

**MÜZİKLE İLGİLİ UYGULAMALARIN İDEOLOJİSİ VE
PROFESYONEL TÜRK HALK MÜZİĞİ SANATÇISI:
YARATICI DÜRTÜYÜ GÜÇLENDİRME**

*The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Folk
Musician: Tempering the Creative Impulse (*)*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.35

Aşkın ÇELİK¹

Türk Halk Müziği kültürü, son elli yılda dikkate değer bir gelişim göstermiştir. Geçmişte kültürel olarak aynı görülen birbirinden farklı kırsal toplum çevrelerinin halk müziği ağızları, modern, seküler ve şehirleşmiş toplum içinde, son derece görünür ve profesyonel bir imaj geliştirmiştir. Sayıları gittikçe artan, yetenekli, kurumsal olarak eğitilmiş halk müziği uzmanları şehir çevresinde, statüsü artan bölgesel müzik biçimlerinin anlatımını güçlendirip, projelendirilmesine destek olmaktadır. Bu gelenekler, devlet kontrollü radyo ve televizyon programları, ticari kayıt ve eğlence endüstrileri yoluyla desteklenmektedir.

Türk tarihindeki bazı gelişmeleri kısaca gözden geçirmek, kentleşen halk müziği kültürünün günümüzdeki statüsüne katkıda bulunan faktörleri yeni yönelimlerini ve halk müziği sistemlerinin temellerini bozmadan, dağınıklığını düzenleyen, yeniden ortaya koyan profesyonel müzisyenleri anlamak için çok yardımcı olacaktır. Örneğin 70 yıl kadar önce Kemal Atatürk ve arkadaşlarının, yeni bir ulusal devlet yapısı olarak laik Türkiye Cumhuriyeti'nde gerçekleştirdikleri, sosyal değişiklikleri sağlayacak ve kuracak olan ideolojik seferberlik ve kurumsal reformlar temel bir dönüm noktası olmuştur. Atatürk'ün ideolojik devriminin temel amacı, Batı uygarlığı ile Türk değerlerinin harmanlanmasıyla bütünleşmiş bir toplum yaratmaktı (Spencer: 653). Atatürk'ün bu devrimci kavram ve teorilerinin ilham kaynağı, Orta Asya köklerine inerek milli kimlik

¹ Türkçeye çeviren; Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, a_celik36@hotmail.com

(*) Bu makale Irene MARKOFF tarafından "University of Texas Press, Asian Music Vol. 22, No. 1, Autumn, 1990 - Winter, 1991, 129-145" İngilizce yayımlanan bir makedir.

ideolojisi ve Osmanlı Saray çevresi ile halkın büyük çoğunluğu arasındaki kültürel bölünmenin ortadan kaldırılmasını savunan sosyal kuramcı olan Ziya Gökalp'ti (ö.1925) (Bu çalışmadaki fikirlerin çoğu yazarın “Müzik Teorisi, Performans ve Türkiye’de Çağdaş Bağlama Sanatçısı Washington Üniversitesi 1986 isimli doktora çalışmasından derlenmiştir). Fars ve Arap etkisindeki yüksek sanat edebiyatı ve müziğinin, Osmanlı yönetici sınıfınca çok sevilmesine karşılık, Gökalp ve onun genç, milliyetçi, entelektüel çevresi “Jön Türkler“ yeni milli bir kültür oluşturmanın ilk adımlarından birinin bozulmamış Türk halk kültürünün köklerine, efsanelerine, atasözlerine, destanlarına ve şiirine dokunmak olduğuna inandılar. Böyle etkileyici bir kültür için birincil kaynak Anadolu aşkırlarında bulunuyordu. Halk seçkinleri ve kahramanlar olarak görülen bu kişilerin yaşayan geleneklerinde Türk ideali somutlaşmıştır (Berkes: 85).

Halk kültürüne değer vermesi ve folklor araştırmalarında aktif olmasına rağmen Gökalp’in ana stratejilerinden biri, gerçek bir milli kültürün sağlamaştırılmasında Avrupa sanat müziği sisteminden ödünç alınan ilkelerle geleneksel halk müziğini sentezleyerek şekillendirilmiş bir ulusal Türk müziği oluşturmaktı. Gökalp’e göre:

“Bu nedenle Milli müziğimiz, Batı müziği ve halk müziğinin sentezinden doğacaktır. Halk müziğimiz, melodileriyle zengin bir ezgi hazinesi sunacaktır. Onları batı tekniklerine göre toplayıp düzenleyerek ulusal ve modern bir müzik inşa edebiliriz. . . . Bu amacı hayata geçirmek bestecilerimizin görevidir.” (Berkes: 300-301)

