

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE OLUŞTURULAN
GELENEKSEL VE MODERN
ÇALGI TOPLULUKLARININ YAPISAL ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sevim YAMAK COŞKUN

Tez Danışmanı
Öğretim Görevlisi Melih DUYGULU

OCAK 2006
İSTANBUL

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE OLUŞTURULAN
GELENEKSEL VE MODERN
ÇALGI TOPLULUKLARININ YAPISAL ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sevim YAMAK COŞKUN

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Melih DUYGULU

Jüri: Doç. Dr. Metin BALAY

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Çetin KÖRÜKÇÜ

Sınav Tarihi: 30.01.2006

Şehir: İstanbul

ÖNSÖZ

Türk Halk Müziği çalgı topluluklarının geleneksel ve modern bağlamda incelenerek kendine özgün bir anlayışla belirlenmesi bu güne kadar ele alınmamış bir konudur ve bazı sorunları bünyesinde barındırmaktadır. Buna bağlı olarak modernleşmenin Türkiye'deki yansıması olan "batılılaşma" bağlamında, Türk Halk Müziğinde var olan çalgı topluluklarının teknik özellikleri ve batı kültürüne öykünerek ortaya konulan ürünlerle bunların, "geleneksellik" ile "modernleşme" ve "ulusallık" ile "batılılaşma" arasında ne biçimde yer aldığı bu tezde ele alınacaktır.

Çalışmanın bu alanda yapılan ilk araştırma olması kuşkusuz bazı eksikleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu alanda yapılan çalışmalar neredeyse hiç yok denecek kadar az olduğu için, biz çalışmanın yöntemini iki şekilde kurguladık. Bunlardan birisi literatür taraması yaparak konunun bizdeki ve kültürel anlamda etkilendiğimiz ülkelerdeki durumunu saptamak; diğeri ise, bu alanda çalışan kişilerle görüşme yaparak onların bu alanın içindeki konumlarını ve görüşlerini belirlemek oldu. Bununla birlikte çalışmamızın daha sonra bu alanda yapılacak araştırmalara katkıda bulunması en büyük dileğimizdir.

Bu araştırmanın yapılmasında ve çalışmalarımnda başından sonuna kadar görüş, düşünce, eleştiri ve yol göstericiliği ile çalışmamı yönlendiren danışman hocam Sayın Melih DUYGULU başta olmak üzere, araştırmalarım sırasında yapmış olduğum görüşmelerde bilgi ve görüşlerine başvurduğum, Sayın Yavuz TOP, Sayın Erdal ERZİNCAN, Sayın Murat AKÇAY, Sayın Zafer GÜNDOĞDU, Sayın İrfan GÜRDAL, İngilizce çevirileriyle bana destek olan sevgili arkadaşım İngilizce öğretmeni Sayın Burcu ATALAY; tezimi hazırlama sürecinde gösterdiği sabır ve yardımlarını benden esirgemeyip her zaman destek olan eşim Sayın Haluk COŞKUN ve adlarını yazamadığım emeği geçen herkese katkılarından dolayı sonsuz teşekkür ederim.

Sevim YAMAK COŞKUN

Ocak, 2006

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR.....	vi
ÖZET	vii
SUMMARY.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM.....	7
1.1. Müzikte Ses Ve Çalgı Kullanımı Ve Bireysel İcradan Toplu İcraya Geçiş ..	7
1.2. Avrupa’da Müzikal İcra Toplulukları: Orkestralar Ve Korolar	10
1.3. Türk Halk Müziğinde Yerel Topluluklar	14
1.4. Müzikte Modernleşme Ve Türk Halk Müziğine Yansımaları	18
2. BÖLÜM.....	25
2.1. Yerel Halk Müziği Topluluklarında İcra Esasları Ve Oluşum (Kuruluş)..	25
2.2. Cumhuriyetle Birlikte Yerel Müzik Topluluklarının Modernleşme Çabaları.....	26
2.3. Radyo, Halkevleri Ve Müzik Piyasasında Oluşan Çalgı Toplulukları.....	28
2.4. Modern Türk Halk Müziği Topluluklarında Orkestral Anlayış	31
3. BÖLÜM.....	35
3.1. Resmî Türk Halk Müziği Çalgı Toplulukları	35
3.1.1. Görüşmelerde Sorulan Sorular.....	55
3.1.2. TRT Türk Halk Müziği Çalgı Toplulukları.....	37
3.1.3. Kültür Bakanlığı Türk Halk Müziği Çalgı Toplulukları	48
3.2. Özel Türk Halk Müziği Çalgı Toplulukları.....	55
3.2.1. Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası.....	55
3.2.2. Yavuz Top Halk Çalgıları Orkestrası	60
3.3. Yapılan Görüşmelerin Değerlendirilmesi	67

SONUÇ	68
KAYNAKÇA	70
EKLER	73
ÖZGEÇMİŞ	86

KISALTMALAR

a.g.e: Adı geçen eser

AKM: Atatürk Kùltür Merkezi

Bkz: Bakınız

C: Cilt

ev: Çeviren

Doç: Doçent

Dr: Doktor

Gör: Görevlisi

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

Ögr: Öğretim

s: Sayfa numarası

TMDK: Türk Müziği Devlet Konservatuarı

TRT: Türkiye Radyo Televizyonu

Yrd: Yardımcı

GİRİŞ

Türk Halk Müziğinde var olan geleneksel çalgı toplulukları ve yakın zamanlarda oluşturulan modern çalgı topluluklarının yapısal analizini ele alan bu çalışma, konuya tarihsel bir bakışı içermekle birlikte, yerel çalgı topluluklarının günümüze kadar olan değişimini de saptamaya çalışmaktadır.

Modernleşmeyle beraber oluşan değişim süreci, Türkiye’de geleneksel kültür yapısının değişmesine yol açmıştır. Yine modernleşmeyle beraber oluşan Türkiye’de ki sosyo-kültürel yapı bireyler üzerinde farklı davranış ve tutumları beraberinde getirmiştir. Daha başka bir ifadeyle, “Kültürleme”, “Kültürlenme” ve “Kültürleşme” süreçlerinin iç içe geçmesiyle, Türkiye, yeni bir kültürel yapıya doğru ilerlemekte ve sosyal yapı bu doğrultuda sürekli bir değişim arz etmektedir.¹

Modernizme ayak uydurmaya çalışan tüm toplumlarda “Geleneksel Toplum” yapısı ile batılı anlayışı benimseyen “Modern Toplum” yapısı arasında çelişki yaşanır. Geleneksel-modern ikileminin olduğu bu toplumlarda, geleneksel değerler yenileşmeye karşı durmaya çalışırlar.

*“Türk Halk Müziği, Türk duygu ve düşüncesinin, Türk esprisinin ve sosyal hayatının, tarih içindeki olaylar doğrultusunda, coğrafi konum ve göçlerin de etkisiyle vücut bulan ve şekillenen ürünlerdir. Bu müzik, Türk köylüsünün, Türk aşiretlerinin, büyük kasabaların, eski ve yerli halkın, âşıkların müziğidir. Folklorik, anonim bir karakter taşır, yaratıcıları belli değildir”.*²

Halk müziklerinde icra iki türlü karşımıza çıkmaktadır: Vokal ve enstrümantal icra. Daha gelişkin bir anlayış, bu iki tür icrayı birlikte kullanarak müzikal yapıyı daha da güçlendirmiş ve vokal enstrüman beraberliğini zorunlu hâle getirmiştir. Önceleri müzikte bireysel bir icra anlayışının var olduğu genel olarak müzik tarihçilerinin üzerinde hem fikir oldukları bir husustur. Daha sonraları toplu çalma ihtiyacının ortaya çıkması ve bu toplu çalma ihtiyacıyla birlikte bambaşka dokuların olduğu bilinmektedir. Oluşturulan bu yeni dokuların belirli bir sisteme dayandırılması söz konusu olması elbette kaçınılmaz bir durumdur. İnsan, önceleri müziği yalnızca vokal icra biçimiyle üretmesine rağmen, müzikal bir ses üretmenin başka yollarının da olduğunu, süreç içerisinde kavramıştır. Buradan hareketle,

¹ GÜVENÇ, Bozkurt, Kültürün ABC’si, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 85–88.

² TÜFEKÇİ, Nida, İTÜ, TMDK, Türk Halk Müziği Bilgileri Ders Notları, İstanbul, 1985.

çalgısal icra ile de duygularını ifade edebilen insan, bu iki icra biçimini birleştirmekte gecikmemiştir. Müzik önceleri bireysel bir icra tarzını bünyesinde barındırırsa da bu icrayı oluşturan insan, yavaş yavaş bireysellikten sıyrılıp toplu icrayı müzik üretiminde bir yol olarak seçmiştir.

1. BÖLÜM

1.1. Müzikte Ses Ve Çalgı Kullanımı Ve Bireysel İcradan Toplu İcraya Geçiş

İnsanın müzikle olan ilişkisinin oluşum ve gelişimi ne zaman ve nasıl olmuştur? Ve buradan hareketle pek çok çeşidi olan müzikal icra nasıl meydana gelmiştir?" Türk Halk Müziğinde çalgısal icra biçimlerini anlayabilmek için öncelikle bu soruların üzerinde durmak ve cevaplar aramak gerekmektedir. Çünkü insan öncelikle sesi keşfetmiş ve o sesi bir sistemle çıkartabilmenin yollarını aramaya başlamıştır.

Elbette bu aşama uzun bir süreci kapsamaktadır. Burada ses taklidi önemli bir yer tutmaktadır. Ses taklidi bilinci ve bunu kullanma gerekliliği ayrı bir tez konusu olarak düşünülebilir. Taklit bilinci zamanla aşılarak ses çıkartma, aletler üzerinden denenmiş ve çalgısal sesin keşfi gündeme gelmiştir. Bununla birlikte nasıl ses çıkarılacağına ilişkin pek çok sorun yaşanmıştır. Aslında çalgının keşfinden önce vokal meselesi vardır. Fakat konumuzun müzik enstrümanları olması nedeniyle vokal konusunu burada ele almayı gerekli bulmuyoruz.

Çalgının keşfi ile birlikte bambaşka bir süreç başlamıştır: Çalgının sistemini oluşturmak. Çeşitli yörelerde yaşayan insanların birtakım sosyal olayları ve bu sosyal olayların dışında doğayla oluşan ve gelişen ilişkileri vardır. Doğada var olan seslere aykırı olmamak kaydıyla bazı sesleri tekrar üretmek insanın düşünce dünyasında büyük bir dönüşümü yaratmıştır. Bunların başında da çalgıların geliştirilmesi aşaması vardır. Çalgıları geliştirme eğiliminde olan insan, zamanla teli bularak telli çalgıyı geliştirmiştir. Bu çalgıyla birlikte nefesli ve vurmali çalgı gruplarının bir arada nasıl kullanılacağına ilişkin çok çeşitli dönemlerden geçilmiş ve bu süreçte büyük sıkıntılar yaşanmıştır. Zira bu ciddi bir bilinç sorunudur. Vokal icrada böyle bir sorun çoğunlukla yaşanmaz. İnsanlar birliktelik ve toplu yaşama güdüsü ile toplu şarkı söyleyebilir, toplu ses çıkarabilirler. Örneğin, av partilerinde bir aslanı veya ceylanı yakalamak için birlikte bağırabilirler. Fakat vokal icraya göre çalgı başka bir olaydır ve insanlığın gelişim evresinde daha sonraki aşamalarda yer alır.³ Daha sonraki aşamalarda yerini alabilmesi için ise ayrı bir bilinç gerekmektedir. Çünkü önce bireysel bir icra anlayışının olması, daha sonra toplu çalma güdüsünün ortaya

³ATAMAN, Ahmet Muhtar, Musiki Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1947, s.9-12.

çıkması ve bu toplu çalma güdüsüyle birlikte bambaşka dokuların oluşturulması gerekmektedir. Ve nihayet oluşturulan bu dokuların belirli bir sisteme dayandırılması söz konusu olmalıdır. İşte oluşturulan bu sistemlerle birlikte yerel repertuarların icrası ortaya çıkmıştır.

Çalgı aracılığıyla müzik üretme ihtiyacından dolayı öncelikle bir müzik aletini imal ve daha sonra da icra etme ihtiyacı ortaya çıkmıştır. İnsan, vokal icra biçimleriyle bambaşka sesler üretmesine karşın, müzikal bir ses üretmenin başka bir şey olduğunu süreç içerisinde kavramıştır. Bu da insanlık tarihinin çok sonraki evrelerinden birisini oluşturur. Yani milyonlarca yıllık insanlık tarihi içerisinde ancak geçtiğimiz 3–5 bin yıllık bir süreci kapsar.⁴

Buradan hareketle, artık çalgıyı üretilip bireysel icrayı oluşturan insan, yavaş yavaş bireysellikten sıyrılıp toplu icraya doğru geçiş yapmıştır. Vokal olarak icra ettiği sesleri, ürettiği çalgısıyla icra etme ihtiyacından dolayı vokal ve çalgı birlikteliği ortaya çıkmıştır. Toplu icra sırasında aynı tür müzik enstrümanları olabileceği gibi farklı türden müzik enstrümanları da kullanılabilir. Vokal ve çalgı birlikteliği yer kürenin hemen her tarafında öncelikle bireysel icra ile karşımıza çıkar. Bunun, topluluk haline dönüşmesi ise sonraki dönemlerde olmuştur. Onun da tarihi -elimizdeki kaynaklara göre- Sümerlere dayanmaktadır.⁵ Yani bu süreç, -Sümerlere dayandığı kabul edilecek olursa- en az 3000 yıl öncesinde başlamıştır. Bireysel icra daima bu işin başında yer almasına rağmen toplu icraya geçiş sürecinde insan, bazı soruları kendisine sormaya başlamıştır. Sanatçı sazını kendi ses alanına ve ses beğenisine göre icra eder; fakat başka bir vokale eşlik ettiği zaman ses genliği sorunu ile karşılaşır. Bu sorun kadın ve erkek seslerinde farklı şekillerde ortaya çıkar. Çünkü her iki ses grubunda da renk, tını ve genişlik farkı meydana gelir. Bunun dışında başka bir müzik enstrümanı ile birliktelik sağlanacaksa burada da aynı sorunlar yaşanacaktır; ya da telli bir çalgının tınısı ile nefesli bir çalgının tınısı arasında başka sorunlar ortaya çıkar.

Bir vokal icrası sırasında vokale eşlik eden müzik enstrümanlarının icra sırasında sadece ilgili sesleri birbir örtüştürerek, her bir kelime veya motiftteki sesleri çalmak suretiyle vokale eşlik etmesi söz konusu olacaktır. Peki, bu kim tarafından ve nasıl yapılacaktır? Burada asıl olarak önemsenmesi gereken bir “İcra

⁴ Encyclopedie Van Muziek-Instrumenten, C:14, Antwerpen 1994, s. 292–301.

⁵ ATAMAN, Ahmet Muhtar, a.g.e. s.20–27. AREL, Hüseyin Saadettin, Sümerliler ve Sümer Musikisi, Musiki Mecmuası, 1 Mayıs 1947, S.13, s.3–4.

Sorunu” ortaya çıkmaktadır. Sesler birebir mi çalınmalı yoksa bazı temel sesler mi icra edilmelidir? Amaç vokale eşlik etmek mi yoksa kendi başına bir müzik eseri yaratmak mıdır? İşte asıl sorun burada ortaya çıkar. Bir müzisyenin müzik eserini kendi duyumsadığı seslerle bireysel olarak icra etmesi ile daha sonra bu eserin toplu olarak icra edilmesi farklı olaylardır. Aynı zamanda bir çalgı topluluğunun bir vokal topluluğuna (koro) eşlik etmesi de farklı bir olaydır.

Bir müzik icrasında Çalgı ya da çalgı topluluklarının vokale eşlik amacı, vokal ya da vokal gruplarının, icra ettikleri ezginin tonundan çıkmamasını sağlamaktır. Bununla birlikte icra sırasında ortaya çıkan boşlukları doldurarak müzikte bir bütünlük sağlamaktır. Müzik enstrümanı daima sese eşlikçi konumundadır. Burada müzik enstrümanının sese nasıl eşlik edeceği sorunu ortaya çıkmaktadır ki, bunun cevabı hiçbir müzik türü için kesin olarak verilebilmiş değildir. Bu, kültürden kültüre farklı anlamlar içeren özel bir durumu belirler.

Sesle yapılan her motifi tek tek çalmak mümkün değildir. Çünkü insanın ses çıkarma düzeneği (Gırtlak, hançere, ses teli vs.) değişik bir müzik enstrümanı niteliği taşır. Dolayısıyla hiçbir müzik enstrümanının ses çıkarma biçimi vokalle benzeşmez.

Peki vokal ile çalgı nerelerde buluşmalı nerelerde ayrılmalıdır? Bu durum vokal ile çalgı arasındaki bir ilişki olduğundan her çalgının vokal ile olan ilişkisi ayrı ayrı ele alınmalıdır. Bununla birlikte çalgıların birlikte icrası da apayrı sorunları içerir. Bir nefesli çalgı ile telli ya da mızraplı çalgıların icrası sırasında birtakım sorunlar ortaya çıkar. Örneğin zurna, bağlamadaki çekme-çarpmaları yapamaz. Aynı anda birkaç ses çıkartamaz. Bundan dolayı çalgı topluluklarının oluşturulmasında bu tür problemleri düşünmek gerekir. İnsan, zaman içinde bunları düşünmüştür ve bu sorun yerel müzik topluluklarında pek fazla yaşanmaz.

Çalgı gruplarının bir araya gelerek icra yapmaları son dönemde ortaya çıkmış bir müzik uygulama tarzıdır. Genellikle bir çalgı veya aynı çalgı grubunun birkaç türü (yani divan, bağlama, tambura ebatları) bir araya gelerek, vokale eşlik ederler. Ritim ise bu çalgı grubunun temposunu sabitlemek için bunlara eşlik eder. Asıl yapı budur. Fakat bu yapıya zamanla yaylılar ve üflemeliler de dâhil edilmiştir. Üflemeli ve vurmali çalgılardan oluşan bir grup çalgı topluluğu da vardır ki; bunlar çoğu kez danslara eşlik ederler. Çünkü dansta önemli olan ritimdir/tempodur. Dansın ritmini destekleyen bir ezgiye de ihtiyaç vardır ki bu, dansçıyı motive etmek, duygularını harekete geçirmek için yapılan bir faaliyettir. İnsan-müzik ilişkisinde çalgı-vokal, çalgı-çalgı ilişkisi, bir ihtiyaç olarak oluşmuş ve bu bireysel faaliyetler daha sonra

topluluklar biçimine dönüşerek bugünkü halini almıştır. Yer kürenin çeşitli bölgelerinde değişik biçimlerde karşımıza çıkan bu icra topluluklarının en gelişkinleri ve standartlara sahip olanları Avrupa merkezli müzik geleneğinde bulunmaktadır. Avrupa müziğindeki en gelişmiş çalgı toplulukları yani orkestralar, konumuzu daha ayrıntılı anlamak bakımından incelemeye değer bir konu olarak karşımıza çıkar.

1.2. Avrupa’da Müzikal İcra Toplulukları: Orkestralar Ve Korolar

Orkestra, Yunanca kaynaklı bir müzik terimidir. Çalgı topluluğu anlamına gelir. Yun. Orkheisthai, dans etmekten: orkhestra, Lat. orchestra, Fr. orchestre, İng. ve İta. orchestra, Alm.orchester.⁶ Eski Yunan tiyatrosunda sahne (skane) ile seyircilerin oturduğu bölüm (koilon) arasında “orkesis” denen bir yer bulunurdu. Ve buraya oyuna eşlik edecek müzikçiler yerleştirilirdi. Bugün de müzikli sahne yapıtlarında orkestralar genellikle sahneyle seyirciler arasındaki çukurca yerde çalarlar. Koro ve oyuncular bu alanda, bir arada bulunurdu. Zamanla bu oyuncularla koro ayrıldı. Oyuncular ayrı bir platforma (sahne) geçtiler. Çoksesli müziğin gelişmesi doğrultusunda, çoksesli çalgı müziği de gelişince, korolar yerlerini çalgı topluluklarına bıraktılar. Çalgılardan oluşan topluluklar da kendilerine ayrılan yerin adıyla (orkestra) anıldılar.

Uygulamada orkestra terimi genellikle bando terimine karşıt olarak kullanılır. Bu bakımdan, orkestrada yaylı çalgıların bulunması gerektiği anlaşılır. Bununla birlikte, bandolarda da kimi kere yaylılar bulunabileceği gibi (kontrbaslar), yalnız nefes çalgılarından kurulmuş orkestralar da vardır. Orkestra teriminin tanım sınırsızlığına karşın önceleri orkestraların belirli bir çalgı sayısı yoktu. Çalgılar gereğine göre bir araya gelirdi. Opera gelişince, orkestralar da belli kurallara bağlandı, çalgı sayısı belirlendi. Bugünkü orkestraların çalgı dağılımı Beethoven’in müziğiyle oluştu. Çalgılar, gür sesler yerine uyumlu tınlar elde etmek için kullanılmaya başlandı. Çalgılar geliştikçe, güçlü tınlar güçsüzlerin yerini aldı. Yeni tını kaynakları doğdukça, besteciler de bunları kullanmaya başladılar. Bugün klasik anlamda bir senfoni orkestrası en az 60 en çok 120 kişiden oluşur. Yaylılarda: kemanlar, viyolalar, çellolar ve kontrbaslar; ağaç ve bakır üflemeli çalgılarda: flütler,

⁶APEL, Willi, Orchestra, Harvard Dictionary of Music, 1960, s. 519–521.

obualar, fagotlar, kontrfagotlar, klarnetler, kornolar, kornetler, trompetler, trombonlar ve tubalar; vurmalarında: timpani, zil, çan, üçgen vb.tellilerde ise: arp, klavsen ve piyano günümüz senfoni orkestralarının temel çalgılarındandır.

Bugünkü kadrosuyla ve orkestralama yöntemleriyle senfoni orkestrası 18. yüzyılda “Mannheim Senfonicileri” ile birlikte temel kesinliğine ulaşmıştır. Bu besteciler, senfoni orkestrasının temel kuruluşunu kesinleştirdikleri gibi çalgı tınlarının birbirleriyle olan bağlarının dengeli bir tümlük içinde gerçekleştirilmesi yolundaki prensipleri de ortaya koymuşlardır.⁷

Orkestradan doğan bir başka önemli müzik terimi daha vardır ki o da Orkestralama’dır. (Fr. orchestration, İta. orchestrazione, Alm. orchestrierung). Bir çalgı topluluğu için müzik yazarken, tasarlanan yapıtı, tını farklarını, ses renklerini, yorum ve anlatım özelliklerini göz önünde tutarak, çalgılar arasındaki paylaştırma sanatıdır ve besteciliğin temelini oluşturur. Çalgıların kendilerine özgü ses yapılarının birer anlatım ögesi olarak kullanılmalrı, 18.yüzyılda G. Gabrieli’yle başlayarak gelişti. Bach, Gluck, Haydn, Beethoven, Mozart, Berlioz, Rimski-Korsakov, Wagner, R. Strauss, Debussy, Rossini, Çaykovski, Ravel ve Stravinsky bestecilikte olduğu kadar orkestralama konusunda da ustaydılar.⁸

Orkestra, saz gruplarının büyüklüğüne veya küçüklüğüne, yani sazların sayısına göre başlıca “Büyük Orkestra” ve “Küçük Orkestra” diye iki kısma ayrılır. Bunlardan başka, “Salon Orkestrası” ve “Oda Orkestrası” gibi daha küçük saz toplulukları da vardır.⁹

Bunlardan başka bir de askeri müzikte kullanılan “ Harmonie” ve “Fanfare” orkestraları vardır. Her ikisi de yalnız vurma sazlar ile nefeslilerden oluşurlar; bunlarda yaylılar bulunmaz.

“Başka tür orkestralar da vardır: yaylıların bulunmadığı, piyano bulunan caz orkestrası; dans musikisi çalan dans orkestrası; egzotik orkestralar (Fr. Orchestre exotique) bunlardandır. Bu sonuncusu Uzak Doğu ve Afrika’nın ilkel saz topluluklarına benzetilmek gayesiyle, bazı basit aletler ve vurma sazlardan kurulur

⁷ YENER, Faruk, Küçük Batı Müziği Ansiklopedisi, Orkestra Yayınları, İstanbul, 1966, s. 126.

⁸ SÖZER, Vural, Müzik Ansiklopedik Sözlük, Gelişmiş ve Güncelleştirilmiş, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2005, s.523.

⁹ ÖZTUNA, Yılmaz, Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi, AKM Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2000, sayfa 340.

*ve Batı müziği sazları da yer alır. Son zamanlarda dejenere musikilere mahsus topluluklar da kurulmuş ve bunlarda elektro sazlar ağırlık kazanmıştır”.*¹⁰

Yirminci yüzyılın sonlarına gelindiğinde, çalgı topluluklarını adlandırıp sınıflandırmak güçleşmiştir. 20.yüzyılının ikinci yarısında geliştirilen akustik yönden duyarlı, kusursuz ve yüksek güçte elektronik araç ve gereçlerle, her türde çalgı sesini ve tınısını üretebilen sentezleyici ve harmanlayıcı aygıtlarla, hafif müzik ve dans müzikleri icra edilebilmektedir. Hatta müzikli sahne yapıtlarında çalgı topluluklarının sayısı, türü, yapısı ve oluşumu bir hayli değişmiştir. Ancak bu yüzyılın büyük bir kısmında ve üçüncü çeyreğinde de geçerli olan çalgı topluluklarının adları ve oluşumları aşağıda özetlenmiştir:

Fanfar: Bir kısım bakır üflemeli çalgı ile kısıtlı sayıda vurmali çalgıdan oluşan bir açık hava topluluğudur. Törenselleştirilmiş etkinliklerde olayın haberciliğini yapan, topluluğun dikkatini çeken ve izleyenlerin beklentilerini artırma işlevini yerine getiren küçük bir ekiptir.

Bando ve Mızıkça: Asker eğitiminde kışlalarda, bayramlarda askeri kıtalara, öğrenci ve esnaf gruplarına eşlik eden, ağaç ve bakır üflemeli çalgılarla bir kısım vurmali çalgıdan oluşan 12 ile 24 kişilik gezgin veya yerleşik bir açık hava topluluğudur.

Armoni Mızıkçası veya Armoni Orkestrası: 8 birinci keman, 6 ikinci keman, 6 viyola, 4 viyolonsel ve 2 kontrbass oluşur. Yaylılara genellikle bir klavye eşlik eder. Ender olarak da, bir veya iki flüt veya obua a katılabilir.

Oda Müziği Toplulukları: Üç, dört, beş, altı gibi küçük sayıda solist nitelikli çalgıdan oluşan, nispeten küçük salonlarda ve oditoryumlar da çalan, kendisine özgü bir müzik literatürü olan çalgı topluluklarıdır. En yaygın örnekleri şunlardır: **Yaylılar Dörtlüsü:** Birinci keman, ikinci keman, viyola, viyolenselden oluşur. **Yaylılar Beşlisi:** Birinci keman, ikinci keman, viyola, viyolonsel ve kontrbass oluşur. **Piyanolu üçlü:** Bir keman, bir viyola, bir viyolonsel ile bir piyanodan oluşur. **Üflemeliler Beşlisi:** Bir flüt, bir obua, bir klarnet, bir obua, bir fagot ve bir kornodan oluşur.¹¹

Yukarıda sıralanan örnekler, müzik literatüründe sık rastlanan oda müziği oluşumlarıdır. Bizim konumuz bakımında da bu tür son derece ayrıcalıklı bir türdür. Zira Türk müziğinin tarihsel icra toplulukları bu türün niteliklerine benzer koşullarda

¹⁰ ÖZTUNA, Yılmaz, a.g.e. sayfa 341.

¹¹ YÜREĞİR, Yalçın, Orkestra & Çalgıları, Teknik Ofset, Adana, 1997, s. 32–34.

ve biçimlerde oluşmuştur. “Meşk” esasına dayanan bu icra biçimi, birkaç çalgıdan oluşan küçük topluluklarla karşımıza çıkmaktadır.¹²

Salon Orkestrası: Kültür etkinliği dışında, eğlence işlevi ağır basan türde yapıtlar çalan, bir restoranda yemek servisine veya aralarda dans eden çiftlere eşlik eden bir çalgı topluluğudur. Salon orkestrasının oluşumu, belirgin ve kesin değildir. Birkaç keman, viyola, viyolonsel, kontrbas, flüt, klarnet veya saksafon, trompet gibi üfleme çalgı ile davul, trampet, zil gibi vurmali çalgıdan ve piyanodan veya elektro-piyano(org)’ dan oluşur.

Senfoni Orkestrası: Kültür işlevi en gelişmiş, büyük, bir çalgılar topluluğudur. Sanatçı sayısı 60 ile 120 arasında değişebilir. Çalınan yapıtın türüne ve çağına, ayrıca orkestrayı mali yönden destekleyen kurumun durumuna bağımlı olarak 14–18 birinci keman, 12–16 ikinci keman, 12–16 viyola, 10–12 viyolonsel, 6–8 kontrbas’tan oluşan bir yaylılar çatısı üzerine, 1 piccolo, 2 flüt, 2 obua, 1 korangle, klarnet ile 1 basklarnet, 2 fagot ve 1 kontrfagottan oluşan ağaç üflemeli grubu ile 2–3 trompet, 4–8 korno, 2 tenor ve 1 bas trombon, tenor ile 1 bas tuba 2 dan oluşan bakır üflemeliler grubundan, en az 3 veya 4 sanatçının çaldığı timpani, büyük davul, trampet, def, zil, silofon, üçgen ve diğer vurmali lardan, 1 arp ve/ veya bir piyanodan oluşur.¹³

Modern yazarlar bazen orkestra terimini batı kültürü dışındaki, yerel bazı müzik kültürlerinde var olan çalgı toplulukları için de kullanmışlardır.¹⁴

Bizde de “Batılılaşma” süreci ile başlayan ve bugün artık her türlü müzik türüne eşlik eden çalgı topluluklarına “Orkestra” dendiğini biliyoruz. Batı kültürünün gelişme evrelerinden hiç biri ile örtüşmeyen Türk müziği kültürünün kendini ifade edebilmek için bir batı müziği terimini kullanma çabasını Türkiye’nin müzik yaşamına bizim asıl konumuzla bağlantılı olan kısımlarını ön plana çıkararak ele almakta yarar vardır. Zira Türk Halk Müziği adı verilen müziğin yerel özelliklerini irdelemeden ve bu müziği oluşturan kültürel çevrenin niteliklerini ele almadan konuyu irdeleyebilmek mümkün değildir. Ayrıca bu bilgi aktarımı da konumuzun esasını oluşturan çalgı topluluklarını anlamaya yetmeyecektir. Bu bakımdan müzikteki modernleşme süreci üzerinde de kısaca durmak gerekecektir.

