesi içerisinde gelişen icralarda da çoğunlukla bozuk düzeninin kullanılması icracıların bu düzendeki teknik kapasitesini oldukça geliştirmiş ve bozuk düzeninin kentsel ortamdaki merkezi konumunu güçlendirmiştir. İcracıların yeni eserleri bu düzende icra etmesi, transpoze çalmaya çalışması gibi etkenler sürekli yeni parmak pozisyonlarının keşfine olanak tanımış ve ortak hafızadaki teknik havuzu giderek geliştirmiştir. Böylece 1980'li yıllara kadar kent ortamında makbul olduğu düşünülen ve en sık kullanılan akort biçimi bozuk düzeni olurken, bağlama düzeni geri planda kalmış, aynı gelişmeyi ve kullanım alanını bulamamıştır.

Resmî otantisite çerçevesinde bağlama düzeni ile genellikle Ankara'da geleneksel olarak çalınan oyun havaları icra edilmiştir. Özellikle Nida Tüfekçi'nin *Şekeroğlan* icrası 1970'li yıllarda dikkatleri çekmiştir (E. Aktı, kişisel görüşme, 5 Kasım 2014). Arif Sağ, 1970'li yıllarda elekro-bağlama ile bağlama düzeninde çeşitli oyun havaları çalmıştır. Örneğin 1973 yılında yayınlanan 45'lik plakta *Şu Samsun'un Evleri* isimli oyun havasını bağlama düzeninde icra etmiştir. Musa Eroğlu da 1970'li yıllarda Ankara sahnelerinde elektro-bağlama ile bağlama düzeni icralar yaparak dikkatleri çekmiştir (M. Eroğlu, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2013). Ancak yine de uzunca bir süre bağlama düzeninin sınırlı bir repertuvarla ilişkilendirildiği görülmektedir. *Şekeroğlan*, *Ankara Divan Ayağı*, *Ankara Koşması*, *Topal Koşma* ve *Deli Derviş* gibi belirli eserler bu düzende çalınmıştır. Bunun en önemli sebeplerinden birisi şüphesiz Alevi repertuvarının ve Güneybatı Anadolu'daki bağlama düzeni ile icra edilen repertuvarın resmi otantisite ve piyasa otantisitesinde çok bilinmemesi, ortaya çıkartılamaması ve dikkat çekmemesidir.

Bu noktada öncelikle kente göç etmiş ve yerel geleneklerini sürdüren kimi icracıları ayrı bir yere koymak gerekir. Feyzullah Çınar, Âşık Ali Metin ve Rıza Arslandoğan gibi Alevi ozanları 1970'li yıllarda bağlama düzenini kullanarak birçok 45'lik plak yayınlamışlardır. Ayrıca Ahmet Yamacı, Nida Tüfekçi, Talip Özkan, Rıfat Balaban, Özay Gönlüm, Mehmet Erenler, Musa Eroğlu ve Arif Sağ gibi bağlama icracıları bu düzenle hem Radyo'da hem de plak çalışmalarında çeşitli örnekler sunmuşlardır. Hatta resmî otantisitenin şekillenmesinde çok önemli bir rol üstlenen Nida Tüfekçi de bağlama düzeni ile icralar yapmıştır. Diğer yandan mahalli otantisite içerisinde bağlama düzeni öğrenmiş, kente göç ettiğinde ise resmî otantisitenin etkisiyle bozuk düzeni ile tanışan icracılar da vardır. Ali Ekber Çiçek, Arif Sağ ve Yavuz Top bu anlamda dikkat çeken örneklerdir. Arif Sağ, 1961 yılında köyden İstanbul'a göç ettikten sonra karşılaştığı müzik ortamlarının etkisiyle, bağlama düzeninin "ilkel" olduğu gibi bir algıya kapıldığını, bu dönemde modern/kentli müzik ortamlarında makbul kabul edilen bozuk düzenini çalmaya başlamıştır. Bu algısı 1975-1976 yıllarında değişmeye başlamıştır:

> Ben köyden geldiğim zaman diyelim ki üç tane dört tane deyiş biliyordum, üç tane dört tane köyün türkülerini biliyordum belki, birkaç tane de Radyo'dan öğrendiklerim vardı. Daha çok kendi geleneğimdeki ve yerel kültürün içerisindeki parçalardı. Bu durum İstanbul'a geldikten sonra bu birdenbire

> değişmiştir. Hatta belli bir zaman içerisinde senin köyde öğrendiklerin, o günki çocukluk ruhuna göre biraz ilkel de kalmıştır… Daha yeni dünyada, daha modern şeyler öğreniyormuşsun gibi bir duyguya kapılıyorsun. İşte mesela ben o dönem İstanbul'a geldim 1961'de bağlama düzenini bıraktım. Baktım burada herkes bozuk düzeni çalıyor, ben yanlış yapıyorum zannettim. Kendime göre yanlıştan döndüm. Nasıl döndüm, bağlama düzenini bozuk düzenine dönüştürerek… Daha modern adam oldum, daha doğru şeyi yapıyorum zannettim… Ta ne zamana kadar devam etti bu? 1975'lere kadar devam etti. 14 sene öyle devam ettim… 1975'ten sonra konservatuvara geldim ve dünyayı daha başka tanımaya başladıktan sonra o güne kadar yaptığım şeylerin sadece bir popüler duygu olduğuna kanaat getirdim. Yanlış yaptığıma kanaat getirdim. Yanlış derken, asıl doğru köyden geldiğim zamanki halimdi diye düşündüm ben… Sonuçta 1975-1976'dan sonraki süreç bugün Türkiye'nin geldiği süreci belirledi bağlamada. (A. Sağ, kişisel görüşme, 2 Ocak 2014)

"Köyden geldiği zamanki hali"nin daha doğru olduğunu düşünen Sağ, o güne kadar gelişen teknik birikimin gücünden faydalanarak geleneği yeniden yorumlama anlayışını takip ettiğini ifade etmiştir. Ayrıca "kendi gerçeğine dönüş evrimi" olarak nitelendirdiği bu sürecin, "sadakat" ve "gelişmişlik" olmak üzere iki temel boyutunun olduğunu vurgulamıştır:

> Bu evrim, kendi gerçeğine dönüş evrimi… Ama kendi gerçeğine dönerken, gelişerek evrimlenmiş. Bağlamada böyle bir süreç yaşıyoruz biz. Yani ne yapıyoruz, bağlama gelmiş bugünkü noktada işte birdenbire fırtına gibi bağlama çalan çocuğu alıp götürüp 50 sene önceki 60 sene önceki köydeki akortsuz bağlamaya, bundan sonra böyle çalacaksınız diye dönüştürmüyoruz biz. Onu baz alıyoruz, bugünkü gelmiş yüksek icra noktasını, oradaki gerçeği görerek onun üstünden aktarıyoruz. Burada müthiş bir gelişmişlik var. Ama müthiş bir de sadakat var. Yani müziğin doğuşuna, o aslı hüviyetine müthiş bir sadakat var, ama bu evrimlemede müthiş de bir gelişme var. Öyle bir evrimlenme bu. Yani geriye dönüş, gerici bir evrimlenme değil o. (A. Sağ, kişisel görüşme, 2 Ocak 2014).

1976'da kurulan Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nın eğitim kadrosunda da yer alan Arif Sağ, bağlama düzeninin öne çıkmasında önemli bir aktör olmuştur.

Konservatuvara lisanstan başlayan öğrenciler bozuk düzenle eğitime başlatılırken ortaokuldan alınan öğrencilerin bağlama düzeni ile başlatılması önemli bir dönüm noktası olmuştur. Resmî otantisite içerisinde bir otorite olarak kabul gören Nida Tüfekçi'nin konservatuvarın kurucuları arasında yer aldığı düşünüldüğünde, bu karar ilgi çekicidir. Burada Tüfekçi'nin ortaokul çağındaki çocuklara bağlamayı sevdirmek adına daha kolay olduğu düşünülen bağlama düzeni ile başlanmasına sıcak bakmış olduğu düşünülmektedir (K. M. Durul, kişisel görüşme, 27 Temmuz 2018). Ayrıca Yavuz Top'un da aynı dönemde konservatuvarda eğitmen olduğunu belirtmekte fayda vardır. Öte yandan konservatuvardaki eğitim sisteminin bağlama düzeni ile başlatılmasına karşı çıkan öğretim görevlileri de vardır. Örneğin yine ilk bağlama eğitmenlerinden olan Orhan Dağlı bozuk düzenin eğitimde temel alınması gerekliliği üzerinde durmuştur (Ş. Karadeli, kişisel görüşme, 15 Kasım 2018). Konservatuvarın açıldığı yıllarda hem resmî otantisitede hem de piyasa otantisitesinde bozuk düzeninin yaygınlığı bilinmektedir. Buna rağmen eğitime bağlama düzeni ile başlanması, bir bakıma yakın gelecekte bağlama düzeninin öne çıkacağının habercisi gibidir.

Arif Sağ 1982 yılında Aksaray-İstanbul'da Arif Sağ Müzik Evi (ASM) adıyla kendi müzik merkezini kurmuş ve bağlama eğitimine burada devam etmiştir. Konservatuvar ve dershane eğitmenliği sürecinde kendi metodunu geliştirmeye başlayan Sağ, özellikle bağlama düzeni üzerinden eğitim anlayışını şekillendirmiştir. Kurduğu müzik evi Arif Sağ'ın icra üslubunun yaygınlık kazanmasına ve bir ekol oluşturmasına olanak tanımıştır. İlk önce konservatuvarda öğrencisi olmuş Kenan Mahmut Durul ve İrfan Kurt gibi icracıları dershanesine eğitmen olarak görevlendirmiş, daha sonra da Emre Saltık gibi dershanesinden yetişen öğrencileri eğitmen yapmıştır. Böylece kendi kurduğu eğitim sisteminin ve kendi bağlama üslubunun yaygınlaşmasının yolunu açmıştır. Bağlama düzeni temelinde şekillendirilen eğitim sistemi, bu düzenin kent ortamında giderek yaygınlaşmasına da vesile olmuştur.

Bu dershanenin bir çekim merkezi olmasında, Arif Sağ isminin aynı yıllarda popüler olmaya başlamasının rolü büyüktür. Arif Sağ'ın bir bağlama virtüözü olarak geniş kitlelerce tanınmaya başlamasında ise öncelikle Şan Tiyatrosu resitali bir dönüm noktası olarak görülebilir. 5 Ocak 1982 tarihinde gerçekleşen bu resital bağlama

tarihi açısından da oldukça önemlidir. Bir gün sonra *Cumhuriyet* gazetesinde konserle ilgili şu yorum yapılmıştır:

> Nasıl piyano virtüözü, nasıl keman virtüözü olunabiliyorsa, saz virtüözü de olunabileceğini, sazın da virtüözü olunabilen bir çalgı olduğunu Arif Sağ önceki gece İstanbul Şan Sineması'ndaki resitali ile kanıtladı. Arif Sağ'ın resitali iki bölümden oluşuyordu. İlk bölümde genç sanatçı, saz eşliğinde titiz yorumu ve etkili sesiyle, çeşitli Anadolu havalarını çaldı ve söyledi. İkinci bölümde ise aralıksız tam bir saat bağlamanın telleri üstünde olağanüstü bir ustalıkla parmaklarını dolaştırdı. Büyüleyici bağlaması ile Doğu'dan Orta Anadolu'ya oradan Güney'e, Güney'den Ege'ye usta geçişlerle tüm Türkiye'yi Şan Sinemasını hıncahınç dolduran seyirciye gezdirdi...İki saat süren resitalin sonunda yükselen coşkun alkışlar, magazin dergilerinde boy göstermeden ve belki de bu yüzden hak ettiği şöhretin yarısına bile ulaşmadan ulusal halk kültürünü tanımak ve tanıtmak için yıllardır gözlerden ırak ama inançla çalışan alçak gönüllü sanatçı için halkın vefa borcu olmalıydı. ("Titiz Yorum Etkili Ses: Arif Sağ", 1982)

Bu yorumda özellikle "sazın da virtüözü olunabilen bir çalgı olduğunu kanıtladı" vurgusu önemlidir. Çünkü bu görüş, kentli yaşamda bağlamaya ilişkin algının farklılaşmaya başladığının da bir göstergesidir. Köy yaşamı ile ilişkilendirilen ve kırsal kesimi temsil ettiği düşünülen bir çalgının, solo bir konser çalgısı olarak kabul edilmesi, aynı zamanda modern kent hayatının içine girmeye başlaması demektir. O zamana kadar pek görülmemiş bir resital anlayışı içerisinde ve çalgısal incelikleri üzerinde yoğunlaşarak bağlamanın sunulması, farklı bir temsil imkânının olduğu fikrinin doğmasına öncülük etmiştir.

Sağ'ın daha sonraki yıllarda da Şan Tiyatrosu resitallerine devam etmesi bu ilginin artmasına ve algı dönüşümünün güçlenmesine katkı sağlamıştır. Bu süreçte yaygın bir Arif Sağ hayranlığı oluşmaya başlamış ve Sağ giderek popülerlik kazanmıştır. 1984 yılında Eurovision yarışmasında Türkiye'yi temsil eden Beş Yıl Önce On Yıl Sonra grubunun seslendirdiği *Halay* isimli eserde bağlaması ile eşlik etmesi (yarışma finalinde bağlama eserin icrası içinden çıkarılmış olsa da) bağlamanın farklı bir çevre ile ilişki kurmaya başladığını göstermesi bakımından önemlidir. Basında çıkan haberlere bakıldığında da Arif Sağ'ın konserlerin kentli entelektüel çevrede ilgi uyandırdığı ve bir bağlama virtüözü olarak tanınırlığının giderek arttığı açıkça

görülmektedir. Örneğin 1984 yılında *Milliyet* gazetesinde yayınlanan bir haberde, Sağ'dan "bağlamanın Arif'i", "bağlamayı konuşturan saz ustası" ve "halk müziğinin ünlü ustası" gibi tanımlamalarla bahsedilmektedir. Ayrıca bir hafta evvel Şan Müzikholü'nde verdiği resitali "izleyenlere halk müziği ziyafeti verdi" denilerek övgü ile anlatılmaktadır. İzleyen günlerde çeşitli üniversitelerde solo konserlerin devam edeceğinden ve Belkıs Akkale ile "Türkü Türkü Türkiye" isimli konserler vereceği bir Anadolu turnesine hazırlandığının haberi verilmiştir (bkz. Şekil 6.4).



"Türkü Türkü Türkiye" konserlerine hazırlanıyor

Bağlamanın Arif'i...

Geçen hafta Şan Müzikholü'nde iki bölümden oluşan bir konser veren Sağ, mart ayında Belkıs Akkale ile birlikte Anadolu turnesine çıkacak

HALK müziğinin ünlü ustası Arif Sağ, mart ayında Belkıs Akkale ile birlikte vereceği Anadolu konserlerine hazırlanıyor. Şan müzikholünde iki bölümden oluşan bir resital veren Arif Sağ, **"Bağlamayı konuşturan saz ustası"** olarak tanınıyor. Arif Sağ, **"Türkü Türkü Türkiye"** adlı konserleri için şöyle diyor:

"Türkücü arkadaşım Belkıs Akkale ile birlikte türkülerimize can veren, ruh veren, türkülerimizi yaratan Anadolu'yu adım adım dolaşacağız. Bu arada yeni derlemeler yapacağız. Türkülerin kaynağında türkü ziyafeti vereceğiz."

ŞAN KONSERİ

Ünlü bağlama ustası geçen haftaki resitalinde izleyenlere halk müziği ziyafeti verdi. "Daha Senden Gayrı Aşık mı Yoktur" adlı Aşık Ruhsati'den bir deyişle programına başlayan Sağ daha sonra Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan ve Kul Ahmet ile Şah Hatayi ve Emrah'tan ezgiler söyledi.

Arif Sağ, bugünlerde Eskişehir Ankara Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi ve Karadeniz Üniversitesi'nde konserler verecek, daha sonra **"Türkü Türkü Türkiye"** adlı perivodik resitallerine başlayacak.

ANADOLU'YA GİDİYOR

Bağlama ustası Arif Sağ, Şan Müzikholü'nde verdiği resitalden sonra şimdi de dizi konser için hazırlık yapıyor. Sağ, önümüzdeki günlerde Belkıs Akkale ile birlikte "Türkü Türkü Türkiye" konserleriyle izleyicilerinin karşısına gelecek.

Şekil 6.4 : "Bağlama'nın Arif'i" başlıklı haber (*Milliyet*/*Renk*, 1984, 20 Şubat, s. 1).

Arif Sağ'ın bu konserleri farklı şehirlerdeki halk müziği dinleyicileri ve bağlama meraklıları üzerinde önemli izler bırakmıştır. Şan Tiyatrosu konserlerinin devamı niteliğindeki bu konserlerde özellikle bağlama meraklısı gençlerin yoğun ilgisi görülmüştür. Bunun yanı sıra Şan Tiyatrosu konserlerinin ses kayıtları halk müziği ve bağlamaya ilgi duyanlar arasında elden ele dolaşmış ve büyük bir heyecan uyandırmıştır. Bu konser kayıtları özellikle gençler için bağlama icrasında ulaşılması gereken yeni bir çıta ortaya koymuştur. Sonraki yıllarda bu konser kayıtlarından

birisi *İşte Bağlama İşte Arif Sağ* adlı bir uzunçalar halinde yayınlanmıştır (E. Erzincan, kişisel görüşme. 13 Ekim 2013; O.M. Öztürk, kişisel görüşme, 21 Aralık 2013; H. Koçak, kişisel görüşme, 12 Temmuz 2014).

> Onun [Arif Sağ'ın] halk müziği ve bağlama icracılığı adına en önemli katkısının, 1982'de İstanbul Şan Tiyatrosu'nda verdiği "İşte Bağlama, İşte Arif Sağ" konseri olduğunu düşünürüm, hep. Çünkü bu konser, birçok bakımdan Türkiye'de bir "ilk olma" niteliği taşır. Bağlamanın bir "solist enstrüman" olarak kullanılması ve teknik anlamda dikkat çekici bir repertuara sahip olması gibi nitelikleri, Üstad'ın o dönemlerden başlayarak, Türkiye'deki pek çok bağlama ve halk müziği severin, saygı, sevgi ve hayranlığını kazanmasını sağlamıştır. (Öztürk, 2005b)

Sağ, ilk bağlama resitalinde hem bağlama düzenini hem de bozuk düzenini kullanmıştır. Ancak Sağ'ın konserde bağlama düzeni ile yaptığı görkemli icralar oldukça dikkat çekmiş ve teknik kapasitesini bu düzende sergilemesi dinleyicileri etkilemiştir. Bağlama düzeninde *Şekeroğlan*, *Deli Derviş*, *Avşar Zeybeği* ve *Sarı Zeybek* gibi birçok eseri yüksek bir müzikalite ve ajilite ile icra etmiştir. Bu nedenle Sağ, bağlamanın bir çalgı olarak ön plana çıkmasında büyük bir etkiye sahip olduğu gibi, bağlama düzeninin dikkat çekmesinde de önemli bir rol üstlenmiştir.

Yaptığımız kişisel görüşmede Sağ, o konserlerden sonra birçok amatör bağlama icracısının kendisine hayranlık duymaya başladığını ve özellikle bağlama düzeni ile ilgili sorular yönelttiklerini belirtmiştir. Sağ'a yöneltilen "Do notasını nereden alıyorsunuz?" gibi sorular, bağlama düzeninin ilgi çekiciliğini göstermesi bakımından önemlidir. Burada kastedilen bağlama düzeninde II. pozisyonda sol elin baş parmağı ile elde edilen Do sesidir. Bağlama düzeninin genellikle II. pozisyonda elin sabit tutularak bir oktav genişliğindeki birçok halk ezgisini çalabilme imkânı vermesi, o zamana kadar bağlama düzenini tanımayan çevrelerde oldukça dikkat çekmiştir (A. Sağ, kişisel görüşme, 2 Ocak 2014).

Bağlama ailesi çalgıların sap boyunun, tekne biçiminin ve tel boyunun mahalli otantisite içerisinde oldukça çeşitlilik gösterdiği önceki bölümlerde vurgulanmıştı. Anadolu'da özellikle çalıp söyleme geleneğini sürdüren müzisyenlerin kendi ses tonlarına göre çalgının boyunu ayarlama pratiği geliştirmiştir. Yani geleneksel müzisyenler kişisel akort tercihlerine göre farklı saz boyları kullanabilmektedir.

Bunun tipik bir örneği Feyzullah Çınar'ın kullandığı bağlamadır (URL-29). Feyzullah Çınar henüz 1970'li yılların sonunda tekne boyu sap boyuna eşit bir bağlama kullanmaktadır. Bağlamanın alt teli Re olarak kabul edildiğinde, en dip perdesinin Mi perdesi olduğu görülmektedir. Buna göre icra ettiği bağlama, bugünkü kavrayışla kısa saplı bir bağlamadır. Çınar'ın kısa saplı sazını da yapan Kemal Eroğlu daha sonra kısa saplı bağlamanın yeniden gündeme geldiği 1980'li yıllarda da rol oynayacaktır. Eroğlu, kısa saplı bağlamanın ilk kez Ankaralı lüthiye Yusuf Yeniay tarafından yapıldığını belirtmiştir. Kısa saplı bağlamanın 1980'lerde Arif Sağ'ın atölyesinde yeniden gündeme gelmesi sürecinin arka planını ise şu şekilde anlatmaktadır:

> Arif Sağ ve Yusuf Toraman çok iyi bilir, Âşık Beyhani vardı, onun abisi Hüseyin Engin var. Birgün ben Aksaray'da çalışırken, o geldi, Sivaslı bir dede var dedi, çanağı büyük sapı kısa bir saz istiyor dedi. Onun dedesinden kalmış bir saz varmış dedi. Bilirsin bizim oradakiler pest çalar tiz bağırır dedi. Ben anladım o dedenin ne yapmak istediğini. 40-42 cm boyunda bir tekneyi aldım. Sazın sapını göğsünü taktım… Sap kesilmeden önce şuradan kesilirse o dedenin istediği ölçü olacak falan dedim aramızda konuştuk… O arada bir anlaşmazlık oldu ben ayrıldım oradan. Ama kesilmesi gereken yeri biliyordum. Aylar sonra adamla karşılaştım ben. Hüseyin ağabey sazı aldınız mı dedim. Aldım ama sazı mahvetmişsiniz dedi. Düdük gibi yapmışlar sapı kısacık dedi. Dedim ki Re'den kesmişlerdir yanlış o, yukarıdaki Do perdesinden kesilmesi lazım dedim. Sonra ona eklemişler öyle bir yer. Ek yeri çirkin oluyor diye sazın sapını sarmışlar… *Muhabbet 1*'de Arif Sağ çaldı o sazı. Stüdyoda karşılaştık hatta… Türkiye'nin ilk kısa saplı bağlaması… Ama bu benim kendi bulduğum kafamdan yarattığım bir şey değil, 1965 yılı civarında, Yusuf Yeniay yaptı bunu… Yıllar önce onun yaptığını görmüştüm. Feyzullah Çınar'a da yapmıştım mesela… Feyzullah Çınar kısa saplı saz çaldığını bilmez. Teknesi uzun 45 cm'e yakın, kısa saptı. (K. Eroğlu, kişisel görüşme, 28 Aralık 2009)

Kemal Eroğlu'nun 1965'te kısa saplı bağlama yaptığını söylediği Yusuf Usta'nın o dönemlerde bağlama yaptığı kişilerden birisi de Zülfü Livaneli'dir. Livaneli, Çorumlu bir Alevi bir dedesinde gördüğü çalgıdan ve icra biçiminden çok etkilenir. Ankaralı Yusuf Yeniay ustaya gider ve ondan bu sazı yaptırmak için talepte bulunur.

Usta, Livaneli'ye önce o dönemde "Radyo sazı" olarak bilinen ölçülerdeki bir tambura verir. Ancak Livaneli ona istediği sazın bu olmadığını belirtir ve Çorum'da gördüğü sazı tarif eder.[172] Yusuf Usta ona "anladım senin istediğin bizim dede perdesi bağlama" diyerek, bir kısa saplı bağlama yapar ve bağlama düzeni çalmayı öğretir (Ö.Z. Livaneli, kişisel görüşme, 22.02.2020). Zülfü Livaneli 1970'lerin başından itibaren kayıt endüstrisi içinde bağlama düzenini kullanan önemli kentli sanatçılardan birisi olmuştur. Özellikle çoksesli düzenleme anlayışı ve Batılı bir orkestrasyon içerisinde konumlandırdığı bağlama ile yeni bir akım yaratmış ve "özgün müzik"[173] gibi yeni protest türler içinde bağlama düzeninin kullanılmasına model oluşturmuştur. Ancak bağlama düzenine ve kısa saplı bağlamaya *Muhabbet* kasetleri ile 1980'lerde ortaya çıkan yönelim çok daha kitlesel bir hal almıştır.

Bu noktada resmî ve piyasa otantisitesi çerçevesinde bağlamanın icra topluluklarında yer almaya başlaması ve bağlama yapımının gelişmeye başlaması ile birlikte, standart boy, biçim ve perde anlayışının şekillenmeye başladığını bir kez daha hatırlatmak yerinde olur. 1970'li yıllara gelindiğinde bağlamanın sap boyu genellikle tek telde 1,5 oktavı kapsayacak şekilde ayarlanmaktaydı. Yani bağlamanın alt teli La kabul edildiğinde en dip perdesi ona 1,5 oktav tiz mesafedeki Re perdesi olmaktadır. Genellikle çalgıların tekne boyları 38-42 cm arasında yapılmaktadır. Dolayısıyla

---

[172] Yusuf Usta'ya kendisini tanıtırken ilk adı olan Ömer'i söyleyen Livaneli, önceleri ustanın kendisine kötü davrandığını, hatta saz yapmak istemediğini anlatır. Daha sonra ikinci adının Zülfü olduğunu söylediğinde, ustanın saz yapmaya ikna olduğunu, fakat atölyesinde Ömer ismini kullanmamasını istediğini belirtir.

[173] 1970'li yılların siyasi kutuplaşmış atmosferinden, askeri darbe etkisindeki 1980'li yıllara geçişle beraber yeni bir protest müzik akımı doğmuştur. Genellikle "özgün müzik" olarak adlandırılan bu akım protest bir söylemle beraber Batı müziği ve halk müziği çalgılarının birlikte yer aldığı sentez bir yapıya doğru yönelmiştir. Genellikle bağlama, kaval, mey ve bendir gibi halk müziği çalgılarının yanında gitar, piyano, keman, yan flüt ve davul gibi Batı müziği çalgılarına yer verilen bu akım hem söylemi hem de kullandığı ezgisel motifler aracılığıyla diğer popüler türlerden ayrışmaya başlamıştır. Genellikle Anadolu ezgilerinden esinlenilerek yapılan bu müzik, karmaşık olmayan bir armonik ve ezgisel yapı üzerine kurulmuştur. Aslında bu yapı Zülfü Livaneli'nin 1970'li yıllarda ortaya çıkardığı üslubun bir sonraki kuşak tarafından sürdürülen çeşitli biçimleridir. Sözgelimi Ahmet Kaya gibi Arabesk müzikten daha fazla etkilenen müzisyenler; Grup Kızılırmak gibi halk müziği ögelerinin ağırlıklı olduğu gruplar; Grup Yorum gibi politik marş biçimini ön plana çıkaranlar vardır. Bu akımda ortak bir tema olarak müzisyenlerin yeni bir Doğu-Batı sentezi arayışını protest bir söylemle harmanladıkları söylenebilir. Bağlama bu müzik türü içinde de simgesel bir anlam yüklenmiştir. Söylem olarak 1970'lerin solcu ozanlarının ardılları olarak düşünebileceğimiz bu akım içinde yeni bir bağlama çalma üslubundan çok bağlamanın farklı çalgılarla bir araya getirilip, düzenleme anlayışı içerisinde çalınması fikrinin çeşitlendiği ve geliştiği söylenebilir. Ayrıca geleneksel bağlama icrasında yapılan yerel süsleme tekniklerinin yerini daha sade ve yöresel göndermelerden uzak bir çalış biçimine bırakmıştır. Ayrıca majör-minör akor çalma gibi bazı teknik uygulamaların amatör müzisyenler arasında yaygınlık kazanmasında bu müzik türünün önemli bir etkisi olduğu gözlemlenmektedir.

böyle bir çalgı boyu ile bağlama düzeni çalındığında temel pozisyonda karar sesi La-Sol-Fa-Mi seslerinde olabilmektedir. Bu durum özellikle çalıp söyleyen müzisyenlerin seslerinin bu tonlara uygun olmadığı durumlarda problem ortaya çıkarmaktadır. Bu dönemde bazı icracılar kelepçe kullanarak bu sorunu aşmaya çalışmıştır. Hatta amatör müzisyenler kalem ve lastikle kendilerince geliştirdikleri bir kelepçeyi kullanarak tel boyunu kısaltıp bağlamayı kendi ses akortlarına uydurmaya çalışmışlardır. Ancak kelepçe kullanımı hassas akort yapma açısından problemli olması nedeniyle profesyonel icracılar tarafından kısa zaman sonra tercih edilmemeye başlamıştır (H. Koçak, kişisel görüşme, 12 Temmuz 2014).

Bu durumda istenilen sese bağlamanın ayarlanabilmesi için ya tekne boyu küçültülerek oransal olarak daha kısa bir tel boyu yaratılacaktır ya da tekne boyu sabit tutularak daha kısa bir sap boyu kullanılacaktır. Burada yapılan tercih bağlama tınısına dönük bir tercihtir esasında. Zira daha küçük bir tekne boyu ve standart sap boyu ile görece daha tiz karakterli bir tını elde edilmekte, yalnızca sap boyu kısaltıldığında ise bas karakteri daha güçlü bir tını elde edilebilmektedir. Esasında kısa saplı bağlamanın icracılara sunduğu en önemli imkân tekne boyunu küçültmeden, dolayısıyla bağlamanın bas karakterinden ödün vermeden daha tiz bir akorda çekebilme imkânıdır. Bunun yanında, sap boyu kısaldığından bağlama düzenini çalmak görece daha kolay bir hal almaktadır. Söz gelimi kısa saplı bir bağlamada, bağlama düzeninde yoğun olarak kullanılan ikinci pozisyonun icrası, uzun saplı bir bağlamada aynı pozisyonun icrasına göre daha pratik olabilmektedir. Bu noktada Yavuz Top'un bu ihtiyaca dönük görüşleri açıklayıcıdır:

> 1958-1960 yıllarında ben Erzincan'daydım. Köylerde daha çok bağlama düzeni vardı. Alevi dedeleri çalardı... Ama kentlerde bozuk düzeni, uzun sap vardı. Zaten kısa sap yoktu. Bu kısa saplı saz 1983-1984'lü yıllarda yaygınlaşmaya başladı. Esas kısa sapı bizim burada biri vardı onun bir saz vardı. Onu kesti bağlama düzenine alabilmek için ama orda kaldı. Daha sonra Yusuf Toraman, sesimizi tutturabilmek için ya büyük bir divan sazı olacak veya cura olacak. Hem tok bir ses gelecek hem de sesimize uygun olacak. Uzun saplı sazda mümkün değil. o zaman cura gibi bir şey olması lazım. Ama diğerinde ise sapı kestiğinde üç dört ses kazanmış oluyorsun. Tizleşme şansı var. O bakımdan öyle bir şeye gereksinim duyuldu. Hem tekne büyük olacak, bir anlamda davudi tonlu bir ses gelecek hem de akort olarak da bizi "Si-Do-Do diyez"

akorduna çekecek bir saz olacak. İhtiyaçtan doğdu. (Y. Top, kişisel görüşme, 28 Aralık 2009)

Yani kısa saplı bağlama müzisyenlerin hem tok ve davudi bir ses elde etme, hem de kendi sesine uygun bir akortta çalabilme arzusunun bir ürünüdür. Arif Sağ, Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu ve Yavuz Top'un öncelikle *Muhabbet* albümlerinde duyurduğu, sonrasında da kendi albüm ve konserlerinde kullandığı kısa saplı bağlama formu giderek yaygınlaşmış, bağlama düzeni ile özdeşleşmiş ve Alevi kimliğinin bir simgesi haline gelmiştir. *Muhabbet* albümlerinden sonra giderek popüler olan kısa saplı bağlama, bağlama yapım sektöründe de ciddi bir talep oluşturmuş ve bağlama yapımcıları daha çok kısa saplı bağlama yapmaya başlamıştır. 1980 yılında Arif Sağ'ın teşviki ile atölyesini açan Yusuf Toraman o yıllara ilişkin gözlemlerini şu şekilde aktarmaktadır:

> O *Muhabbet* kasetleri olmasaydı belki bugün bu kadar bağlama çalan da olmayacaktı. O sesleri duyunca herkes imrendi. Herkes Arif'in, Musa'nın, Muhlis'in, Yavuz'un elindeki saza bakıyordu… Çalmasını bilmese bile herkes onların sazı gibi sazları olsun istiyordu… Onlardan sonra benzer gruplar oluştu, dershaneler çoğaldı… Eskiden, bizim çocukluğumuzda bağlama çalmak ayıp deniliyordu. Şimdi kızlar bağlama ile gezebiliyor, Avrupa'da, Almanya'da bile o kadar güzel çalıp söyleyenler var ki… Ben bağlama çalanların çoğalmasında *Muhabbet* kasetlerinin çok büyük katkısı olduğunu düşünüyorum. (Y. Toraman, kişisel görüşme, 6 Mart 2015)

Bağlama yapımında daha önceleri Ankara bir merkez iken, 1980'li yıllardan itibaren giderek İstanbul merkezli yeni bir ekolün gelişimi başlamıştır (Önal, 2012, s. 5). Bu süreçte oyma, damla biçimli (armudi), görece dar ağızlı tekne biçimi daha geniş ağızlı ve yaprak teknelerle yer değiştirmeye başlamıştır. Ses tahtasının takılma biçimi de giderek daha az bombeli[174] bir hal almıştır. Bu değişikliklerde icracıların daha davudi ve daha bas tını arayışlarının etkisi büyüktür (Y. Toraman, kişisel görüşme, 6 Mart 2015; K. Eroğlu, kişisel görüşme, 28 Aralık 2009). Bağlama yapımcıları çalgılarını eğilim belirleyen usta icracılara beğendirmeye çalışmıştır. Bunun yanı sıra ihya önderlerine öykünen ve onları takip eden amatör bağlama icracılarının talepleri

[174] Eğimli bir kesitle takılmış olan ses tahtasına bağlama icracıları ve yapımcıları arasında "bombeli göğüs" denilmektedir.

bağlama yapım sektörünü de yeniden şekillendirmeye başlamıştır. Bu noktada ünlü bağlama ustalarından Kemal Eroğlu'nun şu sözleri önemlidir:

> Arif Sağ çalınca bağlama düzeni tekrar hayata geçti… Eğri oturup doğru konuşmak lazım. Bağlama yapmaya başladığım zaman, saz da çaldığım için Arif Sağ gibi saz çalmalıyım diyerek Arif Sağ'ı idol olarak seçmiştim. Türkiye'de on bağlama çalanın dokuzu Arif Sağ'a öykünmüştür. Şimdilerde başka ustalar da var ama, benim başladığım yıllarda Arif Sağ çok önemli bir örnekti. Yaptığım sazı ona beğendirmeliyim düşüncesindeydim... Giderek "Arif Sağ'daki sazdan yapar mısınız" diyenler çoğaldı… Özellikle bağlama düzeni çalanlar ille de kısa sapla çalmak gibi bir çıkmaza girdiler…Önceden yaygın değildi. Arif Hoca'nın çok ustaca çalmasından sonra taraftar bulmaya başladı. Onun öncesinde bağlama düzenini, Alevi dedeleri, Alevi âşıkları çalar diye sınırlandırmışlardı. Doğru değil tabii de öyle bir eğilim vardı… (K. Eroğlu, kişisel görüşme, 28 Aralık 2009)

Kısa saplı bağlama giderek Alevilerin modern kent ortamında aidiyetlerini pekiştirdikleri bir temsil aracı olarak işlev kazanmış ve popülerleşen bir tüketim nesnesi haline gelmeye başlamıştır. Kırsal yaşamda yüz yüze iletişimle gerçekleşen müzik pratikleri, kentlerde yerini ağırlıkla müzik endüstrisi ve kitle medyasından beslenen bir müzik anlayışına bırakmıştır. Kente göçen ve kentte doğan Aleviler, kendi kimlikleriyle ilişkili bir tüketim pratiği arayışına yönelmişlerdir. "Oluşan bu atmosfer içinde bağlama satışlarında ve bağlama çalmayı öğreten dershane sayısında inanılmaz bir artış gözlemlenmiştir. Bu süreçle birlikte, Alevi müziğinin sektörleşmesinin bir tezahürü olarak milyonlarca bağlama üretilmeye başlanmıştır" (Poyraz, 2007, s. 143). Büyük kentlerde çeşitli dernek ve vakıflar etrafına örgütlenen Aleviler bağlama kursları açmış ve bu kurslarda genellikle kısa saplı bağlama ile bağlama düzeni öğretilmiştir. Bu örgütlenmeler, dernek ya da vakıf adıyla açılan cemevlerini de Alevi kimliğin mekânsal temsili olarak kurgulamışlardır. Cemevlerinde Alevi kimliğinin iki önemli temsil aracı olarak semah ve bağlama kursları verilmiştir.[175]

[175] Örneğin İstanbul Karacaahmet Sultan Cemevi'nde 2008-2009 yıllarında yaptığımız alan araştırmalarında, bağlama kurslarının kısa sap bağlama ve bağlama düzeni üzerinde yoğunlaştığı tarafımızca da gözlemlenmiştir.

Alevi ihyasıyla beraber yeniden inşa edilen Alevi kimliğiyle bağlama arasındaki ilişkiyi anlamak adına bir başka örnek de Almanya Alevi Birlikleri Fedarasyonu tarafından 13 Mayıs 2000 tarihinde Köln'de yapılan ve 2012 yılında İstanbul'da tekrarlanan Bin Yılın Türküsü konseridir. Arif Sağ, Yavuz Top, Erdal Erzincan ve Emre Saltık gibi birçok Alevi sanatçının yer aldığı, Zafer Gündoğdu'nun yönettiği bu konserde 1246'sı bağlama icracısı olmak üzere toplam 2187 kişi katılmıştır. *Guiness Dünya Rekorlar Kitabı* aynı anda 1246 bağlamanın birlikte deyiş çalması ve 674 kişinin semah dönmesini yeni bir rekor olarak kabul etmiştir. Poyraz'a göre bu durum bir anlamda "Alevi kimliğinin kendi varlığını tescilleme gereksiniminden başka bir şey değildir" (2005, s. 143). Bunun yanı sıra özellikle 1990 sonrası dönemde, tıpkı diğer ihya süreçlerindeki gibi Alevi müzik ihyasının endüstri ile kaçınılmaz iş birliği başlamıştır. Bu çerçevede Unkapanı piyasasındaki Alevi müziğine yöneliş gözle görülür hale gelmiştir. Alevi müziği icra eden birçok sanatçı bu dönemde albümler yayınlamış ve klipler çekmiştir. Ayrıca farklı müzik türleriyle uğraşan müzisyenler de kendi albümlerinde Alevi müziği repertuvarından eserler seslendirmişlerdir.

