T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MÜZİK BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

BAĞLAMA TEMELLİ ÇALGILAR VE MELEZLİK:

OĞUR SAZI ÖRNEĞİ

Hazırlayan

Sercan BAŞ

Danışman

Doç. Dr. Levent ERGUN

İzmir / 2025

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum **"Bağlama Temelli Çalgılar ve Melezlik: Oğur Sazı Örneği"** adlı çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

. . . / . . . / 2025

Sercan BAŞ

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün …….. / …… / …… tarih ve ……. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin …… maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Sercan Baş'ın **"Bağlama Temelli Çalgılar ve Melezlik: Oğur Sazı Örneği"** konulu tezi incelenmiş ve aday …….. /…….. / …… tarihinde. Saat ……..'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ……. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan ana bilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ……..…… olduğuna oy ……..…. İle karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Kültürel sınırların modernizm, göç, küreselleşme ve teknolojik gelişmeler gibi çeşitli etmenlerden dolayı belirsizleşmesi ve birbirinden farklı kültür olaylarının toplumsal pratikler ve edimsel davranışlar aracılığıyla karşılıklı etkileşime girmesi sonucunda gelişen melezlik, günümüzde çokça tartışılan aynı zamanda çeşitli değerlendirilmelerle yeni boyutlar kazanmış bir kavramdır. Melezliğin doğasında bulunan değişim ve dönüşüm pratikleri, birbirinden farklı kimliklerin, kökenlerin etkileşimini artırarak kültürel bir homojenleşmeye de zemin hazırlamaktadır. Kültürün dönüşmesiyle birlikte kültür ürünü olarak karşılaşılan müzikler ve müzik özelinde çalgılar da dönüşümün sonuçlarını melez yapılarla göstermektedir. Dolayısıyla müzik artık eski müzik olmadığı gibi bu anlamda kültürel ve müziksel aktarımın başrolünde yer alan çalgılar da değişim ve dönüşüm temelinde evrilen bir yapıya bürünmektedir. Bu bağlamda 17. yüzyılın sonlarına kadar varlığını sürdüren kopuz, Osmanlının son dönemlerinde neredeyse unutularak yerini bağlamaya bırakır. Kopuzla yer değiştiren ve kültürel taşıyıcılık görevini devralan bağlama, millîlik ekseninde Cumhuriyet Dönemi politikalarıyla beraber bir standartlaşma dönemine girer. Gelinen süreçte özellikle 70'li yıllarda popüler müziklerin halk müziğini yeniden keşfetmesi ve 90'lı yıllarla beraber bağlamanın tahakkümünü kurması, bağlama temelli çalgılarda ve halk müziğinde çeşitli denemelerin ve yeniliklerin yapılmasının önünü açar. Bu dönemde Türkiye'nin müzik kültüründe ve halk müziğinde çeşitli zamanlarda önemli değişimlerde başrol oynayan müzik insanları da ortaya çıkar. Ancak 20. yüzyılın sonlarında Türk müziği ve çalgılarındaki eksenin ibresini kendisine çeviren Erkan Oğur, kendi ismiyle anılan Oğur sazı adında melez bir çalgı icat eder.

Bu çalışmanın amacı, 1992 yılında yapımı tamamlanarak icat edilen Oğur sazının, bağlama ve bağlama temelli çalgılardaki karşılıklı etkileşimle beraber değişime yol açan melez unsurlarının tarihsel veriler ışığında tartışmasını yaparak analiz etmektir. Söz konusu amaç doğrultusunda üç bölüm olarak planlanan bu çalışmanın birinci bölümünde kültürel arka planın açıklığa kavuşturulması ve melezlik kavramının daha iyi anlaşılması için öncelikle melezliği oluşturan olaylar örgüsü ve kavramlar incelenmiş, melezlikle yakın ilişkili kavramların açıklanmasıyla bir yol haritası

hazırlanmıştır. İkinci bölümde Osmanlının son dönemleriyle Cumhuriyet döneminin tamamındaki temel değişim eksenleri üzerinde durularak günümüze sirayet eden gelişmelerin değişim ve melezlik bağlamında kronojik bir sıra gözetilerek değerlendirilmesi yapılmaktadır. Üçüncü bölümde ise Oğur sazı merkeze alınarak çalgının üretildiği atölyede elde edilen veriler ve görüşmelerle ilk elden nasıl, ne şekilde, ne kadar sürede ve kim tarafından yapılmıştır sorularına yanıtlar verilerek çalgının melezliğine dair tespitler ortaya konulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Melezlik, Değişim, Bağlama, Erkan Oğur, Oğur sazı, Kopuz.

ABSTRACT

The blurring of cultural boundaries due to factors such as modernity, migration, globalization, and technological progress as well as the mutual influence of different cultural phenomena through social practices and performative behaviours have led to the development of hybridity. This concept has become a much-debated topic in contemporary discussions and has gained new dimensions through various evaluations. The practices of change and transformation inherent in hybridity reinforce the interaction of different identities and origins and pave the way for cultural homogenization. The transformation of culture, of music, and especially of musical instruments, considered as a cultural product, also reflects the results of this transformation through hybrid structures. Consequently, music is no longer the same as it used to be, and instruments, which play a central role in cultural and musical transmission, are also evolving based on change and transformation. In this context, the kopuz, which existed until the late 17th century, almost fell into oblivion in the later Ottoman period, making way for the bağlama. The bağlama took over the role of cultural transmission from the kopuz and underwent a phase of standardization during the Republican era, especially in the context of nationalist politics. In the 1970s, popular music rediscovered folk music, and in the 1990s the bağlama became increasingly dominant. This period saw various experiments and innovations in bağlama-based instruments and folk music. Several key figures in Turkish musical culture and folk music emerged during this period and contributed significantly to the development of this field. One of these figures, Erkan Oğur, turned the focus of Turkish music and its instruments onto himself in the late 20th century by inventing a hybrid instrument that became known as the “Oğur Sazı”.

The aim of this study is to analyse the hybrid elements of the “Oğur Sazı”, which was completed and invented in 1992, and its transformative effects on the bağlama and bağlama-based instruments through mutual interactions and to discuss them in the light of historical data. To achieve this goal, the study is divided into three chapters. The first chapter clarifies the cultural background and explores the concept of hybridity by examining the chain of events and concepts that constitute hybridity and

provides a roadmap by explaining concepts that are closely related to hybridity. The second chapter focuses on the main axes of change in the late Ottoman and Republican periods and evaluates the developments that have influenced the present in a chronological framework in the context of change and hybridity. In the third chapter, the "Oğur Sazı" is placed at the center of the study. Data and interviews from the workshop in which the instrument was created are analyzed to answer the question of how it was created, in what way, over what period and by whom. Furthermore, the results are presented in relation to the hybrid characteristics of the instrument.

Keywords: Hybridity, Transformation, Bağlama, Erkan Oğur, Oğur sazı, Kopuz.

ÖNSÖZ

Bu tez, bağlama temelli çalgılarda melezlik olgusunu Erkan Oğur'un geliştirdiği Oğur sazı özelinde ele alarak geleneksel çalgıların değişim ve süreklilik bağlamında yeniden yorumlanmasını incelemek amacıyla hazırlanmıştır. Çalışma boyunca bağlama ailesine mensup çalgıların tarihsel süreç içindeki dönüşümüne, farklı müzikal ve kültürel bağlamlarla kurduğu ilişkiye ve bu çalgıların günümüzdeki yeri üzerine kapsamlı bir bakış geliştirilmiştir. Bu süreçte geleneksel Türk müziğinin modernleşme ve küreselleşme sürecindeki rolü, melezlik kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Tez çalışmam boyunca bana destek olan danışmanım Doç. Dr. Levent Ergun'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Kendisi bu araştırmanın her aşamasında yönlendirmeleri ve eleştirel bakış açısıyla çalışmamı zenginleştirmiştir. Araştırmalarım boyunca bana atölyelerinin kapısını sonuna kadar açan ve tezimin odak noktası olan Oğur sazı ile ilgili bilgilerini ve deneyimlerini paylaşarak beni aydınlatan Kemal Eroğlu'na, ayrıca yine atölyesinde bilgilerini paylaşan Engin Topuzkanamış'a, tezdeki yazım hatalarını sabırla düzelten sevgili arkadaşlarım Ufuk Şengül'e ve Doğan Aytaç'a teşekkürlerimi sunarım. Üçüncü bölümde taslak çizimiyle katkı sunan çalışma arkadaşım Fatih Ahmet Ertekin'e ve tez aşamasında desteklerini esirgemeyen sevgili müdürüm Mehmet Aydın Taş'a ve müdür yardımcım Mustafa Ülke'ye de ayrıca teşekkür ederim.

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde sevgi ve sabırla beni destekleyen aileme en derin sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunarım. Onların varlığı, bu süreci daha anlamlı kılmıştır. Bu tezin, bağlama temelli çalgıların değişim ve süreklilik ekseninde yeniden değerlendirilmesine katkı sunmasını ve müzik araştırmalarında yeni tartışmaların önünü açmasını dilerim.

Bu çalışmayı hayatım boyunca sahip olduğum tüm değerlerin mimarları olan babama ve özelikle de çalışmanın yazım aşamasında hayatını kaybederek yanımızdan ayrılan canım anneme adıyorum.

Sercan BAŞ

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ……ii

TUTANAK……...iii

ÖZET……iv

ABSTRACT……vi

ÖN SÖZ…...……...viii

İÇİNDEKİLER…….....ix

ŞEKİLLER LİSTESİ……..xiii

KISALTMALAR……...xvi

GİRİŞ……..…….....1

1. BÖLÜM

MELEZLİK

1.1. Melezlik (Hibridity) Kavramı ve Kökeni……...5

1.2. Kültürel Melezlik……8

1.2.1. Kültürel Karışım ve Kültürel Melezlik: Farkları ve Etkileşim Alanları…..9

1.3. Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernizm, Küreselleşme ve Göç Bağlamında Melezlik ……..10

1.4. Politikada Melezlik…….……..19

1.5. Senkretizm: Din ve Melezlik……22

1.6. Edebi Metinlerde ve Dilde Melezlik……25

1.7. Mimaride Melezlik……...28

1.8. Müzikte Melezlik……..34

1.9. Çalgıda Melezlik……...41

2. BÖLÜM

OSMANLIDAN CUMHURİYET'E DEĞİŞİM, GELENEK, HALK MÜZİĞİ VE BAĞLAMA

2.1. Kopuzdan Bağlamaya Değişimin Ayak Sesleri……51

2.2. Değişim ve Süreklilik……...55

2.3. Osmanlıdan Cumhuriyet'e Müzikte Değişim, Batılılaşma ve Modernleşme……...57

2.4. Gelenek, Halk Kavramı ve Keşfi…….….66

2.4.1. Gelenek……..68

2.5. Halk Müziği ve TRT……69

2.6. Türk Halk Müziğinde Bağlama, Değişim ve Standartizasyon……72

2.7. Bağlama Temelli Çalgılarda Melezleşme……77

2.7.1. Cümbüş……..80

2.7.2. Çağlama…….82

2.7.3. Bas Bağlama ve Iklığ…….…84

2.7.4. Dinç Sazı……85

2.7.5. Yatağan Sazı……..87

3. BÖLÜM

OĞUR SAZI ÖRNEĞİ

3.1. Bağlamadan Kopuza Bir Değişim: Oğur Sazı……..90

3.2. Kemal Eroğlu Biyografisi……93

3.3. Kemal Eroğlu'nun Atölyesinde Oğur Sazının (6 Telli Kopuzun) İcat Edilme Süreci……...95

3.4. Oğur Sazında Kullanılan Akortlar……..108

3.5. Oğur Sazı Çeşitleri……..110

3.6. Oğur Sazı Bağlamında İcat Edilen Melez Bir Çalgıda Yerel ve Küresel Unsurların Korunarak Yaygınlaşmasını Sağlayan Etmenler……...114

3.6.1. Yerel Unsurların Muhafaza Edilmesi……..115

3.6.2. Yenilikçi Anlayışın Tasarımla Bütünleşmesi……..115

3.6.3. Küresel Ölçekte Çalım Teknikleriyle Uyum……...115

3.6.4. Yapısal ve İşlevsel Uyum……116

3.6.5. Ses Tasarımında Yenilikler……..116

3.6.6. Çalgının Kültürel ve Tarihsel Hafızasının Varlığı……...116

3.6.7. Eğitim ve Yaygınlaşma……116

3.6.8. Çalgı Yapımcılar ve Usta İcracılarla İşbirliği……..117

SONUÇ…….118

EKLER…….....120

KAYNAKÇA……124

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- İstanbul, Zeytinburnu – Kazlıçeşme gökdelenler……..30

Şekil 2- İstanbul, Anadolu yakasından Levent-Maslak gökdelenler…….……..30

Şekil 3- İstanbul, Maslak gökdelenler…….……31

Şekil 4- Zaryadye Parkı Projesi, Moskova, New York Mimarlık Bürosu Yarışması, 2013…….…33

Şekil 5- Klavsen-Viyola tasarımı……....44

Şekil 6- Klavsen-Viyola prototipi……...44

Şekil 7- Viola Organista tasarımı……...….45

Şekil 8- Zubrzycki tarafından yapılan Viola Organista…….….45

Şekil 9- Flumpet……..47

Şekil 10- Orfika (Orphica)……..…48

Şekil 11- Klaviharp (Claviharp)……..49

Şekil 12- Feridun Hürel'e ait çift saplı çalgı: Saz-gitar ……..78

Şekil 13- Erkin Koray'ın Şemsi Yastıman'a yaptırıldığı rivayet edilen elektrosazı…...80

Şekil 14- 15 Şubat 1931 tarihli Milliyet gazetesi: Zeynel Abidin ve cümbüşü…….….82

Şekil 15- Yaylı çağlama…….…….83

Şekil 16- Ozan Özdemir tarafından Salih Korkut Peker için yapılan çağlama……..…….....83

Şekil 17- Iklığ, bas ıklığ, bas bağlama…….……..85

Şekil 18- Kemal Dinç ve Dinç sazı…….....87

Şekil 19- Yatağan sazı…….88

Şekil 20- Kemal Eroğlu (Sercan Baş Kişisel Arşivi)……...……..….94

Şekil 21- Erkan Oğur'un (13 telli) Oğur sazı için taslak çizimi……..……97

Şekil 22a- Oğur sazı için akort düşünceleri 1……98

Şekil 22b- Oğur sazı için akort düşünceleri 2…….99

Şekil 23- Oğur sazı için form ölçüleri……...100

Şekil 24a- Erkan Oğur'un taslak çiziminde burguların şekli ve yerleşimi (Sercan Baş Kişisel Arşivi)……101

Şekil 24b- Erkan Oğur'un taslak çiziminde burguların yuvaları (Sercan Baş Kişisel Arşivi)……....102

Şekil 25- Eroğlu'nun yaptığı Oğur sazı (6 telli kopuz) (Sercan Baş Kişisel Arşivi)…103

Şekil 26- Entonasyon problemleri için dip eşiğe yerleştirilen bam telleri ……...107

Şekil 27a- Erkan Oğur'un kullandığı temel kopuz akordu……...108

Şekil 27b- Oğur sazı akordu 1…..…….109

Şekil 27c- Oğur sazı akordu 2…..…….109

Şekil 27ç- Oğur sazı akordu 3……..…….109

Şekil 27d- Oğur sazı akordu 4……..…….110

Şekil 27e- Oğur sazı akordu 5……..…….110

Şekil 27f- Oğur sazı akordu 6…..……..110

Şekil 28- 13 telli Oğur sazı…..……..……..….111

Şekil 29- 8 telli Oğur sazı……..……...…….112

Şekil 30- Engin Topuzkanamış'ın yaptığı 13 telli Oğur sazı-lavta (lute) melezi çalgı……...113

Şekil 31- Engin Topuzkanamış'ın yaptığı 10 telli ve 6 telli Oğur sazı…….114

KISALTMALAR

AB: Avrupa Birliği

Bkz.: Bakınız

Cm: Santimetre

Çev. : Çeviri

Ç.N. : Çevirenin Notu

Dan. : Danışman

Der. : Derleyen

Ed. : Editör

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

Ss. : Sayfa sayısı

T.C.: Türkiye Cumhuriyeti

TRT: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

GİRİŞ

Melezliğin doğasında bir karşılaşma ve dönüşüm vardır. Bu dönüşüm birbirinden farklı kültürlerin karşılaşmasıyla gelişen yeni bir kültürün oluşmasına olanak sağlar. Farklı toplumlardaki çoklu karşılaşmalar kültür ve onunla tümleşik bir bütün olan insan üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bu etki, kültürel aidiyetinin bulunduğu toplum ve karşı kültür arasındaki değiş tokuşla büyüyerek gelişmektedir. Günümüzde modernizmin bir sonucu olarak karşılaşılan küreselleşmeyle de hızlanan kültürel değiş tokuş, modernizm ve post modernizm etkileriyle kültürel bir dönüşüm yaratmaktadır. Belirtmek gerekir ki bu çalışmada melezlik sadece bir evrilmeden ibaret değildir. Bununla beraber evrilme denilen şey kendiliğinden gerçekleşen doğal bir oluşma sürecidir. Burada evrilmeyle anlatılmak istenen aşağıda konu başlıklarıyla sıraladığımız süreçler sonunda gerçekleşen bir evrilmedir. Doğal bir şekle bürünmesi ancak bu süreçler gerçekleştikten sonra son aşamadaki gerçekleşme halidir. Bu anlamda melezliğin daha iyi anlaşılması, kültürün ve müziğin irdelenerek aydınlığa kavuşturulması için birtakım yardımcı konulara başvurulmasına gerek duyulmuştur. Bu alanlar; modernizm, küreselleşme ve göç kavramlarıdır. Bilinmektedir ki bu kavramların tamamı ayrı ayrı incelenmesi gereken geniş kapsamlı kavramlardır. Fakat melezlik, tek başına sadece iki kültürün karşılaşması olarak tanımlanabilecek bir kavram değildir. O yüzden bu alanlara kısaca değinilerek melezliği hazırlayan süreçlerin yapıya temel olacak biçimde desteklenilmesi sağlanılmış ve melezlik kavramı aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Problemin temel zemininin aydınlatılması adına bu çalışmada hazırlanan yol haritasında ilk olarak küreselleşen dünya ve kimi çevrelerce küreselleşme öncülü görülen modernizm kavramları birçok örnekle açıklanmıştır. Beraberinde melezliği hazırlayan etmenlerden biri olan göçün oluşum nedenleri nelerdir, yeni karşılaşmaların her zaman kültürel karşılığı var mıdır, kültürel karşılaşmalar sonucunda çeşitli alanlarla beraber müzik ve çalgılar nasıl şekil alıyor sorularına da yanıt verilmeye çalışılmıştır. Özellikle kültürel karşılaşmalarla müzik özelinde tanımlanan melez yapıların küresel çerçevede değerlendirilmesi ve konuyla ilgili birçok alanın incelenerek açıklığa kavuşturulması melezliğin daha kapsamlı ele alınarak bu anlamda konunun arka

planının aydınlatılması için daha doğru bir yol olacağı düşünülmüştür. Kavramsal tanımlama, farklı kültürlerin müziklerinin ayrıntılı analizinin yapılması sonucunda çeşitli ögelerin vurgulanması için her ne kadar sınırlı bir yetiye sahip olsa da temel anlamda kavramsal tanımlamanın önemli gücü değerlendirme sonuçları ortaya çıktıktan sonraki bağlantıların kurulabilmesiyle ortaya çıkmaktadır (Erol, 2018: 24). Dolayısıyla kültürel karşılaşmalarla başlayan değişimin Osmanlıdaki çok kültürlülükle birlikte çalgılar özelinde kopuza ve bağlamaya yansıması, İmparatorluktan Cumhuriyet'in bugünlerine kadar kronolojik bir sırayla gerçekleşen olayların bağlantılarının yapılmasıyla sağlanmıştır.

İkinci bölümde, bu çalışmadaki amaç doğrultusunda kopuzdan bağlamaya geçişin çeşitli kaynak araştırmaları ve bulguları ekseninde bağlamadaki yansımalarının Cumhuriyet dönemi müzik politikaları bağlamında incelenmesiyle bağlamada gözlenen değişimin ayrıntıları üzerinde durulmaktadır.

Bağlama, kopuz adını terk ettiği 18. yüzyıldan günümüze birçok değişim yaşar. Fakat yakın tarihlerde gerçekleşen iki değişim bağlamanın ulaştığı son nokta adına önemlidir. Birincisi ulus devlet anlayışıyla inşa edilen halk müziğinin ve Muzaffer Sarısözen'in "kültürel aracılığıyla"[1] TRT kurumunca oluşturulan resmi repertuvarın icra edildiği uzun saplı bağlama (bozuk düzen) dönemi, ikincisi de 1980'lerde icat edilen ve tahakkümü perçinleşen kısa saplı bağlama düzeni dönemidir. Bu iki dönem bağlamanın standardizasyonunu temsil eder. Bu bağlamda devam eden süreçte çalgılardaki melezleşmeyle birlikte birçok deneysel çalışma yapılır. Bu çalışmalar dönem içerisindeki uyanış ikliminin de etkisiyle halk müziği çalgılarındaki arayışları yansıtmaktadır. Yapılan denemelerin bir kısmı günümüzde hâlâ kullanılmakla beraber birçokları da yapıldıkları dönemde rağbet görmeyerek deneme olarak kalmış ve unutulmuştur.

Ancak 20. yüzyıl Türkiyesi, bağlamanın temeli ya da atası olarak tabir edilen kopuzu keşfeden ve perdesiz gitarı Türk müziğine kazandıran Erkan Oğur'la beraber Türk müziği çalgıları ve çalgı müziğinin seyrinde, icracılık ve organolojik düzeyde

[1] Kültürel aracılık için bkz., (Yülselsin, 2005).

önemli gelişmeler göstermesine tanık olur. Bununla beraber Erkan Oğur, çalgılardaki değişime örnek gösterilmesi adına önemli bir melez saz örneğini oluşturarak kendi adıyla anılan Oğur sazını icat eder.

Bu çalışmanın amacı, Erkan Oğur'un gelenek içerisinde ve gelenekte olmayan unsurları bir potada eriterek geleneği reddetmeyen bir anlayışın yanında küresel bağlamda da kabul görebilecek bir potansiyele ve teknik kapasiteye sahip Oğur sazının icadının; bilgi, belge, gözlem ve bulgular yoluyla tartışılmasını sağlayarak analiz etmektir. Bu anlamda çalışmadaki temel problem, kopuzdan bağlamaya ve bağlamadan tekrar kopuza evrilmeyi sağlayan olaylar örgüsünde, değişime ve melezliğe yol açan unsurların neler olduğunun ve ne şekilde geliştiğinin araştırılması olarak belirlenmiştir.

Bu bilgiler ışığında üçüncü bölümde Oğur sazının yapım aşamaları, tarihe tanıklık edecek belge ve bilgilerle paylaşılmıştır. Bunun yanında Oğur sazının icat edildiği ve çeşitli denemelerin gerçekleştirildiği ilk atölyede yapılan görüşmeler yer almaktadır. Aynı zamanda günümüzde Oğur sazını yapan ustaların atölyesindeki görüşme ve gözlemlerimi de aktararak günümüzde yapılan değişiklerle geldiği son noktayı çeşitli ayrıntılarla beraber paylaşıyorum.

1. BÖLÜM

MELEZLİK

1. BÖLÜM

MELEZLİK

1.1. Melezlik (Hibridity) Kavramı ve Kökeni

Melezlik ya da melezleşme (hybridization) kavramlarıyla ilgili kültürel karışımları ifade eden birçok terim vardır. Literatüre bakıldığında farklı türlerin karışımıyla ilgili "senkretizm", "melezlik", "mestizo", "kreolleşme/kreollizasyon", "ergime potası" ve "füzyon" terimleri görülmektedir. Tüm bu terimler farklı disiplinlerde ya da bölgelerde kullanılmakla beraber birbirlerinin yerine de sıklıkla kullanılırlar. Bu çalışmada melezlik kavramının kullanımı, kelimenin kökenine ilişkin bir tercihtir. "Kelime kökenine inilecek olursa 'melez' kelimesi Latince 'hibrida' kelimesine karşılık gelmektedir ve 'karıştırılmış bir şey' anlamında kullanılmaktadır" (Saral, 2020: 237). Staiger'a göre, melezlik kavramının etimolojik kökeni, "botanik ve zooloji bilimlerinden gelmektedir" (aktaran Çaycı ve Karagülle, 2016: 576). Türkçe Sözlük'e göre melez kelimesi, birinci anlamıyla "değişik türden hayvan veya bitkiden üremiş (hayvan veya bitki), kırma, azma, hibrit, metis"; ikinci anlamıyla "değişik ırkta ana babadan doğmuş olan (kimse)" ve en son mecaz anlam olarak da "katışık" şeklinde tanımlanır (2005: 1327). Göle'ye göre melezleşme, "birbirinden etkilenme, öğrenme ve karşılıklı bağımlılığı dile getirdiği ölçüde, bir arada yaşayabilmenin koşulu ve sonucu olarak ortaya çıkmaktadır" (2011: 17).

Kraidy, melezlik konusuna dair yapılan ilk tartışmaların özellikle ırklar arası etkileşim bağlamında tartışıldığını belirtir. Bu süreç 18. yüzyılda İngiltere, Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'nin yayılmacı bir politika izlemesiyle ve nüfusların yerinden edilmesi sürecinde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde anatomi ve kraniometri gibi biyolojik teorilere dayanan tartışmalar genellikle Beyaz Avrupalıların sömürgeleştirdikleri toplumlarla yaşadığı temasların "kirlenme" olarak algılanması etrafında şekillenmiştir. Melezlik bağlamında "melez canlılık" ve "melez kısırlık" kavramları arasında farklı görüşler öne sürülse de bu tartışmaların temel amacı Beyaz ırk üstünlüğü ideolojisini haklı çıkarmak ve "karışma" ile "birleşme" olarak tanımlanan ırklar arası üremenin "tehlikelerine" dikkat çekmek olmuştur. 19. yüzyılda Batılı

olmayan toplumlarda ortaya çıkan sömürgecilikten kurtulma hareketleriyle birlikte melezlik kavramı yeni bir anlam kazanmış ve II. Dünya Savaşı sonrası dönemde bu tartışmalar en parlak dönemlerini yaşamıştır (2002: 319).

Tomlinson, kültürel sınırların kalkmasıyla melezliği ortaya çıkaran en temel unsurun saf bir ifadeyle karışım olduğunu, bu karışımın da çeşitli karşılaşmaların etkileşimleriyle meydana geldiğini belirtir. Tomlinson, Garcia Canclini ve Rushdie'nin tanımlarından da destek alarak göç süreçlerinin küresel modernlik tarafından şekillendiğini ve bu süreçlerin yüzeysel anlamının net olduğunu vurgular. Melezliği ise kültürler arasındaki yoğun etkileşimle dünyanın farklı noktalarındaki kültürlerin birbirine karışması olarak tanımlar. Buna göre Tomlinson, temel anlamda melezliğin farklı unsurların bir araya gelmesinden oluşan "karmakarışıklığın, biraz ondan biraz bundan" çeşitliliği üzerinden kültürel olguları anlamak ve tanımlamak için bir yöntem olduğunu belirtir (1999: 141-142). Tomlinson'ın basitçe karışım olarak tarif ettiği melezlik tanımının yanı sıra bu tanımın da ötesinde duran Rosaldo, melezlik kavramını farklı kutuplar arasında kalan bir mekân kavramıyla eşleştirerek melezliğin zıt kutuplarının kültürler arasındaki etkileri olarak tanımlar. Bu duruma bağlı olarak da kavram, iki saf kutup arasındaki bir ara alanı temsil eder. Benzer şekilde, özellikle antropolojide kullanılan senkretizm kavramının da bu bağlamda değerlendirilebildiğini ifade eder. Halk Katolikliği'nden örnek veren Rosaldo, gerçek bir Katoliklik ile yerel inançların saf hali arasında bir ara yol bulunduğunu belirtir. Bu ara yol melez bir yapı olarak tanımlanabilir. Ancak diğer bir bakış açısına göre melezlik, tüm insan kültürlerinin karşılıklı kültürel alışverişler yaşaması nedeniyle hiçbir zaman tam bir saflığın mümkün olmadığı dinamik bir süreç olarak da görülebilir. Bu yaklaşım; başkalaşım geçirmemiş kültürel formlar yerine kültürlerin tarihsel bağlamda zamanın akışı ve yaşamsal devamlılık gereği sürekli bir melezlik durumunda bulunduğunu savunur (aktaran Tomlinson, 1999: 143).