¹²BEHAR, Cem, Zaman, Mekân, Müzik (Türk Musikisinde Eğitim, İcra ve Aktarım), Alfa Yayıncılık, İstanbul, 1992, s. 23–40.

¹³ YÜREĞİR, Yalçın, a.g.e. s. 34–35.

¹⁴ The New Grove, Dictionary of Music&Musicians, Edited by Stanley Sadie, 13, 1980, s.679.

1.3. Türk Halk Müziğinde Yerel Topluluklar

İnsan müzik ilişkisinde vokal-çalgı, çalgı-çalgı birlikteliğinin, nasıl oluştuğu sorusu bugün bir çok uzmanın üzerinde çalışma yaptığı konular arasındadır. Bizim buradaki asıl amacımız bu soruya cevap aramaktan çok, bunun Türk Halk Müziği'ndeki yansımalarını ve Türk Halk Müziğinin yöresel icrasındaki bazı özellikleri ortaya koymak ve çalgısal oluşumu incelemektir.

Aslında Türk Halk Müziği olarak adlandırılan müzik, Türk müziğinin Anadolu'daki mevcut biçimidir ki, bizim Türk Halk Müziği tanımlamamız ya da adlandırmamız, bu müzik türünü ifade eder. Hâlbuki iç Asya'dan Balkanlar'a kadar uzanan bir Türk müziği realitesi vardır. Diğer halk müziklerinde olduğu gibi, Türk Halk Müziği'nin de kendine özgü yerel özellikleri vardır. Modernleşme süreci ile birlikte yerel müzik (Taşra, köylü müziği) kavramı yerini "Halk Müziği" kavramına bırakmıştır. Hiç kuşkusuz pek çok toplumda, bir yerel kültür bir de kent kültürü bulunur. Örneğin Uygur resimlerinde kent soylu oldukları sanılan kişilerin kurdukları çalgı topluluklarını duvar resimlerinden anlıyoruz.¹⁵

Bunların dışında Türklerin oluşturdukları başka çalgı toplulukları da vardır. Bu topluluklar daha çok nefesli ve vürmalı çalgılardan oluşmuştur. Daha sonraki dönemlere ait vürmalı, yaylı ve mızraplı çalgılardan oluşan pek çok minyatür de bulunmaktadır. 12.yüzyıl sonlarında oluşturulan müzik kültürü, Selçuklular döneminden hemen sonra ortaya çıkmış bir kültürüdür ve bu konuyla ilgili elimizde pek çok minyatür bulunmaktadır.¹⁶ Bu belgelerde de görüldüğü gibi çalgı toplulukları birbirinden bağımsız çalgıları içermesine rağmen, bunlar çeşitli yerlerde icralarda bulunabilmektedirler. Örneğin; büyük eğlencelerde, padişahın huzurunda, sünnet merasimlerinde v.b.

Buraya kadar vermeye çalıştığımız üst kültür unsurlarının müzik uygulamaları ve anlayışlarını bir yana bırakacak olursak, Anadolu coğrafyası üzerinde yaşayan Türk kültürünün müzikal icrasında çok çeşitlilik arz eden bir yapı görürüz. Müzik icra toplulukları da bu yapının en önemli parçalarından birisidir. Elazığ'da, Van'da, Ankara'da, Urfa'da, Edirne'de, Konya'da karşımıza çıkan topluluklar, birbirinden bağımsız müzikal karakterde olan topluluklardır.

¹⁵ ÖGEL, Bahaaddin, Türk Kültür Tarihine Giriş, C. 8, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985, s. 165-170.

¹⁶ ÖGEL, Bahaaddin, a.g.e. C. 8, s. 56-70.

Müzik toplulukları işlevleri ve biçimleri bakımından iki ayrı türde karşımıza çıkmaktadırlar: Dini müzik toplulukları ve din dışı müzik yapan topluluklar. Dini müzikte gruplar çok çeşitli biçimde karşımıza çıkabilir. Bunlar genellikle nefesli ve vurmali çalgılardan oluşan topluluklardır. Biz konumuzun kapsamı bakımından bunları ele almayacağız. Bizim ele aldığımız topluluklar günlük eğlencelerde, mani atışmalarında, sünnet törenlerinde, evlilik merasimlerinde, kınalarda, asker uğurlamalarında müzik uygulamalarıyla karşımıza çıkan topluluklardır. Bu topluluklar yine kendi arasında çeşitli biçimlerde farklı öbeklerle oluşturulmuştur. Bunlar bir grup çalgının (yani telli, mızraplı, bağlama ailesi gibi) oluşturduğu gruplardır. Çoğunlukla ritim sazlarla bir araya gelerek dansa veya topluluğun icra ettiği bazı türkülere eşlik ederler. Bunların çalgısal içeriği çoğunlukla farklı kültürlerin birbirleri ile kaynaşması sonucunda oluşmuştur. Ege’de iki “Bağlama” ve bir “Cura”dan oluşan müzik grubu ile bu gruba eşlik eden bir “Dümbelek” ve bir “Zil” kendi arasında bir bütün oluştururken, Toroslar’a geçildiğinde bir “Kaval” ve bir “Sipsi” ile bulunduğu görülmektedir. Güneye ya da iç kesimlere gelindiğinde ise bu topluluğa yaylı çalgı olan “Kemane”nin katılımıyla iki “Bağlama”, bir “Cura”, bir “Sipsi”, bir “Dümbelek”, bir “Tef”, bir “Kaval” bir araya gelerek bambaşka bir topluluk oluşturabilir. Hatta Orta Anadolu’ya gelindiğinde “Kemane”geriye çekilerek, bir “Kaşık” bir “Bağlama” ve nefesli bir çalgı eşlik edebilir.

Bağlama grupları, “Bağlama” ailesinden “Tambura”, “Divan” ve “Meydan Sazı” gibi çalgılarla çeşitlendirilebilir. Birbirine benzer çalgılar, farklı kültürlerle karşılaştırıldığında, bu çalgı gruplarının çeşitliliği söz konusu olabilir. Böylece bu çeşitlenme, farklı müzikal dokuların kendi içerisinde doğal gelişimini tamamlayıp, birlikte kaynaşmalarıyla doku bütünlüğü sağlanmış olur. Burada esas olan doğallıktır. Zaten Türk Halk Müziğinde “Yerel” ve “Kırsal” denildiğinde, gelenekten gelen doğal akışın, o kültürel bütünlük içerisinde tekrar icra edilmesi anlaşılmalıdır.

Yukarıda belirtildiği gibi adına Türk Halk Müziği dediğimiz yerel, kırsal müzikte var olan ve bölgelere göre değişen özellikler içeren bazı müzik toplulukları vardır. Bu müzik gruplarının kuruluş gerekçeleri de tamamen doğal bir anlayış ve gereklilik ile ortaya çıkmıştır. Mevcut çalgıların nasıl icra edileceği ise, yine o yörelerde adına “Tavır” denilen sistem kurgularıyla ilgilidir. Çünkü bir müzik enstrümanının icra ediliş biçimi (Türk Halk Müziği terminolojisindeki tabiri ile tavırları) bölgelere göre farklılıklar gösterir. “Tavır”, Türk Halk Müziği terminolojisinde yöresel çalgı ve söyleyiş biçimlerini ifade eden bir terimdir. Halk

müziği ile uğraşanlar arasında “Tavır” kavramının temel ilkeleri hakkında görüş birliğine varılmış değildir. Pek çok sanatçı ve uzman, bu konu hakkında farklı anlayışlara sahiptirler.¹⁷

Çalgı toplulukları birbirine yakın bölgelerde bazı -ortak müzikal değerlerden dolayı- ortak özellikler gösterebilirler. Bunun dışında bir benzeşme söz konusu değildir. Her yöre kendi anlayışı doğrultusunda bir müzik topluluğu kurar ve yörenin gereksinimleri doğrultusunda o müzikal icrayı yerine getirir. Karadeniz’deki çalgı topluluklarının oluşum biçimi, kurgusu ve icra tarzı, Orta Anadolu’daki çalgı topluluklarının icra tarzı ile hiç ilgisi olmayan tarzlardır. Çünkü burada tavırda ve kullanılan çalgılarda farklılıklar vardır. Karadenizli bir ya da iki “Kemençe” ile oluşturduğu bir küçük grup ile hem dansa hem de söze eşlik edebilir. Ama Orta Anadolu’da müzik mutlak suretle bağlamanın türevlerini kullanarak icra edilir. Fakat Orta Anadolu’daki bağlama gruplarının Karadeniz kemençeleri ile birleşerek yapmış olduğu bir icraya yerelde ve yerelin oluşturduğu gelenekte rastlanmaz. Zaten bunlar geleneksel değerler bakımından birbirinden farklı tavırlar içerdiğinden böylesi bir müzikal icranın oluşturulması söz konusu dahi değildir.

Yine Gaziantep’te de eskiden bağ evlerinde, sahra (piknik) muhabbetlerinde veya nişan, sünnet, düğün gibi çeşitli toplantılarda özellikle erkeklerin yaptıkları toplu müzik icrasına rastlanmaktadır. Bu tür toplantılarda bazen “İnce Saz” takımları, bazen de “Bağlama”, “Keman”, “Darbuka” veya “Davul- Zurna” takımları vardır.¹⁸ Örneğin Urfa “Sıra Geceleri”nde ya da “Sıra Gezmeleri”nde, karşımıza çıkan bir çalgı topluluğu biçimi daha vardır. Burada “Ut”, “Cümbüş”, “Kanun”, “Bağlama”, “Neşetkâr” ve vurmali çalgılardan “Def”, “Darbuka”, “Bendir” gibi çalgılar bir araya gelip daima vokale eşlik ederler. Ancak bazı zamanlarda oyun havalarının sıra gecelerinde çalınması da söz konusu olabilir. Bu gecelerde bir giriş sazı olarak “Urfa Dörtlük”, “Urfa Peşrevi” veya bir uzun havaya giriş sazı olarak “Urfa Divan Ayağı” gibi ezgiler çalınabilir. Bu bölgeye yakın bir yöre olan Elazığ’a bakıldığında karşımıza çıkan çalgı grupları benzer özellikler göstermekle birlikte farklı şekiller veya farklı türlerin katılımı söz konusudur. Örneğin bu topluluklar “Bağlama”, “Kanun”, “Ut”, “Cümbüş”le birlikte “Keman”, “Klarnet” gibi bambaşka bir çalgı ve bir grup anlayışı oluşturulmuştur. Birbirine yakın yörelerde dahi bu kadar farklı

¹⁷ DUYGULU, Melih, Küreselleşme ve Sosyal Değişim Sürecinde, Türk Halk Müziğinde: Kimlik, Teknik, Tavır, VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002, s.113-129.

¹⁸ DUYGULU, Melih, Gaziantep Türküleri, Sistem Ofset, İstanbul, 1995, s.20.

müzikal geleneklere ve tavır (üslup) farklılıklarına daima rastlamak mümkündür. Yine bunlara yakın bir bölgede bulunan Van iline gelindiğinde halk müziğinde kullanılan çalgı gruplarında tezenelilerden bağlama ailesi (divan, bağlama, tambura, cura), üflemelilerden “Zurna”, “Dilli- Dilsiz Kaval”, “Çığırta”, “Mey”, “Dilli- Dilsiz Düdük”, yaylılardan “Kemane”, vurmaliilerden “Davul” ve “Def” kullanılmaktadır.¹⁹

Bu çalgıların kendilerini ifadesi sırasında veya bu çalgıların oluşturduğu müziğin kendilerini ifadesi sırasında Elazığ yöresi, Urfa yöresi, Sivas yöresi, Kırşehir yöresi gibi yöre isimlerinin anılması söz konusudur. Çalgı toplulukları da daha ziyade bu yöre adlarıyla anılır ve daima yörelerde mevcut olan müzikli toplantılarda kendilerini ifade ederler. Orta Anadolu’ya bakıldığında ise birkaç tarz bir arada görülmektedir. Mesela Kırşehir, Niğde, Yozgat, Ankara, Nevşehir gibi illerde değişik müzik icra anlayışı vardır. Ankara Kaleiçi’nde “Cümbüş”, ilçelerde yine cümbüş ve ya “Oturak” adıyla düzenlenen içkili, kadın oyunculu toplantılar, “Muhabbet, Sohbet” düzenlenen içkisiz, kadın oyuncusuz müzik- oyun meclisleri, genellikle kış geceleri düzenlenen, sıra gezmesine benzeyen “Ferfer” adlı eğlenceler vardır. Beypazarı’nda içkili kadın oyunculu eğlencelere “ Muhabbet” denilmektedir.²⁰

Konya’ya gelindiğinde ise bambaşka bir tavır ve topluluk anlayışı karşımıza çıkar. Konya’da daha ziyade büyük ebatlı “Bağlamalar”, “Keman”, “Ud” hatta zaman zaman “Cümbüş” ve vurmali çalgılardan da “Darbuka”, “Zil”, “Kaşık” devreye girer. Nefesli çalgılar çoğu kez çalınmaz. Ne yazık ki son zamanlarda Konya’da da “Klarnetin” egemenliğinin söz konusu olduğu görülmektedir. Burada önemli olan müzik topluluklarının daha çok profesyonel müzisyenlerden mi yoksa yerel halkın oluşturduğu müzisyenlerden mi olduğudur. Silifke ve çevresinde daha çok Abdallar yani profesyonel müzisyenler müzik yaparken, Konya ve civarında yerel halktan yarı profesyonel diyebileceğimiz insanlar çalar ve söylerler. Niğde ve çevresinde ise uzun müddet türkülerin klasik sazlarla çalınması, bağlama ve diğer halk sazlarının yaygınlık kazanmaması, ince sazın hep ön planda olmasıdır. Bu yörede düğünler; Kırşehir, Keskin, Kırıkkale’deki gibi bağlamanın başı çektiği bir saz heyeti tarafından yürütülür.²¹

¹⁹ TAN, Nail, Salih Turhan, Van Halk Müziğine Giriş (sözlü ve sözsüz ezgiler), Van Valiliği Kültür Yayınları, Ankara, 2001, s.28.

²⁰ TAN, Nail, Salih Turhan, Ankara Halk Müziği, , Ankara Büyükşehir Belediyesi Eğitim ve Kültür Dairesi Başkanlığı Yayınları 2, Ankara, 1998, s.5.

²¹ ATILGAN, Halil, Geçmişten Günümüze Niğde Halk Türküleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s. 4.

Bu anlayıştan hareketle: “Bağlama”, “Keman”, “Cümbüş”, “Ud”, “Klarnet”, “Davul- Zurna”, “Zil”, “Darbuka” ve “Kaşık” yukarıda saydığımız yörelerin müzik icrasında kullanılan çalgılardandır. Hâlbuki batıya gidildiğinde bambaşka bir çalgı kombinasyonu ile karşılaşırız. Burada da “Bağlamalar”, “Sipsi”, “Kabak Keman”, “Kaşıklar”, vurmali çalgılar ve bunların dışında daha özel çalgı toplulukları da oluşmuştur. Batı bölgelerinde Ege ve Akdeniz’de genellikle yarı profesyonel veya yerel kadın icracıların leğen, bakraç, testi v.b. çalgıları kullandıkları görülür. Bununla birlikte yarı profesyonel çingene çalgıcuların “Def ”, “Bendir”, “Zil” gibi vurmali çalgı grupları ile karşılaşılır. Doğu Karadeniz’de birkaç tane tulumcunun bir araya gelerek oluşturduğu tulum toplulukları, Orta Karadeniz’e gelindiğinde ise daha çok kemençeci grupların bir araya gelerek oluşturdukları kemençe toplulukları görülür.

Bütün bunların dışında tüm Anadolu’yu kapsayan daha özel çalgı toplulukları da vardır. Bunlar batıya doğru gidildiğinde “Çift Davul”, “Çift Zurna” veya daha çok sayıda davul ve zurnacının bir araya gelebileceği özel çalgı toplulukları olabileceği gibi doğruya doğru gelindiğinde bu çalgıların bir davul bir zurnaya indirildiği çalgı toplulukları olabilir. Fakat açık hava ve meydanların çalgısı olan çeşitli ebatlardaki “Zurnalar” asla “Bağlama” ailesi, “Ut”, “Keman”, “Kanun” gibi “İnce Saz” olarak tanımlanan çalgılarla birlikte çalınmaz. Bu gelenekte olmayan bir şeydir. Bunlar sonradan bambaşka sebeplerle ortaya çıkan çalgı topluluklarıdır. Dolayısıyla bir fonksiyonu yerine getirmek için kurulan bu yerel çalgı topluluklarının gelenekteki yapısını ana hatlarıyla özetledikten sonra adına Türk Halk Müziği dediğimiz müzik türünün nasıl farklı anlayışlarla icra edildiğini ve modern toplu icra biçimlerinin hangi sebeplerle ortaya çıktığını ele almaya çalışacağız.

1.4. Müzikte Modernleşme Ve Türk Halk Müziğine Yansımaları

Türkiye’nin Batılılaşma tarihi, Cumhuriyet öncesine dayanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu, ilk başlarda Batının yalnızca askeri alandaki yenilikleriyle ilgilenmiştir. Bu yenileşme çabalarına Osmanlı İmparatorluğu içindeki ilk Batılılaşma hareketi diyebiliriz. Batılılaşma modelinin olduğu gibi alınmasına ve bunun uygulamaya konulmasına bakacak olursak, işleyiş ve kurgulayıştaki bir taklit esasının olduğunu görürüz.²² Sonuçta tekniği geliştiren kültürel duruşun yadsınması

²² IŞIK, Caner / EROL, Nuran, Arabeskin Anlam Dünyası, Bağlam Yayınları, İstanbul, Mayıs 2002, s. 48.

sonucu bu taklit, hiçbir zaman aslına yakın olamamıştır. Devlet ve devlet içinde yer alan aydınlar için, Batıyı izlemek ve onun yeniliklerini topluma taşımak bir gelenek haline gelmiştir ve günümüzde de aynı davranış devam etmektedir. Yerelliğin ve geleneğin öneminin vurgulandığı bir modernleşme yerine, Batılı olmayan bir Batıcılık sonunda toplum, farklı kültürel etkinliklerin bir arada yaşandığı bir duruma gelmiştir. Tarihsel açıdan bakıldığında, günümüz Türkiye'sinde “Transformasyon” olarak nitelendirilen sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel değişme sürecinin, 19.yüzyıl sonlarından itibaren başladığı ileri sürülebilir. Önce Osmanlı Devleti'ndeki “Tanzimat Dönemi” (1839–1871) uygulamalarıyla belirginleşmeye başlayan “Modernleşme” –ya da uygulamalardaki içerik açısından daha çok “Batılılaşma”- eğilimlerinin, 1923'te ilan edilen, Türkiye Cumhuriyeti ile kesinleşmiş olması, bir rastlantı değildir.²³

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma anlayışında “İlimli Uzlaşmacı” bir tavır içine girdiği açıkça ifade edilebilir. Bu anlamda Cumhuriyetin belirleyici ideolojisi, Osmanlı düşüncesinden önemli bir kopuşu da beraberinde getirmiş, bu ideolojiyi benimseyen aydınlar, Osmanlı tarzında uzlaşmacı bir Batıcılık anlayışının yetersiz olduğunu düşünerek bunun hedefe varmayı geciktirdiğini belirtmişlerdir. Bu belirlemeden dolayıdır ki, cumhuriyet kurulduğu andan itibaren Batılılaşma politikası radikalleşmiş ve Cumhuriyet ideolojisinin temel referansı olmuştur. Bu yeni anlayışla Batılılaşma, teknik ve kültürel alanda gelişme sağlama gerekliliği olarak vurgulanmıştır.

“Kültürel alandaki farklılaşmayla beraber, devletin kültürel alana müdahale etmesi ve bunu resmi olarak şekillendirmeye çalışması ortaya çıkmıştır. Osmanlı ve Cumhuriyet ideolojisinin ortak noktası ise şudur: Batılılaşma devlet politikası olarak kurumlaştırılmaya çalışılmıştır; bu da yukarıdan aşağıya bir dönüşümün görünüşü anlamına gelmektedir. Cumhuriyet ile birlikte kültürel Batılılaşmanın önü açılmış, aynı zamanda teknolojik ve ekonomik gücün belirleyiciliği eşliğinde büyük gelişmeler sağlanmıştır.

Batılılaşma hareketi, resmi ideoloji ile örtüşüp, tüm aydınları arkasına almaya çalışarak toplumsal dönüşümü gerçekleştirmeye çalışmıştır. 1950'li yıllardan sonra,

²³ KONGAR, Emre, Toplumsal Değişim Kuramları ve Türkiye Gerçeği, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1981, s. 217–250. ve AHMAD, Feroz, Modern Türkiye'nin Oluşumu, Çev, Yavuz Alogan, Doruk Yayınları, Ankara, 2002, s. 55–59.

Batılılaşma, modernleşme adı altında hızlanmaya ve geniş alanlarda etkisini göstermeye başlamıştır. Batının tekniği ile birlikte üretilen ürünler ve buna bağlı olarak yaşam biçimleri de sosyal hayatımız içine girmeye yüz tutmuştur."²⁴

Modernleşmeyle beraber oluşan değişim süreci, Türkiye'de geleneksel ve kültürel yapının değişmesine yol açmıştır. Yine modernleşmeyle beraber Türkiye'deki oluşan sosyo-kültürel yapı bireyler üzerinde farklı davranış ve tutumları beraberinde getirmiştir. Daha bilimsel bir ifadeyle, "Kültürleme", "Kültürlenme" ve "Kültürleşme" süreçlerinin iç içe geçmesiyle, Türkiye, yeni bir kültürel yapıya doğru ilerlemekte ve sosyal yapı bu doğrultuda sürekli bir değişim arz etmektedir.²⁵

*"Modernleşme kuramı, kapitalizme kendi başına geçemeyen Batı dışı toplumların değişme süreçlerini açıklamak üzere, II. Dünya Savaşı sonrası geliştirilmiş bir 'toplumsal değişme kuramı' niteliğindedir."*²⁶

Kuram, genel olarak Batılı olmayan toplumların "Geleneksel Toplum"dan "Modern Toplum"a doğru geçirmekte oldukları değişim sürecini ifade etmektedir ve üç aşamalı bir süreç görünümündedir: "Geleneksel Toplum", "Geçiş Toplumu" ve "Modern Toplum".²⁷ Buna göre, modern toplum; ekonomik kalkınmayı sağlamış, kültürel çoğulculuğu esas alan ve demokratik bir yönetime sahip olan toplumdur. Dolayısıyla bu özellikleri yapısında bulundurmayan bir toplum, "Geleneksel" olarak nitelendirilmektedir.

Modernleşme kuramı, zaman içerisinde çeşitli eleştirilere maruz kalmış, geleneksel olanla modern olanın birbirini reddi yerine, karşılıklı bir ilişki içinde, bir arada da var olabilecekleri yönünde yeni yaklaşımlar geliştirilmiştir.

*"Modernleşme anlayışı, gelenekselliğin yeniden canlanmasına da dayanır ve ondan güç alır. Yeni devletler (uluslar), özellikle siyasal otorite ve ekonomik kalkınma bakımından geleneği değiştirerek, ondan fazlasıyla yararlanırlar."*²⁸

Bu bağlamda, Türkiye'de yaşanan modernleşmenin, "Milli Modernleşmeci" bir kimlikle ortaya çıktığı ve geliştiğini söyleyebiliriz. "Yeni" devleti kuran kadroların, her şeyden önce bir "Millet" yaratma projelerinin var olduğu; dolayısıyla, bu projenin temel dayanaklarından birini, halk kültürünün oluşturduğunu biliyoruz. Neredeyse cumhuriyetin kurulduğu ilk yıllarda başlatılan folklor ve bu arada yerel

²⁴ IŞIK, Caner / EROL, Nuran, a.g.e. , İstanbul, 2002, s.51.

²⁵ GÜVENÇ, Bozkurt, Kültürün ABC'Sİ, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.85-88.

²⁶ ÖZBEK, Meral, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 31.

²⁷ ÖZBEK, Meral, a.g.e. , s.32.

²⁸ ÖZBEK, Meral, a.g.e. , s.39.

müzik derlemelerinin, yaratılmak istenen “Milli Bilince”, önemli miktarda malzeme sağlayacağı umulmuş bu alanda da yeterince çalışma yapılarak oldukça büyük bir repertuar elde edilmiştir.²⁹ Batılılaşma, modernleşme, yerellik gibi sosyolojik kavram ve terimlerle anlamlandırılma çabası içinde olmadığımız bir müzik birikimine sahip olduğumuz açık olarak ortadadır. Ulusal müzik hareketlerinin ve sonrasında halk müziğinin bu kavramlar doğrultusunda ne biçimde anlaşıldığı ve bizim konumuz olan orkestral anlayışın bu oluşumun içerisinde ne biçimlerde yer aldığını ise şu şekilde ele almak mümkündür.

Dinsel törenlerdeki mistik duygularla ortaya çıkan müzik, günümüze gelene kadar insanın estetik beğenilerine denk düşen bir sosyal gelişme süreci göstermiştir. Bu gelişmeyi sağlayan unsurlar insanların ihtiyaçlarının değişmesi, sosyal yapı, ekonomik yapı, kültürel süreçler, modernizm ile birlikte beraberinde müziği de değiştirmesidir. İlk insanla doğan ve doğada var olan birtakım seslerin zamanla değişim göstererek standartlaştırıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda insanların yaşam, inanç, düşünsel çeşitlilikleri ve kültürel süreçlerdeki sosyal değişimleri müzikte farklılaşmaya yol açmıştır. Müzikle sosyal yapı, bireysel yetenek, cinsiyet, yaş, meslek ve eğitim düzeyi arasındaki ilişkiyi yansıtan bir dil ortaya çıkmıştır.

Bu süreçte ortaya çıkan Halk müziği her ülkenin sosyo-kültürel yapısına denk düşen bir biçim kazanmıştır. Ulusların yaşam biçimini, acısını, sevincini, hasretini ve sevgisini en sade biçimde ortaya koyan ortak değerler bütünü olmuştur. Halk müzikleri doğdukları toplumların adları ile anılırlar. Ulus kavramının ortaya çıkışı bu süreci pekiştirdiği gibi müzikleri ulusların veya toplulukların adlarıyla anmamızı da beraberinde getirmiştir. Yaşamın hemen her alanında ürünler verebilen ve geniş konuları ile toplumların isteklerini dile getiren halk müzikleri, geleneksel yaşayışın bir parçası olarak varlıklarını günümüzde de sürdürmektedir.

Geçmişten günümüze kadar gelen halk kültürümüzün en büyük yapı taşlarından biri olan ve geçmiş tarihimizi yansıtan Türk Halk Müziği modernite ve sosyal değişimden etkilenen en önemli kültür öğelerimizden birisi olmuştur. Cumhuriyet dönemi sonrasında ülkemizde oluşan büyük değişim projeleri ve buna bağlı olarak yapılan kültürel ve sosyal değişimlerden Türk Halk Müziği de nasibini almıştır. Geleneksel bir yapının içinde varlık gösteren Türk Halk Müziği Cumhuriyetten sonra yapılan modernist uygulamalarla günümüze kadar büyük

²⁹ KONGAR, Emre, a.g.e. , s. 217–250.

değişiklikler yaşayarak gelmiştir. Sosyal yapının değişmesi, köyden kentlere göçler, iletişim araçlarının hızlı gelişimi, geleneksel toplum biçiminden yeni toplum biçimlerine geçiş gibi etmenler, bu geleneğin değişimini hızlandırmıştır.

Ülkemizin yetiştirdiği müzik adamlarının halk müziğinden esinlenerek yeni besteler yapması ya da mevcut eseri batı müziği normlarında çok sesli hale getirmesi Türk Halk Müziğinin modernlik bağlamındaki değişiminin en önemli göstergelerindendir. Ziya Gökalp de bunu destekleyici sözler söylemiştir:

*“...Halk Müziğimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve batı müziği kurallarına göre armonize edersek, hem milli, hem de Avrupalı bir müziğe sahip oluruz. Halk müziği kültürümüzün, batı müziği de yeni uygarlığımızın müzikleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. Öyleyse, ulusal müziğimiz, yurdumuzdaki halk müziğiyle batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Bu görevi yapacak olanlar arasında Türk Ocakları'nın müzik toplulukları da vardır. İşte Türkçülüğün müzik alanındaki programı budur; bundan ötürü ulusal müzikçilerimize düşer.”*³⁰ Gökalp'ın formülü, Mustafa Kemal'i etkilemiş olmalı ki neredeyse aynı formülü, 1934 yılında, şöyle dile getirmiştir:

“Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki, özünü halk musikisinden alan çoksesli bir musiki olacaktır.” Nitekim cumhuriyet kurulur kurulmaz, yeni devletin giriştiği öncelikli projelerinden birini, halk müziğinin derlenmesi yoluyla “Milli Musikinin Yaratılması” ideali teşkil etmiştir.³¹

Bireysel icradan toplu icraya, geleneksel ve yöresel giyimden modern giyime kadar bütün alanlarda değişime uğrayan Türk Halk kültürü, Müzik alanında da geleneksel kimliğinden sıyrılıp yeni kimlik arayışı içine girmiştir. Bir yandan batı müziği tekniğinin halk müziği üzerinde etkili olması, diğer taraftan çoğunluğu batılı olan plak firmalarının müzik sektörünü ele geçirmeye başlaması müzik camiasında bazı yeni fikirlerin doğmasına neden olmuştur. Yerel tavırların ve milli kimliğin muhafazasını öngören bu hareketin tüzel kişiliğini ‘Yurttan Sesler’ özel kişiliğini ise Muzaffer Sarısözen temsil etmektedir.³²

Batı müziği tampere bir ses sistemine sahipken, Türk müziği makam müziği geleneği içerisinde sistemleşmiş bir müzik türüdür. Bu iki müzik türünün birbiriyle ilişkisi 20.yüzyılın ilk çeyreğine rastlar. 1942 yılında faaliyete başlayan Yurttan

³⁰ GÖKALP, Ziya, Türkçülüğün Esasları, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 1997, s.127–128.