Kemalist hükümet, Gökalp’in kastettiği yeni ulusal müziğin ortaya çıkışını hızlandırmak için mantıksal ve pratik düzenlemeler uyguladı. 1923’te İstanbul Müzik Konservatuvarı müfredatına Batı Müziği eklendi ve 1924’de yeni kurulmuş olan Ankara Müzik Konservatuvarı’nda çalışmanın ana odağı oldu (Ankara Müzik Konservatuvarı (Musiki Muallim Mektebi), müzik öğretmeni yetiştirmek üzere 1936’da açılan Devlet Ankara Müzik konservatuvarının öncü okuluydu.). 3 yıl sonra İstanbul ve Ankara Konservatuvarından genç yetenekler devlet bursu ile yurtdışında okumak, eğitim almak üzere görevlendirildiler. Heyette “Beş“ (Türk Beşleri) olarak bilinen besteci grubundan Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin de vardı (Adnan Saygun Türkiye’de araştırma yürüttüğü zaman Béla Bartok ile yakın çalışma yürüttü. Saygun, Yunus Emre Oratoryosu, Kerem ve Köroğlu operaları ile çok tanınan bir bestecidir.). Saygun ve Erkin eğitimlerini tamamladıktan sonra yurda döndüklerinde, geleneksel kültürden onlar için kullanılabilir

hammaddeleri düzenlenmeye ve onları Batının işlevsel armonisiyle yeniden şekillendirmeye başladılar. İki besteci, ayrıca 1926-1929 arasında İstanbul Belediye Konservatuarı, 1936-1952 arasında Ankara Devlet Konservatuarınca desteklenen ve organize edilen halk müziği koleksiyonu için geniş çaplı araştırma-derleme gezilerinde yer aldılar (Ülkütaşır, 1973) (İstanbul Konservatuarının gezileri: 850 kayıt, Ankara Konservatuarının seferleri 10.000 kayıt ürünü verdi (Ülkütaşır: 31, 82).

Halk müziği uzmanı ve araştırma ekibinin üyesi olan Muzaffer Sarısözen, Ankara Devlet Konservatuarı arşivinden sorumluydu ve bu süre boyunca alan çalışmaları süresince yapılan birçok ses kaydının transkripsiyonunu yaptı. Bu notalar daha sonra, Sarısözen tarafından günümüzün en popüler programlarından biri olmaya devam eden “Yurttan Sesler” devlet radyosu programının haftalık yayınları için müzisyen yetiştirmek amacıyla kullanıldı (Kayabalı ve Arslanoğlu: 44).

1937’de Devlet Radyosunun kurulması ile halk müziği geleneğinin daha geniş halk kitlelerine yayılması, devlet için bir öncelik oldu. Sonrasında –bir yetenek avcısı gibi- görev yapan Sarısözen tarafından olağanüstü yetenek sergileyen yöresel sanatçılar işe alındı. Seçilen sanatçılar Sarısözen’in vesayeti altına yerleştirildi ve yöresel repertuar ve biçimlerin yanı sıra içinde solfej, kulak eğitimi, dikte, şarkı yorumu, enstrüman ve vokal tekniklerinin olduğu titiz bir programa tabi tutuldular (Bugün Ankara, İzmir, İstanbul ve Erzurum devlet radyolarında görev alan umut vadeden aday müzisyenlere pozisyon yaratmak için her yıl yarışmalarına fırsat veriliyor. Sınavı başarıyla geçenler stajyer sanatçı olarak kabul edilirler ve onlardan kendilerini memur sanatçı aşamasına çıkaracak diğer sınavı geçmek için hazırlanmaları beklenir. Kadrolu sanatçılar emekli olmadan yerleşik sanatçılar için çok az sıklıkla kadro açığı oluşmaktadır. Radyo korolarında –topluluklarında- kullanılan halk çalgıları: farklı ölçülerde bağlama- saz ailesi: çift göbekli tar, kabak kemane, mey ve farklı ölçülerde zilli ya da zilsiz tef.).

Bugün Halk Müziği sanatçıları birçok konservatuvarda, özel müzik okullarında, Halk Sanatları kulüpleri ve derneklerinde, ülkenin büyük kentlerindeki devlet kontrollü radyo kanallarında yetiştirilebilmektedir (1976’da o zamana kadar olmayan Geleneksel Halk ve Sanat Müzikleri çalışmaları için İstanbul’da ilk devlet konservatuarı (Türk Musikisi Devlet Konservatuarı) kuruldu. O tarihe kadar Halk müziğinin resmi eğitimi 1930-31 yıllarında tüm

Türkiye’de yaygınlaşan devlet destekli eğitim kurumları “Halk Evleri”nde yapılan eğitimle sınırlıydı (Karpat: 274). Bu eğitim onları ulusal radyo-televizyon, kaset ve plak şirketleri, gece kulüpleri, eğlence ve konserler, festival ve özel toplantılar gibi serbest çalışma ya da tam zamanlı sanatçılar olarak hazırlamaya yardımcı olur. Onlar ayrıca okullarda, konservatuvarlarda, özel müzik stüdyolarında, amatör müzik kulüplerinde öğretmen ya da yönetici, yayıncı, yazar ve akademisyen olarak çalışmalarını için yetiştirilirler.

Halk müziği bugün Türk toplumunda saygın bir müzik gücü olarak kendine bir yer buldu, ancak iki çelişkili zorlukla karşı karşıyadır. Toplumun geniş kesimi (kamu görevlileri, eğitimciler, gazeteciler, iş adamları ve aynı zamanda sanatçılar) ve halk müziği kurumu üyeleri kırsal kökenlerinden çok uzaklaşmış gibi görünen kentsel profesyonel performansların son durumu hakkındaki endişelerini dile getirdiler (Halk müziği kurum ve yaygın camia ve üyelerinin çoğu, kurumsal olarak eğitim almış müzisyenlerin bölgesel performans pratiklerinin kayıt değerlendirmelerinin sadeleştirilmesi ile elde edilen müzik notasyonlarından faydalanıyorlar. Bu notasyonlar sadece sıklıkla vokal melodileri temsil ederken enstrüman eşliği boyutu eksiktir. Bu nedenle enstrümantal üslubun saf notasyonu, orjinal performansın doğru-gerçek temsilini oluşturabilecek sağlıklı detaylardan yoksundur). Büyüyerek topluma nüfuz eden bu ideolojik söylemin merkezinde, halk müziği repertuarının geleneksel aktarımındaki değişiklikler ve devam eden kentleşme sürecinde icracıların yetkinleşmesiyle etkisi azalan otantik müziğin yöresel biçimlerini kaybetme korkusu vardır.