> Alevi müziğinin sektörleştiği ve bu sektörün giderek alt dallara ayrılarak büyüdüğü doğrudur. Hemen her sanatçının çıkardığı yeni albümde bir Alevi parçası okumasından bağlama üretip satmaya, bağlama çalmayı öğreten dershanelerden türkü barlara kadar, Türkiye'deki müzik piyasasından önemli bir paya sahip olmasıyla bir sektördür. Alevi müziğinin Türkiye'deki müzik sektöründe önemli bir yere sahip olduğu ve aynı zamanda kendi içinde de sektör olduğu bir olgudur. (Poyraz, 2007, s. 159)

Poyraz'ın da belirttiği gibi Alevi müziğinin sektör haline gelmesi bağlama dershaneleri ve türkü bar gibi yan tüketim ortamlarının da oluşmasını sağlamıştır. Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top, Erdal Erzincan ve Tolga Sağ gibi Alevi sanatçılar kendi adlarına dershaneler açmış ve markalaşmıştır. Bu süreç aynı zamanda dershanelere bağlı olarak çalışan bağlama yapım atölyelerinin ve müzik mağazalarının da açılmasına ön ayak olmuştur. Ayrıca çoğu dershanenin kurucusunun adının marka olarak konduğu bağlamalar, kimi zaman da mızrap ve tel gibi ürünler üretilmiştir.

Alevi ihyasıyla beraber Alevi medyası da belirmeye başlamış, birkaç farklı ideoloji etrafında kümelenen dernek ve vakıflar kendi radyo ve televizyon yayıncılığına

başlamıştır. Cem TV, Su TV ve Barış TV gibi kanallarında yayınlanan müzik programları ve video klipler kentli Alevi bağlama çalma estetiğinin yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Zira Erol'un da belirttiği gibi "kitle iletişim araçları ve diğer anlam verme kurumları, sadece fikir birliğini yansıtan ve tutan kurumlar olarak değil, fakat fikir birliğini üretmeye yardım eden 'rıza'yı yani 'razı olmayı' üreten kurumlar" olarak anlaşılmalı (2005, s. 15). Alevi medyasının kırsal alanda da izlenebilir olması nedeniyle, kentli Alevi bağlama üslubu giderek yerel kaynakları da etkilemeye başlamıştır.

Diğer yandan ihya otantisitesi ve piyasa otantisitesi yer yer kesişen bir görüntü sergilemiş, icracılar bazen piyasa bazen de ihya çerçevesinde değerlendirilebilecek icracılar gerçekleştirmiştir. Bu ilişkiyi açığa çıkaran tipik icra mekânı türkü bar olmuştur. Ayrıca kayıt endüstrisi içerisinde üretilen ürünlerde de bu kesişimin örnekleriyle sıkça karşılaşılmaktadır. Hatta bu süreçte daha çok piyasa içerisinde müzik hayatını sürdürmüş müzisyenlerin belli dönemlerde kendi eğilimlerini sorgulayarak değiştirdiği de gözlemlenmektedir. Sözgelimi Mustafa Karaçeper'in aşağıdaki görüşleri bu duruma işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir:

> Seksenli yıllarda Unkapanı'nda, sanki bilinçli yapılan şeylerdi, şöyle ki, eğer ki uyutan müzikler yapıyorsanız önünüz açık. Ama insanın ufkunu açacak nitelikte müzikler yapıyorsanız, bu sadece müzikle alakalı değil, ürettiğiniz şeyler eğer sözlü olarak da insanları bir şekilde uyandırıyorsa bu sistemin işine gelmez. Dolayısıyla biraz çelişki yaşadım ve kendimi korumaya çalıştım. Bir yandan da toplumsal hareketler doruk noktasındaydı… Bu ülkedeki yoksul halkın emekçilerin yanında mı yer almak istersin yoksa, burjuva kesime gidip gazinolarda saz mı çalmak istersin. Böyle bir çelişki içerisindeydik. Zaman zaman gidip çaldığım gazinolar oldu. Burhan Çaçan, Kenan Temiz, Belkıs Akkale… Sen ne yaptın diye bana sorarsanız işte ben bu çelişkileri yaşadım ve bunlara karşı bir duruş sergilemeye çalıştım… (M. Karaçeper, kişisel görüşme, 31 Kasım 2014)

İhya önderlerinin kısa saplı bağlama ve bağlama düzeni ile inşa ettikleri otantisite giderek "doğru, gerçek, öz" Alevi/Halk müziği olarak algılanmaya başlamıştır. Bu durum bağlama çalan çevreler arasında bağlama düzenciler-bozuk düzenciler ve kısa sapçılar-uzun sapçılar kutuplaşmalarının yaşanmasına yol açmıştır. Bu kutuplaşma giderek "bağlama düzeni çalan Aleviler" ve "bozuk düzen çalan Sünniler" gibi bir

algının oluşmasına da yol açmıştır (Parlak, 2012, s. 228). Kısa saplı bağlama kullanan icracılara, resmî otantisite içerisinden "sazın sapını kestiler, orijinalini bozdular, yöresel tavırları bozuyorlar" temalı eleştiriler gelirken, piyasa otantisitesi içerisinden de "kısa saplı bağlama icrayı kısıtlıyor, ses sahasını daraltıyor" gibi eleştiriler yükselmeye başlamıştır. Özdemir, kısa saplı bağlama otoritelerinin bir çeşit "tahakküm alanı" kurduklarını ve kendi karşı çıktıkları uzun sap/bozuk düzen tahakkümüne benzer yeni bir otorite ortaya çıkardığı yorumunu yapmaktadır:

> Arif Sağ başta olmak üzere, kısa saplı bağlama otoriteleri, tıpkı karşı çıktıkları uzun saplı bağlama icracıları gibi zamanla kendi tahakküm alanlarını genişletmişler, yaklaşık kırk yıl boyunca, "Türk Halk Müziği" icrasını bu kez bu sazla inşa etmeye çalışmışlardır. İcrasından yapımına, tüm dünyaya yayılmış olan bir sektöre dönüşen kısa saplı bağlamanın serencamı, tüm çabalara rağmen "evrenselci" söylemin tersine yol almış, paradoksal olarak dar bir "Alevicilik" içine hapsolma ve "özcü" söylemleri tekrar üretmekten ileri gidememiştir. (Özdemir, 2018, s. 378)

Özdemir'in belirttiği bu tahakküm alanını, otantisite inşası sürecinin bir göstergesi olarak okumak mümkündür. Bu otantisite inşası sürecinde, eğilim belirleyen usta icracıların pratikleri üzerinden gelişen yeni bir üslup ortaya çıkmıştır. Bir yandan öz arayışı, bir yandan yenilik arayışı eğilimleri ile ürünlerini ortaya koyan bu icracılar, diğer yandan giderek eleştirdikleri korumacı tutumun bir başka biçimini üretmişlerdir. Bu süreçte Alevi müziği izlerkitlesi, kısa saplı bağlama ve bağlama düzenini ihya önderlerinin doğru, güzel, iyi ve öz gibi olumlu değerle yükledikleri tını ve tekniklerin anahtarı olarak görmeye başlamıştır.

Kısa saplı bağlama ve bağlama düzeninin yaygınlaşma sürecinin bağlama icrasına olumlu ve olumsuz çeşitli etkileri olduğunu belirten Yavuz Top'un aşağıdaki görüşleri, bu sürece dair bir özeleştiri olarak değerlendirilebilir:

> Ama kısa saplarla entonasyonu daha düzgün, daha baskıları güzel çıkartabiliyor insan. Şu tarafı da var bunun, bozuk düzende insan daha özgür olabiliyor. Bağlama düzeninde insanların çaldıkları, açışları, motifleri giderek birbirine benzedi… Bir de genç kuşak hep kendinden evvelki ustalarını taklit etti. Mesela Arif'in çok tesiri var. Bir bakıyorsun bazı arkadaşlarımız çok güzel saz çalıyor ama kulağımı kapatıyorum kim çalıyor bilemiyorum. Ama

> yıllar evvel çaldığında bir Ali Ekber Çiçek çalıyor, Nida Tüfekçi Nejat Buhara, Yücel Paşmakçı, çalıyor diyebiliyorduk. Tınıları farklıydı, kendilerini ifade ediş biçimleri farklıydı. Şimdi insanlar hep hedefine birini koymuş onun gibi çalmaya çalışıyor. İşte kaynakları toprak olmadığı için, çalışılmış geliştirilmiş kişileri örnek aldıkları için ve onları da aşamadıklarından dolayı onun etrafında dönüp dolaşıyorlar…. Tekdüzelikten kurtulmaları lazım. Sadece kendisini kısa sapa ve bağlama düzenine vermemesi lazım. Kısırlaştırıyor... Diğer düzenleri, bozuk düzeni; sadece deyiş formu değil, zeybekleri Orta Anadolu tavırlarını, farklı üslupları, yöreleri, biri diğerine baskın gelmemesi şartıyla öğrenmesi, çalması lazım. (Y. Top, kişisel görüşme, 28 Aralık 2009)

Aslında mahalli, resmî ve piyasa otantisitelerinin teknik ve tını imkânları ile yetişen ve onları iyi tanıyan ihyacı üstatlar bağlama düzenine de gerekli değerin verildiği bir Türk Halk Müziği söylemini yaratma çabasına girişmişlerdir. Elbette hem albümlerinin repertuvarlarında hem de söylemlerinde vurgunun daha çok Alevi müziği üzerinde yoğunlaştığını söylemek yerinde olur. Ancak resmî otantisite söylemini bazı açılardan eleştirseler de özellikle ulusal bir bütünü temsil etme çabasını sürdürdüklerini belirtmeliyiz. Bunun yanı sıra "gençlere halk müziğini sevdirme", "çağdaşlaşma", "bağlamayı dünya sazı yapma", "bağlamayı dünyaya tanıtma" gibi misyonları da bu söyleme ekleyerek söylemi dönüştürmüşlerdir. Bunun için albümlerinde çok sesli düzenlemelere ve farklı çalgılama denemelerine yer vermişlerdir. Yavuz Top'un *Ötme Bülbül* düzenlemesi, Arif Sağ'ın *Halay* düzenlemesi ve Musa Eroğlu'nun *Sentez* düzenlemesi 1980'li yılların bu anlamda dikkat çeken örnekleri olarak gösterilebilir.

Musa Eroğlu özellikle 1990'lı yılların ortalarından itibaren daha farklı bir *sound* arayışına doğru yönelmiştir. Bas gitar, gitar, perküsyon, kaval, kemane ve bağlama gibi bir orkestra ile albümler kayıt etmiş ve konserler vermiştir. Yine kısa saplı bağlama ve bağlama düzeni icraların yoğunlukta olduğu bu albümlerin repertuvarında özellikle kendi doğup büyüdüğü topraklar olan Taşeli yöresinin türkülerini ve bestelerini de söylemeye ağırlık vermiştir. Bu yaklaşımı zaman zaman "muhabbet üslubundan kopuş" olarak değerlendirilse de kısa saplı bağlamaya ve bağlama düzenine verdiği başat rol ile aslında aynı üslubu daha popüler müzikal gereçlerle birleştirdiği yeni bir *sound* içine yerleştirmiştir. Yenilik arayışının bir

sonucu olarak görülebilecek bu durum aynı zamanda türlerin giderek iç içe geçtiği 1990'lı yılların ruhu ile yakından ilgilidir. Ayrıca bu dönemde stüdyo kayıt teknolojilerindeki imkânların genişlemesinin ve halk müziği/popüler müzikler etkileşiminin giderek artmasının da etkisi olmuştur. Pop müzik sanatçılarının bile albümlerinde türkülere yer verir olması genel dinleyicide bir algı dönüşümünün yaşanmasına etki etmiş, dinleyici algısındaki bu dönüşüm giderek ihya önderlerinin *sound* idealini değiştirmeye başlamıştır.

Bu yenilik arayışlarının altında yatan önemli bir sebep de Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ortaya koyulan modernleşme, çağdaşlaşma ve evrenselleşme ideallerine kendilerince bir cevap bulma isteği olarak görülebilir. Tınıda ve teknikte değişiklik gerçekleştirirken halk müziğinin özünü bozmadıklarını iddia etmekte ve bunun bir tür gelişme olduğu düşüncesini savunmaktadırlar. Ancak özün tanımının ve sınırlarının hemen hemen her müzisyene göre değiştiğini vurgulamak gerek. Söz gelimi Musa Eroğlu elektro gitar ve bas gitara albümlerinde yer verirken, elektro bağlama kullanmaya sıcak bakmamaktadır. Bunda elbette elektro bağlamanın piyasa otantisitesini simgelemesinin, diğerlerinin ise çağdaşlık söylemini güçlendirmesinin rolü büyüktür.

Arif Sağ 1986 yılında yayınladığı *İnsan Olmaya Geldim* isimli albümünde (kaset/uzunçalar) bu çağdaşlık söylemini ön plana çıkarır. Çoksesli müzik ve Arabesk tartışmalarının yoğunlukla sürdüğü bu yıllarda çağdaş Türk Müziği'nin olması gereken biçimine kendince bir yanıt verir. Albümün basın bülteninde yazdığı yazı bu açılardan dikkate değerdir. Bir yandan öz arayışını ve korumacı tutumu sürdürürken diğer yandan da yenilik arayışını dillendirir:

> Ulusal müziğin oluşumunda Halk Müziği temel ögedir. Çünkü toplumun öz kültürünü yansıtır. Bu gerçekten yola çıktığımızda "çok seslilik" tartışmasına ben kendi savunduğum fikri açık yüreklilikle bir kez daha dile getirmek isterim. Halk müziğimizde var olanların üzerine kalem oynatmaktan yana değilim. Dünden bugüne gelen türkülerimizi oldukları gibi korumalıyız. Bu plağa ismini veren "İnsan Olmaya Geldim" adlı çalışmam bestecilik anlayışı içerisinde yapmaya çalıştığım çok sesli bir denemedir. Doğrusu budur demiyorum, ancak bu yoldan gidilmesi gerektiğine inanıyorum. Bu bestem üzerinde çalışırken bağımsız, bir düşüncenin etkisinde kalmadan mevcut Halk Müziği formlarından faydalanmaya çalıştım. Parçayı bir folklorcu kulağıyla

> dinlediğiniz zaman, bu türküyü sanki daha önce duymuştum gibi bir duyguya kapılacaksınız. Gerçekte böyle bir türkü yok. Ama bu formda yapılmış binlerce türkü var. Bu çalışmam doğru veya yanlış "Çağdaş Türk Müziğine" yön verme biçiminin bu kalıplar içerisinde olması gerektiğine inanıyorum. Dünyanın neresinde dinlenirse dinlensin, benim uyguladığım müziğe "Çağdaş Türk Müziği"dir denilebilsin. Kimse eserime "Orta Şark Müziği" yakıştırmasını yapmasın. Amacım, bu çabamda sizlerin onayını desteğini almaktır. (Arif Sağ, İnsan Olmaya Geldim, 1986, *Cumhuriyet*)

1990'lı yılların ortalarından itibaren bağlama düzeni, teknik kapasite açısından çok hızlı bir gelişim süreci yaşamıştır. İlk kuşak ihyacılardan sonra onların yolunu takip eden bir sonraki kuşak teknik sınırları oldukça genişletmiştir. Bu durumda özellikle bağlama düzeni repertuvarının uyarlamalar yoluyla genişletilmesinin rolü büyüktür. Bu dönemde özellikle Erdal Erzincan'ın yaptığı icralar dikkat çekmiş ve sonraki kuşakların üslubunu şekillendirmiştir. Arif Sağ ekolünü takip eden Erdal Erzincan yeni bir akım yaratmış ve dershanesinde yüzlerce öğrenci yetiştirmiştir. Yayımladığı albümlerin geniş bir dinleyici kitlesinde karşılık bulmasının etkisiyle Erdal Erzincan'ın bağlama düzenindeki üslup ve yorum özellikleri giderek yaygınlaşmıştır:

> 1971 doğumluyum. 1976-1977 yılında bağlamaya hevesim başladı. O dönemde köyde yaşlılar bağlama düzeni çalıyordu, ama 17-18 yaşındaki gençler bozuk düzen çalıyordu. Ben de doğal olarak onlara özendim ilk önce, bozuk düzen çalmaya başladım. Benim o yıllarda hatırladığım arkadaşlarla beraber "radyo evi"ne gireceğiz diye hayal kurardık… Öyle bir hedef vardı. Sonra 1981 yılında İstanbul'a geldim ve Arif Hoca'nın ekolü ile tanıştım. Arif Hoca ne çalıyorsa, kime çalmışsa takip etmeye başladım. Bu arada "muhabbetler" başlamıştı… Musa Eroğlu ne çalmışsa, kime çalmışsa; Yavuz Top ne çalmışsa, kime çalmışsa takip etmeye başladım… 1985 yılında da Arif Sağ Müzik kursuna başladım… (E. Erzincan, kişisel görüşme, 21.01.2013)

Erdal Erzincan öğrencilik yıllarında konservatuvar çevrelerinde "bağlama düzeninde herşey çalınmaz" algısının yaygın olduğunu, kendisinin de bu algıya karşı bağlama düzenini geliştirmeye yöneldiğini belirtmiştir. O dönemde bozuk düzende çalınan birçok eseri bağlama düzenine aktarmaya çalışmış ve bağlama düzeni ile sınırlı bir repertuvarı ilişkilendirenlerin algısını değiştirmek için çabalamıştır. Bunu yaparken

halk müziği repertuvarının klasiklerinden, longa ve sirto gibi klasik saz eserlerine değin geniş bir repertuvarı aktarmaya çalışmıştır. Özellikle Konya tavrı ve Yozgat tavrı gibi resmî otantisite için önemli otantisite işaretleyicilerini de bu düzene aktarmaya çalışarak dikkat çekmiştir (E. Erzincan, kişisel görüşme, 21 Ocak 2013).

1990'lı yıllardan itibaren bağlama klavyesinde yer alan bütün perdeleri üç tel üzerinde icraya dâhil edecek şekilde sesleri organize etme fikri geliştirmeye başlamış ve geleneksel olarak kullanılanlardan daha farklı sol el pozisyonları icraya dâhil edilmiştir. Bu anlayışın yaygınlaşmasında önceleri Arif Sağ'ın daha sonraları Erdal Erzincan ve Erol Parlak gibi icralarının etkisi büyüktür. Örneğin bağlama düzeninde geleneksel pozisyonlar dışında icranın gelişimini gösteren karakteristik örneklerinden birisi Arif Sağ'ın *Şekeroğlan* düzenlemesinde yer almaktadır. Eserdeki bir motif, kromatik bir sekvens (*sequence*) yardımıyla bir tam dörtlü tize transpoze edilmiş tekrar benzer şekilde asıl tona geri dönülmüştür (bkz. Şekil 6.5). Bunu yaparken her yarım seste bir sol elin pozisyonu değiştiği görülmektedir. Bu fikrin temelinde elbette geleneksel bağlama düzeni repertuvarında özel bir yeri olan *Deli Derviş*, *Şekeroğlan* ve *Topal Oyun Havası* gibi eserlerde kullanılan teknikler vardır. Ancak geleneksel olarak kullanılan pozisyonlar sınırlıdır. Sözgelimi Kurt, baş parmağın üst teldeki konumunu temel alarak bağlama düzeninde dört temel pozisyon olduğunu belirtmiştir (1989). Ancak pozisyon mantığının gelişmesinin bir yansıması olarak Arif Sağ ve Erdal Erzincan 2009 yılında kromatik pozisyon anlayışına dönük bir metot yayımlamışlardır (bkz. Şekil 6.6; Sağ ve Erzincan, 2009).



Şekil 6.5 : *Yandım Şeker* eserinde kromatik geçiş ve pozisyon değişiminin yer aldığı bir kesit (Sağ ve Erzincan, 2009, s. 160).



Şekil 6.6 : Sağ ve Erzincan'a göre pozisyonlar (2009, s. 27).



Şekil 6.7 : *Silifke Zeybeği*'nin bağlama düzeni uyarlamasından bir kesit (Sağ ve Erzincan, 2009, s. 142).

Erdal Erzincan'ın sol el parmakları ile daha çok notayı bağlı çalma anlayışı ve bunu farklı pozisyon imkânlarını kullanarak ortaya koyması kişisel üslubunun karakteristik özelliklerden birisi olmuş ve takipçileri arasında yaygınlık kazanmıştır. Burada bağlı çalmadan kasıt birbirini izleyen bir ya da birkaç sesin tezene vurmadan çarpma ve çekme teknikleri ile tınlatılmasıdır. Bu anlayışın ipuçları *Deli Derviş* ve *Serenler* gibi geleneksel eserlerde bulunmaktadır. Ancak Erzincan'ın ağırlık verdiği bu yönelim geleneksel olarak ilk akla gelen tezene vuruş yönlerinden daha farklı tezene kombinasyonların ortaya çıkmasına ve tezene vuruşlarının azalması ile daha yumuşak bir tını elde edilmesine imkân sağlamıştır. Ayrıca sağ bileğin telden tele geçişlerde zaman kazanmasına imkân vererek temposu hızlı ve zor eserlerin

çalınmasını görece kolaylaştırmıştır. Diğer yandan düzende pozisyonlar yardımıyla elde edilen farklı figürler ilgi çekmiştir (bkz. Şekil 6.7).

1980'li yılların ortalarından itibaren büyük kitle konserlerinde seslerini duyurmaya başlayan ihyacı müzisyenler, piyasa otantisitesi ile özdeşleşen elektro bağlamanın yerine eşikaltı manyetikler kullanarak elektro akustik bağlamalarla amplifikasyon sorununu çözmeye çalışmışlardır. Bu çabada bağlamanın akustik tınısına daha yakın bir tını elde ederek daha yüksek volüm elde etme arayışı ön plandadır. 1990'lı yılların sonlarından itibaren ise bu eşikaltı manyetiklere bağlama teknesi üzerine eklenen *pre-amfiler* eşlik etmeye başlamıştır. *Fishman* ve *Artec* gibi firmaların ürettiği bu *pre-amfiler* giderek yaygınlık kazanmış ve bu tip elektro-akustik bağlamalara "*Fishmanli* bağlama" tabirini kullanmak yaygınlaşmıştır. İhya önderlerinin konserlerinde kullandıkları bu elektro-akustik bağlamaların icra tekniğinin değişimine de etkileri olmuştur:[176]

> Bağlama aslında akustik bir oda çalgısı… Ama kalabalıkların önüne çıkılmaya başladığında yeni bir ihtiyaç doğmuş. Önce elektro sazlarla, sonra eşik altı, daha sonra da *Fishman*'li bağlamalarla icralar yapılmış. Elektro bağlama geleneksel çalışa izin vermeyen bir sistem. Mikrofonlarla da sesimizi duyuramadığımız için eşikaltılı bağlamalara yönlendik. Onlar kısmen işimizi gördü… Ama akustik olarak konsere hazırlanırken, belli nüanslara ve detaylara çalışıyorum, ama sahneye çıkıyorsunuz aynı şeyi çalmaya çalıyorsunuz, eşik altı sana başka bir şey emrediyor. Başka bir şekilde çalman lazım. Bu nedenle artık o sazdan çıkan *sound*'a göre bir başka icra şekli ortaya çıkmaya başladı. Aslında istediğimiz şey akustik olarak nasıl çalıyorsam onu sahneye taşıyabilmek, ama bunun henüz bağlamada yakalandığını düşünmüyorum… Yine de günümüzdeki en iyi teknoloji *Fishman*'li bağlamalar… Ne yazık ki daha iyi bir teknoloji sağlanamadığı için halen onlarla devam etmeye çalışıyoruz. Görece daha iyi olan salonlarda ise mikrofon kullanarak akustik tınılara biraz daha yaklaşıyoruz (E. Erzincan, kişisel görüşme, 9 Nisan 2021).

[176] Diğer yandan bu elektro-akustik bağlamalar, piyasa otantisitesi ve ihya otantisitesinin kesişiminde türkü barlarda gelişen melez bağlama *sound*'unun da ayırt edici unsuru olmuştur.

Bağlama düzeninin teknik imkânlarının keşfine yol açan en önemli etkenlerden birisi de elle çalma tekniklerinin gelişmesidir. Bu teknikler gelenekte pek kullanılmayan perdelerin ve pozisyonların daha detaylı kavranmasına yol açmıştır. Bununla birlikte çarpma ve çekme teknikleri ile elde edilen tınının tezeneli icrada da yakalanmaya çalışılması, teknik açıdan bağlama düzeni icrasını önemli bir değişim sürecine itmiştir. Aşağıda bu süreç daha detaylı olarak irdelenecek, bağlama düzeni ve kısa saplı bağlamanın tını ve teknik havuzunun nasıl genişlediği açıklanmaya çalışılacaktır.

6.3.2 Şelpenin İhyası

1990'lı yıllar eşzamanlı olarak birçok bağlama üslubunun kentte var olmaya başladığı yıllardır. Ancak özellikle yeniden canlandırılan tezenesiz çalma teknikleri ile bağlama icrası farklı bir yola girmiştir. Bu tekniklerin tümü "şelpe" olarak anılmaya başlanmış ve ihya otantisitesinin içerisinde yeni bir alan açılmıştır. Günümüzde tezene kullanılmadan çalma tekniklerinin tümünü ifade eden bir kavram haline dönüşen şelpe teriminin 1980'lerde bugünkü anlamında kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. Bu kullanımın tipik bir örneği Arif Sağ'ın 1982 yılında verdiği Şan Tiyatrosu konserlerinde Cemile Kutgün'ün yaptığı sunumda yer almaktadır. Bağlama ile ilgili bilgiler veren Kutgün "tezeneyle çalındığı gibi, şelpe tabir edilen sağ elin parmaklarını saz üzerinde gezdirerek de çalınır" ifadesini dile getirmiştir (Sağ, 1982). Sağ, bu konserlerde bağlama düzeni ile parmak vurma tekniğinin geleneksel kullanım şekillerinden bazı örnekler sunmuştur.

Bu yıllarda bir yandan Teke Yöresi'ndeki üç telli bağlama icracılarının sap üzerinde parmak vurarak,[177] tel çekerek ve sağ el parmaklarıyla çeşitli ritmik vuruşlar yaparak uygulandığı tezenesiz ses çıkarma teknikleri; diğer yandan Malatya, Maraş, Sarız, Sivas gibi yörelerdeki Alevi âşıkların/dedelerin uyguladığı çeşitli tezenesiz icra teknikleri kentli icracıların ilgisini çekmeye başlamıştır. Bir başka deyişle, mahalli otantisiteyi keşfetmeye yönelen müzisyenler yeni tını ve tekniklerle karşılaşmış, bunları kendi birikimleri ile birleştirip kentli, modern yeni bir üslubun doğmasına yol açmıştır. Bu yeni kentli üslubun ilk örneklerini veren Arif Sağ, Hasret Gültekin, Erdal Erzincan ve Erol Parlak'ın icraları bu dönemde genç bağlama icracılarını etkilemiş ve yeni bir akım başlatmıştır. Şelpe kısa zamanda kentli Alevi bağlama

[177] Teke yöresinde parmak vurma teknikleri "boğaz havası" denilen türle özdeşleşmiştir.

icracıları ve izlerkitlesi tarafından otantik olarak tahayyül edilen *Muhabbet* üslubuna eklemlenmiştir. Bu dönemde Doğu'dan bir Alevi deyişi çalarken Teke yöresi tekniklerini kullanmak normal karşılanmaya başlamıştır. Dolayısıyla tezenesiz icra pratiğinin tını ve teknikleri yöresel temsilden ulusal temsile doğru akan bir sürece girmiştir. Böylece tezenesiz icra tekniklerinin kentli bağlama icracıları arasında giderek yaygınlaştığı, dolayısıyla bağlama tınısının, tekniğinin ve repertuarının farklılaşmasına yol açan yeni bir süreç başlamıştır. Bu süreçte ihya otantisitesinin seçenekler kümesi giderek genişlemiştir.

Mahalli otantisite içerisinde varlığını sürdüren şelpe teknikleri, resmî otantisite içerisinde pek dikkat çekmemiş, yeterince ilgi görmemiş ve dolayısıyla gelişme gösterememiştir. Bu nedenle resmî otantisite içerisinde kullanımı sınırlı kalmış, yereldeki çeşitlilik, derinlik ve detayların yeterince incelenmesi yapılamamıştır. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, özellikle Teke Yöresi'nin parmak vurma tekniğini kentsel ortama ilk taşıyanlar, yine resmî otantisitenin şekillenmesinde önemli payı olan icracılardan Ahmet Yamacı, Hamit Çine, Özay Gönlüm ve Talip Özkan olmuştur.

Bu teknikleri kente taşıyan ve ulusal boyutta duyulmasını sağlayan ilk kişinin Ahmet Yamacı olduğu söylenebilir. Yamacı 1944 yılında Ankara Radyosu'na saz sanatçısı olarak katılmış, 1954 yılında kurulan İstanbul Radyosu Yurttan Sesler Topluluğu'na şef olarak atanmıştır. 1963 yılında yayınlanan *Susuz Yaz* isimli sinema filminin müziklerini yapan Yamacı, burada çoğunlukla boğaz havaları çalmıştır.[178] Hem üç telli cura hem de büyük boy bağlama ile bağlama düzeninde parmak vurma tekniğini kullanarak filmin müziklerini şekillendirmiştir. Geleneksel kullanımda olduğu gibi yalnızca alt telde La perdesi[179] üzerinde parmak vurma tekniğini gerçekleştirmiştir.

---

[178] Metin Erksan'ın yönettiği, başrollerini Hülya Koçyiğit, Erol Taş ve Ulvi Doğan'ın oynadığı bu siyah-beyaz film çok ilgi görmüştür. Hatta 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü almıştır. Bu ödül Türkiye'nin ilk uluslararası sinema ödülüdür. Ayrıca film Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 2014 yılında yaptığı bir oylama yüz yıllık Türk sineması tarihinin en iyi filmi seçilmiştir. Dolayısıyla sıradan bir film olmayan *Susuz Yaz*'da Ahmet Yamacı'nın çoğunlukla boğaz havası ve parmak vurma tekniğini duyurmasının, bu teknik ve tınının o dönemden itibaren ilgi çekmesinde etkisini olduğunu söylemek mümkündür.

[179] La perdesi günüz bağlamalarında onuncu perdedir. Ancak Ahmet Yamacı'nın kayıtta kullandığı bağlamalarda kaç perde bağlı olduğunu bilemediğimizden burada La perdesi olarak tarif edilmiştir. Bu nedenle Yamacı'nın parmak vurma tekniğini uygularken aynı perdenin alt, orta ve üst telde de kullanıldığını belirtmek yaralı olacaktır. Yani orta telde re, üst telde mi sesi de aynı perde kullanılarak icra edilmektedir.

Bu filmden sonra birçok filmde fon müziği olarak bu ezgiler duyulur olmuştur (Erksan, 1963).

Hamit Çine[180] de üç telli bağlama ile tezenesiz icra tekniklerini kentli müzik ortamlarına taşıyan ilk Radyo sanatçılarındandır. Çine, yöresindeki mahalli ustalardan öğrendiği eserleri ve teknikleri Radyo aracılığıyla tanıtmaya çalışmış ve 1982 yılında *Üçtelli Bağlama Metodu* adıyla tezenesiz çalmaya dönük ilk metodu yazmıştır. 1970'li yıllarda *Ninenin Mektubu* plakları ile geniş kitleler tarafından tanınmaya başlayan Ankara Radyosu sanatçısı Özay Gönlüm de plaklarında üçtelli cura ile boğaz havaları çalmış ve hikâyelere fon müziği olarak bu ezgileri kullanmıştır. Özay Gönlüm ayrıca *Boğaz Havası ve Kıvrak Zeybek* isimli kayıtta parmak curası ile bu tekniği duyurmuştur. *Güssün ve Len Nassın Hurşit* türkülerini seslendirdiği kayıtta daha büyük boy bir üçtelli bağlama ile parmak vurma tekniğini kullanmıştır. Burada da 9/8'lik yaygın geleneksel ezgiyi kullanmıştır. Özellikle parmak vurma ile yaptığı *glisando*lar daha evvel pek kullanılmayan tekniklerdendir. Ayrıca Özay Gönlüm'ün üçtelli cura ile farklı yörelerin ezgilerini uyarlayan ilk icra örneklerini vermiş olması önemlidir. Elle yapılan taramalı vuruşlar ve tel çekme tekniğini kullanarak önce bir Boğaz Havası çalıp arkasından birbirine bağlı olarak *Trakya Karşılaması, Derule (Horon)* ve *Kol Havası (Trabzon)* icra etmiştir. Yine başka bir kaydında büyük boy bir bağlama ile *Giriş Ezgisi / Kırklar Semahı / Boğaz Havası / Zotlatma / Türkü / Kıvrak Zeybek* gibi birleştirdiği bir kompozisyon içerisinde boğaz havası ve zotlatmada kullandığı parmak vurma tekniğinden sonra tezeneli icraya geçmesi, parmak vurmanın farklı bir repertuvar içerisinde yer almaya başlamasının ilk örneklerindendir (URL-30). Talip Özkan'ın bu tekniği çok daha evvel çaldığı bilinmesine rağmen yayınlanmış ilk kaydına 1993 yılında Fransa'da Ocora Radio France tarafından yayınlanan *Turquie L'art vivant de Talip Özkan* isimli albümde rastlanmaktadır. Bu albümde *Gut Gut Boğazı (on the cura bağlama)* isimli bir eser seslendirmiştir (URL-31).

Özay Gönlüm'den öğrendiği boğaz havalarından esinlenen Zülfü Livaneli de 1974 yılında Stockholm'de kaydettiği plağında büyük boy bir bağlama ve curayı bir arada kullanarak parmak vurma tekniği ile boğaz havaları icra etmiştir (*Boğaz Gaydası 1-2, Binboğalar Efsanesi 1-2, Horasandan Bu Yana).* Livaneli'nin bir yandan bu tekniği

[180] 1926 Burdur doğumlu olan Çine, 1959-1983 yılları arasında TRT İzmir Radyo'sunda bağlama sanatçısı ve koro şefi olarak çalışmıştır. 2018 yılında vefat etmiştir.

yöresel bağlamının dışında soyut bir anlatım için kullanması, diğer yandan bu teknikleri kullandığı albümde Alevi müziklerine ve bestelerine yer vermesi, parmak vurma tekniğinin modern anlamda kullanılma biçiminin öncü örneklerinden olmuştur (URL-33).



AŞIK NESİMİ TRT'DEN DERTLİ

''Avrupalılar plaklarımı dinlerken bantım 3 yıldır radyoda çürüyor''

TÜRKİYE'de televizyon ve radyoda eserleri çalınmayan **Âşık Nesimi Çimen**, Fransız radyosundan sonra İsveç radyosu için de bir program hazırladı. Türkiye'de folk müziği üzerine çalışmalar yapan Anders Hammerlund, Fransız radyosu tarafından hazırlanan plağını dinlediği Âşık Nesimi Çimen ve oğlu **Mazlum Çimen**'le İstanbul'da bir radyo röportajı yaptı. Konuyla ilgili olarak Nesimi Çimen şunları söyledi:

''Ben Türkiye'de curayı tezenesiz çalan son sanatçılardan biriyim. Benden sonra belki oğlum bunu sürdürebilir. Benim eserlerimden Türkiye radyosu için yaptığım bant ne yazık ki üç yıldır arvişde tozlanıyor. Fransız radyosu için hazırladığım program ve onların yayınladığı plak büyük ilgi uyandırdı. İsveçli arkadaş o plağı dinlemiş, benimle program yaptı. Buna çok sevindim. Ama Türkiye'de radyoda yayınlanmamasına çok üzülüyorum.''

Şekil 6.8 : Nesimi Çimen ile ilgili gazete haberi (*Milliyet*, 22 Haziran 1984, s. 4).

Nesimi Çimen'in elle çalma geleneğinin kente taşınmasında özel bir yeri vardır. Sarız-Kayseri'li olan Çimen, o yörede yaygın olarak bulunan elle bağlama çalma geleneğinin önemli temsilcilerindendir. 1960 yılların devrimci ozanlarından olan Çimen, siyasi görüşü nedeniyle birçok kez tutuklanmış ve müziği yasaklanmıştır. Bu yasaklanma 1980'li yıllarda da çeşitli şekillerde devam etmiştir. Çimen'in 1984 yılında *Milliyet* gazetesinde belirttiği şu düşünceleri bu duruma işaret etmesi bakımından ilgi çekicidir (Şekil 6.8):

> Ben Türkiye'de curayı tezenesiz çalan son sanatçılardan biriyim. Benden sonra belki oğlum bunu sürdürebilir. Benim eserlerimden Türkiye radyosu için yaptığım bant ne yazık ki üç yıldır arşivde tozlanıyor. Fransız radyosu için hazırladığım program ve onların yayınladığı plak büyük ilgi uyandırdı. İsveçli arkadaş o plağı dinlemiş, benimle program yaptı. Buna çok sevindim,

> ama Türkiye'de radyoda yayınlanmamasına çok üzülüyorum. (Âşık Nesimi TRT'den Dertli, *Milliyet*, 22 Haziran 1984, s. 4)

Çimen'in "curayı tezenesiz çalan son sanatçılardan biriyim" ifadesi o yıllarda bu üslubun kentte unutulmakta olduğunun da bir işaretidir. TRT'nin yeterince ilgi duymadığı Nesimi Çimen'in, ihya önderleri olarak görebileceğimiz müzisyenlerin ilgisini çektiğini belirtmek gerekir. Örneğin Arif Sağ, 1986 yılında çıkan *İnsan Olmaya Geldim* adlı albüm çalışmasında Nesimi Çimen'den derlenen üç adet deyişi seslendirmiştir. Nesimi Çimen bu eserleri cura ile ruzba düzeninde tezenesiz icra etmektedir. Sağ ise *Ayrılık Hasreti* ve *Şu Diyarı Gurbet Elde* isimli eserleri bağlama düzenine aktararak kendi üslubuyla tezeneli biçimde icra etmiştir. *Yarim İçin Ölüyorum* adlı deyişi ise bağlama, bas bağlama ve cura ile yaptığı bir düzenleme ile icra etmiştir. Burada curanın Nesimi Çimen'in icra ettiği şekilde iki telli ve ruzba[181] (ırızva/hımza) düzeninde tezenesiz çalınmış olması dikkat çekicidir. Benzer bir şekilde 1986 yılında Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top TRT'de yayınlanan "Bayram Şenliği" isimli televizyon programında yaptıkları bir başka icra da bu anlamda örnek gösterilebilir. Nesimi Çimen'den derlenen *Ayrılık Hasreti* isimli bu deyişin icrasında, Arif Sağ iki telli cura ile tezenesiz icra tekniğini kullanırken, Yavuz Top bas bağlama, Musa Eroğlu da bağlama düzeninde kısa saplı bağlama icra etmektedir. Bu icrada da Nesimi Çimen'in kullandığı akort ve tınının duyurulmaya çalışılması önemlidir (URL-34).