³¹ SAYGUN, A. Adnan, Atatürk ve Musiki, Sevda- Cenap And Müzik Vakfı Yayınları 1, Ankara, (?), s. 48.

³² DUYGULU, Melih, a.g.e. Ayrıca, bkz. “Türkiye’de Halk Müziği”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C. 12, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s. 928–932.

Sesler Topluluğu bu iki ses sisteminin dışında yeni bir halk müziği olgusunu gündeme getirir ve halk müziğinin kendine özgü bir ses sisteminin varlığını ortaya koymaya çalışır. Bu hareketin tüzel kişiliğinde Yurttan Sesler Topluluğu, özel kişiliğinde ise Muzaffer Sarısözen adı karşımıza çıkmaktadır. 1940 ile 1960 yılları arasında yaşanan bu süreç Türk Halk Müziğini anlama ve anlatma süreci olmuştur.

Muzaffer Sarısözen halk türkülerinin otantik olarak çalınıp-söylenmesinde oldukça titiz olmuştur. Televizyonun yaygınlaşması ve Türk Halk Müziği programlarının yayınlanması radyodan dinlenilmesinin yanında, televizyondan tanınmasını da sağlamıştır. Bir yandan çok seslendirilmiş halk müziği ezgileri orkestra ve koroların icrasıyla verilirken diğer yandan radyonun çeşitli zamanlarda düzenlediği ve tamamıyla halk sanatçılarının yer aldığı özel programlar yine radyo aracılığı ile halka ulaştırılmıştır. Kitle iletişim araçlarının gelişimi, bir yönden olumlu etkiler de sunmuştur. Radyonun kurulması ile türkülerin yayılması hızlanmış, Yurttan Sesler Topluluğu ile radyolarda halk müziği programları yapılarak türkülerin yaygınlaşmasında, geniş kitlelere ulaşmasında büyük fayda sağlanmıştır.

Muzaffer Sarısözen'in derlemecilik alanındaki çalışmaları sonucunda topladığı Türk Halk Müziği ezgilerini, çeşitli kitaplar yayınlayarak bilim camiasının hizmetine sunmuştur. "Türk Halk Musikisi Usulleri" adlı kitabı 1963'te yayınlamıştır. Fakat Türk Halk Müziği ses sistemi üzerine yaptığı çalışmasını yayınlamadan ölmüştür. Bu çalışmasını kâğıda aktarmadığından ölümünden sonra halefleri, ortaya çıkan ses sistemi sorununu maalesef çözememişlerdir. Nida Tüfekçi, Orhan Dağlı, Yücel Paşmakçı gibi hocalar bu ses sistemini anlatmaya çalıştıkları görülür. Batı müziğinde majör-minör, "Osmanlı-Türk Müziğinde" makam varken Türk Halk Müziğinde de bu terimlerin karşılığı aranmıştır. Modernleşme çabalarının sistem sorununa bulduğu yerel çare, Türk Halk müziğinde bu sayılan terimlerin karşılığı olarak "Ayak" teriminin kabul edilmesi olmuştur. Fakat "Ayak" aslında bir ses sistemi terimi olmaktan çok bir edebiyat (halk edebiyatı) terimidir. Bu türden zorlama çabalar sonuç vermemiş, bugün ise bu özgün sistem yaratma çabaları yerini daha durağan bir döneme bırakmıştır. Ses sistemindeki bu belirsizlik hâlâ devam ederken sistemin kurgulandığı dönemde -konumuzla yakından ilgili olan- bir başka çaba kendini göstermiştir. Halk müziğinin modernleştirilmesi ve bunun kökenlerini yerel kültürlerle bağlantılı kılma çabaları 1940'lı yılların ilk yarısına rastlar.

İlk halk müziği topluluğu kurma fikri, 1940'lı yılların başında Yurttan Sesler Topluluğunun oluşturulmasıyla başlamıştır. Bağlamanın ilk toplu ırcası da aynı

döneme rastlar. Toplu bağlama çalma o dönemlerde bu topluluğun ortaya koyduğu bir projenin bir parçasıdır ve daha sonraki dönemde kendi geleneğini oluşturmuştur. Muzaffer Sarısözen bağlamalardaki perdelerin/ölçülerinin standartlaşması yolunda önemli adımlar atmıştır; bu da bir süre sonra perde yapısının aynılaştırmasını sağlamıştır.

Bu aynılaştırma aynı zamanda halk müziği topluluklarına eşlik eden çalgı gruplarındaki gelenekçi anlayışın yıkılmasına, modernitenin kendine benzetme eğiliminin zorunlu direktmesine yol açılmıştır. Sadece “Bağlama” ailesinden, nefesli sazlar (kaval, mey, zurna), ritim sazlardan oluşan Türk Halk Müziği çalgı grubuna batı müziği enstrümanları da girmeye başlamıştır. “Gitar”, “Basgitar”, “Klarnet”, “Piyano”, yaylı enstrümanlar Türk Halk Müziği çalgı gruplarının arasında artık yerini almıştır.

Modernizmle birlikte, tek kişilik çalış ve söyleyiş olan âşık/ozan geleneğinin yanı sıra, çeşitli müzik toplulukları kurulup, bunların devlet çatısı altında çalışmalarını sağlanmıştır. Eğitim vermek üzere çok sayıda Belediye Konservatuvarı ve Devlet konservatuvarları kurulmuştur. Türk Halk Müziğini bilimsel bir çerçeveye alabilmek için 1976’da Nida Tüfekçi ve Neriman Altındağ Tüfekçi İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nın bünyesinde halk müziği eğitime başlamışlardır. Böylece Türk Halk Müziğinin “Bilimsel Olarak” eğitimi verilmeye başlanır. Günümüzde ise birçok üniversitenin Türk Halk Müziği bölümü bulunmaktadır. Büyük illerin birçoğunda, Kültür Bakanlığına bağlı halk müziği toplulukları kurulmuştur. Tek seslilik geleneğinin yanında, Türk Halk Müziği’nin çok seslendirilmeye başlaması da, bu dönemde oluşmuştur.

Modernleşmenin Türk Halk Müziğine sağladığı pek çok katkı bulunmaktadır. Kavramın geniş halk kitleleri tarafından benimsenmesinden, uluslaşma çabaları için kullanılan bir malzeme olmasına; eğitimden teknik bazı özelliklerinin araştırılmasına kadar geniş bir yelpazede düşünülmesi gereken bu konunun, halk çalgılarından oluşan toplulukların oluşmasında da etkin bir rol üstlendiği açıktır. Bu rol modernist tutumları yansıtan ve devlet destekli faaliyet yürüten kurumlarda bugün dahi devam etmektedir. Ancak konuya bu açıdan yaklaşmak ve bazı konuları bu perspektiften bakarak sorgulamak, maalesef mümkün olamamıştır. Biz, bunun bir başlangıcının olabileceğine ihtimal verilmediği bir ortamda konuyu bir de bu açıdan irdelemenin yararlı olacağı kanaati ile bu bölümü ele almış bulunuyoruz.

2. BÖLÜM

2.1. Yerel Halk Müziği Topluluklarında İcra Esasları Ve Oluşum (Kuruluş)

Her müzik topluluğu, bir yerel kültürün içerisindeki oluşumu sırasında özel bir fonksiyonu yerine getirmek için kurulur. Bu, yerli halkın müzik ihtiyacını gidermek için çoğunlukla kendi aralarında oluşturdukları bir müzik topluluğudur. Yerli halk zaman zaman, profesyonel müzik gruplarını da ücret karşılığında müzik icrasında bulunmaları için çağırırlar. İkisi arasında bazı farklılıklar vardır. Yerli halkın kendi aralarında oluşturdukları müzik topluluğu, kendi “Kültür Daireleri” içinde cereyan eden ve kendi becerileri doğrultusunda yapılabilen müzik uygulamalarıdır. Örneğin; “Sıra Gecelerinde”, “Oturak Âlemlerinde”, “Barana” denilen toplantılarda icra edilen müzikler, kış gecelerinde bir toplumsal dayanışma ile bütünlük arz etmekle birlikte daha çok eğlenmek için yapılan toplantılardır. Düğün ve kına gecelerinde ince saz takımları veya davul-zurna takımlarıyla karşımıza çıkan yerel müzik toplulukları ise profesyonel müzisyenlerden oluşur. Bunların da çoğu Abdallar ve Çingenelerdir.

Profesyonel müzik topluluğu ile yerel müzik toplulukları arasında ciddi fonksiyon farklılıkları bulunmaktadır. Örneğin; hiçbir zaman bir “Sıra Gecesine” bir profesyonel müzik topluluğu davet edilmez. Günümüzde ise artık otel salonlarında ya da büyük restoranlarda yapılan taklidi sıra geceleri geleneksel yapının dışındadır. Örneğin; İstanbul’da düğün salonlarında yapılan, Çankırı’nın “Yaren” sohbetlerine eşlik etmek amacıyla çalgı topluluğu getirilir. Bu tamamı ile yapay bir oluşumdur. Bu topluluklar daima kendi kültür daireleri içerisinde yer alan müzik repertuarını icra ederler. İcra ettikleri müzik repertuarı bir ilin bir bölgesinde olabileceği gibi bir ilin birkaç bölgesinde ya da ilin tamamında oluşmuş olabilir. Siyasi coğrafya bakımından ise bir ilin sınırlarını çevreye doğru zorlayabilir. İletişimin bugünkü kadar yaygın olmadığı zamanlarda, buradaki repertuar hiçbir zaman bunların dışına çıkıp bölgeler arası, yöreler arası büyük atlamalar ve sıçramalar yapamamıştır. Yani Egeli, “Zeybeğini”, “Kına Havası”nı, “Bengi”sini, Malatyalı, “Deyiş”ini, “Semah”ını, “Ağıt”ını çalıp söylerdi. Fakat kültürel iletişim elbette bu toplulukların müzik repertuarlarında da bazı sıçramalara, atlamalara sebebiyet vermiştir. Bizim konumuz daha ziyade bu repertuarın tamamı ile yerelde oluşmuş olmasıyla ilgilidir. Ancak

profesyonel icra yapan topluluklar sınırlarını biraz daha zorlayıp belki birkaç ili de kapsayan bir repertuarı icra edebilmektedirler. Bunların kuruluş amaçları, fonksiyonları ve repertuarları böyle iken aşağı yukarı geçtiğimiz 50–60 yıl içerisinde bu topluluklar bambaşka bir anlayışa doğru yönelmişlerdir. Bunlar kendi illerinin kendi kültürlerinin başka topluluklar ve kültürler tarafından da bilinmesini istemişlerdir.

2.2. Cumhuriyetle Birlikte Yerel Müzik Topluluklarının Modernleşme Çabaları

Yerel halk müziği topluluklarının modernleşme çabaları, Cumhuriyetle birlikte başlamıştır. Aslında buna her ne kadar yerel halk müziği topluluklarının modernleşme çabaları desek de bu modernleşme çabaları bir inisiyatif kullanılarak yapılan çabalar değildir. Yani toplulukların inisiyatifi ile bir sonuç ortaya çıkmamıştır. Bu daha ziyade dönemin yükselen değerlerinden bir tanesi olan batılılaşmanın/modernleşmenin, Türkiye'nin çeşitli kurum, kuruluş ve toplumsal yaşamına etkileri sonucunda olmuştur. Yani geniş halk kitlelerinin modernleşme çabaları burada görülmez. Bu hareket yukarıdan aşağıya doğru yapılan bir modernleşme hareketidir. Cumhuriyet ideolojisinin modernleşme modeli, Batı Avrupa modernleşmesinin aşağı yukarı yüzyıl sonra bize uyarlanmış biçimidir.

1940'lı yıllarda başlayan araştırmalar ile birlikte Türk Halk Müziği anlamlandırılmaya başlanmış ve bu müzik türünün anlaşılması için yoğun çaba gösterilmiştir. Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Adnan Saygun gibi batıda eğitim görmüş bir takım besteciler Türk Halk Müziği ezgilerini çok sesli hale getirmişlerdir. Fakat 1940'lı yıllardan sonra başka bir dönem başlamıştır. Bu dönemde tespit edilen yerel müzikler, tekrar inşa edilmeye başlanmıştır. Bu yapının resmi ayağı Halkevleri ve Yurttan Sesler, resmi olmayan ayağı ise piyasadır. Muzaffer Sarısözen'in modernleşme projesini benimser, destekler tutumu, Yurttan Seslerin koral ve çalgısal oluşumunda, geleneksel tutumu ise "Tavır"a ve repertuara sıkı sıkıya bağlanmasında görülmektedir. Ancak bu görüş paradoksal bir görüşün yansıması biçiminde karşımıza çıkar. Hem modern hem de geleneksel görünümlü ve içerikli oluşumun ne kadar başarı kazanacağı – o dönem için- bilinmemektedir. Klasik Türk Müziğinde tamburi Cemil Bey ekolünden gelen Mesut Cemil Bey'in yapmış olduğu büyük "Yenileşme" hareketi yani koral ve çalgısal müzikte toplu icraya geçiş, Muzaffer

Sarisözen tarafından da benimsenmiştir. Bu müzikteki Türk modernleşmesinin geleneksel ayağında yer alanların özel tavrı, Yurttan Sesler'e de birebir monte edilmiştir.

Bu hareket aslında, yerel müzik topluluklarının modernleşmesi mantığıyla yapılmış bir hareket değildir. Bu tür bir oluşum çabası Halk Evleri'nde de kendiliğinden oluşmaya başlamıştır. Çünkü daha fazla çalgının bir araya gelmesi, birlikte çalabilmesi, insanlarda farkı duyguları uyandırmaktadır. Artık kız erkek yan yana gelip, okul sıralarında eğitim gören ve bayramlarda, ulusal kurtuluş günlerinde, birlikte şarkı söyleyip dans edebilen, marş söyleyebilen bu gençler birlikte müzik yapabilmenin de yolunu aramaya başlamışlardır. Yerel halk müziği topluluklarında kadına özel bir konum verilmediği halde, zamanla Yurttan Sesler topluluğunda, halk evlerinin halk müziği topluluklarında veya piyasadaki müzik icralarında kadın tek başına çıkıp -koronun da eşlik etmesiyle- müzik icrası yapabilmıştır. Çalgı toplulukları da bu kişilere eşlik etmiştir. Türk toplumu da bunu dışlamamış, hatta benimsemiştir.

Vokal müzikteki değişim kısaca böyle iken, yeni oluşturulan çalgı topluluklarının içerisinde çoğunlukla Bağlama'nın yer almış olması özellikle Güney Doğu Anadolu ve Karadeniz'de sürekli eleştiri almıştır. Bu sosyal refleks aslında teknik bazı sorunların çıkacağına da habercisidir. Örneğin ilk olarak farklı kültürlerin bir araya gelmesinden dolayı bağlamalarda toplu icra sorunu ortaya çıkmıştır. İlk dönemde karşımıza çıkan Sarı Recep, Tamburacı Osman ve Sadi Yaver Ataman'ın birbirlerinden farklı icra biçimleri toplu icrada daima bir sorun olarak var olmuştur. Kendiliğinden olmayan bir sosyal oluşum nihayetinde sorunları da beraberinde getirmektedir. Bu durum bizim çalgı topluluklarındaki sorunu ortaya koymamızın da ana sebebidir. Günümüzde var olan Türk Halk Müziği Çalgı Toplulukları yerel çalgı toplulukları devletin, aydınlanma ve modernizm ideolojisinin üstten dayattığı bir yapının sonucunda oluşmuştur. Bu oluşum bir süre sıkıntıyı da beraberinde getirmek zorundaydı ve getirmiştir. Cumhuriyet ideolojisinin daha ziyade Avrupa merkezli yerel müzikleri başka bir mantıkla kucaklamasının açıklaması bu şekilde yapılabilir.

2.3. Radyo, Halkevleri Ve Müzik Piyasasında Oluşan Çalgı Toplulukları

Türkiye’de Cumhuriyetle birlikte modernleşme süreci hızlanmış, bu süreçle birlikte Türkiye’deki müzik toplulukları açısından da yeni bir dönem başlamıştır. Modernleşme yerel kültürlere özel önem veren bir kavramdır. Yaşanan kültürel süreçle beraber yerel topluluklar yeni bir dönüşüm içerisine girmiştir. Bu dönüşüm sürecinde öncelikle Halk Evleri’nin devreye girdiği görülür. Bu, o dönemin koşullarında başarıyla yapılmış bir icraattır. Konya, Sivas, Antep, İzmir, Edirne ve Ankara’da böylelikle pek çok yerel müzik topluluğu oluşturulur. Bu topluluklar bir süre sonra kendilerini yerelin dışında anlatmaya ve özel kurgularla ifade etmeye ihtiyaç duymuşlardır. Dolayısı ile gelenekte iki “Bağlama”, bir “Darbuka”, bir “Divan Sazı” ile bir araya gelen bu kişiler yanlarına başka çalgıları da almaya başlarlar. Fakat bunun nasıl yapılacağını bilemeyen yerel topluluklar kendi gayretleri ile bazı çalışmalar yapmışlardır. Zira o sırada devletin müzik politikasını oluşturmaya çalışan kişiler, Batının çok sesli müzik anlayışının Türkiye’de oluşması ve yayılması için yerel kültürleri birer kaynak olarak görüyorlardı. Türkiye’deki insanların müzik kulağına çok sesli müziği nakşetmek için bazı ezgileri çok sesli hale getirilmiştir.

Hâlbuki bir de halkın kendi sosyal ihtiyaçları doğrultusunda yapmış olduğu müzik kültürü vardır. İşte bu müzik kültürünü dile getirenler, yerel müzik topluluklarıdır. Bu topluluklar kendilerine halkevleri gibi bir platform bulunca, topluluklarına farklı çalgıları dâhil ederek doğal bir dönüşümle bir çalgı ve topluluk oluşturmaya başlamışlardır. Bu oluşum Türkiye’deki bütün yerel müzik topluluklarında karşımıza çıkmaktadır.

Daha sonra halkevlerinin bünyesinde oluşturulan müzik topluluklarının yerel olmayan başka kişilerin katılımıyla büyüdüğü görülür. Örneğin; Ankara Seğmen Topluluğu’nun saz heyetine Kastamonulu, Konyalı, İzmirli, Adanalı ve İstanbullu sazandeler katılmaya başlarlar. Dolayısı ile yerel bir kültür kendi ekseninde ama daireyi genişleterek büyümeye başlamıştır. Fakat ilginç olan, adlarına yerel müzik topluluğu demeye devam etmeleridir. Yani “Ankara Seğmen Topluluğu”, “Ankara Halkevi Saz Heyeti”, “Halk Müziği Korosu” vb. Daha sonraki dönemlerde ise Radyonun devreye girdiğini görüyoruz. Sırasıyla: Ankara Radyosu, Türkiye Radyolarının Sesi, İstanbul Radyosu bu yerel müzik topluluklarının genişlemiş hallerini bir araya getirerek bir müzik topluluğu oluşturmaya başladılar. Bu müzik

topluluklarında özellikle alguların yerelliğine önem verilmediği, Bağlamanın mutlak egemen, diğer yerel alguların ise daima renk saz olarak kaldığı gözlenmektedir.

1930’lu yılların sonunda Sadi Yaver Ataman bir mzık topluluğu oluşturmuştur. Daha sonra Mesut Cemil Bey halk müziği ve sanat müziği ayrımı yapmaksızın birlikte şarkı türkü söyleyen karma bir mzık topluluğu oluşturdu. Bunu İstanbul Radyosunda Necati Başaran’ın yapmış olduğu programlar izledi. Mesut Cemil Bey ve Muzaffer Sarısözen’in ortak paydada buluştuğu bir konu vardı. Bu payda Klasik Türk müziği ve Halk müziğini bir koro geleneğinin içerisine sokmaktır. Ancak bu korolar “Acapella” (algı Eşliksel) koroları olmayıp çalgı eşlikli korolar olacaktı. Örneğin; Türk Müziği denilen müzikte çalgı eşliği “Keman”ların, “Viyola”ların, “Viyolonsel”lerin hatta “Kontrbas”ın bir araya gelip yaylı topluluğu oluşturduğu, “Klasik Kemee”nin de renk olarak eşlik ettiği bir topluluğu oluştururken, “Tambur”, “Ud” ve “Ney”in burada yer almasına zen gösterilecekti. Nitekim bu yapı kısa süre içinde hayata geçirilmiştir.

Fakat halk müziğine bakıldığında çok büyük bir problemle karşılaşılır. Çünkü her yörenin müzik karakteri, çalgı-ses arasındaki ilişkisi (müzik kurgusu) ve çalgısı farklıdır. Bu farklı yerel alguların birlikte yapacakları icra, teknik bakımdan büyük güçlükler içermektedir. O dönemin ileri gelenleri Güney Doğu Anadolu, Doğu Anadolu ve Karadeniz’i hariç tutarak, Türkiye’nin hemen her yerinde karşımıza çıkan – tabi yoğunluk farklı olmakla birlikte- bir çalgıyı temel olarak almayı kurgulamışlardır. Tüm Orta Anadolu, Doğu Anadolu’nun bir kısmı - özellikle Alevi Bektaşi topluluklarında- Batı Anadolu, Trakya vb. yörelerde ortak kullanılan bir çalgı vardır. Türk motiflerini içeren ve adına Türk Halk Müziği dediğimiz müziğin temel çalgısı olarak karşımıza bağlama çıkmaktadır. Bu durumun benzerlerinde - Bulgaristan’da değişik ebatlardaki kavallarla oluşturulan bir orkestra gibi- olduğu gibi burada da farklı ebatlardaki bağlamaları bir araya getirip çaldırmak mümkündür. Özellikle Ankara Halkevleri’nde buna benzer çalışmalar zaten yapılmıştır. Fakat profesyonel bir icranın tüm yurdu kapsayacak biçimde yapılması zor bir iştir. Çünkü çalgının kendi doğal gelişimi sonucunda orkestral bir bütün içinde icra mümkün olamamaktadır. Böylesi bir sorun yaklaşık 60 yıldır devam ettiği halde, çalgının rezonans, akort, ebat problemi ve perde sorunu hala çözülememiştir.

Pek çok teknik sorunu bünyesinde barındıran bu çalgı, orkestranın temel çalgısı haline getirilmiştir. Bundan dolayı sorun, çeşitli sorunları da beraberinde getirmektedir. Başka bir teknik sorun ise farklı yörelerdeki icradan kaynaklanan

sorunlardır. Örneğin; bazı yörelerde tezene kullanılmamasına rağmen bazılarında ise tezene kullanılmaktadır. Bir yörede tezene daima yukarıdan aşağıya doğru atılırken başka bir yörede alttan yukarıya doğru atılmaktadır. Zeybek bölgeleri olan Çanakkale, Balıkesir dolaylarındaki zeybek havaları diğer yörelere bakıldığında farklı çalınmaktadır ve bunları daha ziyade Romanlar icra etmektedir. Güneye yani Ödemiş, İzmir, Bergama gibi bölgelere doğru inildikçe zeybek havalarının bağlama ile farklı tekniklerde icra edildiği görülmektedir. Bir başka sorun da bağlamaların davul-zurna ve ince sazlardan uyarlayarak çaldıkları müzik repertuarlarıdır. Bu uyarlamalar çeşitli teknik sorunları beraberinde getirmektedir. Tüm bu uygulamalar Bağlamaya uyarlandığında bambaşka sorunları beraberinde getirmektedir.

Halk müziği bağlamında düşünüldüğünde bağlama birkaç yöreyi kapsasa da bazı yörelerde hiç kullanılmamaktadır. Örneğin Doğu Karadeniz’de hiç çalınmamasına karşın, Trakya’da çok az çalınır. Bununla birlikte devlet radyosu bir temel çalgı tasarımı yaparken, diğer yerel çalgıları göz ardı etmiştir. Daha sonraki dönemde Muzaffer Sarısözen bu yaklaşımı kısmen yumuşatmıştır. Yurttan Seslere misafir olarak “Tulum”, “Kemençe”, “Klarnet” ve “Davul- Zurnayı” alıp Yurttan Sesler Topluluğu’nda çaldırıştır. Fakat bunu sadece bir renk olarak düşünmüştür. Yurttan Sesler’in Çalgı Topluluğunda bağlamaların egemenliği hâlâ devam etmektedir.

Halkevi ve Radyo’dan sonra müzik piyasasında çalgı topluluklarının konumu nedir? Müzik piyasası denildiğinde aslında çok eskilere gitmemek gerekiyor.1950-60’lı yıllar ilk kez türkücülerin, fantezi müzik icracılarının aralarında yer aldıkları dönem olmuştur. Zehra Bilir, Neriman Altındağ Tüfekçi, Muzaffer Akgün gibi birtakım isimlerin divalaştığı bir dönem başlamıştır. Bu dönemde adı geçen sanatçılara eşlik etmesi gereken bir çalgı topluluğuna ihtiyaç duyulmuştur. Bu yıllarda piyasa müziğinin icra edildiği bir bahçe dönemi, saz dönemi(içkisiz), ve açık hava sinemalarında müzik yapılan dönemler vardır. Daha sonra gazino, pavyon, içkili meyhanelerde icra dönemi başlamıştır. İlk dönemlerde türkülere eşlik eden ince saz takımları, Halk müziğinin buralarda icra edilmesiyle birlikte plak piyasasında da işlev görmeye başlamışlardır. Anadolu insanı türkülerinin ince saz takımıyla icra edilmesini benimseyememiştir. Yerel çalgı takımları kısa sürede özel birliktelikler oluşturarak yeni icra mekânlarında “Yarı Geleneksel” müzik icralarını başlatmışlardır.

1970’li yıllarda elektronik anlayışın devreye girmesiyle bağlamaya yerleştirilen özel manyetik (onlar aslında gitar manyetiğidir) ile bağlamaların sesi yükselmeye başlamıştır. Bağlamanın egemenliği Halkevleri’nde başlayıp Radyo’lara, sonra da piyasaya yansımıştır. Buna ek olarak bazı yerel çalgıların bir topluluk bilinciyle olmasa da zaman zaman bir renk olarak ortaya konulan bu müziğe eşlik ettikleri olmuştur. Bu durum 1970’li yılların sonuna kadar sürdüğü bilinmektedir. Daha sonra bambaşka bir döneme geçilmiştir. Bu dönemde (1980–2000) halk müziği popüler müziklerin içinde değerlendirilmeye başlanır. Yani halk müziği popülerleşmektedir. Popülerleşen halk müziği yeni ihtiyaçlara gereksinim duymuştur. Bağlamadaki manyetiklerin kalitesi artmıştır. Bağlama icracıları, gitardan alınan ses güçlendirme aletleri kullanmışlardır. Piyasadaki sistemin etkisiyle halk müziğine “Kabak Kemane”, “Kaval”, “Zurna” ve “Kemanlar” da katılmıştır. Son dönemlerde görüldüğü gibi halk müziği topluluklarının yanında “Gitar”, “Basgitar”, “Piyano” yer almaktadır. Bu dönemde radyo icralarında kullanılan tumbalar, “Bas İhtiyacını Gideren” çalgılar vb. artık müzik topluluklarının nasıl bir amaçla kurulduğunu bile düşünmeksizin, yalnızca “Çağdaş” (=Modern) bir görüntü üzerinden müziklerini uygulamaktadırlar.

2.4. Modern Türk Halk Müziği Topluluklarında Orkestral Anlayış

Bizim modern Türk Halk Müziği topluluklarından kastımız, ilk dönemde oluşturulan “Yurttan Sesler”, “Bir Türkü Öğreniyoruz “ “Halk Müziği Saati” gibi programların bünyesindeki müzik toplulukları değil, yakın geçmişte (25–30 yıldan bu yana) oluşturulmuş halk müziği icra topluluklarıdır. Yani son dönem topluluklarından TRT kurumunun bünyesindeki halk müziği topluluğu, Kültür Bakanlığı korolarına eşlikçi konumundaki çalgı topluluğu ve özel bazı topluluklar kastedilmektedir. Bunun dışında örneğin “Modern Folk Müziği” topluluğu gibi bazı topluluklar konseptleri daha farklı olduğu için tez dışı bırakılmıştır.

İlk çıkış noktası itibariyle çalgı topluluklarının temel amaçları arasında, daima modernleşmeyi hedef alan “Halk Müziğini çağdaş boyutlara ulaştırma” çabası yatmaktadır. Fakat bu yörüngeden zaman zaman sapıldığı görülmektedir. Örneğin, Orta Doğu Teknik Üniversitesi bünyesinde yapılan “ Bengi Projesi” dört bağlamadan oluşur ve bu bugüne kadar yapılan projeler içinde daha makul ve mantıklı olan projelerdendir. Çünkü sadece bir çalgının dört varyantı –ebat olarak-

kullanılmaktadır. Bu topluluğun temel fikri, değişik ebatlardaki çalgılara uygulanan özel akortlarla farklı tınlar ortaya ıkartabilmektir. Bununla birlikte TRT, Kültür Bakanlığı gibi resmi kurumlarla, Erdal Erzincan ve Yavuz Top gibi şahısların kurmuş oldukları topluluklarda daima bir “ağdaş Türk Halk Müziği Yaratma”, Halk Müziğini bu ağdaş Türk Müziğinin içerisinde bir noktaya yerleştirebilme hedefi yatmaktadır.