Müzik uzmanları, şehrili sanatçıların müzikal farkındalığının, iletişim, medya, kayıt ve eğlence endüstrisine maruz kalarak genişlediğini kabul etmektedirler. Sonuç olarak bu tür aydınlanmış sanatçıların bunu deneme istekleri, özellikle de yaratıcılık potansiyelleri varsa, artacaktır. Sanatçılar, o zaman yöresel tavır ve üsluplarını, yöresel teknikleri, icra biçimlerini terk etmeyi seçebilir, daha kişisel, Pantürkist bir biçim geliştirebilirler.

Türk toplumunun kendisi için kurduğu kimlik sürdürme mücadelesini etkileyen önemli bir faktör de halkın çeşitli kesimlerinin ilgisiyle rekabet etme ihtiyacından doğan, gerçek bir ulusal Türk müziği idealini gerçekleştirdiğini iddia eden, Arap-Türk karışımı bir müzik olup arabesk olarak adlandırılan yeni bir popüler müziğin tercih edilmesidir. Arabesk, Türkiye’nin kentlerindeki gecekonduarda marjinal bir yaşam sürdüren kentli göçmenlerin karşı kültürüne hitap

eden, yozlaşmış müzik olarak yorumlandı. Bu türün sözleri, yabancılaşma, kadere boyun eğme, sevdiklerinden ayrılma ve karşılıksız aşk temalarıyla yerlerinden edilmiş köylülere ve diğerlerine hitap etmektedir. Bu “yabancı kültür eserinin” sadece halk müziği camiası için değil, Kemalist ideolojinin ruhu için de tehdit oluşturması anlaşılabilir (Stokes, 1989:27). Nitekim Arabesk’in hükümet ve şehir aydınları için yarattığı şiddetli entelektüel kriz, 1988 yılının Haziran ayında Ankara’da Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın sponsorluğunda düzenlenen Birinci Müzik Kongresi’nde sunulan bildirimlere de yansımıştır. Kongrede sıklıkla ortaya atılan önemli bir açıklama, Atatürk’ün “müzik devrimi”nin tam anlamıyla başarılı olmadığı şeklindeydi. Gökalp’in sözünü ettiği, Türk toplumundaki kültürel boşluğun önerilen yeni ulusal füzyon (kaynaştırılmış) müziğiyle değil, ağırlıklı olarak yabancı Doğunun ideallerini ve estetiğini bünyesinde barındıran bir tür nefret edilen arabesk ile doldurulmuş olması ile bu, başarısızlık olarak gösterilebilir (Kültür ve Turizm Bakanlığı 1988 baskısındaki bir bölüme kongreden bildirimleri bastı (Birinci Müzik Kongresi Bildirileri Ankara Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 1988).

Halk müziği camiası, yukarıda özetlenen ideolojik sorunlar karşısında, kendini gerçek bir Orta Asya Türk kültür geçmişinin sembolü olan bir kale olarak hizmet etmek zorunda hissetmektedir. Halk Müziği Topluluğu, geleneksel müzik tarzının, icrasının korunmasına değer verir ve Türk Halk müziği mirasının Batı sanat müziği sisteminin unsurları ile sentezine yönelik yoğun çabaları destekleyen görüşlere karşı çıkar. Bu korumacı duruş, halk müziği sisteminin temellerini tahrifattan kaçınır ancak müziksel akranların / dönem müzisyenlerinin, patronların ve halkın talep ve beklentilerini karşılamak için halk müziği icrasının mevcut görünümünün güçlendirilmesi ve canlandırılmasını destekler. Arabeski olduğu kadar Türk sanat müziği ve popüler müziği de etkileyen Batı sistemi içine emilen ve onunla bütünleşen yeni halk müziği tezahürlerinin ortaya çıkışına Türk Toplumunun şahitlik ettiği bir gerçektir. Halk müziği camiası, kendini ayrı bir alan olarak değerlendirir, ancak kendisine ve müzikal performans için kendi karşılıklı davranış beklentilerine cevap veren etnik bir bölgeden farklı değildir. Ortaya çıkan etik kodu geleneğe bağlılık ideolojisini (gelenek, görenek) somutlaştırır, bireyciliğe (yorum, yorumlama) ve kabul edilebilir yeniliklere izin verir.

Bu bağlılık özgün yöresel tavrı ve üslubu yeniden oluşturma taahhüdünde kendini göstermektedir (Müzik uzmanlarının kendi

performans değerlendirmeleri çerçevesinde kullandıkları terim ve kavramların detayı yazarın etnik müzik yapmaya estetik ve algısal bir yaklaşımla ilgili makalesinde bulunur (Markoff, 1987).

Bu tür yönelimleri teoride, rekabetçi ruhu, esnekliği ve motivasyonu engelleyen kuralcı bir değer sisteminin parçası olarak yorumlayabiliriz (Bellah: 1; Kağıtçıbaşı: 9). Bununla birlikte, pratikte sanatsal yeterlilik tolere edilebilir ve beklenen davranış normlarından sapan özgün yenilik oluşumlarına şahitlik edilebilir.