1980'li yılların başında yeni bir prototip olarak standartlaşan kısa saplı bağlama ile tezenesiz çalma tekniklerini sunan ilk kişi de yine Arif Sağ'dır. 1982 yılındaki Şan Tiyatrosu konserlerinde parmak vurma tekniği ile kısa bir örnek sunan Sağ'ın, 1986 yılında Gülhane Parkı'nda tek başına verdiği açık hava konserinde bu tekniklere daha geniş yer vermesi ve kısa saplı bağlamayla icra etmesi dikkat çekicidir[182] (URL-35).

Modern kent ortamında ve müzik endüstrisi içinde elle çalma tekniklerinin yeniden canlandırılması konusunda önemli etkileri olan bir aktör de Hasret Gültekin'dir. İstanbul'da yaşayan ama aslen Sivas'lı olan Gültekin, hem yöresindeki Alevi dedelerinin ve zakirlerinin bağlamadaki icra biçiminden etkilenmiş, hem de 1980'li

---

[181] Nesimi Çimen'in sıklıkla kullandığı, hımza, ruzba, ırızva gibi isimlerle anılan bu düzende, alt tel La, üst tel Mi olarak ayarlanmaktadır.

[182] Ayrıca bu konserde bağlamada eşik altı mikrofon kullanması ve böylece elekro-akustik bir tını elde edilmesi bu yıllarda yaygınlaşmaya başlayan bir pratiği göstermesi bakımından da dikkat çekicidir.

yıllarda oldukça göz önünde olan Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top'tan etkilenmiştir. Ayrıca Fransa'da Talip Özkan'la çalışma imkânı bulmuş, özellikle Teke yöresinin boğaz havalarına ve parmak vurma tekniğine ilişkin bilgiler edinmiştir (Tam, 2014). Nesimi Çimen'in tezenesiz çalışlarından oldukça etkilenen Gültekin, ayrıca İstanbul'a Sivas'tan göç etmiş bir âşık olan Haydar Acar'ın tezeneli icrasından da etkilenmiştir. Diğer yandan dünyadaki farklı müzikleri dinleyip etkilenerek kendi müzik pratiği ile sentez arayışını sürdürmüştür. Özellikle Paco de Lucia gibi Flamenko gitaristlerinden etkilenmiş ve Flamenko gitar tekniklerini bağlamaya uyarlama konusunda çalışmalar yapmıştır. Kendi müziğini "ilerici müzik" olarak tanımlayan Gültekin, albümlerinde ve düzenlemelerinde davul, yan flüt, bas gibi Batı çalgılarına da yer vermiştir. Bir yandan yeni besteler yapmış, diğer yandan da geleneksel icra biçimlerini analiz etmeye çalışmıştır. 1991 yılında "Bayram Şenliği" isimli televizyon programına konuk olmuş ve tezenesiz çalma teknikleriyle bir icra yapmıştır. Şelpenin yeniden canlandırılması sürecinde önemli bir aktör olan Gültekin, çok genç yaşta Maraş ve Sarız yörelerindeki Alevi Kürt dedelerinin elle çalma üslubunu fark ettiği ve bunu Teke yöresi üslubuyla birleşmesinden doğacak yenilikleri öngördüğü söylenebilir. Hasret Gültekin'in 1990'lı yılların başında yaptığı icralar, şelpe tekniğinin farklı bir boyuta taşınacağının ve yeni bir çalma üslubunun doğmakta olduğunun habercisi gibidir:

> Bağlamanın çok değişik çalma üsluplarının olduğunu söylemiştim. Bunların en güzellerinden biri de bana göre, Şelpe, yani tezenesiz, mızrapsız bağlama çalma tarzı. Bu sağ elin yani tezene tutulan elin teller üzerinde gezdirilmesiyle oluyor. Bugün Maraş'ta, Sarız yöresinde Alevi Kürt dedeleri büyük bir asillikle bunu icra ederler. Avşarlar da çalıyor bunu Teke yöresinde... Bu üslubun geliştirilerek, çok güzel bir çalış boyutuna ulaşacağına inanıyorum ve bu konuda çalışmalar yapıyorum. (URL-36)

Özellikle Maraş (Elbistan, Afşin, Pazarcık) yöresinin dedelerinden ve âşıklarından dinlediği teknikleri, Teke yöresi teknik ve ezgileri ile birleştirip bir arada çalma fikrini ustalıkla ortaya koymuştur. Bu süreçte canlı icralarda yaptığı etkileyici doğaçlamalarla tekniğin izlerkitle tarafından tanınmasında ve benimsenmesinde büyük rol oynamıştır. Eşiği kapatarak çalma, sağ elinin avuç içini tellere sürterek ses çıkarma, tel çekerken sazın göğsüne ritmik vuruşlar yapma gibi yeni teknikler denemiştir. Hasret Gültekin'in parmak vurma tekniğini klavye üzerinde çoğunlukla

10. perde[183] üzerinde uyguladığı görülmektedir. Bazen de bağlamanın en dip perdesi olan Mi perdesi üzerinde bu tekniği uygulamıştır. Diğer yandan kendine has sağ el vuruş kalıpları ve tarama teknikleri kullanmıştır. Ayrıca tel çekme tekniğini sazın göğsü ve klavyesi üzerinde farklı bölgelerde yapması ve bu hareketli kullanımdan ortaya çıkan farklı tınıları müziğine katması tekniğe derinlik kazandırmıştır (URL-37). 1971 doğumlu olan Hasret Gültekin, 1993 yılında Sivas Madımak Oteli katliamında hayatını yitirmiştir. Bu dönemden sonra özellikle Alevi gençlerin daha çok dikkatini çekmiş ve öldükten sonra da Alevi uyanışının önemli simgelerinden olmuştur.[184]

1993 yılında Arif Sağ'ın şelpe tekniğini dikkat çekici biçimde kullandığı ilk albüm olan *Direniş* albümü yayınlanmıştır. Bir konser kaydı olan bu albümde Sağ, yaklaşık 9,5 dakikalık bir şelpe doğaçlamaya yer vermiş ve bu eseri *Direniş* olarak isimlendirmiştir. Alevilerin toplumsal olarak önemli bir kırılma noktasını deneyimlediği ve kentte bir tür direniş kimliği oluşturma çabasını sürdürdüğü bir zamanda ortaya çıkan bu *Direniş* eserinin/albümünün, şüphesiz politik bir anlamının olduğu da düşünülebilir. Alevi ihya sürecinin yaşandığı bu dönemde, Sağ'ın büyük halk konserlerinde şelpeyi daha yoğun bir virtüözite gösterisi biçimde kullanması, şelpenin kentli Alevi müziğinde giderek daha fazla yer bulmasına zemin hazırlamıştır.

Daha önceleri Anadolu'da yerel ölçekte bilinen bu tekniklerin kentli icracıların ilgisini yeterince çekmediğini söylemek yerinde olacaktır. Ancak 1980'lerin ortalarından başlayarak kentli genç kuşak bağlama icracıları tarafından adeta yeniden keşfedilmeye başlanmıştır. Bu süreçte bir yandan eski kayıtların peşine düşülmüş, diğer yandan Anadolu'da halen tezenesiz çalış tekniklerini kullanan mahalli sanatçılarla görüşmeler yapılmıştır. Kentli icracılar tarafından fark edilen elle çalma tekniklerinin yeniden canlandırma sürecine kaynaklık eden en önemli mahalli sanatçılardan birisi Ramazan Güngör'dür. 1924 Fethiye-Muğla doğumlu olan Ramazan Güngör 1980'li yılların sonunda TRT'de çeşitli programlarda da konu edilmiş ve bu icralar kentli icracıların ilgisini çekmiştir. Örneğin 1990 yılında Savaş Ekici, Güngör'le görüşerek bir araştırma yapmış ve bunu 1993'te bir kitap olarak

[183] Çalgının bağlama düzeni olduğu düşünüdüğünde 10. perde, alt teldeki La (muhayyer) perdesidir.
[184] 2 Temmuz 1993'te Sivas katliamında hayatını yitiren Alevi sanatçılar arasında iki telli curayla şelpe icrasının sembol isimlerinden Âşık Nesimi Çimen ve *Muhabbet* albümlerinde de yer alan ihya önderlerinden Muhlis Akarsu da vardır.

yayınlamıştır (Ekici, 1993).[185] Erol Parlak da Ramazan Güngör'den oldukça etkilenmiş ve tezenesiz çalma konusundaki çalışmalarını Güngör'ü inceledikten sonra derinleştirmiştir:

> El ile bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri ile ilgili çalışmamız 1989 yılı sonlarında başlamıştır. Bizde bu konunun Talip Özkan ve Özay Gönlüm'ün yaptığından çok farklı bir şey olduğu ve derinlemesine araştırılması gerektiği fikri Ramazan Güngör'ü dinledikten sonra oluşmuştur. Bunun üzerine Ramazan Güngör'le irtibat kurulmuş, özel kamera ve teyp de alınarak Fethiye'ye gidilmiştir. Sanatçı ile görüntü ve ses kaydı olmak üzere verimli bir çalışma yapılma olanağı bulunmuştur. Gerekli çalışmalardan sonra İstanbul'a döndüğümüzde yaklaşık bir yıl boyunca çalışarak el ile çalmanın öncelikle mantığı ve tekniği oturtulmaya çalışılmış, bununla da yetinilmeyerek İstanbul'da yaşamakta olan diğer sanatçılarla bir araya gelinmiştir. Yaklaşık 1994 yılına kadar süren bu araştırma, derleme ve çalışma döneminde İrfan Gürdal ile birlikte Burdur Dirmil'e, ayrıca Kırgızistan ve Kazakistan'a gidilmiş, konuyla ilgili ses ve görüntü kayıtları yapılarak, ses bantları ve kitaplar alınmıştır. Ramazan Güngör, tekrar ziyaret ettiğimizde beğenisini ifade ederek, bu tekniğin kendisi dışında bir başkası tarafından ilk kez başarıldığını belirtmiştir. Yine bu dönem içerisinde çeşitli gitar, dutar, dombra ve keman metodları incelenerek el ile çalışın notasyonu ve teknik gösterimi hakkında çeşitli çalışmalar yapılmış, bunun sonucunda da bağlamanın bünyesine uygun ve el ile bağlama çalış tekniğini ifade edebilecek transkripsiyon işaretlerini içeren bir sistem geliştirilmiştir. (Parlak, 2001, s. 13)

Şelpenin ihyası sürecinin önemli önderlerinden birisi olan Erol Parlak yaptığı alan araştırmaları ile özellikle Teke bölgesindeki üç telli bağlama teknikleri üzerinde yoğunlaşmış, bu teknikleri büyük boy sazlara adapte etme ve yeni repertuvar geliştirme konularında önemli bir çaba harcamıştır. 1998 yılında hazırladığı sanatta yeterlik tezini 2000 yılında *Türkiye'de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri* adıyla kitaplaştırarak, şelpe tekniklerine akademik bir ilginin

[185] 1988 yılında Fransa'da Talip Özkan'dan dersler alan etnomüzikolog Jérôme Cler de Ramazan Güngör'e ve Teke Yöresi müziğine ilgi duymuş, 1991'den itibaren çeşitli araştırmalar yapmıştır. Özellikle Çameli-Denizli'li yerel sanatçı Hayri Dev üzerine yaptığı çalışmalar, bu müziğin Türkiye'de ve uluslararası alanda dikkat çekmesine katkı sunmuştur.

oluşmasına da öncülük etmiştir. Şelpenin yeniden canlandırılması sürecine oldukça önem atfeden Erol Parlak, bir yandan şelpe teknikleri ile müzik üretmiş diğer yandan eğitim alanında yoğun faaliyetler yaparak bu tekniklerin geliştirilmesi ve tanıtılması konusunda oldukça çaba göstermiştir. Parlak, tezenesiz icra tekniklerinin bağlamanın bir "dünya sazı" olması yönünde önemli bir adım olacağını öne sürmüş, hatta tezeneli çalma tekniklerinin yaptığı katkılara rağmen "bağlamayı dünya sazı yapabilme gücünden yoksun" olduğunu ifade etmiştir (Parlak, 2001, s.6). Parlak, özellikle 1990'lı yılların ortalarından itibaren birçok albümde şelpe tekniklerini kullanmıştır. 1995 yılında yayınladığı *Göç Yolları* isimli albümde, geleneksel üç telli bağlama repertuvarından örneklere ve kendi bestelediği eserlere yer vermiştir. Şelpe eğitimi ve notasyonu gibi konularda da öncü çalışmalar yapmış, genç kuşak icracılara bu teknikleri öğretmeye çalışmıştır. Ayrıca düzenlemelerinde şelpe tekniklerinin yoğun olarak kullanıldığı Erol Parlak Bağlama Beşlisi'ni kurarak çeşitli konserler ve kayıtlar yapmıştır.

Şelpe tekniklerinin giderek kentli icracılar arasında dikkatleri üzerine çekmesinden sonra bir adaptasyon/uyarlama süreci başlamıştır. Bu süreçte Anadolu'nun birçok yöresinden bilinen ezgiler bu tekniğe uyarlanmaya başlamıştır. Büyük oranda bağlama düzeninde gelişen bu teknik, o dönemde popüler olmaya başlayan kısa saplı bağlamanın da doğal bir bileşeni haline gelmiştir. Bunda şüphesiz model olarak alınan Arif Sağ, Hasret Gültekin, Erdal Erzincan, Erol Parlak gibi bağlama icracılarının eğilimleri etkili olmuştur. Uyarlama yapma sürecinde bağlama icracıları mızrapsız çalmanın imkânlarını kullanarak bir yandan yeni teknikler üretmişler, diğer yandan da farklı çalgılardan esinlenerek teknik dağarcığı geliştirmişlerdir. Bu noktada özellikle dombra, komuz, dutar, tembur gibi Orta Asya ve İran çalgılarının teknikleri ve gitar tekniklerinden etkilenildiği söylenebilir. Bu süreçte, Anadolu'daki yerel kaynaklardan öğrendikleri tekniklerin yanı sıra dünyadaki farklı müzik geleneklerinden de etkilenen bağlama icracılarının kendi becerileri ve keşifleri ile harmanladıkları yeni bir bağlama çalma üslubunun şekillendiğini söylemek yerinde olur.

Bu noktada teknikteki değişime daha yakından bakmaya çalışalım. Geleneksel olarak parmak vurma tekniği genellikle sağ el parmakları (1. ve 2. parmaklar) ile uygulanmaktadır. Sağ el ile klavyeye vurulan parmak yukarıya ya da aşağıya doğru çekildiğinde sol elin bastığı (ya da parmak basılmadan elde edilen) ses işitilir. Bu

şekilde bir ezgi sesleri sağ ve sol eller arasında paylaştırılarak icra edilir. Genellikle küçük boy üç telli sazlarla (cura) icra edilir. Çoğunlukla alt tel sesinin tam beşli tizindeki perdeye işaret parmağı ile vurulup çekilerek uygulanır. Birinci parmak ile üst tele vurulduğunda orta parmak alt tele vurmak için kullanılır. Geleneksel olarak 3. ve 4. parmaklar ile parmak vurma tekniği pek uygulanmaz. 1990'larda yeniden keşfedilen bu teknikler, usta icracılar tarafından farklı yörelerin ezgileri üzerine uygulanmaya başlanmıştır. Bir yandan sağ el sap üzerinde daha aktif olarak kullanılmaya başlanmış; diğer yandan 1. ve 2. parmakların yanında 3. ve 4. parmaklar da bu teknik içerisinde kullanılmaya başlanmıştır. Erdal Erzincan sağ elini faklı perdelere vurarak çaldığı ilk eserin 1993 yılında düzenlediği *Yayla Yolları* olduğunu belirtmektedir (E. Erzincan, kişisel görüşme, 13 Ekim 2013). Benzer şekilde Erol Parlak'ın da kendi bestelediği ve 1995 yılında yayınladığı *Göç Yolları* isimli ezgi, parmak vurma tekniğinin sapta farklı perdelere uygulanması bakımından yenilikçi bir yaklaşım olarak dikkat çekmiştir (URL-38).

Bir ezgiyi şelpe teknikleri ile çalmak bir yandan görselliğindeki zenginlik dolayısıyla virtüözite gösterisine dönüşmüş, diğer yandan da yeni tını imkânları, pozisyonlar ve eşlik anlayışı gelişmesini sağlamıştır. İcracılar önceleri izlerkitlenin ilgisini çekmek ve teknik kapasitelerini sergilemek için bu tekniği kullansa da daha sonraları bağlama müziğini geliştirmeye dönük çalışmalar yapmak için bu teknikler bütününün sunduğu imkânları değerlendirmişlerdir:

> Alkışla ilgili. Biraz şelpe çaldık alkışlandık. Tezeneyle de çalıyorduk, ama şelpe çalınca kıyamet kopuyordu... Doğal olarak seyirci bizi oraya yönlendirdi. Biraz şova dönük tarafı da var, o da etken oldu, ama zamanla bir denge kurdum. Ben hem stüdyo müzisyenliği hem sahne müzisyenliği hem de eğitmenlik yapıyordum… Bu üçü birbirini dengelemeye başladı. Şelpe sahnede şov olarak ilgi çekiyordu, çünkü melodiden ziyade görüntü insanların hoşuna gidiyordu. Ama stüdyo çalışmalarımda işin gerçeğine yöneldim, yaptığım müziğin şov tarafını tamir ettim diyeyim. Yani uzun zaman şelpeyle şova dayalı bir süreç gelişti, iki üç yıl öyle gitti. Sonra şelpeyle müzik yapmaya başladım. İnsanlar beni alkışlıyordu, ama müzik olmalı diye düşündüm. Bir de şelpe repertuvarı yoktu, böyle bir sıkıntı vardı. Buna yönelik çalışmaya başladım. Eğitimcilik yanım da şelpe repertuvarını

geliştirmemde oldukça önemli bir etken oldu (E. Erzincan, kişisel görüşme, 13 Ekim 2013)

Şelpe teknikleri 1990'lı yılların ortasından itibaren tarihte hiç olmadığı kadar ön plana çıkmıştır. Bu süreçte en önemli aktörlerden birisi şüphesiz Erdal Erzincan olmuştur. Erdal Erzincan bir yandan stüdyoda bir yandan da sahnede bu teknikleri kullanarak şelpeyi müzikal kimliğinin önemli bir bileşeni haline dönüştürmüştür. Ürettiği uyarlamalar ve besteler bağlama repertuvarının kült eserleri haline gelmiştir. *Çeke Çeke, Kaytağı, Sinsin Halayı, Hançer Barı* gibi uyarlamaları, *Bağlama Üvertürü, Giriftar, Evvel Bahar* gibi besteleri özellikle genç bağlama icracıları arasında oldukça dikkat çekmiştir. Erdal Erzincan'ın üslubu kendi dershanesinde birçok öğrenci yetiştirmesinin de etkisiyle oldukça yaygınlaşmıştır. Alevi kimliği ile de ön plana çıkan sanatçı, *Muhabbet* albümleri ile ortaya çıkan anlayışın ve Arif Sağ ekolünün devamı olarak izlerkitlede karşılık bulmuştur. Bir yandan bağlama icrasındaki virtüözitesi teknik kapasiteyi oldukça arttırmış, diğer yandan özellikle kısa saplı bağlama ve bağlama düzeni ile ortaya koyduğu tını ile yeni bir ekol oluşturmuştur. Şüphesiz ekolünün yaygınlaşmasında şelpe tekniklerinin etkisi büyüktür. Erdal Erzincan'ın albümlerindeki *sound* ve bağlama tınısı birçok prodüksiyonda taklit edilmiştir. Böylece halk müziği albümleri üzerinde de önemli bir etkisi olmuştur. Bunda stüdyo çalışmalarındaki düzenleme anlayışı, şelpe tekniği ile yaptığı armonik eşlikler ve bağlama ailesi ile oluşturduğu ritmik/armonik kurgu etkili olmuştur.

Tezenesiz çalma tekniklerinin gelişim gösterdiği bu yıllar aynı zamanda stüdyo teknolojisinin ve ses kayıt tekniklerinin de değiştiği yıllardır. 1990'lı yılların ilk yarısında halk müziği prodüksiyonları çoğunlukla grup bağlama ile yapılmaya devam etmektedir. Şelpe tekniklerinin ortaya çıkardığı tını çeşitliliği dikkat çekmeye başladıkça kanal kayıt teknolojisinin verdiği imkânlarla üst üste kayıtlarla yapılan yeni bir *sound* gelişmeye başlamıştır. Kayıt esnasında ortaya çıkan ses seviyelerindeki farklılık parmak vurma, pençe, tel çekme, tarama gibi teknikleri ayrı ayrı kayıt etme gereksinimi ortaya çıkarmıştır. Böylece 1990'lı yılların ortalarından itibaren tezenesiz çalma teknikleri düzenleme yapma ve tını arayışının önemli bir gereci olmuştur. Bağlama icracıları yaptıkları stüdyo kayıtlarında bu teknikleri yarattıkları tınının önemli bir bileşeni olarak kullanmışlardır. Özellikle albümlerde ritmik ve armonik alt yapıda giderek şelpe teknikleri ön plana çıkmıştır. Bu süreçte

bağlama ailesi çalgılarla oluşturulan kompozisyonlar genel *sound'*u belirlemeye başlamış ve bu *sound* icracıların üslubunun önemli bir göstergesi haline gelmiştir. Armoni kullanımında parmak vurma tekniğinden yararlanılmaya başlanması, icracıları klavye üzerinde sağ el ve sol el için yeni pozisyonları keşfetmeye yöneltmiş ve böylece tekniğin geliştirilmesinde önemli bir itici güç olmuştur. Erdal Erzincan kendi deneyimlerini şu şekilde aktarmaktadır:

> 1994'e kadar canlı kayıtlar vardı. Stüdyolarda kanal kayda geçiş süreci yaşanıyordu. İki bağlama, üç bağlama, dört bağlama duruma göre değişiyordu, solist ve ritim birlikte kayda giriyorduk. Davul odası ayrıydı, solist bizimle birlikte okurdu, üstüne grupla dublesini çalardık, albümü böyle bitirirdik. Onun üstüne mey, kaval, zurna ne yakışıyorsa ertesi gün de onu çaldırırdık. Üçüncü gün de miks yapardık. İşler böyle biterdi. 1994'den sonra *sound* değişmeye başladı, volümleri dengelemek… Bağlamanın şelpe tekniğini geliştirmeye başlayınca, şelpe tekniğindeki parmak vurma, tel çekme, pençe, eşiği kapatarak çalma bunların hepsini ayrı ayrı kaydederek çalma ihtiyacı duyduk. Neden duyduk? Çünkü pençedeki vuruşla, parmak vurmadaki volüm ve şiddetler farklıydı. Onları dengelemek için önce başladık. Onu dengeleyelim derken bu sefer ayrı enstrümanlar gibi değerlendirme fikri başladı. Sonra özellikle parmak vurma tekniğiyle armoni çalmaya başladım. Kendi içinde bir armoni çıkıyordu çünkü. O zaman armoni bilmiyoruz. Şimdi de pek bilmiyoruz ama duya duya çala çala kendimize has bir anlayış çıktı ortaya. Gitar çalan arkadaşlardan da faydalanıyorduk. Onlar şifre yazardı, biz çalardık. Onları gitarla o akorları nasıl işliyorsa ben de onu bağlamayla çalmaya başladım. La minörü burada basıyorsun, sonra başka pozisyonda da var. Sağ el bir pozisyon, sol el bir pozisyon alıp o akorları çalmaya başladım. İlk önceleri bende böyle başladı. Sonra o akorlar biraz soğuk geldi… Bu arada kendi içinde çıkan armoniyi duymaya başladım. Diğer tekniklerle tel çekme, pençeye uyarlayarak kendi istediğimiz gibi bir duyum çıkarmaya başladık. (E. Erzincan, kişisel görüşme, 13 Ekim 2013)

Şelpe tekniklerini yeniden canlandırma süreci genellikle bağlama düzeni ile gelişme göstermiş ve bu nedenle de çoğunlukla kısa saplı bağlama üzerinde uygulanmıştır. Kentte standart bir hal alan üç grup yedi telli (3+2+2) bağlamalardaki bam tellerinin parmak vurma tekniğinde istenilen tınıyı ortaya çıkarmaması nedeniyle ilk dönemler

bamları çıkartılmış bağlamalarla icra yapılmıştır. Şelpe teknikleri yaygınlaştıkça bu tekniğe daha uygun çalgı arayışları başlamıştır (Parlak, 2000, s. 191). Bir yandan hem tezeneli hem de tezenesiz icranın bütün olarak uygulanması adına üç sıra/yedi telli kısa saplı bağlama ile bu tekniklerin çalınması devam etmiştir, diğer yandan giderek şelpe çalmaya özgü üretilen üç telli "şelpe sazları" yaygınlaşmıştır. Özellikle stüdyo çalışmalarındaki tını arayışları için sadece üç bam telinden oluşan "bamlı bağlama" gibi yeni denemeler de yapılmıştır. Bazı albüm kapaklarında "şelpe, arpej" gibi terimlerle bağlama icracılarının yaptığı bu yeni tekniklere dikkat çekilmiş ve ayrı birer çalgı gibi önem atfedilmiştir.

Müzisyenlerin yeni tını arayışları için önemli bir kapı aralayan şelpe teknikleri bağlamanın tını olanaklarının sınırlarının zorlanmasına da imkân vermiştir. Sözgelimi orta eşiği sağ el ile kapatarak çalma giderek yaygınlaşmaya ve düzenlemelerde önemli bir tını malzemesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Hatta bu tekniğe "mute/mut" gibi isimler verilmiş ve albüm kapaklarında çalgılar sıralanırken bir dönem "mut bağlama" gibi ifadelere rastlanmıştır. Özellikle Kardeş Türküler topluluğunun özgün düzenleme anlayışı içerisinde bu teknik öne çıkartılarak oluşturulan *sound* oldukça dikkat çekmiştir. Kardeş Türküler grubunda Erol Mutlu'nun başlattığı bu yönelim gruba sonradan dâhil olan Barış Güney, Volkan Kaplan gibi icracılar tarafından da sürdürülmüştür.

Diğer yandan şelpe teknikleri 2000'li yıllarla birlikte daha belirgin biçimde eğitim alanına girmeye başlamıştır. Bu süreçte Erol Parlak tezenesiz çalma teknikleri için özgün notasyon işaretleri geliştirerek metotlar yayınlamıştır (Parlak, 2001; Parlak, 2005; Parlak, 2010). Bu metotlarda hem kendisinin hem de başka icracıların yaptığı uyarlama, beste ve düzenlemelere yer veren Parlak, hem şelpe tekniğinin yaygınlaşması adına hem de şelpenin eğitim ve akademik alanlara dâhil olması adına öncülük etmiştir. Şelpe tekniklerinin eğitim alanına yansımalarının somut bir örneği de 2006 yılında Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde Güzel Sanatlar Liseleri'ndeki bağlama dersi için hazırlanan ilk öğretim programına tezenesi çalış teknikleri de eklenmesi olmuştur. Bu liselere ait bağlama ders kitapları, Ali Kazım Akdağ tarafından 2007 yılında bu yaklaşımla yeniden yazılmıştır.[186] Arif Sağ ve Erdal Erzincan (2009) bağlamanın iki temel çalış biçimi olan tezeneli ve tezenesiz icranın

[186] Ali Kazım Akdağ bu kitaplarda Parlak'ın tezenesiz çalım için önerdiği nota yazım sembollerini kullanmıştır.

ikisine de yer verdikleri bağlama metodunda, tezenesiz çalım teknikleri için farklı notasyon sembolleri önermiştir. 1990'lı yıllardan itibaren şelpe eğitimi de veren Erzincan (2019) *Bağlama İçin Besteler* adlı kitabında bu yöntemle yazdığı şelpe bestelerine yer vermiştir. Diğer yandan özel dershanelerin yaygınlaşması bağlama eğitimini resmî otantisiteden farklı bir içerikle daha serbest bir anlayışla yönlendirilebilmesine vesile olmuştur. Bu anlamda bağlama düzenindeki yeni gelişen repertuvar ve şelpe teknikleri özel dershanelerde öğretilmeye başlanması, bu repertuvar ve tekniklerin yaygınlaşmasının ve 2000'li yıllarda bağlama çalan genç kuşakların hızlı bir biçimde bu üslupla ilişkilenmesinin önünü açmıştır (E. Erzincan, kişisel görüşme, 13 Ekim 2013).

Böylece eğitim, konser ve albümlerin etkisiyle giderek dikkat çeken şelpe teknikleri 2000'li yılların başında genç kuşak bağlama icracılarının tını, teknik ve repertuvar arayışlarını yönlendirdikleri yeni bir akım ortaya çıkarmıştır. Modern kent ortamında şelpe tekniğini yeniden canlandırılan ilk kuşak icracılardan ayırmak için Ayyıldız'ın "ikinci kuşak" olarak adlandırdığı (2018, s. 76) Barış Güney, Sinan Ayyıldız, Erdem Şimşek, Erkan Çanakçı, Zeki Çağlar Namlı, Adem Tosunoğlu, Ali Kazım Akdağ gibi icracılar beste, düzenleme ve yorumları ile tezenesiz icra tekniklerinin gelişimine katkı sunmuşlardır. Bu ikinci kuşak icracılar, bir yandan şelpenin teknik kapasitesini geliştirmeye çalışmışlar, diğer yandan da şelpe repertuvarının gelişimine beste ve düzenlemeleri ile katkı sunmuşlardır. Ayrıca sosyal medya uygulamalarının kullanımının arttığı 2000'li (özellikle de 2010 sonrası) yıllardan itibaren ikinci kuşak şelpe icracıları Youtube, Facebook ve Instangram gibi mecralarda dikkat çekici örnekler sunmuşlardır. Diğer yandan resmî otantisitenin şekillendiği TRT'de özellikle 1990'lı yıllardan sonra özel kanalların açılmasıyla ortaya çıkan rekabet ortamının da verdiği etkiyle müzik programları farklılaşmaya başlamıştır. 2000'li yıllarda ise değişmeye başlayan algının da etkisiyle TRT'de yayınlanan televizyon programlarında şelpe çalan icracıların da orkestralarda yerini aldığı görülür. Özellikle 2003-2015 yılları arasında yayınlanan Bergüzar, Dem bu Dem, Katre, Yediveren, Telli Turnam gibi programlarda Erdem Şimşek'in yaptığı şelpe icraları bu anlamda dikkat çekmiştir. Diğer yandan şelpe eğitimi alanında da yeni çalışmalar yapılmaktadır. Özellikle Ayyıldız'ın *Modern Şelpe Repertuvarı 1* isimli kitabı bu anlamda dikkat çekicidir (2021).

Günümüzde şelpe teknikleri halk müziğinin, özellikle de Alevi repertuvarının önemli bir tını ve teknik bileşeni olmuş durumdadır. Her yaş grubundan profesyonel ve amatör icracılar farklı seviyelerde bu tekniklerle ilişkilenmektedir. Dolayısıyla halk müziğini yeniden yorumlarken bağlama düzeni ve şelpenin yeni imkânlarını kullanarak yüksek bir teknik kapasite ile gerçekleştirilen icraları yaygın olarak gözlemlemek mümkündür. Ayrıca 1990'lı yılların sonundan itibaren halk müziği (özelliklede Alevi müziği) albümlerinin çoğunda şelpe teknikleri yerini aldığını vurgulamak gerek. Kimilerinde eşlik unsuru olarak kimilerinde de özellikle vurgulanan bir tını bileşeni olarak bu tekniklerden faydalanılmıştır. Ayrıca şelpe giderek öz arayışından ziyade yenilik arayışının bir aracı haline dönüşmüştür. Bu durumdan ve ikinci kuşak icracıların etkilerinden aşağıda daha detaylı bahsedilecektir. Ancak bu noktada daha yerel bir tını ve teknik arayışını, başka bir deyişle öz arayışını temsil eden eski çalgıların ihyası sürecine göz atmak gerek.

6.3.3 Eski çalgıların ihyası: Kopuz, dede sazı, iki telli

2000'li yıllarla birlikte kentte standart hale gelmiş uzun saplı ve kısa saplı bağlamaların yerine eski tip yerel çalgıların yeniden canlandırıldığı bir sürece girilmiştir. İhya otantisitesinde eğilim belirleyen aktörler değişmeye başlamış ve seçenekler kümesini genişleten yeni bir akım doğmuştur. Bu akımda müzisyenlerin tını ve tekniğe ilişkin tercihlerini daha çok öz arayışı olarak nitelendirebileceğimiz motivasyon şekillendirmeye başlamıştır. Böylece "yerel olana" ve "eskiye" dönüşü temsil eden yeni icra tercihleri ortaya çıkmıştır. Müzisyenler bir yandan eski çalgı bulma, diğer yandan da eski çalgı tiplerini referans alarak yeniden benzer çalgılar yaptırma çabasına girmiştir. Bu durumun ortaya çıkmasında özellikle kısa saplı bağlama ve şelpe teknikleri ile ortaya çıkmaya başlayan Alevi müziği *sound'*unun "öz, otantik, gerçek, geleneksel vb." Alevi müziğini yeterince yansıtmadığı düşüncesi oldukça etkilidir. Bu düşünce müzisyenlerin eski çalgıların kaybolmakta olduğuna dair söylemini ve onları yeniden canlandırmaya dönük eylemini pekiştirmiştir. Dolayısıyla öz arayışı ve yenilik arayışı bileşiminde hareket eden müzisyenler ihya otantisitesine yeni tercihler üreterek otantisite sınırlarını genişletmiştir. Bu anlamda eski çalgılar bulma ve onların seslerini yeniden duyurma arayışı icracıları oldukça etkilemiştir. Dede sazı, balta saz, ruzba gibi isimlerle albümlere çalınan bu eski sazlar, Alevi müziğini yeniden yorumlamaya çalışan kentli müzisyenlerin başvurduğu bir yol haline gelmiştir. Özellike Maraş, Sarız, Arguvan,

Tunceli, Sivas yörelerindeki Alevi dedelerinin eski çalma biçimlerini ve tınılarını yansıtma niyetiyle bir arayış başlamıştır[187].

Elbette bu süreçte alana dâhil olan ve eğilim belirleyen aktörler kadar, dünyada ve Türkiye'de müzik sektöründe ortaya çıkan yeni yönelimlerin etkisi de oldukça hissedilir. Bu anlamda özellikle Kalan Müzik şirketinin yeni bir yayın politikası ile albümler üretmeye başlaması önemlidir. Kalan Müzik bir yandan resmî otantisite söylemi içerisinde Türk Halk Müziği olarak kümelenen müziklerin farklı etnisite ve yerellikler içerisindeki "asıl, otantik" hallerini ortaya çıkarmak; diğer yandan da dünyada yükselişe geçmeye başlayan *World music* akımına yönelik ürünler vermek hedefiyle yayınlar yapmaya başlamıştır. 2000 yılında kendiyle yapılan bir röportajda "Dünyada popüler müzikte bir düşme var; bundan sonra World Music yani dünya müziği var" diyen Hasan Saltık'ın[188] şu sözleri dikkate değerdir:

> Bize TRT'de öğrettikleri gibi değil, o kadar muazzam ritimler var ki. Karadeniz'e de, Urfa'ya da, Ege'ye de Türk Halk Müziği deniyor. Deme be kardeşim, bunların ayrı birer kökeni var. Bunların kökenlerine indiğimizde ayrı zenginlikler çıkıyor karşımıza. Bize madalyonun bir yüzünü gösterdiler, biz bir yüzü daha var diyoruz. (Günçıkan, 2000, s. 13)

Kalan Müzik 1996 yılından itibaren eski ses kayıtlarını "arşiv serisi" adıyla yayınlamaya başlamıştır (Önder, 2019). Daha önce erişim imkânı zor olan bu kayıtlara müzisyenlerin kolayca ulaşabilmesi önemli bir etki yaratmıştır.[189] Başka bir deyişle mahalli otantisite kaynaklarının kent ortamında erişilebilir olmaya başlaması geleneğe ilişkin yeni kavrayış ve otantisite iddialarının ortaya çıktığı süreci beslemiştir.[190] Bu yıllarda bağlamanın yerel tınılarını, ihya otantisitesinin 1990'lı

---

[187] Alevi müziği dışında benzer bir ihya hareketi de Teke yöresi üç telli (parmak curası) ve dört telli (iki grup) (Kozağaç curası) çalgılarında görülmektedir. Ancak bu çalgılara, burada bahsi geçen dede sazı, kopuz ve iki telli kadar geniş çaplı bir talep ve ilgi henüz görünmemektedir.

[188] Hasan Saltık (1964-2021) Kalan Müzik Şirketi'nin kurucusudur.

[189] Bu anlamda yerel icracıların pek duyulmayan kayıtlarını ön plana çıkaran Tahtacılar (1997), Hisarlı Ahmet (1997), Fethhiyeli Ramazan Güngör (1997), Muharrem Ertaş (1998), Hacı Taşan (1999), Çekiç Ali (1999), Hacı Taşan (1999), Âşık Ali İzzet Özkan (2000), Davut Sulari (2000), Ürgüplü Refik Başaran (2001), Bayram Aracı (2001), Nesimi Çimen (2003), Ali Murtaza Topal Dede (2003), Feyzullah Çınar (1997, 2003), Hayri Dev (2007), Âşık Veysel (2014, 2019) gibi sanatçıların albümleri örnek olarak verilebilir.

[190] Geleneği yeniden yorumlayan ve özellikle eski/yerel tınıları yeniden hatırlatan Erkan Oğur (1996), Erkan Oğur & İsmail Demircioğlu (1998, 2003), Ulaş Özdemir (1998), Erkan Oğur & Okan Murat Öztürk (1999), Muharrem Temiz (2000, 2004, 2008, 2017), Muharrem Temiz & Cengiz Özkan (2001), Cengiz Özkan (2003), Dertli Divani (2004, 2014, 2018), Gani Pekşen (2007) gibi sanatçıların albümleri dikkat çekmiştir. Ayrıca özellikle Alevi müziğinde farklı bağlama tını ve tekniklerini

yılların ortasına kadar gelişen halinden farklı olarak daha dikkat çekici bir biçimde öne çıkaran Kalan Müzik yayınlarında, bir yandan da yerel müzikleri yeniden yorumlayan kentli sanatçılara yer verilmiştir.