Bu hedef modern dünyayla daha çabuk özdeşleşebileceği fikrinden hareketle oluşturulmuş bir projedir ve modern dünyanın tekniklerini, prensiplerini kendi müzikleri üzerine uyarlayıp daha kısa süre içerisinde “Medeni” dünyada yer alınabilecekleri ve kimlik kazanılacağına inanılır. İkinci olarak batıda iki yüz, c yüz yıl önce “Koma” seslerin atıldığını kendilerinin ise hâlâ bunlarla uğraştığını düşünmektedirler. Tampere sisteme geçilerek böylelikle yerel çalgıların ilk önce ulusal sonra da evrensel boyuta taşınabileceği düşüncesi bu topluluk yöneticilerinde hkimdir. Bu düşünce aşağı yukarı 18.yüzyıl erken dönem aydınlanmacılığının tipik söylemidir. 19. yüzyılda ise bu düşünceden vazgeçildiği görülür. Bugün bizim müzik kültürünün ileri gelenleri 18. yüzyıl aydınlanmacıların söylemine sahiptirler. İlk önce yerel olunacak, yerelimiz çok iyi öğrenilecek ve batılı tekniklerle bütünleştirilerek ulusal hale getirilecektir. Sonra da evrensel boyuta taşıyıp dünyanın her tarafında icra edilecektir. Fakat bu ideolojinin müziği ne ulusal ne de uluslar arası pazarda veya kültür çevrelerinde icralarına yer bulamamaktadırlar.

“Evrensel Müzik” pazarı içerisinde yer almak isteyen bu Modern halk müziği topluluklarının orkestralaşma aşamasında bir takım ciddi sorunlarla karşılaşmışlardır. Bu topluluklar teknik bakımdan yerelliği çağrıştıracak, yani tamamıyla komalı, mikro tonal sesleri ve yerel algıları mı içerecek, yoksa bunların dışında Batı müziği çalgılarını da içeren bir bütünün içerisinde mi yer alacaktır? Eğer birincisi ise bu çalgıların teknik koşullarından ötürü bunu başarmak çok zordur. Dünya ile btnleştiğiniz andan itibaren ise yerellik zedelenmektedir. Çünkü “Bağlama”nın yanına “Gitar”ı veya “Piyano”yu koyduğunuzda bu çalgıların akustik özelliklerinden ötürü volümleri bağlamayı bastırmaktadır. Bu anlamda bağlama üzerinde çalışanlar olmasına rağmen bu çalışmalar yeterli düzeyde değildir. Bunun tam tersine diğer çalgıların geliştirilmesi yolunda hiçbir faaliyet yoktur. “Kemençe”de, “Kabak Kemane”de hâlâ büyük sorunlar vardır.

Bu durum beraberinde başka problemler getirmektedir. Perde ve akort sistemi en büyük sorun olarak karşımızda durmaktadır. Ayrıca bir de standartlaşma sorunu

yaşanmaktadır. Peki, bu standardizasyon neye ve kime göre yapılmalıdır? Tunceli'deki dedenin çaldığı “ Ruzba” ya göre mi, Fethiyeli Topal Ramazan'ın çaldığı “Cura”ya göre mi, Kırşehirli Neşet Ertaş'ın “Bağlama”sına göre mi yoksa Maçkalı Hasan Tunç'un “Kemençe”sine göre mi yapılmalıdır? Yoksa piyanonun diyatonik yapısına göre mi yapılmalıdır? Maalesef perde ayarları kurgusu tamamen batılı standartlara göre yapılmaktadır. Bununla birlikte bazı ara tonların ayarı örneğin “Si Bemol 2” icracının kulak hassasiyetine bırakılmıştır. Bağlamayı tek çalarken problem olmamasına rağmen beraber çalındığında problemler ortaya çıkmaktadır. Peki, bu sorun nasıl çözülmelidir? Önerimiz şudur: Aslolan çalgılar arasında yapılan teknik analizdir. Çünkü çalgılar hakkında yapılacak teknik analize acilen ihtiyaç bulunmaktadır. Çalgıların perde sistemleri ise ayrı bir konudur. Dolayısıyla ses sistemini etkileyecek bir hadisedir. Çalgıların rezonatörlerini kurgulamak başka bir iştir. Ses volümlerini ve dokuyu etkileyecek bir sorundur. Çalgıların çalınış biçimini incelemek, teknik analizini yapmak bizi son derece özel bir noktaya götürecektir. Çünkü bu çalgı icrası yani tezene vuruşu, yay çekişi, elle yapılan vurgular henüz teknik bakımdan analiz edilmiş konular değildir. Bu durumda çalgının teknik özellikleri ve çalım tekniği en kısa süre içerisinde analiz edilip bugünün teknolojisiyle belgelenmelidir. Bu sadece bağlama gibi perdeli bir çalgı için değil tüm yerel çalgılar için yapılmalıdır. Yerel çalgılara eşlik eden batı müziğinden uyarlanmış çalgılar (keman, klarnet gibi) ya da Ortadoğu müziklerinden alınan çalgıların (ud, kanun gibi) halk müziğiyle uyumu açısından doku analizleri en kısa süre içerisinde yapılmalıdır.

Daha sonraki aşamada bu işin teknik, sosyal, felsefi ve ideolojik kısmı vardır. Burada da “Müziğin Evrenselliği” konusu yeniden sorgulanmalıdır. Bununla da kalınmayıp hem ulusal müzik hem de yerel müzik tekrar ele alınmalı ve tanımlanmalıdır. Dolayısıyla bu hiyerarşiye tersten yaklaştığımızda bu müzikleri yerel, ulusal, evrensel boyuta indirgemek gerekir mi? Bu bir zorunluluk ya da gereklilik midir? Yoksa müziğin böyle bir şeye ihtiyacı var mıdır? Bütün bunların acilen, öncelikle üniversitelerdeki veya resmi ve özel kuruluşlardaki uzmanlar tarafından sorgulanması gerekmektedir.

Bunun ideolojik ayağı yıllardır yaşanmaktadır. Oluşturulan bu çalgı toplulukları bir vokale veya vokal grubuna eşlik etmek dışında, yerel kültür içinde gerçekten bir fonksiyonu yerine getirmemektedirler. Bunların uzantısında bu çalgı topluluklarının, farklı yörelerden seçilmiş hallerinin, yani “Kemençe”nin,

“Tulum”un, “Tar”ın, “Bağlama”nın, “Gayda”nın, “Davul-Zurna”nın bir grup içerisinde icrası büyük bir müzikal karmaşaya yol açmaktadır. Örneğin bir “Tar” ile zeybek çalınması doğru ve gerçekmiş gibi gösterilmektedir. “Tar” Türklerin Hazar kıyılarında ve Kafkaslardaki toplulukları arasında çaldıkları bir çalgıdır. Bu çalgının dokusu Anadolu Türk halk müziğinin yerel ses kültüründeki dokusuna terstir.

Yapılan çalışmaların sistem, ideoloji ve doku yönünden irdelendikten sonra çok daha farklı tasarımlarla özel toplulukların oluşturulması mümkündür. Hâlbuki bizim bugün karşı karşıya olduğumuz durum taklitçiliğin bir ürünüden başka bir şey olmamakla birlikte, kompleksin de içinde yer aldığı bir ruh halini içermektedir.

İşte yukarıdan beri ifade etmeye çalıştığımız orkestra kurgusu, modernleşme ve Türk halk Müziği'nin bu süreç içindeki konumunu bu şekilde belirledikten sonra, şimdi de, bu süreci belirleyen çalışmalar içinde bulunan kişilerin konuya yaklaşımlarını, kendi söylemleriyle ortaya koymaya çalışacağız. Zira bu söylemler yukarıdan beri sergilemeye çalıştığımız bir dünya görüşünün birbirinden farklı topluluk anlayışına sahip kişilerin nasıl aynı perspektifte bulduklarının da bir göstergesidir. Bu, çoğunluğu “Milliyetçi-Muhafazakâr” görüşte olan müzik yöneticilerinin, aslında “Modernist-Batıcı” fikirlere sahip olduklarının da belgesi niteliğindedir. Bu paradoksun daha ileri düzeyde sorgulanması Türkiye'nin “Aydın-Müzişyen” profilinin yeniden düşünmesi gereğini de ortaya koyacaktır.

3.BÖLÜM

3.1.Resmî Türk Halk Müziği Çalgı Toplulukları

3.1.1. Görüşmelerde Sorulan Sorular

Aşağıdaki sorulardan altı tanesi Türk Dünyası Müzik Topluluğu Kurucusu Sayın İrfan Gürdal'a sorulmamıştır.

1. Böyle bir müzik topluluğu oluşturma fikri nereden doğdu?
2. Çalgı topluluğunuzun tam olarak ismini söyler misiniz?
3. Topluluğunuzun kuruluş tarihi hangi yıllara rastlar?
4. Bu topluluğunuzun herhangi bir resmi kurumla ilişkisi var mıdır?
5. Kurmuş olduğunuz çalgı topluluğunuzun kuruluş amaçları hakkında bilgi verir misiniz?
6. Bu toplulukta kimlerle çalıştınız?
7. Topluluğunuzun çalışmalarını ne kadar zaman sürdürdünüz?
8. O dönemde nasıl tepkiler aldınız?
9. Bu topluluğu oluştururken ne tür çalgıların yer almasını düşündünüz?
10. Topluluğunuzun adı nereden geliyor? Bu ismin konulmasında özel bir neden var mıdır?
11. Bu müzik topluluğu ile belirlediğiniz bir hedef kitleniz var mı? Toplumun hangi kesimine hitap ettiğinizi düşünüyorsunuz?
12. Dinleyici profilinden bakıldığında yaptığınız bu çalışma nasıl bir boyut taşıyor?
13. Bu toplulukla yeterli konserler verebiliyor musunuz?
14. Bu tür çalgı topluluklarının konser verebileceği salonlar sizce yeterli sayıda mıdır?
15. Konserlerinizi ne tür salonlarda veriyorsunuz?
16. Bu müzik topluluğunda geleneksel ezgilerin dışında ezgiler kullanıyor musunuz?
17. Eğer kullanıyorsanız bu ezgileri kullanmaktaki amacınız nedir?
18. Sizce Türkiye de yaşanan modernleşme süreci Anadolu ezgilerini nasıl etkilemiştir?
19. Modernleşme bağlamında topluluğunuz hangi noktada duruyor?
20. Müzik topluluğunuzda Batı Müziği Sazları var mı? Nelerdir?

21. Batı müziği sazlarının yerel ezgilerin icrasında kullanılması konusunda ne düşünüyorsunuz?
22. Ezgiler üzerinde yapılan deneysel çalışmalar Türk müziği yapısına ne derece uyum sağlıyor? Modernleşme ve batılılaşma kaygılarıyla sunulmaya çalışılması ulusal müzik yapımıza ters düşer mi?
23. Ezgi ve sözleri aynen alınan bir yerel ezginin tamamen Batı Sazlarıyla ve saunduyla yeniden düzenlenmesi hakkında ne düşünüyorsunuz? Topluluğunuzda böyle bir çalışma var mı?
24. Bir yerel ezginin, ezgi ve sözleri aynen alınıp hem Batı hem de Türk Halk Müziği Çalgıları kullanılarak yapılan düzenlemeler geleneksel yapıyı nasıl etkilemektedir
25. Batı Müziği Sazlarının Halk Müziği'nde kullanılması farklı tınılara ihtiyaç duyulmasından mıdır? Bu durumu nasıl yorumlarsınız?
26. Geçmişte var olup da bugün unutulmuş çalgıları topluluğunuzu oluşturmada, yeniden kazanma çalışmalarınız var mı?
27. Çalgıların dizilişinde örnek aldığınız herhangi bir model var mı?
28. Çalgı topluluğunuzun sahne düzenini neye göre yapıyorsunuz? Bunun için hangi sistematiği benimsiyorsunuz?
29. Kurmuş olduğunuz bu topluluk sadece çalgı topluluğu mudur yoksa solo ya da koro şeklinde bir ses topluluğuna eşlik ediyor mu?
30. Oluşturduğunuz bu müzik topluluğunda gözlemlediğiniz eksiklikler var mıdır?
31. Kullandığınız halk çalgılarının toplu icraları sırasında karşılaştığınız sorunlar var mı? Nelerdir?
32. Sizin dışınızda bu topluluğa benzer topluluklar var mıdır?
33. Varsa sizin yapmak istediklerinizle diğer toplulukların çalışmaları arasında benzerlik ve farklılıklar var mı?
34. Kullandığınız çalgıların belli standardizasyonu var mıdır? (Akort veya Fiziksel olarak v.b)
35. Topluluğunuzda kullandığınız çalgılar modernleşmeyle birlikte bir değişime uğramış mıdır? Nasıl?
36. Topluluğunuza eşlik eden çalgıların Türk Halk Çalgısı olup olmadığı, yörelerinde ne zamandan beri kullanıldığı konusunda bilginiz var mı?

3.1.2. TRT Türk Halk Müziği Çalgı Toplulukları

Bu bölümde vereceğimiz bilgiler daha çok Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun bünyesinde oluşturulan çalgı topluluklarının içeriğini kapsamaktadır. Burada vereceğimiz detaylar bu kurumun bünyesinde faaliyet gösteren bazı müzisyenlerle yapılmış röportajları içermektedir.

Zafer Gündoğdu ile yapılan röportaj;

1) Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun yıllardır böyle bir müzik topluluğu vardır. Topluluk derken zaten biliyorsunuz Türk halk müziğinin kurumda (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) ilk çalınmasıyla birlikte Muzaffer Sarısözen'in "Yurttan Sesler" adı altında kurduğu bir toplulukla oluşan bir gelenek zaten vardı. Daha sonra bu toplulukların adı; "Kadınlar Topluluğu", "Erkekler Topluluğu", "Beraber Ve Solo Türküler" adı altında değişerek çeşitli programlarla da dinleyicilerinin karşısına çıkmıştır. Benim oluşturduğum topluluğun farkı, biraz daha deneysel çalışmaların olmasıdır. Topluluğu farklı kılan da budur. Yani geleneksel formda yapılan müziğin biraz dışına çıkarak daha araştırmacı olmaya çalışıp yeni oluşumlar deneyerek programlar yaptık. Bu topluluk sanki yeni kurulmuş bir topluluk gibi algılansa da sadece gelenekten gelen o çizgiyi biraz farklılaştırdık.

2) Şu anda topluluğumuz sadece çalgısal bir topluluk değildir. Aynı zamanda koral bir oluşuma eşlik etmektedir. Bu oluşum televizyonların yeni yayın dönemlerinde çeşitli programlarla farklı isimler adı altında dinleyen ve izleyenleriyle buluşmaktadır. Onun için benim yönettiğim topluluğun özel bir adı olsun diye düşünmedik. Ama bir televizyon programı çerçevesinde geliştiği için önce "Radyo Sanatçıları Konseri" sonra "Bir Dilden Bir Telden" ve akabinde de "Türkiye'm" diye o geleneğe uygun adlar konuldu. Sonra "Türkü Sevdası" diye isim aldı. Farklı toplulukları böyle oluşturduk.

3) Kurumda var olan topluluk ilk olarak Muzaffer Sarısözen ile başlayan “Yurttan Sesler” topluluğudur. Benim toplulukla buluşmam 1994–1995 yıllarına tekabül eder. Bir on yıl olmuştur.

4) Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’na bağlıdır.

5) Geleneksel ve Anadolu müziğinin çok renkliliğini doğru okuyan, iyi okuyan ağızlardan sergilemekle ve ulaştırmakla yaptık. Çok sesli denemelerimiz oldu. Daha önce kurumda yapılmamış bu tür denemeleri yaparak çalışmalarımızı sürdürdük.

6) Bu konuda ki en şanslı topluluk şefiyim. Topluluğa girdikten sonra Nida Tüfekçi, Neriman Altındağ Tüfekçi, Nezahat Bayram, Saniye Can gibi birçok isim ile birlikte -en yaşlı ve en genç kuşak olmak üzere- tümüyle çalıştım. Sanat müziği ile de haşır neşirliğim oldu. Kurum benden böyle çalışmalarda istedi. Ortak ezgilerden yola çıkarak Sanat ve Halk müziği korolarını ilk defa -büyük topluluk olarak- ben yönettim. Kuruma böyle programları da yaptım. Bu anlamda şanslıyım. Dediğim gibi bu işin en etkin isimleri kimlerse hepsiyle çalışma imkânı buldum. Nida Tüfekçilerden başlayıp Arif Sağ, Yavuz Top, Belkıs Akkale, Sebahat Akkiraz, Erdal Erzincan gibi halk müziğinin bütün önemli isimleri ile çalışma şansını yakaladım.

7) Şu anda televizyon programı olmamakla birlikte zaman zaman topluluklar yönetmekteyim. Örneğin, ben kurumun yaklaşık on yıldır bütün özel günlerindeki toplulukları yönettim. Yani televizyon kuruluşu, radyonun kuruluş yıldönümü, yılbaşı programı gibi özel anlamı olan bütün programlarda topluluğu yönettim. Şu anda da zaman zaman bu tür programlar da topluluğu yönetiyorum.

8) İlk başlarda insanların alışkın olmadığı şeylerdi. Yani geleneksel format içinde müzik yapan bizim kurumumuzdaki insanlardan sıcak bakmayanlarda oldu. Ama genelde hem halktan aldığımız olumlu tepki hem de birlikte çalıştığımız sanatçıların olumlu tepkileri bizlere önemli destek sağladı. Beğeniyle takip ettiler. Önüme çok büyük engeller de çıkarılmadı.

9) Geleneksel olan sazlarımızla birlikte zaman zaman piyanoyu kullandık. Perküsyonlarda da bizim geleneğimizde olmayanları kullandık. Son zamanlarda gitar

ve basgitar da sazlarımıza katıldı. Sanat müziği ile yaptığımız ortak programlarda da Türk müziğinin diğer sazları; kanun, yaylı grubu, ut vb. bütün geleneksel olan çalgıları kullandık.

10) Topluluğun ismini programlarla ilişkilendirerek yönetiminle birlikte oluşturduk. “Bir Dilden Bir Telden” adlı programı yaptığımızda bu gelenekle, bu müzikle ilintili olsun diye bu ismi konduk. Yönetimin inisiyatifinde olan onlarında doğru, sıcak gelecek isimler bulmak durumundaydık.

11) Hedef kitlemiz Bu ülkede yaşayan tüm insanlar bizim hedef kitlemizdir. Bu topraklarda doğup büyüyen herkes bu müziğe, bu ezgilere aşinadır. O açıdan hedef kitlemiz illa şu olmalı diye bir amaç gütmedik. Zaten o amacı gütmemize gerek yoktu. Çünkü toplumun her kesiminden çok değerli takdirler alıyoruz. Onun için isabetli ve doğru bir iş yaptık diye düşünüyorum.

12) Dinleyici yaptığımız çalışmanın farkını çok iyi algıladı. Örneğin deneysel yaptığımız çalışmaları ya da gelenekte var olan şeyleri onlara biraz daha renkli biraz daha günümüz insanına hitap edecek soundla ulaştırdığımızda son derece hoşnut oldular. Yani dinleyici bize aman niye bunu böyle yaptınız, bozdunuz ya da biz bundan keyif almadık diye bir tepki ile asla karşılık vermedi. Aramızda doğru bir iletişim oluştu.

13) Veriyoruz.

14) Tabii ki değil. İstanbul mega bir kenttir. Burada bile bir elin parmakları kadar konser verilecek salon ya var ya yok gibi. Konser salonları asla yeterli değil. Sevindirici bir şey var. Artık özel sektörler kendilerine ait yerler yapıyorlar. Sanıyorum çok yakında İstanbul’a önemli konserler verilecek salonlar eklenecek.

15) Çok fazla seçme şansımız bulunmamaktadır. Ancak akustik olarak dinleyicinin konser dinleme geleneğini ve estetiğini de oluşturabilecek yerler bizim tercihimizdir.

16) Çok değil. Ama bir ezginin başında ezgiye yakışan kk introları kendimiz yazabiliyoruz. Yani ezgiye bir hazırlık olsun diye ondan aykırı durmayan, geleneksel motifler içeren ve ezgiyi anımsatan Şeyleri zaman zaman yapıyoruz.

17) ok durağan bir ezgi varsa, tekrar kısımları fazla ise ya da ezgi çok kk bir motiften oluşuyor ise o ezgiyi monotonluktan çıksın diye yapıyoruz.

18) Bence çok doğru orantılı bir Şey gelişti. Çünkü son zamanlarda bağlamada geleneksel çalma tekniği ile birlikte çalınan gitar, piyanoyu aratmayacak bir Şekilde kendi içerisinde çok sesliliğini oluşturarak yeni bir Őekil oluşturdu. Hala da gençler tarafından sürekli geliştirilmektedir. O kadar çok genç, virtizite derecesinde bağlama alıyor ki bu muhteşem bir Şey. İşte başta Erdal Erzincan olmak üzere bu konuda çok yetenekli ve idealist insanlarımız ıktı. Bunlar bu işe çok büyük katkılar sağladılar. Dediğimiz gibi son zamanlarda halk müziğinin çok parlaması geleneksel yapı ile kent kültürünü içine taşdı, zmsedi ve taşlar yerli yerine oturarak devam ediyor.

19) İşte o ince bir nokta. Geleneksel müziği icra etmek gibi bir yapımız ve bize sunulan bir görevimiz var. Biz o geleneksel formata daha yakın duruyoruz. Ama dediğim gibi zaman zaman kk deneysel çalışmaları da kendi özümüzde, kendi içimizde yapıyoruz.

20) Şu anda radyodaki çalışmalarımızda yoktur. Ama televizyon için ya da özel yaptığımız bir takım konserlerde batı sazlarını kullanıyoruz. Özellikle olmazsa olmaz dediğimiz klasik gitarla birlikte basgitar ve piyanoyu da kullanıyoruz.

21) Zaten ihtiyaç duyduğumuz için kullanıyoruz. Artık tek sesli müziğin yani geleneksel müziğin altında da akorlar duymayı, zaman zaman kk kontrŐanlar duymayı kulaklarımız benimsedi. Çünkü bu bir eğitim işidir. İnsanımız da zamanla kulağını eğitecektir. Geleneksel müziğin, lezzetini kaybettirmeden yapılan çok sesli müzik çalışmalarını kulaklar bir süre sonra benimsemiş olacaktır. Şu anda kulakların bu tür çalışmalara aşına olduğunu söyleyebiliriz.

22) Yapılan her çalışmada tabii ki çok doğru değil. Doğru çalışmalar dinleyicisine mutlaka ulaşacaktır. Yapılan her iyi niyetli geleneksel çalışma doğaldır ki bir süre sonra yönünü bulacak ve yerine oturacaktır. Ulusal müzik yapımıza ters düşmez. Ayrıca şu da var: “Tek Sesli Müzik Geri Kalmış, Çok Sesli Müzik İleri Müziktir” kavramı da yanlıştır. Çünkü tek sesli müziğin o kadar zor ve özel tarafları var ki... Çok sesli müziğin de başka özel tarafları var. Yani bir eser çok sesli olursa çok doğru, tek sesli olursa geri kalmış kaygısına düşmemek lazım. İkisinin de özel, güzel tarafları var. Önemli olan ikisini de doğru sunmak ve ya ihtiyaç duyulduğu kadar, yakıştığı kadar ikisini birlikte tekrar kaynaştırmaktır.

23) Hayır. Bizim kurumumuzda tamamen batı sazları yoktur. Dediğim gibi birileri doğru kullanırsa, doğru armonize ederse yapılabilir. Ben karşı değilim. Örneğin TRT İstanbul Radyosunun Caz Orkestrası var. Bu orkestra ile ortak bir iki konser yaptık. İşte “Fidayda” adlı türküyü çaldığımızda asla aykırı durmadı. Son derece keyifli ve güzel bir çalışmaydı.

24) Doğru yapıldığında geleneksel yapıyı asla etkilemeyecektir. Yani Türk müziğine uygun bir armoniyle ya da kendi içinde var olan değerleri yok etmeden yapılmalıdır. Örneğin koma sesi atalım, bu armonik yapıya daha uygun oluyor düşüncesinde değil de tamamen geleneksel ezginin bozulmadan altına yapılan çalışma kötü durmayacaktır.

25) Çok doğaldır. İnsan sürekli değişmekte ve gelişmektedir. Bu da doğaya aykırıdır. İlk haliyle icra etmeye çalışır ve yalnızca öyle olmasını isterseniz doğanın kanununa aykırı davranırsınız. Tabii ki insanlar farklı tınılara ihtiyaç duyuyorlar. Artık kulakların eğitilip çok sesli müziğe hazırlanması gerekiyor. Halkımızın çoksesli müziğe olan ilgisi ya da keyif alması, onu özümsemesi zamanla olacak bir şeydir. Onun için demek ki böyle bir şeye ihtiyaç vardır. Örneğin “Gitar” ile “Bağlama” yan yana geldiğinde asla aykırı durmuyor. Herkes bundan büyük keyif alıyor.

26) Geçmişte unutulmuş sazımız çok yoktur. Bir iki nefesli sazlardan çığırta denilen, bağlamanın ilk hali ile birkaç sazımız kenarda köşede belki olabilir. Ama sazlarımız çok unutulmuş değil. Konservatuarların çalgı yapım bölümleri var. Artık hesaplı

kitaplı her şeyiyle doğru yapılmakta. Onun için unutulmuş sazımız kalmadı. Şu anda kullanılan tüm sazları biz de topluluğumuzda kullanıyoruz.

27) Hayır. Kendi durumumuza göre yapıyoruz. Çünkü bizim farklı bir geleneksel yapımız var. Bizim sazlarımızın tınları az olduğundan mümkün olduğu kadar vurmalılar bir yerde, mızraplılar, nefesliler bir yerde kendilerini daha iyi duyabilecekleri bir yere koyuyoruz..

28) Saz açısından bağlama diyor ki; “ben perküsyona çok yakın olduğumda perküsyon sesimi kapatıyor.” Ya da nefesli diyor ki; “yanımda perdeli bir saz olmadığında iyi çalamıyorum.” Bunlara dikkat ederek yapıyoruz. Koroda da mümkün olduğu kadar baslar bir yere, tenorlar bir yere, sopranoaları bir yere yerleştiriyoruz.

29) Evet tabii ki.

30) Tabii olmaz mı? Yani gönül daha fazla saz duymak istiyor. Eksik olan sazlarımız var. Şöyle diyeyim örneğin klarnetin yurdumuzda belli bir bölgede çok etkili olduğunu biliyoruz. Elazığ türkülerini klarnetsiz duymak büyük bir eksiklik. Onun için kurumda şu anda tam anlamıyla geleneksel formatta çalınan sazlar yoktur.

31) Tabii ki. Olmakta. Yalnızca bizim sazlarda değil büyük (oturmuş) orkestralarda bile zaman zaman böyle problemler yaşanıyor.

32) Tabii ki var. Kültür Bakanlığı koroları var. Saz kadroları aynı ama icra ve anlayış farklılığı var.

33) Var.

34) Maalesef o konuda sistem oturmadı. Solistin okuduğu sese, rengine ses genişliğine göre akort yapıyoruz. Bu da aşamadığımız bir problem. Bu da aşamadığımız bir problem.

35) Değişim derken, belli bir standart oluştu. Artık saz yapım atölyeleri belli kalıplarla çalışmaktalar. Kavalın hangi seste çalacağı, deliklerinin ne kadar açılacağı

ya da bağlamanın sapı ne kadar olursa ne kadar perde bağlanır gibi... Bütün aletlerle ilgili ayrıntılar bilimsel bir şekilde öğrenilmektedir.

36) Tabii ki. Bunların hepsinin halk çalgısı olduğunu biliyoruz. Sadece değişime uğrar ya da yörelerinde farklı isimler alırlar. Yörelerde icra farklılıkları da vardır. Bu kaçınılmaz bir şeydir. Ama artık bunların tümü öyle harmanlanmış ki bizim ulusal müziğimizin olmazsa olmazı haline gelmiştir. İşte bağlama ya da kaval her yörede çalınmaktadır. İnsanlar farklı çalış biçimini de kendi yörelerine göre geliştirmişler. Benimsemişler. Onun için bu tür problemler yoktur.

Murat Akçay'la yapılan röportaj;

1) Türk Halk Müziği Orkestra ve Korosu eskiden beri var olan ve zamanla modernleşerek sanat hayatını sürdüren bir topluluktur. Bu topluluğun yapısı tabii ki değişime uğradı. Eklemeler çıkartmalar oldu. Müzikal yapısında da değişiklikler yapıldı. Bu şekilde çalışmalarına devam ediyor.

2) Çalgı topluluğumuzun tam olarak ismi “ Türk Halk Müziği Çalgıları Orkestrası” dır.

3) Topluluğumuzun kuruluşu Muzaffer Sarısözen ile başlayan yıllara denk gelir. Daha sonra 85’lerde Zafer Gündoğdu revizyon yaptı. Daha sonra 90’lı yıllarda benim TRT’ye girmemle birlikte orkestra kurumlaşma adına ciddi adımlar attı.

4) Türkiye Radyo Televizyon kurumunun orkestra ve korosudur.

5) Bizim orkestra ve korumuz tamamen geleneksel müzikten yola çıkıp modern soundlara ulaşmayı amaçlayan, akademik anlamda çalışmalar yapan, halka doğru ve estetik müziği vermeye çalışan bir topluluktur.

6) Bu toplulukta Zafer Gündoğdu ve ben yıllarca çalışmamıza devam ettik. Onun yanı sıra kurumla bağlantısı olmayan ve bu konuda otorite olan insanlarla da çalışmalarımız devam etti.

7) Benim katıldığım yıldan itibaren 15 yıldır bu toplulukla çalışmalarımızı sürdürüyoruz.

8) O dönemde olumlu tepkilerin yanında olumsuz tepkiler de aldık. Bu belki bir korkudur; ama daha sonra yaşam tarzının değişikliği, bizim vermeye çalıştığımız müziğin daha estetik hale gelmesine yol açtı.

9) Bu topluluğu oluştururken tabii ki her şeyden önce halk çalgılarımızın yer almasına önem verdik. Bunun yanında halk çalgılarımızın standartlaşmasına yönelik çalışmalar yaptık. Sonraki süreçte batı sazları da topluluğa katıldılar.

10) Topluluğumuz adını resmi bir kuruluş olan TRT Kurumundan aldı. Özel bir nedeni yok. Çünkü TRT'nin Orkestrası ve Korosudur.