Melezlik kültürel bağlamda ele alındığında, kimi hâkim görüşe göre küreselleşmeyle birlikte kültürel bir homojenleşme yaratarak kültürel karşılaşmaları ve etkileşimi arttırarak değişim dönüşüm sürecini meydana getirmiştir. Fakat Terry Eagleton'ın (2005), melezliğin ön şartının katışıksız bir saflık olduğu ve sadece saf bir

kültürle oluşabileceği fikri diğer bir deyişle bunların kültürel biçimler olarak kabul görmeyeceği düşüncesi, Edward Said'in (2016) düşünceleriyle çakışmaktadır. Eagleton; kültürel biçimlerin çeşitliliklerinin çok zengin olmasının o kültürün kültürel bir biçim olduğu anlamına gelmeyeceğini, ezcümle melezlik için önce kültürün melezlikten sıyrılması, saf kültürlerin bir araya gelerek melezliği oluşturması gerektiğini belirtir (2005: 25). Said ise; bütün kültürlerin iç içe olduğunu ve hiçbir kültürün tek başına ve saf olmadığını, dolayısıyla da kültür biçimlerinin tamamının melez, hetorejen olduğunu ve eskiden var olmayan şekilde farklı olduğunu ve hiçbir kültürün tek parça olmadığını ifade eder (2016: 28). Kömeçoğlu da küreselleşme bağlamında konuyu ele alarak "küreselleşmenin yapısal süreçlerinin melezleşme üzerine kurulu" (2002: 22) olduğunu ve modernitenin kültürel diyalektiğinin bu anlamda önemle üzerinde durulması gerektiğini belirterek bu durumun dünyadaki şiddet ortamlarını doğurmasından ziyade melezliğin yeni türlerini ya da çeşitliliği ortaya çıkarmaya eğilimli olduğunu dile getirir (2002: 25).

Terminolojideki çeşitliliklere örnek verecek olursak Bakhtin'in melezlikle ilgili görüşlerinde temel teşkil eden iki kavram dikkat çekmektedir. Burke, bu kavramların "çok dillilik" ve "çok seslilik" kavramları olduğunu belirterek bir yemeğin içinde çeşitliliği oluşturan baharatlar gibi tanımlamaktadır. Çok dilliliği dil bağlamındaki çeşni olarak ifade ederken çok sesliliği ise özellikle Rus edebiyatının önemli isimlerinden Dostoyevski'nin eserlerindeki farklı sesler olarak tanımlamaktadır (aktaran Burke, 2011: 81).

Müzik de melezliğin görüldüğü yaygın bir alandır. Farklı kültürlerin melezleşmesi; küreselleşme, göç ve diasporal hareketlilik sonucunda ve teknolojik gelişmelerle birlikte çoklu karşılaşmaları arttırarak müziğe, müzik özelinde çalgılara yansır. Bu anlamda bağlama ve halk müziğindeki değişim, melezleşme kavramı üzerinden değerlendirilecektir. Fakat öncelikle melezlik kavramını oluşturan diğer kavramlar ve etmenler üzerinde durulacak ve farklı disiplinlerdeki melezlik anlayışıyla beraber nihayetinde çalgılardaki melezlik, örnekler üzerinden değerlendirilerek melezliğin kavramsal boyutu incelenecektir.

1.2. Kültürel Melezlik

Kültürel melezlik; çeşitli kültürlerin karşılaşması ve aynı zamanda bu kültürlerin etkileşimi sonucunda oluşan yeni kimlikler, pratikler ve anlamlar bütünü olarak açıklanabilir. Bu kavram, ileriki bölümlerde üzerinde sıklıkla durulacak olan özellikle de küreselleşme sürecinin hızlandığı 20 ve 21. yüzyıllarda daha belirgin hale gelmiştir. Ancak bu kavramın meydana gelişini hazırlayan ana etmenler; özellikle ticaret yolları, göç, savaş ve fetih gibi tarih boyunca farklı toplulukları bir araya getiren olaylara dayanmaktadır. Örneğin, İpek Yolu üzerinde taşınan ya da ticareti yapılan malların yanı sıra düşünceler ve toplumların gelenek görenekleri de karşılıklı bir şekilde aktarılmış aynı zamanda bu aktarımı sağlayan zaman boyutu, birçok bölgede benzersiz kültürel sentezlerin doğmasının önünü açmıştır. "Bu yolun kadim geçmişinde ortaya çıkan kültürlerin ve kültürler arası ilişkilerin günümüze kadar gelen bazı değerlerin alt yapısını oluşturduğu açıktır" (Şahin, 2020: 71). Kültürel melezlik, fiziksel obje ve pratiklerin yanında dil, din, müzik ve mimari gibi soyut alanlarda da kendini göstermektedir. Bilhassa Osmanlı İmparatorluğu gibi birden fazla kültürü içinde barındıran yapılar, melezleşmenin doğal ortamını oluşturarak bir laboratuvar gibi kültürel pratiklerin işlendiği bir yer görevini üstlenmiştir.

Kültürel melezliğin günümüzdeki yansımaları ele alındığında günümüzde melezlik, dijitalleşme ve medya sayesinde daha efektif bir etkileşim sağlamaktadır. Aynı zamanda türleri ve kimlikleri tanımlamada kullanılan melezlik kavramının, uluslararası medya ve iletişim çalışmalarında belirgin bir şekilde rol oynamasıyla da kültürel melezliğin iletişim boyutundaki uygulamaları ve sahadaki kullanımı bakımından çeşitli çalışmaların merkezine yerleştirilmesine öncülük ettiği söylenebilir (Kraidy, 2002: 317). Örnek vermek gerekirse popüler müzikte Doğu ve Batı motiflerinin sentezlenmesi, Bollywood'un Hollywood unsurlarıyla birleştirilmesi veya mutfak kültürü ele alındığında farklı memleketlerin yemek tariflerinin birleşimi, kültürel melezliğin çağdaş örnekleri arasında sayılabilir. Ayrıca küresel göç hareketleri, melez kimliklerin oluşumunu hızlandırmıştır. Ancak melezlik her zaman olumlu bir süreç olarak algılanmamaktadır. Bazı durumlarda bu etkileşimler, kültürel homojenleşme ya da geleneksel unsurların kaybolması korkusunu beraberinde

getirebilir. Buna göre melezlik, genel anlamda yenilikçi kültürel ifadelerin oluştuğu yaratıcı bir alan olarak kabul edilir. Kültürlerarası alışveriş süreçlerinin sonucunda ortaya çıkan ürünler, çeşitliliğin nasıl bir araya gelip bir bütün oluşturabileceğinin en somut örneklerini sunar.

Bu bağlamda kültürel melezlik, hem geçmişi anlamak hem de geleceği tanımlamak açısından önemli bir kavram olarak görülmektedir. Kültürün tarihsel serüveni boyunca süregelen melezleşme süreçleri, insanoğlunun ortak yaratıcı gücünün görülmesini sağlarken aynı zamanda kimliklerin nasıl yeniden tanımlandığını da ortaya koyar.

1.2.1. Kültürel Karışım ve Kültürel Melezlik: Farkları ve Etkileşim Alanları

Kültürel karışım ve kültürel melezlik, genellikle birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılsa da temel anlamda farklı süreçleri ifade eder. Kültürel karışım, çok sayıda kültürün bir araya gelerek özelliklerinin belirli ölçülerde bir potada toplanması ve birbirinden bağımsız olarak varlığını sürdürmesi olarak tanımlanır. Bu süreçte, kültürel unsurların karşılaşması geçici ya da yüzeysel olabilir; kültürel karşılaşmaya etki eden taraflar bir etkileşim yaşasa dahi kendi kimliklerini koruyabilirler. Bir bölgede farklı etnik grupların birlikte yaşaması ama kültürel ritüellerini birbirine karıştırmadan sürdürmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Karışım; daha çok yan yana var olmayı, çeşitliliği ve birbirini kabul etmeyi öne çıkarır. Örneğin; Türkiye'nin doğusunda bulunan Van'ın Erçiş ilçesine bağlı olan Ulupamir köyü, Pamir Yaylası'ndan göçmüş Kırgızların yaşadığı bir Kırgız köyüdür. Yaşam alanlarındaki değişime rağmen köyde kendi ritüellerini ve geleneksel yaşam biçimlerini olabildiğince koruyamaya çalışan, zamansal ve mekânsal anlamda bir direniş göstererek kendi örf ve âdetlerini yaşatarak bu yerleşim yerinde hayatlarını sürdürmeye devam etmektedirler (Baran, 2014: 47). Dolayısıyla bulundukları mekân bağlamında kültürel bir karışım olmasıyla birlikte o bölgede kültürel melezlikle ilgili yeni bir oluşum veya yeni bir yapı söz konusu değildir.

Kültürel karışımdan farklı olarak kültürel melezlik; bir araya gelen unsurların birleşerek tamamen yeni ve özgün bir kültürel yapı veya ifade oluşturduğu, bununla beraber daha derin bir temasın varlığını ifade eden bir yapıyı gözetir. Melezleşme

bağlamında tarafların kültürel boyutları birbirlerine nüfuz eder ve özgünlüğü oluşturan unsurlar artık kendi başlarına değil yeni sentezin bir parçası olarak var olurlar. Mesela; Doğu mutfağında Batı yemek tekniklerinin geleneksel tariflerle harmanlanması melezliğin kültürel bağlamda işlediğinin bir örneğidir. Bu süreç, yaratıcı ve yenilikçi sonuçlar üretirken tarafların özgün kimliklerinin bu yeni form içinde nasıl temsil edildiği sorusunu da beraberinde getirir. Sonuç olarak kültürel karışım ve kültürel melezlik arasındaki en temel ayrım etkileşim düzeyinde ve sonuçlarında yatmaktadır. Karışım, bir arada bulunma ve birlikte var olmayı ön plana çıkarırken melezlik bir arada olmanın daha yoğun ve kalıcı bir dönüşümünü ortaya koyar. Ancak her iki süreç de kültürler arası alışverişin farklı boyutlarını anlamak için önemlidir. Modern dünyada, küreselleşme ve iletişim teknolojilerinin etkisiyle, bu iki süreç sık sık iç içe geçmekte ve yeni kültürel ifadelerin doğmasına zemin hazırlamaktadır. Karışım, farklılıkları koruyarak bir arada yaşamayı öğütlerken melezlik, bu farklılıkların birleşiminden yeni bir bütün oluşturur. Her iki kavram da kültürel çeşitliliğin dinamik doğasını anlamak için vazgeçilmez araçlardır. Bu bağlamda kültürler arası etkileşimler hem geçmişin izlerini taşır hem de gelecekteki yaşam biçimlerine dair ipuçları sunar.

1.3. Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernizm, Küreselleşme ve Göç Bağlamında Melezlik

Modernizm, küreselleşme ve göç kavramlarının her biri başlı başına geniş bir muhteviyata sahiptir. Dolayısıyla her bir kavramı detaylı bir şekilde açıklamak çalışmanın konusu gereği kavramların yeterince detaylandırılmasının önünde bir engel teşkil etmektedir. Ancak bu kavramların, melezlik konusunun zeminine dair önemli argümanları içeriğinde barındırmasından dolayı belirli bağlamlarına değinilerek melezlik konusu açıklanılmaya çalışılmıştır. Bununla beraber melezlik kavramının bu kavramlar ışığında ne anlama geldiği; neden, nasıl ve kim sorularının da yanıtı aranarak kısaca anlatılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda esas anlatılmak istenen; modernizm, küreselleşme ve göç kavramlarının, melezliğe yol açan etmenlerinin ne olduğu ve nasıl geliştiğidir.

Modernizmin ışığını yakan yaklaşımların başlangıç noktasına dair bilgi verilecek olursa bu tarih, Copernicus'ün 16. yüzyılda astronomiyle ilgili yaptığı buluşlara kadar uzanabilmektedir. Ancak modernizmin temellerinin yapılanmaya başladığı dönem, 19. yüzyılın sonlarında sanayi devrimi, teknolojik ilerlemeler ve toplumsal dönüşümlerle birlikte şekillenerek geleneksel düşünce yapılarının sorgulanması ve yenilikçi bir estetik arayışının sunulması sonucunda kapsamlı bir entelektüel hareketler bütünüyle atılmıştır denilebilir. Berman, modernist düşüncenin belirli isimler tarafından ön plana çıkarıldığını ifade ederek bu soy ağacının; Baudelaire, Flaubert, Wagner, Kierkegaard, Dostoyevski gibi yazar ve sanatçılara kadar uzandığını belirtir (2000: 126). Bu dönem, özellikle bireyin özgürlükçü düşünce yapısı, aklın üstünlüğü ve ilerlemenin kaçınılmazlığı gibi kavramların öne çıktığı bir bakış açısını temsil eder. Bu bakış açısının ve modernliğin kavranabilmesi için Descartes'ın üzerinde durduğu metafiziğin özünün anlaşılması gerekliliğini vurgulayan Heiddegger, bu bağlamda Orta Çağ dünyasında ve Antik Yunan'da herhangi bir özne tasavvurunun hiçbir zaman oluşmadığını belirtir (aktaran Bumin, 2010: 50). Modernizm yalnızca edebiyat, sanat ve mimarideki yeniliklerle değil aynı zamanda toplumun örgütlenme şeklinde, siyasi ideolojilerde ve bilimsel düşüncede de en temele inerek sıfırdan başlayan değişimlere zemin hazırlamıştır. Gelenekle yenilik arasındaki bu çekişme, modernizmin hem bir çözülme hem de bir süreklilik noktası olarak yorumlanmasını mümkün kılmıştır. Ancak modernizmin yenilik arayışının yanında çeşitli gelenek ve kültürel etkilerin karışımıyla da şekillendiği unutulmamalıdır. Bu kısımda modernizmin melezlik düşüncesiyle ilişkisi de dikkate değerdir. Melezlik; farklı kültürel unsurların bir araya gelerek yeni bir estetik, anlam veya ifade biçimi yaratması olarak tanımlandığında modernist hareketin birçok yönüyle bu süreçten beslendiği görülür.

Modernizm, çeşitli bölgelerde ve disiplin alanlarında değişkenlik gösteren anlam katmanlarına sahiptir. Batı'da modernist yaklaşımlar özellikle Aydınlanmanın bir devamı olarak akılcılığı ve bireyselliği ön planda tutmuş; ancak aynı zamanda bu değerlerin sınırlarını sorgulamıştır. Mesela Horkheimer'a göre modernizmle nesnel akıl öznel akla doğru bir düşüş yaşayarak akılcı bir dünyadan tamamen teknik bir eylemliliğe geçişe teslim edilmiştir (aktaran Touraine, 2012: 125). Bu bağlamda modern

müzik, Batı klasik müzik geleneklerini Afrika ritimleri ve Doğu melodik yapılarıyla birleştirerek melez bir estetik anlayış ortaya koymuştur. Bu süreçte caz müziği, modernizmin yenilikçi ruhunu yansıtan en önemli örneklerden biri olmuştur.

Melezlik fikri, modernizmin sadece Batı'nın merkez alındığı bir hareket olmadığına, aksine çeşitli kültürel etkilerle sürekli yeniden biçimlendiğine vurgu yapar. Bu bağlamda modernizm ve melezlik, estetik bir yenilikle beraber toplumsal dönüşümlerin, kimlik tartışmalarının ve kültürel etkileşimlerin de bir yansımasıdır. Örneğin Türkiye'de Cumhuriyet dönemindeki reform hareketleri, Batı modernizmi ile yerel unsurların harmanlandığı bir süreci temsil eder. Bu süreçte hem geleneksel yapılar hem de modern Batı teknikleri müzik, edebiyat ve görsel sanatlar gibi disiplinlerde yeni bir melezlik şeklini oluşturmuştur. Bununla birlikte modernizm, eleştirisiz bir ilerleme fikrini savunmamış aksine geleneksel yapıların çözülmesiyle ortaya çıkan yabancılaşma, anlam kaybı ve bireysellik gibi çeşitli problemleri de konu edinmiştir. Modernliğin eleştirisi, modernliği reddetme fikrinden bağımsız olarak kritiğinin (critique)[2] yapılmasını sağlayarak kritik sözcüğünün kökeni dolayısıyla insanları siyah beyaz gibi iki uç noktada birleşmeye zorlamasının yerine, modernizm ögelerinin birbirlerinden ayrıştırılmasını olanaklı kılarak her bir ögenin ayrıntılı bir şekilde incelenmesini sağlar (Touraine, 2012: 124). Bu nedenle modernizm, yalnızca bir estetik veya düşünce akımı olmakla kalmayıp aynı zamanda hızla değişen bir dünyaya verilen çok katmanlı bir yanıt olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla modernizm ve melezlik, hem değişim hem de çeşitlilik arasındaki dinamik bağlantıları kurgulamak ve anlamak için birbirinin devamı niteliğindeki iki kavram olarak ele alınabilir. Buradan yola çıkılarak özellikle modernizm kavramının, küreselleşmenin öncüsü olduğu bakış açısına dayanarak değişim tek bir başlangıç noktasından hareketle başlamamıştır. Ancak modernizm, yenilikçi bir bakış açısıyla arayışların kapısını açarak akılcılığın ön plana çıkmasını sağlamış ve değişim fitilinin ateşini yakmıştır. Modernitenin, çelişkili ve gerilimli yapısının bir denemesini sunan Marshall Berman, "All That Is Solid Melts Into Air" (Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor) isimli yapıtında modernizme dair derinlemesine ve önemli bir analiz sunar. Berman (2000), modernizmin sanatsal etkinliklerle beraber

[2] Fransızcada bulunan "crituque" (eleştiri) kelimesi kökeni itibariyle Yunanca "krino"dan gelerek Yunanca anlamıyla ayırma, ayrıştırma anlamlarını taşır (Touraine, 2012: 124). (Ç.N.)

entelektüel, dinî ve siyasi etkinlikleri de kapsadığını ve bunların bir düşünce sürecinin parçası olarak ele alınabileceğini vurgular. Ona göre katı olan her şeyin buharlaşması, geçmiş ile bugün arasında bir köprü kurma olanağı sağlar ve farklı alanlar arasındaki karşılıklı etkileşimi mümkün kılar. Marx'tan, Goethe'den, Dostoyevski'den ve onlar kadar önemli pek çok farklı okumalarla modernizmin farklı açılardan fotoğrafını çekerek birçok modernizm tanımı yapar. Modernizmle ilgili sayısız tanımlarından birini de şöyle aktarır Berman:

> "Modern olmak, paradoks ve çelişkilerle dolu bir hayat sürdürmek demektir. Çağdaşlık, ortak yaşamları kontrol etme ve çoğu zaman yok etme gücüne sahip devasa bürokratik örgütlerin gölgesi altında yaşamak, ama gene de bu güçlerin karşısına çıkmaktan, dünyayı değiştirmek ve bizim kılmak için savaşmaktan bir an olsun caymamak demektir. Aynı zamanda hem devrimci hem de muhafazakâr olmak, yeni deneyim ve serüven olanaklarına kucak açmak, ama bir yandan da çoğu modern serüvenin yol açtığı nihilistçe derinlikler karşısında korkuya kapılmak, her şey buhar olup giderken bile gerçek bir şeyler yaratıp onlara tutunmak istemiyle yanıp tutuşmak demektir". (2000: 24)

Berman, modern hayat biçimlerinin tarif edilebilecek ve sınıflandırılmaya müsait tanımlamaların çok ötesinde durduğunu, herhangi bir kalıba sığmayan yapısıyla var olan tüm sınırları ve engelleri ortadan kaldırarak öne çıktığını ifade eder. Bu yönüyle de modernliği ortaya çıkan bir güç olarak tanımlayarak modernliğin insanları farklılıklarına rağmen bir araya getirdiğini belirtir (2000: 27). Bugün hâlâ tartışılmakla birlikte modernizm ve postmodernizm, küreselleşmenin öncülü kabul edilmesiyle birtakım alanlar açarak günümüze gelmiş, küreselleşmeyle birlikte hem yaşamsal alanlarımızda hem de kavramsal biçimiyle birçok tartışmanın konusu olmuş; gelinen noktada ekonomik, sosyal, etnik, kültürel ve dinsel alanlarda pek çok değişimin de öncülü haline gelmiştir. Bugünden bakıldığında küreselleşmeyle birlikte gelişmiş ve az gelişmiş ülkelerin nasıl etkilendiği ya da ne şekilde birbirlerini etkilediğiyle ilgili pek çok izah yapılsa da "Giddens şunu açık kılar: Küreselleşme, modernitenin sonucu" olarak karşımıza çıkmıştır (aktaran Erkızan, 2002: 62). Modernizm, değişim ve dönüşüm pratiklerinin yoğun bir şekilde görüldüğü ve bu değişimlerin son halini almasındaki temel etmenin küreselleşme olarak tanımlandığı bir süreci temsil etmektedir. Diğer bir

deyişle modernizm, başrolde küreselleşmenin olduğu ve bu kaos ortamının itici bir gücü olarak daha da derinleştirerek sürekliliği oluşturan bir başka sürecin etkisi altında gelişmiştir (Zeybek, 2017:395). Küreselleşmeyle beraber değişim öylesine büyük bir hız kazanmıştır ki bir bakıma yaşanılan zamanı ve herhangi bir şeyi anlama ve içselleştirme fırsatı bulamadan başka bir yeni, adeta yeni bir yeni deneyimlenerek toplumun kendisini bir hız treninin içinde bulması sağlanmıştır. Giddens, modernitenin sonucu olarak karşımıza çıkardığı küreselleşmenin etkisini önemli anlamda çözümlemişse de bugün kabul edilmektedir ki küreselleşme sadece Coca Cola, Mc Donalds ya da Starbucks'la sınırlı değil ekonomik boyutunun dışında sosyal, kültürel, düşünsel ve dinsel olarak az gelişmiş ülkeler üzerinde güç sahibi olan büyük, gelişmiş ülkelerin başlattığı bir olay olarak bilinmektedir. Küreselleşmenin yaratmış olduğu etkilerin de ortaya çıkardığı bu olay, beraberinde "varoluşsal emniyetsizlik"in (Bauman, 2012: 11) ve teknolojik gelişmelerin de önünü açarak sürekli korku yayan bir medya ve sonu gelmez bir kaos ortamını oluşturur. Bu kaos ortamının başlangıçta düşünüldüğü gibi gelişmediğini ifade eden Nan Ellin'a göre postmodern denilen çağda güvenli diye tabir edilen şehir hayatında bile özellikle medya aracılığıyla yayılan negatif haber akışının da katkısıyla beraber tüm teknolojik cihazlarda alınan güvenlik önlemleri, kapalı toplum anlayışının yaygınlaşması ve devlet eliyle bir kontrol etme kültürünün artması korku ikliminin de belirginleştiğini göstermektedir (aktaran Bauman, 2012: 52). Modernizmin belirli çevrelerce tanınması ya da tanınmama meselesi de modernizm ve gelenek sarkacında gidip gelen bir korku kamikazesidir. Parodoksal bir biçimde değişim ve dönüşüm, İlk Çağ'larda ve modern çağda korku geleneğini yaratmıştır. Normalde günümüz insanı, değişimin; iyilik, estetik, yenilik getireceğini düşünürken günümüzdeki teknolojilerin korku kültürünü destekleyecek şekilde yenilik yarışına girmesi daha büyük teknolojilere de ihtiyacı doğuran bir şekilde döngüselliği yaratarak bireyleri bu döngü etkisi altında bırakmaktadır. İlk Çağ'lardaki insanların değişimden korkması günümüz insanına göre daha doğaldır. Çünkü değişimin ucu açıktır. Değişim savaş, hastalık, kıtlık gibi zor dönemleri getirecektir. Günümüz toplumunda durum doğal bir korkudan ziyade yapay olarak başlatılan, medyayla yayılan korku ikliminin bitmek bilmeyen bir güven ihtiyacını doğurmasıyla sonuçlanır. Bu güven ihtiyacını karşılayan faktörler de

Bauman'ın ve Ellin'ın da ifade ettiği teknolojik gelişmelerin son teknoloji ürünü olarak her yere yayılan bir güvenlik ağı oluşumudur.

Sanayileşen Batılı modern toplumlarda, önemli bilim insanları değişim sürecini, bilimi odak noktası yaparak rasyonel bir şekilde ilerletmekte hemfikirlerdi. Sanayileşmenin önemini vurgulayan bilim insanları gerçek anlamda gelişmenin ve pozitif bilimlerde var olmanın gelenekçi toplum yapısından uzaklaşarak gerçekleşeceğini vurguladılar. Bununla beraber özellikle Amerika'nın güdümünde olan Batı toplumu da 1950'lerden sonra az gelişmiş, ekonomik düzeyleri yetersiz olan toplumların çağdaşlaşma yolunda ve ekonomi konularında nasıl ilerleyeceklerine ya da gelişmiş toplumların onlar adına nasıl karar alacaklarına dair çeşitli fikirler ürettiler (Oktik, 2002: 110). Bu fikirlerle gelişmemiş ya da az gelişmiş birçok ülke ya da toplum için Batılı bir reçete hazırlandı ve bu reçetelerin bir an evvel tatbik edilmesi öngörüldü. Küreselleşme süreci siyasal, sosyolojik ve kültürel boyutlarıyla geniş bir etki alanına sahiptir. Batılı reçetelerin tatbik edildiği bu süreçte, ekonomik düzeyleri yetersiz olan ülkeler tüketimin bir parçası haline getirilerek daha da fakirleştirilmiştir. Bunun yanında Batı, küreselleşme bağlamında otantik kültürleri devşirerek tüketim zincirine yeni bir halka eklemiş, bu bağlamda da gücünü artırarak kültürel kazanımlar elde etmiştir (Oktik, 2002: 113).

Dünya küreselleşmeyle artık daha homojen bir yapıya bürünmüş, bir bakıma bütün kültürlerin buluştuğu sihirli bir küreye dönüşmüş durumdadır. Burke'ün sözleriyle ifade edilirse "bugünün dünyasında hiçbir kültür bir ada değildir" artık (2011: 149). Günümüzde, gelişmemiş ya da az gelişmiş ülkelerdeki insanlar geçim kaynağı olarak kendi ülkelerinden ayrılıp gelişmiş ülkelere bir umut peşinde gitmeyi göze alabilmektedirler. Bu da zorunlu hallerle ya da savaşlarla başkaları tarafından yerlerinden edilme durumunu ortaya çıkarmaktadır. Yoksullukla mücadele eden halklar, ekonomik nedenlerle ya da savaş nedeniyle kültürel ve etnik kimliklerini özgürce yaşayabileceklerini düşündükleri yerlere göç ederler. Bu yer değiştirmeyle beraber kültürel, ekonomik ve sosyal değişimin ve ileride ayrıntılarla anlatılacak olan kültürel temasın aynı zamanda da melezliğin temellerini değişim süreçleriyle atmaktadır. Teknolojinin etkilerinden bağımsız olarak düşünürsek göçle beraber oluşan yer

değiştirme hareketleri kültürel anlamda değişim dönüşüm sürecini hızlandıran bir akışı oluşturmaktadır. Peki, göç nedir ve neden bulunduğun yerden başka bir yere temelli olmak düşüncesiyle gidilir?

Göç, en temel tanımıyla yer değiştirmedir. "Ekonomik, toplumsal ya da siyasi nedenlerle bireylerin ya da toplulukların bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine; bir ülkeden başka bir ülkeye gitme eylemidir" (Türkçe Sözlük, 2005: 736). Sosyal değişimin temel etmenidir. Göç süreci, aynı zamanda değişim ve dönüşümü temsil eden ve çeşitli oluşumlara gebe olan bir kavramdır. Bu süreç geleneksel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, "kültürel bir dönüşüm (özümleme/asimilasyon), kültürel bir süreklilik (korumacı bir özcülük)", kimi zamanda geleneksel yaklaşımların ötesinde bir "katışıklık (melez/hibrit)" şeklinde kendini gösterebilir (Sunisoğulları ve Ersoy, 2018: 142). Göç eden birey(ler)in ve toplulukların, kendi kültürleriyle başka bir coğrafyanın ve kültürünün çakışması sonucu sosyal değişimin tohumları atılır. İnsanlar göç ettikleri yere kendi dillerini, kültürlerini daha doğrusu tüm yaşam biçimlerini de beraber götürürler. Yeni bir coğrafyada, başka bir kimlikle beraber eskisinden farklı bir yaşam kurarak birey ve topluluk halinde yeni kültürlerin oluşmasına kaynaklık ederler. Gidilen ülkenin kendi kültürünün ve kurallarının olması, kültürlerarası çatışmanın temel noktasını oluşturur ve baskın kültürün göçmen kültürüne karşı kimi zaman devlet politikalarıyla dayatma uygulaması da başka sorunları beraberinde getirir. Günümüz toplumlarının kimlik inşa süreçlerine bakıldığında, bireylerin kimlik inşasında o zamana kadar görülmemiş ve farklı kimlikleri ortaya çıkardığı söylenebilmektedir (Çağırkan, 2016: 2613). Bu sebeple göç olgusu, birçok disiplinin konusu olmuş, edebiyatın ve güzel sanatların tamamında tek başına bir anlatı ve kavram olarak kullanılmış; bunun yanı sıra göçmen kültürü kendini en iyi ifade etme alanı olarak seçtiği müzik özelinde de pek çok ürünün ortaya çıkmasının önünü açmıştır. Bu yeni tür kimlikler de müzik özelinde ileride daha ayrıntılı olarak incelenecek olan müzikte ve çalgıda melezlik kavramının zeminini oluşturacaktır.