İcra Çalışmalarında Etik ve Değer Yönelimleri

Türkiye’de solo icrada her halk müziği uzmanı, yöresel repertuarından idealize edilmiş bir modeli canlandırma sürecine girmektedir. Geçmişte bu repertuar, babadan oğula ya da ustadan çırağa sözlü olarak aktarılırdı. Bugün bu aktarımın ortamı halk müziğinin notalı versiyonu veya mahalli sanatçılar ya da kent sanatçıları tarafından bant veya gramofonla (plak anlamında) yeniden üretimidir. Sanatçılar herkesin varyantlar üreterek yorum çeşitliliğini artırdığı konusunda hemfikirdirler. Bununla birlikte, bilinen bir kaynağın her bir yorumunda sergilenen özgünlük veya beceri derecesi büyük ölçüde farklılık gösterebilir—çünkü her sanatçı kendi sanatçılığının ve ustalığının yöresel müzikal değişkenlerini empoze eder. Öyleyse, çoğu müzisyen tarafından kişisel tarzın bilinen yöresel kaynaktan sapmaması gerektiğine inanıldığı için, yaratıcı sürecin merkezinde uzlaşma vardır. Aksi takdirde, bir müzik icrası uydurma olarak görülür özgün bulunmaz ve kabul edilmez.

Bu nedenle, otantik ve dolayısıyla kabul edilebilir bir performansın değerlendirilmesi için önemli bir kriter, ayırt edici yöresel melodik ve ritmik düzenlemeleri, tonal sistemleri, perde sapmalarını, süsleme araçlarını ve dışavurumcu kendine özgü özellikleri çağrıştıran becerisidir. Her müzisyenin, sürekli değişen kolektif kimliğiyle özümsemiş yeni yorumlamalar yoluyla sürekli yenilenmelerinin desteklenmesiyle yalnızca yöresel prototiplerin çok yönlü varlığına katkıda bulunduğu inandırıcıdır. Örneğin batıdaki anlamı kompozisyon olan “beste” terimi, Halk müziği camiasında aşağılayıcı imalar içerir. Belirli bir icranın eleştirisinde bu tür bir değer yargısının kullanılması, sanatçının "yaratıcılık" veya "bestecilik" üstlendiğini ve bilinen herhangi bir modelle ilgili olmayan yeni materyaller oluşturduğunu gösterir. Daha sonra, bu tür uydurma davranışlarda bulunan kahramanın aşırı derecede yaratıcı denemelere

kapıldığına ve bazı yönlerden topluluk etiğine (örf), sadakat yeminlerine ihanet ettiğine inanılır.

Yöresel üslup kuralları, icra teknikleri ve şive/ağızlardaki gerçek yeterliliğin yöresel ilişki ve kimlikle eş anlamlı olduğuna inanılır. Sanatçıların aslında kırsal kesimde köy halkıyla birlikte yetişmeleri tercih edilir. O zaman performansları, repertuarını icra ettikleri yöresel tarz ve yerli malzemeyle özdeşleşecek ve bu nedenle doğru üslup (tavır) olarak değerlendirmeyi hak edecektir (Genel anlamda, tavırlı, belirli bir folklor çalışması için vokal üretim tarzları, ağız ya da çalgı tarzları ve teknikleri kullanma anlamına gelir. Terim, belirli bir bölge kimliğini sergileyen performansa övgüde bulunmak gibi kullanılır). Sanatçılar, ancak yöresel repertuarın bileşenlerinin bütünü, biçimlerini, anlamını içselleştirdikleri zaman performansları garantili bir güvenilirlik ve kabul görecektir. Aşırı bilgi karmaşasında yorumun kalitesi ve özgünlüğünün kaybolduğu düşünüldüğünden, yöresel repertuarda uzmanlaşmanın nafile bir çaba olduğu düşünülür. Benzer görüşler, Ankara merkezli radyo sanatçısı ve orkestra şefi Mustafa Özgül'ün şu sözleriyle açıkça ifade edilmektedir:

“Bir sanatçı, kendi bölgesini okursa yöresine bir şey verebilir. Tüm yörelere zorlanırsa fayda yerine zararı olur” (Özgül: 101).

Yukarıdaki ifade; sanatçıların yöresel melodilerin yapılarına ve üslup özelliklerine aşina olurlarsa (yörenin ezgi yapısını iyi bilmek), yöre halkıyla aynı deneyimleri paylaşmayı başardıkları için (halkın çektiği derdi yaşamak) onların yaşantıları ve ruhuna hitap edebilirlerse, icralarının halk tarafından kabul edileceğine işaret eder. O zaman dinleyen insanlar esere ait yöresel lezzeti, kokuyu ve bütün yöresel kimliği hemen tanıyacaklardır (Bu çalışmada seçilen Türkçe terim ve ifadelerin çoğu, görüşme yapılan sanatçıları en iyi temsil edeceği ve bütün tartışmaların ötesinde geçerliliği olabilmesi için uygun olacağı düşünülen terim ve ifadelerdir).