11) TRT'nin yayın politikası, toplumun her kademesine ve her kesimine hitap etmektir. Bizim şu ya da bu topluluğa seslenmek gibi bir görevimiz yok. Toplumun her kesimine seslenmek görevimizdir. Bu şekilde bir ayırım yapmıyoruz.

12) Dinleyici profilinden kasıt, eğer reyting oranlamasında kullanılan AB ya da diğer dinleyici ve izleyici profili ise AB grubu dediğimiz üniversite mezunu ve toplumun üst kademelerinde olan insanlarda da dinleme oranımız hayli yüksek. Diğer kesimlerde de yüksek.

13) Bu topluluk yoğunluğu olan bir topluluktur. Televizyon programı, radyo programı ve özel konserler Anadolu'nun çeşitli yerlerinde sürekli verilmektedir.

14) Tabii yeterli sayıda değil. Çünkü Türkiye'de konser salonu ihtiyacı şimdiye kadar pek olmamıştır. Zaten konser salonu amacıyla yapılan salon da yoktur. Onun için Anadolu'ya gittiğimiz zaman ya çok küçük salonlarda ya da spor salonlarında konser verebiliyoruz. Televizyon çekimleri de zaman zaman bu salonlarda yapılmaktadır.

15) Az önce de belirttim. Konserlerimizi küçük salonlarda ya da spor salonlarında veriyoruz.

16) Zaman zaman kullanıyoruz. Geçen yıl özellikle “Çalsın Davullar” programında “Harbiye Marşı”ndan tutun da bir dönem Anadolu folk tarzında müzik yapan insanların o dönem kullandıkları eserleri bu orkestrayla çalmayı başardık.

17) Bu ezgileri kullanmaktaki amacımız halk çalgıları orkestrasının sadece halk müziğini icra etmediğini, gerekirse dünya klasiklerini çalabilecek teknik kapasitede de olduğunu göstermektir.

18) Son on yılda internetin yaygınlaşması ve medya araçlarının olağan üstü gelişmesinden dolayı Anadolu ezgileri bundan 100–200 yıl önceki yapılarını değiştirmeye başlamışlardır. Bu da doğal bir süreçtir. Çünkü artık en ücra köşedeki insan bile her türlü bilgiye ve müziğe ulaşmakta zorluk çekmiyor. Doğal olarak üreten insan bunlardan etkilenmeye başladı.

19) Biz kurumumuzun bize verdiği imkânlarla ve bizim sahip olduğumuz teknik kapasite ile kullanabileceğimiz her türlü imkânı orkestramızda kullanmaya başladık. Bu yolda ciddi adımlar atılmaktadır.

20) Batı müziği çalgıları fazlasıyla kullanılmaktadır. Çünkü dünyada hiçbir müzik ritimsiz, bas ses olmadan ya da eşliksiz çalınmıyor. Artık öyle bir şey yok. Bundan dolayı orkestramızda keman grupları ve nefesli sazlardan -işte bunlar; “Obua”dır, “Klarnet”tir, diğer sazlar ayrıca alt yapı grubu oluşturan sazlar da “Basgitar”, “Gitar” ve diğer seslerden de- zaman zaman faydalanıyoruz.

21) Batı müziği sazlarını yerel ezgilerde ancak eşlik vazifesi yükleyerek kullanıyoruz. Onlar orkestranın güzel incileri, güneşli sesleridir. Çünkü onlar çok büyük renk katıyorlar. Tamamen batı orkestrası ile yapılan yerel ezgilerde var. Onlar da ayrı bir lezzet. Yani hem onu vermek lazım hem de onu vermek lazım. Batı müziği sazları bu işe ciddi oranda boyut kazandırdı.

22) Bu çağda kimsede modernleşme ya da batılılaşma diye bir kaygı yoktur. Az öncede dediğim gibi medya araçlarının bu kadar yaygın hale gelmesiyle zaten dünya küreselleşmeye başladı. Kenya ne ise Türkiye’de aynı, Amerika ne ise Yunanistan da aynıdır. Bir anda herkes bütün bilgilere ulaşabiliyor. Burada deneysel çalışacak bir

taraf da kalmadı. Çünkü Türk müziği, Türk müziğinden de ziyade halk müziği batının tampere sistemine oldukça uygundur. Yani sanat müziği dediğimiz müzik türünden çok daha uygun durumdadır. Böyle bir kaygı yoktur. Örneğin “Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum” türküsü orkestraya uyarlanabilmektedir. Orkestral anlayış, estetik olarak çalgı ve insanlara farklı şeyler düşündüren oluşumlar ortaya çıkarmıştır. Benim modernleşme ve batılılaşma diye bir kaygım bulunmamaktadır. Çünkü müziğimiz zaten oldukça moderndir.

23) Bizim yola çıktığımız nokta budur. Batı sazları diye bir sıkıntımız yok. Batının armonisini ya da dünya da var olan armoni sistemini biz kendi sazlarımızda da icra edebiliyoruz. Topluluk zaten bu tür çalışmalar yapmaktadır. Aynı zamanda tamamen otantik olarak seslendirilen eserlerimiz de mevcuttur.

24) Bir önceki madde de belirttiğim hususlar aşağı yukarı bu madde için de geçerlidir. Bu düzenlemelerin mutlaka yapılması lazım. İnsanların kulaklarının çağın gerektirdiği soundlara hazırlanması ve duyurulması gerekiyor. Çünkü artık yeni yetişen nesiller ünison melodiler ya da oldukça basit düzeyde kalmış sanat üretimlerini çok fazla istemiyorlar.

25) Farklı tınılara ihtiyaç duyuluyor. Bundan şu anlaşılmasın. Geleneksel müziğimizi de seviyoruz. Baş tacımızdır. Bizim hareket noktamız da geleneksel müziğimizdir. Geleneksel müziğimiz kalacak ama orkestrasyon ve tamamen çokseslilikle zenginleştirilmiş melodilerimizi de dünya müzikleri, ülkemiz ve girdiğimiz bu yeniçağ açısından mutlaka yapılması gerektiğini düşünüyorum.

26) Geçmişte var olup ta bugün unutulmuş çalgıları çalan insanlar var ise orkestramızda yer almalarını sağlıyoruz. Çünkü bizim için batı ya da doğu enstrümanı fark etmiyor. Bizim için her yeni enstrüman bir renk demektir.

27) Çalgıların dizilişini yaparken, çalgıların rezonans, yapı, rejistir ve sahip oldukları teknik özelliklerden yararlanarak, orkestra dizilişini yerleştiriyoruz. Ama senfonik bir orkestrada ki durum ne ise bizdeki de aynıdır.

28) Sahne düzeni bir önceki sorunun cevabında bahsettiğim özelliklere göre yapılıyor. Orkestradan alınacak soundun ve balanslı soundun düzgün oluşabilmesi için o tür bir sistem oluşturduk.

29) Bu orkestranın aynı zamanda birde korusu var. Bu koro tamamen halk müziği sanatçılarından oluşuyor.

30) Eksiklikler tabii var. Şimdiye kadar halk müziği korolarında ses gruplarına dikkat edilmemiştir. Koro ya tamamen soprano ve tenorlardan ya da bariton ve altolardan oluşmaktaydı. Bunu dengeleyebilmek için, kırk kişilik bir koroda her ses grubu için onar kişi olmasına dikkat ediyoruz. Bunu göz ardı etmemeye çalışıyoruz.

31) Bu ciddi bir sıkıntı. Çünkü halk sazları şimdiye kadar standart hale getirilememiştir. Bu yüzden her ustanın ayrı ayrı ebatta, kendi ustasından gördüğü şekliyle yaptığı çalgılar yüzünden bu rezonans ve rejistir sıkıntımız sürekli oluyor. Örnek vermek gerekirse on bağlamanın verdiği sesi sadece bir tar verebilmektedir ya da bir klarnetin sesi bütün orkestrayı bastırabilmektedir. Bunları dengelemek için elimizden gelen her şeyi yapıyoruz. Ustalarla görüşüp bu olaya standart getirmelerini sürekli telkin ediyoruz. Bunun yanı sıra birtakım teknik imkânlar kullanarak orkestranın balansını sağlamaya çalışıyoruz.

32) Tabii ki var. Kültür bakanlığında yaşamını sürdüren “Devlet Türk Halk Müziği Topluluğu” ve üniversitelerde kurulan topluluklar var. Bunlar tamamen bizden örnek olarak oluşturulmuş topluluklardır. Çünkü TRT’nin göz önünde olması ve yayın imkânımızın da olmasından ötürü bizi bir yerde laboratuvar gibi kullanıyorlar. Biz ne yaparsak aşağı yukarı aynısını yapmağa çalışıyorlar. Güzel işler çıkmaya başladı. Güzel topluluklar var. Çünkü üniversiteler bu işe çok ciddi eğiliyorlar. İdealist insanlar var.

33) İleride bu işin daha kurumsal hale getirildiği, bütün her şeyin sistematığe oturtulduğu ,-nota yazımından tutunda insan seslerindeki standartlaşma- orkestra bilincinin geliştiği, insanlar orkestra ve koro bilinciyle işlerini yapmaya başladığı zaman sanıyorum oldukça ciddi seviyelere gelinecektir.

34) Standart olmamaları gibi az önce bahsettiğim sıkıntıları var. Bunu bir şekilde çözmeye çalışıyoruz. Çünkü bundan sonra bir orkestradan söz edilecekse mutlaka akordun da çalgıların da standart olması gerekiyor. Akort olarak do sesli diziyi seçiyoruz. Bunu mümkün olduğu kadar değiştirmemeye çalışıyoruz.

35) Tabii. Çalgıların hepsi fizik olarak sahip olduğumuz teknoloji ile beraber değişime uğradı. Akortları, perde sistemleri, kullanılan malzeme olarak bağlamalar daha stabil hale geldi. Çünkü çalgı ne kadar iyi ise icracı da icrasını o kadar iyi yapabilir.

36) Tabii ki var. Yurdun çeşitli yörelerinde kullanılan sazların ne amaçla ve hangi sazın nerede kullanıldığını biliyoruz. Buna dikkat ederek bir Elazığ çalarken klarnet kullanmaya özen gösteriyoruz. Urfa eserini icra ederken kanun, keman, cümbüş'ü o orkestrada kullanmaya gayret ediyoruz. Karadeniz çalarken mutlaka bir kemençe ya da tulumun orkestrada olmasına özen gösteriyoruz.

3.1.3. Kültür Bakanlığı Türk Halk Müziği Çalgı Toplulukları

Bu bölümde vereceğimiz bilgiler daha çok Kültür Bakanlığı bünyesinde oluşturulan çalgı topluluklarının içeriğini kapsamaktadır. Burada vereceğimiz detaylar bu kurumun bünyesinde faaliyet gösteren bazı müzisyenlerle yapılmış röportajları içermektedir.

İrfan Gürdal ile yapılan röportaj;

1) Biz yaklaşık 1987'den beri birkaç arkadaşla Türk Dünyası müziğini amatörcce icra ediyorduk. Bu çalışmalar zamanla ilerledi. Topluluk "İpek Yolu Topluluğu" adı altında amatör bir topluluk olarak çalışmalarını büyüttü. Topluluk sayımız 12 'ye kadar çıktı. Kültür Bakanlığının düzenlemiş olduğu bir toplantıda verdiğimiz konserden sonra o dönemin bakanı İstemihan Talay bize bu topluluğu devlet topluluğu yapmayı önerdi. Bunun üzerine "Türk Dünyası Müzik Topluluğu" adında böyle bir topluluk kuruldu. Bizim de amacımıza uygundu. Çünkü daha geniş kitlelere daha profesyonel bir şekilde bu müziğin tanıtılması gerektiğini düşünüyorduk.

2) Topluluğu oluştururken çalgıların planlanmasında tabii ki ideal olanla uygulama arasında fark var. İdeal olan düşüncemiz: Türk dünyasının geleneksel çalgı aletlerini bu toplulukta bir orkestra mantığı içerisinde oluşturmaktı. Fakat hem icracı bulma gücüğü hem de Devlet topluluğu oluştururken birtakım kısıtlamalar istediğimizi tam olarak gerçekleştirmemize engel oldu. Ama istediğimize yakın bir şeyi gerçekleştirdik. Bu çalgılar için şu çalgıdan şu kadar gibi ayrıntıya girmek istemiyorum. Önemli olan çalgıların ses rejistirleridir. Bir orkestra içerisinde olması gereken rejistirleri taşıyan çalgıların orkestrada yer almasıydı. Yani bu bir “Ut” olabilir veya orta Asya’dan bir “Dutar” olabilir. Aynı rejistirdeyse çok farkı yok diye düşündük. Aşağı yukarı buna benzer bir orkestrayı da oluşturduk.

3) Yaptığımız müzik tarzından geliyor. Yeryüzünde Türkçe konuşulan bütün bölgelerin müziklerini icra ediyoruz. Bu Sibiryadan başlayıp Orta Asya’nın tamamını, kuzeyde Tataristan’a, Kırım’a, güneyde Kerkük’e, Kıbrıs’a kadar uzanan ve batıda da Rumeli Türk Dünyasını içine alan müziği icra ediyoruz. Dolayısı ile adı Türk Dünyası Müzik Topluluğu oldu.

4) Aslında bir hedef kitlemiz yoktur. Yani biz Türk dünyası müzik kültürünü tanıtıyoruz. Bununla ilgilenen her kim olursa o bizim hedef kitlemiz oluyor. Türkiye’de ki halkın bu büyük dünyanın müzik kültürü hakkında çok azla bilgisi olmadığını düşünüyoruz. Bütün halkımızı bu konuda aydınlatmayı amaçlıyoruz. Dolayısı ile toplumun belli bir kesimine değil hepsine hitap ettiğimizi düşünüyoruz.

5) Elbette sanatçı profilinden bakmakla dinleyici profilinden bakmak farklı şeylerdir. Özellikle dinleyicinin günümüzde taşıdığı popüler bir kültür bulunmaktadır. Müzikten beklentileri var. Ama bizim sunmak istediğimiz şey belki onunla çelişiyor. Bir şekilde dinleyiciye de bunu ulaştırmak durumundayız. Dolayısı ile biraz istediğimizin dışında şeylere de başvurabiliyoruz. Kitleyi tutabilmek ya da dinletebilmek için Dinleyici profilinden bakıldığında bu çalışma oldukça ilginçtir. Yeni fakat kulağa yabancı olmayan, bu kültürün ögesi olduğu hissedilen bir müzik icra ediyoruz. Aldığımız tepkiler bu.

6) Yeteri derecede konser verebiliyoruz. Hatta konser çokluğundan şikâyetçiyiz. Çünkü yeni repertuar geçmeye vakit bırakmayacak kadar yoğun çalıştığımız dönemler oluyor. Ayda 12–13 konser verdiğimiz yoğun dönemlerimiz de oluyor.

7) Bu Türkiye'nin problemi. Türkiye'de yeteri kadar konser salonu bulunmamaktadır. Özellikle Ankara'da çok büyük problem bu. Ankara'da doğru dürüst konser salonları yok. Biz yurtdışı turnelerimizde görüyoruz ki bir kasabada bile Sibirya'da Tuva Özerk Cumhuriyetinin bir kasabasında Cemal Reşit Rey salonu büyüklüğünde salonlar bulunmaktadır. Ama Ankara'da böyle bir salona sahip değiliz. Orada verdiğiniz konserlerle buradakiler arasında sound farkı var. Fakat bu akustiği ve yapısı ile çok ilgilidir. Burada da çok iyi ya da çok kötü konserlerimiz oluyor. Orada da başka bir problemler ortaya çıkıyor. Elektronik ses tesisatı gibi problemler oralarda bizden biraz daha fazla ve daha zordur.

8) Devlet topluluğuyuz. Devletimiz bizi nerede görevlendirir ise orada konser veriyoruz. Maalesef salon seçme gibi bir lüksümüz olmuyor. Gerektiğinde açık alanda gerektiğinde de spor salonunda konser veriyoruz. Tabii tercih ettiğimiz akustik mikrofona kullanmadan konser verebileceğimiz iyi konser salonları.

9) Kullanmıyoruz. Yeni besteler kullanıyoruz. Ama bunların geleneksel üslupta olmasına özen gösteriyoruz. Yani geleneksel Türk müziği formunun dışındaki formları değerlendirmiyoruz.

10) Cevaplanmadı.

11) Aslında bunu Cumhuriyetin ilk yıllarından ele almak lazım. Belki de radyoların başlattığı çalışmalara uzanan çok geniş bir konudur. Kısaca şöyle söyleyebiliriz. Bu modernleşme çalışmaları Türkiye'de müziğin zenginliğini kısıtladı. Buna modernleşme ve ulusallaşma çalışmaları diyelim. Teknikle müzik her zaman paralel gitmiyor. Yani tekniğin ilerlemesi, yükselmesi bunu müziğin tekniği anlamında söylüyorum. İşte aranjeler, orkestralar, akortlar, perdeler bir sürü şeyi standartlaştırdıkça müziğin beklide tesirini azaltıyoruz. Ben böyle düşünüyorum. Yalın müziğin tesiri kaybolmaya başlıyor. Bu durum bana göre modernleşmede en büyük kaybımızdır. Örneğin; Âşık Veysel'in sazıyla çalıp söylediği müzikten

etkilendiğimiz kadar, aynı parçayı dev gibi orkestralara çaldırdığınız zaman bu kadar etkilenmezsiniz. İşte burada modernleşme müziğin asıl amacından uzaklaşmasına sebep oluyor. Anadolu'da da böyle problemler vardır. Yerel üsluplar kaybolmaya başladı. Çalgıların -ilkel demek istemiyorum- ama primitif sesleri, çok etkili olan sesleri standartlaşma çalışmaları yüzünden kaybolmaya başladı diye düşünüyorum.

12) Çalgılar konusunda bizde belli rejistirleri orkestraya almış durumdayız. Bastan tize doğru geniş bir yelpaze içinde çalgı kullanıyoruz. Bundan etkilenmiş durumdayız. Yine dinleyiciyi bu müzikte tutmak için yaptığımız çalışmalar, çok seslendirme çalışmaları gibi çalışmalar da bulunmaktadır. Şu noktadayız diyebilirim. Geleneksel üslubu hissettirerek ve onu bozmamaya çalışarak ama dinleyicinin alıştığı sesi de duyurduğumuzu düşünüyorum.

13) Klarnetimiz var. Onun dışında yok gibi ama burada aslında aslolan çalgının kökeni değil nasıl çalındığıdır. Bana göre klarnet Anadolu'da öyle bir çalınıyor ki buna batı sazı demek mümkün değildir. Mühim olan çalgıyı nasıl kullandığınızdır. Geliştirilmiş çalgılarımız var. Bunlar batı sazı değil ama batıdaki mantıkla geliştirilmiştir. Yaylı çalgılarımız da bulunmaktadır. Onlara daha ileride değineceğiz. Öyle bir soru var.

14) Aslında buna cevap vermiş oldum. Önemli olan üsluptur. Anadolu'da kemani da halk müziğinde kullanırlar. Dinlediğiniz zaman bu hiç batı çalgısı intiba uyandırmaz. Önemli olan ne çaldığınız ve nasıl çaldığınızdır.

15) Ulusal müzik yapımızın değişmez bir şey olduğunu söylememek lazım. Yani bizim ulusal müzik yapımız şu olmalı, gelenekselin dışına çıkılmamalı gibi bir kurala ben karşıyım. Modernleşerek, farklılaşarak ama doğal gelişimi, doğal evrimi içinde zaman içinde her şey değişiyor. Müzikte değişecektir. Ama burada mühim olan bunun taklit olmamasıdır. Kendi ulusal tarzımızın ortaya konması gerekiyor. Bunu armonide de orkestrasyon uygulamalarında da nereden bakarsanız bakın kendimiz yapar, kendimize göre yapmayı başararsak bu hem modernleşir hem de ulusal özelliğini korur. Aslında Türk müziği yapısına ne derece uyum sağlıyor tamamen bu

uygulamalara bağlı olarak değerlendirmek lazım. Yani bana göre uyum sağlayan da sağlamayan da var.

16) Eğer ortada bir topluluk varsa, yerel ezgileri geçmişte olduğu gibi bir kiŐinin icrasıyla sunmanızı mümkün kılmıyor. Bir topluluk var ve toplulukla sunmak zorundasınız. Burada önemli olan o etkiyi koruyarak bunu topluluğa nasıl uyarladığınızdır. Sorun oradadır. Doğru uyarlanınca bence hiçbir sakıncası yoktur. Topluluğumuzda da böyle denemeler yapıyoruz. Ama batı çalgılarıyla ve sounduyla sözü burada önemlidir. O biraz aslından uzaklaşmasına sebep oluyor. Özellikle batı algılarının sounduyla belki Türk gibi alabilirsiniz. Ama batı sounduyla yaptığımız zaman, piyasada gördüğümüz birçok albümde de böyledir. Bence o bizi bizden uzaklaŐtırıyor.

17) Yani biraz önceki soruyla aşağı yukarı aynı. Cevabını da vermiş olduk. Mühim olan nasıl yaptığınızdır.

18) Eğer orkestrasyon yapıyorsanız yani bir toplulukla bir Şeyi icra ediyorsanız belli seslere ihtiyacınız olabilir. Halk müziğimizde de rneğin “Viyolonsel”e veya “Kontrbas”a karşılık algılar olmadığına göre bu sesleri ya viyolonselle ya da sizin geliŐtirdiėiniz o tınıya ya da rejistire sahip bir başka çalgıyla yapmak durumundasınız. Çünkü bir orkestradan bahsediyoruz. Bir topluluktan bahsediyoruz. Bence bu olması gereken bir Şey.

19) Evet özellikle bizim topluluğumuz bu konuda çok hassas çalışan bir topluluktur. Orta Asya’da var olup geçmişte var olan -bugün kullanılmayan da var- bugün Orta Asya’nın bazı bölgelerinde kullanılıp Türkiye’de bilinmeyen çalgılarda vardır. Bunların içinde en eskisi kıl kopuzudur. Biz iki teli olan yaylı bir çalgıyı kullanıyoruz. “Kıl kopuz”dan geliştirilmiş dört telli “Sim Kopuz” dediğimiz bir çalgı var, onu kullanıyoruz. Yine aynı çalgıdan geliştirilmiş burada kendimizin de imal ettiği “Bas Kopuz” var. Viyolonsel tınlarında, belki o rejistirde ama hiç olmazsa biraz tonu daha yumuŐak ve görüntü olarak da Türk algısı olması nedeniyle kullandığımız bir çalgı var. Anadolu çalgılarından bu anlamda zaman zaman  telli bağlama gibi parmakla çalınan algıları eski kullanıyoruz.

20) Özellikle bir model yok. Ama sahnede, genel bir orkestra mantığı içinde bastan tize doğru çalgıların yerleştirilmesine dikkat ediyoruz. Bu tamamen bastan tize doğru dizmekle de olmuyor. Çalgıların yaylı, nefesli ve mızraplı oluşuna göre de gruplandırmalar yapıyoruz. Bunu kendimiz belirliyoruz.

21) Vokallar var. Vokalleri de topluluğun bir tarafına yerleştiriyoruz. Orkestrayı ikiye bölmemesine dikkat ediyoruz. Orkestranın önünde ya da arkasında değil de yanında bir yere yerleştiriyoruz. Orkestrayı üç sıra şeklinde yerleştiriyoruz. Ses topluluğunu da bunun dışında yan tarafa yerleştiriyoruz.

22) Ediyor. Sololar da korolarda oluyor. İşin açığı geleneksel Türk müziği icra ediyorsanız ve bunu çoksesli seslendirmiyorsanız bana göre koro çok fazla bir şey ifade etmiyor. Bir şarkı ya da türküyü koro ile seslendirmek çok tasvip ettiğim bir şey değil. Mümkün olduğunca üslubu koruyarak solistlere okutmayı tercih ediyorum. Eğer koro ise koronun gereğini yerine getirecek bir düzenleme yapmak lazım diye düşünüyorum.

23) Gözlemlediğimiz eksiklikler var. İdeal bir orkestra oluşturamadığımızı düşünüyorum. Yeterli çalgımız bulunmamaktadır. Yani şu kadar mızraplıya karşılık şu kadar sayıda yaylı olması lazım mantığı ile baktığımızda yaylımız eksik oluyor. Bunun gibi bir denge problemi yaşıyoruz. Bu da devlet topluluğu olunca kadrolarla ilgili bir problemden kaynaklanıyor.

24) Bu aslında Türkiye’de ciddi bir problem. Bir kere halk çalgıları tanımını içerisine klasik Türk müziğinde çalınan çalgıları dâhil ediyor muyuz etmiyor muyuz? Bu bir problemdir. Türkiye’de bu sözün diğer söylenişi geleneksel çalgılarımız ise onları da dâhil etmek durumundayız ki biz topluluğumuzda dâhil ediyoruz. Yani hem halk müziği hem de sanat müziği dediğimiz iki alanın çalgılarını da kullanıyoruz. “Ut”, “Keman” gibi çalgılarda var “Kopuz”, “Bağlama”, “Kaval” gibi çalgılarımızda var. Biz bunların hepsini halk çalgıları olarak değerlendiriyoruz. Bunlar bizim geleneksel çalgılarımızdır. Böyle durumda bu iki çalgı grubunu birleştiren sorunlarla karşılaşılıyor. Birincisi akort problemi bulunmaktadır. Kanun gibi standartlaşmış çalgıların akordunu değiştiremeyeceğinize göre diğerlerini onlara uydurmak zorunda kalıyoruz. Notaları yazarken de bu problemle karşılaşılıyor. Birine la dediğine

öbürü re diyorsun. Türk sanat müziğinde ki ses anlayışına göre mi'yi la kabul ediliyor. Halk müziğinde “Re” ya da “Do”, “La” kabul ediliyor. Yani ben arkadaşlara bir notayı üç ayrı şekilde anlatabiliyorum. Birine yerinden diyorum diğerine mi diyorum bir başkasına başka bir şey söylüyorum. Böyle bir problemimiz de var. Ama bu topluluk bu problemin en pratik yaşadığı topluluklardan biri olduğu için belki de bu probleme bir çözümde bizden gelecektir.

25) İstanbul'da Türk Dünyası müziği alanında çalışan amatör bir topluluk bulunmaktadır. Rahmi Oruç Güvenç Beyin “TÜMATA” isminde bir topluluğu var. Onun dışında bildiğim kadarıyla topluluk yoktur. Bir de İzmir Türk Dünyası Müzik Topluluğu var ama o kuruluşunu tamamlayamadı. Kültür Bakanlığına bağlı böyle bir topluluk kurma çalışmaları başlatıldı ama şu anda kadrosu yok. Elemanları oluşturulamadı. Bunun dışında şahsi Türk dünyası müziği yapan bireysel çalışmalar var.

26) Bir tane topluluk var. O da amatör bir topluluktur. Daha çok müzikle terapi konusunda çalışıyor. Bizim çalışma alanımızla tam anlamıyla aynı olmadığı için böyle bir karşılaştırma yapmak istemiyorum.

27) Geliştirilmiş çalgılarda bulunmaktadır. Kopuzdan yola çıkılarak yapılmış “Dört Telli Kopuz” ve “Bas Kopuz” için bir standardizasyondan söz edebiliriz. Ama Anadolu geleneksel çalgıları ile ilgili hiçbir değişiklik yapmış değiliz. Buda belki yıllara yayılacak bir araştırmanın sonucunda olması gerekiyor. Yani ben şundan şikâyetçiyim. Son yıllarda bağlamayı standartlaştırma çalışmaları var. Bu gerek konservatuar gibi resmi kurumlarda gerekse ustaların kendi gayretleriyle oluyor. Ama sonuçta benim gözlemlediğim bağlama neredeyse yok oldu yerine başka bir çalgı geldi. Yani 50–60 yıl önceki bağlamaların sesi ile bugünkü bağlamaların sesi arasında dağlar kadar fark var. Şimdi bu bağlama mıdır? Buna bağlama mı diyeceğiz? Ya da bunu geliştirilmiş mi sayacağız? Yoksa gerçek bağlamayı kayıp ettik mi diyeceğiz. Bu soruya herkesin dikkatini çekmek istiyorum. Üstelik kayıtların olduğu tarihten itibaren olanı bilebiliyoruz. Ondan sonraki bağlamalar hakkında fikrimiz yok. Örneğin Orta Asya'da bu tarz çalışmalar hakkında biraz hassaslar ve tınıyı, üslubu ön planda tutuyorlar. Yani Kazaklar “İki Telli Dombura”yı 5 telli yapmayı bilmiyorlar mıydı? Onlar da yapabilirlerdi ama asla vazgeçmiyorlar. İcrayı

ilerletelim ama bizim geleneksel sesimiz dursun diyorlar. Bence biz de bu konuda hassas olmalıyız.

28) Bu bahsettiğimiz gibi bir değişime uğruyor. Yani bizim de kullandığımız bağlamanın bu akordu çekmesi için bugünün üretilmiş bağlaması ya da demin bahsettiğim çalgılar bir değişime uğramıştır.

29) Her çalgının geçmişi hakkında bilgimiz var. Yörelerinde ne zamandan beri kullanıldığını da kabaca biliyoruz. Yani en eskisinden bahsedeyim. M.Ö. 2000 yıllarında yapılan kazılardan ortaya çıkmış kıl kopuzunu bugün aynı formuyla kullanabiliyoruz. Onun dışında özellikle Orta Asya’da diğer kültürlerden az etkilendiğini düşündüğümüz bölgelerde korunmuş çalgılar var. Kırgızların “3 Telli Komuz”u gibi. Özbeklerin “Dutar”ı, Orta Asya “Tambur”ları gibi. “İğil” dediğimiz bizim Anadolu’da “İklığ” diye anlatılan çalgılar gibi birçok çalgıyı biz topluluğumuzda zaman zaman kullanıyoruz.

3.2. Özel Türk Halk Müziği Çalgı Toplulukları

2.2.1. Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası

Bu bölümde vereceğimiz bilgiler özel olarak çalışmalarını sürdüren “Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası”nın içeriğini kapsamaktadır. Burada vereceğimiz detaylar özel olarak çalışmalar yapan ve çalışmalarını sergileyen bu orkestranın kurucusu ve çalıştırıcısı olan müzisyenle yapılmış röportajı içermektedir.