Küreselleşme; birçok sosyal, ekonomik, dilsel olayı etkilediği gibi etnik yapıyı ve onu oluşturan kültürel yapıyı da etkileyerek özellikle az gelişmiş ve gelişmemiş toplumlarda dengelerin altüst olmasının zeminini oluşturmuştur. Dengeleri altüst olan

toplumsal yapılar, hazırlanan acı reçetelere ayak uyduramaması sonucu kaçınılmaz sonla yerlerinden ve yurtlarından koparılmış; ekonomik, kültürel, sosyal, psikolojik yıpranma süreciyle kendi başlarına bırakılarak bir bakıma göç etmeye zorlanmışlardır. Küreselleşmenin etkisiyle yeni bir biçim ve anlam kazanan göçün, savaşlar ve sömürgeleşme devam ettikçe güncel kalmaya mahkûm bir olgu olarak toplum üzerindeki baskısını artırmaya devam etmesi beklenmektedir. Sınırların ortadan kalktığı bir süreçte küreselleşme kavramı, ulusal kültürleri sarsarak ulus devlet yapısını zayıflatmıştır. Küreselleşme, aynı zamanda da dünyayı tek bir bütün olarak etkisi altına alan ve tek yönlü ya da karşılıklı bağımlılıklar yaratan bir süreci ifade etmektedir. Bu nedenle ulusal sınırların aşılarak uluslararası bir düzeyde görülen göçün etkilerini azaltmak ve yönetmek amacıyla küresel düzeyde işbirlikleri ve ortaklıklar kurmanın yolları aranmıştır. Ancak küreselleşmenin yarattığı çeşitli türdeki olumsuzlukların sayısı arttıkça göçün etkilerinin de küresel çapta yaygınlaşan bir olgu haline gelmesi kaçınılmaz görünmektedir (Kesgin, 2017: 1811).

Küreselleşmenin göçün zeminini hazırladığını düşündürten kimi görüşlere göre de göçmen toplulukları, göç ettikleri yerde yerleşik hayata geçişle birlikte yanlarına sosyal ve ekonomik yaşam standartlarının yanı sıra, kültürel yaşam biçimlerini de getirirler (Kaplan ve Chacko, 2015: 129). Dolayısıyla yaşadıkları kültürü bütün olarak içinde barındırdığı her şeyle birlikte yanlarına alırlar. Fakat fiziki yer değiştirme olmadan da göç edebilen kültürler vardır. Örneğin; küreselleşmenin etkisiyle müzik, teknolojinin yoğun kullanılmasıyla insandan önce de başka yerlere taşınabilir olma özelliğiyle dikkat çeker. Bireysel olarak gidilemese bile müzik, teknoloji sayesinde herkesten önce her yere gidebilir.

Müzik kültürü, toplumlar arası kaynaşmanın en temel araçlarındandır. Müzik, birbirleriyle herhangi bir uyum göstermeyen kültürlerde bile birleştirici gücü sayesinde toplumlar arası yaşanmışlık örneklerinin dile getirilmesi bakımından toplumların birbirleriyle etkileşimine önayak olabilmektedir. Melezliğin müzikteki yansımalarının tartışıldığı müzikte melezlik bölümünde ayrıntılarla üzerinde durulacak olan göç ve göçmen yaşanmışlıklarının kültürel birlikteliği de destekleyerek nasıl melez yapıların ortaya çıkmasında etkili olabildiği örneklerle açıklanmaktadır. Fakat, melez yapıların

ortaya çıkmasının ilk adımı olan kültürel alışveriş için sadece göç etmenin yeterli bir koşul olmamasıyla beraber göçmenlerin gittikleri coğrafyada birçok sıkıntıya maruz kalmalarının da önüne geçememektedir. 1980'li yılların Fransasında, göçmen popülasyonunun yoğun yaşandığı dönemlerde göçmenler, göçmen karşıtı eylemler ve saldırı hareketleriyle popülasyonun fazlalığına yanıt verir biçimde çetelerin radarına girmekteydi. Her ne kadar bu saldırılar göçmen popülasyonunu yıpratsa da göçmenlerin sosyal yaşamları ve müzik kültürleri arasındaki karmaşık bağlantıları ve çelişkileri gün yüzüne çıkartmaktaydı. Gündelik sıkıntıları ve maruz kaldıkları dışlanmayı müziklerine yansıtan göçmenlerle ev sahibi kültür arasındaki bağlantıyı tanımlayan müzik, sınırlı şekilde erişim sağlanabilen mevcut kaynaklar için çıkan çatışmaların önüne geçemese de varlığıyla tek başına bile göçmen kültürünün dinamiklerinin dikkat çekmesinin önünü açacak niteliktedir (Lipsitzs, 1999: 125). Lipsitz'in değindiği nokta, müzikle kurulan bağın güçlülüğünün yanı sıra günümüzde ve öncesinde birçok ülkede yaşanan bitmek bilmeyen göçmen karşıtı şiddet eylemleridir. Günümüzde Türkiye'de ve dünyada yaşanan Suriye göçmenleri örneği bu alanda küresel anlamda göç ve göçmen krizinin görüldüğü en yakın örnektir. Göç; çoğu medya organında, akademik makalelerde ve siyaset alanında sanki belirli bir zaman zarfında yürütülmesi gereken bir ilerleme değil de sadece sonuca odaklı toplumsal bir problem olarak görülmektedir (1999: 126). Aynı zamanda asimilasyonla ilgili endişeleri de beraberinde getirir. Bununla birlikte aidiyet ve ulus kavramı da göçle beraber bireyin ve toplumun bulunduğu yere taşınmaya çalışır. Ama bu çok uzun senelerden sonra bile edinilmesi güç bir olgudur. Bireyin ya da toplumun göç ettiği yere ait hissetmesi bazen pek mümkün değildir. Bu nedenle diaspora gibi sebeplerle yer değiştiren toplumlar müzik bağlamında olduğu gibi hem geldikleri hem de gittikleri yerlere ait rembetiko gibi ortak kültürel ve müziksel ögeleri barındıran eserler ortaya çıkarıyorlar. Güven'e göre Deleuze ve Guattari'nin (1972)[3] ilk kez kullandığı "yersiz-yurtsuzlaşma[4]" kavramı, göçün bireylerde yarattığı kültürel anlamdaki dışlanmışlıktan kaynaklanan duygusal

[3] Güven'in aktardığına göre ilk kez 1972'de kullanılan yersiz-yurtsuzlaşma kavramıyla ilgili, Tomlinson'ın "Globalization and Culture" kitabında herhangi bir tarih verilmemiştir. Ancak kitabın Arzu Eker tarafından yapılan Türkçe çevirisinde (Küreselleşme ve Kültür) kavramın dipnot olarak ilk kez 1977'de kullanıldığı belirtilmiştir (Tomlinson, 1999: 106, Tomlinson, 2004: 148).

[4] Yersiz-yurtsuzlaşma: "Aidiyetin mekâna dayalılığının ortadan kalkması" hali (Çerezcioğlu, 2011: 103).

etkileri anlamak için kullanılmıştır. Bu bağlamda "Clark'ın (2008) iki kere yabancı" ifadesi ise özellikle 1923 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi'nde insanların yerlerinden edilme sırasında hem eski hem de yeni yurtlarına olan yabancılaşmanın katlanarak artmasıyla ve bu bağlamıyla rembetiko müziğine de yansımasıyla karşılık bulmuştur (Güven, 2018: 77).

Ulus devlet toplumlarının dışında postmodern toplum yapılarında özellikle de küreselleşmeye bağlı olarak, önceki kuşaklardan farklı toplum yapıları ve kimlikler ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla göçle beraber gelişen kimlik inşasında, bireylerin ve toplulukların kendi içerisindeki tüm çeşitlilikleri arasında yoğun bir etkileşim ve karşılaşmanın ortaya çıkmasıyla da yeni ilişki biçimlerinin ve yapısal düzenlerin belirginleştiği görülmektedir (Hattaoğlu ve Yakushko, 2014: 27-28). Bu sebeplerle göç kavramıyla kimlik ve kök arayışı da sorgulanarak yeni kimlik arayışları ön plana çıkmaktadır. Dünya tarihine yön veren çeşitli unsurları da belirterek kimlik inşasının nasıl başladığını özetleyen Güven; özellikle 17 ve 20. yüzyıllardaki sömürgeleştirme hareketlerine karşı gerçekleştirilen çeşitli mücadelelerin, ulus devlet yapısı ve çokkültürlülük kavramlarına karşı "öteki" üzerinden geliştirilen yeni bir kimlik arayışı olarak ortaya koyulduğunu ifade eder (Güven, 2018: 76).

Değişim ve dönüşümün küreselleşmeyle başlayıp göçle devam eden yersiz yurtsuzlaşma sürecinde, özellikle medyanın yarattığı kaos ortamının da insanlarda yarattığı korku ve endişe havası politikacıların da konuya eğilmesini gerektirir. Politikacılar, bu anlamda oluşan bu korku havasını ortadan kaldırmak için değişim ve dönüşümün yarattığı etkilere karşı ne gibi önlemler alınması gerektiğine dair çeşitli fikirler ortaya koyarak bir bakıma paraşüt etkisi yaratacak çarpışma engelleyici yöntemlerin hayata geçirilmesini zorunlu kılan politik kararlar alırlar.

1.4. Politikada Melezlik

Politik melezlik anlayışı, melezlik özelinde melezliği yücelterek siyasi ama tümleşik bir ikililik inşa etme sürecidir. Daha doğrusu bu sürecin temel yapı taşıdır. Melezlik bir bakıma devletler ya da devlet olmayan kurumlar arasında supap görevini üstlenen bir yapıyı temsil eder. Aynı zamanda "melezlik kavramı, normatif kırılganlık

ve başarısızlık kavramlarının ötesine, devletleri ve devlet olmayanları ayrık, bağımsız aktörler ve kurumlar olarak ifade eden ikili düşüncenin ötesine geçmeyi amaçlayan alternatif bir mercek önermektedir" (Jackson ve Albrecht, 2018: 37). Özellikle kolonyal ve post kolonyal dönemlerin normal olmayan koşullarındaki sosyal, siyasi, ekonomik, kültürel ve ekonomik altüst oluşları bir şirazede tutma çabasıdır. Bu bağlamda melezlik; çatışma sonrası ortamlarda karmaşık sosyal, politik, ekonomik ve kültürel dinamiklerin özellikle Batı merkezli liberal yaklaşımlarla birleştiği noktalarda yaşanan müdahalelerin başarısızlıklarına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Jackson ve Albrecht, 2018: 38). Bu tepkiye dair bakış açısında önemli olan yerelin tanınması ve uluslararası siyasetin işleyiş biçimindeki etkileşimin neden önemli olduğuna dair sonuçların alınmaya başlanmasıdır.

Siyasi melezlik anlayışında merkezi otorite, geleneksel otoriteye karşı bir kurallar bütünüyle kendine şartlı melez devlet anlayışını idame ettirirken geleneksel otorite, direniş çerçevesinde bir karşı duruşu ve aynı zamanda da bir arada barışçıl siyasetin devamlılığını sürdürmeyi amaçlar. Dolayısıyla bağımsız ve barışçıl bir devlet inşa sürecinde, geleneksel otoritenin kendi resmi ve bürokratik işleyişini sağlayıcı politikalarının akışkan olmayan, temeli sağlam bir zemine oturtularak güvenilirliğinin sağlanması melez unsurlar kadar önemlidir. Richards da bu konuyla ilgili, geleneksel yetkililerin Somaliland'ın[5] merkezi hükümetine dahil edilebilmesinin ön koşulu olarak iç ihtiyaçlarla dışarıdan gelen talepleri birleştirdiğine, ancak kendisinin devlet olma yolunda yürüttüğü siyasetin yeterince anlaşılır bir siyaset olmamasının altını çizerek Somaliland devletinin sadece modern ve geleneksel yönetim şekillerini birleştirmekle kalmayıp bununla beraber dış taleplerle iç ihtiyaçları dengelenmesi bakımından da melez bir politika yürüttüğünü ifade eder (Richards, 2015: 5-6).

Merkezi ve geleneksel yönetimler dışında küresel ve yerel yönetimler de kuralcı melez anlayışını benimseyebiliyorlar. Dolayısıyla da melezlik anlayışının başarısız örneklerini sergileyebiliyorlar. Örneğin; 2000'lerin başında Türkiye'nin Avrupa Birliği müzakereleri kapsamında Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne dâhil edilmesi ve uyumlanma

[5] Somaliland: Afrika kıtasının doğusunda 1991 yılında tek taraflı bağımsızlığını ilan ederek kurulan ancak bu bağımsızlığı uluslararası düzeyde tanınmayan ve hala Somali'nin bir bölgesi olarak değerlendirilen, fiili egemen bir devlettir.

sürecinde merkezi otoritenin yani Avrupa Birliği'nin, talepleri doğrultusunda Türkiye Cumhuriyeti İç İşleri Bakanlığı, 2004 yılında büyükşehir ve kent belediyelerine bir genelge gönderdi. Genelgeyle sakatat ve sakatattan üretilen mamullerin (kokoreç, işkembe) bulunduğu lokantalara ve imalathanelere ruhsat verilmemesi istenirken aynı dönemlerde Sağlık Bakanlığı da daha öncesinde, 2001 yılında içinde kokorecin de bulunduğu gıda maddelerini cadde ve sokaklarda satışını yasaklamıştı[6]. Fakat bu müzakereler kapsamında küreselin yerelle ya da yerelin küreselle uyumlanma sürecindeki melez politikalar yerel halk tarafından bir dayatma olarak algılanmış ve bir bakıma söylenilenin tersini yapma güdüsü ya da bir tepki mahiyetinde kokoreç satışlarında belirli bir dönem eskiye oranla hızlı bir yükseliş olmuştu[7]. Sonrasında bundan dolayı olmasa da müzakereler hep devam etti ama AB'ye girme girişimleri Türkiye için gerçeklik zemininin dışında uzaktan bakılan kristal bir cam olarak kaldı.

Konunun başında belirtilen düşünce dikkate alınırsa politik melezlik, melezliğin kendisini yücelten bir inşa süreci olarak tanımlanılmıştı. Çünkü küresel ve yerel ile olan uyuşmazlık ya da merkezi otorite ve geleneksel otorite arasındaki başarısız iletişimin çözümü olarak melezlik kavramı görülüyor, yeni ve farklı bakış açısını yaratan bir alan yaratıyordu. Aynı yüceltme bu sefer farklı alanlardaki politik unsurları içinde barındıran senkretik uygulamalarda görülmektedir. Bu sefer melezlik yüceltilen değil bizatihi var olan yapının yüceltilmesine önayak olan ve politik unsurların, dinleri yayma girişimleriyle beraber ticareti yayma girişimlerini aynı potada eriten bir yapıda kendini göstermektedir. Bu yapı ve kullanıldığı ilk günden bu zamana anlam bakımından bağlamının farklılaşması çeşitli örneklerle açıklanarak senkretizm başlığı altında incelenecektir.

---

[6] https://www.habervitrini.com/icisleri-bakanligi-valiliklere-kokorec-genelgesi-gonderdi/79614 (Erişim Tarihi: 20.11.2023).

[7] Bu dönemde AB müzakerelerinde istenen uyum süreci maddelerinde net olmayan ifadeler ve diğer AB ülkelerinden istenmeyen bir takım finans ve gıdaya dayalı şartlar getirilmişti. Buradaki temel amacın ne olduğuna dair şüpheler vardı. Amaç uyum mu yoksa zaten alınmama üzerine kurulu olmayacak talepler miydi? Bu belirsizlik, halk arasında da zaten girmemizin önüne taş koymak için olmayacak şeyler isteniyor söylentileriyle beraber kokoreç satışlarında artışlar başlamıştı.

1.5. Senkretizm[8]: Din ve Melezlik

Milattan sonra birinci yüzyılda dış düşmanlarla yüzleşmek ve Girit'ten ayrılmış insanların birliğini tanımlamak için Yunan filozof Plutarkhos tarafından kullanılan senkretizm kelimesi, din felsefesinin ürünü olarak başladığı yolculuğa sosyal bilimlerde ve kültür alanında devam ederek içeriğine çeşitli anlamları da eklemleyerek günümüze kadar gelmiştir. Kraidy'nin, Moreau ve Stewart'tan aktardığına göre köken olarak 'sunkrtismos' yani 'birlik' anlamında kullanılan daha sonra da Rönesans hümanisti Erasmus (1466-1536) tarafından farklı fikirlerin kaynaşmasına atıfta bulunmak için kullanılan senkretizm, on yedinci yüzyıldan bu zamana kadar dinler arası borçlanma ve din içi füzyon çalışmalarında kullanılmıştır. Aynı zamanda da bu süre zarfında bahsi geçen çalışmalarda bir çerçeve olarak hizmet etmektedir (2005: 49). Senkretizm çalışmalarıyla tanınan Alman Mısırbilimci Hans Bonnet, 1999'da yayımlanan "Zum Verstandnis des Synkretismus" (Senkterizmi Anlamak Üzerine)[9] adlı makalesinde senkretizm kavramının içeriğinin tek bir anlamı barındırmayacak kadar muhteviyatının geniş olduğunu ayrıntılı bir şekilde belirterek modern senkretizmin kavramsal boyutta temellerini atmıştır. Senkretizmin geniş muhteviyatını, farklı anlamlarını ve boyutlarını çok tanrılı Mısır dini üzerinden tanımlayan Bonnet; kavramın ortaya çıkışının yavaş yavaş gelişen bir olgu olmadığını, Mısır düşüncesinin temel unsurlarından biri olarak varlığını sürdürdüğünü belirtir. Aynı zamanda kavramın bugüne kadar gelişini ve düşünce "mantığını" ayrıntılı bir şekilde ifade ederek senkretizmin, aslında belirtilen "mantık" kavramına, senkretik düşünce boyutunda yer verilmediğini belirtir. Çünkü Bonnet'a göre bu durum yalnızca bir dini duygunun ötesine geçmekle kalmayıp düşüncenin işleyiş biçimini belirler ve anlamayı zorlaştıran bir yapıya sahiptir. Senkretik düşünce, mantığın geleneksel yasalarına uymaz. Kavramları netleştirmek adına şeyleri birbirinden ayırmaz ya da bir kavramın özünü ön plana çıkarmak için

[8] Burada başlık olarak neden senkretizm kavramı var ya da karışımı ifade eden diğer kavramlar neden yok diye sorulabilir. Ya da neden dinde melezlik başlığı seçilmedi diye düşünülebilir. Ancak burada senkretizm başlığına ayrı bir parantez açmak istiyorum. Çünkü kavramın ilk kullanılmaya başladığı 17. yüzyıldan günümüze kadar geçen zamanda senkretizm kavramının anlamı kullanılmaya başlandığı ilk günle aynı kalmamakla beraber günümüzde dinler arası karışımı ifade eden bir kavram olarak kullanılmaktadır.

[9] Almanca orijinalinden İngilizceye çeviren Jack Baines.

başka unsurları dışlamaz veya düzenlemez. Bunun yerine, ele aldığı konuyla bir şekilde ilişkili olan her olguya yönelir; farklı bağlamlar arasında geçiş yapar ve sürekli değişen bakış açıları benimser. Dikkatini tek bir noktaya odaklamak yerine geniş bir perspektifle bakmayı gerektirir. Yani Bonnet bu süreçte, kapsadığı alanların giderek genişlemesi ve her şeyin birbirine bağlandığı hissinin ortaya çıkmasıyla her yeni bağlamda veya deneyimde bir önceki bağlamdan çok az farklı olan yeni bir alanın içine adım atıldığını belirtir (Bonnet, 1999: 183).

Mısır dini çalışmalarıyla yakından ilgilenen ve bu çalışmalarla ilgi çeken Bonnet'a göre eski Mısırlıların çok tanrılı olan Mısır dininde tanrıların kaynaşmasını yönetmek için senkretizm fikrini kullanmaları, dinin temellerine inmek için onun odak noktası oldu. Klasik antik dinlerdeki senkretizme hiç yönelmeyen Bonnet'un Mısır senkretizmine yönelik çalışmalarının bir diğer tarifi de Baines tarafından yapıldı. Bonnet'un "Senkretizmi Anlamak Üzerine" makalesini çeviren Baines, Mısırlıların tanrıların entegrasyonu için senkretizmi seçmesini ve Bonnet'un neden çok tanrılı Mısır dinindeki senkretizme odaklandığını anlamamızı sağlayan makalesinde, senkretizm örneklerini çeşitlendirir. Baines (1999), klasik dinlerde senkretizmin farklı topluluklara ait tanrıların ve ibadet biçimlerinin zamanla birbirlerine karışması anlamına geldiğini belirtir. Ancak Baines, Bonnet'un Mısır senkretizmine dair bu tür bir etkileşimin toplum dışı kaynaklardan ziyade Mısır'ın kendi iç dinamiklerinden beslenen bir süreç olarak ele aldığını belirtir. Bu bağlamda, senkretizmin odak noktasının tek bir boyutta toplandığını belirterek resmî bir tanım sunmamakla birlikte Mısır tanrılarının birbirleriyle ilişkilendirilerek ikili ya da çoklu gruplar halinde anıldığını, bu birleşmelerin de belirli kurallara göre dolaylı yollarla gerçekleştiğini belirtir. Dolayısıyla Mısır örneğinde senkretizmin, farklı inanç unsurlarının tesâdüfî bir şekilde olmadığını, anlam bütünlüğünü koruyacak şekilde iç içe geçmesiyle şekillendiğini belirtir (Baines, 1999: 204). Kraidy de, Mısır dininin senkretizm olgusunu merkezde konumlandırmış olmasına rağmen sadece doğası bakımından değil aynı zamanda yarattığı etkiler bakımından da melez olduğunu vurgular. Çift taraflılığının (melezliğin) sebebi olarak da Mısır dininin zirveye çıkmasına katkı sağlayan ve aynı zamanda çok sayıdaki tanrıların ve fikirlerin birleşimini oluşturan senkretizmin, zirveden inişinin de yükseklikten kuvvet alarak bir o

kadar hızlı bir şekilde yere düşmek olarak gösterir. Diğer yandan senkretizm kavramı, olumsuz anlamlar ve çağrışımlar bakımından anlamsal olarak düşüş yaşadığı yer olarak Hristiyanlıkla beraber bilhassa da Katolikliği işaret eder; çünkü bu kavram genellikle Hristiyanlığın sömürgecilikle ulaştığı yeni topraklara girmesiyle kilise öğretilerinin, kilisenin tasvip etmediği inanç şekilleriyle kirlenme derecesini ifade eder (2005: 49). Bunun yanı sıra Antropolog Charles Stewart; senkretizmin, misyon kontrolü alanından fırlayan ve başlangıçta sunulan Avrupa Hristiyanlık anlayışını olduğu gibi yeniden üretmek yerine, Hristiyanlığı yerel bir şekilde adapte etmeye çalışan sömürge kiliselerini eleştirmek için kullanılan olumsuz bir terim haline geldiğini ifade eder (aktaran Kraidy, 2005: 50).

Politik melezlik açıklanırken melezliğin, taraflar arasındaki iletişimi başarılı bir biçimde arttırdığı ve yeni bir bakış açısı kazandırılarak yüceltildiği belirtilmişti. Fakat bu kısımda yüceltilen değil bizatihi var olan yapının yüceltilmesine önayak olan senkretizm, politik unsurların da devreye alındığı din yayma girişimleriyle ticaretle aynı potada eritilerek farklı bir kimlik kazanır. Bu durumun tarifini yapan Bentley, İslam'ın Sahra altı Afrika'da hızla yayılmasını bölgenin önde gelenlerinin Müslüman tüccarlarla ticareti artırmak için din değiştirmesine bağlayarak İslam'ın Sahra altı Afrika'nın etrafını sarmasının dünyanın bu bölgedeki toplumsal ve politik gücün farkına varmasıyla bir örgütlenme şekli haline geldiğini belirtir. Ayrıca hükümdarların ve seçkinlerin, kuzey ve doğudaki güçlü İslam devletleriyle ilişkiler kurarak yerel otoritelerini ve prestijlerini artırma motivasyonuyla İslam'ı benimsemiş olduklarını vurgular. Bu durumun da Arabistan'dan başlayan İslam'ın başarılı bir şekilde yayılmasını ve Afrika'daki yerel geleneklerle güçlü bir şekilde kaynaşmasını mümkün kıldığını ifade eder. Bentley ayrıca yedinci yüzyılda Orta Asya'dan Çin'e göç ederek Daoist ve Budist toplulukları bir araya getiren Maniheistlerin,[10] senkretik uygulamalarını da ele alır. Bu uygulamaların, senkretizm tarihine baktığımızda, çeşitli kelimelerin ve işaretlerin karşılıklı kültürel alışverişlerin gerçekleşmesinin göstergesi

[10] Maniheist: Maniheizm dinine mensup kişi. Maniheizm, "Işığın Elçisi" ve yüce "Aydınlatıcı" olarak bilinen Mani tarafından MS. 3. yüzyılda Pers'te kurulan düalist dinsel hareket. Maniheizm uzun süre bir Hıristiyan sapkınlığı olarak kabul edilmesine rağmen, doktrinlerinin tutarlılığı ve yapısı ile kurumlarının katılığı nedeniyle tarihi boyunca birliğini ve benzersiz karakterini koruyan kendi başına bir dindi. https://www.britannica.com/topic/Manichaeism (Erişim Tarihi: 20.11.2023).

olması bakımından birçok tarihsel örnekten sadece birkaçını ihtiva ettiğini belirtir (aktaran Kraidy, 2005: 47).

1.6. Edebi Metinlerde ve Dilde Melezlik

Melezliği tanımlarken birbirleriyle benzeşen ama bir yandan da bir diğerinden ayrışan birçok kelime örneklerle ifade edilmişti. Bu kelimeler arasında kendini diğerlerinden farklı kılan bir kelime var ki o olunca melezleşmeye müsait bir ortam oluşmuyor; ortadan kalkınca da karşılaşmalarla beraber melez ortamların oluşmasının önü açılıyor. Bu kelime "sınır"[11] kelimesidir. Sınır kelimesinin özelliği tıpkı bir kale kapısının görevi gibi içeriyi dışarıdan önemli sayılabilecek derecede ayırması ve büyüklüğüyle de içeriye girmenin kolay olmayacağı ya da olamayacağı izlenimini vermesidir. Dolayısıyla daha önce belirtilen Tomlinson'un ifadelerine geri dönüldüğünde kültürel "sınır"ların kalkmasıyla beraber melezlik düşüncesinin en temel unsurunun basitçe bir karışım olduğu anlaşılmaktadır. Başka bir ifadeyle biraya gelme, birleşme ve birbirleriyle iç içe geçen girift bir yapının varlığının tahayyül edilmesiyle dildeki melezliğin boyutlarına yaklaşılmış olunur.

Dilde melezlik, pek çok farklı dilin ve dilsel yapının karşılıklı alışveriş ve ödünç alma[12] yoluyla değişerek bugüne taşınan ve melez dil yapılarının incelenmesini anlatan bir alandır. Dilde melezlik; diğer melezleşme alanlarında olduğu gibi özellikle siyasi, kültürel, ekonomik ve sosyal gelişmeler ışığında farklı dillerin bir araya gelmesi ve birbirlerini etkilemesiyle oluşmuştur. Dildeki gelişme, toplumsal yapılarla beraber gerçekleşir. Burke'ün tabiriyle "dil toplumu yansıtır ya da daha doğrusu onu yankılar" (1981: 25). Melezlikle ilgili terminolojideki çeşitlilik[13], anlatımın gücünü evrensel

[11] 1. bölümdeki melezlik kavramı ve kökeni başlığı altında Tomlinson'dan alıntılanan cümledeki sınır kavramına atıfta bulunulmuştur, Tomlinson "kültürel sınırların kalkmasıyla melezliği ortaya çıkaran en temel unsurun saf bir ifadeyle karışım olduğunu, bu karışımında çeşitli karşılaşmaların etkileşimleriyle meydana geldiğini belirtir" (1999: 141-142).