Günümüz Türkiye'sinde, yöresel bağlılıkla ilgili bu tür idealist görüşlere uymak zordur. Pek çok genç eğitimli sanatçı kentte doğmuş ve taşradaki kırsal yaşama çok az maruz kalmıştır. Bu kişiler, kitlesel tüketim amacıyla belgelenmiş, ve transkripsiyonu yapılarak notaya alınmış Pantürkçü repertuardan standart parçalar ve türküler öğrenmişlerdir. Bununla birlikte, öğrenciler profesyonel olmaya karar verirlerse, icra yeteneklerine ve yaratıcı eğilimlerine uyan bir veya daha fazla yöreye bağlı eserler seçme eğilimindedirler. O zaman yerel sanatçıların eski ve güncel kayıtlarını dinleyerek ve hatta onların ilgi

alanlarını gözlemlemek ve özgün icralarını kaydetmek için bir alan çalışmasıyla repertuara hakim olmaları beklenir. Son zamanlarda yöresel müziğin kökleşmiş biçimlerinin tanıtılması, yetenekli yöresel sanatçıların radyo ve televizyon yayınlarında öne çıkarılması ve resmi resital ve konserlere dahil edilmesi çabaları yoğunlaşmıştır.

Bir müzik icrasının genel etkisi ve sonraki değerlendirmesi, sanatçının geleneksel kaynakları kullanırken sanatsal yeterliliğini sürdürme (yorum) derecesine veya orijinalliğe bağlıdır. Bir sanatçı bana, herkesin icra sırasında yorumla meşgul olduğunu, ancak bunun aşırılığının "yozlaşmış bir müzik yapımına" yol açtığını, geleneksel tavır değişikliklerinde bir tür "ölü sanata" dönüştüğünü söyledi (Meyer: 71).

Birçok kentli sanatçı yorumlarının, icralarının "doğru, düzgün" olarak kabul edilebilmesi için aşağıdaki geniş yönergeler üzerinde hemfikir görünmektedirler: (1) Belirli bir kaynak ya da model ile tanımlanabilir Halk müziği yorumlarının malzemesini yaratmak, (2) bir yöredeki üslup, yorum kurallarını başka bir yöredeki müzik envanterinin yapısına eklememek, (3) bir yöreden müzikal fikirlerin, cümlelerin, motiflerin veya benzerlerinin ödünç alınmasına ve bunları tamamen farklı, alakasız bir yörenin müzik türlerine yamanarak eklenmesine direnmek; (4) melodik çizginin temel hatlarının bozulmaması için aşırı süslemeden, bezemeden kaçınmak; (5) Tanıdık olmayan bir yörenin müzik repertuarını öğrenirken, belirli türlerin nasıl gerçekleştirilmesi gerektiğine ilişkin bireysel yorumları denemeden önce bölgesel uzmanların ya da bölgesel icracıların kayıtlarını dinlemek (Görüşmelerin büyük bir kısmı, bağlama sanatçıları ile yürütüldü. Türkiye'nin ulusal halk sazı bağlama, kırsal halk tabaka kültürünü ifade etmesiyle güçlü bir biçimde tanımlanan Türk varlığının olduğu kadar bir Orta Asya geçmişinin de sembolüdür. Bağlama, uzun-saplı, perdeli, teknesi olan (armutsu biçimli)lutlar içinde yer alır, büyüklük olarak küçükten itibaren küçük (cura), orta (tambura) daha büyüğü (bağlama) son olarak da topluluklarda bir bas olarak da işlev gören ve Kuzeydoğu Anadolu aşıklarının tercihi olan, büyük divan saz olarak sıralanır).

Aslında, geleneksel müzik repertuarlarının çoğu versiyonu, yöresel kaynakların öğelerini karıştırıp birleştiren, süsleyen ve değiştiren, ancak "temel melodik tasarımı koruyan" ince değişikliklerdir (Herzog, 1965: 169). İcralar geleneksel yapıdan önemli ölçüde farklı olduğunda, orijinal veya yenilikçi nitelikleri açısından eleştirilebilmektedir. Özgünlük, otantik modellerden

çıkartılan eski malzemelerin (yeni fikirlerin tanıtılmasının aksine) benzersiz yorumlarıyla ilgili olduğundan daha ılımlı ve daha az tehdit edici bir yenilik biçimi olarak görülmektedir.

Bu Batı “inovasyon“ kavramı ve onun Türk Halk Müziği kültüründeki yaklaşık karşılığı olan “yenilik“ ile ilgili konuşmak için uygun bir zamandır (Yeni Redhouse Türkçe-İngilizce Sözlük (İstanbul: Redhouse Press 1968) yenilikçi novelty ya da innovation yenilik, yeni çıkmış şey olarak uydurma terimden ki bu terim invention-türetmek-uydurma-made up uyduruk yalan olarak tanımlanır ve olumsuz çağrışımlar taşır-tanımlar.). Türkçede yenilik, yeni karakterinden dolayı “yorum ortaya çıkarıcı” (Barnett: 19) "müsaade edilebilir davranış sınırları içindeki varyasyonlar" (King: 168) olarak yorumlanabilir. Bu tanım, Türk geleneksel bağlamında kabul edilebilir bir özgünlük veya yeni varyasyon biçimini ima etse de, yeniliğe diğer müzik kültürlerinde olduğu gibi “üstün değer” verilmemektedir (Nettl: 33).