Erdal Erzincan ile yapılan röportaj;

1) Bağlama ailesinde bulunan farklı boyutlardaki sazların getirdiği farklı tınların bir orkestra mantığıyla bir araya gelebileceği düşüncesiyle böyle bir çalışma yapmaya karar verdim.

2) Bu topluluğun tam olarak ismi “Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası”dır.

3) Orkestranın kuruluş tarihi 2004 yılına rastlar.

- 4) Orkestranın herhangi bir resmi kurumla ilgisi yoktur.
- 5) Yörelere göre farklı tarzlarda çalınıyor olması bağlamanın bir zenginliği olarak göze çarpmaktadır. Yine çeşitli ihtiyaçlardan dolayı farklı ebatlarda kullanılıyor olması bağlama ailesi deyiminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu aileyi bir araya getirip, getirirken de değişik icra tarzlarından ortaya çıkan zenginliği bir orkestra anlayışıyla duyurma ihtiyacından dolayı böyle bir çalışmanın gerekliliğini hissettim.
- 6) Bu çalışmayı Erdal Erzincan müzik kursu öğrencileriyle gerçekleştirdim.
- 7) Bu çalışmaları 2004'den beri devam ettiriyorum.
- 8) Genelde tepkiler olumluydu. Bunun yanı sıra çeşitli öneriler geldi. Öneriler bu yapının çalgısal müziğe daha uygun olabileceği fikri etrafında odaklandı.
- 9) Geleneksel icrada kullanılan, görebildiğim bütün ebat ve icra tekniklerini kullanmaya çalıştım. Bunun dışında son yıllarda kentleşme sürecinde ortaya çıkan bas bağlama rengini de orkestraya dâhil ettim.
- 10) Topluluğun adı bağlama ailesinden geliyor. Sadece bağlama ailesindeki renkleri kullandığım için ve bu renklerle yaptığım düzenlemeleri bir orkestra mantığı içinde yaptığım için topluluğa böyle bir ismi uygun gördüm. Ayrıca batıda keman ailesinden oluşan yaylı orkestraların olduğu gerçeğinden yola çıkarak bağlama ailesinden de bir orkestranın olabileceğini düşündüm.
- 11) Belirlediğim hedef bir kitle yoktur. Ancak geleneksel müziği seven üniversite öğrencileri merkezli bir dinleyiciye hitap ettiğimi düşünüyorum.
- 12) Dinleyici profilinden bakıldığında bu çalışma modern bir nitelik taşıyor diyebilirim.
- 13) Bu orkestrayla yeterli konserler verebildiğimizi düşünmüyorum.

14) Bu tip konserleri verebileceğimiz salonların çok sınırlı olduğunu düşünüyorum. Ülkemizin en büyük kültür merkezi konumunda olan İstanbul'da bile böyle konserler vermekte güçlük çekiyoruz.

15) Bu çalışmayı konser salonları ve kültür merkezlerinde sergiliyoruz.

16) Bu çalışmayı genelde geleneksel ezgiler üzerinde yapıyoruz. Ancak zaman zaman beste formundaki ezgilere de yer veriyoruz.

17) Beste formunda ki ezgileri repertuara alırken elbette belli kıstaslarım var. Kullanacağım ezginin geleneksel ezgilerin arasında yabancı gibi durmaması ve geleneksel yapıya oturabilecek nitelikte olmasına dikkat ediyorum.

18) Kent yaşamıyla birlikte modern yaşam ve modernizm gündeme gelmiştir. Bu noktada geleneksel yapının değişmesi de kaçınılmaz olmuştur. Geleneksel yapıyı esas kabul edip ulusal müzik anlayışı hedefleyen çalışmalar ortaya çıkmıştır. Elektrogitar mantığından yola çıkılarak "Elektro Bağlama" üretilmiştir. Konuyla ilgili bağlamanın yapısı ve rengi dikkate alınmadığından doğru bir sonuç elde edilememiştir. Dolayısı ile sazın icra biçimi yerellikten uzaklaşmıştır. Toplu uygulamalarda bas frekansa ihtiyaç duyulduğundan "Bas Bağlama" rengi ortaya çıkmış, soundu büyütme ya da genişletme adına ortaya çıkan bu rengi olumlu bir yenilik olarak ya da ulusallığa geçişte doğru bir gelişme olarak nitelendirebiliriz. Batı sazlarıyla geleneksel sazlar yan yana gelmek durumunda kalmıştır. Ancak Anadolu müziğindeki özellikle koma sesler ortak noktayı yakalamak adına çoğu zaman kullanılmamış kullanılmadığı için müziğin karakteri de bozulma noktasına gelmiştir. Ses sanatçılarının ses eğitimi için batı modelini esas alıp batı şan tekniği ile yaptıkları çalışmalar geleneksel müzikteki tavır dediğimiz kavramın yok olmasına neden olmuştur.

19) Ulusal bir anlayışla kendi köklerinden beslenen ve merkezde yeniyi arayan bir noktada olduğunu söyleyebilirim.

20) Bağlama dışında başka bir çalgı yoktur.

21) Ulusal müzik anlayışımızı sadece geleneksel sazlarımızla yakalayabileceğimizi düşünüyorum. Batı sazlarıyla buluşma bu anlamda bir deneyim. Sistemimizi oluşturma adına bizlere fikir verebileceğini düşünüyorum.

22) Geleneksel müziği esas kabul ettiğimiz noktada ulusal müzik zaten modern anlayışın içinde yer alır. Ulusal anlayışın yerleşmesinde batı sadece örnek alınabilir. Batı anlayışının birebir uygulanması ulusal müzik yapımıza ters düşer.

23) Bu anlayışı ısrarla kuralmış gibi sunmaya çalışmak dünyayı tek bir kültüre dönüştürmek fikrine hizmet niteliği taşır. Yerel ezgilerin çokseslilik gibi bir ihtiyacı varsa bu ihtiyacı müziğin kendi köklerinden hareketle yapmanın en doğru yol olacağı düşüncesindeyim.

24) Mahalli düzey dışındaki çalışmaların hepsinin yerel ezgilerin az veya çok değişmesine neden olacağı fikrindeyim. Bu bilinçle yaklaştığımızda batı sazları ve Anadolu müziğindeki halk çalgılarının yan yana kullanılması da doğal olarak yerelliğin değişmesine neden olur. Burada ortaya çıkacak olan zorunlu değişimi ulusal müziğin gelişimi yararına kullanmak gerekiyor. Bu anlayışı da sadece yerel sazlarımızla gerçekleştirebiliriz. Yerel sazlarla batı sazlarının yan yana gelmesini bir buluşma olarak kabul etmek gerekir. Örneğin bir Azeri çalgısı olan “Tar” batı sazlarıyla buluşmuş ve beraberinde hem bu sazın hem de Azeri kültürünün açılımı söz konusu olmuştur.

25) Ulusal müzik anlayışımızın doğru yerleşmemesinden kaynaklı olarak ortaya çıkan boşluktan dolayı bu tınlara ihtiyaç duyulmuştur.

26) Bağlama orkestrasıyla yaptığımız çalışmaları ileriki bir süreçte halk çalgıları orkestrasına dönüştürmeyi hedefliyorum. Bu aşamada bu çalgıları yeniden kazanma adına orkestradaki ihtiyaca göre bir çalışma yapmak gerekebilir.

27) Senfoni orkestralarındaki yaylı sazların dizilişini esas alarak çalgıların dizilişini gerçekleştiriyorum. Sol başta orkestranın en tiz frekanslı çalgısı olan “Cura” sağ başta ise “Bas Bağlama” yer alacak biçimde dizilişi gerçekleştiriyorum.

28) Sahne düzeni ile ilgili çok ciddi üzerinde düşünölmüş bir planımızın olduğunu söyleyemem. Bu konuyu bu çalışmanın çok ciddi bir eksikliği olarak değerlendiriyorum.

29) Şu anda soliste eşlik eden bir yapı durumunda diyebilirim.

30) Daha iyi bir sahne duyumu için ses sistemi ile ilgili çalışmaların yapılması gerekiyor. Sahne düzenlemesiyle ilgili izleyiciye algıda kolaylık ve daha estetik bir sunum adına bir çalışmaya gidilmesi gerekiyor.

31) İcra esnasında yaşadığımız en büyük problem akorttan kaynaklanıyor. Bu problem bütün orkestralarda olabilecek bir problem ancak bağlama bu anlamda hassas bir çalgı olduğu için böyle bir orkestrada bu problem daha fazla oluyor.

32) Bu anlayışta çalışma yoktur. Üçerli beşerli gruplar halinde yapılmış çalışmalar var ancak orkestra mantığı ile yapılmış bir çalışma yoktur.

33) Benzer bir çalışma olmadığından bir kıyaslama yapamayacağım.

34) “Bağlama”, “Gitar” veya “Keman” gibi transpozeye uygun bir çalgı olmadığı için her ton için ayrı ebatlarda “Bağlama”lar yapılmıştır. Transpoze meselesinden dolayı batıda da böyle uygulamalar vardır. Örneğin “Mi Bemol Klarnet”, “Si Bemol Klarnet” gibi değişik tonları daha kolay icra etmek için tıpkı bağlamadaki gibi farklı ebatlarda çalgılar yapılmıştır. Burada önemli olan çalgı sayısını azaltmak değil farklı ebatlardaki çalgıları formülize edebilmektir. Bu anlamda başta Cafer Açın olmak üzere yapılmış belli çalışmalar vardır. Yapılan bu çalışmalar “Bağlama”yı belli bir standardizasyona götürmektedir.

35) Modernleşme ile birlikte “Oyma Sazlar” yerini “Yaprak Sazlara” bırakmıştır. Göğüs tahtası eskiye göre daha düz yapılmaya başlanmıştır. Tonal ihtiyaçlardan kaynaklı kısa saplı bağlamalar yapılmıştır. Sanat müziğindeki sazların etkisiyle tezeneli icra esas kabul edilmiş ve sazdaki perde sayısı artmıştır.

36) Kökleri Asya'da ki Türkmen müzik geleneğine kadar uzanan bağlama Türklerin Anadolu'ya yerleşmeleriyle birlikte buradaki geleneksel müzik anlayışıyla kendine has kimlik bulmuş bir çalgıdır.

2.2.2. Yavuz Top Halk Çalgıları Orkestrası

Bu bölümde vereceğimiz bilgiler özel olarak çalışmalarını sürdüren “Yavuz Top Halk Çalgıları Orkestrası”nın içeriğini kapsamaktadır. Burada vereceğimiz detaylar özel olarak çalışmalar yapan ve çalışmalarını sergileyen bu orkestranın kurucusu ve çalıştırıcısı olan müzisyenle yapılmış röportajı içermektedir.

Yavuz Top ile yapılmış röportaj;

1) Günümüzde halk müziğini sadece folklorik bir malzeme olarak görmemeliyiz. Halk müziğimizi insanların günlük yaşamları içine katmalı, bu şekilde onların günlük müzik ihtiyacını karşılamalıyız. Bizim hareket noktamız bu oldu. Yani ben tek sesliliği polifonik yapıya dönüştürmek için çeşitli denemeler yaptım. Bunu da her zaman savundum. Eğer babamızdan, dedemizden kalan bu mirası çağdaş anlayışımızla geliştirmesek – ki bunu sonrakiler de yapmalı- bu bir hammadeden öteye geçmez.

Kültür bir aleve benzer. O alevi beslemek lazım. Beslemediğimiz takdirde alevler yavaş yavaş kül olur. Kültürün aktarılmasının ön koşullarından biri çağın her anlayışını kendi duygusunun üstüne koyarak bir başka nesle aktarmaktır. Bu aktarma nesilden nesle devam etmelidir. Biz sadece 1800'lü yılların geleneksel yapısıyla saz çalıp türkü söyleyerek, “Üç Telli Bir Cura” ile -tabi bu başımızın tacı- bugüne gelmişiz. Hâlbuki basların, yaylıların orkestralarda kullanıldığı bir çağdayız. Böyle bir durumda bizim üç telli sazımız ve dört bağlamamızın oluşturduğu bir toplulukla, batının müzik anlayışıyla baş edebilmemiz mümkün olmayacaktır. Bizim müziğimiz bu kadar durağan olursa insanlarımız özellikle de gençlerimiz ona doğru kayacaktır. Ayrıca durağan olmamıza imkân yok. Dünkü gibi kapalı bir toplum da değiliz. Çünkü bugün dünyadaki iletişim araçları ve ulaşım imkânları oldukça ileri düzeydedir. Örneğin bugün Erzurum'da yakılan bir türküyü 45 dakika sonra dinleyebilir ve sonrada piyasada görebilirsiniz. On sene beklemeye gerek yok. Hâlbuki eskiden Erzurum'un köyünden bir adam buraya yayan gelecek, o türküyü

ezberinde tutacak sonrada gelip sana aktaracak... Böyle bir şey yok artık. Peki, biz ne yapacağız? Ben hep söylerim: Doğadaki tüm renklerin olanaklarını bir ressama vermişsin, o da yedi renkten 71 renk oluşturmuş tuvaline aktarmıştır. O zaman bir müzikçi de bunu yapmalıdır. Yapmadığı takdirde çağın gerisinde kalacaktır. Bir kültürü sevmek o kültürü çağın ihtiyaçlarını karşılayacak hale getirmekle mümkündür. Yoksa unutulur, biter, gider.

2) Vallahi 20–25 sene evveldi. “Yavuz Top Halk Çalgıları Orkestrası” idi.

3) Sanırım ki 81-85’e kadar. Bireysel çabayla olması mümkün değildi. O günlerde bu tür çalışmalara oldukça karşı çıktılar. Buna karşı çıkanlar özellikle de Halk müziğinin duayeni diye geçinenlerdi. Anlatmak pek yakışık almayacak ama bu tür çalışmaların varlığını sürdürebilmesi için kurumlaşması ve ya bir kurumun himayesine girmesi gerekir. Çok profesyonel bir anlayışın amatör bir yapılanmayla oluşturulması mümkün değildir. Kalıcı olmaz. Çünkü orada profesyonel elaman kullanmak zorundasın. Özellikle çok sesli müzikte. Sazını doğru çalacak ki onun altında tınlayan sesler birbiriyle örtüşsün ve ortaya güzel bir polifoni çıksın.

4) Hayır. Yok. Özel bir topluluk.

5) Aşağı yukarı onun cevabını verdik.

6) Kimlerle çalıştık derken bu biraz rica minnet oldu. Bunlar bizim dershanede yetiştirdiğimiz arkadaşlardı. Bunlar; Kemal Kaplan, İsmail İlknur, kavalda Ahmet Tekbilek, Sinan Çelik, Çetin Akdeniz, İsmail Derker, Zafer Gündoğdu gibi bugün halk müziği sahasında profesyonelce çalışıyorlar.

7) İşin doğrusu biz pek çalışmadık. Çünkü bu arkadaşlarımız yeni yeni profesyonelleşiyorlardı. Örneğin biri kaset çalışması olduğunu, diğeri konsere veya gazinoya gitmesi gerektiğini söylüyordu. Tabi bu durumda ya o insanların plaktan ve ya kasetten alacağı parayı karşılayacaksın ya da onların bu durumunu hoş göreceksin. Bu sebeple de bu iş uzun soluklu olmadı. İhtiyaç hâsıl olunca deneyimlerimizden de faydalanarak “İkliğ” adlı bir sazın halk çalgıları içerisinde yer alması gerektiğini fark ettik. Onu yaptık. Daha sonra halk müziğinde kontrbasın ve

basın yapılabileceği ve halk müziği çalgılarında yaylı ailesinin oluşturulması gerektiği fikri ortaya çıktı. Onu yaptık. Dün halk müziğinde böyle bir saz olmaz, halk müziğinde bas olmaz diyen insanların bugün kendi orkestralarında, grupların da bunları kullandıklarını görüyoruz. Sadece gücendiğim bir şey var. Destek olmadılar bari köstek olmasalardı. Bugün müzikte bu kötü çirkef tablo olmayacak, bu erozyon bu kadar hissedilmeyecekti. Çok güzel şeyler yapılabilmesi mümkündü.

8) Kamuoyu tarafından olumlu tepkiler aldım. Birileri de sanatçı kaprisi ve kıskançlığı yaparak “Niye Biz Yapamadık Da O Yapıyor.” Diye konuştular. Hatta bırakın onu, siyasi davranıp TRT’ye beni “O Solcudur.” Diye şikâyet bile ettiler. Bunun sonucunda da TRT’den atıldım. Yani bu işin bedeli ağır oldu.

9) Ben hiçbir zaman bir batı çalgısı düşünmedim. Amacım kendi mey, zurnama, bağlama ve yaylı ailelerine evrimlerini tamamlayabilme şansını tanımaktı. Eğer bu şansını tanımasan çok düzeyli müzik yaparsın ancak müzik aletlerin o düzeyi sağlayacak nitelikte olmaz. Yani müziğini geliştirirken o müziği üreten aletlerini geliştirmedeğin taktirde sandalyenin bir bacağı eksik olur. Bizim her şeyimizle gelişmemiz lazım. Müzik aletlerimizin ve armonik anlayışımızın evrimini tamamlaması gerekiyor.

10) Yok. Özel bir nedeni yok.

11) Tabi insanın kendini anlatması zordur. Bizim yirmi yıl evvel yaptığımız bir “Ötme Bülbül” türküsü hala çalınıp söyleniyor. Bir klasik haline geldi. Orada kullandığımız halk çalgılarındaki çeşitli varyasyonlar bile bugün bağlama çalan ustaların egzersiz olarak kullandığı motifler haline geldi. Hedef kitlemiz aslında müzik yapan insanlardır. Bunların kafasında şimşek çaktırırsan onun ufkunu açarsan bu şekilde halkın da ufkunu açmış olursun. Böylece müzik zevki de gelişmiş olur. Rafine bir müzik dinleyebilecek, akortsuz bir sazla akortlu bir sazı, entenasyonu bozuk bir orkestra ile entenasyonu düzgün bir orkestrayı birbirinden ayırt edebilecek bir düzeye geldiğinde müzik kulağı ister istemez doğruyu alacaktır.

12) Bizim aldığımız tepkiler oldukça iyiydi. Ancak bunun çok sesli bir albüm haline getirilebilmesi son derece büyük paralara mal oluyordu. O yıllar da kanal çalışması

olmadığı ve stüdyolardaki teknik olanaklar yetersiz olduğu için hepsi bir stüdyoda çalınıyordu. Öyle büyük bir stüdyoda yok. Ancak TRT’de öyle bir stüdyo var. Zaten bize de TRT’de böyle bir imkân verilmedi. Dolayısıyla bunu tam olarak yaşama geçiremedik. Ama dışarıdaki stüdyolarda çok daha küçültülmüş şekilde bir “Abdurrahman Halayı”, “Ötme Bülbül”, “Balıkesir Zeybeği” gibi on kadar denememiz oldu. Çok da beğeni kazandı.

13) Hayır veremedik. Dediğim gibi bu elemanlar profesyoneldiler. Konserlere çağırıldık ama bu arkadaşlar haklı olarak ücret talep ettiler. Yani 30–40 kişilik bir orkestranın masrafı demin söylediğim gibi bir kurum tarafından karşılanmadığı sürece uzun soluklu olmaz, olmadı da.

14) Bugün Türkiye’de hemen hemen yok gibi. Orkestra ve akustik sazlar için dizayn edilmiş olanları sayarsanız Türkiye’de 5–6 tane salon ya var ya da yoktur. Yani sporsergi salonlarında ve büyük meydanlarda konser veriliyor. İster istemez elektronik aletler kullanıyoruz, doğal olanı kullanmıyoruz. Bu da konser demek değildir.

15) Konser mi? Maalesef veremedik.

16) Hayır. Kullanmadık.

17) Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses gibi mükemmel yapıtları olan büyük müzisyenlerimiz var. O “Köçekçe”ler çok güzel. Ama halka pek fazla inilmemiş. Bunun nedeni şu: Biliyorsunuz seslerin dikey olarak duyulmasına armoni, paralel yürüyüşlere de kontrpuan deniyor. İnsanın halk müziği formunda beste yapabilmesi için en az 2–3 bin türküyü özümsemesi ve repertuarının geniş olması lazım. Bestecilik belli bir birikimin sonucudur. Bilirsiniz her ustanın yanında çırağı vardır. O çıraklar belli yere kadar usta malı söylerler. Yani bir bardağı doldurursunuz. Taşmaya başlamasından sonra kendisi üretmeye başlar. Bunun gibidir. Şimdi halk müziği ile ilgili her zaman verdiğim bir örnek vardır: Bir anne çocuğu için ağıt yakıyor. Bunu kullanıyorsunuz. Altoları anne olarak kullanıyorsunuz. Üstüne sopranoları kullanacaksınız bu da kız kardeş oluyor. O da ağlıyor. Sopranoları kullanmak için melodi yazacaksınız. Kulağınızda Anadolu melodisi yok. Buna tutup Fransız melodisi yazıyorsunuz. Baslara, tenorlara Almanca yazıyorsunuz. Dikey

olarak baktığımızda sesler güzel tınıyor da, yürümeye başladı mı hiçbir anlam ifade etmiyor. Yani Anadolu annesi, babası, dedesi gibi ağlatabilirsen, aynı şekilde sazlara verdiğin görevlerde de aynı başarıyı sağlayabilirsen Halk müziği, Türk müziği veya müzik bugün bence buralarda olmayacaktı. Hareket noktamız da aslında budur.

18) Şimdi bu modernleşme süreci değil. Bu emperyalist bir yaklaşımdır ve dayatmadır. Bu dayatma soru sormayan, Türkiye'deki tüm olaylara kayıtsız kalan bir gençlik yaratmadır. Bize klip, müzik diye dayatılan şeylere bakıyoruz hep cinsellik kokuyor. Veya işte tüketici bir toplum yaratmak, marka peşinde koşan bir gençlik yaratmak... Bence ulusal yapıyı yok etmek için uğraşa emperyalist bir anlayıştır bu.

19) Yani bizim yapmak istediğimiz şey demin de söylediğim gibi çağımızın anlayışını geleneksel müziğimizin üzerine koyarak geleneksel müziğimizi bizden sonraki kuşaklara aktarmak. Amacımız kültür kazanımının içine bir şeyler atabilmek olmalıdır. Bu kazanı dolduralım. Bizden sonrakiler o birikimin üzerine daha güzelini koyarak toplumu bir yere götürsün. Birikimi olmayan toplumdan ne demokrasi ne devlet ne de insan çıkar.

20) Hayır. Özellikle kullanmadık.

21) Bu bir yöntemdir. Ama kolay, ucuz, basit bir yöntemdir. Bugün bir şeyler yazarsınız götürüp devlet senfoni orkestrasının önüne koyarsınız. Adamlar on dakikada bir provayla çalıp bitirirler. Bizim yapmak istediğimiz ve yaptığımız kendimizi geliştirirken aynı zamanda sazlarımızı da geliştirmek olmalıdır. Her türlü evrimi kendi içinde geliştirerek zor yolu seçtik. Çünkü biz o sazlarımızı da çağdaşlaştırmak, çağın estetiğine uygun müzik aletleri haline getirmek durumundayız. İdeolojimiz bu olmalı. İlkel bir müzik aletiyle çağdaş müzik yapılmaz. Orada bir tını alırsın. Tabi bunun aksini iddia eden insanlar çıkabilir. Müzik aletinin estetiğine bakıldığında göze hitap etmesinden, kullanıcının rahat kullanmasına kadar ölçüsü olmalıdır.

22) Bizim iddiamız insanlarımızın kulağına yabancı gelecek her şeyi bertaraf etmektir. Çünkü ikinci, üçüncü sesi sevdirebilmenin yolu o insanların kulağına yabancı gelecek unsurları, motifleri, yapıları yok etmektir.. Bizim amacımız

modernleşme batılılaşma değil. Atatürk'ün dediği gibi çağdaş medeniyetler seviyesine çıkmaktır. Çağdaş medeniyetler seviyesine çıkmak batı demek değildir. Biz günümüzün ihtiyacını karşılayacak müzik yapalım. Hiçbir yere özenerek değil. Etkilenme olacaktır. Kaçınılmazdır. Sanatın özünde taklit vardır ama tamamiyle taklitçilik olmaması lazım. Şimdi armoni dünyamızın evrensel fizik kuralıdır. Kimsenin babasının malı değildir. Sen bu müzik kuralını kendi müziğine de uygularsın. Burada ustalık, beceri, kabiliyet gerekiyor. Batı gibi değil. Bu dünyanın, ses fiziği kuralıdır.

23) Timur Selçuk'la ben bağlama önde Devlet Senfoni Orkestrası ile böyle bir çalışmamız oldu. Bu da bir yöntemdir. Ama benim çok fazla arzuladığım, desteklediğim bir yöntem değil. Az önce söylediğim gibi bu kolaydır. Burada benim müziğimi çağdaş hale getirirken onu üreten aletleri de çağdaşlaştırabilmek için ona zemin hazırlamak, fırsat vermektir.

24) Tabî ki insanlar artık radyoların, cd.'lerin dünyasında çeşitli soundları duyuyor. Özler hale gelebiliyor. Bu da kaçınılmaz. Oradaki işi yapanın ustalığına bağlı. Çok güzel de çok kötü de yapabilir. Onu kullanmak meselesi önemlidir. İyi kullanabilmesi için de halk müziğini bilmesi gerekir. Don Kazakların söylediği eserleri arya okur gibi- hani şan söylenir ya- onların söyleyiş biçimi de öyle. Ben onları niye taklit edeyim. Benim insanım da Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Neşet Ertaş gibi söylüyor. Bu sanatçılarımızdan hareketle kendi şan egzersizlerimizi yapmak zorundayız. Teknik ise bu insanın anatomisi ile ilgili bir şey. Yani ses tellerini çalıştırmak, kafa ve göğüs sesini çıkarmak gibi bir tekniktir. Bu evrensel olan insan anatomisini bilmek ve onu çalıştırmakla ilgilidir.

25) Evet.

26) Evet. Asya Anadolu kaynaklarında "İklığ" diye bilinir. "İklığ" demek kopuzun okla çalınmasıdır. Asya ve Anadolu kaynaklarında kopuzun okla çalınmasına, "İklığ" denmektedir. Yaylı sazların genel ismidir.

27) Bunun, ses fizikçilerinin geçmişte ki orkestracıların bir deneyimi var. Nedir? Yirmi keman koyarsan kaç viyolonsel koyman gerekir ki ikisinin sesi birbirini

kapatmasın. Bu evrensel bir yöntemdir. Yani kaç tane erkek kaç tane bayan sesi koyacaksın? Kaç tane bağlamaya kaç tane curaya ihtiyaç var? Orkestraya baktığımızda bir “Piccolo Flüt” yetiyor. Ölçü olarak keman alınıyor. Bizde de eğer bağlama alınacaksa aletleri çoğaltmak lazım. Ama bizim böyle bir şansımızda olmadı. Beş on tane “İkliğ” nerede? Yok, öyle bir şey.

28) Televizyon programlarında bir iki çekim oldu. Doğru konuşmak gerekirse pleybek yaptığımız için daha çok “İkliğ” gibi renkli sazların gözükmesine önem verdik. Tizden basa da olabilir. Oradaki ana temanın hangi müzik aletinde olduğu da önemlidir. Eğer bizi sürükleyen bağlama ise diğerleri de renklerdir. Öyle bir durum da var.

29) Ses topluluğu da vardır. “ Ötme Bülbül” daha sonra “Yıldız” da vardır.

30) Milyonlarca. Demin dediğim gibi onu yapabilmek için arkada ya devlet ya da önemli bir kurum olacak.

31) Zamanla giderildi. Uygun tel bulamama. İsteddiğimiz akordu çekmekte tellerin ve saz ebatlarının henüz doğru tespit edilemeyişi.

32) Yoktu. Şu anda çalışma yapanlar var.

33) Sonuçta aklın yolu birdir. Bu ihtiyacı gören insanlar ister istemez bir yerde buluşacaklardır.

34) Yoktu.

35) Değişime uğramış değildir. Demin söylediğim gibi ihtiyaçtandır. Zaman içinde eksikliği görüp kendisini tamamlayabilmektir. Modernleşme adına değil bir ihtiyacı karşılayabilme adınadır.

36) Bu mesele hem sosyolojik hem de felsefik bir meseledir. Doğru tavır koymak lazım. Biz burada Türk halk çalgıları dersek, Türk Halk Müziği dersek, bu hem bilimsel olmaz hem de insanlarımızı aldatmış oluruz.

3.3. Yapılan Görüşmelerin Değerlendirilmesi

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu bünyesinde kurulan çalgı topluluğunun, geleneksel çizgisinin korunarak zamanla modernleşmeyle beraber deneysel bir çalışma niteliği taşıdığı söylenmektedir. İrfan Gürdal yönetiminde çalışmalarını sürdüren Türk Dünyası Müzik Topluluğu Türk dünyası müziğinin geniş kitlelere tanıtılmasını amaçlamıştır. Özel bir topluluk olan ve çalışmalarını Erdal Erzincan denetiminde sürdüren Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası bağlama ailesinin farklı tınılarını duyurabilmek için bu topluluğu kurmuşlardır. Yine Özel bir topluluk olan Yavuz Top Halk Çalgıları Orkestrası halk müziği kültürünü günlük yaşama katmayı, kültürün nesilden nesle aktarılmasını ve çağın her anlayışını kendi duygusuyla birleştirip gelecek nesle aktarmayı düşünmüştür.

Bu çalgı topluluklarından TRT Türk Halk Müziği Çalgı Topluluğu, Muzaffer Sarısözen'in kurmuş olduğu Yurttan Sesler Korosu'ndan bugüne kadar gelir. Fakat 1985-1990'lı yıllardan itibaren Zafer Gündoğdu ile topluluğun yapısında yenilenme görülür. Kültür Bakanlığı bünyesindeki Türk Dünyası Müzik Topluluğunun kuruluşu 2000, Erdal Erzincan Bağlama Orkestrasının kuruluşu 2004 yıllarına rastlar.

Görüşme yapılan topluluklardan TRT Türk Halk Müziği Orkestrası ve Türk Dünyası Müzik Topluluğu devlete bağlıdır. Diğer iki topluluk ise özel olarak kurulmuştur.