[12] Dilsel melezliği tanımlamak için kullanılan bu terim her ne kadar anlam bakımından tartışmalı olsa da gündelik hayattaki ödünç alma (bir şeyi geri vermek üzere belirli bir süreliğine alma) anlamını bozmadığı için melezlikle ilgili alanlarda halen kullanılmaya devam etmektedir (Haugen, 1950: 211). *Parantez içi bilgi bana aittir.

[13] Melezliği tarif etmede kullanılan terminolojik çeşitlilik için Burke, birçok terimin onları açık ifade eden çok daha karmaşık ve daha yanıltıcı kılacak şekilde mecazi nitelik taşıdığından söz eder ve özellikle beş mecaz tartışmanın öne çıktığını vurgular. Bunlar; ödünç alma, melezleme, ergime potası, güveç (etli sebzeli türlü yemeği) ve çeviri yoluyla yapılan yerlileştirmedir (2011: 59).

nitelikte etkilese de melez dil yapılarının oluşumunun çeşitli tarifleri vardır. Kavramsal olarak ödünç alma ve dilsel hiyerarşi biçimleri de dildeki melezleşmede önemli etkenler olarak görülmektedir. Şahin, Bates ve Robins'ten aktararak ödünç alınan kelimelerin "güç, saygınlık ve moda" gibi alanlarla ilgili olduğunu belirtir (aktaran Şahin, 2005: 7-8). Örneğin; çeşitli bilim ve sanat terimlerinin Latince'ye geçmesinde Yunan dilinin belirli bir dönem önemli ve popüler bir dil olmasının etkili olduğu belirtilmektedir. Bununla beraber Şahin, "Norman istilasından sonra birçok Fransızca kelimenin İngilizceye girdiğini", aynı zamanda 19. yüzyılla beraber İngilizler tarafından geliştirilen ve dünyaya tanıtılan İngiliz spor müsabaka terimlerinin, bilhassa da futbol terimlerinin diğer dillere aktarılmasında önemli rol oynadığını belirtir (Şahin, 2005: 8).

Peter Burke, edebiyat eserlerinin de melez bir yapı sergileyebileceğini belirterek Batı dışındaki belirli kıtaların ve bölgelerin romanlarının, Batı menşeili romanların basit birer kopyası olarak görülmemesi gerektiğini ifade eder. Bu eserlere Uruguaylı eleştirmen Angel Rama'nın ifadesiyle "kültürlerötesi anlatılar" yani yerel olmayan tekniklerin yerel kültür ve popüler kültürle yapılan entegrasyonu olarak bakılabileceğini aynı zamanda bu konunun da birçok eleştirmen tarafından bu şekilde değerlendirildiğini ifade eder (2011: 38). Melezliğin tüm disiplinlerdeki çeşitli kullanımlarında özellikle yerellik vurgusunu fazlaca görülmektedir. Bu anlamda yerellikle ilgili fikirlerin de çeşitli olduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda Bauman'ın yerellik vurgusu günümüz dünyasının enformasyon ve hareketlilik bakımından sürati de dikkate alındığında yerel kalabilmenin gerçekçi bir seçenek olup olmadığına dair önemli fikirler vermektedir. Eğer "sürekli değişen bir dünyada hareketsizlik gerçekçi bir seçenek değilse" (Bauman, 2012: 9) yerel kalma fikri de en az bunun kadar gerçekçi olmayan bir seçenek gibi duruyor. Özellikle küreselleşme, göç ve teknolojik gelişmeler ışığında yerel kalma düşüncelerinin, ucu sonu görünmeyen ve değişimin boyutlarının yarattığı belirsizlikle beraber tahmin edilemeyen sonuçları yaratma potansiyeliyle kültürel karşılaşmaları ve melezliği yerel karşısında korku ikliminin bir parçası haline getirmektedir. Burke, modern İtalya'daki bazı sosyo dil bilimsel varyasyonları 6 maddede bir haritasını çizerek yerellikle ilgili olan kısımda yerel kalma fikrinin ya da kalamamanın boyutlarını gösteriyor. Örneklerinde sıkça Toskana'nın yerellik mücadelesinin vurgusunu yapıyor.

Öncelikle yerel dilin ihtiyaçlarına değinerek yerel dilin kullanım alanındaki değişikliklerin, yapı anlamında da önemli dönüşümler yaratacağını, bu bağlamda da standartlaştırılmış bir yerel dil için daha güçlü bir ihtiyacın ortaya çıkacağını belirtir. Ancak saflaştırılması düşünülen bu dilin nasıl bir şekle sahip olması gerektiği konusunda tartışmalar devam etmektedir. Bu bağlamda Toska dilinin yerelliğini koruyup korumadığına bakılmaksızın Toskalı önemli ve edebi anlamda başarıya ulaşmış yazarların da aralarında bulunduğu yerel dili yayma girişimleri kapsamında adına Toskanalaşma hareketi denilen bir süreç başlatılmıştır. Belirtmek gerekir ki yaklaşık 1300'lü yıllardan itibaren süregeldiği düşünülen "Toskanalaşma" hareketi sürecinin temel açıklaması ancak kültürel bir bağlamda ele alınabilir. Dante, Boccaccio ve Petrarch gibi önemli yazarların Toskalı olması ve eserlerinin edebi başarıyla dilin yayılmasına katkıda bulunması bu sürecin temel nedenlerinden biridir. Bununla birlikte, Toskanalaşmanın gerçekleşmesi adına ne kadar kural, formalite denendiyse de bu denemeler ve yerelleştirme çabası, tartışmaya yer vermeyecek şekilde başarısız oldu (Burke, 1981: 29-30). Dolayısıyla dilde yerel kalabilmek için ne kadar mücadele verilirse de sonsuza kadar yerel kalmanın sağlanması matematiksel hesaplamalarla yapılmış olasılık ihtimalleri dışında mümkün görünmemektedir.

Yerel dili yaymanın ötesinde koruma anlamında da farklı diller ve bölgelerde çeşitli direnç göstergelerine rastlanmaktadır. Yerel dili koruma kapsamında Japonya, 1868'e kadar direnmiştir. Fakat o tarihten bu yana aktarılan kelimelerin dilde yerleşik yaşamını sürdürmesiyle beraber 1868'den bu yana dile yerleşen kelimelerin sayısı 30.000'in üzerine çıkmıştır. Bu anlamda Çince geçmişte Japonca üzerinde nasıl bir hegemonya kurmuşsa günümüzde de İngilizce aynı hegemonyayı etkin bir biçimde kurmaktadır (Bates'ten aktaran Şahin, 2005: 21).

Burke, Martin Luther'ın dil kavramıyla ilgili sözlerinden birini tekrarlayarak Luther'ın, geçmişten günümüze kadar gelmiş tüm diller için aslında karma bir dil ifadesini kullandığını belirtir. Bununla beraber 21. yüzyılda dil bilimcilerin de dil kavramına önem verdiklerini vurgular. Dolayısıyla Ekvador'un 'media lengua'[14]sıyla

[14] Media Lengua, kelime anlamıyla "yarım dil" ya da "ara dil" olarak çevrilebilecek bir yapıya sahiptir. Bu dil, İspanyolca kelime dağarcığı ile Kichwa dilbilgisini birleştirerek özellikle morfolojik yapısında öne

beraber Filipinlerde kullanılmış olan 'mix mix'[15] dilleri bugün dil kavramıyla ilgili önemli sayılabilecek çalışmaların ana teması olarak araştırılmaktadır (Burke, 2011: 75). Aynı zamanda diğer dillerin birleşimlerinden kaynaklanan değişmeyle melezleşen farklı diller de vardır. Pidgin ve Kreol dili buna önemli bir örnektir. Bickerton, Pidgin ve Kreol dillerinin tarihsel gelişimine ilişkin verilerin oldukça sınırlı olduğunu belirtse de bu dillerin genel olarak sömürgecilik bağlamında ortaya çıktığı bilinmektedir (1976: 175). Pidgin, farklı dilleri konuşan bireylerin ortak bir iletişim aracı oluşturmak için geliştirdikleri basit bir dil karışımıdır.[16] Dolayısıyla bir tür yardımcı dil olarak tanımlanabilir. Aynı bölgede yaşayan ancak ortak bir dil paylaşmayan topluluklar, pidginleri geliştirme eğilimindedir. Eğer bu tür bir dil uzun süre boyunca kullanılırsa yapısında evrimleşme meydana gelir ve dil daha karmaşık bir hale gelir. Ayrıca bu süreç içinde doğan çocukların pidgini birincil dil olarak öğrenmesi durumunda, dil kreole[17] dönüşür (Özüorçun, 2015: 116). Dolayısıyla başlangıçta birkaç kelimenin yer değiştirmesiyle başlayan dilsel alışveriş, evrimleşmeye ve bir bakıma yersiz yurtsuzlaşma kavramının da devreye girdiği pratiklerin bir sonucu olarak dildeki melezliği meydana getirir.

1.7. Mimaride Melezlik

Sınırlar bütün disiplinlerde ya da gündelik hayattaki kullanımında anlam bakımından gelinebilecek son ucu temsil eder. O son uçtan ilerisi, olumlu ya da olumsuz yeni bir başlangıcın ilk adımı olurken aynı zamanda tek taraflı olmayan yeni bir başlangıcın da adımının atılmasının önünü açar. Dildeki melezlik tanımlanırken sınır kelimesinin melezlik kavramını tanımlamada ne kadar önemli olduğu ifade edilmişti. Dolayısıyla sınırlar, dilde olduğu gibi mimaride ve melezlik kavramına ilişkin alanların

---

çıkan melez bir dil oluşturur. Media Lengua, kökler ve ekler arasında dengeli bir dağılım sergilediği için, hem geleneksel hem de dar dilbilimsel açıdan "çift dilli melez dil" kavramına uyan az sayıdaki örneklerden biri olarak kabul edilmektedir (https://en.wikipedia.org/wiki/Media_Lengua Erişim Tarihi: 21.11.2023).

[15] Mix-Mix ise Tagalog dilinde "Halo-Halo" anlamına gelir. Filipinler'de oldukça sevilen bir tatlının adı olan Halo-Halo, kelime olarak "karışık-karışık" anlamını taşır. Bu tatlı, jöle, tapioka incileri, meyve, fasulye, mısır, rendelenmiş buz, yoğunlaştırılmış süt ve dondurma gibi farklı malzemelerin bir araya gelmesiyle hazırlanır. (https://www.halohalomixmix.com/what-is-halo-halo-mix-mix/
Erişim Tarihi: 21.11.2023).

[16] https://www.britannica.com/dictionary/pidgin (Erişim Tarihi: 21.11.2023).

[17] Pidgin ve kreol dilleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Bickerton, 1976).

tümünde önem arz etmektedir. Pieterse'ın görüşleri de bunu destekler niteliktedir. Pieterse'a göre melezleşme, ırksal ve milliyetçi ideolojilerin öne sürdüğü kültürel farklılıklara karşı bir tür panzehir işlevi görür. Bunun nedeni genellikle toplumun dışladığı, marjinalleştirdiği ya da tabu olarak kabul ettiği deneyimleri temel alarak ayrılıkçı bir bakış açısını reddetmesidir. Yani melezleşme, sınırları aşmayı ön plana çıkardığı için milliyetçi söylemleri sorgular ve kabul etmeme eğilimi gösterir. Aynı zamanda, sınırların belirsizleşmesi ve bu sınırların aşılması üzerine kurulu olduğu için de etnik saflık veya özgünlük gibi kimlik politikalarını da sarsar (1996: 1392).

Mimari melezliği diğer melezliklerden ayıran en önemli özellik, toplulukların karşılaşmalarının bir aradaki ilişkilerinden doğan melezliğin ötesinde, daha çok sosyal ve kültürel yapıların karşılaşmalarıdır. Gündüz'e göre melez mimarlık farklı toplumsal yapıların, birbirlerinden bağımsız çeşitli nedenlerle kültürel etkilerle birleşerek bir arada bulunması sonucu ortaya çıkan bir mimarlık biçimi olarak değerlendirilmektedir. Bu perspektif, mimariyi toplumsal ve kültürel çeşitlilikle ilişkilendirerek şekillendirir (2007: 7).

Kozmopolit şehir yaşamları ve yapıları düşünüldüğünde çeşitli yaşam biçimlerinin buluştuğu alanlarda çizgilerin, yani sınırların kalınlaşması da söz konusudur. Bu alanlar daha çok eski yapıların ve yaşam tarzlarının oluştuğu alanlarla yeni yapıların ve dolayısıyla farklı yaşam biçimlerinin buluştuğu alanları temsil eder. Örneğin günümüzde tek katlı yapıların bulunduğu bir mahallenin kıyısına birdenbire gökdelenler ve büyük yapılardan oluşan kalın bir sınır çizilebilmektedir. Aşağıdaki görsellerde de görüldüğü gibi sınır, farklı yapılardan oluşan kalın bir çizgi gibi çekilerek yapılar arası bağlantıyı ortadan kaldıran çarpık bir görünüm sunmaktadır. Şekil 1'de kalın bir sınır çizgisi, şekil 2'de mekânın boyutlarını belirleyen uzun bir sınır çizgisi, şekil 3'te de artık sınırların delinmesiyle beraber parçalar ve katmanlar şeklinde yayılan yapı biçimlerinin birbirleriyle iç içe girmesi görülmektedir.



Şekil 1- İstanbul, Zeytinburnu – Kazlıçeşme gökdelenler[18]



Şekil 2- İstanbul, Anadolu yakasından Levent-Maslak gökdelenler[19]

[18] https://x.com/BerkentIn/status/1186354990983667712 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).
[19] https://depositphotos.com/tr/photo/city-of-istanbul-27975209.html (Erişim Tarihi: 25.11.2023).



Şekil 3- İstanbul, Maslak gökdelenler[20]

Görsellerde gökdelenlerin sınır şeridi oluşturur gibi uzaktan görünümleri bir fotoğrafçılık illüzyonu gibi algılanabilir. Fakat şekil 3'te net bir şekilde görülüyor ki gökdelenler, sınırların ortadan kalkmasıyla var olan diğer yapılarla birlikte çok katmanlı bir yapı oluşturuyor. Zaman içerisinde daha da belirginleşecek olan kültürel ve coğrafi etkilerin de birleşmesiyle bu çok katmanlı yapı içerisindeki melez unsurlar daha da belirginleşerek başka bir mimariye evrilme eğilimleri gösterir. Bu evrilme, insan eliyle olduğu gibi insan topluluklarının da etkisiyle olabilir. Her ne kadar yapıların şehirlerdeki melezliği örneklendirilse de insan topluluklarının etkileşimleri de mimari melezliğe etki eden diğer unsurlar arasında yer almaktadır. Mesela Burke'e göre Rönesans döneminin Venedik'i, İspanya'dakine benzer bir şekilde farklı dinlere mensup pek çok topluluğu bünyesinde bulundurmaktaydı. Bu topluluklar arasında Yahudiler ve Müslümanlar çoğunluktaydı. Dolayısıyla Venedik mimarisinin Yahudi ve Müslüman topluluklarından etkilenmesi bir bakıma kaçınılmaz görünmekteydi. Özellikle İslam coğrafyasından esinlenilen unsurlar dikkat çekici özellikler sergilemekteydi. Örneğin

[20] https://www.instagram.com/p/B2AKnF_AE6i/?img_index=1 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

16. yüzyıldan kalma Ca'Zen Sarayı'nın cephesinde bulunan oryantal unsurlar barındıran kemerler, bu esinlemelerin bir örneğini temsil etmesi bakımından önemlidir. Burke bu esinlenmenin, Zen ailesinin Orta Doğu ile olan ekonomik ve politik bağlarına bir gönderme olduğunu ifade etmektedir. Benzer şekilde Andrea Palladio'nun tasarladığı Redentore Kilisesi'ndeki, minareyi andıran iki ince kule de bu anlamda dikkat çekici bir diğer örnektir (2016: 47).

Mimariyi etkileyen birçok unsur bulunmaktadır. Bu unsurların çeşitliliği, etkileşimin de sınırlarının ne kadar belirsiz olduğunu tekrar göstermektedir. Adeta görünmez bir elin kesişimleri gösteren çizgileri ortadan kaldırması, kimi zaman dinsel kimi zaman da mesleki kimlikleri temsil eden insan topluluklarının etkileşimini de artırabilmektedir. Aslında bu girizgâhı yapılan etkileşim, mimarideki melez yapıların farklı bir örneğini anlatmaktadır. Mimarideki tarzların da melezliğinin bir örneğidir. "Hollanda Maniyerizmi" olarak tanımlanan bu tarz, Polonyalı bir sanat tarihçisinin tanımı olarak ortaya atılmıştır. Boimi Şapeli'nin inşa edildiği dönemlerde birbirlerinden farklı bölgelerde çalışan Ermeni ve İtalyan zanaatkârlar, birbirlerinden farklı dinlere mensup birçok ülkede ustalıklarını ve yeteneklerini sergilemekteydiler. Bu farklı zanaatkâr gruplar arasındaki temaslar, yukarıda da belirtilen Hollanda Maniyerizmi olarak tanımlanan yerel bir sanat tarzının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu tarzın temelini, oryantal Ermeni motifleriyle Toskana ve Dor düzenlerinin Venedik versiyonunun harmanlandığı zengin süslemeler oluşturmaktadır. Batı Avrupa'da, özellikle İspanya'daki, bazı Hristiyan ve Yahudilere ait ibâdethaneler Orta Çağ'da mudejar[21] olarak adlandırılan bir tarzda dekore edilmiştir. Bu dekorasyonlar genellikle Müslüman ibâdethânelerinde görülen geometrik desenler, hat sanatı veya çiçek motifleri gibi unsurları içermektedir. 1492 yılında Granada'nın, yani İspanya'daki son Mağribi krallığının fethi ve ardından Müslümanların zorla din değiştirmeye zorlanması, bu dönemin önemli bir tarihsel dönüm noktası olmuştur. Ancak; İslam, Gotik ve klasik motiflerin birbirini etkilediği ve harmanlandığı estetik gelenek, bu tarihten sonra da varlığını sürdürmeye devam etmiştir (Burke, 2016: 63).

[21] Mudéjar: Mimaride bir stil, tarz. İslam mimarisindeki çeşitli desen ve motiflerin, Hristiyan mimari tarzlarına uygulanmasına verilen isim (https://en.wikipedia.org/wiki/Mud%C3%A9jar_art (Erişim Tarihi: 10.02.2023).

Küreselleşme bağlamında da incelediğimiz üzere melezlik, yerel pratiklere nüfuz ederek modern mimaride de karşımıza çıkmaktadır. Yerele etki etme sürecinde, şehirlerin alt yapılarından, çeşitli karakterdeki bina formlarına kadar çeşitli türden farklı melez unsurları barındıran yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ptticknikova'nın tarifiyle biçimsel melezleşme adı verilen bu yeni melezlik şeması, mimaride melezliğin bir üst aşamasını temsil eden yapılaşmayı tanımlar. Örneğin park şeklinde köprü ya da değirmen şeklinde bir müze, biçimsel melezleşmenin nesneleridir. Örnekler daha da artırılabilir. Fakat görülen şu ki melez unsurların zaman içerisinde yerellere nüfuz etmesi, şehir planlamacılığında da farklı arayışlara gidilmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla doğal unsurlar (manzara) ile yapay unsurların (kentsel ögeler) bir araya gelerek melezleşmesi, şehir planlama uygulamalarında peyzaj şehirciliği adıyla anılan yeni bir eğilimin doğmasına neden olmuştur. Bu yaklaşım kapsamında, dünyanın farklı şehirlerinde pek çok melez alan inşa edilmiştir. Örneğin İspanya'nın Madrid kentindeki Madrid Rio bölgesi, Çin'in Şanghay şehrinin kıyı bölgesinde yer alan bir park ve Rusya'nın Moskova kentindeki Zaryadye Parkı, bu peyzaj şehirciliği anlayışına uygun olarak tasarlanmış alanlardan bazılarıdır (Ptticknikova, 2020: 258).



Şekil 4- Zaryadye Parkı Projesi, Moskova, New York Mimarlık Bürosu Yarışması, 2013[22]

[22] https://mimdap.org/mimarlik-dunyasindan/moskova-zaryadye-park-projesi/ (Erişim Tarihi: 11.02.2023).

Mimari melezlik, birçok etkenle beraber çok katmanlılığı ifade eden ve herhangi bir bölgedeki pek çok kültürü ve bu kültürün içinde barındırdığı estetik kodların yansıması olarak teknik bilginin ve mimari zevklerin harmanlanmasıyla yeni bir bakış açısının kazanıldığı tarihsel, kültürel ve coğrafi etkilerin birikimlerinin de yansıtıldığı bir kavramdır. Aynı zamanda mimari melezlik, melezliğin tüm disiplinlerdeki karşılığı olarak karışımın farklı tezahürlerinin ve çeşitlemelerinin bir yansımasıdır.

1.8. Müzikte Melezlik

Müzik, kültürel kimliklerin ve toplumsal ilişkilerin yaşantısı olarak zamanla farklı coğrafyaların ve geleneklerin etkisi altında evrilmiştir. Müziğin kendi içerisinde var olan değişme potansiyeliyle günümüze kadar çeşitli türlerde müziksel örnekler sergilenmeye devam etmektedir. Tarih boyunca savaşlar, göçler ve ticaret gibi dinamikler müzikal kültürlerin birbiriyle etkileşim kurmasına olanak sağlamıştır. Özellikle modern çağda, iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve küreselleşmenin ivme kazanmasıyla müzikte melezlik kavramı daha görünür hale gelmiştir. Melezlik, yalnızca farklı müzikal geleneklerin harmanlanması değil aynı zamanda bu süreçte ortaya çıkan yaratıcı dönüşüm ve yenilik olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda melezlik, müziğin sabit bir yapıya hapsolmadığını, aksine sürekli olarak değişime ve yeniden üretime açık bir sanat formu olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla melezlik, sadece kültürel sınırların aşılmasıyla kalmayıp aynı zamanda kimlik, yaratıcılık ve toplumsal dönüşüm süreçlerinde de önemli bir rol oynamaktadır.

Müzikte melezlik olgusunu anlamak için tarihsel bağlam ve kültürel dinamikleri incelemek önemlidir. Örneğin, Osmanlı müziğinde makam sisteminin Bizans, Fars ve Arap müziklerinden etkilenmesi ya da caz müziğinin Afrika ritimleri ile Batı armonisi arasında kurduğu denge bu etkileşimin güçlü örneklerindendir. Benzer şekilde, günümüzde elektronik müzik ile geleneksel halk müziklerinin bir araya geldiği modern projeler, teknolojinin de melezlik süreçlerindeki rolünü ortaya koymaktadır. Ancak bu süreç, yalnızca estetik bir dönüşümle sınırlı değildir; aynı zamanda kimlik ve aidiyet tartışmalarını da içinde barındırır. Bazı eleştirmenler, müzikal melezliği kültürel özgünlüğün kaybolması riski olarak değerlendirirken diğerleri bunu evrensel bir müzik

dili oluşturma çabası olarak görmektedir. Bu durum sadece melezliğin müzikteki yansımasında değil, melezlik kavramının tanımlanmasında da yapılan bir tartışmadır. Melezliği oluşturan kültürlerin, saf bir kültür olması gerektiğini savunan görüşlerle, melezliği oluşturan etmenlerin saf kültürü yani yereli bozduğunu ifade eden birçok görüş bulunmaktadır. Dolayısıyla bu kısımda, müzikte melezlik kavramının teorik temelleri üzerinde durularak birçok ülkenin ve müzik türünün tarihsel örnekleri ve çağdaş yansımaları incelenecektir. Aynı zamanda bu dinamik sürecin çeşitli bakış açılarıyla toplumlar üzerindeki etkileri ele alınacaktır.

1990'lı yıllar Türkiye'de arabesk müziğin yoğun tartışıldığı bir dönemi temsil eder. O dönemde klasik Türk müziği, Türk halk müziği ve Batı müziğinin kimi temsilcilerinin görüşleriyle istisnalar dışında birçok müzik bilimcinin ortak kanıya vardığı düşünce arabesk müziğin yozlaşma ürünü olduğu yönündeydi. Sözü edilen dönem, arabesk müziğin yozlaşma ürünü olarak toplumu ve kültürel çalışmaları negatif yönde etkilediği düşünülen dinleyici kitleyi hedef gösterir. Yani 1950'lerden itibaren başlayan göçlerle, daha çok kırsal bölgelerden gelip özellikle Türkiye'nin batı tarafında bulunan büyük şehirlerin kenar mahallelerindeki gecekondu bölgelerine yerleşmiş göçmen kitleye yüklenildiği bir dönemdir (Stokes, 2020: 147). Müzikoloji çevrelerince ortaya konan yozlaşma düşüncesi, alt kültürün, Arap müziği etkileriyle Türkiye'deki müzik kültürü ve insanlar üzerindeki kötü, bozucu etkisini vurgulayarak ortaya çıkan müziğin dejeneratif yapısını temsil eder. Kimi görüşe göre de Türkiye'deki 1990'lı yıllar, kırsaldan kente olan göçün sonucu olarak dönemin halk müziğinin arabesk olarak kabul edildiği bir dönemdir. Aynı dönemlerde, Türkiye bir yandan yozlaşma söylemleriyle birlikte kırsaldan kente göçün etkilerinin ve dejenere olma fikirleriyle birlikte arabesk müziğin etkilerini tartışırken bir yandan da Almanya'da göçmen olarak yaşayan çoğunun Türk kökenli olduğu ve içinde Kürt, Alman ve Küba asıllı üyelerin yer aldığı Cartel rap grubunun, 1995'te bir anda ortaya çıkarak Türk müzik piyasasına bomba gibi düşmesini ve beraberinde yeni tartışmaların kapısını aralamasını konuşmaya başlar. Cartel, Amerika'da çıkan ve büyüyen rap tarzını, Almanya'da yaşayan, köken olarak Türk kimliğine sahip vatandaşların arada kalmışlıklarının ve dışlanmışlıklarının bir yansıması aynı zamanda da bir başkaldırı aracı olarak benimsemiştir. Grup Türk

müziğinin çeşitli müzikal ögelerini kullanarak geliştirdikleri müzik tarzına Türk kimliğine ait ideolojik imaj ve simgeleri de ekleyerek yeni bir tarz yaratmayı hedeflemiştir. Cartel grubunun benimsediği müziğin ne Alman ne de Türk olan bu tarzı, kimliklerini yansıtması bakımından melez müzik yapısının belirgin bir şekilde görüldüğü müziklerini ifade etmelerinin önünü açmıştır. Aynı zamanda Çınar, melezliğe ait bütün tanımların tam olarak bu belirsizlikten beslendiğini ifade ederek melezlikle ilgili bakış açısının tek yönlü sınıflandırmalar ve tanımlamaların dışında kaldığını bununla beraber melezliğin basit bir karışımdan ziyade yeni bir karışım ve sentezin ortaya çıkması olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder (Çınar, 2001: 137-138).

Fransa da çok kültürlülüğün yoğun yaşandığı ülkelerden biridir. Pek çok Afrikalı göçmeni barındırır bünyesinde. Kimi sürgünle kimi göçle kimi bir kurtuluş olarak görüp gelmiştir Fransa'ya. İsviçre doğumlu ve Kamerunlu bir ailenin çocuğu olan yazar ve editör Simon Njami, bir röportajında Fransa'yı ve Fransa'daki müzikal deneyimlerini anlatır. Njami'ye göre müzik bağlamında Paris ve Afrika iç içe geçmiş iki bölgedir. Yani Afrika'nın orijinal ve gerçek müzik kültürünün yaşandığı adres olarak Paris'i işaret eder. Afrika'nın pek çok ülkesindeki insanların gelişmeler ve yenilikler bağlamında birbirlerinden haberdar olmadığını bunun yanında Paris'te neredeyse küçük bir Afrika'nın var olması sayesinde Afrika hakkındaki her şeyden haberdar olduklarını ve bir bakıma Paris'in Afrikalılar için bir buluşma noktasına dönüştüğünü ifade eder. Dolayısıyla Paris; iç içeliğin ve kültürel çatışmaların yoğun yaşandığı, aidiyet hissine yaklaşamayan, tanıdık ama bir o kadar da yabancı kültürlerin yaşandığı yer olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Lipsitz'in aktardığı bir diğer Afrikalı olan caz müzisyeni Manu Dibango da benzer şekilde bu tür belirsizlikleri ifade ederek nereye ait olduğunu bir türlü tanımlayamadığını belirtir. Dibango, Afrikalıların kendisini Batı müziği yapmakla, Amerikalıların ise diğer görüşe ters bir ifadeyle Afrika müziği yapmakla itham ettiklerini ifade ederek müzikteki çok kültürlülüğün ve melez yapıların boyutlarının görülmesini sağlar (aktaran Lipsitz, 1999: 127).