Türk halk müziği icracıları, "bir dereceye kadar yaratıcılığı temsil eden, ancak öncülleri olan; birbirlerinden türetilen ve bazı açılardan bir şeylerin yeniden birleşimi olan" yeniliklere değer veriyor (Barnett: 9). Eğer bir müzisyen, unsurların büyük çoğunluğunun az ya da geçmişte bir devamlılığı olmadığı yeni bir şey (Murdock) üretmeye girişirse inovasyon uydurma-uyduruk-atmasyon, canbazlık ya da abartmalar olarak sayılır ve dolayısıyla sorgulanır ve kabul görmez.

Örneğin, bağlama virtüözü Musa Eroğlu ve Arif Sağ gibi sanatçılar, sadelikten ve aşırıktan kaçmak, monotonluktan kurtulmak için yeniden oluşturdukları müzikal modellerle deneme yapmak için kendilerini motive ederler. Bu sanatçılar, diğerleri gibi, daha zengin ve ifade gücü yüksek ürünler yaratarak kendi enstrümanlarının potansiyelini tam olarak keşfetmek istiyorlar. Aynı zamanda, diğer akranlarının arasından sıyrılmalarını sağlayacak gerçekten yeni bir şey yaratmak isteyebilirler. O zaman çabalarını daha belirgin ve daha gelişmiş olan kişisel tarzlarını geliştirmeye odaklayabilirler (Bu Türkçe terimler İstanbul’da Sağ ile (1982 ve 1983)ve Ankara’da Eroğlu ile (1982 ve 1983)yapılan derinlemesine görüşmelerden temin edilmiştir).

Pek çok yerleşik sanatçı için yeniliğin, değişen nitelikteki güdüsüyle birlikte sanatçının kişisel yaratıcı potansiyeli tarafından harekete geçirilen bir sürekliliğin parçası olduğunu iddia etmek artık mümkündür. Bu güdülere örnek olarak prestij için rakiplerle rekabet etmek; statü ve tanınma için rekabet; zor bir projenin üstesinden

gelmek; akıllılık, beceri ve yeni bir fikre özel haklar için övgü istemek; taklit edilme isteği; hatta memnuniyetsizlik veya rahatsızlık verilebilir (Barnett). Örneğin, yenilikçi süreçte bağlama (uzun saplı, mızraplı, hareketli perde bağları olan türk ulusal halk sazı) sanatçıları, onun mevcut biçiminden niteliksel olarak farklı yeni boyutlarla zenginleştirmek için kompozisyon teknikleri ve belirli bir yöresel prototipe kombinasyonlar yapma, ekleme yapma, süsleme gibi detaylandırılmış araçlar uygularlar (Barnett: 7).

Halk müziği uzman ve üstatlarının radikal yeniliklerden hayal kırıklığına uğramalarına rağmen kendi meslektaşlarının kültürel zorlamalarını hükümsüz kılmayı göze alan belirli bir sayıda insan var. Bu başına buyruk sanatçılar, kendi kabiliyetleri için yeni denemelere girişirken genellikle daha önce denenmemiş teknikler konusunda (Barnett: 152). Bu yaratıcı kişilerin bazıları Yılmaz İpek, Ali Ekber Çiçek, Arif Sağ ve Yavuz Top gibi albümleri olan tanınmış radyo sanatçılarıdır (Çiçek, Sağ ve Top, Doğu Anadolu Alevi topluluğunda doğmuşlardır. Çiçek ve Top Erzincan bölgesinden, Sağ Erzurum bölgesindedir. Aleviler aykırıdırlar, şii inancı ile alakalı topluluklar Orta ve Doğu Anadolu'da olduğu kadar Trakya ve Ege'de de bulunurlar. Kutsal soydan gelen kutsal erkekler tarafından da yönetilirler ve derviş düzeni Bektaşilikle bağlantılıdır. Alevi aşıkları, 13. Yüzyıla kadar izi sürülebilen ana dilde mistik bir şiirin mirasçılarıdır. Alevi tarihi ve kültürünün geniş kapsamlı açıklaması Markoff (1986) ve Andrews ve Markoff (1987) 'da bulunabilir). Bu icracıların hepsi de usta bağlama virtüözleridir.

Bu icracılardan Çiçek, yerli repertuarın yeniden biçimlendirilmesi için yeni yaklaşımlar denerken kompozisyon çalışmasına ilk girenlerden biriydi. 1965 yılında ses ve bağlama için mükemmel bir kompozisyon olan Haydar'ı yarattı. 18. yüzyılın mistik şiirinden esinlenen "Haydar", Çiçek'in manevi değerleri müzik yoluyla aktarmaya yönelik çabalarının bir örneğidir. O, deneyim ve doğaçlama yoluyla tasarlandı, ancak yeniden çalışma ve tekrarlanan icralar sayesinde, çok az varyasyonla tekrar tekrar yeniden üretilen sabit bir forma kristalize oldu. Eser, bir sanatçının, toplumun kendisinden beklentilerini aşmak, "başka hiç kimsenin ustalaşamayacağı kadar zor olacak bir şey üretmek için sanatsal ve ifade potansiyeli keşfetme ihtiyacının yenilikçi, ancak radikal olmayan bir ifadesidir. " Burada Çiçek, yenilikçi mızrap tekniklerinin, değişen ölçü ve üst üste dizilmiş akor benzeri konfigürasyonların yarattığı gerilim anlarının ostinato ritim ile birlikte hareket ettirildiği karmaşık bir doku yaratmayı başardı ("Haydar Türk Sufi Müziği"balbümünden dinlenebilir.