Şekil 6.9 : Erkan Oğur ve İsmail Demircioğlu'nun *Gülün Kokusu Vardı* albüm kapağı (Kalan Müzik, 1998).

Eski çalgıların ihyası sürecinin kırılma anlarından birisi 1996 yılında Kalan Müzik tarafından yayınlanan *Eşkıya* isimli film müziği albümünde Erkan Oğur'un kullandığı eski bir saz tınısını, yeni bir akort düzeni ile duyurması olmuştur. Bu film müziği ve albüm birçok kişinin dikkatini çekmiştir. Erkan Oğur'un "kopuz" adını verdiği bu eski tip bağlama, perdesiz gitar ve *e-bow* ile oluşturduğu yeni *sound* yeni bir akımın da habercisi olmuştur. 1998 yılında Erkan Oğur'un İsmail Demircioğlu ile birlikte yaptığı *Gülün Kokusu Vardı* isimli albümde de bu tını ve teknikler kullanılmış, kendinden önceki icralara pek benzemeyen bir yeniden yorumlama biçimi ortaya çıkmıştır (bkz. Şekil 6.9). Oğur'un "kopuz" adını verdiği bu eski

kullanarak stüdyo kayıtlarında farklı bir sound yaratma çabasını yansıtan Ali Rıza Albayrak & Hüseyin Albayrak (2004)'ın albümleri oldukça dikkat çekmiştir. Alevi müziğine vurgu yapan ve yeniden yorumlanmasına dönük *Kızılbaş* (2009, 2011) ve *Alevilere Kalan* (2014, 2015) isimli karma albümler de yayınlanmıştır. Bu albümlerde de bir yandan eski tınıları ve repertuvarı duyurma isteği ile "öz arayışının", diğer yandan yeni düzenlemeler yapma çabası ile "yenilik arayışının" izlerini duymak mümkündür. Ayrıca kayıt endüstrisinde pek görünür olmayan Zaza ve Kürt Alevilerinin müzikleri de Mikail Aslan (2003, 2008, 2018) ve Cemil Koçgün (2007) gibi sanatçıların albümleri ile duyulur olmuştur.

bağlama için tasarladığı yeni düzen (alt tel: Re, orta tel: La, üst tel: Do) özellikle genç kuşak müzisyenleri oldukça etkilemiştir. Aslında iyi bir gitarist olan Oğur'un sahip olduğu teknik birikimle üç çelik tel ile kullandığı bu düzende keşfettiği akor/arpej pozisyonları, sağ elde tırnakla icra yaparak uyguladığı seri ezgisel arpejler oldukça dikkat çekmiş ve bağlama ile eşlik yapma imkânları açısından önemli ipuçları sunmuştur. Dolayısıyla Oğur'un "kopuz" ile ortaya çıkardığı tını ve uyguladığı teknikler özellikle 2000'li yıllarda bir akım olarak bir yandan bağlama icracılarını etkilemiş, diğer yandan da gitaristlerin bağlama ile ilişki kurmalarına aracılık etmiştir. Artan talep doğrultusunda çalgı yapımcıları ve müzik mağazalarında "kopuz" yapılıp satılmaya başlamıştır. Birçok albümde Erkan Oğur'un yorumlama biçimi, arpej kullanımı ve ezgisel motifleri tekrar edilmiş ve birçok icracı ondan esinlenerek düzenlemelerini şekillendirmeye başlamıştır. Erkan Oğur'un eski tını yeni teknik ile ortaya koyduğu üslup öz arayışı ve yenilik arayışının kesişmesine karakteristik bir örnek oluşturmuştur. Ayrıca "gülün kokusu vardı" söylemindeki geçmişe özlem ve albümdeki yenilikçi düzenlemeler bu iki eğilimin birlikteliğini görünür kılmaktadır.

Müzisyenliğin yanı sıra çalgı yapımına da ilgi duyan Oğur, birçok çalgı yapımcıyı etkilemiş ve onları eski tip bağlamaların yeniden üretilmesi konusunda teşvik etmiştir. Bu anlamda en ilgi çekici örneklerden birisi 2000'li yılların başında Harput'ta karpuz satarken tanıştığı Mehmet Karakurt'tur. Karakurt'un dedesinden kalan yaklaşık 100 yıllık bir balta tekne sazı gören Oğur, öncelikle onu bu çalgının bir benzerini yeniden üretmeye teşvik eder. Daha sonra Mehmet Karakurt giderek kendisini çalgı yapım konusunda geliştirir ve Elazığ'da atölye açar. Erkan Oğur'un da yönlendirmesi ile İstanbul, Ankara ve Almanya başta olmak üzere birçok yerden dede sazı (balta saz) ve kopuz siparişleri almaya başlar. Bu durumu "Erkan Oğur nereye konsere gitse, konserden sonra hemen üç beş kişi kopuz sipariş ediyor" diye anlatmıştır (M. Karakurt, kişisel görüşme, 9 Haziran 2013).

Diğer yandan bu süreçte bazı müzisyenler eski tını arayışının yanında eski tekniklere de ilgi göstermeye başlamışlardır. Özellikle Alevi dedelerinin ve zakirlerinin çaldığı saz tipleri bu dönemde yeniden popülerlik kazanmıştır. Bu çalgılara modern kent ortamındaki ihya ikliminde "dede sazı", "dede bağlama", "balta tekne" gibi isimler verilmeye başlamıştır. Özellikle görsel ve tını açısından geçmişi/eskiyi/gelenekseli hatırlatmasına önem atfedilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla bu çalgılarda tekne

formunun "balta" şeklinde olması ve dut ağacından oyularak yapılması, perde sayısının azaltılması (12 perde vb.), burguluk kısmının saptan ayrılmadan düz bir açıyla devam etmesi (kırma açısının uygulanmaması), bam teli kullanılmaması, sapın ucuna püskül takılması, ses deliğinin tekne yerine küçük motifler şeklinde göğüse açılması gibi özellikler ön plana çıkmıştır. Diğer yandan "iki telli, ruzba (hımza, ırızva), Nesimi curası" gibi adlarla iki telli curaların yeniden canlandırıldığı görülmektedir.

Bu duruma ilk dikkat çekenlerden birisi olan Ulaş Özdemir 1998 yılında yayınladığı *Ummanda: Maraş Sinemilli Deyişleri* (Kalan Müzik) adlı albümünün "kısa saplı bağlama tahakkümüne karşı 'bilinçdışı' bir tepki olarak" ortaya çıktığını belirtmiştir (Özdemir, 2018, s. 377).

> İster uzun ister kısa saplı olsun, icat ve inşa edilmiş günümüz bağlamasının tahakkümü ve üstat kabul edilmiş ustalarının otoritesi Türkiye'de her alana yayılmıştır. Bu tahakkümü sağlayan otoritenin meşru zemini kısa veya uzun saplı sazları çalmakla başlamaktadır. Bu yaklaşıma göre, Ulalı Ali Rıza, Ramazan Güngör ya da Nesimi Çimen'ın curaları, sadece "yöresel" sazlardır, "çağdaş" ve "evrensel" olma şansları yoktur. Onların çaldıkları ezgiler ancak standardize edilmiş uzun veya kısa saplı bağlamalar ile icra edildiğinde "çağdaş" olabilmektedir. (Özdemir, 2018, s. 378)

Bu yönelimde kısa saplı bağlamanın mahalli otantisiteyi de dönüştürecek popüleriteye ulaşmasının da etkisi olduğu düşünülebilir. Bu noktaya işaret etmesi bakımından icracılığın yanı sıra alan araştırmaları da yürüten Erdal Erzincan'ın şu deneyimleri dikkate değerdir:

> Mesela biz bir derleme yaptığımızda kaynaklar bizim gibi çalmak istiyorlar. Onun önemli olduğunu düşünüyorlar. Kendilerini göstermeye çalışıyorlar. Kendilerini göstermeye çalışırken, kendileri gibi çalmıyorlar. Bizim gibi çalıyorlar. Biz onu doğru olarak görüyoruz ya… Yani onlar öyle düşünüyorlar… Perdelerini, sazlarını değiştiriyorlar. Ben iyi bir saz istiyorum diyor. Bizim sazlar gibi yaptırmaya çalışıyor. Sazı eline alınca bizim gibi çalmaya çalışıyor. (E. Erzincan, kişisel görüşme, 13 Ekim 2013)

Alevi müzik ihyasının ilk evresinin bir sonucu olarak *Muhabbet* üslubunun da etkisiyle kısa saplı bağlamanın bir otantisite işaretleyicisine dönüştüğü

vurgulanmıştı. Bu süreçte bağlama ölçüleri ihya önderlerinin çalıp söyledikleri ses tonuna göre şekil almıştır. Genellikle Si-Do-Do diyez ekseninde akortlanan kısa saplı bağlamalar özellikle bağlama düzeni çalmak isteyen ama Mi bemol-Mi-Fa gibi tonlarda söylemek isteyen müzisyenler tarafından sınırlandırıcı bulunmuştur. Zamanla farklı tonlarda çalıp söylemek isteyen bağlama icracılarının kendilerine alternatif bağlama ölçüleri arayışları başlamıştır. Bu noktada cevabı yine gelenek içindeki çeşitlilikte bulan kimi icracılar yerel geleneklerde farklı akortların merkez kabul edildiği saz biçimlerini fark ederek ön plana çıkarmışlardır. Sözgelimi Cengiz Özkan 2003 yılında yayınladığı *Âşık Veysel Türküleri* adlı albümünde Âşık Veysel'in sazının tınısına çok yakın yaklaşık 117 yıllık bir sazla icra yaparak geçmişin tınısına ve tekniğine göndermeler yapmıştır[191] (bkz. Şekil 6.10). Diğer yandan kullandığı bağlamanın büyüklüğü ve tel düzeni nedeniyle eserleri kendi sesine uygun olacak şekilde Mi bemol tonundan seslendirebilmiştir. "Asıl saz"ın ve sazın "özünün" "12 perdeli dede sazı" olduğunu, diğerlerinin onun çeşitlenmesiyle ortaya çıktığını düşünen Cengiz Özkan'a göre dede sazı piyasa otantisitesinden de ayrışmanın bir yoludur. Zira ona göre "dede sazı sana arabesk çaldırmaz, istesen de çalamazsın" (C. Özkan, kişisel görüşme, 8 Ocak 2021). Müzisyenler çalgıların yapısında yaşanan zaman içinde farklılaşmayı keşfetmiş ve eski tını/tekniğin izini sürmüştür. Erdal Erzincan'ın aşağıdaki görüşleri çalgılardaki değişme sürecinin icra tekniğine etkisini işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir:

> Perde değişik, perde sistemi değişik, tezene var, bam teli var, sazın şekli değişmiş, tını değişmiş. Doğal bir başkalaşma var. Mesela parmak trili... Tacim Dede parmak trili yapmıyor... O sesi uzatmak için. Sesi uzatma ihtiyacından dolayı. Ya tezeneyle tril yapacaksın ya parmakla tril yapacaksın. Şimdi bunun öncesindekiler ihtiyaç duymuyor muydu? Bunu sapı esneterek yapıyordu. Yani klavye yumuşak ağaçtan yapıldığı için o esneterek o sesi uzatıyordu. Başka bir *sound* çıkıyordu. Sonra tezeneyle, bam teliyle perde sisteminin değişmesiyle sazda kullanılan ağaçlar değişmeye başladı. Klavyeler sert ağaçtan yapılmaya başlandı. Sert ağaçtan yapılmaya başlanınca

[191] Cengiz Özkan bu kayıtta kullandığı sazın Muharrem Temiz'in dedesi Âşık Hasan Hüseyin Orhan'ın olduğunu belirtmiştir. Arguvan yapımı ve balta tekne oyma dut olan bu saz 2003 senesinde yaklaşık 117 yaşındadır. Ayrıca Özkan bu sazı Âşık Veysel'in de çaldığını belirtmiştir (C. Özkan, kişisel görüşme, 8 Ocak 2021).

sapı esneterek sesi uzatma ortadan kalktı. Parmak trili diye bir şey çıktı. Çok doğal bir *sound* değişimi. (Erdal Erzincan, kişisel görüşme, 13 Ekim 2013)

Muharrem Temiz, Cengiz Özkan, Erdal Erzincan, Dertli Divani, Tolga Sağ, Gani Pekşen gibi birçok icracı bu eski "dede" sazı tınılarını albümlerinde kullanarak yeni bir eğilimi ortaya çıkarmışlardır. Ancak burada söz konusu olan eğilim bir önceki ihya üslubunu tamamen terk ederek geçmişin üslubuna dönmek değil, bu tını ve teknikleri ihya otantisitesinin seçenekler kümesine dâhil etmek olmuştur. Zira müzisyenler albümlerinde ve çeşitli performanslarında kimi zaman bu eski tını/eski teknik bileşimini kullanmışlar, kimi zaman da -elektro akustik (*Fishmanli*) olanlar da dâhil olmak üzere- diğer bağlama türlerini kullanmışlardır. Bu süreçte özellikle yerel müzik kültürü içinde usta-çırak ilişkisiyle yetişmiş ve aynı zamanda konservatuvar eğitimi almış olan kentli müzisyenler, kendi yörelerine ilişkin tını ve tekniklerin "eski" biçimleriyle tanınmasında ön ayak olmuşlardır.



Şekil 6.10 : Cengiz Özkan'ın *Âşık Veysel Türküleri* isimli albüm kapağı.

Örneğin Malatya Arguvan'lı Seyit Meftuni'nin oğlu olan Muharrem Temiz kendi doğduğu bölgeye ait yerel repertuvarı geleneksel biçimi ile sunmaya başlamıştır. 2000 yılında yayınladığı *Arguvan* adlı albümde kentte standart hale gelmiş bağlamaların yanı sıra bazı eserlerde solo olarak eski sazların tınılarını duyurmuştur. Sözgelimi *Geldim Elinize* isimli uzun havada Arguvan yöresinde geleneksel olarak

kullanılan üç telli bağlama ve üç telli cura birlikteliğini örneklerken, *El Ediyi El Ediyi* isimli uzun havayı kısa saplı bağlama (3+2+2 tel düzeni) kullanmıştır.

Eski tını ve eski teknik arayışı Alevi müzik ihyası sürecinin önemli bir bileşeni haline gelmiş ve özellikle 2010'lu yıllarda yaygın bir akım haline dönüşmüştür. İlk kuşak ihya önderleri derledikleri yerel müzikleri kısa saplı bağlamaya aktararak kendi üsluplarında yeniden yorumlamışlardır. Bu akımla birlikte ise eski repertuvarı eski tınıyla icra etme ve bu şekilde "otantik" geleneği temsil etme yönelimi ön plana çıkmıştır. Eski tip çalgı üretimine yönelen çalgı yapımcıların çoğalmasıyla da bu akım giderek yaygınlaşmıştır. "Dede sazı", "kopuz" gibi eski tip çalgıların yeniden tasarımında ve yaygınlaştırılmasında önemli etkileri olan bağlama yapımcılarından olan Mehmet Güldağ eski çalgılara yönelim sürecini anlattığı şu sözleri de öz arayışına işaret etmektedir:

> Yaklaşık 13-14 yıl önce başladım bu tip sazlar yapmaya. Öncelikle cila atmadan ağacın kendi öz tınısını duymaya çalıştım... Ağacın kendi tınısının insana yakın ve doğal olduğunu hissettim. Daha sonra 12 perde, bombeli ses tahtası, üst boğma eşik, gomalak cila falan bunları ilk başlatanlardan birisi oldum… Daha sonra okulda insanlar yaptığım sazları sevmeye ve çalmaya başladı. Daha sonra Metin Kemal Kahraman gibi bazı müzisyenlerle yolumuz kesişti ve sazlarımı çalmaya başladılar. Daha sonra Gani Pekşen'in bir albüm çalışması için bu tip çalgılar yaptım. Sonraki süreçte bu tip çalgılar moda oldu zaten, birçok kişi yapmaya başladı… Bu bir süreç, insan her an aynı değildir. Doğayı ya da kendi iç sesini dinlediğinde bile her anı farklı… Fakat bir şey vardır sıcaktır, doğaldır, insanı hatırlatır… İşte bu arayış bir şekilde üretimine yansıyor… Benim arayışım bu anlamdaydı. Mesela bir enstrümana yapay cila atmamak, kurumuş ağaçlardan yapmak. (M. Güldağ, kişisel görüşme, 15 Şubat 2021)

Çalıp söyleyen müzisyenlerin yaygın olarak kullanılan kısa saplı bağlamalarda kendi ses tonlarından icra edebilme arayışında "ters düzen" ya da "ters telleme" denilen bir tel takma yöntemi ortaya çıkmıştır. Bu yöntem standart bir kısa saplı bağlamada tellerin kalınlıklarını ve organizasyonunu değiştirerek farklı tonlarda bağlama düzeni çalmaya imkân sağlayan pratik bir çözüm olarak kabul görmüştür. Aslında divan sazında yaygın olarak kullanılmakta olan bu telleme biçimi, bu dönemde yeniden keşfedilerek orta boy çalgılarda kullanılmaya başlanmıştır. Bu şekilde söz gelimi Si,

Do tonlarında çalınan bir bağlama, Mi, Fa tonlarında çalınabilmektedir. Üst teller kimi zaman bamsız, kimi zaman da bamlı kullanılabilmektedir. Alt tel grubuna takılan kalın çelik tellerin bamsız (oktavsız) kullanımından dolayı eski çalgıların tınısına gönderme yapmaktadır. Müzisyenlerin dede sazına benzer tınıyı sahnede yakalamak için ters düzen/ters telleme yönteminden faydalanıp, seslerine göre uzun saplı ya da kısa saplı elektro akustik bağlamalar kullandıkları gözlemlenmiştir. Profesyonel müzisyenlerin kullandığı bu uygulamalar amatör müzisyenler arasında da yaygınlaşmıştır.



Şekil 6.11 : Erdal Erzincan'ın *İki Telin İzinden* isimli albüm kapağı.

Eski sazların ihyası sürecine rağmen günümüzde halen kısa saplı bağlamanın yaygınlığı ve Alevi müziğini temsil etme konusundaki simgeselliği büyük oranda sürmektedir (Şimşek, 2016, s. 105). Zira bağlama üretimi ve satışında sayıca ağırlığın halen kısa saplı bağlamada olduğunu gözlemlemek mümkündür. Örneğin bağlama yapımcısı Özbek Uçar,[192] 2000 yılından itibaren yaptığı 2000 çalgının yaklaşık %80'inin kısa saplı bağlama olduğunu, %18'inin uzun saplı olduğunu geri kalan küçük bir bölümünün de "dede sazı, Veysel sazı, şelpe sazı, Abdal sazı, Divan sazı" gibi farklı siparişler olduğunu belirtmiştir. Ayrıca son birkaç yılda özellikle

[192] Özbek Uçar'ın bağlama yapım atölyesi İstanbul Mecidiyeköy'dedir.

"dede sazı"na yönelimin hissedilir biçimde artmaya başladığını vurgulamıştır (Ö. Uçar, kişisel görüşme, 8 Ocak 2021).

Zaman zaman faklı bağlama tiplerine yönelimlerde alandaki usta icracıların eğilimlerinin etkisi büyüktür. Sözgelimi Erdal Erzincan, 2020 yılında yayımladığı *İki Telin İzinden* albümü ile iki telli bağlamaya somut bir biçimde dikkat çekmiştir (bkz. Şekil 6.11). Bu dikkat çekmeyle birlikte özellikle Erdal Erzincan'ın takipçileri ve öğrencileri arasında iki telli curalara ilginin artığı gözlemlenmektedir. Erzincan'ın iki telli bağlamaya yönelmesi öz arayışına, kullandığı çalgının günümüzdeki yaygın perde dizgesine sahip olması ve yaptığı düzenlemeler ise yenilik arayışına işarettir.

6.3.4 Abdal sazının ihyası

Bu ihya iklimi Orta Anadolu Abdal geleneğinin önemli temsilcilerinden Neşet Ertaş'ın yeniden gündeme gelmesi, üslubunun ve çaldığı bağlama tipinin yaygınlaşmaya başlamasında da etkili olmuştur. 1960'lı yıllardan itibaren önemli bir üne kavuşan Ertaş, 1975 yılından itibaren Almanya'da yaşamaya başlamıştır. Özellikle 1975-1985 yılları arasında sağlık sorunlarının da etkisiyle görünürlüğü azalmış ve eskisi gibi ilgi görmemeye başlamıştır (Tokel, 2004, s. 41). 1990'lı yılların sonuna doğru, hakkında "öldü" söylentilerinin yayılması üzerine davet aldığı TV programlarına katılmaya başlamıştır (Parlak, 2013a, s. 462). Özellikle 1999 yılından itibaren medyanın, müzik yapımcılarının ve araştırmacıların artan ilgisi ile 2000'li yılların hemen başında adeta yeniden keşfedilmiştir. Özellikle Bayram Bilge Tokel'in danışmanlığında ve Ali Bozkurt'un yönetmenliğinde TRT için hazırlanan ve 1999 yılında yayınlanan *Bozkırın Tezenesi Neşet Ertaş* isimli belgesel önemli bir ilgi uyandırmış, Tokel'in deyimiyle "yediden yetmişe herkesin gönlünde yeniden bir Neşet Ertaş rüzgârı estirmiştir" (2004, s. 41). Kalan Müzik'in, 1999-2002 yıllarında Ertaş'ın eski kayıtlarını yeniden düzenli bir albüm serisi şeklinde yayınlanması da bu ilgiyi oldukça arttırmıştır (Parlak, 2013b, s. 285).

Bu vesile ile Abdallık kültürü de yeniden gündeme gelmiş ve kamusal alanda daha fazla tartışılmaya başlanmıştır. Abdallar, Anadolu'nun farklı bölgelerine dağılmış şekilde yaşayan, mevsimlik göçlerle hareket edip temel olarak çeşitli hizmet ve zanaatların sunumu ile geçinen (*peripepatetik* kökenli) topluluklardandır (Yılgür, 2017, s. 18). Çoğunlukla Alevi-Bektaşi inancına sahip olan Abdallar yaşadıkları bölgelerde genellikle "küçümsenmiş" ve "toplumun en alt katmanı" olarak

görülmüşlerdir. Bu küçümseme bir önyargı halinde "çingene" olarak isimlendirme ile birlikte yapıldığından, bu topluluklar kendilerini "Abdal, Teber" gibi terimlerle adlandırmış, böylece diğer *peripepatetik* topluluklardan ayrıştıklarını vurgulamaya çalışmışlardır (Yılgür, 2017, ss. 10-18). Bu durumun bir sonucu olarak, yakın zaman öncesine kadar konar-göçer yaşam pratiklerini sürdüren Abdallar, yerleşik hayata geçtiklerinde de farklı mahallelere yerleştirilmişlerdir (Parlak, 2003a, s. 124).

Abdal müzisyenlerin müzik endüstrisi içinde en çok tanınan temsilcisi olan Neşet Ertaş'ın ihya ikliminde yeniden gündeme gelmesi ve "Son Abdal", "Abdallık kültürünün son efsanesi", "Bir Abdal Deha" gibi nitelendirmelerle anılmaya başlanması, Abdallık kültürüne bir iadeyi itibar kazandırma sürecini de beraberinde getirmiştir. UNESCO'nun 2010 yılında Neşet Ertaş'ı "yaşayan insan hazinesi" ilan etmesi, İTÜ'nün 2011 yılında usta müzisyene fahri doktora unvanı vermesi bu sürecin bir göstergesi olarak anlaşılabilir. Ertaş'ın 2012 yılında vefat etmesinin ardından ise bu ilgi giderek artmıştır. Diğer yandan hayattayken kendisine teklif edilen devlet sanatçılığı unvanını almayı reddeden Ertaş, öldükten sonra AKP hükümetinin kültür politikalarında önemli bir simge ismi haline gelmiş ve ona atfedilen önem birçok vesile ile gösterilmiştir.[193] Hem bu süreçte hem de Neşet Ertaş üslubunun yeniden canlandırılması konusunda, Ertaş'ın eserlerini yeniden yorumlayan ve hakkında kapsamlı bir kitap yazan Prof. Erol Parlak oldukça etkili olmuştur (Parlak, 2013a, 2013b).

Neşet Ertaş 2000'li yılların başında medyada ve müzik endüstrisi içinde tekrar görünür olmasıyla birlikte, yeniden sahneye çıkmaya başlayarak kitlesel konserler vermiştir. Kentli bağlama icracılarının Ertaş'ı yeniden keşfetmesi de bu yıllarda olmuştur. Buna bağlı olarak Ertaş'ın tercih ettiği tını ve teknikler yeniden popülerlik kazanmıştır. Bir önceki bölümde değinildiği gibi, Neşet Ertaş kendi üslubunu oluştururken 37-43 perdeli, bütün tel gruplarında bam teli bulunan, büyük tekneli (45-50 cm tekne boylu), uzun saplı, daha bas karakterli (ses tahtası daha az bombeli olan) bir çalgı tipini kullanmaya yönelmiştir (bkz. Şekil 6.12). Ayrıca teknik olarak

[193] AKP hükümetin bu ilgisi Neşet Ertaş'ın cenazesi ile birlikte görünür hale gelmiş, 28 Eylül 2013'te hazırlanan Neşet Ertaş 1. Altın Bağlama Kültür ve Sanat Ödülleri gibi birçok etkinlikle sürdürülmüştür. Örneğin 3 Ekim 2019 tarihinde Neşet Ertaş'ı Anma ve Kültür Sanat Etkinliği Cumhurbaşkanlığı Külliyesi'nde gerçekleştirilmiştir. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin katkıları ile gerçekleştirilen etkinlikte Cumhurbaşkanlığı Sözcüsü İbrahim Kalın ve Prof. Erol Parlak bir türküyü birlikte seslendirmişlerdir.

bozuk düzeninde Re karar pozisyonunu (V. pozisyon) temel almıştır. Özellikle 1990'lı yıllardan sonra düğün müzisyenliğinin ihtiyaçlarına dönük olarak bu çalgı tipinin manyetikli ve elektro-akustik biçimini de yoğun olarak kullanmaya başlamış, mahalli otantisite ve piyasa otantisitesi kesişiminde kendine has bir üslup ortaya çıkarmıştır.



Şekil 6.12 : 43-perdeli ve manyetikli sazı ile Neşet Ertaş.

Önceleri Radyo icracılarının "Ertaş Sazı, Neşetkâr" gibi isimler verdiği bu çalgı boyu 1990'larda yeni kuşak icracılar tarafından "Abdal Sazı" olarak adlandırılarak diğer bağlama türlerinden ayrılmaya başlanmıştır (Parlak, 2013b, s. 127). Özellikle 2000'li yıllarda artan ilgiye bağlı olarak çalgı yapım atölyelerine Neşet Ertaş'ın sazına benzer bu büyük boy bağlamalar yaptırılmaya başlanmıştır. Ayrıca Neşet Ertaş'ın kullandığı biçimde fazla perde bağlama uygulaması ve bozuk düzeninde alt telde V. pozisyon karar alınarak uyguladığı üslup yeniden gündeme gelmiş ve ilgi görmeye başlamıştır. Bu süreçte birçok icracı standart bağlama dizgesinden daha fazla perde bağlayarak kullandıkları Abdal sazının ön planda olduğu albüm ve videolar yayınlamıştır (bkz. Şekil 6.13).



Şekil 6.13 : Abdal sazı ile Erol Parlak.

Bu ihya sürecinin genç kuşak icracılar arasında en fazla öne çıkan ismi İsmail Altunsaray olmuştur. Altunsaray 1980 yılında Kırşehir'de doğmuş, Abdal kültüründen etkilenerek sanat hayatına başlamış, daha sonra İstanbul'da konservatuvar eğitimi alarak müzik piyasası içinde yoğun olarak çalışmış bir bağlama icracısıdır. 2011 yılında çıkardığı ilk solo albümü ile ismini geniş kitlelere duyurmuştur. Altunsaray, birçok farklı müzikten ve bağlama üslubundan etkilenmesinin rağmen, çocukluğunun geçtiği Kırşehir ve çevresinin yerel müzisyenlerinin kendisi üzerindeki etkisini oldukça farklı bir yere koymakta ve resmî otantisitenin kalıplarının özgürleştirmeyi engelleyici yanına vurgu yapmaktadır (İ. Altunsaray, kişisel görüşme, 6 Mart 2015). Ayrıca konservatuvarda öğrenci olduğu ve piyasada icracılık yaptığı sürecin müziği üzerinde kimi olumsuz etkilerinin de olduğunu ve daha sonra bunlardan kurtulmaya çalıştığını belirtmiştir:

> Çok teknik, Batı müziğini bağlamaya aktarmaya çalışanını mı istersin, Arabesk tavırda çalışanı mı istersin… Böyle birçok farklı model vardı. Ben hepsinden bir şey almaya çalıştım. 'Acaba öyle mi çalmak lazım', 'onu da bir deneyelim' diye diye bir baktık ki kendi yolumuzdan çıkıyoruz. Kendimizde var olan, bizim kulağımıza, gönlümüze yıllarca dolmuş olan müzikten ayrı bir müzik yerleşmeye başlıyor. Onun önüne geçmiyor ama geçiyormuş gibi görünüyor. Ve yavaş yavaş sizin gönlünüze dolmuş olan o müziği silmeye çalışan bir zehir var. O zehirden kurtulmak biraz uzun sürüyor. (İ. Altunsaray, kişisel görüşme, 6 Mart 2015)

Altunsaray'ın kendi gönlünde olan müziğe doğru yeniden yönelme çabası bir tür öz arayışını yansıtmaktadır. Bu öz arayışı Altunsaray'ı Muharrem Ertaş, Çekiç Ali, Hacı Taşan gibi geçmiş yıllarda yaşayan üstadların üslubunu daha yakından anlamaya doğru yönlendirmiştir. Bu durum tını anlayışına da yansımış, bir yandan Neşet Ertaş'ın çaldığı ve Abdal sazı olarak bilinmeye başlanan, büyük tekneli çok perdeli çalgı biçimini konserlerinde icra eden Altunsaray; diğer yandan Ertaş'ın son dönemlerinde kullandığı manyetikli bağlama tınısı yerine, eski üstadların tınılarına daha yakın bir tel tercihi ile (alt tel grubunda bam teli kullanmadan) divan sazını da yoğun olarak kullanmaktadır (bkz. Şekil 6.14). Ayrıca Altunsaray'ın albümlerini ve konserlerini daha geniş bir orkestrasyon ile gerçekleştirmesi, bas, gitar, davul, klavye gibi çalgılarla birlikte icra yapması, armonik ve ezgisel düzenlemelere yer vermesi gibi tercihleri, yenilik arayışının bir göstergesidir.



Şekil 6.14 : Divan sazı ile İsmail Altunsaray.

6.3.5 İhya ikliminde mikro-otantisitelerden yeni otantisiteye doğru: Çokseslilik çalışmalarından gelenekleröteси denemelere

Bu çalışmada anlatılan otantisite kategorilerinin kesişim kümeleri şeklinde düşünülmesi gerektiği, geniş bir otantisite kümesinin çekim alanında farklı mikro-otantisiteler oluşabileceği daha önce açıklanmıştı. Yukarıda gösterildiği gibi dinamik bir süreç olarak ihya otantisitesi de zaman içinde değişmiştir. Bir yandan merkezileşip kanonik değerler olmaya başlayan yargı öbeklerine karşı bazı eleştirel yaklaşımlar gelişmiş, diğer yandan giderek çeşitlenen etkileşim kanallarının da etkisiyle farklı müziksel bileşimler oluşmuştur. 1960'lı yıllardan itibaren piyasa otantisitesi dışında gelişen ve yine bağlama etrafında şekillenen Doğu-Batı müziği sentezi denemeleri yapılmaya başlanmışsa da bu tür eğilimlerin belli bir olgunluğa erişmesi ihya ikliminde olmuştur. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren daha önce ortaya çıkmış mikro-otantisitelerdeki öncü sentez fikirleri ile ihya otantisitesinin tını ve teknik kazanımlarının kılavuzluğunda, yeni otantisite oluşumlarına doğru yönelimlerin gelişmekte olduğu görülmektedir. Bu kesitte öncelikle bağlamanın çokseslilikle tanışma sürecinde ortaya çıkan ve piyasa otantisitesinin dışında gelişen mikro-otantisite yönelimlerine örnekler verilecek, ardından ihya otantisitesinin çekim alanındayken öz arayışı eğiliminden giderek uzaklaşıp yenilik arayışı eğiliminin baskınlığında oluşan yeni bir otantisite yöneliminin başladığı gösterilecektir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik politikalarının ana temasını halk müziği malzemesi ile çoksesli Batı müziği tekniklerini birleştirerek ulusal Türk çoksesli müziği yaratma ideali oluşturmuştur. Birçok besteci bu hedefe ulaşmak için eserler üretmeye başlamıştır. Bu çabanın ilk ürünü olarak Cemal Reşit Rey'in 1926 yılında

yalın bir armoni ile halk türkülerini çok seslendirdiği *12 Anadolu Türküsü* eseri örnek gösterilebilir (İlyasoğlu, 2009, s. 298). Bağlamanın Batılı bir orkestra içerisinde çok sesli çalışmalara dâhil olmasının ilk örneğiyse 1975 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenen *Yoz Döngü* isimli bale müziği olmuştur. Eser bağlama icracısı Güray Taptık'ın halk türkülerinden hazırladığı bir repertuvara besteci Cengiz Tanç'ın yaptığı düzenlemelerle oluşmuştur. Besteci Cengiz Tanç bu ilk denemenin pek başarılı olmadığını belirtmiş, halk müziği çalgıları ve yaylı çalgılar orkestrasının özellikle ses sistemi ve üslup açısından beraberlik sağlayamadığını vurgulamıştır:

> Bu denemenin sonucu şudur: Evrensel yaylı çalgılar ile yerel yaylı çalgılar ses şiddetleri açısından kaynaşmamış, yerel çalgılar kendi tavırları ile ve çeyrek seslerle, yaylı çalgılar ise tampere sistem ve kemdi üsluplarınca çalmışlardır, ortaya büyük entonasyon hataları çıkmıştır. Eseri bu şekliyle yönetecek bir şef bulunamamış, sonuçta iki ayrı sistem, çokseslilliğin makamsal yapıda olmasına rağmen kaynaşamamış ve beraberlik birçok yerde sağlanamamıştır. (Aktaran: Yurtseven, 2001, s. 109)

Bu süreçte bağlama için çoksesli düzenleme denemesi yapılsa da bu tip çalışmalar temel olarak "el yordamıyla" şekillenmiş ve çeşitlenmiştir. Arabesk, Anadolu Pop, Özgün Müzik gibi popüler müzik formlarında bağlama orkestrasyonla tanışmış ve farklı Batı müziği çalgılarıyla bir araya getirilmeye başlanmıştır. 1970'li yıllarda hem köyden kente göçün hem de Avrupa'ya göçün hız kazandığı bir sürece girilmesi bu sentez arayışlarını oldukça etkilemiştir. Bu etkilerle hem klasik hem de popüler Batı müzik türleri ile olan temas alanları oldukça gelişmiştir. Dolayısıyla bu türlerle daha yoğun bir ilişki kurmaya başlayan bağlama icracıları farklı müzik türlerinden ve farklı çalgılardan etkilenmeye başlamıştır. Ayrıca bu süreçte bir yandan Radyo'da korumacı tutum nedeniyle giderek katı kurallarla çerçevelenen resmî otantisiteden; diğer yandan da geleneği çok dikkate almadan serbest çalışmalar yapan piyasa otantisitesinden farklı yollar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu anlamda özellikle çoğunluğunu amatör gençlerin oluşturduğu üniversite toplulukları (ODTÜ-THBT vb.), dernekler (Folk-Tur, Tu-Bil, Hamoy, Tüfem vb.), halk eğitim merkezleri gibi kurumlarda gerçekleştirilen halk müziği çalışmalarında resmî otantisite içerisinde icra edilen repertuvara daha esnek yaklaşımlar getirme isteğinin etkisi büyüktür. 1970'li yılların ilk çeyreğinde ODTÜ'de öğrencilik yapan ve bağlamasıyla birçok

halk müziği çalışmasında bulunan İsmail Işık'ın görüşleri bu anlamda dikkate değerdir:

> Yine bu dönemde farklı enstrümantal düzenlemeler, armoni ve ritim uygulamaları ile Arabesk ve pop müzik türlerinin süratle yaygınlaşması ile boşluk doldurulmaya çalışılmış ve halk müziğimiz maalesef neredeyse dinlenilmez hale gelmiştir. Devlet, resmî kısır yayın anlayışında ısrarlı olunca, ODTÜ-THBT, Halkevleri ve diğer halkbilimi toplulukları bilinçli bir mücadele başlatmışlardır. Bir yandan kaynak kişilere, ozanlara, mahalli sanatçılara sahip çıkılırken, diğer yandan koro çalışmalarında birtakım süslemelere ve çok sesli uygulamalara da yer vermeye başlamışlardır. (2002, s. 33)

Bu süreçte piyasada gelişen popüler müziğin konvansiyonel normlarıyla bağlama icrasının hakimiyetinde geçen "postmodern" örneklerin yanı sıra yaylı çalgılar orkestrası ve bağlama için çeşitli çalışmalar da yapılmıştır. Özellikle Zülfü Livaneli'nin 1978 yılında yayınladığı *Nazımın Türküsü* ve 1979 yılında yayınladığı *Atlının Türküsü* albümleri bağlamanın Batı çalgılarıyla kurduğu ilişki ve bağlama ailesi çalgılar ile yapılan çokseslilik denemeleri açısından dikkat çekmiş ve öncü olmuştur. Bu albümlerde düzenlemeleri besteci Atilla Özdemiroğlu yapmıştır. *Nazımın Türküsü* albümünde yer alan *Üç Saz* adlı eser *Böyle İkrar İle* isimli deyişin cura ve bağlama için tasarlanmış çoksesli bir düzenlemesidir. Eserin sonunda okunan Nazım Hikmet şiirinin "… o bir müthiş bahtiyarlık, anlamak gideni ve gelmekte olanı…" sözleriyle bitmesi, Livaneli'nin bağlama müziğinde gelmekte olanı sezdiğinin ve yenilik arayışının habercisi gibidir. Senfonik bir duyuş tasavvuru ile 1979'da stüdyo ortamında kayıt edilen *Atlının Türküsü* albümde aynı eser *Sılaya Doğru* ismi ile yer almış, bu defa yaylı çalgılar dörtlüsü, vurmalı çalgılar ve bağlama ile çoksesli bir düzenleme eşliğinde icra edilmiştir. Livaneli'nin bu öncü çalışmaları bağlamayla çoksesli denemeler yapacak birçok müzisyene fikir vermiştir (O. M. Öztürk, kişisel görüşme, 21 Aralık 2013). Bir yandan kendi içinde bağlama ailesi çalgılar ile çoksesli müzik yapma arayışları gelişmiş, diğer yandan senfonik orkestra ile bağlamayı buluşturmaya dönük çalışmalar ortaya çıkmıştır.