1830'dan 1962'ye kadar Cezayir, Fransız işgali altında kalmıştır. Bu süre zarfında, Cezayir halkı defalarca başkaldırarak hafızalara bir isyan kültürü kazımak zorunda kalmış aynı zamanda siyasi, kültürel, ekonomik ve dinî baskılara maruz

kalmıştır. Topraklarını kaybetmiş, arazileri ellerinden alınmış ve ülkeleri, Fransızcanın hâkimiyeti altına girmiştir. Tarih boyunca birçok mücadele veren Cezayir halkı, 1975 yılında yürürlüğe giren Fransız göç kanunu ile Fransız vatandaşlığına kabul edilmiştir. Fransa'ya göç eden Cezayirliler, kültürel birikimlerini Fransız etkisiyle harmanlayarak hayatlarını Fransa'da Fransız vatandaşı olarak sürdürmeye devam etmişlerdir.

Geleneksel olarak 1900'lü yıllara dayanan ancak 1980'lerde Fransa'daki kültürel etkileşimle önemi giderek artan Rai müziği, müzikal çok kültürlülüğün ve melez müzik anlayışının en dikkat çekici örneklerinden biridir. Köken itibariyle Arapça olan Rai kelimesi, "Ya Rai" ("Bu benim düşüncem") anlamından ortaya çıkmıştır (Lipsizt, 1999: 128). Rai müziği melezlik bağlamında eşsiz bir karışımın yansıması olarak popülerlik kazanmıştır. Bu karışım; "Arapça sözler ve Arap enstrumanları ile synthesizerları, disko düzenlemelerini, blues akorlarını ve Jamaika reggeasi ile Fas'ın Gnawa ritimlerini harmanlamıştır" (Lipsitz, 1999: 128). Zamanla, bu türe yeni çalgılar eklenmiş ve farklı düzenlemeler yapılmıştır. Modern "pop rai"nin doğuşu, 1983 yılında Chaba Fadela'nın "N'sel Fik" ("Sen Benimsin") adlı şarkısıyla önemli bir dönüm noktasına ulaşmıştır (Lipsitzs, 1999: 128).

İngiltere, Fransa gibi yoğun göç alan Avrupa ülkelerinden biridir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında Hindistan'dan İngiltere'ye yoğun bir göç hareketi yaşanmıştır. Fransa'ya göç eden Afrika kökenli insanların yaşadığı zorluklar, benzer şekilde Hindistan'dan gelen göçmenler tarafından da deneyimlenmiştir. Bu süreçte, Hindistan kültürü ve müziği uzun bir süre görmezden gelinmiş ve asimilasyon politikalarına maruz kalmıştır. Zamanla Bhangra müzisyenleri Hindistan'ın Pencap bölgesine özgü yerel müzikleri Rai müziğindeki karışıma benzer şekilde Batı tarzı müzik türleriyle harmanlayarak melez ve popüler bir müzik tarzı yaratmayı başarmışlardır. Bhangra, melez bir müzik haline gelmeden ve popülerlik kazanmadan önce daha çok yerel bir takım etkinliklerde ve partilerde çalınarak son halini almıştır. Bhangra müziğinin ekonomik anlamda yükselmesi ve dinlenilebilir alanlarda kendine yer bulması 10 yıllık bir dönemi kapsayarak İngiliz sahnelerinde boy göstermeye başlamıştır (Lipsitz, 1999: 130-131). Bu sürecin dönüm noktası, Alaap grubunun 1977-78 yıllarında yayınladığı ilk albümleriyle gerçekleşmiştir.

Popüler müzik kültüründen örnek verilecek olursa Brezilya örneği dikkat çekici karşılaşmalar arasında yer almaktadır. Brezilya kökenli bir müzik olan bossa nova beslendiği kaynaklar bakımından Kuzey Amerika'dan esinlenmeler barındırmaktadır. Örneğin, Brezilya'da bilinen bir şarkı olan 1959 yapımı "chiclete com banana" ("muz ile ciklet çiğneme") Afrika ve Brezilya karışım ögelerini içeriğinde barındırır. Bununla birlikte caz ve Porto Riko müziğinden esinlenmelerle Küba'nın Salsa müziği de aynı anlamda karışımları içinde barındırarak karışımın tek bir karşılaşma olarak tanımlanamayacağının, pek çok karşılaşmanın ürünü olarak meydana geldiklerinin örneğini sergilemektedir (Burke, 2011: 46-47).

Müzikte sadece göçmenlerin etkileriyle oluşan melezleşme örnekleri değil, göç dışında müziği yerinde duyarak, yaşayarak yabancı kültür ögelerini müziklerine yansıtan müzisyenler de çoğunluktadır. Asya kıtasının son yüzyıllarda özellikle klasik müzik bestekârlarına büyük bir ilham kaynağı oluşturmasıyla yaptıkları geziler boyunca bestekârları etkilemiştir. "Örneğin, Fransız besteciler arasında Claude Debussy (1862 - 1918) Java'nın Gamelan müziğinden etkilenirken, hem Albert Roussel (1868 - 1937) hem de Maurice Delega (1879 – 1961), Hindistan'ı ziyaret etmiş ve oradaki müzik türleriyle ilgilenmişlerdi" (Burke, 2011: 45-46). Aynı şekilde Berköz de, Claude Debussy'nin Gamelan müziklerinden etkilendiğini belirterek bu etkinin özellikle Paris'te dinlediği bir orkestradan Java Adaları'nın Gamelan müziklerini duyması sonucunda oluştuğunu ve o müziklerdeki pentatonik dizilerden ve ritm unsurlarından esinlenerek bu yapıları kendi bestelerine de yansıttığını ifade eder (2006: 14).

Bir diğer örnek de İngiliz besteci, pianist ve viyolacı olan Jocelyn Pook'un solo albümlerinde dinleyiciye sunduğu müziklerdir. Jocelyn Pook albümlerinde baştan bu yana Doğu müziklerinden etkilendiğini gösterir müzikler bestelemiştir. Özellikle "Untold Things" albümündeki şarkılarda, ilk albümü "Deluge"den çok daha fazla Doğu müziği unsurlarını kullandığı çokkültürlü müzikler kaydetmiştir. 2001 yılında "Real Words Records"tan çıkan "Untold Things" albümünde İran müziği etkileri oldukça belirgin bir şekilde duyulmaktadır. Örneğin "Upon this rock" şarkısı, Bahram Sadeghian'ın "Dastgah Nava" albümündeki "Avaz-e Nahoft" şarkısıyla başlar ve şarkı boyunca Batı ve Doğu karışımının örneklerini sunarak kültürel ögeleri barındıran

müzikal çeşitlilik geçişleriyle dinleyicinin iki müziği aynı anda duyumsamasını sağlar niteliktedir.

Bir diğer ve son melez müzik örneği birçok melez türün oluşmasına da önayak olan caz müziğidir. Caz müziği 18. yüzyılın sonlarında Afrika'dan Amerika'ya getirilen kölelerin yaptıkları müzikle, yeni türleri de harmanlayarak New Orleans'ta ortaya çıkarttıkları bir müziktir. Daha sonraları Ragtime, Blues gibi birçok yeni türden günümüzdeki caz müziğine ulaşılmıştır. Caz müziği hem kökeni bakımından hem de oluşma şekli bakımından değerlendirildiğinde kültürel karşılaşmaların ve alışverişin melezlik bağlamında temel bir örneğini teşkil eder. Bununla birlikte caz için tek bir kaynaktan beslenen bir kültür ürünü olduğunu söylemek bu karşılaşmaların kökenine dair tartışmaların oluşmasına da zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla cazın beslendiği kaynaklar, kimlik tartışmalarına da son noktayı koyarak Avrupa, Afrika kültürü ve müziğine dayanmaktadır (Berköz, 2006: II).

Ayrıca, özellikle günümüz teknolojik imkânlarını kullanarak yukarıda küreselleşme genelinde de bahsettiğimiz üzere, dijital olanaklar sayesinde ulaşılabilir müzik kaynaklarıyla farklı kültürel ögeleri, içinde bulunulan kültüre ait ürünlerle bağdaştırarak yeni melez türler ortaya koymak da mümkündür. Yaygın dijital platformlar sayesinde dünyanın en ücra köşesindeki müziği dahi arama motorunda aratarak saniyeler içerisinde önümüze serebilmekteyiz. Bu bağlamda Hall'un küreselleşmenin boyutlarını gözler önüne serdiği görüşü, bir bakıma Batı güdümlü küreselleşmenin de denetimini yorumlar niteliktedir. Hall'un "artık başka müziklerle etkileşime girmemiş bir müzik kalmış mıdır" (2014: 150) sorusu kültürel karışıma net bir bakış açısını ortaya koymaktadır. Hall, saf bir müziğin kalmadığını ve tek bir müziğin dahi birbirinden esinlenmeler içermemesinin mümkün olmadığını net bir şekilde ifade etmektedir. Bu esinlemelerin estetik bağlamını melezliğe etki eden unsurlar olan diasporal ve göç bağlantılı etmenlere dayandırarak modern müziğin de bir karışım olduğunu ve Avrupa'nın denetiminde olduğunu ve istediği şekilde devam ettiği sürece de kendi denetiminde kalmaya devam edeceğini vurgular (Hall, 2014: 150). Aslında Hall, Batı'nın kültürel ögelere ve dolayısıyla yerel olan müziklere bu nostaljik bakış açısının oluşum sürecini, yerelin değerinin yerel tarafından tam anlamıyla

bilinmemesine bağlıyor. Daha doğrusu melezliği oluşturan etmen, Batı tarafından sağlandığı için denetimin de ona ait olabileceğini ifade ediyor.

Yaygın görüşe göre küreselleşme, modernizmin bir sonucu olarak post modernizmle beraber yaşamsal ögelerin tamamında Batı güdümlü olarak başrol almış; modernizm, postmodernizm ve küreselleşmenin sonucunda yine yaygın görüşe göre ekonomik kökenli atılımlarla göçün ve göçle birlikte gelen ekonomik, sosyal, kültürel ve inançsal sorunların zemini hazırlamıştır. Küreselleşmenin getirdiği tüm bu sorunların yanında teknolojik imkânların ve iletişimin yaygınlaşmasıyla da farklı kültürlerin tanınmasının önü açılmış, çoklu kültürel karşılaşmalar oluşmuş, sonucunda da yukarıda ayrıntılarıyla söz ettiğimiz yeni melez ürünler/müzikler ortaya çıkmıştır. Küreselleşme gelinen bu süreç içerisinde tüm sorunların çözümü ya da kaynağı gibi gösterilmektedir. Henüz küreselleşmeyle birlikte kültürel ve konumuz özelinde anlattığımız melez müzikler anlamında önümüzdeki zamanlarda doğacak sonuçlar hakkında net bir görüş olmamakla beraber birtakım senaryolardan bahsetmek mümkündür. Burke'e göre gelecek zamanda kültürel bağlamda gerçekleşeceği düşünülen dört alternatif seçenek görülmektedir. Birincisi, pek çok kültürün karşılaşmalar sonucu kendi içerisinde azalarak yok olması şeklinde gerçekleşeceği yönündedir. İkinci seçenek; sözü edilen her bir kültürün birbiri içerisinde kaybolmasına karşı bir duruş sergileme hareketi olarak belirtilirken üçüncüsü, "kültürel ikidillilik" olarak tanımlanan küresel ve yerelin kaynaşması olarak ifade edilmektedir. Son seçenek ise alternatiflerin ve beklentilerin dışında yeni ve farklı bir birleşimin gerçekleşmesi yönündedir (Burke, 2011: 151).

Elon Musk'a göre, çok yakın bir zaman içinde kimsenin herhangi bir dil bilmekle ilgili bir problemi kalmayacak. Dolayısıyla herhangi bir kültürdeki müziğin sözleriyle ilgili anlamın derinliklerine ulaşmak için bir dil anlayışına, bir çabaya da gerek kalmayacak. Aslında ilk akla gelen ve en çok korkulan senaryo olan homojenleşme senaryosunun gerçekleşme ihtimali düşünülürse yerel olanın, müziğin, kültürün ve dilin anlaşılmasının kolay olmayacağı hatta anlaşılmayacağı, belki de yok olacağı zamanların yaklaştığı korkusu hâkim olmaya başlayacaktır.

Bununla beraber bu senaryonun tam tersine yerel kültürlere merakın arttığı bir dönemin de içinde yaşamaktayız. Örneğin çeşitli toplumların geleneklerinde var olan gırtlak müziği geleneğinde olduğu gibi eski ve yeninin buluşmasının, keşfinin devam edeceği, farklı kültürlere merakın domino taşı etkisi yaratarak melez müziklerin/ürünlerin ortaya çıkmasının önünün açılacağının işaretleri de bugünden tahmin edilen senaryolar arasındadır.

1.9. Çalgıda Melezlik

Müzik tarihine bakıldığı zaman çalgılar, özellikle kültürlerin kimliklerini yansıtmasına olanak sağlayan ve birbirleriyle etkileşimin artmasına yardımcı önemli araçlar olarak öne çıkmaktadır. Fakat çalgıların biçim ve form özellikleri her zaman aynı şekilde kalmamış; zamanla çeşitli geleneklerin, teknolojilerin ve estetik yaklaşımların etkisiyle değişim göstermiştir. Bu bağlamda çalgılarda melezlik, kimi zaman fiziksel yapılarındaki değişiklikler kimi zaman ses karakterlerinde yapılan ekleme ya da çıkarmalarla olan değişiklikler, kimi zaman da fiziksel yapılarıyla ses karakterlerinde yapılan topyekün bir değişiklikle, çeşitli kültürel unsurların da bir araya gelmesiyle yeniden biçimlenmesi anlamına gelir. Geleneksel ve modern unsurların bu birleşimi, sadece yeni bir çalgı üretmekle kalmaz aynı zamanda müzikal ifade şekillerini çeşitlendirerek sınırların ötesine de geçen bir estetik deneyim sunabilmektedir.

Çalgılarda melezlik olgusunun en belirgin örneklerinden biri Batı ve Doğu çalgılarının fiziksel ve tonal özelliklerinin birleştiği çalgı tasarımlarıdır. Örneğin piyano gibi Batılı çalgıların akort ve perde sistemlerinin Doğu'nun mikrotonal müzik anlayışıyla uyumlu hale getirilmesi müzikteki kültürel melezliğin çarpıcı örneklerini sunması bakımından önemlidir. Aynı zamanda elektronik çalgılar da bu sürece önemli katkılarda bulunmuştur. Örneğin; synthesizerlar ve elektro düzenekli yerel çalgılar, otantik çalgıların seslerini dijital mecralarda yeniden üretirken geleneksel yapıların sınırlarını genişleterek karışımın modern örneklerini sunarlar.

Örneklerle ifade edilen bu süreç yalnızca teknolojik bir ilerlemenin değil aynı zamanda kültürel etkileşimlerin de bir sonucudur. Diğer melezlik unsurlarında da anlatıldığı üzere göç, ticaret ve küreselleşme gibi dinamikler çalgıların yapısını ve

kullanım biçimlerini dönüştürmüş, onları farklı kültürel aidiyetlerin aynı potada temsil edildiği birer melez form haline getirmiştir. Fakat bu değişimle melezleşen yapı, bazı tartışmaları da yanında getirmiştir. Kimileri, bu tür melez karışımların geleneksel çalgıların özgünlüğünü zayıflattığını iddia ederken diğerleri melez çalgıları kültürel alışveriş ve diyaloğun aynı zamanda da yeniliğin güçlü bir sembolü olarak görmektedir. Çalgılarda melezlik, müziğin hem geçmişe hem de geleceğe uzanan çok katmanlı yapısını anlamak için önemli bir pencere sunmaktadır.

Türkiye'de, özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra müzikle ilgili birçok politik karar alınmıştır. Bu kararlar arasında çeşitli değişiklikler ve yasaklamalar (bir süreliğine) olmuştur. Bu politikalarla eş zamanlı olmamakla beraber yine Cumhuriyet ile beraber çalgılardaki değişim de en az o dönemlerde uygulanan politikalar kadar önemli gelişmeler göstermiştir. Özellikle Cumhuriyet'le ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'le beraber anılan cümbüşün bir icat saz olarak ortaya çıkışı da Türkiye'nin müzik kültüründe meydana gelen yeniliklerin ve melezleşme sürecinin dikkat çekici bir örneğidir. 1930'larda Zeynel Abidin tarafından icat edilen bu çalgı; klasik Türk müziği, halk müziği ve Batı müziği arasında bir köprü görevi görmesi amaçlanarak kullanılmaya başlamıştır. Zamanla klasik Türk müziğinde rağbet görmeyen cümbüş, özellikle halk çalgısı olarak ve piyasa diye tabir edilen çeşitli organizasyon ve eğlencelerde boy göstermiş ve benimsenmiştir.[23] Bu anlamda cümbüş, hem icrada kolaylığı sağlaması ve sökülüp takılabilir bir klavyeye sahip olması bakımından hem de farklı müzik türlerine uyum sağlayabileceği bir yapıya ve ses karakterine sahip olmasından dolayı önemli bir icat olmakla beraber tam anlamıyla melez bir çalgıdır.

Günümüzden yaklaşık 500 yıl öncesinden bu zamana ulaşmış birçok deneysel çalgı örneği bulunmaktadır. Bilindiği üzere o dönemlerde teknolojinin boyutları günümüz teknolojileri kadar ileri seviyede değildi. Ancak o dönemlerde de birçok yenilik ve icat yapılmaktaydı. Bu icatların ve tasarımların bir kısmı da müzik icrasındaki yenilik denemeleriyle beraber farklı çalgıların karışımlarından meydana gelen ve melez unsurlar barındıran deneysel çalgı icatlarıydı. Bu anlamda yeniliklerin

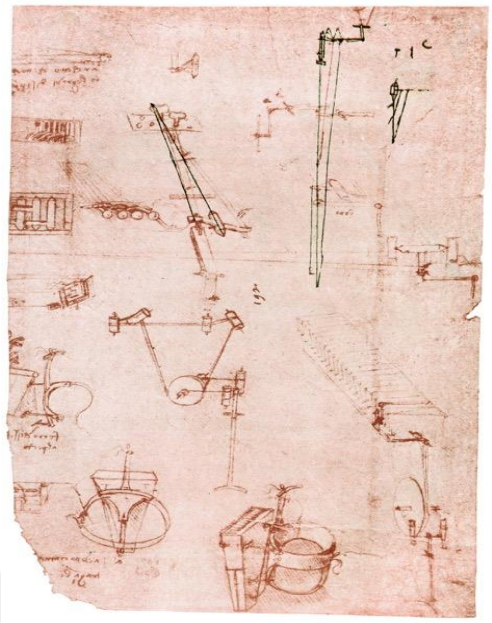
[23] http://www.musikidergisi.net/?p=814 (Erişim Tarihi: 15.05.2022).

ve icatların önemli bir ismi olan, aynı zamanda sanat ve bilimin çeşitli alanlarında çalışmalar yapan İtalyan sanatçı ve bilim insanı Leonardo Da Vinci hem sanatta hem de bilimde oldukça üretken bir dâhi olmakla beraber zamanını sürekli yeni keşifler ve icatlarla dolduran biriydi. Da Vinci'nin yetenekleri, yapıtlarıyla birlikte tasarımlarıyla da ortaya çıkmaktadır. Yetenekli bir müzisyen ve çalgı yapımcısı olan Da Vinci'nin, yaşadığı dönemlerde müzik aletleriyle birlikte birçok alanda kullanılabilecek icatlar için taslak çizimlerinin olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, müzik alanında en dikkat çeken tasarım çalgılarından biri olan "klavsen-viyola", melez bir yapıda, klavsen ve viyolanın birleşimini deneysel bir şekilde yansıtan ayrıntılı bir icattır.

2009 yılında, Leonardo3 adındaki bir araştırma ekibi, beş yıl süren detaylı bir çalışmanın ardından Leonardo Da Vinci'nin 15. yüzyıla ait tasarımlarına dayanarak çalınabilir bir klavsen-viyola prototipi üretmiştir. Daha önceleri yalnızca Da Vinci'nin ünlü Codex Atlanticus'unun[24] 93 numaralı notları arasında yer alan ve teorik bir tasarım olarak bulunan bu çalgı, (1478) sonraları New York'taki Discovery Times Square Leonardo Da Vinci Atölyesi sergisi kapsamında tanıtılmıştır.

Ancak, Da Vinci'nin klavsen-viyola tasarımını yeniden inşa ederken ekibin karşılaştığı zorluklardan biri, orijinal çizimlerin sol kısmının eksik olmasıdır. Yine de mevcut taslaktan çalgının temel mekanizmalarını anlamak mümkün olmuştur. Da Vinci'nin bu çarpıcı çalgısının işleyen bir modeli, 2013 yılından itibaren Milano'daki Leonardo3 Müzesi'nde sergilenmektedir.[25]

[24] Leonardo Da Vinci'ye ait çizimlerin ve yazıların olduğu koleksiyondur.
[25] https://news.artnet.com/art-world/da-vinci-harpsichord-viola-2432161 (Erişim Tarihi: 25.05.2024).



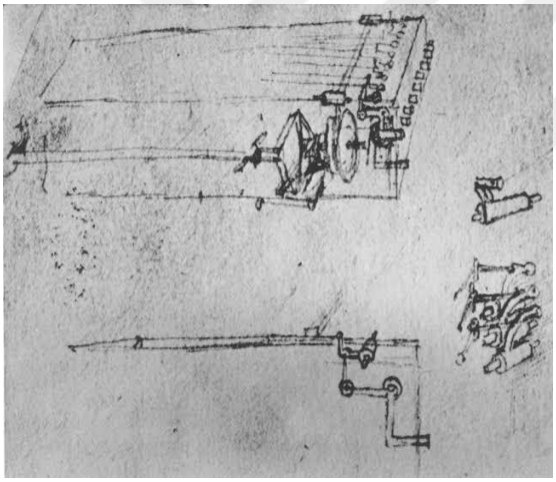


Şekil 5- Klavsen-Viyola tasarımı **Şekil 6**- Klavsen-Viyola prototipi[26]

Yapısal özellikleri bakımından bu iki çalgının birleşimi hayal edilerek tasarlanan Klavsen-Viyola çalgısı, taşınabilir bir çalgı olup ses kutusuna bağlanan deri kayışlarla müzisyenin vücuduna sabitlenerek kullanılmaktadır. Çalgı, onu çalacak kişi tarafından giyildikten sonra ayağı bir kaldıraç mekanizmasına bağlanır ve yürüme hareketiyle karmaşık bir motor sistemi çalıştırılır. Ses kutusunun içinde, müzisyenin yürüyüşünden kaynaklanan hareket sayesinde at kılından yapılmış ya da sürekli dönen bir bant gibi işlev gören bir mekanizma durmaksızın hareket eder. Bu yapı, müzisyenin her iki elini serbestçe kullanmasına olanak tanıyarak çok sesli müzik eserlerini birden fazla sesle icra etmesini sağlar. Bu tasarım, Da Vinci'nin iki farklı çalgı üzerinde yaptığı analizlerin sonucudur. Da Vinci, bu iki çalgıdan (klavsen ve viyola) kritik zorlukları çıkararak en iyi özellikleri bir araya getirmeyi hedeflemiştir. Bundan dolayı bu çalgı "klavsen-viyola" (clavi-viola) olarak adlandırılmıştır.[27] Aynı zamanda Codex Atlanticus'un not defteri sayfalarında, taslakları yer alan bu çalgının tasarımı, yaylı bir çalgı ile klavyeli bir çalgıyı birleştiren bir yapı bütününü göstermektedir. Bu tasarım, bir anlamda hem keman hem de piyano işlevi görebilen bir çalgıyı işaret etmektedir.

[26] Şekil 5 ve 6: https://x.com/EuropeanArt_/status/1615359942529253378 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).
[27] https://www.leonardo3.net/en/l3-research-center/l3-collection/harpsichord-viola-1278.html (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

Polonyalı konser piyanisti Slawomir Zubrzycki, 500 yıl önce tasarlanan bu çalgıyı yeniden inşa etmiş ve onu; klavsen, org ve viola da gamba gibi üç farklı çalgının özelliklerini bir arada taşıyan bir çalgı olarak tanımlamıştır. Zubrzycki, viola organista adı verilen bu çalgıyı oluşturmak için dört yıl boyunca çalışmıştır. İlk halka açık performansını 2012 yılında gerçekleştiren Zubrzycki, daha sonra bu çalgının benzersiz sesini sergileyen birçok kayıt yapmıştır. Bunlardan biri, 2014 yılında Krakow'daki Copernicus Festivali'nde icra ettiği Marin Marais'nin Si Minör Süiti'dir. Ancak Zubrzycki'nin bu yenilikçi çalışmasına rağmen, viola organista'yı inşa eden ilk kişi olmadığı belirtilmelidir.[28] Da Vinci'nin çizimlerinden esinlenilerek farklı zamanlarda yapılan birçok viola organista bulunmaktadır.



Şekil 7- Viola Organista tasarımı



Şekil 8- Zubrzycki tarafından yapılan Viola Organista[29]

Çalgıların yapım süreçleri de en az bu çılgın icat fikirleri kadar önemlidir. İyi bir müzisyenin ilk yardımcısı iyi bir çalgı yapımcıdır. Çalgı yapımcılar, bir bakıma icracıların çalgısal tasarım anlamındaki hayallerinin bekçiliğini yaparlar. Önemli icracılar, eğer iyi bir çizim ya da resim yeteneğine sahip değillerse hayallerinde

[28] https://www.openculture.com/2018/02/he-viola-organista-a-piano-that-sounds-like-a-violin-which-leonardo-da-vinci-invented-but-never-heard.html (Erişim Tarihi: 25.11.2023).
[29] Şekil 7 ve 8: https://x.com/EuropeanArt_/status/1615359938150432768 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

tasarladıkları çalgı fikirlerini, çalgı yapımcılara aktararak yeni çalgıların ya da çalgı düzeneklerinin yapı anlamında hayat bulmasını sağlarlar. David G. Monette de müzisyenler için özel bakır üflemeli çalgılar ve ağızlıklar tasarlayan Amerikalı bir zanaatkâr ve çalgı yapımcısıdır. Monette, trompet çalma deneyiminden ve akustik bilimci Arthur Benade'in fikirlerinden etkilenerek trompet ağızlığını yeniden tasarlamış ve çalgının çalınabilirliğini ve ses kalitesini artırmayı hedeflemiştir. İlk Monette ağızlıkları; 1985 yılında piyasaya sürülmüş ve bu tarihten itibaren tuba, trombon, trompet ile piccolo trompet gibi çeşitli çalgılar için ağızlıklar üretmiştir. Monette, Dr. George Washington Shaw, Maynard Ferguson, Wynton Marsalis, Charles Schlueter ve tubist Chester Schmitz gibi önemli müzisyenler için ağızlıklar ve trompetler tasarlamıştır. Ayrıca caz müzisyenleri Art Farmer ve Mark Isham için trompet ve flugelhornun özelliklerini birleştiren melez bir çalgı olan Flumpet'i geliştirmiştir.[30]

Flumpet, trompet ve flugelhornun[31] yapısal ve tınısal özelliklerini bir araya getiren melez bakır üflemeli bir çalgıdır. Bu çalgı, David Monette tarafından caz müzisyeni Art Farmer için 1989 yılında tasarlanmıştır. Aynı zamanda bu çalgı günümüzde Monette tarafından üretilmeye devam etmektedir. Flumpet, Si bemol tonunda çalınacak şekilde tasarlanmıştır. Flumpet, hem trompet hem de flugelhornun tasarımından esinlenilerek yapılır ve uzunluğu trompetle aynıdır. Çalgının ağızlığı derin, konik bir formda olup hafifçe daralmaktadır; bu, trompet ağızlığındaki keskin daralmanın oluşturduğu kâse biçiminden farklıdır. Flumpetin sesi, flugelhorndan daha dolgun ve zengin, trompetten ise daha yumuşak ve yuvarlak olarak tanımlanmaktadır. Tasarım sürecinde, alışılmış tasarım kalıplarını aşan ancak işlevselliğini koruyan bir çalgı yaratmayı hedefleyen David Monette, flumpetin sesinin, flugelhorndan daha yumuşak tınıları taşıdığı için küçük ve samimi mekânlarda avantaj sağlarken aynı zamanda trompetin daha sert ve keskin tonlarını da üretmesini amaçlayarak çalgıyı tasarlamıştır.[32]

---

[30] https://www.wikiwand.com/en/articles/David_Monette Erişim Tarihi: 25.11.2023

[31] Deliği Trompet ve kornetten daha geniş olan konik bir deliğe sahip üflemeli çalgı. https://www.wikiwand.com/en/articles/Flugelhorn (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

[32] https://www.wikiwand.com/en/articles/Flumpet (Erişim Tarihi: 25.11.2023).