Anadolu Halk Sazı (Lyricord Stereo LLST 7342) ve Türkiye. Bektaşî Müziği. Achık (222) Şarkıları (Türküleri) Ali Ekber Çiçek (Müzik Atlası – Unesco Koleksiyonu, EMI 3C064-18568).

Çiçek'in mistik İslam ile olan bağı, ince virtüözlüğü ve çok yönlülüğü Türkiye'nin dört bir yanındaki genç öğrenciler ve sanatçılar tarafından taklit edilen genç nesil profesyonel bağlama sanatçılarından biri olan Arif Sağ tarafından paylaşılmıştır. Sağ, standart bağlama repertuarını yeniden şekillendirmeye yönelik yaratıcı yaklaşımlarında gerçekten tutarlı olmuştur. 1982 yılında Ankara oyun havası "Yandım Şeker" i İstanbul Şan tiyatrosunda solo bir konserde seslendirdiğinde, hoş olmayan tepkiler aldı. Dinleyiciler arasındaki birçok müzisyen, parçanın belirli bir bölümünde başlayan ve gelişen müzikal pasajın alışılmadık doğası karşısında şok oldular. Sağ, parçayı, ardışık işleme, adım adım kromatik iniş-çıkış hareketleri kullanma biçiminde icra etti. Bu alışılmadık pasajın gösterdiği gibi, icat sevgisi birçok yönden yaratıcı enerjinin zenginliği ve aynı zamanda sanatçının ifade ettiği gibi yeni bir düşünür ve yeni bir müzik "okulunun" (ekol) lideri olarak ün geliştirme arzusundan kaynaklanıyordu (Arif Sağ'ın "Yandım Şeker oyun havası" yorumu "İşte Bağlama, İşte Arif Sağ" CD'sinde bulunabilir. (Hakan Label) Bu CD sanatçının 1982 solo resitalinden seçkileri içermektedir).

Sağ ve Çiçek'ten farklı olarak İzmir kökenli Yılmaz İpek, kendi teknik yeterliliği ve özgünlüğünü, yerel bağlama repertuarından daha fazla Batı Avrupa gitar literatürüne yakın bestelerle kanıtlamayı seçmiştir. Son olarak Yavuz Top, bazı sınırlı müdahalelerle geleneksel ses ve bağlama repertuarını Batının kullanışlı armonisinde kaynaştırarak bir adım ileri gitmiştir. Akranları tarafından radikal bir yenilikçi olarak seçilen Top, deneysel atılımlarında yılmadan devam etmektedir. Top, "Ötme Bülbül Ötme" aranjmanında yeni melodik unsurlar ekleyerek sürekli iki partide icra eden karma bir koronun imkanlarını, hem Türk hem de Batı enstrümanları içeren bir enstrümantal toplulukla birleştirmiştir. Enstrümantal açılış, özellikle vurucudur ve dinamik bir ritim kurgusuyla bu müzik arka planda devam ederken, koro, 16. Yüzyıl şairi Pir Sultan Abdal'ın eserini söylemeye başlar (Top'un "Ötme Bülbül Ötme" düzenlemesi Deyişler isimli kayıta görülür. Sembol plak tarafından birkaç yıl önce çıkarıldı.). Top, halk müziği icra çalışmaları yaklaşımlarda temel değişiklikler tesis etmek için motive olan eğitimli, profesyonel genç kuşağa ilham kaynağı olmuştur. Birçok farklı bölümde çalınan enstrümanlar için halk repertuarlarında birkaç icra örneği olmasına rağmen önemli bir çabanın dışa vurduğu henüz gözlenmemiştir.

SONUÇ

Bu makalenin amacı, Türk halk müziği camiasında çağdaş icra pratiğinin son haliyle ilgili olarak gözlemlenen güncel eğilimleri ve bu eğilimlerin bugün Türkiye'deki halk müziği kültürünün imajını ve kimliğini nasıl etkilediğini saptamaktır. Uzun bir zaman boyunca yaptığım araştırmam, seçkin sanatçılar, eğitimciler, yöneticiler ve bilim adamlarından oluşan bir topluluğun, birkaç istisna dışında, yerli halk müziği geleneklerinin diatonik ton sistemi, Batı işlevsel armonisi gibi Batı'dan gelen teknikler ve uygulamalarla Batı sanat müziği sentezine karşı olduğunu ortaya çıkardı. Aslında, Türk sanat müziği makam ve performans uygulamalarından bazı özellikleri ödünç alma ve işbirliği yapma yönünde büyüyen bir eğilim olabilir.

Profesyonel sanatçılar, müzikal üstdillerini ve müzikal ortamlarıyla ilgili müzikal fikir ve teknikleri repertuarlarını genişletmiş olsalar da, aşırı yenilikçi davranışlarla geleneğin sınırlarını aşmamayı tercih etmektedirler. Onlar, geleneksel envanterin yeniden şekillendirilmesinde, üslup, melodi, ritimler ve yöresel müzik pratiğinin temel unsurlarını korumayı seçmektedirler. Sanatçılar, icralarını kırsal bir kaynakla özdeşleştirmekten gurur duymaya devam etmekte, ancak bu önemli gaye genellikle şöhret ve popülerlik arzusu olan bazı kişilerin karşı konulmaz güdülerini tarafından hafifletilmektedir. Halk müziği sanatçılarının geleneksel stratejileri norm, radikal müzikal davranış, daha muhafazakar normların istisnalarıdır. Günümüzde, profesyonel sanatçılar yenilikçi teknikleri ve tavırları, derin köklere sahip yerel bir icra geleneğinin dokusuna ustaca entegre etme geleneğini sürdürmektedirler.