1980'li yıllardan itibaren resmî otantisitenin halk müziği topluluğu anlayışı bazı müzisyenler tarafından eleştirilmiş ve çokseslilik arayışlarını da içerecek şekilde yeni topluluk modelleri üzerinde çalışmalar başlamıştır. Bu anlamda öncülerden birisi

1967'de İstanbul Radyosu'nda bağlama sanatçısı olarak görev yapmaya başlayan ve 1976-1980 yılları arasında Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda öğretim görevlisi olarak görev yapan Yavuz Top'tur. Top, yenilikçi düşünceleri nedeniyle resmî otantisitenin savunucuları ile sık sık karşı karşıya gelmiş ve TRT'den 1980'li yılların başında ayrılmak zorunda kalmıştır. Halk müziğinin toplu icrasında alışılagelmişin dışına çıkmak arzusu onu kendi oluşturduğu halk çalgıları orkestrası ile "çağdaş halk müziği" diye nitelendirdiği çalışmalara yöneltmiştir. Halk çalgılarının geliştirilmesi, yeni üyelerin eklenmesi ve yeni bir çalgı topluluğu anlayışı ile Anadolu motiflerinin kullanıldığı bir çoksesli icra modeli kurmaya çalışmıştır. Koro ve halk müziği topluluklarının kendi içinde tını bütünlüğünün sağlanması adına bas bağlamanın geliştirilmesi ve halk müziği topluluklarında yaygınlaşmasına çabalamıştır. Bu anlamda 1970'li yıllarda divan sazına bam telleri takılarak bas divan şeklinde kullananlar olsa da ayrı bir çalgı olarak bas bağlamanın yapılmasına öncülük eden müzisyen Yavuz Top olmuştur. Ayrıca bağlamanın rezonans deliğini ses tahtası üzerine açarak daha bas ve daha volümlü bir tını arayışına da girmiştir. Diğer yandan yaylı halk müziği çalgılarının geliştirilmesi ve bir aile oluşturacak şekilde tasarlanması konusunda çalışmalar yapmıştır. Bu anlamda "ıklığ", "halk müziği çellosu", "halk müziği kontrbası" adların verdiği yaylı çalgıları geliştirilerek topluluklardaki uzun ses eksiğini gidermeyi hedeflemiştir (bkz. Şekil 6.15). Kendi çabaları ile oluşturduğu topluluklarla çeşitli konserler vermiş ve yaptığı çalışmaların bir kısmı TRT'de yayınlanmıştır. Kurumsal olarak desteklenmeyen bu çabalar bireysel çalışmalar olarak devam etmiş ve bir süre sonra sönümlenmiştir. Ulusal bir halk müziği zevki yaratma ve bunu "evrensel" boyuta taşıma söylemi, Yavuz Top'un yenilik arayışlarının en önemli motivasyonunu oluşturmuştur. Top, bir yandan *Muhabbet* albümleri ile Alevi müziğini ihya etme sürecine katılır, diğer yandan da ulusal bir çağdaş halk müziği anlayışının ortaya çıkmasına çabalar. Bu durum bölümün başında anlatılan Alevi/Halk müziği ihya sürecinin girift yapısına işaret etmesi bakımından da dikkat çekicidir. Yavuz Top'un Alevi müziği repertuvarını yenilikçi bir anlayışla yeniden seslendirilmesinde dikkat çeken düzenlemelerinden birisi 1984 yılında yaptığı *Ötme Bülbül*'dür. Koro ve halk müziği çalgıları için yaptığı bu düzenleme uzun yıllar birçok topluluk ve grup tarafından yenilikçi bir düzenleme olarak icra edilmiştir (Y. Top, kişisel görüşme, 28.12.2009). Yavuz Top'un aşağıdaki sözleri yenilik arayışını ve halk müziğinin değişim süreci hakkındaki düşüncelerini yansıtır niteliktedir:

Sarısözen'den sonra, halk müziğini 1920'lerdeki derlenmiş şekliyle dondurup, en küçük yeniliklere bile kapılarını kapayarak, 1980'lerin insanına 'zorla' dinlettirmeye çalışıyorlar. İnsanlarda da yeni yeni müzik ihtiyaçları beliriyor tabii… Yani, halk müziğini yönlendirenler, Türkiye'deki sosyal ve ekonomi değişikliklerinin farkına varamadılar… Evrenselliğe ulaşabilmek için de, aşiret kültüründen yöreye, yöreden bölgeye, bölgeden ulusallığa geçmek gerekiyor. (Top, 2003, s. 70)



Şekil 6.15 : Iklığ, halk müziği çellosu ve halk müziği kontrbası denemeleri ile Yavuz Top (Günay, 1998, s.9).

1980'li yıllardan itibaren halk çalgılarından bir orkestra kurup çoksesli düzenlemeler yapma fikri ve arayışı dillendirilir olmuştur. Halk oyunu derneklerinin çoğalmasının ve halk oyunu yarışmalarında müzik düzenlemelerine bir bölüm ayrılmasının da bu çalışmalarda rolü büyüktür (H. Koçak, kişisel görüşme, 12 Temmuz 2014). Diğer yandan üniversitelerde müzik alanlarında bağlama ile çoksesli denemeler yapılmaya başlanması da önemlidir. Bu anlamda besteci Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın ve bağlama eğitmeni Erdal Tuğcular'ın solo bağlama, iki bağlama, bağlama üçlüsü ve dörtlüsü için yaptıkları düzenlemeler ve beste çalışmaları dikkat çekicidir (Tuğcular, 1989; Tuğcular, 2016, s. 158). Ayrıca 1989 yılında yayımlanan *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi* adlı kitapta bağlama ailesinin ses alanları gösterilmiş ve bağlama ailesi

için yaylı çalgılardaki gibi bir renk bütünlüğü arayışıyla yaklaşık dört buçuk oktavlık bir ses sahası belirtilmiştir (Özbek ve diğerleri, 1989).

Diğer yandan 1970'li yıllardan itibaren Almanya'ya göç eden Türkiye kökenli müzisyenler Avrupa müziği ile daha yakından temaslar kurmaya başlamış ve etkileşim kanallarını arttırmıştır. Dolayısıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarından itibaren devam eden Batılılaşma/modernleşme serüveni içerisinde bağlamanın Batı müziği ile farklı biçimlerde ilişki kurmasında Avrupa'ya göçen Türkiyeli müzisyenlerin çabaları da oldukça etkili olmuştur. Bu anlamda önemli örneklerden birisi 1979 yılında Almanya'ya göç eden ve Almanya'daki ilk bağlama eğitmenlerinden olan Adil Arslan'dır. Arslan, o yıllardan itibaren bağlamayı gazino, düğün salonu gibi ortamlar ve kitlesel etki oluşturmak için tasarlanan solcu derneklerin konserleri dışında, ciddi sanatsal platformlara taşıma ideali için çabalamaya başlar. Bir yandan Avrupa müziğini tanımaya başlayan bir yandan da kendi kimliği ile diasporada var olma mücadelesi veren bir müzisyen olarak, özellikle Berlin Flarmoni Orkestrası'nda izlediği konserlerden oldukça etkilenir ve bağlamanın benzeri sahnelerde çalınabilmesi için bir yol arayışına girer. Bu süreçte tanıştığı gitarist ve besteci Carlo Domeniconi'nin desteğiyle 1986 yılında *Batı-Doğu Divanı: Saz ve Orkestra için Semahlar* isimli bir albüm yapar (A. Arslan, kişisel görüşme, 25.03.2013). Domeniconi'nin bağlama ve oda orkestrası (gitar, 2 keman, viyola, çello, kontrbas, flüt, korangle) için yaptığı düzenleme ve bestelerden oluşan bu albümde *Haydar Haydar, Turna Semahı, Deli Derviş Ayağı, Güldür Gül* gibi bağlama repertuvarının köşe taşı eserlerinin yanı sıra Zülfü Livaneli'nin *Sürü* adlı bestesi de yeni bir düzenleme ile icra edilmiştir. *Haydar Haydar* dışındaki eserlerin bağlama düzeni ile icra edilmiş olması, Arif Sağ'ın Şan Tiyatrosu konserleri ve *Muhabbet* albümleri ile birlikte o dönemde popüler olmaya başlayan üslubun, dolayısıyla Alevi müzik ihyası sürecinin etkilerini yansıtmaktadır. Albüm bir Doğu-Batı sentezi önermekte ve bunu *Semahlar* başlığı ile Alevi kimliğine yaptığı simgesel gönderme ile bütünleştirmektedir. Dolayısıyla Batı ile entegre olmaya çalışan, "modern", kentli bir Alevi kimliğinin de müziksel dışavurumunu yansıtmaktadır. Bu çalışmada özellikle ortaya çıkan *sound* ve icra biçimi bakımından önemli bir farklılık ortaya çıkmıştır. Bağlamanın bir solist çalgı olarak ön plana çıktığı ve bağlamanın karakterinin olabildiğince korunmaya çalışılarak Batı müziği ile diyalog kurmasının arzulandığı bir anlayış ortaya konmuştur. *Turna Semahı*'nın ilk pasajında bağlama Si

bemol 2 (segâh) perdesini kullanırken flütün Si natürel tınlatması ve ortaya çıkan disonans, bu ilk denemelerde yaşanan zorlukların tipik bir göstergesi olarak görülebilir. Bu çalışmanın ardından 1987 yılında Carlo Domeniconi bağlama ve gitar için ikili konçerto bestelemiştir. Dönemin ihya iklimine uygun bir biçimde eserde bağlama düzeni kullanılmıştır. Anadolu ritimlerine ve ezgilerine göndermeler olsa da gelenekselliğin dışına çıkmaya çalışan ve sınırları genişleten bir bestecilik anlayışından söz edilebilir. Gelenekselin dışına çıkma arzusu yer yer değişen ton merkezinde kendini gösterse de eser yeniden ana tona dönerek karar verir. Diğer yandan bağlama, gitar ve orkestra arasında yoğun bir kontrpuan ilişki duyulmaktadır. Ayrıca gitar ve bağlamanın ortak doğaçlaması sırasında, kısa bir bölümde Adil Arslan boğaz havalarından alıntıladığı ezgileri parmak vurma tekniği kullanarak icra etmiştir. İlk kez 1987 yılında Berlin Flarmoni salonunda seslendirilen bu eser bağlamanın solist olarak yer aldığı ilk ikili konçerto olma özelliği taşımaktadır. Bu konçerto Adil Arslan ve Carlo Domeniconi'nin solistliğinde Almanya'da birçok orkestra tarafından seslendirilmiştir. 1991 yılında ise Gürer Aykal'ın şefliğinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile icra edilmiş ve bu konserin kaydı *Concerto Di Berlinbul For Saz, Guitar And Chamber Orchestra / Koyunbaba* adıyla 1993 yılında yayınlanmıştır (bkz. Şekil 6.16). Bu vesileyle bağlama, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının tarihi boyunca ilk kez solist çalgı olarak bir eserde yer bulabilmiştir.



Şekil 6.16 : *Concerto di Berlinbul* albüm kapağı.

Bağlamayı "evrensel bir çalgı seviyesine yükseltme" ideali, senfoni orkestrası ile ortak çalışmalar yapma çabalarının da temel motivasyon kaynağı olmuştur. 1996 yılında Arif Sağ Trio (Erdal Erzincan ve Erol Parlak ile) için bir senfonik eser bestelenmiştir. 1996 yılında Hasan Yükselir'in yaptığı düzenleme ve besteler, Betin Güneş'in şefliğinde Köln Flarmoni Orkestrası eşliğinde seslendirilmiştir. Daha sonra aynı proje Cengiz Özdemir'in düzenlemesi ile İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde kayıt edilmiş ve 1996 yılında albüm olarak yayınlanmıştır (bkz. Şekil 6.18). Altı bölümden oluşan *Concerto for Bağlama* adlı bu eser *Serenler Zeybeği, Gel Efendim Gel, Efsaneyim, Yandım Şeker* olarak bilinen geleneksel ezgiler ile Arif Sağ'ın, Erdal Erzincan'ın ve Erol Parlak'ın şelpe tekniği için yazdığı bestelerin orkestra için uyarlanması şeklinde oluşturulmuştur. Bu albümde üç bağlamanın senfonik orkestra eşliğinde solist olarak yer alması ve giderek ilgi görmeye başlayan şelpe tekniklerinin kullanılması oldukça dikkat çekmiştir. Dolayısıyla bu sürecin yukarıda anlatılan Alevi/Halk müziğinin ihyası ve şelpenin ihyası süreciyle yakından ilişkisi vardır.



Şekil 6.17 : Arif Sağ Trio'nun (Arif Sağ, Erdal Erzincan, Erol Parlak) *Concerto for Bağlama* kaset kapağı.

İlerleyen yıllarda ise yaylı çalgılar orkestrası ve bağlamanın birlikte yaptığı çalışmalar giderek çoğalmaya başlamıştır. Örneğin 2004 yılında Erdal Erzincan Viyana Senfoni Orkestrası'na solist olarak katılmıştır, 2009-2010 yıllarında Bengi Bağlama Üçlüsü (Okan Murat Öztürk, Erdem Şimşek ve Özay Önal) Hattuşa Projesi

kapsamında yaylı çalgılar orkestrası ile konserler vermiştir, TRT'de yaylı çalgılar orkestrası eşliğinde yayınlanan Ezgileri Yurdumun (2012-2013) ve Senfonik Dokunuşlar (2015) programlarına Erol Parlak, Erdal Erzincan, Erdem Şimşek, Çetin Akdeniz, Hasan Genç, Tuğba Ger gibi bağlama icracıları solist olarak katılmıştır. 2018 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'nın seslendirdiği Hasan Uçarsu bestesi *Troya'dan Çanakkale'ye* adlı eserde Erdem Şimşek bağlama ile solist olarak yer almıştır. Zülfü Livaneli'nin senfonik orkestra ile gerçekleştirdiği *Sevdalım Hayat* konserlerinde (2019-2022) Erdem Şimşek bağlama ile solist olarak yer almıştır.

Diğer yandan Greve, Türkiye'de yaklaşık 1990'lı yıllardan bu yana çalgıların ve icra tekniklerinin gelişmesi, müzisyenlerin Batı müziği armonisi ile daha yoğun ilişki kurması ve birçok yeni topluluk biçiminin ortaya çıkmasının neredeyse sonsuz bir müzikal performans çeşitliliğine yol açtığını söyler. Bu nedenle homojen olmayan ve bireyselleşmiş bir alanın ortaya çıktığını ve birbirinden bağımsız olarak var olduğu düşünülen bütün geleneklerin sorgulanmaya başladığını belirtir. "Çeşitli müzikal geleneklere ait unsurlardan bireysel olarak yapılan kombinasyonlar" olarak gördüğü bu yeni müzik icraları için ise "*posttraditional*" (post-geleneksel) tanımlamasını kullanmayı önerir (2017, ss. 219-220). Bağlama bu bağlamda birçok farklı topluluk birleşiminde yer almaya başlamıştır. Ancak bunların içinde bağlama ailesinin kendi imkânları ve renkleriyle çokseslilik çalışmalarını birleştiren bağlama toplulukları oldukça dikkat çekici üretimler yapmıştır.

Bu anlamda ilk topluluk olan Bengi Bağlama Üçlüsü, kendi icrasını "yeni gelenek" olarak kavramsallaştırarak farklı bir üslup ortaya koymuştur. Bir yandan geleneğin yeniden yorumlanmaya çalışıldığı, diğer yandan armoni imkânlarının keşfedildiği bir dönemde Okan Murat Öztürk felsefesini "aynı kalırken değişmek, değişirken aynı kalmak" olarak nitelendirdiği Bengi Bağlama Üçlüsünü[194] 1988 yılında kurmuştur. Bengi Bağlama Üçlüsü divan sazı, tambura, bağlama, cura gibi farklı boylardaki çalgılardan oluşan bir topluluk olarak, geleneksel müzik repertuvarını bütüncül bir anlayışla icra etmeyi ve yeni bir temsil anlayışı geliştirmeyi hedeflemiştir. Bağlama ailesi çalgıların kendi içindeki imkânlarla çoksesli düzenlemeler yaparak ve

194 Okan Murat Öztürk, Özay Önal ve Kenan Özdemir'den oluşan Bengi Bağlama Üçlüsü, *Güneş Bahçesinden Ezgiler* ve *Sel Gider Kum Kalır* albümlerini yayınlamıştır. 2003 yılında Kenan Özdemir gruptan ayrılmış Erdem Şimşek dâhil olmuştur.

bağlamada çalınabilecek akorları sistematik olarak inceleyerek kendine has armonik eşlik yapma mantığını geliştirmiştir. Uzun yıllar ulusal ve uluslararası alanda önemli konser salonlarında konserler vermişlerdir. Bağlama temelinde teknik gelişme hedefiyle yenilik arayışını, mahalli müzikleri yeniden yorumlama söylemi ile öz arayışını yansıtmıştır.



Şekil 6.18 : Bengi Bağlama Üçlüsü'nün *Yeni Gelenek* isimli albüm kapağı.

Kendisini daha bütüncül bir "Anadolu Müziği" temsilcisi olarak gören Okan Murat Öztürk, özellikle bozuk düzeni ve tambura icrasının giderek yok olmaya başladığını, resmî otantisite içerisinde "doğru" aktarılamayan geleneksel müziklerin başka bir tür "yok olma tehlikesi" ile karşı karşıya olduğu görüşlerini ileri sürmüştür. Bu yönüyle Öztürk'ün söylemi resmî otantisite ve ihya otantisitesi kesişiminde özgül bir konumlanma olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan piyasa otantisitesine bilinçli bir karşı duruş sergilemiştir. Öztürk'ün bir dönem çalıştığı TRT'den ve Kültür Bakanlığı Halk Müziği Topluluğu'ndan istifa ederek kendi kişisel üretimlerine yönelmesi bu ayrışmanın da bir göstergesidir. Öztürk'ün "eski" repertuvarı, "yeni" bir bağlama üslubu ile ortaya koyduğu *Eski Havalar* adlı albümü de bu bakımından dikkat çekicidir. Ayrıca Öztürk'ün solo albümlerinde bağlama ailesinin farklı renklerini kullanarak oluşturduğu kendine özgü *sound* genç kuşak icracılar arasında oldukça dikkat çekmiştir. Bengi Bağlama Üçlüsü ise bir yandan Anadolu'daki çeşitliliği ve farklı bağlama üsluplarını örnek alıp tanıtma, diğer yandan kendine has tınılar

üretebilmeyi amaçlamıştır. Öztürk'ün özellikle tanbura ve bozuk düzeninde uyguladığı kendine özgü armonik eşlikler; Şimşek'in cura, şelpe ve arpej teknikleri ile yaptığı armonik eşlikler; Önal'ın divan sazı ile yaptığı bas karakterli icra topluluğun tını bakımından ayırt edilebilir bir karakter kazanmasına yol açmıştır. Ayrıca üçlüde divan sazı icra eden Özay Önal, tını arayışının önemli bir boyutu olan çalgı yapımcılığı alanına yönelmiş ve bu alanda da çalışmalar yapmıştır. Dolayısıyla kullandıkları çalgılar, düzenleme anlayışları ve ses kayıt teknikleri bir bütün olarak özgün tını oluşturma çabalarını etkilemiştir. Bengi Bağlama Üçlüsü'nün 2009 yılında yayınladığı *Yeni Gelenek* albümündeki söylem ise bağlama icrası temelli yeni bir geleneğin inşa edildiğinin bir göstergesi gibidir (bkz. Şekil 6.18).

1990'lı yıllardan itibaren Alevi/Halk müziğinin ihyasına paralel olarak farklı geleneklerle ilişkiler yoğunlaşmış ve bu "geleneklerötesi" müzik projelerinin öncülleri ortaya çıkmıştır. Ancak özellikle 2000'li yıllardan sonra küreselleşmenin tarihte hiç görülmediği kadar etkisini hissettirmesi, birbiri içine geçmiş sayısız müzik üslubunun pek de kolay ayrıştırılamayacak biçimde yeniden bileşimine olanak vermiştir. Geleneksel müzik icra eden müzisyenlerin popüler müziklerle dirsek temasının artması ve gelişen kayıt teknolojileri içerisinde daha nitelikli kayıtlar yapma imkânının gelişmesi müzikteki değişmeyi oldukça etkilemiştir. Ayrıca dijitalleşmenin ve sosyal medya teknolojilerinin getirdiği imkânlarla görünür olmanın çok daha kolay olmaya başladığı bir sürece girilmiştir. Fiziksel mesafelerin sorun olmaktan çıkmasıyla kültürel temas noktalarının genişlediği, görüntü ve ses kayıtlarına ulaşımın kolaylaştığı bu süreçte yeni tını ve teknik arayışları için ve birçok farklı sentez biçimleri oluşturmak için uygun bir zemin ortaya çıkmıştır. Bu etkilerle bir yandan alandaki müzisyenlerin eğilimleri değişmiş, diğer yandan farklı müzisyenler alana dâhil olmuştur. Dolayısıyla bağlama icra alanı da sürekli yeniden şekillenmiş ve "geleneklerötesi" bir bağlamda dönüşümünü sürdürmüştür. Özellikle 2000'lerden sonra ihya önderlerini kendisine model olarak alan fakat yenilik arayışlarını sürdüren ve giderek farklılaşma eğilimi gösteren yeni bir kuşak ortaya çıkmıştır. Bu kuşak özellikle bağlamadaki teknik gelişmeleri ön planda tutmuştur. Bununla birlikte farklı orkestrasyonlar içerisinde bağlamayı yerleştirme, bağlama için eser üretimi gibi bağlamayı farklı bir ses dünyasının içerisinde konumlandıran yaklaşımlar ortaya çıkmıştır.

2000'li yıllardan itibaren bağlama ailesinin farklı boy çalgıları ile çoksesli anlayışla müzik yapabilme yönelimiyle oluşturulan bağlama topluluklarının sayısı da artmıştır. 1990'lı yıllardan beri faaliyetlerini sürdüren Bengi Bağlama Üçlüsü'nün yanı sıra ODTÜ THBT Bağlama Orkestrası, Erol Parlak Bağlama Beşlisi, Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası, Lâl Bağlama Üçlüsü, Tambura Trio gibi topluluklar kurulmuştur. Bağlama ailesinin farklı tını ve teknik imkânlarından faydalanarak çoksesli düzenlemeler yapıp özgün bir tını arayışına yönelen bu tip çalışmalar sonucunda, farklı bağlama türlerinin bir arada daha renkli kullanımına dönük anlayışlar gelişme göstermiştir. Bu anlayışların ortaya çıkmasında stüdyo kayıt imkânlarının gelişmesi ile değişen bağlama *sound'*unun da oldukça etkisi olmuştur. Zira özellikle 1990'lı yılların sonundan itibaren yapılan albüm kayıtlarında birçok farklı bağlama tekniği ve tınısının üst üste kayıt edilerek yapılan düzenlemeleri, bir icracının solo olarak sahneye taşıma imkânı giderek ortadan kalkmıştır. Erdal Erzincan oluşturduğu Bağlama Orkestrası'nın ortaya çıkma sürecinde oldukça etkili olan bu durumu şu şekilde anlatmaktadır:

> Tüm bu farklılıklar stüdyo ortamına taşındığında tekniklerin özgünlüğü daha net bir şekilde ortaya çıkıyordu. Böyle bir başlangıç zaman içerisinde tezeneli icrayla şelpe icrasını yan yana getiriyordu. Böylece kısa zamanda ortaya çıkan yeni bir bağlama duyumu ortaya çıkıyordu. Dinleyicide bir orkestra fikri uyandıran bu çalışmalar, kulağa yansıdığı gibi kalabalık bir icra topluluğu ile yapılmıyordu. Çünkü teknik imkânlar bu çalışmaları oldukça kolaylaştırıyordu. Bu imkânlar dâhilinde bir kişi birden fazla kişinin yaptığı işi yapabiliyor, hatta bir orkestranın yaptığı işi yapmasına olanak tanıyordu. Zaman içerisinde ortaya çıkan duyumun gerçek değil bir hayal olduğu fark edildi. Bu hayal gerçeğe dönüşebilir miydi? Sorunun cevabı kolay ancak gerçekleştirmesi aynı oranda kolay değildi. Böyle bir hayalin gerçekleşmesi için stüdyoda elde edilen duyumun sahneye aktarılması gerekiyordu. (Erzincan, 2013, s. 2)

Bir yandan çalgıdaki teknik gelişmeye dönük repertuvar ihtiyacından kaynaklı olarak, bir yandan da yerel bir çalgı olan bağlamaya "evrensel" bir statü kazandırma idealinin yansıması olarak çeşitli Batı müziği eserleri de şelpe tekniklerine uyarlanmıştır. Erol Parlak Bağlama Beşlisi'nin *Alla Turca/Türk Marşı* yorumu ve Sinan Ayyıldız'ın *Für Elise* düzenlemesi bu anlamda örnek verilebilir (bkz. Şekil

6.20 ve Şekil 6.21; URL-39, URL-40). Bu tip uyarlamalar bağlama düzeninin armonik ve ezgisel imkânlarının keşfedilmesine yönelik önemli gelişmeler sağlamış ve özellikle parmak vurma tekniğinde yeni pozisyonların keşfedilmesine katkıda bulunmuştur. Benzer örneklerin giderek çoğalması şelpe tekniklerinin bir yenilik arayışı imkânı olarak kullanıldığının da önemli bir göstergesidir.



Şekil 6.19 : Mozart'ın *Alla Turca* eserine Erol Parlak'ın yaptığı şelpe uyarlamasından bir kesit (Parlak, 2005, s. 114).

Dünyanın farklı bölgelerindeki çalgılarla yakınlaşan bağlama icracıları diğer yandan Cumhuriyet'in kuruluşu ile birlikte resmî otantisitenin oluşum sürecinde giderek halk müziğinden ayrışmış bir tür olarak algılanmaya başlanan "Osmanlı/Klasik Türk Müziği"ne ait çalgılarla da daha yakın ilişkiler kurmaya başlamıştır. Bu anlamda halk müziği ve sanat müziği ayrımını yapay bulan ve bu birlikteliği icralarına yansıtmaya çalışan müzisyenlerin önemli etkileri olmuştur. Örneğin Erkan Oğur ve Okan Murat Öztürk'ün *Hiç* adlı albümlerinde klasik kemençeye (Derya Türkan icrası

ile) yer vermeleri oldukça dikkat çekmiştir. Yine Öztürk'ün halk müziği albümlerinde lavta, klasik kemençe gibi çalgıları kullanması da bu süreçte oldukça etkilidir.[195] Bu değişimi TRT'de de gözlemlemek mümkündür bağlama, ud, kanun, kemençe, klarnet, kaval, ney gibi çalgılar 2004 yılında yayınlanmaya başlayan Bergüzar ve 2006 yılında yayınlanmaya başlayan Dem Bu Dem gibi programlardan itibaren bir arada icra edilebilmeye başlanmıştır. Bu anlamda bağlama sanatçısı ve müzik yönetmeni Mehmet Üçer'in çabaları etkili olmuştur.[196] Bu ilginin bir yansımasını da şelpe tekniğinin genişleyen repertuvarında görmek mümkündür. Piyasa otantisitesinde oldukça yaygın olan bozuk düzende sirto, longa, saz semaisi gibi klasik repertuvardan eserler çalma pratiği şelpe icralara da aktarılmıştır.



Şekil 6.20 : Beethoven'in *Für Elise* eserine Sinan Ayyıldız'ın yaptığı şelpe uyarlamasından bir kesit (Parlak, 2005, s. 114).

[195] Okan Murat Öztürk, Murat Salim Tokaç ve Cenk Güray'ın bağlama, tambur ve divan sazı ile yaptığı *Dem Trio* albümü de bu ilişkiye vurgu yapan bir örnek olarak gösterilebilir.
[196] TRT'de 2004 yılında yayınlanmaya başlanan Bergüzar ve 2006 yılında yayınlanmaya başlanan Dem Bu Dem müzik programlarının çalgı topluluğunda bulunduğumdan bu süreci yakından gözlemleme imkânı bulmuştum.

Alanda gözlenebilen ve yeni oluşmakta olan otantisite yönelimlerinde yenilik arayışının baskın olduğu görülmektedir. Ancak bu yenilik arayışının içeriği hem resmî hem de piyasa otantisitesinden biraz daha farklıdır. Buradaki yönelim temel olarak ihya otantisitesi ile kuvvetli bağları olan icracıların tercihlerinin değişmeye başlamasının ve öz arayışı eğiliminin ağırlığını kaybetmesinin bir sonucudur. Bu süreç bir bakıma otantisite sınırlarını zorlayan icracıların hem geleneğe hem de onun yeniden canlandırılma biçimlerine eleştirel yaklaşmasının bir sonucudur. Dolayısıyla söz konusu eğilim diğer otantisite kategorilerine eleştirel yaklaşırken kendi yenilik algısını diğerlerininkinden ayırmanın stratejilerini de söylem olarak üretir.

Bu noktada bireyselliğin giderek daha çok ön plana çıktığını ve dolayısıyla her icracının üslubunu oluştururken farklı stratejilere başvurduğunu söylemek mümkündür. İcracılar farklı habitusları ve ihtiyaçları dolayısıyla farklı bir sentez arayışına yönelmişlerdir. Dahası yenilik yapma arzusunun kendisi üslupları şekillendiren bir güce dönüşmüştür. Bağlama icracılarının ihya ikliminde öz arayışı ve yenilik arayışı ekseninde yaptıkları yaratıcı tercihleri giderek yenilik arayışının daha baskın olduğu bir hal almaya başlamıştır. Bağlama icracılarının kendilerine has düzen, çalgı tasarımı, icra tekniği ve tel kombinasyonu geliştirmeleri bu çabanın en somut göstergelerinden olmuştur.

Bu anlamda Erkan Oğur'un 1992 yılında tasarladığı ve "Oğur Sazı" ismini verdiği altı telli bağlaması[197] ve üç telli bağlamada kullandığı kopuz düzeni ile oldukça ilham verici örnekler sunduğunu söylemek yerinde olur (bkz. Şekil 6.21). Benzer şekilde Okan Murat Öztürk'ün perdesiz bağlaması ve dört telli bağlaması[198], Cenk Güray'ın çift saplı (perdeli ve perdesiz) divan sazı, Erdinç Aksaç'ın çift saplı (perdesiz ve perdeli) bağlaması, Kemal Dinç'in tasarladığı Dinç Sazı ve çapraz düzeni, Sinan Ayyıldız'ın kullandığı çift saplı saz, Zeki Çağlar Namlı'nın çift ses kutulu (stereo) bağlaması ve sadece bam telleri kullandığı "Zeki Çağlar Namlı model" bağlaması, Erdem Şimşek'in dört telli bağlaması ve tasarladığı herdem düzeni[199] (bkz. Şekil 6.22), Ahmet Gökhan Coşkun'un uzun saplı dört telli bağlaması

[197] Oğur sazını farklı biçimlerde akortlayan Oğur'un en çok kullandığı düzen alt tel: Re, ikinci tel: La, üçüncü tel: Do, dördüncü tel: La, beşinci tel: Mi, altıncı tel: Sol şeklindedir.
[198] Öztürk, 2007 yılına kadar birçok kayıtta dört telli bağlamasını alt tel: Re, ikinci tel: La, üst tel: Mi, üst tel: La olacak şekilde kullanmıştır.
[199] 2008 yılında 4 telli bağlama için tasarladığım herdem düzeninde alt tel: Re, ikinci tel: Sol, üçüncü tel Mi, üst tel: La olarak akortlanmaktadır. Bu düzenin dört sıra dokuz telli versiyonunda her bir

için tasarladığı yeni düzen[200], Erkan Çanakçı'nın bağlamadaki grup telleri bağımsız olarak kullandığı ve "tel ayırma tekniği" ismini verdiği çalma tekniği,[201] Erdal Yapıcı'nın 10 telli bağlaması, Emin Sancak'ın altı telli bas bağlaması ve Ahmet Arslan'ın gitar-bağlama melezliği ile tasarladığı Ditar örnek olarak verilebilir.



Şekil 6.21 : Oğur sazı ismini verdiği altı telli bağlaması ile Erkan Oğur (URL-41).

Bu süreçte teknik ve tınısal olarak farklılaşma oldukça önemli bir hale gelmiş ve bireysel tarz yaratma çabaları gözle görülür olmuştur. Bu tip çalışmalarda yeni tını, yeni teknik ve yeni repertuvar arayışları oldukça etkili olmuştur. Bağlama ile eşlik anlayışını ve armoni uygulamalarını geliştirme ve tını anlamında farklı renkler keşfetme arzusu ön plandadır. Bu amaçla arpej, parmak vurma, tel çekme, çeşitli tezenesiz ritmik ve taramalı vuruşlar, eşiği kapatarak çalma, elleri tellere sürtme gibi tekniklerin üzerine gidilmiştir. Ayrıca bağlamanın yapısında ve tellerinde yapılan değişikliklerle tınıda farklılıklar yapılmıştır. Diğer yandan da stüdyo kayıt teknikleri ile farklı bireysel *sound*'lar yaratılmıştır.

Bunların yanı sıra bağlama icracılarının yenilik arayışlarının önemli bir göstergesi de giderek artan beste yapma eğilimleri olmuştur. Bu anlamda özellikle şelpe tekniklerinin ön planda kullanıldığı ve çalgının teknik sınırlarının zorlandığı Erdal

---

gurupta bir oktav pest bam teli ile birlikte (alt telde ikisi çelik olmak üzere 3 tel, diğer gruplarda bir çelik bir bam teli şeklinde) kullanılmaktadır.

[200] Ahmet Gökhan Coşkun'un yaklaşık 15 yıldır kullandığı dört telli bağlamada düzeninde alt tel: La, ikinci tel: Re, üçüncü tel: Sol, dördüncü tel: La olarak akortlanmaktadır.

[201] Gitar tekniğinden etkilenerek tırnak kullanmanın yaygınlaşmasıyla birlikte, telleri ayırarak kullanma pratiği de icracılar arasında kullanılmıştır. Ancak Çanakçı, sağ elinin tırnaklarıyla değil, parmak uçlarıyla tellere dokunarak kendine özgü bir tını ortaya çıkarmaktadır.

Erzincan'ın *Bağlama Üvertürü, Evvel Bahar, Temkeş ve Erol Parlak'ın Göç Yolları, Turnaların Dansı* adlı besteleri örnek olarak verilebilir. Bu öncü icracıların ardından gelen kuşakta ise Barış Güney'in *Tohum, Hasret*; Zeki Çağlar Namlı'nın *Zerre, La Lune/Köy*; Sinan Ayyıldız'ın *Karadeniz Rapsodisi, Daydream, Deva*; Erdem Şimşek'in *Sır, Bahar, Döngü, Kinaye, Tahayyül,* Adem Tosunoğlu'nun *Yabancı (Stranger)* ve Erkan Çanakçı'nın *Serüven, Tılsım* gibi eserleri örnek olarak verilebilir. Bunların yanı sıra Erdal Erzincan 2019 yılında *Bağlama İçin Besteler* isimli bir kitap yayınlamış ve bağlama, bozuk, misket ve müstezat düzenlerinde tezeneli ve tezenesiz çalım tekniklerini uyguladığı 20 bestesini yayınlamıştır (Erzincan, 2019). Bu çabanın kendisi bağlamanın çalgısal repertuvarını ve teknik kapasitesini geliştirme hedefini ortaya koymaktadır.



Şekil 6.22 : Dört telli (solda) ve dört sıra dokuz telli (sağda) bağlamaları (Herdem düzeni) ile Erdem Şimşek.



Şekil 6.23 : Zeki Çağlar Namlı'nın tasarladığı "stereo bağlama" (solda) ve "Zeki Çağlar Namlı Model" bağlama (sağda).

Bağlama için beste yapma anlayışının gelişme sürecinde bağlamayı geleneksel bağlamının dışında yalnızca bir "çalgı" olarak görme eğilimi ise giderek artmaktadır. Zeki Çağlar Namlı'nın *Bağlama: Bir Müzik Enstrümanı* adlı çalışması bu çabayı somutlaştıran örneklerdendir. Bağlamaya "evrensel bir müzik enstrümanı gözüyle" baktığını belirten Namlı yazdığı metotta, standart bir akorttaki (Do tonunda) bağlama düzeni ile 12 ton üzerinden çalma becerisi geliştirmeyi hedeflemiştir (2016, s. 8). Ayrıca *ionian, dorian, phrygian, lydian* gibi Batı müziği dizilerini bağlama düzeni ile çalmak için pozisyonlar önermiştir. Namlı yayınladığı müzik çalışmalarında da bağlama ile özgür caz doğaçlamaları çalarak dünyanın farklı müziklerinden beslenen besteler yapmış ve özellikle bağlama düzenini farklı karar seslerinden icra ederek geleneksel bağlama icrasının ve repertuvarının dışında bir müzik üretimine yönelmiştir. Yalnızca üç bam teli taktığı bağlaması ile arpej ve parmak vurma tekniklerini yoğun olarak kullanarak kendine has bir tını oluşturmuştur. Bağlamanın burguluk kısmının önüne bir ses kutusu daha ekleyerek oluşturduğu çift ses kutulu bağlama (stereo bağlama) ve "Zeki Çağlar Namlı model" bağlama diye adlandırdığı kendine özgü bir üç bam telli bağlama ile tınısal açıdan da farklılaşan çalışmalar yapmıştır (bkz. Şekil 6.23).



Şekil 6.24 : Çift saplı sazı ile Sinan Ayyıldız (URL-42).