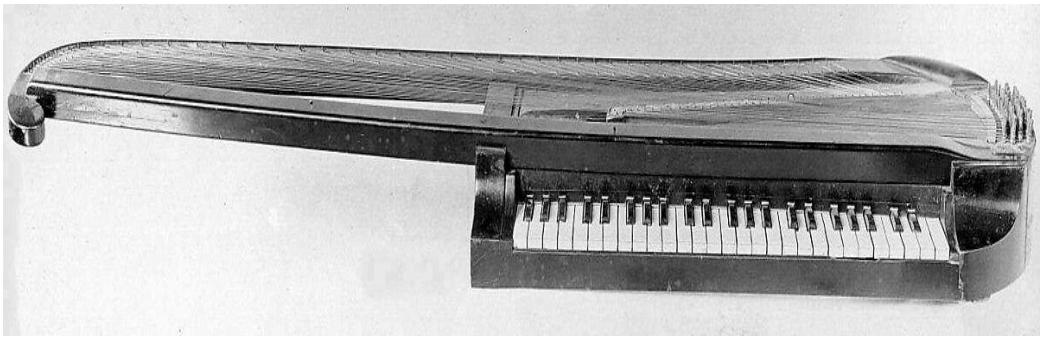
Şekil 9- Flumpet[33]

Melez çalgılarla ilgili örnekleri devam ettirirken bazı ayrıntılar daha da dikkat çekici hâle gelebilmektedir. Örneğin çalgıda melezliğin giriş bölümünde, Doğu ve Batı kültürlerinin birbirlerini etkilemesi sonucu meydana gelen çalgıların örneklerini verdiğimiz gibi yakın kültürlerin ve çalgıların da birbirlerinden etkilenerek oluşturduğu melez örneklerden söz edebiliriz. Bu bağlamda, Flumpet örneğinde belirtildiği gibi ihtiyaca dayanan bir üretim sonucunda bir karışımın oluşabileceği de ifade edilebilmektedir.

Bir diğer melez çalgı örneği hem telli hem de tuşlu bir çalgının karışımı olarak farklı işlevsel kısımlarının birleşimiyle meydana gelen orfika isimli çalgıdır. Orfika, 19. yüzyılın başları sayılan kesin bir tarih verilememekle birlikte yaklaşık olarak 1795 yıllarında Viyanalı Carl Leopold Röllig tarafından icat edilmiş taşınabilir bir piyanodur. İsmini, lir çalarak tanrıları büyülediği söylenen mitolojik müzisyen Orpheus'tan alır. Orfika, kullanıcının kucağına yerleştirilebileceği gibi bir gitar gibi boyundan askıyla da taşınabilir. Neoklasik bir tasarım anlayışıyla üretilen bu müzik aleti özellikle zarafeti, popüler repertuvarıyla uyumu ve açık hava etkinliklerindeki kullanışlılığı nedeniyle kadın amatör müzisyenlere hitap etmeyi amaçlamıştır. Orfika'nın 19. yüzyılın başlarına kadar kısa süreli bir popülerlik kazandığı bilinmektedir. Bu örnek, 4 oktavlık bir ses aralığına sahip olup küçük boyutlu tuşlar gerektirmektedir. Standart Viyana tipi bir mekanizma kullanılarak her nota için sönümlenmemiş tek bir tel vurulmaktadır. Bu

[33] https://x.com/10ehC/status/606321338928787456 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

çalgı, hem taşınabilirliği hem de yenilikçi tasarımıyla dönemin müzik kültürüne katkıda bulunmuştur.[34]



Şekil 10- Orfika (Orphica)[35]

19. yüzyılla beraber bu sefer piyano ve arp çalgısının farklı bir şekilde birleşimiyle yapılan başka bir melez çalgı örneği de Klaviharp olarak adlandırılan çalgıdır. Klaviharp, 1814 yılında Johann Christian Dietz tarafından patenti alınan, piyano ve arp özelliklerini birleştiren melez bir çalgıdır. Bu çalgının alt kısmı dik bir piyano formundayken üst kısmı bir arp şeklindedir. Klavyesi piyanoya benzer ancak ses üretimi tellere vurularak değil özel bir mekanizma aracılığıyla tellere dokunularak sağlanır. Bu mekanizma, müzisyenin parmak dokunuşunu simüle ederek tellere mızrap benzeri bir hareket uygular. Çalgının telleri pirinç ve çelikten yapılmış olup doğal ipekle kaplanmıştır. Dietz'in bu yenilikçi tasarımı, 1827 Paris sergisinde kendisine gümüş madalya kazandırmıştır. Klaviharp, Dietz'in oğulları ve torunları tarafından Paris'te üretilmeye devam etmiş ve zaman içinde müzik tarihinde nadir bulunan bir örnek olarak yerini almıştır. Günümüzde bu çalgı, Michel Angelo Lambertini ve Alfredo Keil'in koleksiyonlarına dayanan Ulusal Müzik Müzesi envanterinde yer almakta ve müzikologlar ile koleksiyonerler arasında hâlâ büyük ilgi görmektedir.[36]

[34] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501812 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).
[35] Şekil 10: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501812 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).
[36] https://mirpurifoundation.org/programs/performing-arts/claviharp-restoration/ (Erişim Tarihi: 25.11.2023).



Şekil 11- Klaviharp (Claviharp)[37]

Melez çalgılar, sadece teknik anlamdaki iyileştirme ve geliştirmelerle değil aynı zamanda kültürel bağlamlarıyla da dikkat çeker. Bu çalgıların bir yandan geleneksel müziği koruması amaçlanırken diğer yandan küreselleşen dünyada farklı müzik türleriyle olan entegrasyonu hedeflenir. Dolayısıyla melez çalgılar, çeşitli kültürlerin bir araya gelmesinin yaratıcı sonuçlarını temsil etmektedir.

[37] https://mirpurifoundation.org/programs/performing-arts/claviharp-restoration/ (Erişim Tarihi: 25.11.2023)

2. BÖLÜM

OSMANLIDAN CUMHURİYET'E DEĞİŞİM, GELENEK, HALK MÜZİĞİ VE BAĞLAMA

2. BÖLÜM

OSMANLIDAN CUMHURİYET'E DEĞİŞİM, GELENEK, HALK MÜZİĞİ VE BAĞLAMA[38]

2.1. Kopuzdan Bağlamaya Değişimin Ayak Sesleri

Bütün disiplinlerdeki tarihsel gelişmelere bakıldığında değişim ve dönüşümün teknolojik ilerlemelerle beraber sosyal, kültürel ve coğrafi etkileşimlerin bir sonucu olarak gerçekleştiği söylenebilmektedir. Tarihsel değişimin müzik tarihi kaynaklı unsurlarından olan çalgıların değişimi de aynı ilerlemenin bir parçası olarak değişimin ayak seslerini duyurmakla kalmayıp değişmenin sınırlarını da aşarak yeni bir oluşumu meydana getiren, melezleşen bir yapıya bürünmektedir. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu gibi geniş ve çok kültürlü yapıya sahip bir devletin sınırlarında yerel ve yerel olmayan kaynaklı etmenlerin bir araya gelmesi bu değişimin zemininin hazırlanmasında önemli katkılar arasında sayılabilmektedir. "Globus Ottomanorum" kavramıyla devletin sınırları anlatılan Osmanlı coğrafyasında yaşayan nüfus, ırk, dil ve din olarak tarihsel süreçte var olan imparatorlukların pek azında görülen bir çeşitliliğe sahipti (Ortaylı, 2004: 48-49). Gelinen bu süreçte, Türk müzik kültürünün başlangıçtan günümüze temelinde yer alan kopuz, tarih boyunca değişikliğe uğramıştır. Kopuz[39], uzun soluklu bir yolculukla, kültürel etkileşimler geçirmiş ve müziksel devinimle beraber Türk müzik tarihi içerisinde önemli bir sembol haline gelmiştir. Türk edebi ve kültür tarihinin diğer bir sembol ismi olan Dede Korkut'la beraber anılarak Türk şiirinde de saz ve şiir birlikteliğini oluşturan önemli bir geleneğin temsilcisi olmuştur.

Kopuz, erken dönemdeki Türk toplumlarında ve özellikle de Orta Asya'daki göçebe toplulukların kültürlerinde ruhani törenlerin ve epik anlatıların vazgeçilmez bir çalgısıydı. Kopuzla yapılan çeşitli ruhani haberleşme yolları vardı. Özellikle ruh

[38] Bu çalışmada bağlama ailesine ait çeşitli isimler kullanılmakla beraber "bağlama" ismiyle tüm aile üyelerini temsil eden bu ismin kullanımı tercih edilmiştir.

[39] Bu çalışmada kopuz çalgısı bağlamanın öncüsü olarak ele alınmıştır. Temel olarak kopuzdan sonraki dönem üzerinde durulacaktır. Kopuzun kökenine dair belirleyici bilgiler verilmekle beraber ayrıntılara değinilmeyecektir. Kopuzun kökenine ve etimolojik ayrıntılarına dair bkz. Gazimihal, M. R. (2001), Ögel, B. (2000), Parlak, E. (2000).

çağırma, dua etme, kötü ruhları kovma gibi şaman ritüelleri kopuz eşliğinde yapılıyordu (Ögel, 2000: 10-12). İpek Yolu gibi kültürel çeşitliliğin olduğu ve bundan dolayı kültürel alışverişin yoğun yaşandığı ticaret yolları boyunca Arap, İran ve Çin müzik kültürleriyle temaslarda bulunan kopuz; seyahati boyunca şekil ve kullanım anlamında çeşitlilik göstermiştir. Bu dönemde, yaylı kopuz gibi farklı türlerin ortaya çıkması kopuzun bölgesel adaptasyon süreçlerini gösterirken kökenlerine dair birçok soruyu da beraberinde getirmektedir. Kopuzun kabul görmüş formuna ve çalım şekline rağmen başlangıçta saz olarak mı kemençe olarak mı diğer bir ifadeyle teltınlar (chordophone) sınıflandırmasına göre yaylı mı telli mi kullanıldığına dair çeşitli ifadeler de yer almaktadır. Örneğin, Ögel Radlof'tan aktararak kopuz çalgısının aslının kemençe olarak kullanıldığını belirtir ve kopuz çalgısının yaylı bir çalgı olduğunu ifade eder (2000: 7). Gazimihal'de Ali Şir Nevaî'nin Mahbûbü'l Kulûb eserinde geçen "Anda kim rebab başın yerge koyup niyaz körgüzgey ve kopuz kulak tutup ıyşga tergip ahengin tüzgey" ifadesinden hareketle, rebap ile kopuzun bir arada anılmasından dolayı hangisinin yaylı olabileceğine dair şüphelerini aktarmasıyla farklı bir sonuca varır. Kopuzun mızraplı olması halinde rebabın o dönemlerde yayla çalınmış olabileceğini, kopuzun ıklığ cinsinden olması durumunda ise rebabın mızrapla çalınmış olabileceğini ifade eder (Gazimihal, 2001: 20). Ancak belirtmek gerekir ki rebâp, İbn Sina'nın (980-1037)[40] "Mûsikî" adlı eserinde de ifade edildiği üzere telleri ve perdeleri olan, vurulmak suretiyle değil de yay çekilerek çalınan bir çalgı olarak anlatılır (Sina, 2004: 108). Gelinen noktada kopuzun tarihçesiyle ilgili yapılan araştırmaların tümünde kopuzun Asya kökenli olduğu bilgisinde birleşilmiştir. Fakat Anadolu halk sazlarıyla ilgili var olan ya da edinilen bilgi ve belgeler tarihi bir tetkik ve koleksiyondan öte birkaç yabancı kaynaktan ve Evliya Çelebi Seyahatnamesi'yle, Dede Korkut deyişlerindeki bilgiler ışığında birtakım çıkarımlar yapılarak günümüze ulaşmıştır (Gazimihal, 2006:120). Mesela Curt Sachs (1940), Türkçe'de kopuz (qüpüz) olarak kullanılan çalgının 13. yüzyılda Avrupa'ya girerek kıtanın merkezinde ve doğusunda kullanıldığını ancak Güney ve Batı Avrupa'da bilinmediğini belirtir. Sachs bununla beraber 14. yüzyılın başında Almanca yazılmış bir şiirde "kobus" olarak belirtilen ve Orta Çağ'a kadar da "koboz" olarak Bizans üzerinden Macaristan'a geldiği rivayet edilen çalgının 800

[40] Doğum ve ölüm tarihleridir.

yılında yazılmış Yunan Simya kitabında 7 perdeli 3, 4 ve 5 telli "kobuz" ya da "pandurion" ismiyle bahsedildiğini belirtmektedir (1940:252). "Cafer Açın, bu konuda bir genelleme yaparak bütün yaylı ve mızraplı sazların Asya kökenli olduğunu savunur" (Parlak, 2000:7). Diğer bir taraftan bakılırsa da kopuzla ilgili çıkarımlar yapılarak tam olarak netleştirilmeyen bilgiler dışında (kullanılan ağaç cinsi, boyutları, telleri, vb.), tarihi belgelerden yola çıkarak varlıklarını hangi dönemlerde sürdürdüğü anlaşılabilmektedir. Örneğin 14. yüzyılda Türklerin anlatıldığı Kıpçak asıllı bir tarihçi tarafından yazılan iki Arapça eserde, ilk insanın yaradılışından bahsedilerek Türklerin bu soydan olduğuna dair mitolojik yaklaşımlarına değinilir ve Dede Korkut hikâyelerine de atıfta bulunarak bu hikâyelerin sözle beraber kopuz çalınarak anlatıldığı belirtilir (aktaran Boratav, 2003: 58). Diğer taraftan Seyahatnameden de yola çıkarak kopuzun, Osmanlı dönemine gelindiğinde yerini yavaş yavaş saraylı çalgılara ve bir halk çalgısı olarak bağlamaya bırakmaya başladığı, ancak 17. yüzyılın sonlarına kadar varlığını sürdürmeye devam ettiği bilinmektedir (Açın, 1994: 87). 17. yüzyılda Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesinde, Çelebi'nin bahsi geçen sazların karşılaştırmalı incelemesinde ve Osmanlı ordusunun seferlerinde kopuzcuların ve kopuzun varlığını korumaya devam ettiği görülmektedir (Esin, 2018: 545).

Bununla beraber kopuzun Türk-İslam dünyasında benimsenmesi, dinî ve tasavvufi bir boyut kazanmasına, özellikle ozan baksı[41] geleneğiyle ilişkilendirilmesini sağlar. Bu ilişki kopuzun sadece bir çalgı olmaktan öte, kültürel ve dini bir temsil aracı olduğunu da göstermektedir. Kopuz, Orta Asya'dan geldiği düşünülerek Anadolu'ya uzanan, kültürel etkileşim ve müziksel dönüşümle, değişimin ayak sesleri olarak sadece müziksel bir evrim değil, ileride ayrıntılarıyla inceleyeceğimiz toplumsal bir yeniden şekillenmenin de yansımasını içerir.

Osmanlı İmparatorluğu, hem Doğu hem de Batı müzik türlerini harmanlayan bir yapıya sahipti. Ancak halk müziği çerçevesinde bağlamanın şekillenmesi yerel geleneklerin devamı olarak nitelendirilebilir. Kopuzdan bağlamaya geçiş esnasında

[41] Erman Artun, ozan-baksı geleneğinin İslamiyet öncesi bir Türk edebiyat geleneği olduğunu belirtir. Bu geleneğin Anadolu'da şekil değiştirdiğini ifade ederek, Osmanlı kültür ve üslubuyla beraber yeni bir hal aldığını ve en belirgin anlatımının da İslamiyet ve Tasavvuf'ta bulunduğunu belirtir. https://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/44.php (Erişim Tarihi: 7.12.2023).

Osmanlının çok uluslu yapısının etkileri dikkat çekicidir. Anadolu coğrafyasında farklı etnik gruplar arasındaki kültürel alışveriş, bağlama türlerindeki bölgesel çeşitliliğe de zemin hazırlamıştır. Gazimihal, kopuzdan türeyen bağlamanın adının kopuz ismini terk ederek bağlama ismini almasının sazın kendisinden önce perdelere mi atfedildiğini, yoksa gerili deriden vazgeçilerek onun yerine takılan tahta göğüs kapağına mı verildiğinin belli olmadığını, 18. yüzyılda artık sazın kendisine bağlama denildiği belirtir (2001:106). Kopuz çalan ozanların Anadolu'da yaşayan en eski âşıklar olduğunu söyleyen Ataman ise, sonraları kopuzun değişimler göstererek adının ve yapısının çeşitli isimler aldığını ve bundan dolayı değiştiğini vurgulayarak bu isimleri çöğür, meydan sazı, divan sazı, kara düzen gibi çeşitli adlandırmalarla belirtir. Bu anlamda Âşık Veysel'in de bir âşık ve ozan olarak bağlamayı tercih ettiğini, bağlamadan kastettiği şeyin de bağlama düzeni[42] olduğunu ifade eder. Dolayısıyla kopuzun çöğür vasıtasıyla yerini bağlamaya bıraktığını vurgulayarak bu geçişi, halk müziğinin yeni bir çeşnisi olarak tanımlar (Ataman, 2000: 418-419). Bugün kopuzdan bağlamaya geçişte araştırılan çeşitli kaynaklara dayanarak ifade edilebilir ki 18. yüzyılla beraber kopuz, yerini bağlamaya bırakarak günümüzde halk müziğinin temel çalgısı olarak kullanılan bağlama/saz/tanbura[43] formlarına evrilmiştir.

---

[42] Bu tezin temel konusu olmamakla birlikte bağlama çalgısında bulunan çok sayıdaki akort düzeninin isimlerinden biri de bağlamanın kendi adıyla anıldığı bağlama düzenidir. Bağlama düzeni bağlamadaki değişimlerinin belirtildiği bölümde daha ayrıntılı olarak incelenmiştir. Ancak kavram kargaşasının temel göstergelerinden biri de bu adlandırmalardır. Örneğin Cafer Açın'ın "Organoloji" isimli kitabında belirttiği üzere bağlama düzeni, alt telden yukarıya doğru sırasıyla Re-Sol-Do olarak belirtilir. Fakat Aşık Veysel'in kullandığı, ayrıca Alevi deyişlerinde de kullanılan bağlama düzeni akordu bu şekilde kullanılmamaktadır. Yine aynı kitapta akort düzeninden bağımsız olarak bağlama ismini kullandığı ve günümüzde tanbura adıyla ya da uzun saplı bağlama olarak anılan saz, hem boyut anlamında hem de akort anlamında bağlama düzeninden tamamen farklı bir yapıdadır.

[43] Bu adlandırmalar günümüzde birbirlerinin yerine de kullanılarak farklı bir tartışma konusunu oluşturur. Bugün halk müziği çevrelerince tanbura, uzun saplı bağlama olarak bilinen, akort düzeni bakımından kara düzen ya da bozuk düzen adlandırmasıyla ifade edilen sazın ismi olarak kullanılmaktadır. Ancak Cafer Açın'a göre bu adlandırmalar farklıdır. Akort düzenine göre değil, tel boyuna göre adlandırılmaktadır ve onun adlandırmasında, günümüzde uzun sap adıyla kullanılan saza bağlama, ancak form olarak kısa sap olarak kullanılan saza da tanbura denilmektedir (Açın, 1994: 104-106).
Özay Gönlüm de, Cafer Açın'ın yaptığı "Yaren" isimli sazı TRT'de anlatırken, Cafer Açın'ın kullandığı adlandırmaları kullanır. https://www.youtube.com/watch?v=IbJj9qSkDgE (Erişim Tarihi: 6.12.2023).
Aynı zamanda bu çalışmada da kullanmakta olduğum günümüzün popüler olarak kullanılan adlandırmaları olan kısa sap ve uzun sap terimleri de çelişkilidir. Var olan anlam karmaşasına yeni karışıklıklar eklemektedir. Çalışmada da ayrıntılarıyla üzerinde duracağım üzere kısa sap terimi sonradan ortaya çıkan bir adlandırmadır. 80'li yılların sonunda bağlamanın sapının kesilmesiyle sadece akort düzeni anlamında bağlama düzeninin çalınması için yeniden yapılandırılmış bir değişikliğin ürünüdür. Özay Gönlüm'ün 2000'li yıllarda TRT'de çıktığı programda kullandığı ve tanbura olarak tanıttığı sazın

2.2. Değişim ve Süreklilik

Değişim ve süreklilik, toplumların tarihleri boyunca birbirlerine zıt ve aynı zamanda da birbirleriyle iç içe bir yapıda bulunan kavramlar olarak ele alınmışlardır. Değişim; genel olarak yeniliklere ve çeşitliliğe odaklanırken süreklilik geçmişin, köklerin ve geleneklerin korunmasını ifade eder. Değişimi süregelen mevsimler olarak tanımlarsak sürekliliği de mevsimler boyunca yaprakları dökülen ya da çiçek açan ağaca benzetebiliriz. Her iki kavram da sosyal, kültürel ve ekonomik yapıların evrimi için vazgeçilmesi mümkün olmayan önemli etmenlerdir. Değişim, bir yandan toplumların ihtiyaç duyduğu yanıtlara cevap verebilmek için dinamik bir gereklilik oluştururken süreklilik, kültürel anlamda birliğin, kimliklerin ve aidiyet hissinin zeminini oluşturan yapı taşıdır. Bu ikili yapı, özellikle modernleşme ve gelenekler arasındaki dengeyi kurabilmek ve anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Değişim, aynı zamanda insanlık tarihi boyunca gelişimi ve ilerlemeyi sağlayan bir motor gücü olarak tanımlanabilir. Toplumların teknolojik, ekonomik ve kültürel anlamda ilerleme sağlaması süreklilik gerektiren bir dönüşüm sürecini zorunlu kılar. Bu süreç, kimi zaman devrimsel bir nitelikte olabileceği gibi daha evrimsel bir nitelikte de gerçekleşebilir. Mesela köklü bir toplumsal değişimi tetikleyen sanayi devrimiyle üretim biçimleri, şehirleşme ve sınıf yapısı önemli ölçekte dönüşmüştür. Devrimle metalurji, modern demiryolları ve tekstil gibi alanlarda önemli ilerlemeler kat edilmiştir (Hobsbawm, 2008: 53-55). Bununla beraber kültürel alanda modern sanat ve edebiyat akımları, gelenekselin köhneleşmiş, ilerlemeyen kısımlarını temsil eden belirli ifade biçimlerinden koparak değişimin estetik boyutunu gözler önüne sermiştir. Geleneksel anlamdaki kemikleşmiş yapıyı temsil eden kişilerin bulunduğu kurumlara bağlı olan sanatsal yapılardaki azalma dikkat çekicidir; İtalyan resmi ve mimarisi bu anlamda devrim dönemi koşullarında can çekişmektedir (Hobsbawm, 2008: 277-278). Değişim, hayata sadece yeni olanı geçirmenin yanında aynı zamanda geçmişteki düzenin sorgulanmasını ve tekrar değerlendirilmesini de gerekli kılar. Bu bağlamda Giddens, Durkheim ve Marx'tan yaptığı alıntılarla değişime dair önemli göstergeleri ortaya koyar. Durkheim, siyasal devrimlerin toplumsal yapıdaki

---

akort düzeni ve boyutları günümüzde kısa sap olarak tabir edilen sazla aynı özelliklerdedir. Kayıtlara göre Yaren sazı 1973-1974 yılları arasında yapılmıştır. Ancak literatürde bağlama ailesinin sazlarıyla ilgili taramalarda sıklıkla çelişkili ifadeler kullanılmıştır.

derin dönüşümleri sağlamada yetersiz olduğunu savunur. Ona göre, devrimler problemin kaynağına inmek yerine daha çok yüzeysel bir etki gösterir; tıpkı hızla çalkalanan bir şişedeki sıvının yarattığı köpüğün karmaşası gibidir. Toplumsal yaşamın yüzeyindeki bu karmaşanın etkisi kurumsal yapının değişimini de geciktirir. Bununla birlikte evrimsel değişim yaklaşımları devrimci geçişler yoluyla ilerlemeyi öne süren görüşlere tamamen uzak değildir. Marx'ın düşünceleri bu konuda önemli bir örnek teşkil eder. Marx, toplumsal değişimin kaynağını üretici güçlerin gelişiminde görür. "A Contribution to the Critique of Political Economy" adlı eserinin ön sözünde ifade ettiği gibi üretici güçlerin belirli bir noktada mevcut toplumsal kurumların sınırlarını aşması devrimsel bir süreci tetikler. Bu süreç, yeni bir toplumsal yapının oluşumuyla birlikte yeniden başlar. Bu açıdan toplumsal değişimin kaynağı, sınıf toplumlarının kendi iç dönüşüm dinamiklerinde yani "kendi dönüşüm tohumlarını" taşıyan yapısal eğilimlerinde aranmalıdır (Giddens, 1999: 294-295). Fakat değişimin kaçınılmazlığı her zaman bir dirençle karşılaşmıştır. Bu direnç; değişimin hızına, kapsamına ve yarattığı etkilerin toplumsal kabulüne göre değişiklikler gösterir. Örneğin, hızlı teknolojik ilerlemeler ekonomik eşitsizlikleri daha da derinleştirebilir ya da gelenekselleşmiş yapıdaki iş kollarını tehdit edebilir. Bu tür durumlar değişim ile süreklilik arasında her zaman bir denge sağlanması gerektiğini ortaya koyar. Bu bağlamda süreklilikte en az değişim kadar önemli bir kavramdır. Süreklilik bir bakıma devamlılığı sağlayan köklerin korunmasını kapsayarak belirli bir toplumun ya da toplulukların kimliklerini ve kültürel miraslarını geleceğe taşıyan önemli bir etmendir. Gelenekler, ibadet biçimleri, dil ve inanç sistemleri, sürekliliğin elle tutulur ölçekteki ifadeleridir. Yüzyıllar boyunca toplumlar devamlı değişimlere maruz kalmış olsa da süreklilik unsurları sayesinde kültürel bütünlüklerini muhafaza edebilmişlerdir. Süreklilik, özellikle kültürel kimliğin korunması ve aidiyetin sağlanması açısından kritik bir öneme sahiptir. Örneğin, Osmanlıdan Cumhuriyet'e gelenekseli temsil eden müzik türleri Batılı anlamdaki modern müzik türleriyle bir araya gelse de geçmişten gelen makamsal ve ritmik yapısını muhafaza ederek sürekliliği temsil eder. Benzer şekilde, mimari alanında geleneksel yapılar modern yapı teknikleriyle bütünleşerek yeni bir form kazanır; ancak bu süreçte geçmişin izlerini de yapısal ya da kök anlamında taşımaya devam eder. Geleneksel ve modernin bir aradalığı değişim ve sürekliliğin birlikte var olabileceğini ve birbirini

tamamlayan kavramlar olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda erken Cumhuriyet dönemindeki radikal bir değişim olarak değerlendirilen müzik politikaları, geçmişten gelen Osmanlı müzik geleneğinin uygulamalarında geleneksel müziğin devamlılığı anlamında birtakım yasaklara uğrasa da düşünüldüğü gibi kurumsal anlamdaki kültürün ve sürekliliğin kaybolması gibi bir durum oluşmamıştır (Ayas, 2014: 287).

Değişim ve süreklilik, çoğu zaman zıt kavramlar olarak düşünülse de gerçekte birbirleriyle derin bir ilişki içerisindedirler. Değişim olmaksızın bir toplumun ihtiyaçlarına uyum sağlayarak ikame edebilmesi mümkün değildir. Fakat bu değişim, sürekliliği kökten yok eden bir nitelik taşımamalıdır. Süreklilik, değişimin süratini ve yönünü tayin eden bir denge unsuru olarak işlev görür. Bu birliktelik bilhassa modernite ve gelenek arasındaki dengeyi sağlamak için önem arz eder. Modernite, hızlı değişimlerin ve yeniliklerin bir simgesi olarak kabul edilirken gelenek, sürekliliğin ve tarihsel köklerin temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Mesela Türk modernleşmesi sürecinde halk müziği bir yandan Batı müziğiyle etkileşime girerken diğer yandan geleneksel motiflerini koruyarak süreklilik ilkesine hizmet eden bir yapıyı temsil etmiştir.