Yavuz Top Halk Çalgıları Orkestrasının kuruluş amacı halk müziğini insanların günlük yaşamına aktarmaktır. Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası'nın amacı bağlama ailesini bir araya getirerek, değişik icra tarzlarından ortaya çıkan zenginliği bir orkestra mantığıyla duyurabilmektir. İrfan Gürdal yönetimindeki Türk Dünyası Müzik Topluluğu Türk Dünyasının geleneksel çalgı aletlerini bir orkestra mantığı içerisinde toplamayı amaçlamıştır. TRT kurumuna bağlı Türk Halk Müziği Çalgı Topluluğu geleneksel müzikten yola çıkıp modern soundlara ulaşmayı, akademik çalışmalarla halka doğru ve estetik müziği vermeyi amaçlamıştır.

Zafer Gündoğdu ve Murat Akçay, topluluklarının TRT bünyesinde olmasından dolayı TRT'nin kadrolu elemanlarıyla çalışmışlardır. İrfan Gürdal Kültür Bakanlığına bağlı profesyonel bir ekiple çalışmalarını sürdürürken Erdal Erzincan ve Yavuz Top bu çalışmalarını kendi kurs öğrencileriyle yapmışlardır.

Yavuz Top'un kurmuş olduğu Halk algıları Orkestrası kısa süre içerisinde dağılımtır. Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası, Türk Dünyası Müzik Topluluğu, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Halk Müziği algıları Orkestrası çalışmalarına halen devam ettirmektedir.

Topluluk yöneticilerinin tamamı genellikle olumlu tepkiler aldıklarını söylemişlerdir.

Röportaj yapılan özel topluluklar tamamen geleneksel sazları kullanmışlardır. İrfan Gürdal topluluğunda Türk Dünyası algılarını ve bazı batı çalgılarını kullanmaktadır. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu bünyesindeki toplulukta Zafer Gündoğdu ve Murat Akçay ise geleneksel sazların yanı sıra, Sanat Müziği ve Batı sazlarından bazılarını kullanmaktadırlar.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Halk Müziği algıları Orkestrası Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun yayın politikasından dolayı toplumun her kesimine hitap etmektedir. İrfan Gürdal, Türk Dünyası müzik kültürü ile ilgilenen herkesi kendi hedef kitlesi olarak görmektedir. Özel toplulukların kurucularından Erdal Erzincan belli bir hedef kitlesinin olmadığını söylerken, Yavuz Top hedef kitlesinin müzik yapan insanlar olduğunu söylemiştir.

Toplulukların alıştırıcıları, yaptıkları çalışmaların dinleyiciler tarafından olumlu karşılındığını söylemişlerdir.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu bünyesindeki toplulukta gelenekselin dışında ezgiler kullanılmıştır. Diğer gruplarda geleneksellikten kopulmamış, zaman zaman türkü formunda bestelere yer verilmiştir.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Halk Müziği algıları Orkestrasının geleneksel ezgilerin dışında değişik tarzda eserler çalabileceğini göstermeyi amaçlamışlardır. Diğer topluluklarda geleneksel yapıya bağlı kalınarak oksesli çalışmalar da yapılmıştır.

İrfan Gürdal, Erdal Erzincan ve Yavuz Top modernleşmenin Türk Müziğini olumsuz etkilediğini söylemektedir. Zafer Gündoğdu ve Murat Akçay'a göre geleneksellik ve kent kültürü i ie girmiştir.

Bu türden söylemlere karşın topluluk yöneticileri modernizmin bütün imknlarından yararlanmışlar ve Batı orkestral anlayışının teknik özelliklerinden örnekler almışlardır.

Yavuz Top Ve Erdal Erzincan topluluklarında batı müziği algıları kullanmazken, İrfan Gürdal batı ve Türk Sanat müziği çalgılarını kullanmıştır. Fakat

hangi çalgının kullanıldığının önemli olmadığını nasıl icra edildiğinin önemli olduğunu savunmaktadır. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Halk Müziği Topluğunda ise batı algılarının çoğu kullanılmaktadır.

İrfan Gürdal batı algılarının kullanılmasından ziyade neyi nasıl çaldığının önemi üzerinde durmaktadır. Zafer Gündoğdu ve Murat Akçay geleneksel ezgilerde çoksesliliğin olması gerektiğini savunmaktadır. Batı algılarını yerel ezgilerde eşlik mantığıyla kullanıldığını söylemektedirler. Erdal Erzincan ulusal müzik anlayışının sadece geleneksel sazlarla yakalanabileceğini, kendi sistemimizi oluşturmada yeni fikirler kazandıracağını söylemektedir. Yavuz Top, ilkel çalgıyla çoksesli müzik yapılamayacağını, sadece müziğimizi değil aynı zamanda çalgılarımızın da geliştirilmesi gerektiğini söylemektedir.

Zafer Gündoğdu ezgiler üzerinde yapılan deneysel çalışmaların ulusal müzik yapımıza ters düşmediğini savunmaktadır. Murat Akçay müziğimizin zaten modern olduğunu söylemiştir. Erdal Erzincan, İrfan Gürdal ve Yavuz Top taklitten kaçarak kendi ulusal müzik tarzımızın ortaya konulması gerektiğini söylemektedirler.

Yavuz Top, müziği çağdaştırmanın kolay olduğunu, bu çağdaşlaşmada kendi çalgılarımızın gelişmesinin daha önemli olduğunu söylemektedir. İrfan Gürdal'a göre bu tür çalışmaların doğru uyarlanması gerekmektedir. Batı algıları ve sounduyla yapılan yerel müziklerin kendi müziğimizden uzaklaştığını söylemektedir. Erdal Erzincan yerel ezgilerin çoksesliliğe ihtiyacı varsa bunu müziğin kendi köklerinden hareket ederek yapılması gerektiğini söylemektedir. TRT Türk Halk Müziği algıları topluluğu bu tür çoksesli çalışmalar yapmıştır. Batı algıları diye bir sıkıntılarının olmadığını söylemektedirler. Dünyada var olan armoni sistemini kendi sazlarımızla icra edebildiklerini dile getirmişlerdir.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Halk Müziği algıları topluluğu yerel ezgiler üzerinde yapılan düzenlemelerin kendi içinde var olan değerleri yok etmeden doğru bir şekilde yapıldığında geleneksel yapıyı etkilemeyeceğini savunmaktadır. Türk insanının kulaklarının bu tür yeniliklere alıştığını söylemektedirler. İrfan Gürdal bu tür ezgilerin kendi yerel algılarımızla alınmasının daha uygun olduğu görüşündedir. Batı algılarıyla yapılan ezgilerin aslından uzaklaştığını söylemektedir. Erdal Erzincan batı algıları ile yerel çalgıların birlikte bir yerel ezginin icrasının yerelliğin değişmesine neden olacağını düşünmektedir. Yavuz Top kendi müziğimizden hareket edilmesi gerektiğini savunmaktadır.

Görüşme yapılan topluluk yöneticileri Halk müziğinde batı sazlarının kullanılmasının farklı tınılara ihtiyaç duyulmasından kaynaklandığını söylemişlerdir. Erdal Erzincan'a göre ulusal müzik anlayışımızın doğru yerleşmemesinden dolayı ortaya çıkan boşluktan kaynaklanmaktadır.

Zafer Gündoğdu unutulmuş çalgıların olmadığını söylemektedir. Murat Akçay bu unutulmuş çalgıları çalan insanlar varsa orkestrada yer verdiklerini söylemektedir. İrfan Gürdal ve topluluğu bu konuda çok hassas davrandıklarını, Orta Asya'daki geçmişte kullanılan çalgıları orkestrasında kullandığını söylemektedir. Yavuz Topun bu konuda çalışmaları varken Erdal Erzincan'ın bu konuda henüz çalışmaları bulunmamaktadır.

Erdal Erzincan topluluğunun sahne dizilişini senfoni orkestralarındaki yaylı sazların sahne dizilişinden örnek olarak yapmıştır. İrfan Gürdal orkestra dizilişini çalgı gruplarına göre bas sesten tiz sese doğru kendilerine göre düzenleme yapmaktadır. Örnek aldığı bir model yoktur. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Halk Müziği Çalgıları topluluğu çalgıların ses genişliği, yapı ve teknik özelliklerine göre diziliş yapmaktadır.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu orkestradan alacağı ses yapısına göre kendi sistemini oluşturmuştur. İrfan Gürdal topluluğun vokal seslerle birlikte oluşmasından dolayı orkestranın bölünmemesine dikkat etmektedir. Erdal Erzincan sahne düzeni konusunda bir planın olmadığını söylemektedir. Yavuz Top çalgıların ses genişliğine göre diziliş yapmaktadır. Bütün bu topluluklar aynı zamanda solo ya da koroya eşlik etmektedir.

Erdal Erzincan, ses sistemi sorunu olduğunu söylemektedir. İrfan Gürdal yeterli çalgı bulamadıklarını, bu da Kültür Bakanlığına bağlı bir topluluk olduğu için kadro sorununu doğurmakta olduğunu söylemektedir. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Halk Müziği Çalgıları Topluluğu'nda yöresel tarzda çalan müzisyen eksikliği olduğu ve halk müziği korolarındaki ses gruplarına dikkat edilmediği söylenmektedir. Bütün topluluklarda rezonans, ses genişliği ve akort sorunu yaşanmaktadır.

Yavuz Top bu topluluğu kurduğu yıllarda başka toplulukların olmadığını söylemektedir. Erdal Erzincan bağlama topluluğuna benzer bir topluluğun olmadığını söylemektedir. İrfan Gürdal kendi topluluklarına benzer birkaç tane topluluk olduğunu söylemektedir.

İrfan Gürdal kendi topluluklarına benzer birkaç tane topluluk olduğunu fakat çalışmalarının aynı olmadığını söylemektedir. Erdal Erzincan ve Yavuz Top kendi topluluklarına benzer topluluklar olmadığından kıyaslama yapamamışlardır. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Halk Müziği Çalgıları Topluluğu'na benzer topluluklar bulunmakta ve kendilerinden örnek alındığını söylemektedirler.

İrfan Gürdal topluluğunda kullandığı belirli sazların (dört telli kopuz, bas kopuz vb.) standardının olduğunu vurgulamıştır. Fakat batı standardını yakalayabilmek için mevcut geleneksel çalgılarımızın da gelenekselliğinin değişmesinden şikâyetçidir. Erdal Erzincan bağlama üzerinde yapılan çalışmaların bağlamayı belli bir standardizasyona götürdüğünü söylemektedir. Yavuz Top topluluğunu kurduğu dönemde standardizasyonun olmadığını söylemektedir. Zafer Gündoğdu ve Murat Akçay ise belli bir standardizasyonun olmadığını söylemektedirler.

İrfan Gürdal modernleşmeyle gelen değişimin çalgılar üzerindeki olumsuz etkilerinden bahsetmektedir. Zafer Gündoğdu değişimle birlikte bir standardın oluştuğunu söylemektedir. Ona göre çalgıların yapımı artık bilimsel yöntemlerle yapılmaktadır. Murat Akçay'a göre çalgılar hem fiziksel hem de teknik olarak gelişmiştir. Erdal Erzincan'a göre fiziksel ve teknik bakımından büyük değişime uğramıştır. Yavuz Top'a göre çalgılar modernleşmeyle değişime uğramamıştır. Bu değişim ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır.

SONUÇ

Türk Halk Müziğinde oluşturulan modern ve geleneksel çalgı topluluklarının yapısal analizini ele alan bu çalışma, tarihsel bir bakış açısı ile birlikte, konuyla yakından ilgili kişilerle yapılan görüşmeleri de kapsayarak, yerel çalgı topluluklarının günümüze kadar olan değişimini saptamaya çalışmıştır.

Halk kültürümüzün en büyük yapı taşlarından biri olan ve geçmiş tarihimizi yansıtan Türk Halk Müziği, modernizmden etkilenen en önemli kültür öğelerimizden birisi olmuştur. Geleneksel bir yapıya sahip olan Türk Halk Müziği, Cumhuriyetten sonra yapılan modernizm hareketleriyle birlikte günümüze kadar büyük değişim yaşayarak gelmiştir. “Türkü”, “Varsağı”, “Hava”, “Âşık havası” gibi terimlerle ifade edilen yerel müzik türleri veya formları, modernleşme süreciyle birlikte yerini “Halk Müziği” kavramına bırakmıştır ve bu adla anılmaya başlanmıştır.

Cumhuriyet’in ilk yıllarıyla birlikte batılılaşma eğilimlerinin hız kazandığını biliyoruz. Cumhuriyet döneminde her alanda olduğu gibi müzik alanında da hızlı bir modernleşme sürecine girilmiştir. Yaşanan bu değişim hem geleneksel anlayışı hem de batılılaşmaya yönelik anlayışı değiştirmiştir. Modernleşmenin Türk Halk Müziği’ndeki en belirgin göstergelerinden birisi çalgı topluluklarıdır. Moderniteyle birlikte Türk Halk Müziği’nde birbirinden farklı çalgı toplulukları oluşmuştur. Oluşturulan bu çalgı toplulukları gelenekte mevcut olan repertuarı icra etmektedirler. Bu çalgı toplulukları geleneksellikten aldıkları repertuarları, kendilerince yorumladıkları “Çağdaşlık” anlayışıyla bezeyerek müzik icra ettiklerinden, bu icra sırasında kültürel bir farklılaşmayla birlikte ortaya çıkan müzikte doku farklılaşması meydana gelmektedir.

Osmanlı’dan başlayarak Cumhuriyeti de kapsayan dönem boyunca gerçekleştirilmeye çalışılan “Ulusal Müzik” hareketi, yukarıdan aşağıya doğru yapılmış bir harekettir. Bu çalışmalar, batı dünyasının müzikteki atılımlarına öykünülerek yapılsa da, Türkiye’nin iç dinamiklerinden kaynaklanan geleneksellikten kopulamadığı görülmektedir. Geleneksellikten kopulamadığı gibi, modernist icra da içselleştirilememiştir. Yani gerçek anlamıyla modernist de olamamışlardır. Geleneksel de kalınamamıştır. Bu anlamda günümüzde var olan topluluklar ciddi belirsizlikler yaşamaktadırlar. Müzikal anlamda gelenekte var olmayan bu türden çalgı toplulukları beraberinde pek çok sorunu da getirmektedir.

Müzikte oluşan doku farklılıkları, icranın yapısında görülen üslup kaymalarının bu sebepten meydana geldiğini tespit etmiş bulunmaktayız.

Görüşme yaptığımız Türk Halk Müziği Çalgı Toplulukları'nın bazı kurucu ve yöneticileri, topluluklarında yerel çalgıların yanı sıra, Türk Sanat Müziği ve Batı Müziği çalgılarını da kullandıkları tespit edilmiştir. Buradan yola çıkarak bu çalışmada geçmişte kullanılan çalgılarla, günümüzde kullanılan çalgılar arasında olan değişime yer verilmiştir.

Geleneksellikten kopmadan “Modernizmi” yakalamaya çalışan bazı THM Çalgı Toplulukları gerek yapı gerekse müzik politikalarında ikilem yaşamaktadırlar. Bu ikilem hem gelenekselliği korumak hem de modernizmi gelenekselliğin üzerine uygulamaya çalışmaktan kaynaklanmaktadır. Modernizmin müzik alanında getirmiş olduğu birtakım sistemleri, geleneksel müziğin üzerine uygulamaya çalışmak, başka bir deyişle “Taklit” etmek hiç şüphesiz ki içinden çıkılması güç sonuçlar yaratmaktadır.

KAYNAKÇA

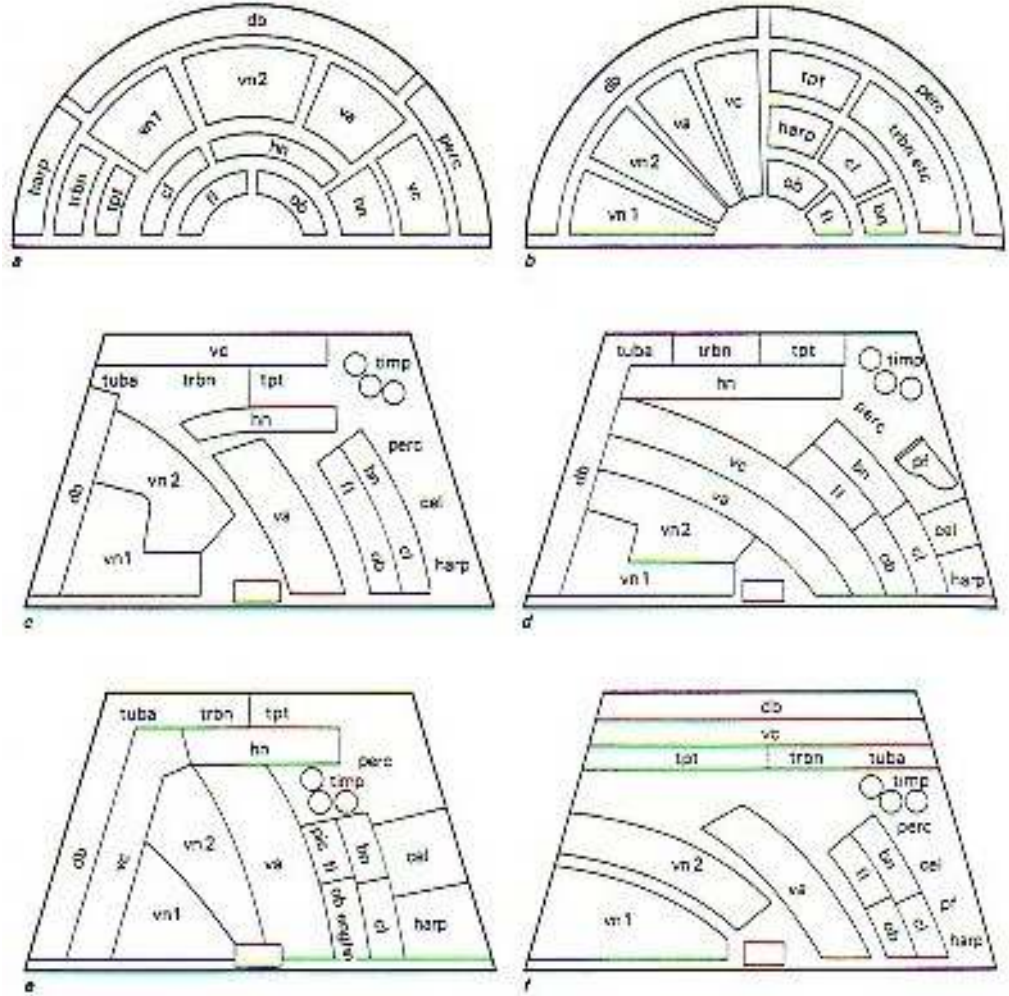
- Ahmad, FERÖZ; “Modern Türkiye’nin Oluşumu”, Çev, Yavuz Alogan, Doruk Yayınları, Ankara, 2002.
- AKTÜZE, İkin; “Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü”, Pan Yayınları, İstanbul, 2003.
- AMMER, Christine- PERENNİAL, Harper; “The Harper Collins Music / Third Edition Dictionary of Music.
- APEL, Willi, “Orchestra”, Harvard Dictionary of Music, 1960.
- AREL, Hüseyin Saadettin “Sümerliler ve Sümer Musikisi”, Musiki Mecmuası, 1 Mayıs 1947.
- ATAMAN, Ahmet Muhtar; “Musiki Tarihi”, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947.
- ATAMAN, Ahmet Muhtar; a.g.e. ve AREL, Hüseyin Saadettin ;“Sümerliler ve Sümer Musikisi”, Musiki Mecmuası, 1 Mayıs 1947.
- ATILGAN, Halil; “Geçmişten Günümüze Niğde Halk Türküleri”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- BERKES, Niyazi; “ Türkiye’de Çağdaşlaşma”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
- BEHAR, Cem; “Zaman, Mekân, Müzik (Türk Musikisinde Eğitim, İcra ve Aktarım)”, Alfa Yayıncılık, İstanbul 1992.
- BOZDOĞAN, Sibel- KASABA, Reşat; “Türkiye’de Modernleşme ve ulusal Kimlik”, Tarih Vakfı, İstanbul, 2005.
- BUDAK, Ogün Atilla; “ Türk Müziğinin Kökeni- Gelişimi (deneme)”, Kültür Bakanlığı Sanat- Müzik Yayınları, Ankara, 2000.
- ÇEVİK, Suna; “Koro Eğitimi ve Yönetim Teknikleri”, Doruk Yayınları, Ankara, 1997.
- DUYGULU, Melih, “Küreselleşme ve Sosyal Değişim Sürecinde, Türk Halk Müziğinde: Kimlik, Teknik, Tavrı”, VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- _____, “Gaziantep Türküleri”, Sistem Ofset, İstanbul, 1995.
- _____, “Türkiye’de Halk Müziği”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.12, İletişim Yayınları, İstanbul 1995.
- ELÇİ, Armağan Coşkun; “Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları)”, TC. Kültür Bakanlığı, Ankara, 1997.

- EMNALLAR, Atıncı; “Türk Müziğinde Koro (Ders Kitabı)”, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1992.
- Encyclopedie Van Muziek-Instrumenten, C.14, Antwerpen 1994.
- EROL, Nuran ve IŞIK, Caner; “ Arabeskin Anlam Dünyası Müslüm Gürses Örneği, Bağlam yayınları, Müzik Bilimleri Dizisi 2, Mayıs 2002.
- ERZİNCAN, Erdal, Kişisel Görüşme, İstanbul, 2005.
- GÖKALP, Ziya ; “Türkçülüğün Esasları”, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 1997.
- GÜRDAL, İrfan; Kişisel Görüşme, Ankara, 2005.
- GÜVENÇ, Bozkurt; “ İnsan ve Kültür”, Remzi Yayınevi, İstanbul, Kasım 2003.
- _____, “Kültürün ABC’si”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.
- HASGÜL, Necdet; “ Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”, Dans Müzik Kültür Çeviri Araştırma Dergisi Folklor Doğru 62, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1996.
- KAMACIOĞLU, Filiz; Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, 5. Yarıyıl Müzik Tarihi Ders Notları.
- KAROLYI, Otto; “ Müziğe Giriş”, Çev. Mehmet Nemutlu, Pan yayıncılık, İstanbul, Mayıs 1999.
- KONGAR, Emre; “Toplumsal Değişim Kuramları ve Türkiye Gerçeği”, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1981.
- KÜTAHYALI, Önder; “ Çağdaş Müzik Tarihi”, Varol Matbaası, Ankara, 1981.
- MİMAROĞLU, K. İlhan; “ Müzik Tarihi”, Varlık Yayınları, İstanbul, 1970.
- “ Müzik Ansiklopedisi”, Başkent Yayınevi, Ankara, 1992.
- ÖCAL, Mehmet; “Devlet Türk Halk Müziği Korosu mu? Devlet Türk Halk Müziği Topluluğu mu?”, Folklor/ Edebiyat Dergisi, sayı 7, Ofset Yayıncılık, Haziran 1996.
- ÖGEL, Bahaaddin, “Türk Kültür Tarihine Giriş”, C. 8, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985.
- ÖZBEK, Meral; “Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski”, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
- ÖZDEMİR, Yılmaz; “Ortaokul Müzik Ders Kitabı”, Ofset Yayıncılık, Ankara, 1993.
- ÖZTUNA, Yılmaz; “Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi”, AKM Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2000.

- _____, “Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi”, C. II, Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri Dizisi, Ankara,1990.
- SAYGUN, A. Adnan; “Atatürk ve Musiki”, Sevda –Cenap And Müzik Vakfı Yayınları:1. ,Ankara, (?).
- SAY, Ahmet; “ Müzik Sözlüğü”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Haziran 2005.
- SÖZER, Vural; “ Müzik Ansiklopedik Sözlük”, Remzi Kitapevi, İstanbul, Ocak 2005.
- TAN, Nail ve TURHAN, Salih; “ Van Halk Müziğine Giriş (Sözlü ve Sözsüz Ezgiler)”, Van Valiliği Kültür Yayınları, Ankara, 2001.
- THEMATİK Larousse Tematik Ansiklopedi, C. 5, Milliyet, İstanbul, 1994.
- _____, “ Ankara Halk Müziği”, Ankara Büyükşehir Belediyesi Eğitim ve Kültür Dairesi Başkanlığı Yayınları 2, Ankara, 1998.
- The New Grove; “ Dictionary of Music and Musicians, Edited By Stanley Sadie,1980.
- TRT, Bir Dilden Bir Telden Programı, İstanbul,(?)
- TURA, Yalçın; “ Türk Musikisinin Mes’eleleri”, Pan Yayıncılık, İstanbul,1988.
- YENER, Faruk; “ Küçük Batı Müziği Ansiklopedisi”, Orkestra Yayınları, İstanbul, 1966.
- _____, “ Müzik”, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul.
- YÜREĞİR, Yalçın; “Orkestra & Çalgıları”, Teknik Ofset, Adana, 1997.

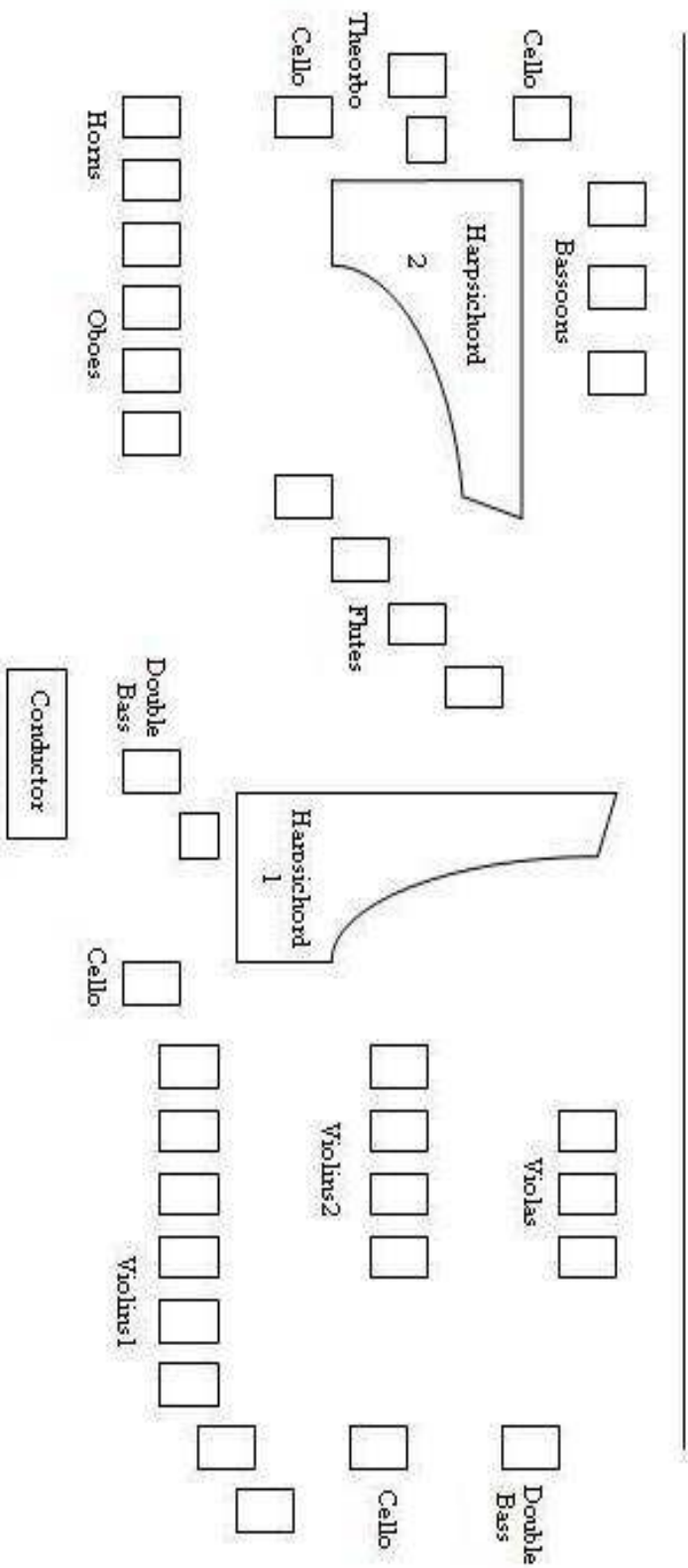
EKLER

Avrupa müziğinin orkestral gelişim süreci bugüne ulaşıncaya kadar çeşitli evrelerden geçmiştir. Özellikle çalgısal oturum biçimlerinin ve çalgı türlerinin orkestraya adaptasyonu sırasında farklı anlayışların ortaya çıktığı muhakkaktır. Bu çalgısal oturum biçimleri aşağıdaki şemalarla verilmiştir.