Bu anlamda çalışmalar yapan bir diğer müzisyen ve akademisyen de Sinan Ayyıldız'dır.[202] Ayyıldız doktora tezinde parmak vurma tekniği ile melodi üretmenin

[202] Doç. Dr. Sinan Ayyıldız, Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

yöntemleri üzerine çalışmıştır (Ayyıldız, 2018). Çift saplı bağlama ile parmak vurma tekniğini uygulayarak daha geniş bir oktav aralığına sahip olmaya ve armonik duyum elde etmeyi amaçlamıştır (bkz. Şekil 6.24)[203] Diğer yandan Ayyıldız, parmak vurma tekniğini odağa alarak yaptığı düzenleme, uyarlama ve besteleri ile hem şelpe repertuvarını hem de şelpenin teknik kapasitesini oldukça geliştirmiştir. Etni-ka ve Mesel isimli toplulukları ile yaptıkları kayıtlarda hem armonik eşlik amaçlı hem de ezgisel partisyonları çalmak adına şelpe tekniklerini dikkat çekici biçimde uygulamıştır. Şelpe notasyonu ve eğitimi üzerine de çalışmalar yapan Ayyıldız, *Modern Şelpe Repertuvarı 1* isimli kitabında şelpe tekniği için uyarlanmış ve bestelenmiş çeşitli eserlerin notalarını yayınlamıştır (2021). Ayyıldız bu kitapta kromatik pozisyon gösterim sistemini oldukça detaylandırarak yeni simgeler önermiş ve yalnızca sol el için değil sağ el için de pozisyon simgelelerini kullanmıştır. Giderek değişen ve karmaşık bir teknikler bütünü olan şelpeyi öğretmek için yapılan bu çabanın kendisi de bağlama icrasındaki değişim sürecini göstermesi bakımından önemlidir. Diğer yandan Sinan Ayyıldız ve Tolgahan Çoğulu[204] (mikrotonal gitar) birlikte "duo" olarak yayınladıkları albüme (EP) "belirgin bir şekli ve sınırları olmayan" anlamına gelen *Amorphous* adını vermişlerdir. Bu tanımlama, albümde yer alan düzenlemeleme anlayışına, repertuvar çeşitliliğine[205] ve çalgılarda kullandıkları hibrit tekniklere bir gönderme içermektedir. İkilinin, mevcut otantisite sınırlarını genişletme çabasını söylem olarak da ortaya koymaları dikkat çekicidir (URL-43).

Bilindiği gibi 19. yüzyıl sonlarından itibaren Avrupa müziğinde bestecilerin klasik armoni ve form kurallarına ve orkestra yapılanmasına karşı geliştirmeye başladıkları yeni eğilimler artmıştır. Melodinin ön planda olmadığı, orkestralarda çalgı serbestliği ve tını anlamında renk arayışının ön plana çıktığı birçok farklı akım ortaya çıkmaya başlamıştır (Selanik, 1996, s. 255). Bu etkinin artmasındaki temel etken 19. yüzyıl sonuna doğru hem fonografın icadıyla hem de dünya fuarlarının etkisiyle bestecilerin

---

[203] Benzer şekilde Baysal da tezinde parmak vurma tekniği ile farklı akor yapılarının kullanımını analiz etmiş ve bunları çift saplı bağlama için sınıflandırmıştır (2020). Bu yönelimler armoni ve ezgi kullanımı açısından bağlamanın imkânlarının akademik olarak da araştırılmaya ve geliştirilmeye başladığını göstermektedir.

[204] Prof. Dr. Tolgahan Çoğulu İTÜ TMDK'da öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Çoğulu'nun bağlama tekniklerini mikrotonal gitara uyarladığı çalışmalar, bağlamanın farklı çalgılarla olan etkileşim süreçlerinin çift yönlü doğasını göstermesi bakımından oldukça dikkat çekicidir (2011).

[205] İkili bu albümde, iki geleneksel Azeri ezgisini yeniden yorumlamanın yanısıra, Ayyıldız'ın bir bestesini ve Ara Dinkjiyan'ın bir bestesini icra etmişlerdir. İkili, bir başka çalışmasında ise Aziza Mustafa Zadeh'in *Boomerang* isimli bestesini icra etmiştir.

bu gelenekleri "dinleme" imkânına kavuşmasıdır (Debussy, Ravel vb. bestecilerin Paris Dünya Fuarı'nda Gamelan müziği dinlemeleri gibi). Fakat bu dönemde de "egzotik", "Doğulu", "yabancı" sesler/tınılar olarak görülen bu müzikler Batı-merkezci bir bakış açısı içerisinde kullanılmıştır. 1950 sonrasında ise bu durum özellikle bazı Amerikalı bestecilerin Doğu kültürlerini olduğu gibi kavramaya çalışmalarının etkisiyle değişmiş ve Doğu müzikleri John Cage, Steve Reich, Philip Glass gibi bestecilerin yeni müziklerine kaynaklık etmiştir. 20. yüzyıl sonlarına doğru ise Doğu ve Batı kültürlerinin daha demokratik bir zeminde buluşarak yeni geleneklerötesi (*transtraditional*) bir bağlamda birbiriyle temas ederek yeniden üretilmesine zemin oluşturan projeler ortaya çıkmıştır. Söz gelimi Amerika'ya göçen Çinli bir ailenin çocuğu olan ve giderek başarılı bir çellist kariyeri ortaya koyan Yo-Yo-Ma'nın, 1998'de yaptığı Silk Road projesi bu anlamda öncü bir örnektir. Bu projede tarihi İpek Yolu'nu kültürel bir birliktelik modeli olarak gören ve bu coğrafya üzerinde yaşayan farklı kültürlerden günümüz müzisyenlerini bir araya getirerek sınırları aşan yeni bir müzik deneyimi yaratmaya çalışılmıştır (URL-44). Bu yaklaşım Doğu'nun müziklerini "sanat", müzisyenini de Batı'dakine denk "sanatçı/virtüöz" olarak gören yeni bir durumu da ortaya çıkarmıştır.

Bu eğilimlerin Türkiye'deki geleneksel ses malzemesi ve bağlamayla temas etmesi ise 21. yüzyıl başlarında yoğunlaşmıştır. Bu süreçte bağlama ile çalınabilecek yeni bir repertuvar arayışında olan ve özellikle yeni/çağdaş müzik besteciliğinden etkilenen bazı müzisyenlerin oluşturduğu farklı bir yönelim ortaya çıkmıştır. Bağlamanın batının "yeni/çağdaş müzik" çalışmalarının içerisinde konumlandırmaya başlamasında öncelikle Almanya'ya göç eden ve orada müzik eğitimi alan Kemal Dinç ve Taner Akyol gibi üçüncü kuşak göçmen müzisyenlerin etkisi olmuştur. Diğer yandan Türkiye'de "yeni/çağdaş müzik" besteciliği anlamında bir odak olmaya başlayan İTÜ Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'ndeki atmosferden etkilenen Erdem Şimşek'in yaptığı besteler ve içinde bulunduğu projeler bu anlamda dikkat çekmiştir (Mert, 2020, s. 35; Greve, 2017). Bu süreçte oda orkestraları veya senfonik orkestralar ile birlikte çalmak için eser üretme girişimleri de artmıştır. Dolayısıyla bağlama icrasının geleneklerötesi bir bağlamda yol almaya başlamasında Türkiye'de yaşayan müzisyenlerin dünya müzikleri ile etkileşim içerisinde yaptıkları üretimlerinin yanı sıra, Avrupa'ya göç etmiş üçüncü kuşak müzisyenlerin kültürel karşılaşmalarla keşfettikleri yeni ses dünyalarına dâhil olmalarının da önemli bir

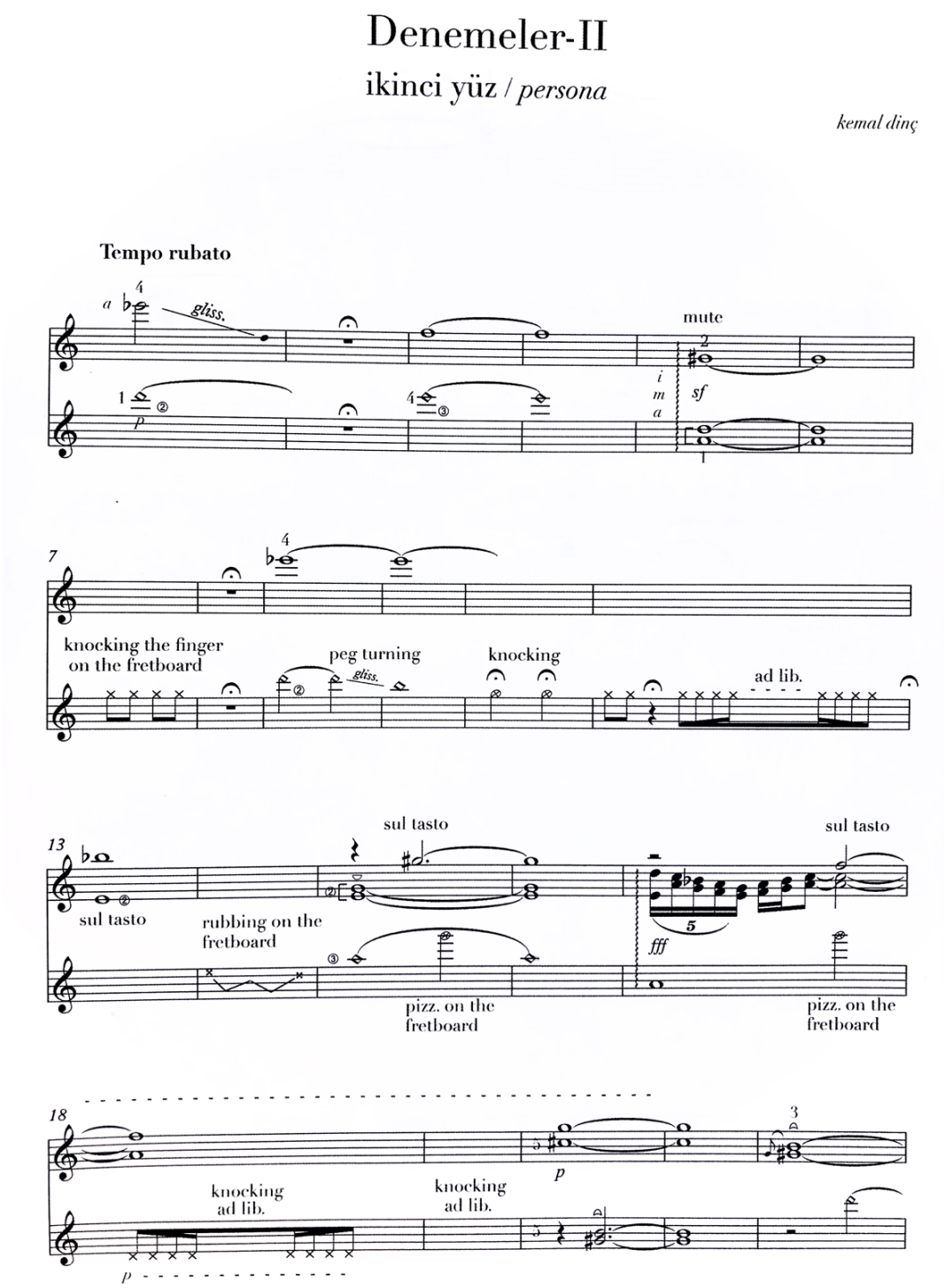
etkisi vardır. Bu icracıların değişen *habitus*'ları, bağlama icrasında yeni yönelimlerin de habercisi olmuştur.

Sözgelimi 1970 yılında İstanbul'da doğan ve 1980 yılında Almanya'ya göç eden Kemal Dinç, bir göçmen olarak yaşadığı kimlik krizini aşmanın bir yolu olarak bağlama ile ilişkisini oldukça geliştirmeye başlar. Bir yandan Türkiye'de Arif Sağ ve Musa Eroğlu gibi ihya önderlerinin kayıtlarını takip eder, diğer yandan müzik lisesinde klasik gitara yönelir ve 1997'de Leipzig Felix Mendelssohn Müzik-Tiyatro Yüksekokulu Klasik Müzik Bölümü'nde yüksek lisans yapar. Klasik gitarla geçirdiği zamanın yoğunluğu ve aldığı bestecilik eğitimi nedeniyle bağlamaya bir süre ara verir. Mezun olduktan sonra tekrar bağlamaya yönelmek ister, çalgıdan hem tını hem de imkân olarak beklediklerinin değiştiğini fark eder. Bas frekansların daha güçlü olduğu, volümü daha yüksek bir çalgı yaptırmak için çabalar. Bu süreçte çalgı yapımıcısı Süleyman Arslan ile ortak çalışmalar yaparak aradığı sesleri bulmaya çalışır. Ses tahtasında, tellerde ve perdelerde çeşitli değişiklikler yapmaya başlarlar. Rezonans deliğini ses tahtasının üzerine açarlar. 3-4 mm kadar incelttikleri ses tahtalarının arkasına balkon (can direkleri) yerleştirerek tını arayışlarını geliştirirler. Gitardan aktardığı tırnakla çalma tekniğine daha iyi cevap verecek bir eşik yüksekliği üzerinde çalışırlar. Diğer yandan bas sesleri arttırmak için üç tel grubunda da bam teli kullanır, hatta en üst tele pek yaygın olmayan bir biçimde çelik telle iki oktav aralık oluşturacak 0.98 mm kalınlığında bam teli takar (bkz. Şekil 6.25).



Şekil 6.25 : Dinç sazı ismini verdiği bağlaması ile Kemal Dinç.

Ayrıca tını ve tekniğe ilişkin arayışlarını geleneksel düzenlerdeki farklı pozisyonları keşfetmeye çalışarak sürdürür. Örneğin gelenekte sınırlı bir repertuvara sahip olan misket düzeni (Re-Sol-Fa#) ile farklı makamları çalabilmek için ek perdeler bağlar. Diğer yandan yeni düzen arayışları da geliştirerek Çapraz Düzeni (Mi-Si-Do#) adını verdiği bir düzenle icralar yapar (K. Dinç, kişisel görüşme, 23 Aralık 2016). Kemal Dinç'in 2006 yılında isimli ilk solo albümü bağlama, yaylı dörtlüsü ve piyano için yazdığı, çağdaş klasik Batı müziği ile Anadolu halk ezgilerinin iç içe geçtiği bir oda müziği albümüdür. Bu albüm, Dinç'in tasarladığı bağlamanın tınısı ve kullandığı arpej tekniklerinin yanı sıra, bağlama, piyano ve yaylı dörtlüsünün birlikteliğine yer yer perküsyon, nefesli çalgılar ve udun katılımıyla oluşmuş yeni müzik bestelerini içermesi bakımından dikkat çekicidir. Albümde bağlama müziğinde pek alışık olunmayan armoniler işitilmekte ve kromatik geçkilerle ton ekseninin yer yer değiştiği görülmektedir. Diğer yandan tek ses üzerinde uzun odaklanmalarla tını bakımından farklı renk arayışları duyulmaktadır. Böylece özellikle bölüm aralarında icracının bağlama düzeniyle yaptığı uzun doğaçlamalarda geleneksel ezgilere küçük göndermeler yapılsa da gelenekselin parçalanarak bilinçli bir yabancılaştırmaya tabi tutulduğu eserler ortaya çıkmıştır (Dinç, 2006). Dinç'in gelenek ötesinde bir bağlama icrası arayışının en dikkat çekici örnekleri ise 2012 yılında yayınladığı *Denemeler* adlı albümde yer alan besteleri olmuştur. *Denemeler* albümünde icracının yeni tekniklerle bağlamanın anlatım olanaklarını genişletilme çabası ve alışılagelmişin dışında bir besteleme dili oluşturma isteği seziliyor. İcracının bu yönüyle çağdaş gitar tekniklerinden oldukça beslendiği görülmektedir. Doğuşkanları kullanma, tırnağı bam tellere sürtme, sapa, eşiğe, göğse ritmik vuruşlar yapma, akort burgularını döndürme, bir çubuğu tellere sürtme gibi yöntemlerle soyut anlatım olanaklarını genişleten teknikler kullanmış ve yenilik arayışı kullandığı notasyona da yansımıştır (bkz. Şekil 6.26). Çalgının üzerine veya tellerin arasına bazı gereçler ekleyerek tınısını değiştirmek ve böylece esere özgü "hazırlanmış çalgılar" (*prepared instruments*) tasarlamak yeni müzikte sıklıkla görülen bir uygulamadır. Kemal Dinç de *Denemeler 3 / Deliler* adlı eserinin icrası için bağlamanın telleri ve klavye arasına iki kısa çubuk yerleştirerek bir "hazırlanmış bağlama" tasarlamıştır. Böylece yer yer daha "metalik" bir tını elde etmek istediğini belirtmiştir. *Denemeler 4 / İnsan, Hayat ve Anlamsızlık* adlı eserinde ise üzeri kumaş parçası ile kaplanmış bir çubuğu çalgının farklı bölgelerinde tellere sürterek ve vurarak çeşitli sesler elde etmeyi denemiştir (Dinç, 2012, ss. 37-47).



Şekil 6.26 : Kemal Dinç'in *Denemeler II* adlı bestesinden bir kesit (Dinç, 2012, s. 29).

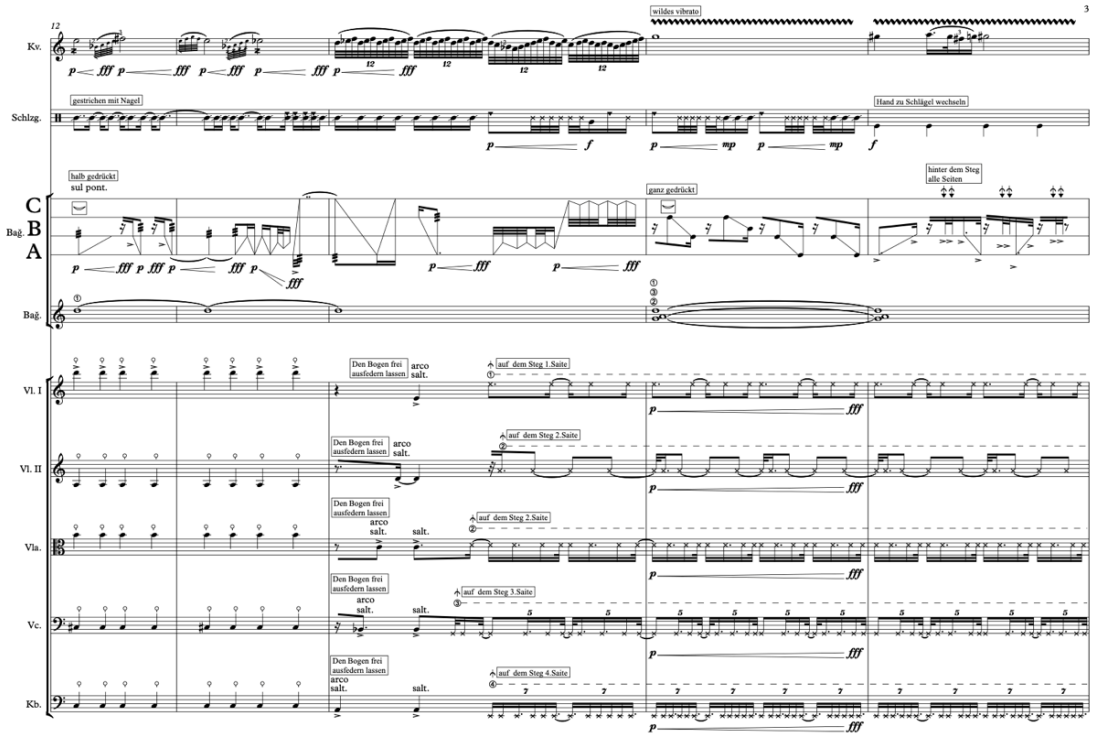
Bir yandan bağlama ile deneysel çalışmalar yaparak yeni müzik arayışlarını sürdüren Dinç'in, diğer yandan *Geleneksel Yorumlar* ve *Duo* (Ahmet Arslan ile) gibi halk müziği repertuvarından eserler icra ettiği albümler yayınlaması, ihya otantisitesinden kopuşun ve yeni bir otantisiteye yönelme sürecinin bir göstergesi gibidir. Dinç, bu albümlerde geleneksel eserler seslendirse de bağlamanın tınısında ve icra tekniğinde

sürdürdüğü yenilik arayışını yansıtmıştır. Bu anlamda hem gelenekselin kendisine hem de ihya otantisitesinde ortaya çıkan yeni otoriterleşmeye bir karşı duruş sergiler ve geleneksel olandan kopuşun kaçınılmazlığını dillendirir:

> Gelenekseli kutsamıyorum…Aksine, onunla bir kopuş yaşamanın kaçınılmazlığına inanıyorum. Gelenekselliğin zamanla güçlü bir otoriteye dönüşerek tek sese dönüşmesi aynı zamanda geleneğin faydalı dinamiklerini de köreltmekte. (Karataş, 2019)

Almanya'ya göç etmiş ve bestecilik alanı ile ilişki kurmuş bir diğer bağlama icracısı da Taner Akyol'dur. 1977 yılında Bursa'da doğan Akyol, 1996 yılında Berlin'e yerleşir. Türkiye'de aldığı bağlama ve keman eğitiminden sonra 1996 yılında Studienvorbereitende Institut der Musikschule Kreuzberg'te (Kreuzberg Müzik Okulu) Helmut Zapf'la bestecilik çalışmaya başlar. Ardından 1997-2003 yılları arasında Hochschule für Musik Hanns Eisler'de (Hanns Eisler Müzik Yüksekokulu) Prof. Hanspeter Kyburz ile, sonrasında da Universität der Künste Berlin'de (Berlin Sanatlar Üniversitesi) Prof. Walter Zimmermann ile bestecilik çalışır. Almanya'ya gelip bestecilik okumasındaki en önemli motivasyonun Zülfü Livaneli'nin ve Adil Arslan-Carlo Domeniconi ikilisinin yaptığı senfonik çalışmalara öykünerek bir bağlama konçertosu besteleme hedefi olduğunu belirten Akyol, daha sonra yeni müzik eğilimleri ile tanıştıkça bu hedefinin değiştiğini belirtmektedir (T. Akyol, kişisel görüşme, 25 Mayıs 2013). Diğer yandan Akyol'un bağlama icrasında Arif Sağ ekolünü benimsemesi, ihya önderleri ile yeni avangart eğilimin öncül-soncul ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir. Taner Akyol bu süreçte "bağlamayı bir yandan bağlama ile yeni müzik besteleme çalışmaları yapar, diğer yandan Alman bestecileri bağlama ile tanıştırarak bağlamanın yeni müzik besteleri içinde yer almasını teşvik etmeye başlar. Örneğin 2003 yılında hocası Helmut Zapf bağlama, flüt, korno, klarnet ve piyano için bir beste yapmıştır. 2007 yılında Brandenburgischer Verein Neue Musik (Brandenburg Yeni Müzik Derneği) tarafından bir uluslararası beste yarışması düzenlenmiş ve bağlama zorunlu solist çalgı olarak belirlenmiş; yarışma için bestelenen eserleri de Akyol seslendirmiştir. Akyol klasik Batı müziği besteciliği alanıyla tanıştıktan sonra bağlamanın "ya kendisinden çok uzaklaşarak modernitenin içinde kaybolacağını" ya da "kendisini koruyarak, o müziğin içerisinde başka bir pencere açacağını" görmüş ve ikinci yolu seçerek bu çerçevede yeni bir dil oluşturmaya çalışmıştır. Dolayısıyla kendi

bestelerini "bağlamayı kendisine/varlığına çok fazla yabancılaştırmadan" yaptığını ve bunu yaparken ölçüsünün "kendi kulağı ve hissiyatı" olduğunu belirtmiştir (T. Akyol, kişisel görüşme, 25 Mayıs 2013). Bağlamayı kullanıldığı bir opera da besteleyen Akyol'un besteleri incelendiğinde oluşturmaya çalıştığı yeni dilde bağlamanın tınısını değiştirmekten daha çok onu yerleştirdiği müzikal bağlamın farklılaştığı işitilmektedir. Ayrıca bağlamanın geleneksel repertuvarından fragmanların eserlerine serpiştirildiği görülmektedir (bkz. Şekil 6.27).



Şekil 6.27 : Taner Akyol'un *Tertele* isimli bestesinden bir kesit.

Bağlamanın yeni müzik çalışmalarında yer almaya başlaması, bestecilik alanından yeni araştırmacıların da ilgisini çekmeye başlamıştır. Sözgelimi Mert (2020) *Bağlamada Genişletilmiş Çalım Teknikleri Metodu* adını verdiği çalışmasında, bağlamanın yeni müzik içerisinde kullanım sürecini özetlemiş ve bağlamada kullanılabilecek genişletilmiş icra tekniklerine dair yeni notasyon önerileri getirmiştir.

2000'li yıllardan sonra Avrupa'daki, özellikle Hollanda ve Almanya'daki, gelişmelerin de etkisiyle bağlama giderek "uluslarötesi bir ikona" dönüşmüştür (Bauman, 2016, s. 73). Bu gelişmelerin en belirgin göstergesi eğitim alanında bağlamanın kat ettiği mesafedir. Türkiye dışında lisans ve yüksek lisans seviyesinde bir Türk Müziği programı ilk kez 2000 yılında Hollanda'da Codarts Müzik

Akademisi'nde açılmış ve programda bağlama da yer almıştır. Önceleri Talip Özkan'ın sürdürdüğü eğitimler, 2006 yılından itibaren Kemal Dinç tarafından yapılmıştır. Diğer yandan 2005-2008 yılları arasında gerçekleştirilen Herkes İçin Bağlama (Bağlama Für Alle) projesi ile, Almanya'nın Nordhein-Westfalen şehrindeki belediye müzik okullarında bağlama eğitimi desteklenmiştir. Ayrıca 2012 yılında Almanya'daki Müzik Okulları Birliği tarafından ilk defa batılı olmayan bir çalgı için bir eğitim programı hazırlanmış ve yayınlanmıştır (Greve, 2016, s. 88). Bağlama 2013 yılında Almanya'da yılın çalgısı ilan edilmiş ve bu kapsamda aynı yıl Berlin'de bağlama sempozyumu düzenlenmiştir. 2015 yılında Mannheim Popakademie'de *World Music* bölümünün altında bağlama ana sanat dalı kurulmuş ve Kemal Dinç'in yönetiminde eğitim vermeye başlamıştır. Daha sonra bu bölümdeki eğitim Erdem Şimşek, Kenan Tülek ve Yusuf Arslan'ın workshop ve dersleri ile devam etmiştir. 2016 yılından itibaren Berlin Sanatlar Üniversitesi'nde (UdK) bağlama eğitimi verilmeye başlanmış ve eğitimleri Taner Akyol sürdürmüştür.

Görünen o ki, Türkiye ve dünyada bağlamanın temas ettiği yeni alanların da etkisiyle bağlama çoktan geleneklerötesi bir yolculuğa çıkmış ve bağlama icrası yeni bir otantisite inşasının belirtilerini göstermeye başlamıştır. Bu yeni bağlamda ihya otantisitesinde görülen öz arayışı-yenilik arayışı bileşiminin yerini giderek yenilik arayışının daha bakın olduğu bir eğilim biçimine bıraktığı gözlemlenmektedir. Bu eğilim birçok farklı motivasyonla ve karşılaşma ile beslenmekte; böylece neredeyse her bireyin kendi yaratıcı tercihleri ve kendi *habitus*'u çerçevesinde ortaya çıkardığı çok sayıda yeni üslup doğmaktadır. Tını ve tekniğe ilişkin tercihlerin yenilik arayışı eğilimiyle değiştiği bu yeni bağlama ilişkin bazı temel gözlemler şu şekilde özetlenebilir:

- Bireyselleşme olgusunun tercihleri de değiştirdiği görülmekte, müzisyenlerin kendi tını ve tekniklerini oluşturma çabasının arttığı görülmektedir.
- Bağlama icrasında teknik kapasitenin gelişmesi ile birlikte mevcut geleneksel repertuvarın dışında yeni bir repertuvar oluşturmaya dönük çabaların arttığı gözlemlenmektedir.
- Bu çabalar çalgının yapısında da değişiklikler yapma ihtiyacını doğurmaya başlamıştır (tel ekleme, perde ekleme, yeni düzen bulma, farklı tel kombinasyonları kullanma vb.).

- Bağlamada yeni çalım tekniklerinin, yeni pozisyonların kavranmaya çalışıldığı görülmektedir.
- Bağlama ailesi çalgılarına yeni kayıt ve *miks* tekniklerini uygulayarak farklı ve özgün müzikal renk yaratma çabası oldukça yaygınlaşmıştır.
- Farklı müzik türlerinden yapılan uyarlamaların yanı sıra, bağlama müziğini ön plana çıkaracak özgün bestelere yönelimin geliştiği görülmektedir.
- Bağlamanın çok çeşitli sentez çalışmalarının içerisinde yer bulduğu görülmektedir.
- Gelişen müzik teknolojisinin de etkisiyle elektronik kullanım imkânları gelişmekte ve çeşitli *manyetik, pre-amfi, procesor* gibi aletler kullanarak yeni tınılar elde etme arayışının geliştiği görülmektedir.
- Geleneksel formların ve çalgılama biçimlerinin dışında, yeni kompozisyonlar ile kurgulanan oluşumlarda bağlamanın yer aldığı görülmektedir.

7. SONUÇLAR

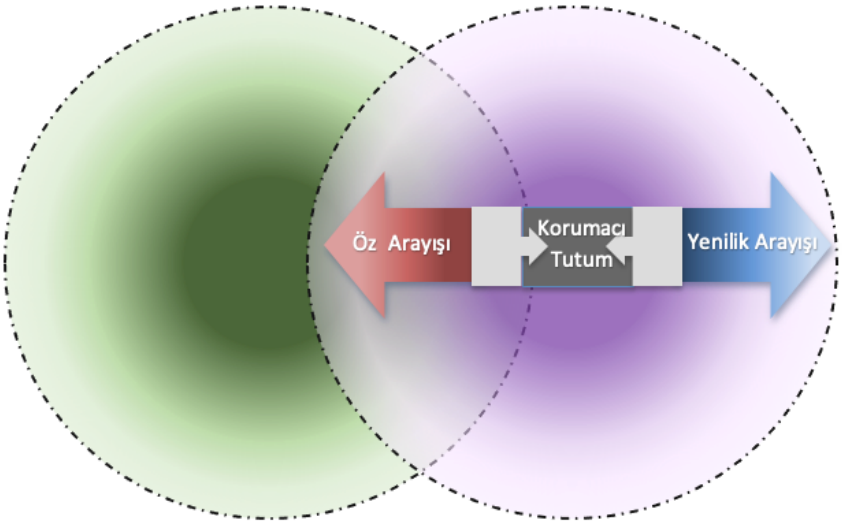
Bu tez çalışmasında, bağlama icrasında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarından itibaren izleri sürülebilen ve özellikle 1940'lı yıllardan itibaren gözlemlenebilen değişim süreci konu edilmiş, belirtilen tarihten günümüze kadar uzanan zaman dilimine odaklanılarak, alan araştırması (gözlem, kişisel görüşme), literatür taraması ve ticari kayıtların incelenmesi yoluyla değişim süreci analiz edilmiştir. Bu anlamda bağlamanın kayıt edilmiş icra tarihi, alan çalışmasında yapılan gözlemlerle birleştirilmiş ve bunlar alana ilişkin literatürle bağlantılı bir biçimde etnomüzikoloji disiplini içerisinde irdelenmiştir. Tez kapsamı, bağlama icrasında farklılaşma eğilimlerini ortaya çıkaran modern/kentli müzisyenlerin icralarıyla sınırlandırılmıştır. "Eğilim belirleyen usta icracılar" olarak nitelendirilen bu müzisyenler temel alınarak, değişim sürecinin doğası kavranmaya çalışılmıştır.

Bu tezde, bahsedilen bu değişim sürecinin çok katmanlı yapısını anlatabilmek adına yeni bir kuramsal çerçeve önerilmiştir. Kavramsal nitelikli bir ilişkiler bütünü olan bu kuramsal çerçeveyi oluşturmak için müziksel değişim sürecinde birey ve yapı arasındaki ilişkisellik irdelenmiştir. Bu anlamda üslubun önemli bileşenleri olan tını ve tekniğin değişim sürecini anlamak kadar, bunlara ilişkin tercihlerin değişim sürecinin de sorgulanmasının gerekliliği üzerinde durulmuştur. Bireysel tercihlerdeki değişimin, bireyin değişen *habitus'*una, dolayısıyla değişen toplumsal, ekonomik, ideolojik ve kültürel bağlamlara işaret ettiği vurgulanmıştır. Değişen bağlamlarda bireylerin farklı tercihlere yöneldiği, bu tercihlerin yeni değer yargılarıyla sınırları çizilmiş bir seçenekler kümesine dönüştüğü açıklanmıştır. Bu sınırların müzisyenlerin otantik olarak algıladığı ve nitelendirdiği seçeneklerin sınırları olduğuna dikkat çekilmiştir. Tını ve tekniğe ilişkin tercihlerin değişmesiyle oluşan yeni pratik ve buna ilişkin söylemin oluşma süreci ise yeni bir otantisite inşası olarak görülmüştür. Dolayısıyla bu tez kapsamında bağlama icrasının değişim süreci, otantisite inşası çerçevesinde değerlendirilmiştir.

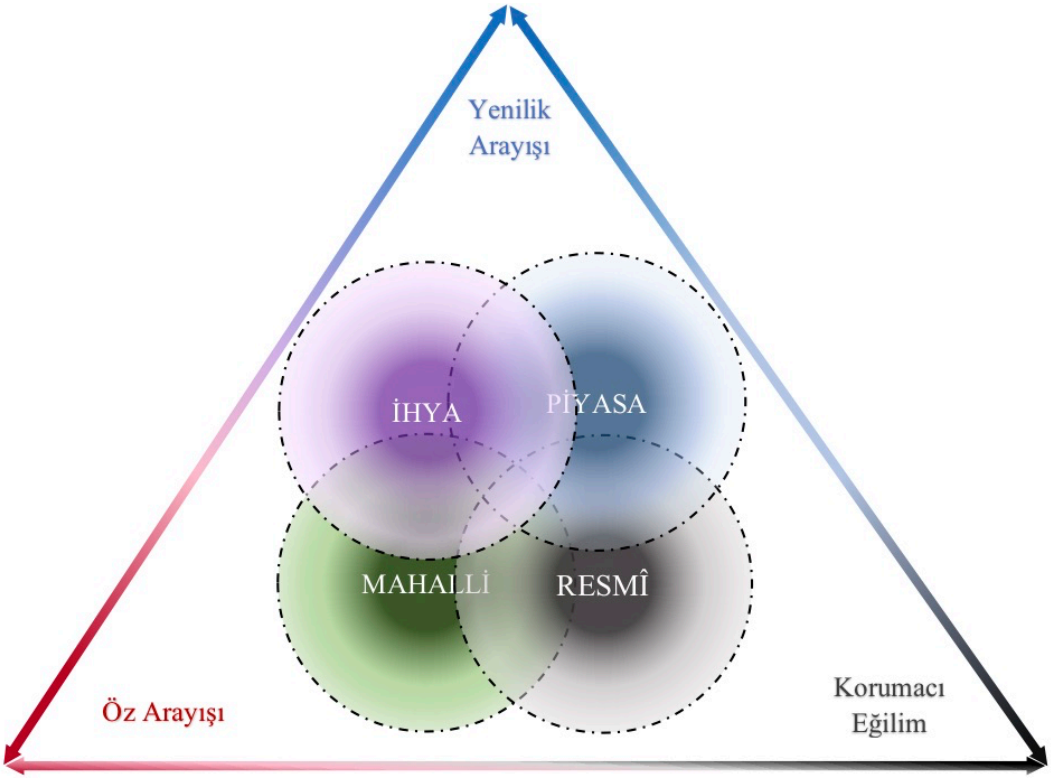
Sahip oldukları farklı kültürel yatkınlıklarla eğilimlerini belirleyen müzisyenler geleneksel-modern ve yeni-eski gibi karşıtlıkların alan içerisinde doğurduğu çatışma ve ilişkiler arasında konumlanmakta ve etkisi altında kaldıkları ilişkiler bütünü çerçevesinde yaratıcı tercihlerini gerçekleştirmektedirler. Bir başka deyişle, müzisyenler, bütün bu etkiler ve çıkarları (ekonomik olmak zorunda değil) doğrultusunda çeşitli konumlar arasında tavır almakta ve olası seçeneklerden yaptıkları tercihlerle müziksel pratiklerini sürdürmektedirler. Müzisyenler çıkarları değiştiğinde farklı stratejiler geliştirerek otantisite kategorilerinin sınırlarında hareket edebilmektedir.

Tezin ikinci bölümünde, icracıların yaratıcı tercihler yapma mekanizmasını açıklamakta kullanılan modelleme irdelenirken, seçenekler kümesini oluşturan çemberin yarıçapı "yaratıcılık yarıçapı" olarak ele alınmıştı. Bu modellemede çemberin merkezinde belirli bir otantisiteyi temsil eden icracıların dinleyicileri ile iletişim kurmakta daha güvenli bulabilecekleri tercihlerin mevcut olduğu vurgulanmış, çepere doğru ilerlendiğinde daha seyrek olarak dağılmış seçeneklerle karşılaşıldığına işaret edilmişti. Bu tercihlerin beğenilmesi, dinleyici tarafından anlaşılması ve takdir edilmesi diğer seçeneklere göre daha zordur. Çünkü bir anlamda icracı risk alır. Ancak tarihin bir anında çeperde bulunan tercihler, bu noktadaki yoğunlaşmadan dolayı zamanla merkezî bir görünüm kazanabilir. Dolayısıyla otantisite merkezi kayar. Bir dönem yenilik arayışı olarak görülen eğilimler yeni bir korumacı tutumun çekim alanını oluşturmaya başlar. Böylece yeni otantisite kategorileri oluşur. Oluşan her otantisite kategorisi bir bağlamsal bütünleşmeyle, yani kültürel, ideolojik, toplumsal ve ekonomik yapının toplamıyla ilişkilidir. Bu ilişki, aktörler üzerinden kurulur. Dolayısıyla birey ve yapı arasındaki ilişki karşılıklı bir süreçtir.

Alan araştırmasında gözlemlediğimiz ve yukarıda anlatılan çerçevede analiz ettiğimiz bağlama icracılarının tercihlerini şekillendiren eğilimleri üç temel şekilde sınıflandırılmıştır: öz arayışı, yenilik arayışı, korumacı tutum. Korumacı tutum, icracıların bir otantisite çemberinin merkezindeki seçeneklere doğru yönelimini; yenilik arayışı kesişim kümeleri halindeki otantisite çemberlerinin temassız çeperlerine doğru yapılan yönelimleri; öz arayışı ise, belli bir otantisite merkezinin çekimi altındayken başka bir otantisite merkezine doğru yapılan yönelimleri gerçekleştiren güçtür (bkz. Şekil 7.1)



Şekil 7.1 : Otantisite oluşumlarını şekillendiren eğilimlerin temsili görünümü.



Şekil 7.2 : Otantisite kategorileri ve eğilimler arasındaki ilişkisellik.