2.3. Osmanlıdan Cumhuriyet'e Müzikte Değişim, Batılılaşma ve Modernleşme

İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş sadece siyasi ve sosyal bir dönüşüm değildir. Bu geçiş, aynı zamanda kültürel ve sanatsal alanlarda da büyük bir değişimi temsil eder. Bu dönem boyunca Türk modernleşmesi, Batı'dan esinlenerek belirli bir formu takip etmiş, ancak yerel değerlerin muhafazası ve yeniden inşa edilmesi de bu sürecin önemli bir parçası olmuştur. Müzik, bu değişimin taşıyıcı rolünü üstlenmesiyle beraber sosyal ve politik bir göstergesi olarak kritik bir rol oynamış, özellikle halk müziği ve bağlama gibi halk çalgıları bu dönüşümün merkezinde yer almıştır. Ancak geçiş dönemlerinin değişim göstergeleri çeşitli süreçlerden geçerek uygulanmaya konulmuştur. Çalışmanın bu kısmında geçiş döneminin Osmanlının son dönemlerinden Cumhuriyet'le beraber günümüze kadar uzanan tarihsel süreci müzik özelinde, halk

müziği ve bağlama ekseninde etkili olmuş uygulamalarla, değişimle beraber melezliğe etki ettiği düşünülen dönemleri kronolojik olarak anlatılmaya çalışılacaktır.

Osmanlıda müzik ve modernleşme çalışmaları, bir yandan geleneksel müziğin muhafazasını diğer yandan Batı'nın etkisiyle yeniliklerin kabullenilmesini içeren karmaşık ve sancılı bir süreçtir. Karmaşıklığın temelini oluşturan en önemli kısım, Osmanlı İmparatorluğu'nun nizam üzerine kurulu bir yapıyı temsil etmesidir. Yani belirli bir düzenler silsilesinin siyasi bir zemine oturtulduğu, bu anlayışla da yüzyıllar boyunca ayakta kalmış egemen bir yapının son dönemlerinin içinde bulunduğu sıkıntılı bir dönemin ruh halinin yansımasıdır. Dolayısıyla Osmanlının yapısında bulunan ataerkil zihniyette değişim, sadece nizam-ı âlemi güçlü kılacaksa ve aynı zamanda ezelî ve ebedî bir doğruyu pekiştirecekse kabul edilebilir. Başka bir deyişle, Osmanlı zihniyeti için doğru kabul edilen düşünce yapısından kendisini uzaklaştıracak her türlü fikir ve değişim düşüncesi zararlı ve yozlaşma belirtilerini gösteren bir zihniyetin ürününü temsil eder (Mahçupyan, 1999: 46-48).

Osmanlı İmparatorluğu, uzun tarihi süresince kültürel ve sanatsal farklılıklarıyla bilinen bir medeniyet olmuştur. İmparatorluk, çeşitli coğrafyalardan ve halklardan aldığı etkilerle zengin bir müzik hafızası geliştirmiştir. Ancak 19. yüzyıldan itibaren Batı'nın siyasi, ekonomik ve teknolojik üstünlüğü Osmanlı yönetimini modernleşme arayışlarına yöneltmiştir. Bu arayış; askerî, idari ve hukukî reformların yanı sıra sanat ve müzik alanında da köklü değişikliklere yol açmıştır.

Türk toplumunda modernleşme, Osmanlıdan başlayarak günümüze kadar başlı başına bir mesele olarak çokça tartışılmıştır. Hatta daha 1839'da Gülhane Fermanı'nın okunduğu gün başlayan bir Doğululuk–Batılılık çatışmasının tohumları atılmış, o günden sonra da Doğu–Batı kültürü ve yaşam tarzı karşılaştırılmaları yapılarak İslam ve Hristiyan toplumlarının gelenek göreneklerinin neler olduğu tartışılmaya başlanmıştır (Ortaylı, 2004: 14). Bu tartışmaların yanında modernleşmenin Türk aydınlarınca da gelenekle Batı arasına sıkıştırıldığı bir sürece girilip bu sürecin sonunda da modernleşme eşittir Batılılaşma düşüncesi hâkim olmuştur. Bilindiği üzere Tanzimat'ın ilanıyla beraber Batılılaşma, Osmanlının müziğini önemli ölçüde etkisi altına aldığı gibi

hayatın birçok alanında da etkisini göstermiştir. Bu bağlamda Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreç boyunca müzik politikaları, Osmanlının düzenle ilgili yapısı gereği önemli sayılabilecek bir dönüşüm geçirerek Batılılaşma düşüncesi müziğe sirayet etmiş, beraberinde de Osmanlının son döneminde klasik Türk müziği etkisini yitirirken Batı müziğine yönelim artmıştır. Yaklaşık 200 yıl boyunca filizlenip büyüyen batılılaşma ve/veya modernleşme sürecinin, bu bağlamıyla Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesinin kültür, sanat ve müzik özelinde Türk toplumuna yansıması da kaçınılmazdır. Ayas, Batı müziğinin ve Batılılaşmanın etkisi altında kalan Tanzimat döneminin iyi eğitimli ve aydın insanlarının kendi hiyerarşilerini kurmak ve toplum nezdinde itibar sağlamak için bilhassa da bürokrasi içerisinde rütbeli bir mevki kapma hareketinin yansıması olarak bu etkinin altına girdiklerini belirtir (2014: 83). Dolayısıyla dönem aydınlarının Batılılaşma fikrine yatkınlığı bu minvalde ilerleme gösterir. Batıcı aydınlar için geçmişin müziği artık geride kalan nostaljik bir ürünü temsil eder. Bununla beraber yeni müzik düşüncesi, eski ve yeni ayrımını perçinleştirerek Batı müziğini belirgin bir şekilde yeni dönemin başrol oyuncusu yapar.

Tanrıkorur, Batı müziğiyle resmi anlamdaki ilk temasın 1543 yılında I. François'nın Kanuni Sultan Süleyman'a gönderdiği orkestrayla gerçekleştiğini belirtir (2005:80). Aksoy'un ifade ettiğine göre I. François, Kanuni'ye gönderdiği orkestrayla sarayda üç konser vermiştir (aktaran Balkılıç, 2009: 69). Ayas ise Paçacı'dan aktararak Osmanlı müziğinde Batılılaşma hareketlerinin III. Selim dönemiyle başladığını, II. Mahmud döneminde ivme kazanarak sosyal yaşamda ve müzik üzerinde önemli ölçüde etkisini gösterdiğini belirtir (2014: 83). II. Mahmud'un reform hareketleri kapsamında Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ve yerine Batı tarzı bir ordu olan Asakir-i Mansure-i Muhammediye'nin kurulması müzikte de Batılılaşma sürecini hızlandıran unsurları bir araya getirmiştir. İcra anlamında müzikteki Batılılaşma/modernleşme hareketleri ilk olarak askeri alanda faaliyetlerine başlamış ve Mehterhâne'nin kapatılmasıyla yerine Muzıka-i Humayun teşkilatı kurulmuştur. Muzıka-i Humayun'la beraber Avrupa'dan müzisyenler getirilerek Batı müziği anlayışı saraya yerleşmiş ve bununla beraber Osmanlı için müzikte yeni bir soluk anlayışı gelişmiştir (Tunçay, 2015: 74). Özellikle 19. yüzyılla beraber hissedilmeye başlayan Batılılaşma hareketleri, yeni ordunun

ihtiyaçlarını karşılamak için kurulan Muzıka-i Humayun'un Batı müziği ile Osmanlı müzik kültürü arasındaki ilk ciddi temas noktası olmuştur. Bu dönemde, Giuseppe Donizetti gibi Batılı müzisyenler İstanbul'a davet edilerek Donizetti önderliğinde eğitimler verilmiş, Batı çalgıları ve müzik teorisi öğretilmiştir. Bu bağlamda Baydar, "Osmanlıya ilk kez Avrupa notasyon sistemini ve müziğini öğreten kişinin" Donizetti olduğunu belirtir (2010: 284). Bu girişimler, Batı çalgılarının Osmanlı saray müziğinde yer edinmesini sağlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde başlayan modernleşme çabaları, kültürel ve sanatsal alanlara yayılarak devam etmiştir. Batılılaşma sürecinin bir yansıması olarak özellikle sarayda Batı çalgılarının yer almaya başlaması klasik Türk müziği ile Batı müziği arasında önemli bir etkileşim doğurmuştur. Ancak halk müziği bu dönemde saray çevresindeki bu yeniliklerden nispeten daha az etkilenmiştir. Halk müziği, kırsalda kendi doğal yaşayışı içerisinde gelişmeye devam etmiş, bağlama gibi halk çalgıları yerel kültürün ve kimliğin önemli bir parçası olmayı sürdürmüştür. Gelinen bu süre boyunca hem klasik Türk müziği hem de halk müziği, modernleşmenin yansımalarına uyumlanmış; bu uyum süreci müzik kültürünü zenginleştirerek değişim ve süreklilik bağlamında geleneği de içinde barındıran bir dönüşüm sağlamıştır. Osmanlı Batılılaşması/modernleşmesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik politikalarına da temel teşkil etmiş halk müziği ve çalgılar üzerindeki çalışmalar Cumhuriyet'in kültürel bakış açısıyla devam etmiştir.

Cumhuriyet dönemiyle beraber gelişen değişim düşüncesi hız kazanarak ulusal müzik kavramı devlet politikalarının merkezine yerleşmiştir. Yeni kurulan kurumlar ve konservatuarlar, bu politikaların hayata geçirilmesi için önemli rol oynamış ve Batı müziği eğitimi yaygınlaştırılmıştır. Halk müziği anlamında da belirli kurum ve dernekler halk müziğiyle ilgili çalışmalar sergilemişlerdir. Bu kurumlardan bazıları "Dar-ûl-Elhan", "Türk Halk Bilimi Derneği", "İstanbul Devlet Konservatuarı", "Ankara Devlet Konservatuarı" ve "Halkevleri" gibi önemli çalışmalar sergileyen kurumlardır (Balkılıç, 2009: 154). Türkiye Cumhuriyeti'nin ilan edilmesi yalnızca siyasi bir devrimi tanımlamakla kalmayarak aynı zamanda kültürel, toplumsal ve sanatsal bir yeniden inşa sürecini de beraberinde getirmeyi hedeflemiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde gerçekleştirilen Türk modernleşmesi Batı'nın kabul görmüş yeniliklerini

temel alan bir vizyon çerçevesinde şekillenmiş, bu süreçte kültürel politikalar önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet dönemi, geleneksel ve kültürel unsurların modern bir ulus kimliği içinde yeniden tanımlandığı bununla beraber köklü değişimlerin vuku bulduğu bir dönemdir. Müzik politikaları bu köktenci değişim ve dönüşümün en görünür alanlarından biri olmuş, geleneksel Türk müziği ve halk müziği yeni bir ulusal kültür anlayışı bağlamında ele alınmıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra Atatürk'ün önderliğinde, birçok alanda gerçekleştirilen politikalar doğrultusunda toplumsal dönüşümler hız kazanmıştır. Bu dönemde müzik modernleşme ideolojisinin önemli bir aracı olarak ele alınmış, halk müziği ulusal bir kimlik inşasının merkezi bir unsuru haline getirilmiştir. Bu bağlamda Osmanlının makam esasına dayalı olan klasik Türk müziği ve halkın türkü geleneği, modern ulus devletin kültür politikaları merkeze alınarak yeniden düzenlenmiştir. Cumhuriyet dönemi; modernleşme sürecinin belirgin bir şekilde görüldüğü, müzik politikalarının farklı bir bakış açısıyla gözden geçirilip şekillenmesiyle ortaya konulduğu bir dönemi işaret eder. Bu dönemde müzik, yeni devletin kültürel kimliğini ve modernleşme hedeflerini yansıtmak için önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Atatürk'ün önderliğindeki müzik çevrelerince de "Türk musiki inkılâbı" adı verilen bu süreç, halk müziği ezgilerinin Batı'nın çok sesli müziğiyle birleştirilmesini temel almıştır. Öztürk, Türkiye'deki müzik çevrelerinin modernleşmeci bir ideolojik düzleme yayılan tartışma konularını "Musiki inkılâbı, beynelmilel bir teknikle millî Türk müziği meydana getirme, çağdaş çok sesli Türk sanat müziği yaratma ve müzikte çağdaşlaşma" gibi ifadeler şeklinde sıralayarak bu konuların birer distopya ütopya ürünü olduklarını belirtir. Aslında Batıcılık fikrinin Osmanlıdan miras alındığını vurgulayan Öztürk, bununla beraber bu Batılılaşma isteğini bir ütopyalar silsilesi olarak tanımlar ve bu politikaları bir burjuva ideolojisi olarak ifade eder (2016: 10-11). Orkestra geçmişimizin Muzıka-i Humayun'la başladığı Osmanlı dönemlerinden, Şark ve Garp müziklerinin eski Yunan'dan geldiğini ve bu müziğin çeyrek seslere dayandığından doğal olmadığını söyleyen Ziya Gökalp'a kadar (2019: 141) Türk müziğinin seyri Doğu – Batı çatışması yönünde devam etmekteydi. Bu bağlamda Emre Aracı da Cumhuriyet dönemindeki müzik politikaları bağlamında gerçekleştirilen müzik reformlarının aslında temel felsefesinin merkezinde Ziya Gökalp'ın yer aldığını belirterek onun görüşlerinin izahatını yapar. Aracı, Gökalp'a göre bu reformun amacının

hasta olarak gördüğü musikinin bir yandan çeyrek sesleri barındıran diğer taraftan da armonik unsurlar bakımından eksik bulunan Şark müziğinin yerine farklı ve yeni bir müzik anlayışının millî değerler ve çağdaş metotlarla bezenerek geliştirilmesini hedef aldığını belirtir (2007: 75). Ancak birçok eleştirmen tarafından Ziya Gökalp'ın "çeyrek sesler" tabiri eleştiriye maruz kalmıştır. Behar, bu "çeyrek sesler" tabirine net bir yanıt vererek Türk müziğinde "çeyrek ses" diye bir şeyin olmadığını bununla beraber seslerin dizilimindeki aralıklar bağlamında tam ve yarım seslerden farklı olarak bulunan başka seslerin yer alabildiğini ancak bunların da hiçbir zaman sesin dörtte birine eşit bir biçimde olmadığını belirtir. (2005: 275). Ayas ise biraz daha ayrıntıya girerek "çeyrek seslerin" Yunan müziğinde kullanıldığını ve bahsi geçen seslerin yapay olduğunu tam da bu yüzden başka ulusların müziğinde bu "çeyrek seslerin" kullanılmadığını ifade eder (2014: 98).

Bir bakıma günümüzden geriye genel bir çerçeveden bakınca bu eleştirilerle beraber yeni bir inşa sürecindeki reformların acilen uygulamaya geçirilme isteği ve gereği, farklı fikirler arasındaki uyuşmazlıklara sebep olmuştur. Geçmişte yapılan doğru ya da yanlış kabul edilen politikalar günümüze kadar uzun bir zaman dilimince masaya yatırılarak tek tek analiz edilmiş, hatta analizlerin de analizi yapılarak bugünkü müzik bakış açısı geliştirilmiştir. Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi, Türk modernleşmesinin müzik politikalarıyla beraber en fazla hissedildiği bir zaman dilimidir. Halk müziği, ulusal kimliğin ve modernleşme ideolojisinin bu dönemde zemini oluştururken Batı müziği ile sentez fikirleri ve girişimleri, Türk müziğinin geleceğine yön vermiştir. Gelinen bu süreçte halk çalgılarındaki değişim ve müzik eğitimine verilen önem, modernleşme sürecinin somut çıktılarını ortaya koymaktadır. Bu dönüşüm, Cumhuriyet dönemiyle beraber Türkiye'nin hem kendi köklerine sadık kalmasını hem de çağdaş dünyanın bir parçası olmasını sağlamayı amaçlamıştır. Bu dönemin ve Cumhuriyet'in baş mimarı olan Mustafa Kemal Atatürk de halk ezgilerinin modern tekniklerle işlenerek ulusal ve uluslararası düzeyde bir müzik anlayışı oluşturulması gerektiğini meclis kürsüsünden yaptığı konuşmalarla vurgulamıştır. Vurgularındaki temel noktalardan biri de değişiklik vurgusudur. Atatürk, 1 Kasım 1934'te meclisteki konuşmasında "bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi,

kavrayabilmesidir" demektedir (aktaran Aracı, 2007: 76). Dolayısıyla bu anlayışla beraber, Ziya Gökalp'ın hars ve medeniyet ayrımına dayanan halk ezgilerini Batı teknikleriyle harmanlama fikri uygulanarak Gökalp'ın "Türkçülüğün Esasları" kitabında da belirttiği üzere "Şark ve Garp müziğinin birleşiminden doğacak müziğin millî müziğimiz olacağı" fikri kabul görmüştür (2019: 143). Cumhuriyet dönemi, halk kavramını merkeze almış ve halk müziğini ulusal birliğin sembolü olarak görerek millî kimliği bu plan çerçevesinde vurgulamayı amaçlamıştır. Bu sebeple millî kimlikle birlikte halk ruhunun yansıtılması ve millî müzik repertuvarını oluşturmak için ilkinin 1924'te gerçekleştiği fakat başarısız olan derleme çalışmaları 1926'da tekrar edilmiş, bu derlemede kayıt cihazı kullanılmış ve 1929'a kadar derlemeler devam etmiştir. Ancak 1937'de daha başarılı sonuçlar elde etmek için tekrarlanan derleme çalışmaları, Halkevlerinin davetiyle gelen Macar besteci Béla Bartok'la devam ederek aralıklarla toplamda 17 yıl sürmüştür. Bu süreçte başlangıçta yapılan gezilerden çok daha fazla halk türküsü kayda geçirilmiş, daha sonrasında halkevleri bu repertuvarla birçok konser düzenlemiştir. Zamanla genişleyen repertuvarla beraber bağlama gibi halk çalgıları ve gelenekleri önemli ölçüde ortaya çıkarılmıştır. Halil Bedii Yönetken'in de bizzat katıldığı 1937 ve 1952 yılları arasındaki derlemelerin notlarını tuttuğu kitabında Yönetken, derlemelerin Ankara ayağındaki "cümbüş" adıyla hitap edilen çeşitli muhabbet ve toplantılardan örnekler vererek bu cümbüşlerde bağlama icracılarının önemini vurgular ve çalgılarındaki hâkimiyetlerini över. Sırayla isimlerini Osman Genç Türk (Genç Osman), Yağcıoğlu Fehmi Efe, Mehmet Köçer, Kocaağaoğlu, Hisarlı Hafız, Hisarlı Küçük Ahmet ve Keçeci İbrahim olarak sayarak bu icralar arasındaki en iyi bağlama çalanının Genç Osman lâkâbıyla tüm Ankara'nın tanıdığı Osman Genç Türk'ü ön plana çıkarır (Yönetken, 2006: 1-10).

Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, Batılı eksende modern bir müziği model alırken halk müziğiyle Batı müziği arasında bir sentez oluşturmayı amaçlamıştır. Dolayısıyla Batılılaşma sadece Batı odaklı bir müziğin özümsenmesini değil, aynı zamanda geleneksel müzikle modern tekniklerin bir potada eritilmesini de içermektedir. Bu bağlamda Özsoy Operası, Cumhuriyet döneminin müzik politikalarının ilk ürünü olma özelliğini taşımaktadır. 1934 senesinde İran Şahı'nın Türkiye'ye ziyareti

dolayısıyla Atatürk tarafından Saygun'a verilen sipariş, Gökalp'ın da Avrupa'nın en üstün sanatı olarak ifade ettiği opera türünde bir eser olma özelliğini taşır. Her ne kadar Saygun'un kendisi de yapıtını opera olarak değil de "musikili sahne eserinin ilk ciddi denemesi" olarak tasvir etse de Cumhuriyet müzik devriminin ilk eseri olma özelliğini taşır (Aracı, 2007: 80-85). Bu sentez, Cumhuriyet dönemi modernleşmesinin de müzik alanındaki somut yansımalarından birini temsil etmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Cumhuriyet döneminin kısa "modernleşme meselesi"[44] özeti dâhilinde Cumhuriyet Türkiyesinin doğuşu da ulus devlet anlayışıyla başlamıştır. Ulus devlet anlayışı, dünya tarihinin değişim ve dönüşüm hareketlerini 19. yüzyılla beraber şekillendirerek değişen dünyanın yeni anlayış biçimini fark yaratan bir olgu halinde ortaya koymaktadır (Güray, 2018: 18). Ulus devlet yapısının tarihsel gelişim sürecine baktığımızda ön plana çıkan "modernleşme", "milliyetçilik" ve "ulus" kavramları özel bir öneme sahip olmakla beraber bu kavramlar içerisinde sayılan milliyetçilik kavramının diğerlerinden farklı bir işlevi bulunmaktadır. Milliyetçilik, tıpkı bir tutkal gibi ideolojik bağlamda çekirdek etnileri bir ulus hâline getirerek milletle devleti birbirine bağlayan temel bir yapı taşını oluşturur. Aynı zamanda ulus devlet modelinin tarihsel süreçteki önemli bir faktörüdür (Delannoi ve Armağan'dan aktaran Şahin, 2006: 82). Bununla beraber çekirdek etni, demografik ağırlığıyla toplumun büyük bir kesimine nüfuz ederek geçmişten günümüze siyasi elitlerin içinden çıktığı ve devletin kurucu unsuru olarak konumlandırılan bir topluluğu ifade eder. Birçok ülkede çekirdek etniler ulus inşası üzerine şekillenmiştir. Milliyetçilik dönemine kadar pek çok ülkede egemen devlet kültürü bu çekirdek etninin kültürüyle uyumlu bir biçimde gelişmiştir. Çekirdek etninin ülke içindeki diğer etnik grupları bütünleştirme ve standartlaştırma ihtiyacı özellikle iki önemli durumda ön plana çıkmıştır. Birincisi, sanayileşme ile ortaya çıkan kırsal iş gücü gereksinimi ve toplumsal bütünlüğü sağlama çabaları ikincisi ise ulusal kurtuluş savaşları sonrasında kurulacak ulus devletin sağlam

[44] Modernleşmeyi bir mesele olarak belirtmemin sebebi günümüzdeki tartışmalardır. Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi arasında sürekli olarak bir karşılaştırma yapılmış ve bu karşılaştırmalar sonucunda Cumhuriyet Dönemi devrimlerinin modernleşme adıyla Batıcılığı meşrulaştırması olarak çeşitli tartışmaların odak noktası olmuştur. Yani Osmanlı'yı eleştiren Cumhuriyet Dönemi kadrolarının modernleşme adıyla Batıcılığı bu devrimin zeminine yerleştirdiği eleştirileri birçok eleştirmen tarafından günümüzde belirtilmektedir. Bu tartışmalar için bkz. Ayas (2014), Balkılıç (2009), Sağlam (2009), Behar (2005), Öztürk (2016).

bir yapıya sahip olması ihtiyacıdır (Jaffrelot ve Smith'ten aktaran Şahin, 2006: 82). Ulus ise, öncelikle ulus devlet anlayışının meşruiyetini temel alırken sonrasında da aidiyetlik unsurunu oluşturan çeşitli etmenlerle beraber vatandaşlık ve egemenlik gibi unsurların devlet yapısındaki belirleyici rolüyle öne çıkmaktadır. Bu unsurlar, ulus devletin oluşumu ve şekillenmesinde başlıca etmenler olarak kabul edilir (De Wenden'den aktaran Şahin, 2006: 82). Dolayısıyla Cumhuriyet döneminin ideolojik bakış açısını yansıttığı ve radikal kararların alındığı bir dönem itibariyle millîlik vurgusunun oluşturulduğu yeni kimlik oluşturma çabalarıyla eski ve işlemeyen düzenin bittiği vurgusu yapılır. Bu bağlamda Şener de ulus devlet yapısına dair geçmiş düzenden yeni siyasi düzene geçişi tüm bu ideoloji ve kavramlarla beraber yapının işleyişini göz önünde bulundurarak tanımlamaktadır. Şener, ulus devleti bireylerin kendi iradeleriyle belirledikleri politik figürlerin kurumlar aracılığıyla yönetme anlayışının sergilendiği bir devlet yapısı olarak tanımlamaktadır. Bu devlet yapısı, hiyerarşi düzenini bırakarak merkezi otoriteyi temsil eden bir yönetim anlayışını benimsemektedir. Bu bağlamda ulus devlet; dil, din ırk, kültür anlamında tek ve aynı yerden bakan, saldırılara karşı tek bir güç halinde birleşen toplulukların siyaseten örgütlenme halini temsil ederek kendi meşruiyetini bir ulus etrafında birleştirmektedir (2014: 57). Gelinen bu noktada Türk toplumunun Gülhane Fermanı'nın okunduğu gün de dâhil olmak üzere Cumhuriyet dönemiyle beraber bugüne kadarki modernleşme meselesi, bir bakıma ulus devlet anlayışının da zemininde yer alır. Ulus devletin oluşması değişen bir toplum yapısını ortaya koyar ve modernleşme, Cumhuriyet dönemiyle ulus devleti de içine alan bir yapı olarak karşımıza çıkar. Bu konuda Şahin'in Smith'den aktardığı görüşleri de aynı minvaldeki düşünceleri destekler niteliktedir. Smith; sözü edilen tüm bu kavramların (ulus, ulus devlet, milliyetçilik) ön planda yer almasının müsebbibi olarak modernleşme kavramını göstermektedir. Modernleşmenin doğurduğu toplumsal ihtiyaçların, ulus, ulus devlet ve milliyetçilik gibi kavramları ön plana çıkartmasıyla sosyal ve siyasal bir dönüşümün zemininin hazırlandığını vurgular (2006: 82). Dolayısıyla kurulan yeni Cumhuriyet, beraberinde ideolojilerin temelini oluşturan çeşitli politikaları ortaya koyarak millî kimlik ve ulus devlet ayaklarına sacayağının üçüncüsünü temsilen halkı da ekleyerek Cumhuriyet devrimlerinin müziği hedef alan yapısının oluşturulması hedeflenmiştir.

2.4. Gelenek, Halk Kavramı ve Keşfi

Halk müziği, Cumhuriyet döneminin müzik politikaları bağlamında özellikle Ziya Gökalp'ın ve dönemin diğer önemli isimlerin görüşlerinin de etkisiyle ulusal kültürün temel taşlarından biri olarak değerlendirilmiş ve beraberinde Anadolu'da derleme çalışmaları yapılmıştır. Bu derleme gezileriyle halk müziğinin ham haline ulaşarak halka ait olan temiz ve soylu türkülerin kayıt altına alınması ve millî müziği temsil edecek repertuvarın oluşturulması amaçlanmıştır. 1930'lu yıllardan itibaren yapılan derleme çalışmaları, Türkiye'nin farklı bölgelerindeki halk müziği geleneklerini kayıt altına almış ve bu alanda Muzaffer Sarısözen gibi önemli isimler ön plana çıkmıştır. Bu çalışmalarla halk müziği sadece kültürel ve folklorik bir unsur olmaktan çıkarak modern ulus devletin temel kültürel ögesi haline gelmiştir. Ancak modern ulus devlet modeliyle önem kazanan halk ve halk müziği kavramları ilk kez Cumhuriyet döneminde başvurulan bir kaynak olmamıştır.

Halk kavramı, özellikle J. G. Herder ve bir grup Alman aydını tarafından gerçekleştirilen keşifler sonucunda icat edilerek ortaya çıkan bir kavramdır. Burke, bu kavramın millî kimlik vurgusunun yoğun yaşandığı ulus devletlerin yayılmasıyla birlikte ortaya çıktığını, ideolojik görüşlere ve yaklaşımlara göre şekillenerek 19. yüzyıldaki modernizm tartışmalarıyla da homojen bir yapıya büründüğünü belirtir. Aynı zamanda Avrupa tarihinin birdenbire ortaya çıkan ve halka dair olan bu merakının ardındaki sırrı özellikle "sanata isyan" olarak tanımlayan Burke, "sanatlı" ve "vahşi" kavramlarının önem kazandığını belirterek "sanatlı" teriminin olumsuz, abartılı ve boyalı, "sanatsızlık" yani "vahşi" terimlerinin ise övgü anlamında kullanılarak halka ait olana rağbetin arttığını ifade eder. Herder'in "organik toplum" olarak da tanımladığı vahşi olana duyulan estetik ilginin temelinde "Ossian"[45] akımı ön plana çıkmaktadır (1996: 17-35). O dönem Avrupa aydınlarının halk ve kültürüne duyduğu ilgi halka dair olan şarkılar, masallar, danslar, ritüeller, el sanatları ve güzel sanatlar gibi pek çok unsura rağbeti artırarak odaklanıldığını göstermektedir (Burke, 2008: 23). Dolayısıyla halk terimi "esas olarak köylü topluluklarını ve elbette ki onların kültürlerini ve müziklerini ifade etmede" kullanılmıştır (Erol, 2018: 71). Bu durum, ulus devlet

[45] Ayrıntılı bilgi için bkz. (Burke, 1996).

anlayışının meşruiyetini sağlama çabası içinde farklı gruplar ve kültürlerin homojenleştirilmesine yönelik bir süreç olarak değerlendirilebilmektedir. Cumhuriyet dönemi politikaları bağlamında halk müziği ulusal kimliği ifade eden bir araç olarak benimsenmiştir. Fakat Herder'in kendi ifadesiyle organik toplumu yansıttığını düşündüğü halk kavramı, özgün bir biçimde muhafaza edilmesini temel alırken Türkiye'nin modernleşme sürecinde yürütülen sentez ürünleri halk müziğinin Batılı bir vizyonla ön plana çıkmasını hedeflemiştir. Bu durum halk kültürünün muhafazası ve modernleştirilmesi arasında günümüze de sirayet eden çeşitli çatışmaları doğurmuştur.