York Üniversitesi, Kanada

TEŞEKKÜR

Yazar, Türkiye'deki Amerikan Araştırmaları Enstitüsü, Sosyal Bilimler Araştırma Kurulu ve o olmaksızın kaleme alınmayacak olan doktora tezi için Türk çalışmaları Enstitüsüne (1981-1983) sağladıkları destekleri minnetle kabul eder. Çalışma, Ankara, İstanbul, İzmir Devlet Radyoları; Kültür ve Turizm Bakanlığı Folklor Araştırma Enstitüsü, İstanbul Devlet Müzik Konservatuvarı ve İstanbul Belediyesi Müzik Konservatuvarı'na (şimdi İstanbul Üniversitesi'ne bağlı olan) sayısız yönetici ve müzisyenlerin büyük destek ve işbirliği olmaksızın tamamlayamazdım. Aşağıdaki sanatçı ve uzmanlara her zaman teşekkür borçlu olacağım: Nida Tüfekçi Adnan Ataman,

Mustafa Hisarlı, Yücel Paşmakçı, Mehmet Özbek, Mazlum Kılıçkırın, Nail Tan, Kamil Toygar, Sabri Uysal, Yaşar Doruk, Mansur Kaymak, Orhan Dağlı, Ahmet Gazi Ayhan, Yılmaz İpek, Özay Gönlüm, Rıfat Balaban, Ali Ekber Çiçek, Suat Işıklı, Aşık Ali Metin, Ahmet Günday, Arif Sağ, Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu, Yavuz Top, Ramazan Güngör, Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Cemile Cevher, Necmettin Palacı ve birçoğları.

KAYNAKÇA

- Andrews, W. & Markoff, I. (1987). Poetry, the Arts, and Group Ethos in the Ideology of the Ottoman Empire. (Osmanlı İmparatorluğu İdeolojisinde Şiir, Sanat ve Grup Değerleri). *Edebiyat 1* (1), 28-70.
- Barnett, H. C. (1953). *Innovation. The Basis of Culture Change*. (Yenilik. Kültür Değişiminin Temeli). New York: McGraw Hill.
- Bellah, R. (1958). Religious Aspects of Modernization in Japan and Turkey. (Japonya ve Türkiye'de Modernleşmenin Dinsel Yönleri). *The American Journal of Sociology*, 64, 1-5.
- Berkes, N. (Ed.). (1981). *Turkish Nationalism and Western Civilization - Selected Essays of Ziya Gökalp*. (Türk Ulusalçılığı ve Batı Uygarlığı - Ziya Gökalp'in Seçme Yazıları). Connecticut: Greenwood Press.
- Herzog, G. (1965). Stability and Form in Traditional and Cultivated Music. (Geleneksel ve Sanat Müziğinde Sabitlik ve Form). (Ed. Alan Dundes). *In The Study of Folklore*, Englewood Cliffs: Prentice Hall. pp. 169-174.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (Ed.). (1982). *Sex Roles, Family and Community in Turkey*. (Cinsiyet Roller, Türkiye'de Aile ve Topluluk). Bloomington: Indiana University Turkish Studies.
- Kayabali, İ. & Arslanoğlu, C. (1983). Türk Milli Musikisi. *In Milli Eğitim ve Kültür 5* (24), 1-95.
- King, A. R. (1980). Innovation, Creativity and Performance. (Yenilik, Yaratıcılık ve İcra). *In The Ethnography of Musical Performance*, (Ed. by Marcia Herndon and Norma McLeod). Norwood: Norwood Editions. pp. 167-180.

- Markoff, I. (1986a). Musical Theory, Performance, and the Professional Bağlama Specialist in Turkey. (Türkiye'de Müzik Teorisi, İcrası ve Profesyonel Bağlama Uzmanlığı). (Ph.D. Dissertation). University of Washington.
- Markoff, I. (1986b). The Role of Expressive Culture in the Demystification of a Secret Sect of Islam: The Case of the Alevis of Turkey. (Gizli bir İslam Tarikatının Gizeminden Arındırılmasında İfade Edici Kültürün Rolü: Türkiye'deki Alevi Durumu). *World of Music*, 28 (3), 42-56.
- Markoff, I. (1987). The Ethics of Music-Making and the Turkish Bağlama Specialist: An Aesthetic/Cognitive Approach. (Türk Bağlama Uzmanlığı ve Müzik Yapmanın Etiği: Bir Estetik/Bilişsel Yaklaşım). *In vol.3 of papers published from the Third International Folklore Congress*, İzmir, Turkey (1986). Ankara: Ministry of Culture and Tourism, pp. 147-161.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology*. (Etnomüzikoloji Çalışması). Urbana: University of Illinois Press.
- Özgül, M. (1982). Türkülerimizin İcrası ve Yorumu. *Türk Halk Müziği ve Oyunları*, 1 (3), 100-101.
- Stokes, M. (1989). Music, Fate and State: Turkey's Arabesk Debate. (Müzik, Kader ve Devlet: Türkiye'nin Arabesk Tartışması). *Middle East Report*, 19 (5), 27-30.
- Ülkütaşır, M. Ş. (1973). *Türkiyede Folklor ve Etnografya Çalışmaları*. (Folklore and Ethnography Studies in Turkey). Ankara: Başbakanlık Basımevi.