Dolayısıyla bu üç eğilim bağlama icrasındaki otantisite oluşumlarının da üç temel dinamiğini oluşturmaktadır. Birbiri ile ilişkili, ancak farklı değişim bağlamlarına işaret eden otantisite kategorileri bu üç eğilimin kılavuzluğunda ortaya çıkmaktadır. Yani bu eğilimlerin farklı şekillerde bileşimleri farklı otantisiteler yaratmaktadır (bkz. Şekil 7.2). Her icracıda belli ölçüde bulunan bu eğilimlerden kimi zaman yalnızca birisi baskın olmakta, kimi zaman da her üç eğilimin çekim kuvvetleri farklı

oranlarda birleşmektedir. Bu durum seçenekler uzamındaki bir vektörler toplamı olarak düşünebilir. Burada üç farklı bileşenden oluşan bu bileşke vektör, yeni üsluplar ve estetik beğenilerin ortaya çıkışını temsil etmektedir. Bu farklı tip eğilimlerin birleşmesi ve bu yönde bir beğeni ve estetik yargılar odağının oluşması, otantisite merkezinin yeni konumunu belirlemektedir.

Tez kapsamındaki değişme sürecini ortaya çıkaran bağlamlar göz önünde bulundurularak "mahalli, resmî, piyasa ve ihya" olmak üzere dört temel otantisite kategorisi oluşturulmuştur. Bu kategoriler farklı tını ve tekniklerin "iyi, doğru, güzel, işlevsel" kabul edildiği, yani farklı tercihlere dair otantisite söylemi ve eyleminin geliştirildiği üslup grupları olarak ele alınmış ve bunlar geçişken sınırları olan kesişim kümeleri şeklinde kurgulanmıştır. Bu otantisite kategorilerinin oluşumu birer süreç olarak görülmüş ve gelenekle kurdukları ilişki göz önünde bulundurularak bu süreçler gelenek, geleneğin icadı, gelenekle ihtilaf ve geleneğin ihyası olarak kavramsallaştırılmıştır.

Bu çerçevede öncelikle bu tezde sınırlandırılan değişim sürecinden öncesini ortaya koymak adına, tarihsel verilerden yola çıkılarak gelenek irdelenmiş ve tanımlanabilir bir başlangıç noktasına işaret eden mahalli otantisite açıklanmıştır. Bu anlamda Anadolu'da yaklaşık 3500 yıllık bir geçmişi olan bağlama tipli çalgıların, icra bakımından benzerlik ve farklılık ekseninde kavranabilecek bir çeşitliğe sahip olduğu gösterilmiştir. Tını ve teknik bakımdan gelenekteki bu çeşitliliğin göstergesi olarak, çalgının fiziksel özelliklerindeki (boy, biçim vs.) farklılıkların ve çeşitli düzen/tel kombinasyonları kullanılmasının altı çizilmiştir.

Resmî otantisite kategorisinde ise devletin resmî ideolojisiyle uyumlu ulusal kültür ve müzik alanlarındaki söyleminin, geleneğin icadı yoluyla kurumsallaşması ve bunun bağlama icrasına yansımaları irdelenmiştir. Bu anlamda özellikle Radyo'da Yurttan Sesler Topluluğu ile ortaya çıkan birlikte çalma pratiği ile birlikte bağlama icrasında yaşanan değişimler incelenmiştir. Çalgı boyu, biçimi, tel düzeni, akort, perde dizgesi gibi konulardaki uzlaşma ve standartlaşma arayışlarına dikkat çekilmiştir. Ayrıca ulusal halk müziğinde yerelin temsili ve hafıza araçları olarak yöresel tezene tavırlarının kullanılma biçimi üzerinde durulmuştur. Diğer yandan bütün bir ulusal repertuvarı bağlama ile icra eden yeni/modern bir müzisyen kimliğinin ortaya çıktığı ifade edilmiştir. Ayrıca resmî otantisitede tercihlerin korumacı tutum ve yenilik arayışı ekseninde şekillendiği vurgulanmıştır.

Piyasa otantisitesi kategorisinde, 1950'li yıllardan itibaren değişen bağlam içinde, ticari bir nitelikle çok daha fazla ilişki kurmaya başlayan bağlamanın dâhil olduğu yeni alan incelenmiştir. Bu tezde piyasa olarak çerçevelenmeye çalışılan bu alanda farklı bir eylem ve söylem geliştiği, böylece yeni bir otantisite inşası gerçekleştiği gösterilmiştir. Piyasa otantisitesi, kentli icra mekânlarında ve kayıt endüstrisinde görünürlük kazanan bağlama icra üslupları ile ilgili ayırt edici bir pratik ve söylem biçimi olarak kavramsallaştırılmıştır. Bahsi geçen ayırt edicilik, büyük ölçüde daha önceki otantisite kategorileri ile oluşturduğu karşıtlıklara dayandığı belirtilmiştir. Dolayısıyla piyasa alanının gelenekle ihtilaflı bir alan olarak geliştiği ve bu otantisitede öne çıkan serbestlik söyleminin de bu ihtilaf eşliğinde inşa edildiği vurgulanmıştır. Bu süreçte piyasada gelişen serbest çalışmalar söylemi üzerinde durulmuştur. Ayrıca piyasada gelişen ihtiyaçlar ve yenilik arayışının etkisiyle ortaya çıkan elektro bağlama icrası başta olmak üzere, sahne ve stüdyo ilişkisinde değişen pratikler üzerinde durulmuştur.

İhya otantisitesi kategorisinde, 1980'li yıllardan itibaren gelişen, merkezinde Alevi müziğinin olduğu bir Halk müziği ihyası süreci yaşandığı gösterilmiş ve bu sürecin bağlama icrasına etkileri irdelenmiştir. Alevi kültürel kimliğinin ve onun önemli bir bileşeni olan Alevi müziğinin yaşadığı farklılaşmanın, bu değişim sürecinin en önemli dinamiği olduğu vurgulanmıştır. Bağlama icrasını etkileyen girift bir süreç olarak Alevi/Halk müziği ihyası sürecinde öz arayışı ve yenilik arayışı ekseninde yaşanan değişimler, kısa saplı bağlama ve bağlama düzeninin ihyası, şelpenin ihyası, eski çalgıların (dede sazı, kopuz, iki telli) ihyası, Abdal sazının ihyası olmak üzere dört ana eksende ortaya konmuştur. Ayrıca bu süreçte ihya otantisitesinin çekim alanında mikro-otantisitelerin oluşum süreçleri irdelenmiş ve ihya otantisinden kopuş sürecinde geleneklerötesi bir bağlamda, yenilik arayışının baskın olduğu yeni bir otantisite inşasının şekillendiğine işaret edilmiştir.

Bağlama icrasındaki değişim sürecine ilişkin bu tezde ortaya konulan bütüncül perspektifin yapılacak yeni çalışmalar için oldukça önemli bir zemin ortaya koyacağını öngörmek mümkündür. Zira değişim sürecinin geçişken sınırlara sahip farklı bağlamlarının olduğunun bilinmesi, daha daraltılmış konulara odaklanmış çalışmaların bütün içindeki yerinin doğru kavranmasına olanak tanıyacaktır. Yeni çalışmalarda bu odaklanma farklı otantisite kategorilerine yapılabileceği gibi müzisyenler, müzik yapımcıları, aranjörler, ses mühendisleri, eğitimciler, çalgı

yapımcıları, amatör icracılar gibi sürecin farklı aktörleri üzerine de gerçekleştirilebilir. Ayrıca izlerkitlenin taleplerine ve dinleme motivasyonlarına ilişkin yapılacak çalışmalar da süreci farklı açılardan aydınlatması bakımından önemli olacaktır.

Değişimin sürekliliği akılda tutularak, yeni oluşacak otantistite inşalarına yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Bu anlamda yeni oluşan alt alanlar da mercek altına alınmalıdır. Özellikle sosyal medya mecralarındaki yönelimler ve yeni medya teknolojilerinin icraya etkisi gibi konular üzerine çalışılması, bu anlamda oldukça önemlidir. Ayrıca farklı ülkelerdeki gelişmeler incelenerek (özellikle Almanya), diasporada bağlama icrasının değişim süreci özel olarak çalışılmalıdır. İcracıların dünyanın farklı müzik kültürlerini sentezleyerek oluşturdukları "*World music*", "etnik caz" gibi etiketlerle görünür olan müzik türlerindeki yeni yönelimler incelenmeli ve bağlama icrasına etkisi araştırılmalıdır. Bunun yanında farklı yerelliklerdeki bağlama icra geleneklerinin değişim ve sürekliliğini incelemek amacıyla, Ankara, Kırşehir, Konya, Kars, Niğde, Nevşehir, Diyarbakır, Dersim gibi kültürel merkezlere odaklanan araştırmalar yürütülmelidir. Diğer yandan giderek farklılaşan ses kayıt teknolojisinin icraya etkileri üzerine de çalışmalar yapılmalıdır. Bu çalışmalarda özellikle bağlama icracılarının kişisel *sound* arayışında kayıt teknolojilerini kullanım biçimleri incelenmelidir. Bununla bağlantılı olarak izlerkitlenin ve amatör/profesyonel icracıların tınıya ilişkin beğeni kalıplarının zaman içinde nasıl değiştiği sorgulanmalıdır. Bütün bunların yanı sıra bağlama icrasındaki değişim sürecini toplumsal cinsiyet açısından irdeleyen yeni çalışmaların yapılması da alana önemli katkılar sunacaktır.

Gelecekte yapılacak çalışmalarda, bu tezde anlatılan bilgilerin, yeni bulgular ortaya çıktıkça güncellenmesi ve mevcut tarih anlatısının gözden geçirilmesi oldukça yararlı olacaktır. Bu nedenle yeni arkeolojik, tarihsel, sosyolojik çalışmalar da dâhil olmak üzere konuyla ilgili güncel uluslararası akademik literatür takip edilmeli ve sözlü tarih çalışmaları genişletilmelidir. Diğer yandan bağlama icrasının değişim sürecinde aydınlatılamayan noktaların açıklığa kavuşturulması ve sürecin çok daha derinlemesine analizinin yapılabilmesi için kurumsal ve özel derleme arşivlerinin araştırmacılara bir an önce açılması sağlanmalıdır. Ayrıca bu sürece ışık tutacak ses ve görüntü kayıtları ortak bir arşivde toplanarak, araştırmacıların erişimine açılması oldukça yararlı olacaktır. Zira tarihsel kayıtlar incelenerek geleneksel bağlama

icrasına ilişkin yapılacak analizler sonrasında tını ve tekniğe ilişkin edinilecek veriler, günümüz eşdeğerleri ile karşılaştırılabilecek ve böylece daha nitelikli araştırmalar yapmak mümkün olacaktır. Yine bağlama tarihine ışık tutması bakımından mevcut müze ve koleksiyonlardaki çalgı, fotoğraf, video gibi materyallere ilişkin envanterin, sağlıklı bir biçimde ortaya çıkarılması, bunlara araştırmacıların erişiminin sağlanması ve bireysel koleksiyonların kurumsal bir çalgı müzesi altında toplanması oldukça faydalı olacaktır. Zira bu yolla eski çalgıların perde, tel, ağaç kullanımı, boyut ve oranlar bakımından detaylı incelenmesi hem tını hem de tekniğin değişim sürecine ilişkin önemli bilgiler sunacaktır.

Son söz olarak, bu tezde incelenen bağlama icrasına ilişkin yaklaşık yüz yıllık tarihin temelde çok katmanlı bir "karşılaşmalar" (*encounterings*) tarihi olduğunu vurgulamak yerinde olur. Bu değişim süreci ve süreçteki farklı otantisite oluşumları bağlama icracılarının başka başka insanlarla, müziklerle, kurumlarla, teknolojilerle, iletişim biçimleriyle, ideolojilerle, ekonomik ilişkilerle, fikirlerle ve toplumsal olaylarla karşılaşmalarının ürünüdür. Zira bu karşılaşmalar, müzisyenlerin kültürel yatkınlıklarını ve dolayısıyla tınıya ve tekniğe ilişkin tercihlerini değiştirmektedir. Kültürel temas noktalarının çeşitlenerek çoğaldığı yeni bir döneme girerken, önümüzdeki yakın gelecekte bağlama icrasında farklı aktörlerin, farklı eğilimlerin ve farklı tercihlerin ortaya çıkacağını; yeni tını ve tekniklerin yeni anlamlar ile buluşacağını; yeni estetik değerlerin, beğenilerin ve bunlara ilişkin yeni yargı öbeklerinin oluşacağını ve dolayısıyla yeni otantisite inşalarının gerçekleşeceğini şimdiden öngörmek mümkündür.

KAYNAKLAR

Acar, A. (2014). Kişisel görüşme. 22 Kasım, İstanbul

Açın, C. (1992). Standart Bağlama Ailesi ve Bağlama Düzenlerinin Bağlamaya Yapmış Olduğu Etkiler. S. Turhan (Editör), *Türk Halk Müziği'nde Çeşitli Görüşler* içinde (ss. 397-408). Ankara: Kültür Bakanlığı.

Açın, C. (2000). *Bağlama: Yapım Sanatı ve Sanatçıları.* İstanbul: Emek Basımevi.

Açın, Y. (2005). Bağlamada Son Elli Yıldaki Gelişmeler. H. Karababa (Editör), *Bağlamanın Tarihçesi* içinde (ss. 75-93). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Akatlı, F. (2001). *Bir de Ruhi Su Geçti.* İstanbul: Ruhi Su Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.

Akça, T. (Yönetmen/Yapımcı). (2004). *Yıllar, Yollar, Yüzler: Ali Ekber Çiçek* (Belgesel). Ankara: TRT.

Akdeniz, S. (2011). *Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Yamanlar Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri* (Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.

Akdağ, A.K. (2012). *Bağlamada Düzenler ve Tezene Tavırları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Akdağ, A.K. (2013). *Bağlama Çalgısında Pozisyon Yaklaşımları ve Kromatik Pozisyon Yaklaşımının Bağlama ve Bozuk Düzeninde İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Türk Musikisi Yüksek Lisans Programı, İstanbul.

Akdeniz, Ç. (2013). Kişisel görüşme. 18 Kasım, İstanbul

Akman, Ş. T. (2011). Türk Tarih Tezi Bağlamında Erken Cumhuriyet Dönemi Resmî Tarih Yazımının İdeolojik ve Politik Karakteri. *Hacettepe Hukuk Fak. Derg.*, *1*(1), 80–109.

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Akyol, T. (2013). Kişisel görüşme. 25 Mart, Berlin

Aktı, E. (2014). Kişisel görüşme. 5 Kasım, İstanbul

Algı, S. (2006). *Üniversitelerimizin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlamada yöresel tezene tavırlarının kullanım durumlarına yönelik bir çalışma.* (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Konya.

Alp, S. (1999). *Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans: Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm ve Şarap*. Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları.

Altınay, R. (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği. İzmir:* Meta Basım

Altundağ, A. (2005). *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde Türk Mûsikisi ile Alâkalı Bilgiler*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul.

Altunsaray, İ. 2015. Kişisel görüşme. 6 Mart, İstanbul

Anderson, B. (2011). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (İ. Savaşır, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Arafat, Z. (2008). *Kısa Sap Bağlama İçin Bağlama Düzeni Metodu*. İstanbul: Nota Yayıncılık.

Arslan, A. (2013). Kişisel görüşme. 25 Mart, Berlin

Arslan, F. (2016). *Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*. İstanbul: Beyan Yayınları.

Arsunar, M. F. (1937). *Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.

Arif Sağ, İnsan Olmaya Geldim Kaset/Uzunçalar Tanıtımı. (1986, 9 Mart). *Cumhuriyet (Dergi Eki)*. s.26.

Asaf, S. ve Asaf, S. (2008) [1926]. *Yurdumuzun Nağmeleri* (Çevriyazım-Tıpkıbasım), (F. Reyhan Altınay, Yay. Haz.). İzmir: Meta Basım.

Aşık Nesimi TRT'den Dertli. (1984, 22 Haziran). *Milliyet*. s.4.

Ataman, S.Y. (1938). *Anadolu Halk Sazları: Yerli Musikiciler ve Halk Müzik Karakterleri.* İstanbul: Burhaneddin Matbaası.

Ataman, S.Y. (1970). Bağlamacılık ve Bağlama Geleneği. *Musiki Mecmuası*, *255*, 10-12. İstanbul: Yörük Matbaası.

Ataman, S.Y. (t.y.) *Türk Halk Musikisi ve Bağlama Metodu*. İstanbul: Akın Erkul-Ataman Elektroteknik Yayınevi.

Ataman, S. Y. (1992). Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği. S. Turhan (Editör), *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler* içinde (ss. 409-435). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Atılgan, H. *Telli Turnam Selâm Götür / Sevdiğimin Diyarına* <http://www.halilatilgan.com/murt.htm> 1 Nisan 2012 tarihinde erişilmiştir

Atılgan, H. (2002). *Geçmişten Günümüze Niğde Halk Müziği.* Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Avcı, M. (2018, Mart 2). Paco de Lucia'nın Türkiye Müziği'ne Etkisi. *Gazete Duvar.* Erişim: <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2018/03/02/paco-de-lucianin-turkiye-muzigine-etkisi>

Avcı. M. (2019). Arabeskin Oynak/Değişken Anlam Dünyası ve Jeneolojisi: Arabeskin Bilinmeyen Tarihi. Ç. Adar (Editör), *X. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildiri Kitabı: İnsan Yaşamında Müzik* içinde (ss. 251-257). Kütahya: Kütahya GSD ve AKÜ Devlet Konservatuvarı

Avcı. M. (2020). Political Music in Turkey: The Birth and Diversification of Dissident and Conformist Music (1920–2000). G. M. Tezcür (Editör), *The Oxford Handbook of Turkish Politics* içinde. Oxford: Oxford University Press

Ayangil, R. (2008). Western Notation in Turkish Music. *Journal of the royal Asiatic Society*, *2008*, 401-447.

Ayas, G. (2018). Osmanlı Müzik Mirasını Dışlayıcı Devlet Politikalarına Karşı Savunma Stratejileri: Musiki İnkılâbı'na Karşı Muhalefetin Söylemsel Analizi. Ö. D. Varlı (Editör), *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu Bildiri Kitabı: Müzik ve Politika* içinde (ss. 102-119). Bursa: Etnomüzikoloji Derneği.

Ayas, G. (2019), Türk Oryantalizminin Arabesk tartışmalarına etkisi: kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı fantezi ve Arabesk müzik. *Rast Müzikoloji Dergisi, 7*(2), 2091-2121.

Aydın, A. (2009). *Aydınlar/Kanaat önderleri/Sanatçılarla Alevilik Bektaşilik Söyleşileri*. İstanbul: Can Yayınları.

Ayhan, A.G. (2003). *Ahmet Gazi Ayhan* [CD kartoneti]. İstanbul: Kalan Müzik

Ayyıldız, S. (2015). Kişisel görüşme. 3 Mart, İstanbul

Ayyıldız, S. (2018). *Methods For Creatıng Melodic Patterns Using Parmak Vurma Technıque in Saz (Bağlama) Performance* (Doktora Tezi). İsanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Ayyıldız, S. (2020). Üslup, Tavır Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler. *İdil*, *72*, 1290-1334.

Ayyıldız, S. (2021). *Modern Şelpe Repertuvarı 1.* Ankara: Kitapol Kültür Sanat Yayıncılık.

Bağlama'nın Arif'i. (1984, 20 Şubat). Milliyet (Renk eki). s.1.

Bahadır, G. (2011). Anadolu'da Bizans-Sasani Etkileşimi (IV.-VII. Yüzyıllar)**.** *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 6/*1, Kış, 707-726.

Balcı, A. (2000). *Sosyal Bilimlerde Araştırma: Yöntem, Teknik ve İlkeler.* Ankara: Pegem A Yayınları.

Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi.

Bar-Yosef, A. (1998). Traditional Rural Style under a Process of Change: The Singing Style of the "Ḥaddāy", Palestinian Folk Poet-Singers. *Asian Music*, 29/2, 57-82.

Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bauman, M. P. (2016). The Bağlama As a Transnational Icon of Intercultural Understanding. *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* içinde (ss. 71-85). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.

Bauman, Z. (1998). *Sosyolojik Düşünmek.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2010). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*, (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bayart Jean, F. (1996). *Kimlik Yanılsaması*.İstanbul: Metis Yayınları.

Baysal, A. O. (2020). *Systematization For Harmonic Practices in Selpe Technique.* (Doktora Tezi). İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Beard, D. ve Gloag, K. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. USA ve Canada: Routledge.

Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları**.**

Beeman, W. O. (1976). You Can Take Music out of the Country, but...: The Dynamics of Change in Iranian Musical Tradition. *Asian Music*, *Vol. 7*, No. 2, 6-19.

Beken, M. N. (1998). *Musicians, Audience and Power: Changing aesthetics in the music at the Maksim gazino of İstanbul* (Doktora Tezi). Univiversity of Maryland, USA.

Bekki, S. (2016). 1980 Sonrası Aşık Şiirinde Siyasi Söylemler. *Littera Turca Journal Turkish Language and Literatre*, *2* (1), Winter, 51-66.

Belge, M. (1992). *Türkiye Dünyanın Neresinde.* İstanbul: Birikim Yayınları.

Benli, Y. (2016) *Bağlama Resitali: Bağlama'da İleri İcra Niteliğinin, Alevi Müziği ve Kültürünün Yaygınlaşmasına Etkisi* (Sanatta Yeterlik Tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Berbergil, N. (2014). Kişisel görüşme. 30 Eylül, İstanbul

Berktaş, E. (2010). *1940'lı Yılların Türk Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı

Bilal. M ve Yıldız, B. (2019). *Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası.* İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık

Blacking, J. (1977). Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. *Yearbook of the International Folk Music Council,* 9, 1-26.

Blacking, J. (1986). Identifying Processes of Musical Change. *The World of Music, 28*/1, 3-15.

Bobovius, A. [Ali Ufkî Bey]. (2002). *Saray-ı Enderun Topkapı Sarayında Yaşam* (A. Berktay, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Bohlman, P. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World.* Bloomington: Indiana University Press.

Bourdieu, P. ve Wacquant, L.J.D. (2003). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim.

Bourdieu, Pierre. (1995). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine* (H. Tufan, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Butt, J. (2002). *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance.* United Kingdom: Cambridge University Press.

Cevher, M. H. (2003). *Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz* (Çeviriyazım-İnceleme). İzmir.

Canbazoğlu, C. (2009). *Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Castells, M. (2014), *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür-Kimliğin Gücü* (*Cilt 2),* (E. Kılıç, Çev). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Charry, Eric. (2000). *Mande Music.* Chicago: University of Chicago Press.

CHF Halkevleri Talimatnamesi. (1939, 28 Mart). Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Cumhuriyet Arşivi. (B178336). Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.

Collon, Dominique. (1995). Ancient Near Eastern Art. Berkeley: University of California Press.

Cömert, E. (2016). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Kültürel Reform Hareketleri ve Aşık Veysel. *Porte Akademik*, Sayı:14-15, 66-95.

Cook, N. (2003). Music as Performance. Clayton, M., Herbert, T. ve Middleton, R. (Editör), *The Cultural. Study of Music: A Critical Introduction* içinde (ss. 204-214). New York and London: Routledge.

Coşkun, A.G. (2019). Kişisel görüşme. 23 Temmuz, Ankara

Coşkun Elçi, A. (2009). Yetiştiği Ortam ve Yetiştiren Unsurlar Işığında Müzik Yönü ile Âşık Veysel. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 51*, 189-210.

Çalışkan, F. (2018). *Kapasite Alanları: Bağlamada El ile Çalma* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çamuroğlu, R. (2008). *Değişen Koşullarda Alevîlik.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Çanakçı, E. (2015). Kişisel görüşme. 27 Mart, İstanbul

Çeren, Ş.S. (1944). Muzaffer Sarısözen'le Bir Konuşma. *Radyo [Dergisi]*, *3*, 31, s.9.

Çevik, M. (2013). *Türkü ve Algı: Türkü Kültüründe Değişim Süreci*. Ürün Yayınları.

Çevirme, H. (1992). *Ahmet Kutsi Tecer'in Türk Folkloruna ve Halk Edebiyatına Katkıları* (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Çınar, M. (2013). *Anadoluculuk ve Tek Parti CHP'de Sağ Kanat*. İstanbul: İletişim Yayıncılık

Çiçekçioğlu, Ü. (2017). *Bağlama yapımında yenilikçi yaklaşımlar* (Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.

Çine, H. (1982). *Üçtelli Bağlama Metodu.* İzmir.

Çine, H. (2016). Kişisel görüşme. 29 Nisan, Burdur

Çoğulu, T. (2011) *The Adaptation of Bağlama Techniques into Classical Guitar Performance*. Germany: VDM Publishing.

Dalgıç, Z. (2015). Kişisel görüşme. 16 Mart, İstanbul

Dawe, K. (2003). The Cultural Study of Musical Instruments. Clayton, M., Herbert, T. ve Middleton, R. (Editörler), *The Cultural. Study of Music: A Critical Introduction* içinde (ss. 274-284). New York and London: Routledge.

Değirmenci, K. (2008). *Turkish World Music: Multiple Fusions and Authenticities.* (Doktora tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Değirmenci, K. (2009). Dünya Müziği (World Music) Söylemlerinde Romanlık ve Roman Müzik İcrası: Selim Sesler ve Hüsnü Şenlendirici Örneği. *Toplum ve Bilim*, 114, 159-188.

Demir, B. (2008). *Bağlama Düzeninde İcra Edilen Ezgilerde Değişik Çalma Tekniklerinin İncelenmesi,* (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Demirci, Y.Z. (1938). *Köy Halk Türküleri*. İstanbul: Burhaneddin Matbaası**.**

Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Demirsipahi, C. (2005). Türk Müziğinde Perde ve Sorunlar. *Folklor Edebiyat*, *42*, 89-103. Ankara: Öztepe Matbaacılık.

Dinç, K. (2006). *Lir ve Ateş* [CD]. İstanbul: Kalan Müzik.

Dinç, K. (2012). *Bağlama İçin Denemeler.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Dinç, K. (2016). Kişisel görüşme. 23 Aralık, İstanbul

Dinçol, B. (2003). *Eski Ön Asya ve Mısır'da Müzik.* İstanbul: Ege Yayınları

Dinçol, B. (2009). Hititlerde Müzik ve Dans. M. D. Alpaslan ve M. Alpaslan (Hazırlayan), *Hititler: Bir Anadolu İmparatorluğu* içinde (ss.315-327). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dumbrill, Richard J. (1998). *The Archaeomusicology of the Ancient Near East* (2. Ed.). London: Tadema Press.

Duran, S. (2014). *Aşıklık Geleneğinden Protest Müziğe Ali Asker Örneği* (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Durul, K. M. (2018). Kişisel görüşme. 27 Temmuz, Çanakkale.

Durgun, Ş. (2010). *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Alter Yayıncılık.

Duygulu, M. (1999) *Âşık Davut Sularî* [CD Kitapçığı]. İstanbul: Kalan Müzik.

Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Edgar, A. ve Sedgwick P. (Editör). (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*. İstanbul: Açılım Kitap.

Eke, M. (2014). Kişisel görüşme. 28 Ekim, İstanbul

Ekici, S. (1993). *Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ekici, S. (2012). *Bağlama Eğitimi: Yöntem ve Teknikleri.* Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Elbourne, R. (1975). The Study of Change in Traditional Music. *Folklore*, *86*, 3/4, 181-189.

Elçi, A.C. (1997). *Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları).* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ellingson, T. (1992). Notation. H. Myers (Editör), *Ethnomusicology, An Introduction* içinde. New-York-London: W.W. Northon & Company.

Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Erenler, M. (2013). Kişisel görüşme. 28 Mayıs, İstanbul

Ergun, L. (2015). Medya, ideolojik hegemonya ve popüler müzik: Altın mikrofon şarkı yarışması. *International Journal of Human Sciences12*(2), 1446-1464.

Ergur, A. (2009). *Müzikli Aklın Defteri.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Erksan, M. (Yönetmen). (1963). *Susuz Yaz* [Sinema Filmi]. İstanbul: Hitit Film.

Ersoy, İ. (2011). Nida Tüfekçi ile Söyleşi. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi,* Sayı:1, 61-75.

Eroğlu, K. (2008). Anadolu'nun Gönül Sesi Bağlama. <http://www.kopuzsazevi.com/kemaleroglu91.htm> adresinden 1 Nisan 2012 tarihinde erişilmiştir.

Eroğlu, K. (2009). Kişisel görüşme. 28 Aralık, İstanbul

Eroğlu, M. (2013). Kişisel görüşme. 11 Mayıs, Ankara

Eroğlu, S. C. (2011). *Kopuzdan Altıtelli Kopuza Uzanan Süreçte Fiziksel ve İcra Teknikleri Bakımından Meydana Gelen Değişim ve Gelişmeler* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Eroğlu, S., Karahasanoğlu S. ve Çınar, S. (2017). Bağlamanın Toplumsal Cinsiyet Açısından Temsili. *Porte Akademik*, 16, 130-151.

Eroğlu, S. (2018). *Bağlama Çalıp Söyleyen Kadınların Performansının Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi* (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erol, A. (2002). Popüler bir ikon olarak Zeki Müren, *Biyografya,* 3, (43-99).

Erol. A. (2002). Birlik ve Farklılık Ekseninde Alevilik ve Alevi Müziği. *Folklor Edebiyat*, *30* (2), 287-307.

Erol, A. (2005). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam.* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Erol. A. (2007). Alevi-Bektaşi Müziğindeki Çeşitliliği İncelemek. *2. Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşilik Bilgi Şöleni Bildiri Kitabı (1. Cilt)*, 301-321. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmalar Merkezi Yayınları.

Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek.* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Erol, A. (2011). Kültürel Kimlik Bağlamında Türkiye'de Popüler Müzik. İçinde O. Elbaş, M. Kalpaklı ve O. M. Öztürk (Editörler), *Türkiye'de Müzik Kültürü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Erol, A. (2012). Music, Power, and Symbolic Violence: The Turkish State's Music Policies During the Early Republican Period, *European Journal of Cultural Studies*, 15 (1) 35-52.

Erol, A. (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik.* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Erol, A. (2019). Arabesk. J. Sturman (Editör), *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture 1* içinde (ss. 163-166).

Erol, E. (2017). Kişisel görüşme, 14 Ekim, Ankara

Erzincan, E. (2013). *Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası* [CD kitapçığı]. İstanbul: Kalan Müzik.

Erzincan, E, (2013). Kişisel görüşme. 13 Ekim, İstanbul

Erzincan, E. (2019). *Bağlama İçin Besteler: Bağlama, Bozuk, Misket ve Müstezat Düzenlerinde.* İstanbul: Temkeş Yayınları.

Farmer, H.G. (1949). An Early Greek Pandore. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. No: 2 (Oct.), 177-179.

Fay, B. (2012). *Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi: Çokkültürlü Bir Yaklaşım*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Feld, S. (1983). Sound as a symbolic system: The Kaluli Drum. *Bikmaus, 4* (3), 78-89.

Fetterley, L. M. (2007). *Give Me Real Don't Give Me Fake: Authenticity, Value, And Popular Music.* (Doktora Tezi) Graduate Department of Music University of Toronto.

Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak* (S. İrvan, Çev.). Ankara: Ark Yayınları

Galphin, F. W. (1937). *The Music of The Sumerians*. Cambridge: Cambridge Universiy Press.

Gazimihal, M. R. (1929). *Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları* (*İstanbul Konservatuarı Folklor Heyeti'nin dördüncü tetkik seyahati münasebetiyle)*. İstanbul: Evkaf Matbaası.

Gazimihal [Kösemihal], M.R. ve Karsel, H. S. (1939). *Ankara Bölgesi Musiki Folkloru: Halk Ezgi Çalgı ve Ayakoyunları Hakkında Notlar*. İstanbul: Numune Matbaası.

Gazimihal, M. R. (1942). *Bursa'da Musiki*. Bursa: Yeni Basımevi.

Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz* (M. S. Ergan ve A. Ş. Ak, Çev. Yaz.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Gellner, E. (1992). *Uluslar ve Ulusculuk* (B. E. Behar ve G. G. Özdoğan, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.

Gencebay, O. (2014). Kişisel görüşme. 13 Haziran, İstanbul

Genç, B. (2019). *İdeoloji, Medya ve Popüler Müzik: Bir Hegemonya Alanı Olarak Türkiye'nin Eurovision Süreci* (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Genç, H. (2015). Kişisel görüşme. 21 Mart, Ankara

Gerard, B. (1942). The Mosaic of the Great Palace in Constantinople. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. *5* (1942), 34-43. The Warburg Institute.

Gerçek, Ö. *Günümüz Türkiye Kopuz'undaki Organolojik ve İcrasal Özelliklerin Değerlendirilmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Gezgin, H. S. (2007). *1929'da Plaklarda Dinlediğimiz Sanatkarlar*. İstanbul: Merkez Kitaplar.

Göktaş, U. *Bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik tespitler* (Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Ghirardini, C. (2013). 'Eyewitness' Accounts Of Turkish Music And Dance in The Eighteenth Century. *Imago Musicae: International Yearbook of Musical Iconography*. Vol. *26* (2013), 47-77.

Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları,* (E. Kuşdil, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Giddens, A. (1999) *Toplumun Kuruluşu*, (H. Özel, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Gökalp, Z. (1935). *Türkçülüğün Esasları.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Gökçen, İ. (2017). *Evliya Çelebi Seyhatnamesi'nde Çalgılar*. Ankara: Ürün Yayınları.

Gökyay, O. Ş. (2007). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gönlüm, Ö. (2004), *Özay Gönlüm Arşiv Kayıtları* [CD Kitapçığı]. İstanbul: Kalan Müzik

Gören, Ş. (Yönetmen). (1979). *Aşkı Ben Mi Yarattım* [Sinema Filmi]. İstanbul: Gülşah Film.

Greve, M. (2016). Bağlama Education in Germany and the Netherlands. *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* içinde (ss.112-123). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.

Greve, M. (2017). *Makamsız: Individualization of Traditional Music on the Eve of Kemalist Turkey.* Würzburg: Erlon Verlag.

Güldağ, M. (2021). Kişisel görüşme, 15 Şubat, İzmir.

Günay, T. (1998, 28 Haziran). Ateşi Besleyen Usta. *Cumhuriyet, Dergi Eki.* s. 9 Erişim adresi: https://egazete.cumhuriyet.com.tr/yayinlar

Günçıkan, B. (2000, 23 Temmuz). Biraz Müzik Zekâsı. [Hasan Saltık'la röportaj]. *Cumhuriyet (Dergi Eki)*. s.13.

Güney, E. (2000). *Antik Çağ Türkiye Tarihi Coğrafya Bölgeleri*. İstanbul: Bilgili Yayın ve Yapım.

Gündüz, A. (2021). *Diyarbakir Kent Müziğinde Elektro Bağlama* (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik.* Ankara: Bilgi Yayınları.

Güray, C. (2011). *Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Güray, C. (2016). Cumhuriyetin İlk Yıllarından Günümüze Hükümet Programlarında Müzik: Eleştirisel Bir Bakış. F. Kutluk, (Der.), *İllüzyon* içinde (ss. 231-255). İstanbul: H20 Yayınları.

Güray, C. (2018). Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Dönüşüm Modeli. F. Kutluk (Derleyen), *Cumhuriyetin Müzik Politikaları* içinde (ss. 15-46). İstanbul: H2O Yayınları.

Hakalmaz, O. (2015). Kişisel görüşme. 23 Nisan, İstanbul

Halıcı, F. (1966). Aşıklar Bayramı. *Çağrı Dergisi*, 106. <https://www.turkuler.com/yazi/asiklarbayrami.asp> adresinden erişilmiştir.

Haşhaş, S. (2013). *Bağlama Eğitiminde, Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme* (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anasanat Dalı

Haşhaş, S. (2017). Bağlama icrasında geleneksellik ve yenilikçilik konuları üzerine genel bir değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3, 87-96.

Haydon, G. (1941). *Introduction To Musicology: A Survey Of The Fields, Systematic & Historical, Of Musical Knowledge & Research.* The University of North

Herndon, M. (1987). Toward Evaluating Musical Change through Musical Potential. *Ethnomusicology*, Vol. *31*, No. 3, 455-468.

Hınçer, İ. (1950). Âşık Veysel Şatıroğlu*. Türkiye Folklor Araştırmaları*. Yıl: 2, Cilt: *1*, No: 14, Eylül, 216-217.

Hieser, H.L. (2010). *Iskalanmış Barış: Doğu Vilayetleri'nde Misyonerlik, Etnik Kimlik ve Devlet 1939-1938* (A. Dirim, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Higgins, R. A. ve Winnington-Ingram, R. P. (1965). Lute-Players in Greek Art. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. *85*, 62-71 Stable URL: https://www.jstor.org/stable/628809

Hobsbawm, E. (2006). Giriş: Gelenekleri İcat Etmek. E. Hobsbawm ve T. Ranger (Der.), G*eleneğin İcadı* (M. M. Şahin, Çev) içinde (ss. 1-18). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Hornbostel, E. M. von ve Sachs C. (1961). Classification of Musical Instruments (Çev. A. Baines ve K. P. Wachsmann). *The Galpin Society Journal*, *14* (March), 3–29.

Hopkins, P. (1976). Individual Choice and the Control of Musical Change. *The Journal of American Folklore, 89*, (354), 449-462.

Işık, İ. (2002). Anadolu Halk Müziğinde Arayışlar. *ODTÜ THBT Halkbilimi Dergisi*, *17*, 32-33.

İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

İrat, A.M. (2009). *Modernizmin Erittikleri: Sünniler Şiiler ve Aleviler,* İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Jackson, R. (1996). Invoking a Past or Imposing a Present? Two Views of Performance Practice. *Performance Practice Review*, Vol. *9*, No. 1. DOI:10.5642/perfpr.199609.01.02.

Karaçeper, M. (2014). Kişisel görüşme. 31 Ekim, İstanbul

Kahramankaptan, Ş. (Yay. Haz.) (2013). *Hindemith Raporları*: *1935/1936/1937* (E. D. Yavuz, Çev.). Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Karahan, C. (2011). Orta Anadolu Bölgesi Bağlama Sesleyiciliğine Dait Tavır Bağlamında Eşritimli Yapıların İncelenmesi, *e-Journal of New World Sciences Academy*, Sayı: 6, 311-336.

Kaptan, Z. (2011). Geleneksel Bağlama Öğrenme Süreci: Farklı Görüşler Bağlamında Nitel Bir Analiz. *Alevilik Araştırmalar Dergisi*, 2, 165-178.

Karadeli, Ş. (2018). Kişisel görüşme. 15 Kasım, İstanbul.

Karataş, Ş. (2019, 4 Şubat). Müzisyen Kemal Dinç: Gelenekselliği kutsamıyorum. *Evrensel. <https://www.evrensel.net/haber/372819/muzisyen-kemal-dinc-gelenekselligi-kutsamiyorum>* adresinden erişildi.

Karaömerlioğlu, A. (2006). *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Karpat, K. H. (2003). *Osmanlı Nüfusu (1830-1914): Demografik ve Sosyal Özellikleri* (B. Tırnakçı, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Karpat, K. H. (2006). *Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma* (D. Özdemir, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Kaya, C. V. (2014). *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Halk Müziği Alan Araştırmaları Kataloğu* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kaya, G. E. (1995). *Bağlamada Tavırlar*. Erişim: <http://www.turkuler.com/baglama>

Kayaoğlu, G. (1985). *Folklor ve Etnografya Araştırmaları.* İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.