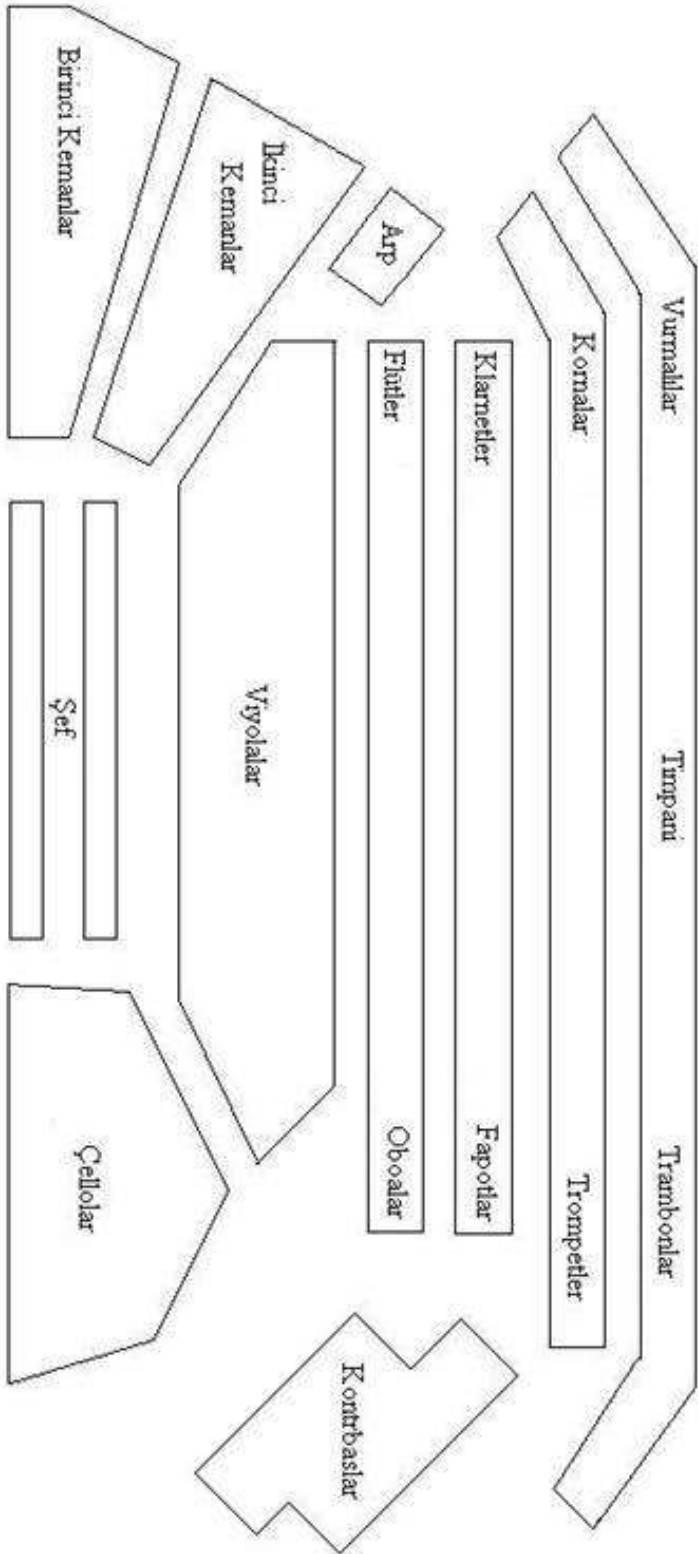


LEOPOLD STOKOWSKI' NİN BAZI ORKESTRA OTURUM PLANLARI

(Kaynak: The New Grove; " Dictionary of Music and Musicians, Edited By Stanley Sadie,1980.s. 688)

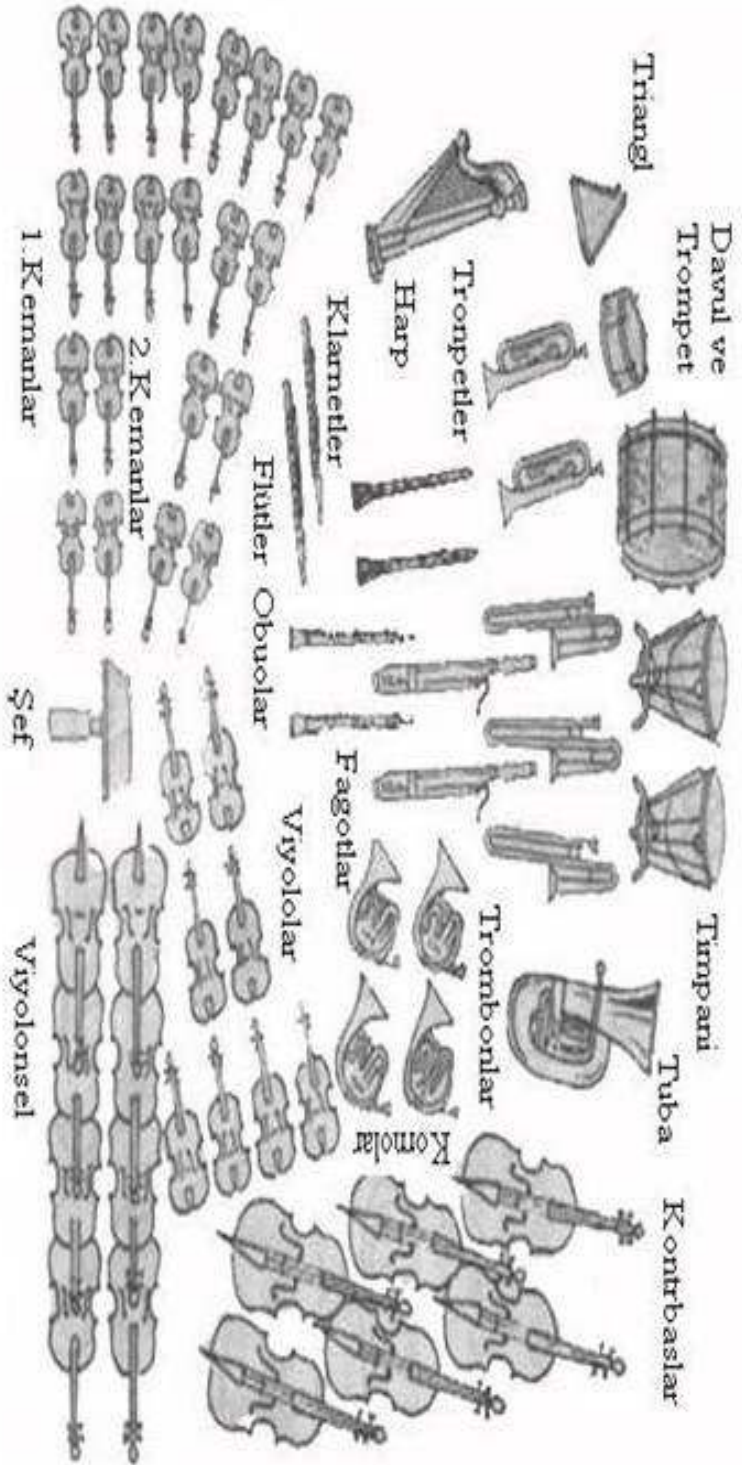


QUANTZ IN ORKESTRA OTURMA PLANI
 (Kaynak: The New Grove: " Dictionary of Music and
 Musicians. Edited By Stanley Sadie. 1980 s. 684)



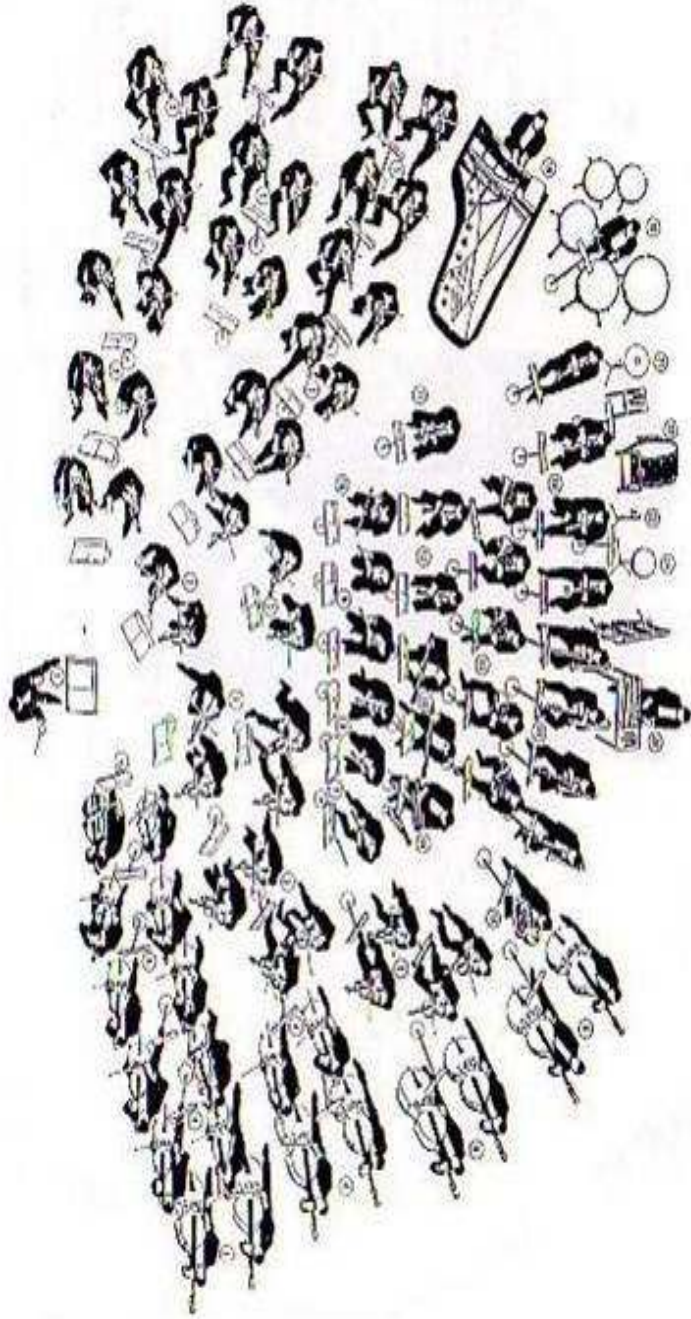
MODERN BİR SENFONİ ORKESTRASININ STANDART DÜZENİ

(Kaynak: SÖZER, Vural. " Müzik Ansiklopedik Sözlük", Renzi Kitapevi, İstanbul, Ocak 2005. s. 523.)

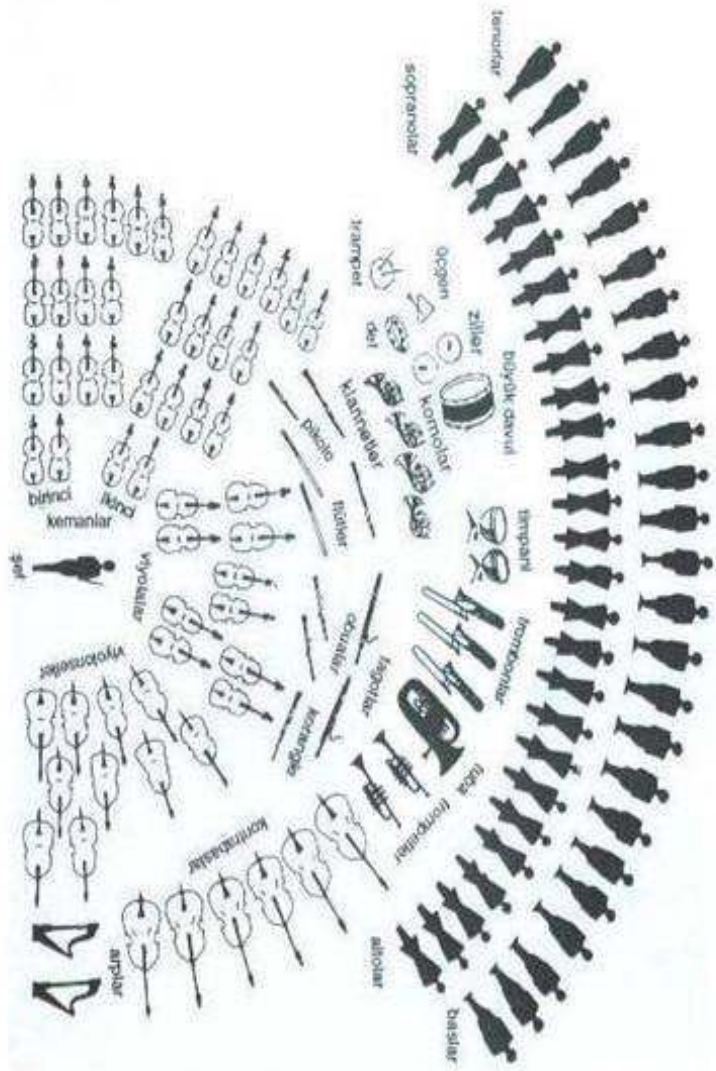


SENFONI ORKESTRASININ DIZILIŞLARINDAN BİR ÖRNEK

(Kaynak: ÖZDEMİR, Yılmaz; "Ortaokul Müzik Ders Kitabı", Ofset Yayıncılık Ankara, 1993, s. 154.)

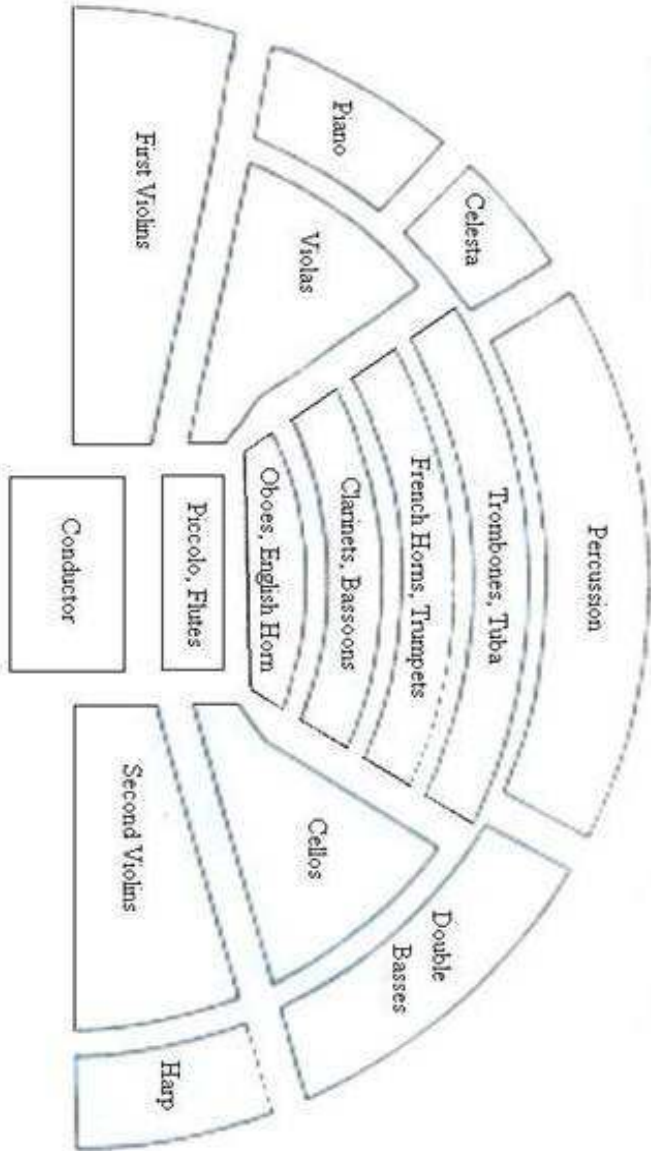


BİR SENFONİ ORKESTRASININ KURULUŞU VE YA YLI ÇALGILARIN BU KURULUŞTAKİ YERİ
(Kaynak: YENER, Faruk; “ Müzik”, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul 1983, s.117)



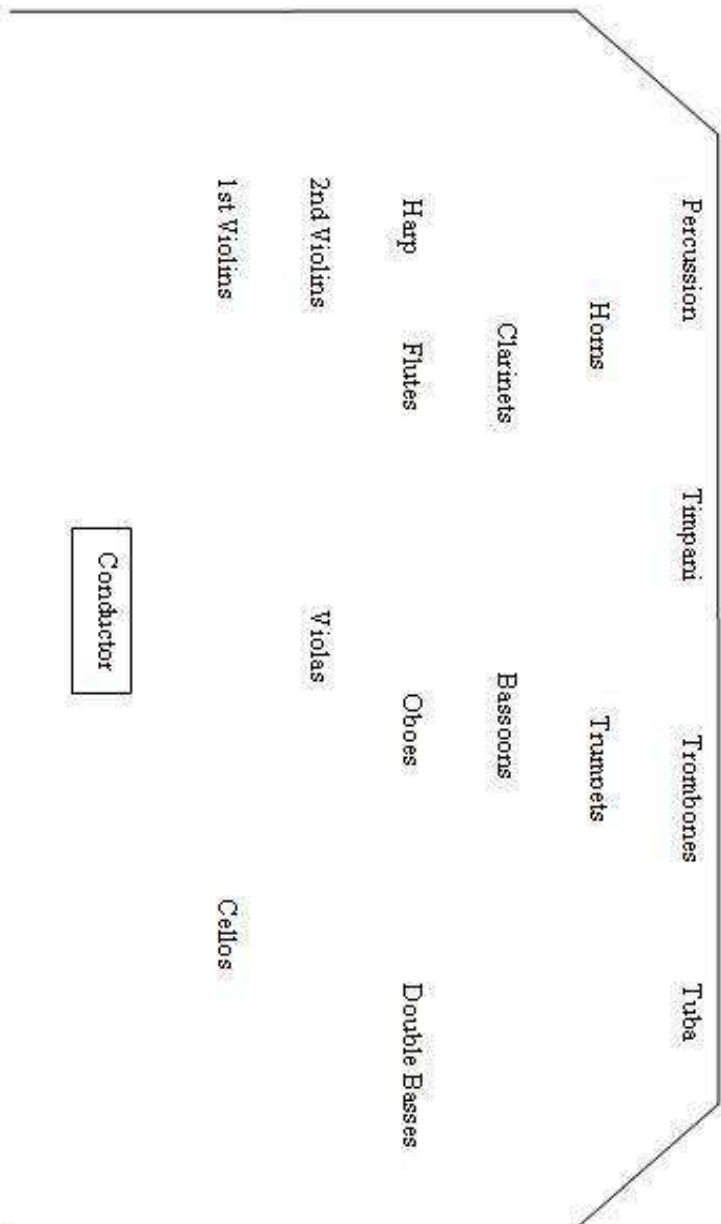
SENFONİ ORKESTRASI VE KOROSU

(Kaynak: KAROLYI, Otto: "Müziğe Giriş", Çev. Mehmet Nemutlu, Pan yayıncılık, İstanbul, Mayıs 1999, s. 167.)



SENFONİ ORKESTRASI SAHNE DİZİLİŞ ÖRNEĞİ

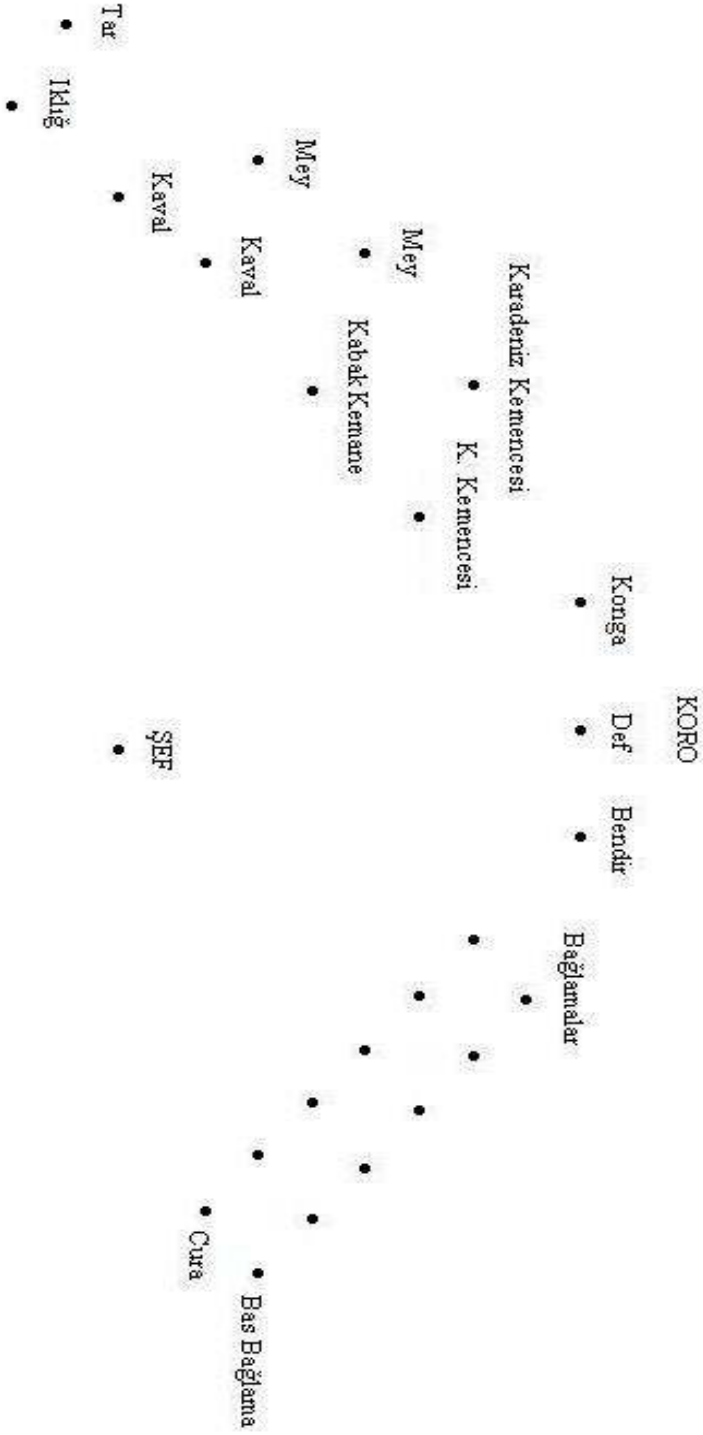
(Kaynak: AMMER, Christine- PERENNIAL, Harper: "The Harper Collins Music / Third Edition Dictionary of Music: s. 295)



BİR SENFONİ ORKESTRASININ STANDART DÜZENİ

(Kaynak: The New Grove: " Dictionary of Music and

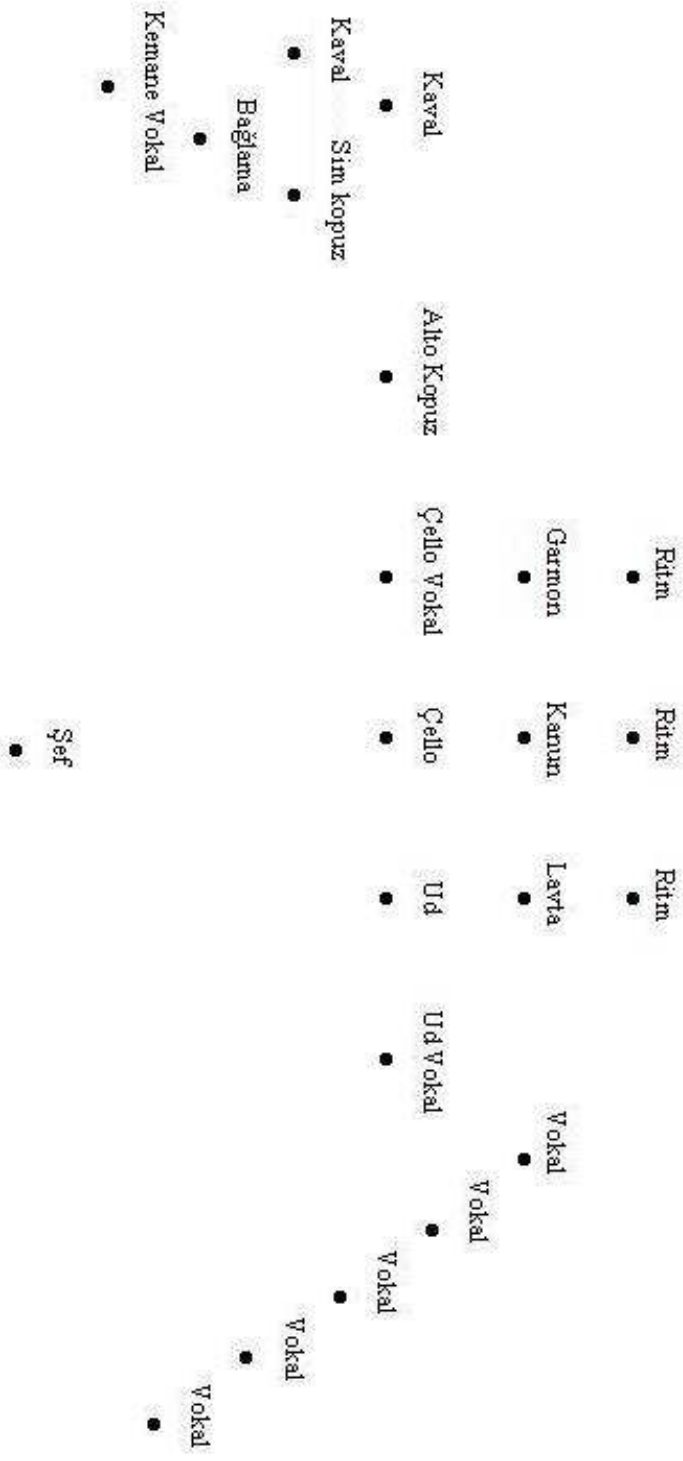
Musicians, Edited By Stanley Sadie, 1980, s. 638)



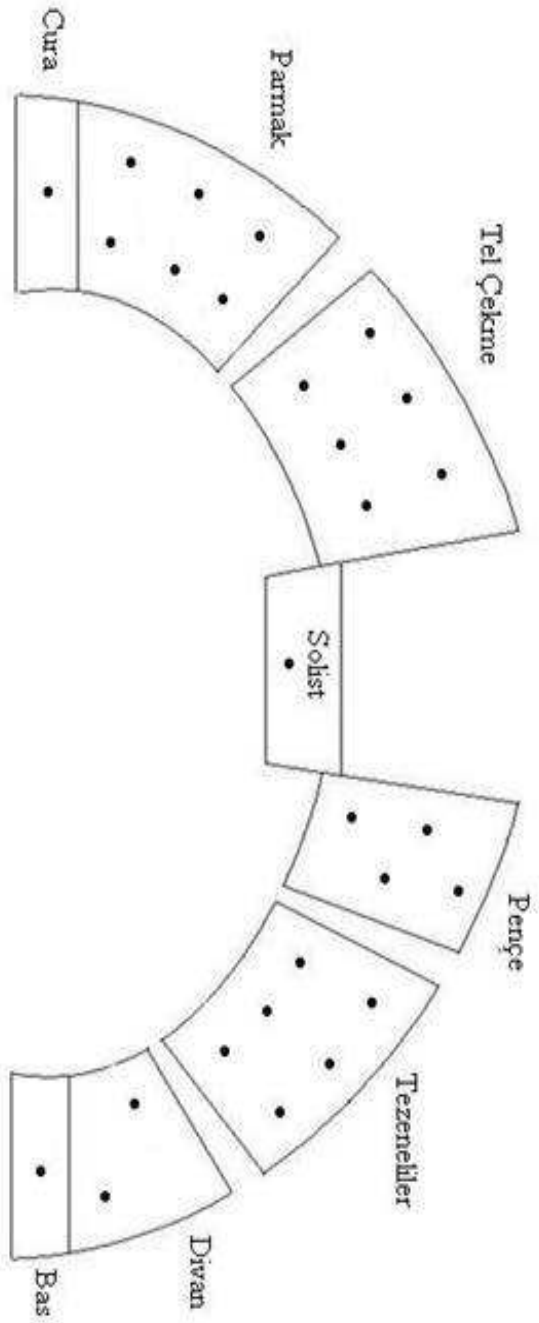
TRT TÜRK HALK MÜZİĞİ ÇALGI TOPLULUĞU
(Kaynak: TRT, Bir Dilden Bir Telden Programı, İstanbul(?))

- Garmon
- Bendir
- Bas Bağlama
- Bağlama
- Bağlama
- Bağlama
- Bağlama
- Akordion
- Kaval
- Mley
- Bağlama
- Bağlama
- Bağlama
- Bağlama
- İkliğ
- Kabak Kemane
- Tar
- Bağlama
- Bağlama
- Bağlama
- Cura
- Şef
-

TRT TÜRK HALK MÜZİĞİ ÇALGI TOPLULUĞU
 (Kaynak: TRT, Bir Dilden Bir Telden Programı, İstanbul, (?)



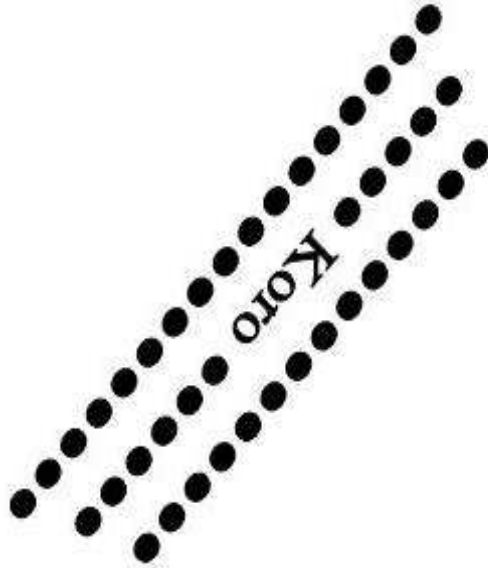
TÜRK DÜNYASI MÜZİK TOPLULUĞU
 (Kaynak: GURDAL, İrfan; Kişisel Görüşme, Ankara, 2005)



ERDAL ERZİNCAN BAĞLAMA ORKESTRASI

(Kaynak: ERZİNCAN, Erdal, Kişisel Görüşme, İstanbul, 2005.)

Bendir Bas Bağlama Bağlama Bağlama Bağlama
Kaval Mey Bağlama Bağlama Bağlama Bağlama
Kabak Kemane Cura Bağlama Bağlama Bağlama Bağlama



Şef

TRT TÜRK HALK MÜZİĞİ ÇALGI TOPLULUĞU
(Kaynak: TRT, Bir Dilden Bir Telden Programı, İstanbul(?))

ÖZGEÇMİŞ

1973 yılında Sivas'ın Divriği ilçesinde doğdu. İlk ve orta tahsilinin ilk iki yılını Divriği'nin çeşitli ilçe ve köylerinde tamamladıktan sonra lise eğitimini ise Antalya'da tamamladı. 1995 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nü kazandı. 2000 yılında mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halk Müziği Sanat Dalı imtihanını kazanarak Yüksek Lisans eğitimine başladı. Fakat çeşitli sebeplerden dolayı tamamlayamadı.

Antalya İsmail Baha Süreksan Belediye Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğunda Erdal İyiöz ve Saffet Uysal gibi hocaların eğitimliğinde solist ve korist olarak çalıştı. 1997 yılından beri Özel Erdal Erzincan Müzik Kursunda solfej ve repertuar hocalığı yapmaktadır. Aynı zamanda Milli Eğitim Bakanlığına bağlı bir okulda kadrolu müzik öğretmeni olarak çalışmaktadır.