Kaymakçıoğlu, N.B. (2009). *Ahmet Gazi Ayhan'ın Hayatı ve Sanat Hayatı*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kızıler, Z. G. (2007). *Bağlamadaki Şelpe Tekniği Yeni Uygulamalarının Armonik ve Melodik Yönden Analizi* (Yüksek Lisans Tezi). Başkent Üniversitesi, Ankara.

Kocabaşoğlu, U. (1980). *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Koç, A. (2016). Teknolojik Gelişmeler ve Sosyokültürel Değişimler Sarmalında Günümüzde Bağlama İcracılığı. *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* içinde (ss.112-123). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.

Koçak, G. (1996). *Sümer Silindir Mühür Resimleri*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Koçak, H. (2014). Kişisel görüşme, 12 Temmuz, İzmir

Koetting, J. T. (1975). The Effects of Urbanization: The Music of the Kasena People of Ghana. *The World of Music*, Vol. 17, No. 4, (ss. 23-31).

Koskoff, E. (2001). *Music in Lubavithcher Life*. Urbana: University of Illinois Press

Koytak, E. (2012) Tahakküme Hükmetmek: Bourdieu Sosyolojisinde Toplum ve Bilim İlişkisi. *Sosyoloji Dergisi,* 3. Dizi, 25. Sayı, 2012/2, 85-101.

Koyuncu, C. (2001). Yılmaz İpek. H. Ayhan (Editör), *Müzikalite* içinde (s.34). Ankara: Hüner Müzik Yayıncılık.

Köprülü, F. (2004). *Saz Şairleri I-V*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Köprülü, O.F. (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Köyoğlu, A. (2002). *Türk Halk Müziğinde Tezeneler*. İzmir.

Kurt, İ. (2011). TRT THM Repertuarındaki Turna Sembollü Türkülerin Ezgisel Yapıları ve Durnalar Semahının İncelenmesi. *Malatya Türk Halk Müziği Sempozyumu.* Malatya.

Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon.* İstanbul: Pan Yayıncılık

Kurt, İ. (2014). Kişisel görüşme. 2 Ekim, İstanbul

Kurubaş, B. (2015). *Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Yöresel Bağlama Tavırlarının Öğretimine Yönelik Değerlendirmeler,* (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.

Kurubaş, B. *Geçmişten Günümüze Bağlama İcracılığı ve Bağlama İcrasının Değişim Süreci* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

La Borde, Jean-Benjamin de. (1780). *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Cilt 1; Bölüm XX: 'De la musique des Persans et des Turcs'). Paris: Ph.-D. Pierres.

Leech-Wilkinson, D. (2009). *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance* [Elektronik Kitap] (Chapter 7, Paragraph 2). London: CHARM <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap7.html>

Livaneli, Z. (2007). *Sevdalım Hayat*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık.

Livaneli, Ö. Z. (2020). Kişisel görüşme. 22 Şubat, İstanbul

Livingston, T. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, 43(1), (ss.66-86).

Lukacs, G. (2001). *Estetik III*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi

Manuel, P. (1993). *Cassette Culture: Popular Music and Technology in India.* Chicago: University of Chicago Press

Markoff, I. J. (1986). The Role of Expressive Culture in the Demystification of A Secret Sect of Islam. *World of Music, 28*(3).

Markoff, I. J. (1986). *Musical Theory, Performance and Contemporary Bağlama Specialist in Turkey,* (Doktora Tezi). USA: University of Washington.

Markoff, I. (2011). Deconstructing Haydar: Lineage, Ownership, and Innovation in the Creation of Alevi "Classic". T. Rice (Editör), *Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honor of Robert Garfias* içinde (ss. 195-214). Burlington*:* Ashgate

Masalcı Şahin, G. (2016). Hititçe Çiviyazılı Belgelerde Geçen Sumerce Bir Müzik Aleti: (GIŠ)ŠÀ.A.TAR/ TIBULA, *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:1, 82-90.

McLean, M. (1986). Towards a Typology of Musical Change: Missionaries and Adjustive Response in Oceania. *The World of Music*, Vol. *28*, No. 1, 29-43.

Melikoff, I. (2006). *Uyur İdik Uyardılar: Alevilik Bektaşilik Araştırmaları,* İstanbul: Demos Yayınları.

Merriam, A. P. (1977). Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology*, *21*(2), 189-204. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Mert, B. (2018). *Geçmişten Bugüne Yeni Anlatım Olanaklarıyla Bağlama* (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mert, B. (2020). *Yeni Anlatım Olanaklarıyla Bağlama: Bağlamada Genişletilmiş Çalım Teknikleri Metodu*. Ankara: Ürün Yayınları

Middleton, R. (2003). Music Studies and the Idea of Culture. M. Clayton, T. Herbert ve R. Middleton (Editör), *The Cultural. Study of Music: A Critical Introduction* içinde. New York and London: Routledge

Namlı, Z. Ç. (2016). *Bağlama: Bir Müzik Enstrümanı 1*. İstanbul: Vizyon Müzik Eğitim Yayınları

Nettl, B. (1986). World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence. *Acta Musicologica,* Vol. *58*, Fasc. 2, 360-373.

Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press

Nişbay, İ.T. (1942). Alaturka, Alafranga ve Radyomuz. *Radyo [Dergisi],* Cilt *1*, Sayı 9, s. 1. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü

ODTÜ THBT-THM Alt Birimi ve Bağlama Grupları. (1999). Röpörtaj: Talip Özkan. *Halkbilimi Dergisi*, Sayı:11 (Güz), 25-32. Ankara: ODTÜ Türk Halk Bilimi Topluluğu Yayını.

Oğur, E, (2017). Kişisel görüşme. 12 Şubat, İstanbul

Ongan, H. (1947). *Niğde'de Halk Türküleri*. Niğde: Vilayet Matbaası.

Online Etymology Dictionary. (t.y.). Popular. İçinde *Online Etymology Dictionary* https://www.etymonline.com/word/popular

Oransay, G. (1976). *Musıki Tarihi*. Ankara: Yaykur Açıköğretim Dairesi Yayınları.

Orhan Subay, Avare Hum plağı ilanı. (1955, 7 Haziran). *Cumhuriyet* [Gazete]. s.10.

Ortaylı, İ. (2016). *Osmanlı'ya Bakmak: Osmanlı Çağdaşlaşması.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Orthmann, W. (1971). *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*. Bonn.

Ögel, B. (1987). *Türk Kültür Tarihine Giriş (IX. Cilt), Türk Halk Musikisi Aletleri*. Ankara: Başbakanlık Basımevi

Önal, Ö. (2005a). Bağlamada Akustik Elemanlara Dair Sezgisel Saptamalar. H. Karababa (Editör), *Bağlamanın Tarihçesi* içinde (ss.94-103). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Önal, Ö. (2005b). Bağlamada Göğüs Tahtası ve Geleneksel Takma Tekniği. H. Karababa (Editör), *Bağlamanın Tarihçesi* içinde (ss.104-114). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Önal, Ö. (2012). Ankiranın Ustaları. *Sazadair.* <http://www.sazadair.com/sazadair/> adresinden 2 Ocak 2012 tarihinde erişilmiştir.

Önal, Ö. (2019). Kişisel görüşme. 10 Ekim, Ankara

Önder, E. (2019). *Türkiye'de Müzik Arşivlerinin Yeniden Üretimi Bağlamında Kalan Müzik Arşiv Serisi Örneği,* (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özbay, H. (2013). Kişisel görüşme. 13 Ekim, İstanbul

Özbek, M.; M. Sun; E. Tuğcular; E. Bayraktar; B. Önder. (1989). *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları. Ankara: Ünal Ofset

Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski.* İstanbul: İletişim Yayınları

Özbenli, A. (1949). Halk Ezgileri ve Halk Sazları. *Türk Musikisi Dergisi,* Sayı 26 içinde (s.20). İstanbul: Türk Musikisi Dergisi ve Yayınevi

Özdemir, S. (2018). Türk Müziği Radyo Yasağı ve 1934 Medyası. F. Kutluk, (Der.), *Cumhuriyet'in Müzik Politikaları* içinde (ss.47-85). İstanbul: H2O Kitap.

Özdemir, U. (2017). *Senden Gayrı Âşık mı Yoktur: 20. Yüzyıl Aşık Portreleri*. İstanbul: Kollektif Kitap

Özdemir, U. (2018). Müzik İcrası ve Tahakküm İlişkisi Bağlamında Kısa Saplı Bağlamanın Serencamı. *Müzik ve Politika (Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu Bildiri Kitabı* içinde (ss. 363-382). Bursa: Etnomüzikoloji Derneği Yayınları.

Özgüdenli, O. G. (2009). Selçuklular. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde. Erişim: https://islamansiklopedisi.org.tr/selcuklular#2

Özkan, C. (2015). Kişisel görüşme. 12 Nisan, İstanbul

Özmen, İ. (1998). *Alevi Bektaşi Şiirleri Antolojisi (17.-18. yy*). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi

Öztürk, İ. (2012). Kişisel görüşme. 13 Kasım, Ankara

Öztürk, O. M. (2002). Anadolu yerel müziklerinde geleneksel icranın vazgeçilmez unsurlarından biri olarak "tavır" kavramı üzerine. *ODTÜ THBT Halkbilimi Dergisi*, 17, 13-17.

Öztürk, O. M. (2002). Türkiye'de yaşanan modernleşme süreci ve Anadolu yerel müzikleri. *21. Yy. Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde (ss. 195-210). Ankara: SCA MV Yayınları.

Öztürk, O. M. (2005a). Bağlama Benzeri Çalgılarda Gözlenen Kimi Ortak Nitelikler ve Kısa Bir Tarihçe. H. Karababa (Editör), *Bağlamanın Tarihçesi,* içinde (ss. 15-23). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi

Öztürk, O. (2005b). *Arif Sağ Üstad'ın "Davullar Çalınırken" Çalışması Vesilesiyle Anadolu Müziğinde Usuller.* Erişim: <http://www.turkuler.com/yazi/anadolumuziginde.asp>

Öztürk, O.M. (2006a). *Zeybek Kültürü ve Müziği.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Öztürk, O.M. (2006b). Benzerlikler ve Farklılıklar: Bütünleşik Bir Geleneksel Anadolu Müziğine Doğru. I.T. Gençer ve F. Gençer (Yay. Haz.), *Pan'a Armağan 20. Yıl* (ss. 151-188). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Öztürk, O. M. (2007). Onyediden Yirmidörde: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi. *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri* (ss. 563-576). İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.

Öztürk, O.M. (2013). Kişisel görüşme. 21 Aralık, Ankara.

Öztürk, O. M. (2015). Halk Mûsikîsi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkılar. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi,* 2015 (7), 1-27.

Öztürk, O. M. (2016a). Geleneksel bağlama icrasının gelişiminde üstadlık kültürünün rolü ve belirleyiciliği. *1. Uluslararası Nida Tüfekçi*

Bağlama Sempozyumu içinde. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları

Öztürk, O. M. (2016b). Milli Musiki Ütopyası: "Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkib Etmek". F. Kutluk, (Der.), *İllüzyon* içinde (ss. 3-74). İstanbul: H20 Yayınları.

Öztürk, O. M. (2018). Türkiye'de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü. F. Kutluk, (Der.), *Cumhuriyet'in Müzik Politikaları* içinde (ss.47-85). İstanbul: H2O Kitap.

Öztürk, O. M. (2022). *Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması 1.* Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları

Öztürkmen, A. 2006. *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Özyıldırım, M. (2013). Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Paçacı, G. (1999). Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği. G. Paçacı (Der.), *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde (ss. 122-128). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Parlak, E. (2001). *El Ile Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 1*: Ekin Yayınları.

Parlak, E. (2005). *El Ile Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 2*. İstanbul: Aktüel Yayınları.

Parlak, E. (2010). *Bağlama (Saz) Okulu: Schule Metodu.* Wilhelmshaven: Akustik Müzik Kitapları.

Parlak, E. (2013a). *Garip Bülbül Neşet Ertaş: Hayatı, Sanat, Eserleri 1*. İstanbul: Demos Yayınları.

Parlak, E. (2013b). *Garip Bülbül Neşet Ertaş: Hayatı, Sanat, Eserleri 2*. İstanbul: Demos Yayınları.

Parlak, E. (2013). Kişisel görüşme. 15 Kasım, İstanbul

Parlak, E. (2016). Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi. *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu,* içinde (ss. 209-235). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.

Paşmakçı, Y. (2014). Kişisel görüşme. 13 Kasım, İstanbul

Pekin, E. (2015). İstanbul'un Sesleri: Osmanlı Döneminde İstanbul'daki Müzikler. İçinde: *Büyük İstanbul Tarihi: Antik Çağ'dan 21. Yüzyıla.* (Yılmaz, Coşkun, Editör). Cilt *7*, 36-41. Erişim: https://istanbultarihi.ist

Pekin, E. (2019). Şeştar: Anadolu'nun Çalgısı. N. S. Turan ve Ş. E. Çak (Editör) *Şehvar Beşiroğlu'ya Armağan* içinde (ss. 129-163). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Picken, L. (1975). *Folk musical instruments of Turkey*. Oxford: Oxford University Press

Poyraz, B. (2013). Bellek, Hakikat, Yüzleşme ve Alevi Katliamları. *Kültür ve İletişim 16*, 1, 9-40.

Poyraz, B. 2007. *Direnişle Piyasa Arasında: Alevilik ve Alevi Müziği.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Radyo. (1942a). Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgâhı Nasıl Çalışır. *Radyo [Dergisi]*, Cilt *1*, Sayı 2, s. 21. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Radyo. (1942b). Radyomuzda Halk Musiki Çalışmaları. *Radyo [Dergisi]* (Cilt *1*, Sayı 3, s.21). Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Radyo. (1942b). Radyomuzda Halk Musiki Çalışmaları. *Radyo [Dergisi]* (Cilt *1*, Sayı 3, s.21). Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Radyo. (1942c). Sazcılarımızdan: Sarı Recep. *Radyo [Dergisi]*, Cilt 1, Sayı 4, s.20. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Radyo. (1942d). Sazcılarımızdan: Osman Pehlivan. *Radyo [Dergisi]*, Cilt *1*, Sayı 5, s.20). Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Radyo. (1942e). Radyomuzda Konya Gecesi. *Radyo [Dergisi]*, Cilt *1*, Sayı 5, s.18. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Radyo. (1942f). Radyomuzda Bolu Gecesi Münasebetiyle. *Radyo [Dergisi]*, Cilt *1*, Sayı 6, s.8. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Radyo. (1942g). Müzik Hareketleri. *Radyo [Dergisi]*, Cilt *1*, Sayı 10, s.13. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Radyo. (1943a). Aşık Kul Veli Radyomuzda. *Radyo [Dergisi]*, Cilt *2*, Sayı 16, s.9. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü

Radyo. (1943b). Müzik ve Folklor Hareketleri. *Radyo [Dergisi]*, Cilt *2*, Sayı 18, s.9. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Radyo. (1944). Müzik Hareketleri. *Radyo [Dergisi]*, Cilt *3*, Sayı 35, s.15. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Radyo. (1946). Aşık Cevlani ile Bir Konuşma. *Radyo [Dergisi]*, Sayı 51, s.11. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Radyo. (1947). Sazcılarımız bir esere çalışırlarken. *Radyo [Dergisi]*, Cilt *6,* Sayı 65, s.10. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Radyo Haftası. (1953a, 14 Şubat). Sadi Yaver Ataman ve Korosundan Öğrendiklerim. *Radyo Haftası [Dergisi]*, Sayı 143, s.18. İstanbul: Hadise Matbaası.

Radyo Haftası. (1953b, 14 Şubat). Kulağımıza Gelenler: Bayram Aracı ve Mualla Aracı. *Radyo Haftası [Dergisi]*, Sayı 143, s.15. İstanbul: Hadise Matbaası.

Radyo Haftası. (1953, 2 Mayıs). Muzaffer Akgün: Yurd Türkülerinin Yanık Sesi. *Radyo Haftası [Dergisi],* Sayı 154, 22-26. İstanbul: Hadise Matbaası.

Radyo Haftası. (1953, 9 Mayıs). Sarısözen Çiftinin Bana Anlattıkları. *Radyo Haftası [Dergisi]*, Sayı 155, 20-21. İstanbul: Hadise Matbaası.

Radyo Haftası. (1953, 29 Ağustos). Kulağımıza Gelenler: Hacer Buluş'a İzmir Fuarından Teklif. *Radyo Haftası [Dergisi],* Sayı 171, 14-15. İstanbul: Hadise Matbaası.

Radyo Haftası. (1953, 19 Aralık). Anadoluyu Geziyor. *Radyo Haftası [Dergisi],* Sayı 187, s.7. İstanbul: Hadise Matbaası.

Qureshi, R. (2000). How Does Music Mean: Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian Sarangi. *American Ethnologist*, Vol. 27, No. 4. pp. 805-838. <http://www.jstor.org/stable/647396> adresinden 16.01.2013 tarihinde erişilmiştir.

Racy, A.J. (1994). A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz. *Ethnomusicology*, Vol. *38*, No. 1, 37-57. University of Illinois Press. Alındığı tarih: 20/04/2013, Adres:http://www.jstor.org/stable/852267

Räsänen, M. (1995). *Türkische Sprachproben aus Mittel-Anatolien*. İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret Limited Şirketi.

Rashid, S. A. (2004). Mezopotamya ve Anadolu'da Müzik Kültürü. *I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu* [bildiri kitabı] içinde (ss. 129-145). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.

Rosenberg, N. V. (Editör). (1993). *Transforming Tradition: Folk Music Rivavals Examined.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W.W. Norton & Company Inc.

Sağ, A. (1982). *İşte Bağlama İşte Arif Sağ Konseri 2* (Kaset). İstanbul: Harika Plak.

Sağ, A. ve Erzincan, E. (2009). *Bağlama metodu*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Sağ, A. (2014). Kişisel görüşme. 2 Ocak, İstanbul

Sağlam, A. (2009). *Türk Musiki/Müzik Devrimi.* Bursa: Alfa Aktüel Yayınları.

Sarı, M. C. (2019). *Müzik Performansının Yeniden Üretimi Bağlamında Geleneğin Yeniden İnşası ve İcadı: Bağlama Çalgısı Örneği* (Yüksek Lisans Tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Sancak, E. (2019). *Türk Halk Müziğinde Bas Bağlamanın Tarihi, Yapısı ve İcrası* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Sarısözen, M. (1940). Çok Sesli Müzik ve Bağlamalar. *Güzel Sanatlar*, Sayı *2*, 117-124, Ankara.

Sarısözen, M. (1952). *Yurttan Sesler.* Ankara: Akın Matbaası.

Satır, Ö.C. (2014). *Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Pratiklerinin Dönüşümü* (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Saygun, A. A. (1936). *Halk Türküleri: Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon (On Beşinci Defter)*. İstanbul Konservatuarı Folklor Külliyatı. İstanbul: Hüsnü Onaran Basımevi.

Saygun, A. A. (1940). *Halkevlerinde Musiki*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını.

Saygun, A. A. (1982). *Atatürk ve Musiki*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Schwertheim, **E**. (2009). *Antikçağda Anadolu.* (N. Batu, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni.* Ankara: Doruk Yayımcılık.

Sevengil, R. A. (1968). *Meşrutiyet Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Signell, K. (1976). The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese. *Asian Music*, Vol. *7*, 272-102, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia.

Sipahi, İ. T. (2014). Son Yıllardaki Çalışmaların ve Buluntuların Işığında Eski Hitit Kabartmalı Vazoları Üzerinde Değerlendirmeler. *Anadolu/Anatolia*, 40, 21-43.

Solmaz, M. (2010). Ankara. *Rakı Ansiklopedisi: 500 yıldır süren Muhabbetin Mirası* içinde *(s.90).* İstanbul: Overteam Yayınları.

Soydaş, E. (2007). *Osmanlı Sarayında Çalgılar* (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Stokes, M. (1992). *Türkiye'de Arabesk Olayı* (H. Eryılmaz, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Swartz, D. (1997). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Şakir, Z. (2011). *Sultan Hamid'in Son Günleri.* İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.

Şenel, S. (1997). Halk Musikisi, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.*15*, 354-358. İstanbul: TDV Yayınları.

Şenel, S. (2007). *Kastamonu'da Âşık Fasılları: Türler, Çeşitler, Çeşitlemeler (Cilt 1)*. Kastamonu: Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını.

Şenel, S. (2009). *Yücel Paşmakçı ile Türküler Üzerine*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Şenel, S. (2011a). *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları (Cilt 1)*. İstanbul: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı.

Şenel, S. (2011b). *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları (Cilt 2)*. İstanbul: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı.

Şenel, S. (2016). Nida Tüfekçi: Türkülere Kanat Çırpan Bir Sırça Yürek. *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu Kitabı* içinde (ss.13-

27). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.

Şenel, S. (Yay. Haz.). (2018). *Muzaffer Sarısözen: Türk Halk Müziği ve Oyunları Hakkında Yazılar, Röportajlar, Anılar, Ardından Yazılanlar, Belgeler, Notalar.* İstanbul: Sivas Platformu ve İstanbul Sivas Konfederasyonu.

Şimşek A. (2012). Türk Tarih Tezi Üzerine Bir Değerlendirme, *Türkiye Günlüğü*, *111*, 85-100.

Şimşek, E. ve Anlaş, O. (2009). Changing Baglama Performance Practice in Urban Culture of Turkey. *5th Conference on Interdisciplinary Musicology (Abstracts)* içinde (ss. 168-169). Paris: LAM Institut Jean le Rond d'Alembert.

Şimşek, E. (2016). Alevi Kültürel Kimliğinin Yeniden İnşası Sürecinde Bir Temsil Aracı Olarak Bağlama. *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* içinde (ss.97-107). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.

Tabakçı, A.S. (Yapımcı), Yalnızuçanlar, S. (Yönetmen). (1990). Ozanın kopuzundan aşığın sazına [Belgesel]. İzmir: TRT İzmir Televizyonu. <https://www.dailymotion.com/video/x51i3z1> adresinden 03.04.2018 tarihinde erişilmiştir.

Tahtaişleyen, N. (2020). Hubert Pernot'nun *Türk Diyârı*: Sakız Adası Fonograf Kayıtları. E. D. Yavuz; N. Tahtaişleyen ve E. Önder (Yay. Haz.), *Fonograf Alanda: Erken Dönem Karşılaştırmalı Müzikoloji Çalışmaları ve Türkiye* içinde (ss.81-99). İstanbul: Berceste Yayınevi.

Tam, B. [Çeyrek Asırlık Çınar: Hasret Gültekin]. (2014, 7 Eylül). *Hasret'le...'Talip Özkan Röportajı' [Video]. Youtube.* <https://www.youtube.com/watch?v=qVKYWZzv9AY&t=46s>

Taptık, G. (1972). *Bağlama Büyük Metod (Bölüm 1)*. Ankara: Güray Taptık Yayınları.

Taptık, G. (1978). *Notaları ve Tavırlarlarıyla Türküler 1*. Ankara.

Taruskin, R. F. (1995). *Text and Act : Essays on Music and Performance*. Oxford University Press.

Terzi, C. (2014). Kişisel görüşme 12 Kasım, İstanbul

Terzi, C. (2016). Bağlama İcrasında Tavır, Üslup, Yorum, Ekol ve Doğaçlama Kavramları Üzerine Terminolojik ve Algısal Saptamalar. *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu Kitabı* içinde (ss.145-152). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.

Tunçbilek, İ. (2017). Kişisel görüşme. 21 Temmuz, İstanbul

Turan, M., Öz, G. ve Yılmaz, O. (Haz.). (1999). *Âşık Veysel: Dostlar Seni Unutmadı.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Turnbull, H. (1972). The Origin of the Long-Necked Lute. *The Galpin Society Journal*, 25, ss. 58-66. doi:10.2307/841337.

Tecer, A.K. (1932). *Sivas Halk Şairleri Bayramı* (Tıpkıbasım). Sivas İl Kültür Müdürlüğü, Sivas.

Tekin, İ. (2013). *Aşık Davut Sulari'nin Sanatı ve Eserlerinin Müzikal Analizi* (Yüksek Lisans Tezi). *Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.*

Titiz Yorum Etkili Ses: Arif Sağ. (1982, 6 Ocak). *Cumhuriyet*. s.4.

Tokel, B.B. (2004). *Neşet Ertaş Kitabı.* İstanbul: Akçağ Yayınları.

Toker, H. (2014). Şâirân-ı Hâssa. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 14* (1),169-185.

Toksoy, N. (2007). *Halkevleri: Bir Kültürel Kalkınma Modeli Olarak*. Ankara: Orion Yayınevi.

Top, B. E. (2003). *Yavuz Top'un Sanatçı Kişiliği ve Halk Müziğine Katkıları.* (Bitirme Çalışması). İstanbul: İTÜ Türk Musiki Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü.

Top, Y. (2009). Kişisel görüşme. 28 Aralık, İstanbul

Topal, A. M. (2013). Sunuş. *Ali Murtaza Topal Dede: Bu Bir Sevdadır Sevdiğim* [CD]. İstanbul: Kalan Müzik.

Topçu, İ. (2014). Kişisel görüşme. 11 Mart, İstanbul

Toprak, Z. (2012). Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji. İstanbul: Doğan Kitap.

Toraman, Y. (2015). Kişisel görüşme. 6 Mart, İstanbul

Toynbee, J. (2003). Music, Culture and Creativity. M.Clayton, T. Herbert ve R. Middleton (Editörler), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* içinde (ss. 102-112)**.** New York: Routledge.

Tör, V.N. (1941). Dil ve Kültür. *Radyo [Dergisi]*, Cilt *1*, Sayı 1, s.2. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Tör, V. N. (1942a). *Ses ve Zevk Sefaleti. Radyo [Dergisi]*, Cilt *1*, Sayı 9, s. 6). Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Tör, V.N. (1942b). Halk Türküleri. *Radyo [Dergisi]*, Cilt *1*, Sayı 7, s. 10. Ankara: Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü.

Tuğcular, E. (1989). *Bağlama ve Halk Müziği Toplulukları İçin Çoksesli Türküler Dağarcığı.* Ankara: Kalaba Yayınları.

Tuğcular, E. (2016). Bağlama Müziğindeki Çokseslilik Unsurları. *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* içinde (ss.153-167). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.

Tunçer, B. (2005). *Eskiçağ Kilikia Çalgıları.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Turino, T. (2000). *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.

TÜİK. (2019). *Kentsel Nüfus-Kırsal Nüfus Oranı.* <http://www.tuik.gov.tr/UstMenu.do?metod=temelist> adresinden 16.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

URL-1 <*https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1996-1002-1>,* erişim tarihi: 10.10.2018

URL-2 <*https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1888-0512-Bu-770>,* erişim tarihi: 10.10.2018

URL-3 **<***https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1914-0407-9*>, erişim tarihi: 12.10.2018

URL-4 <*https://www.penn.museum/collections/object/313030>,* erişim tarihi: 15.10.2018

URL-5 **<***https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010174455*>, erişim tarihi: 20.11.2018

URL-6 **<***https://www.youtube.com/watch?v=XWW0oEfKuzg*>, erişim tarihi 21.03.2019.

URL-7 **<***https://www.youtube.com/watch?v=cqOPMelOIf4*>, erişim tarihi: 10.03.2016.

URL-8 <*https://www.youtube.com/watch?v=pMVMFmPhCw8*>, erişim tarihi: 20.07.2018

URL-9 <*https://www.youtube.com/watch?v=we_LmTVUkIc*>, erişim tarihi 20.07.2018.

URL-10 <https://www.youtube.com/watch?v=aFT_nErjfVw>, erişim tarihi: 20.07.2018.

URL-11 **<**https://youtu.be/IAYrqCq-p8M>, erişim tarihi: 18.01.2021.

URL-12 <*https://aydinlik.com.tr/hulki-riza-ipek-aydinlik-a-konustu-1-babamin-sanatci-arkadaslari-ile-buyudum-263592#2*>, erişim tarihi: 07.11.2021.

URL-13 <*https://muziksoylesileri.net/halk-muzigi/halk-muzikleri/bayram-araci-sazimin-ismi-sari-kiz-telleri-dokuz-tezenesi-gul-dalindan/>,* erişim 20.02.2018.

URL-14 **<***https://muziksoylesileri.net/halk-muzigi/halk-muzikleri/mucip-arciman-kemandan-ilham-aldim-baglamanin-perdelerinde-bes-parmagimi-kullandim/*> erişim tarihi: 01.06.2018

URL-15 <*https://www.youtube.com/watch?v=r2dJpyYiPz4>,* erişim tarihi: 08.10.2017

URL-16 <*https://www.youtube.com/watch?v=HCZMRV2Bido*>, erişim tarihi: 30.04.2020

URL-17 <*https://www.uzmantv.com/elektronik-baglamayi-nasil-gelistirdiniz>,* erişim tarihi: 21.10.2021

URL-18 **<***https://www.youtube.com/watch?v=ute9g0fZ2V8>,* erişim tarihi: 30.04.2020

URL-19 <https://www.youtube.com/watch?v=-rVQWc7GAig>, erişim tarihi: 20.05.2020

URL-20 **<**https://www.youtube.com/watch?v=vzymV7D0ft0///>, erişim tarihi: 27.05.2019

URL-21 <*https://www.youtube.com/watch?v=ZnFDWffg_2A*>, erişim tarihi: 08.11.2018.

URL-22 <*https://www.youtube.com/watch?v=O50uIxrEs1A*>, erişim tarihi: 14.01.2019.

URL-23 <*https://www.youtube.com/watch?v=B3aJp5YedmA*>, erişim tarihi: 27.04.2020.

URL-24 <*https://www.youtube.com/watch?v=vRmvBxtX4aM*>, erişim tarihi: 10.06.2021.

URL-25 <*https://www.evrensel.net/haber/218724/herkes-sanatci*>, erişim tarihi: 25.04.2022.

URL-26 <*http://www.iabf.ch/t/index.php/tuerkue-semah-siir/siirler*>, erişim tarihi: 01.05.2017

URL-27 <*https://www.youtube.com/watch?v=DrFkhCQCo6Q*>, erişim tarihi: 20.03.2021.

URL-28 <*https://www.youtube.com/watch?v=ImrAXO2iAbM*>, erişim tarihi: 25.12.2021

URL-29 <*https://www.youtube.com/watch?v=0YFaKODF4xI*> erişim tarihi, 14.12.2019.

URL-30 <*https://www.youtube.com/watch?v=4I6e8cLyu2A*>, erişim tarihi: 03.12.2020

URL-31 <*https://www.youtube.com/watch?v=Z2rk8aywBS4*>, erişim tarihi: 01.06.2017

URL-33 <*https://www.youtube.com/watch?v=kcdMq6Jv0fo*>, erişim tarihi: 21.12.2018

URL-34 <*https://www.facebook.com/selpeteknigi1/videos/muhabbet-serisi-arif-sa%C4%9F-musa/1214673991908720/*>, erişim tarihi: 11.09.2016

URL-35 <*https://www.youtube.com/watch?v=IngHgF8vEl0*>, erişim tarihi: 16.09.2015.

URL-36 <*http://www.hasretgultekin.com/bolum1.mp3*>, erişim tarihi: 24.09.2017.

URL-37 <*https://www.youtube.com/watch?v=AFF6d-BUx6M*>, erişim tarihi: 05.04.2016.

URL-38 <*https://www.youtube.com/watch?v=W8sn-LwmhpY*>, erişim tarihi: 08.03.2015.

URL-39 <*https://www.youtube.com/watch?v=U0N_9rK5i9U*>, erişim tarihi: 10.12.2021.

URL-40 <*https://www.youtube.com/watch?v=CuwSbHtgYxY*>, erişim tarihi: 23.07.2021

URL-41 <https://www.youtube.com/watch?v=TOFaJC1h4Y0>, erişim tarihi: 10.08.2020

URL-42 < https://www.youtube.com/watch?v=x9VQdlhJYvg> , erişim tarihi: 08.05.2022

URL-43 <*https://ahenkmuzik.com.tr/urun/1419/*>, erişim tarihi: 08.05.2022.

URL-44 <*https://www.silkroad.org/artists-yo-yo-ma*>, erişim tarihi: 15.03.2022.

Üçer, M. (2012). Kişisel görüşme. 13 Kasım, Ankara

Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf-Gramofon-Taş Plak.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Üstel, F. (2010). *İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931).* İstanbul: İletişim Yayınları.

Varuy, N. (2010). *Türkiye İşçi Partisi: Olaylar, Belgeler, Yorumlar (1961-1971)*. İstanbul: Sosyal Tarih Yayınları.

Wachsmann, K. (1958). A Century of Change in the Folk Music of an African Tribe. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. *10*, 52-56.

Yalgın, A. R. (1940). *Cenupta Türkmen Çalgıları*. Adana: Seyhan Basım Evi.

Yaman, Ali. (2011). Alevilikte Ocak Kavramı: Anlam ve Tarihsel Arka Plan. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, *60*, 43-64.

Yapıcı, E. (2014). Kişisel görüşme 21 Haziran, İstanbul

Yastıman, Ş. (1959). *Sazdan Düzenler*. İstanbul: Dizekonca Matbaası.

Yastıman, Ş. (1971). *Sazdan Düzenler*. İstanbul: Dizekonca Matbaası.

Yastıman, Ş. (1981). *Sazdan Bilgiler*. İstanbul: Dizekonca Matbaası.

Yavuz, E. D. (2013). Paul Hindemith ve Türkiye'de Müzik Yaşamının Yapılanması. Kahramankaptan, Ş., (Yay. Haz.), E. D. Yavuz, (Çev.), *Hindemith Raporları: 1935/1936/1937* içinde (ss.23-45). Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Yavuz, E. D. (2020). Felix von Luschan ve 1902 Zincirli Kayıtları. E. D. Yavuz; N. Tahtaişleyen ve E. Önder (Yay. Haz.), *Fonograf Alanda: Erken Dönem Karşılaştırmalı Müzikoloji Çalışmaları ve Türkiye* içinde (ss. 81-99). İstanbul: Berceste Yayınevi.

Yener, A. S. (2020). *Kavramsal ve Analitik Açıdan Bağlamada Tavır Olgusu* (Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Kayseri.

Yıldırım E., ve Değirmenci K. (2011). Aslıgibilik (Otantisite): Öyle Olma ve Başka Türlü Olamama İstenci. *Felsefelogos*, *42*,187-200.

Yıldırım, T. (2002). Hüseyindede Tepesi'nde Bulunan İkinci Kabartmalı Vazoya Ait Yeni Bir Müzisyen. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi 42*, 1-7.

Yılgür, E. (2017). Türkiye'de Peripatetik Topluluklar: Jenerik Terimler ve Öz Etnik Kategorizasyon Biçimleri. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *5*(1), 1-25.

Yılmaz, G. (2006). *Davut Sularî ve Ozanlık Geleneği İçindeki Yeri* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yurtseven, G. (2001). *Cengiz Tanç'ın Müziği ve Yenilikçi Kimliğiyle Çağdaş Türk Müziğindeki Yeri* (Yüksek Lisans Tezi). Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Yönetken, H. B. (2017). *Folklor Dersleri: Türkiye'de Musiki Folkloru* (Haz. Yavuz Daloğlu). İstanbul: Opus Kitap.

Yönetken, H. B. (2006). *Derleme Notları 1: Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine Notlar 1937-1952*. Ankara: Sun Yayınevi.

Yörükoğlu, R. (1993). *Değirmenin Bendine: Arif Sağ'la Müzik, Alevilik ve Siyaset Üzerine Sohbet.* İstanbul: Alev Yayınları.

Yüce, E. (2007). *Simgesel Seçkinler ve Habitus: Hürriyet Gazetesinde Köşe Yazarlığı* (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı, Ankara.

Yücel, H. (2013). Kemâni Hizir Ağa ve *Tefhîmü'l-Makâmât Fî Tevlîdi'n-Nağamât* Çevirisindeki Perdeler. *Akademik Bakış Dergisi,* Sayı: *37*. s.1-16.

Zeeuw, H. D. (2009). *De Turkse Langhalsluit of Bağlama*. Amstelveen: J. de Zeeuw.

Zeeuw, H.D. (2019, 3 Mayıs). The Turkish Long-Necked Lute or Bağlama. *Archaeopress* [blog]. Erişim: <https://archaeopress.wordpress.com/2019/05/03/the-turkish-long-necked-lute-or-baglama>

Zeeuw, H. D. (2020). *The Turkish Long-Necked Lute Saz or Bağlama.* Oxford: Archaeopress Publishing Ltd.

Zürcher, E.J. (Der.) (2005). *İmparatorluktan Cumhuriyete Türkiye'de Etnik Çatışma.* İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad **:** Erdem ŞİMŞEK

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** **:** 2007, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Jeoloji Mühendisliği Bölümü
- **Yükseklisans** **:** 2009, İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzik Anabilim Dalı, Müzik Programı

MESLEKİ DENEYİM:

- 2009-2016 yılları arasında İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde araştırma görevlisi olarak çalıştı.
- 2016 yılından itibaren İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR VE SUNUMLAR:

- **Şimşek, E.** ve Anlaş, O. 2009. Changing Baglama Performance Practice in Urban Culture of Turkey. *5th Conference on Interdisciplinary Musicology (Abstracts)* içinde (ss. 168-169). Paris: LAM Institut Jean le Rond d'Alembert.
- **Şimşek, E.** 2015. Gelenek ve Modernite Çatışmasında Bağlama İcrası [Video]. *Tedx Talks.* Haziran, 9. <*https://www.youtube.com/watch?v=EsrrADd1sXo*>
- **Şimşek, E.** 2016. Alevi Kültürel Kimliğinin Yeniden İnşası Sürecinde Bir Temsil Aracı Olarak Bağlama. *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* içinde (ss. 97-107). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.
- **Şimşek, E.** 2022. Bağlamada Yeni Düzenler Yeni İcralar [Çevrimiçi Sunum]. *Artakademie.* Mart 20, 2022.
- **Şimşek, E.** 2022. Türkiye'de Bağlama İcrasının Değişim Süreci**.** *Geçmişten Günümüze Anadolu Müziğinin İzini Sürmek: Türkiye'de Halk Müziğinin Tarihsel Süreçte Değişimi ve Dönüşümü* [Çevrimiçi Panel]. Nisan 25, 2022. Bahçeşehir Üniversitesi.
- **Şimşek, E.** 2023. *Alevi/Halk* Müziğinin İhyası Sürecinde Otantisite İnşası ve Bağlama İcrasında Yenilikçi-Özcü Eğilimler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* [*107*. sayıda yayınlanmak üzere kabul almıştır].