19. yüzyılın başlarında kullanılan Almanca bir terim olan "Volkskunde", İngilizce'ye 1846 yılında "Folklore" (Folklor) terimi olarak girmiştir (Burke, 1996: 17). Keil'e göre halk kavramıyla ilişkilendirilen folklor çalışmaları, burjuvazinin ekonomik ve kültürel ihtiyaçlarını karşılamak için bir araç haline gelmiştir. Bu süreçte "folk" adı altında adlandırılan yapı, kırsal toplumların kültürel ürünlerinin ve modern kimlik arayışının bir parçası olarak yeniden tanımlanmıştır (1990: 39-40). Dorson ise bir kelime oyunu yaparak gelinen süreci ve "folklore" terimini "fakelore" olarak nitelendirerek halk kültürünün kurgusal bir boyuta indirgenmesini eleştirir (1990: 42). "Folk" kavramını en az bir ortak özelliği paylaşan insan toplulukları olarak tanımlayan Dundes, bu toplulukların gelenekleri sayesinde kimlik duygusu kazandığını ifade eder (aktaran Fox, 1990: 50). Bu bağlamda Türkiye'de modern ulus devletle beraber halk kavramının belirsizlikler içerdiğini belirten Stokes, bu kavramın Türk milliyetçiliği ile bütünleştirilen karmaşık yapısını anlamanın önemli olduğunu vurgulamıştır (2020: 44-45). Zıraman ve Kutluk ise, Türkiye'de halkın "1923-1950 yılları arasında iktidarda olanlarca tanımlanmış bir illüzyon nesnesi" olduğunu belirtir (2016: 136). Bu dönemde ulus yaratma fikri, milliyetçilikle şekillenen ve halk müziği gibi kültürel unsurların inşa edilmesiyle kurumsallaşan bir proje olarak görülmüştür. Bu proje de "Türk halk müziğinin icadını, kurumsallaşmasını ve standardizasyonunu" temsil etmektedir (Özdemir, 2018: 366). Burada önemli olan nokta halk müziğinin inşa edilecek olan yapıya, yani ulus devlete müzik uyanışı[46] bağlamında bireye ve topluma sunacağı

[46] Halk müziğini ve çalgıların değişimini ifade etmede yararlanılan kavramlardan biri olan uyanış terimi, Türkçe Sözlük'e göre; "uyanmak eylemi ya da biçimi, uyanma, intibah", Avrupa'da (özellikle İtalya'da) XV. yüzyılda başlayan genel toplumbilim ve felsefe öğretileri bütünü, rönesans anlamlarında "(Yunan

aidiyet vurgusudur. Bir ulusu yeni veçhelerle yaratmanın ancak millîleştirme anlayışını da içinde barındırmasıyla gerçekleştirileceği düşünülmekteydi. Dolayısıyla Türkiye'de halk müziği birey ve topluma ulus devletin aidiyet duygusunu aşılayan bir araç olarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler ışığında halk müziği, "laik bir Türkiye inşasını amaçlayan Atatürkçü felsefenin özünde yatan, mantıklı, sistemli ve rasyonel" bir düşünce yapısının temsili olarak öne çıkmıştır (Stokes, 2020: 43). Bu nedenle Kemalist düşünceleriyle tanınan müzik reformcuları, halk müziğini Türk milletinin soylu ve saf ruhunu yansıtan yüksek bir sanat olarak görmüştür (Balkılıç, 2009: 126). Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte siyasal egemenlik ulus devlet temelinde yeniden tanımlanmış ve bu devlet farklı etnik ve dini gruplar yerine "icat edilmiş" Türk halkını temsil eden bir yapı olarak şekillenmiştir (Erol, 2018: 72).

2.4.1. Gelenek

Gelenek kavramı üzerine pek çok tanım ve akademik çalışma yapılmıştır. Özellikle Batı sosyolojisinde modernleşmeye karşı ilginin azaldığı dönemlerde dikkat çeken bu kavram, "tradition" terimi, Latince kökenli "tradere" fiilinden türeyerek bir bilginin ya da öğretinin kuşaktan kuşağa aktarılmasını ifade eder (Erdoğan, 2018: 175). Bununla beraber "traditum" kelimesinin birine emanet edilen bir şeyi ifade etmesinin anlamlı olduğunu belirten Ayas, bu kelimenin Roma hukukunda geçerli bir kullanımının olduğunu belirtir. Ona göre geleneğin kuşaklar boyunca aktarımının yapılması aktaran ve devralan bilinçli özneler tarafından değerli bulunmasını gerektirir (2014: 280). Giddens'a göre geleneğin kendi içinde bulunan tekrar prensibi de bir bakıma süreklilikle eşdeğerliği yansıtır. Giddens, geleneklerin aynı şeyin salt tekrarı olarak görülemeyeceğini vurgulayarak tekrarın bir geleneğin sürekliliğini sağlamada önemli bir unsur olmasının yanında tek başına geleneği açıklamaya yetmeyeceğini, bu bağlamda tekrarın da açıklanması gereken bir olgu olduğunu belirtir (aktaran Ayas, 2014: 280). Edward Shils de geleneklerin yaşanılan ortamdan bağımsız şekilde yeniden üretilen yapılar olmadığını ifade ederek gelenekleri ancak bilinçli ve irade sahibi

---

Latin ekinin Uyanış Avrupasındaki biçimi ile yeniden yaşanması gibi…)" ve mecaz anlam olarak da "bilgisizlikten kurtulma" anlamıyla gösterilir (2005: 1959). Erol, uyanış terimini 'revival' sözcüğünü karşılamak üzere kullanarak seçenek Türkçe karşılıklarını 'yeniden canlanma', 'dirilme', 'diriltme', 'ihya etme', 'revaç bulma' vb. şeklinde sıralar (2018: 73).

bireylerin hayata geçirebileceğini, sürdürebileceğini ya da değiştirebileceğini belirtir. Gelenekler, onları benimseyenlerin daha doğru, daha iyi veya daha uygun bir şey yaratma arzusu taşımasıyla gelişir. Ancak bu yaratma arzusu ve sadâkat bireylerin başka yaşam biçimlerini tercih etmeleri, yeni nesillerin farklı gelenekler bulmaları ya da mevcut inançların artık kabul edilebilir olmaması gibi sebeplerle zayıflayabilir ve gelenekler bu durumda "çürüme" sürecine girebilir (Shils, 2003-2004: 113). Shils'in ifadeleri geleneklerin kişilerden ve tercihlerden bağımsız zamanın akışı içinde yerini bulan bir mekanizma olmadığını bilakis tercih edilerek yaşatılan bir olgu olduğunu anlatmaktadır. Eğer geleneğin içerisinde yaşatılmaya değer görülecek bir unsur varsa ve ancak insanlar onu yaşatmaya değer bulurlarsa gelenek devam eder. Yani gelenek aslında kişilerin tercihleriyle kuşaktan kuşağa aktarılırlar. Bu anlamda da geleneğin sürekliliği diğer bir deyişle "çürüme"mesi, devam eden yaşam boyunca insanların gelenek içerisinde yaşatılacak unsurları kabullenip hayata geçirmeye değer görmesiyle sağlanır.

2.5. Halk Müziği ve TRT

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türkiye, Batılılaşma ve modernleşme eksenleri doğrultusundaki çabalarını toplumsal zeminlere yayarak ulus devlet inşasına yönelik bir takım politik uygulamaları hayata geçirmiştir. Bu çabaların önemli bir ayağı olan kültürel politikalar, müzik alanında yapılan reformlar doğrultusunda güçlü bir araç olarak kullanılmıştır. Halk müziği, Cumhuriyet'in reformlar anlamındaki idealini gerçekleştirme çerçevesinde ulus inşasını, halkın kültürel mirasını temsil eden bir unsur bağlamında ele alarak reform süreci boyunca köklü geleneksel yapısından ödün vermemiş, bu anlamda modern bir forma bürünmeye çalışmanın yanı sıra modern ulusal kimliğe uygun bir biçimde yeniden şekillendirilmiştir. Bohlman, halk müziğinin dünyadaki imgeleminin olanaklı kılınmasının Avrupalı bir bakış açısıyla gerçekleştiğini belirtir. Aynı zamanda halk müziğinin, birinci bölümde melezlikle ilgili bölümlerinde de belirtildiği üzere sömürge kültüründeki kültürel karşılaşmalar bağlamında gerçekleştirildiği müddetçe ilerleyen süreçte modernitenin ideolojik perspektifini yansıtır hale geldiğini vurgular. Dolayısıyla sadece sömürgeciliği değil, ulusçuluğu ve otantizm anlayışını da yansıttığını ifade eder (2015: 108). Bohlman'ın ifadeleri

Cumhuriyet döneminin ideolojik perspektifini yansıtır niteliktedir. Halk müziği, Cumhuriyet sonrasında gerçekleştirilmesi planlanan çalışmalar neticesinde ideolojik nedenlerle ve uygulama biçimleriyle ciddi bir değişim sürecine girmiştir. Cumhuriyet ideolojisinin öne çıkardığı halkçılık ilkesi ışığında, halk müziği otantik bir değer olarak kabul edilmiş ve ulus devlet inşasının kültürel taşıyıcısı olmuştur. Gelinen bu süreçte halk müziği geleneğinin sürdürülmesi istenen yapısı ile Cumhuriyet'in modernleşme ve Batılılaşma hedefleri arasında bir denge aranmış ve bu arayışlar sonucunda da dengenin sağlanması adına, ilk girişimleri saymazsak, 1920'lerin sonu, 1930'larla beraber halk müziği derlemeleri dengenin sağlayıcı unsurları anlamında önemli taşıyıcı bir rolü üstlenmiştir.

İlk olarak 1926 yılında başlayan halk müziği derleme çalışmaları, çeşitli dönemlerden geçerek tekrarlanarak 1937'den 1952'ye kadar devam etmiş ve Türk folklorunun yazılı kayda alınması ve arşivlenmesiyle sonuçlanmıştır. 1930'lu yıllar tüm bu değerli çalışmaların yanında Türk müziğinin bugünlere taşınması anlamında da önemli olaylarının ilk sıralarında yer almaktadır. Şenel, bu olayların başında Ankara Devlet Konservatuvarının kurulmasının yer aldığını belirtir (1999: 115). Aynı zamanda halk müziğini de etkileyen iki önemli ismin de ortaya çıktığı dönemlerdir. O dönemlerde öğretmen olarak görev yapan Ahmet Kutsi Tecer ve Muzaffer Sarısözen, o dönemde ve günümüzün halk müziği külliyatına yaptıkları çalışmalarla isimlerinden hâlâ söz ettirmektedirler. Tecer aynı zamanda Atatürk'ün direktifleriyle o zamanlar Musiki Muallim Mektebi olarak bilinen bugünkü Ankara Devlet Konservatuvarının temellerinin atılmasında önemli rol oynamış ve ileriki dönemlerde Sivas'tan arkadaşı olan Muzaffer Sarısözen'in Ankara'ya gelerek Müzik Arşivi Şefliği'ne getirilmesine önayak olmuştur (Şenel, 1999: 115). Ankara Devlet Konservatuvarı, kendi bünyesinde birbiri ardına yaptığı 16 derleme gezisinin yanında 1952 ve 1955 yıllarında özel olarak iki gezi daha düzenlemiştir. İlki Rıza Yetişen tarafından İzmir Narlıdere'deki Tahtacılar arasında, ikincisi ise Muzaffer Sarısözen tarafından Altaylar'dan göçen Kazaklar arasında yapılmıştır (Kaya, 2019: 12). Şenel bir diğer önemli hizmetlerin de özellikle Türk Radyo Kurumu tarafından gerçekleştirildiğini ifade eder (1999: 116). TRT özellikle 1961, 1967 ve 1971 yıllarında derleme gezileri yaparak görüntü ve ses

kayıtlarını arşivine eklemiştir. Daha sonraları TRT sanatçısı olan Kubilay Dökmetaş kayıtlarda olmayan 1969 yılında da bir derleme gezisi yapıldığını belirtmiştir (Kaya, 2019: 12). Ancak TRT'nin halk müziği adına yaptığı birçok önem arz eden katkıların takdir edilmesi kadar uygulama biçimleri anlamında eleştirilmesi de kaçınılmazdır.

TRT, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren halk müziği üzerine düzenleme ve icra standartları belirlemeye başlamıştır. Bu çalışmaların temel amacı, halk müziği eserlerini koruyarak modern kayıt teknikleri ve çalgı düzenlemeleriyle icra edilebilir hale getirmek olmuştur. TRT kurumuyla beraber anılmaya başlayan geleneksel müzik hem Cumhuriyet ideolojilerinin hem de millî bir halk müziğini yaratma düşüncesinin kurumlar aracılığıyla resmî bir halk müziği inşa etme saikinin tezahürü olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla bir ulusu temel alan ve halka mal edilen müziği millîlik temelinde yaratmak "derlemeyi, standartlaştırmayı ve sınıflandırmayı gerektirir" (Ayas, 2019: 284). TRT, halk müziği eserlerini derleme ve düzenleme konusunda ciddi bir standartlaşma çabası içine girerek halk müziğinin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamakla beraber müziğin yerel farklılıklarını ve özgünlüğünü sınırlayan bir yapıya dönüşmesinin önünü açtığı yönündeki düşüncelere sıklıkla maruz kalmıştır. TRT tarafından oluşturulan bu merkeziyetçi yaklaşım, halk müziği repertuvarını homojenleşme yönünde etkilerken birçok bölgesel çeşitliliğin kaybolmasına da neden olmuştur. Bu bağlamda Erol, halk müziğinin birbirinden bağımsız bölgelerden oluşan halk kitlelerinin bir bütünü oluşturacak kadar zengin bir çeşitliliğe sahip müziklerinin resmi ideolojiyle türdeşleştirme yani homojenleştirme davranışı olarak düşünülmesi gerektiğini belirtir (2018: 72). Tekelioğlu, Sarısözen'in derlenen halk müziklerini notaya alması sırasında âşıkların kişisel ve mahallî söyleme biçimlerini dikkate almadan sadece o yörenin özelliklerine bağlı kalarak bir sınıflandırma yöntemi belirlediğini belirtir. Bunun uzun dönemde dinleyicinin de bu dinlemeler sonucunda standartlarının Sarısözen'in ve radyonun standartlarıyla birleşerek aksine otantik olan icrayı yanlış bulmasına yol açtığını ifade eder (aktaran Balkılıç 2009: 172-173).

Dönemin teknolojik gelişmeleri ışığında anonim türkülerin yok olmasından dem vuran ilgililer bu ihtiyacı karşılamak adına türkü karakterindeki beste ezgileri anonimmiş gibi göstererek TRT kurullarından geçirilmesine izin vermiş ve de halka

sunmuştur. Bu anlamda Tura'nın ifadeleri dikkat çekicidir. Tura, anonim ihtiyacını karşılamak için yeni bestelenmiş eserlerin sanki derlemeymiş gibi sunularak şişirildiğini hatta sahibi bilinen mahnıların Kars folklorundan örnek olduğu kandırmacasıyla Doğu Anadolu türküsü yapılmak istendiğini belirtir (1988: 47). Dolayısıyla bu şekilde anonim olmayan ezgilere meşruluk kazandırılmasıyla bir "uydurma" döneminin de başlamasının önü açılmıştır. Bu uydurma tek bir örnekle de sınırlı değildir. Stokes'da aynı konu hakkında bilgiler verir. Stokes, birçok TRT müzisyeninin ifadelerine dayanarak İcra Denetimi'nin halk müziği adı altında açıkça "yapma" olduğu bilinen parçaları onayladığını belirtir. Bu eserlerin radyo ve televizyonda yayınlanırken derleyenin isminin vurgulanması özellikle genç müzisyenler için dikkat çekici bir durum yaratmıştır. Stokes'a göre, genç müzisyenler kariyer basamaklarını hızlıca tırmanarak isim yapma amacıyla bu tür uydurma eserlere yönelmişlerdir (2020: 91). Dolayısıyla bu durumun bir çatışmayı oluşturarak standartlaştırılmış resmî halk müziği ile geleneksel olan halk müziğini karşı karşıya getirmiş bununla beraber hangisinin gelenekte olduğuna dair tartışmaların doğmasına yol açmıştır. Hatta gülünç sayılabilecek bir durumu da meydana çıkaran TRT'nin standartlaşma girişimleri baba ile oğlunun aynı çatı altında halk müziği icrasının yapmasını engellemiştir. Stokes'un ifadelerine göre Orta Anadolu bölgesinin önemli yerel sanatçısı Muharrem Ertaş'ın eserleri radyoda çalınırken oğlu Neşet Ertaş'ınkiler radyonun sınırlarının dışında kalır. Bu durum TRT'deki birtakım görevlilerin ifadelerine göre besteleyenin adı hatırlanmayacak şekilde unutulduysa repertuvara girebileceğini belirtmesi sonucunda, TRT'nin ancak beste olduğu aşikâr olan eserlerin sahibinin hayatta olmaması durumunda icra edilebileceği yönünde olduğunu belirtir (1996: 117).

2.6. Türk Halk Müziğinde Bağlama, Değişim ve Standartizasyon

"Türk halk müziği kültürü son 50 yılda önemli bir dönüşüm geçirdi"[47] (Markoff, 1990: 129). Halk müziğinin temel çalgısı olan bağlama da bu dönüşümden etkilenen çalgıların başında yer aldı. Halk müziğinin ve bağlamanın standartlaştırılma sürecinde bağlama, kritik bir öneme sahiptir. Bu önemli ve kritik süreç kendi içerisinde de bir çatışma yaratır. Dolayısıyla bağlama önemli olduğu kadar çatışma yaratan bir role de

[47] Makalenin yazıldığı dönem olan 1990 yılından geriye doğru 50 yıla vurgu yapılmaktadır.

sahiptir. Bağlama, günümüzde küreselleşmenin ve teknolojik ilerlemelerin etkisiyle birlikte yerelin de popülerleşmesi sonucu ülke sathının dışına çıkarak tanınırlık kazanmış ve halk müziğinin temel sazı olarak evrensel bir çalgı olma yolunda solo ve toplu icralarda bağlama ailesinin diğer çalgılarıyla beraber büyük ivme kazanarak Anadolu geleneğinin karakteristik bir çalgısı olmuştur. Bağlama çalgısına atfedilen bu yükümlülükler Cumhuriyet döneminden miras alınarak günümüzde de süregelen halk müziği içerisinde bağlamanın önemli rolünü temsil etmeye devam etmektedir. Bu bağlamda Picken da Türk halk müziği geleneği içerisinde bağlamanın öneminin görmezden gelinemeyeceğini belirterek kopuzdan bağlamaya uzanan serüvende bağlamanın en dikkat çekici davul-zurna ikilisinden de önemli bir konuma sahip olduğunu ifade eder (1975: 272). Bağlamanın çatışmayı yaratan diğer durumu ise halk müziği içerisindeki ana karakter olarak Anadolu'nun farklı bölgelerindeki yerel diğer çalgıları unutturacak derecede başrole geçmiş olmasıdır. Örneğin yerel bir çalgı olan Karadeniz kemençesiyle TRT'deki bir Karadeniz türküsü çalınamaz hale gelmiştir. Tüm yöresel ezgiler bağlamaya adapte edilerek yeni bir tavır geliştirilmiştir. Yerel çalgılardaki bu olumsuzluğu vurgulayan Stokes, bağlamanın temsil ettiği vurgusu yapılan Karadeniz yöresinde herhangi bir geçerliliği olmayan bir bağlama düzenin İstanbul'da icat edildiğini ifade eder. "Karadeniz Düzeni" adıyla anılan bağlamadaki bu akort düzeninde bağlamanın alt tellerinin kendi grubu içerisinde dışta kalan teli ile beşli ve dörtlü aralıklar oluşturan bir akort değişikliği yapılır. Bu değişiklikle bağlamadan Karadeniz kemençesine benzer bir ses elde edilmesi amaçlanarak kullanımı yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Bağlamada kullanılan bu düzen her ne kadar müzik çevreleri tarafından uydurma olarak anılsa da TRT kayıtlarında kullanılmış ve sonraları da bu düzenin geçerlilik kazandığı görülmüştür (1996: 137-138). Stokes'un belirttiği durum otantisiteyi savunan müzikologlar tarafından sıklıkla eleştirilmiştir. Örneğin Ayas, halk müziğinin "hakikî" çalgısı olarak görülen bağlamanın birbirinden farklı ve zenginlikteki yöre türkülerinin kendine has tınılarının ve üslubunun yok sayıldığını belirtmiştir (2019: 287).

Bağlama, 1950'lere kadar Cumhuriyet ideolojileriyle beraber bir sorumluluk alarak otantik icraya dayalı ve denetim odaklı bir süreç içerisinde yer almıştır.

1950'lerden sonra ise bağlamanın Cumhuriyet ideolojilerinden aldığı mirasla da kendi yolculuğu başlayarak değişen yönetimlerle beraber bir keşif serüveni başlamıştır. Erol, bu keşif serüvenin başlangıcından itibaren oluşan gelişmeleri sonuç olarak Türk halk müziğinin uyanışı bağlamında tanımlayarak 1920'lerden 2000'lere kadar uzanan süreci üç döneme ayırmıştır. İlkini, 1920'lerden 1950'lere kadar olan Türk halk müziğinin devlet eliyle icat edilerek kurumlaşması olarak ifade eden Erol; ikinci dönemi, 1960'lı ve 1970'li yıllarda popüler müzik endüstrisi ve müzisyenlerin Türk halk müziğini keşfetmesi olarak üçüncü ve son dönemi ise 1990'lardan 2005'e kadar uzanan Türk halk müziğinin uyanışı şeklinde tanımlayarak kategorilere ayırmıştır (2018: 77). Bununla beraber TRT'nin yereli ön plana çıkararak halk müziğini ve bağlamayı ulusallaşma politikasına bağlı bir şekilde belirli bir forma getirme girişimleri bağlama başta olmak üzere halk çalgılarının akort sistemlerinden icra tekniklerine ve halk müziğindeki yerel düzenlere kadar birçok alanda değişiklikler getirmiştir. Bağlamanın temel rolünün bir program çerçevesinde ele alınması ona uygun bir repertuvarı, çalım tekniğini ve tavrı geliştirirken diğer yandan otantisiteyi savunan görüşün tersi bir durumu ortaya çıkarmasının önünü açmıştır. Ancak belirtmek gerekir ki bağlamanın zenginliğini ortaya koyan farklı akort düzenlerinin tek bir çatı altında standartlaştırılması otantisiteyi savunanların tersi bir görüşü ortaya çıkartarak tek tipleşmeyi zorunlu kılarken diğer taraftan bu adımların atılması sonucu halk müziği icracılarında ortak bir performans dili oluşturulmuştur. Dolayısıyla Türkiye'de halk müziği, özellikle Cumhuriyet dönemi sonrası millî kimlik inşası perspektifinde kritik değişimlere uğrarken halk müziğinin otantik yapısının korunması ile modernleşme hedefleri arasında bir denge kurulmasını gerekli kılmıştır. Bu anlamda başrolde yer alan bağlama değişimlerin bir taraftan taşıyıcısı diğer bir taraftan da ürünü olarak öne çıkmıştır. Ancak, her ne kadar denge sağlanılmaya çalışılsa da halk müziğinin ve bağlamanın bu dönüşüm süreci yerel varyantların kaybolmasının önüne geçememiş ve halk müziğinin standartlaşması gibi sorunları ortadan kaldıramamıştır.

Bağlamadaki değişim ve dönüşümü temsil eden temelde iki ayrı dönem vardır. Bu dönemin aynı aileyi temsil eden ve form özellikleriyle anılan iki önemli çalgısı uzun saplı bağlama ve kısa saplı bağlamadır. Bu çalgılar, iki ayrı dönemi ve ideolojiyi temsil

ederek halk müziğinde çalgılar üzerinden gerçekleşen iki farklı bakış açısını ortaya koymaktadırlar. Uzun saplı bağlama, TRT'nin resmî halk müziği anlayışının tezahürü olarak form özelliklerinin yanında akort anlamında da standardını koruyan, bozuk ya da kara düzen adıyla anılan akort sisteminde icra edilen ve halk müziğinin resmî olarak temsil edildiği temel çalgısıdır. Uzun saplı bağlamayla ilgili Stokes'un ifadeleri dönemin anlayışını yansıtması bakımından değerlidir. Stokes, uzun saplı bağlamanın TRT tarafından bozuk düzenle (kara düzenle) özdeşleştirilerek empoze edildiğini belirtir (1998: 157). Kısa saplı bağlama ise 1980'li yıllarda Arif Sağ ile anılarak dönemin müzikal gereksinimleri doğrultusunda var olan uzun saplı bağlamanın sapının kısaltılmasıyla icat edilen ve yeni dönemi temsil eden halk müziği çalgısıdır. Bu bağlamda Ayas, halk müziğinin sözü edilen bölge çalgılarını ve yerel tavrı yok sayan standartlaştırıcı rolünün aslında resmî halk müziği politikalarına karşı bir muhalefetle[48] doğduğunu belirtir. 1980'li yıllarda Arif Sağ'ın öncülüğünde, Yusuf Toraman ve Kemal Eroğlu gibi saz yapımcılarının da katkılarıyla belirli ihtayaçlara yönelik arayışları sonucunda uzun saplı bağlamaların sapı kısaltılarak günümüzde de farklı bir tartışma olan kısa saplı bağlamanın tahakkümünü oluşturmuş ve kısa saplı bağlamanın icadını ve standartlaşmasını sağlamıştır (2019: 287). "Arif Sağ'ın otoritesiyle bu tahakküm daha da perçinlenmiştir" (Özdemir, 2018: 370). Ancak kısa saplı bağlamanın icadı her ne kadar 80'lerde Arif Sağ isminin etkisiyle öne çıksa da ilk defa yapan Arif Sağ değildir. 1980 yıllarında bağlama sapının kısaltılması sürecine katkı sunan Kemal Eroğlu, 1967-1968 yıllarında Ankara'da bulunan, birçok türkünün de derlemecisi olan Rıfat Balaban ve Burhan Gökalp'ın türküleri söylerken bağlama tonlarının yetersiz kalması sebebiyle bağlamada "Sol" ya da "Re" denilen perdeye lastikle bir kalem bağlayarak bu sorunu ortadan kaldırdıklarını belirtir. Eroğlu, bunun üzerine de 1966'da TRT'ye giren, aynı zamanda da bağlama yapımcılığı yapan Lütfü Akan'ın ilk kez o yıllarda (1967-1968) bağlamanın sapını kısalttığını ifade eder (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).

[48] Burada belirtilen resmi politikalara karşı olan muhalefet, resmi halk müziği politikaları sürecindeki bozuk düzen, tanbura ya da uzun saplı bağlamanın otoriter bir kabul görüşle uyanış önderleri olarak kabul edilen sanatçıların Alevi müziği icralarında bağlama düzeninin ya da kısa saplı bağlamanın önünü kapatmasına, yok sayılıp dışlanmasına karşı olmuştur.

80'lerdeki tek değişim bağlamanın sapının kısaltılması olarak kalmamaktadır. Zeeuw, 1980'lerden sonra dört telli bağlama, perdesiz tanbura, elektro bas bağlama, yarı akustik bağlama ve Erkan Oğur tarafından tasarlanan Oğur sazı gibi yeni nesil bağlama türlerinin ortaya çıktığını, ayrıca bu çalgılar üzerinde perde ve tel düzenlemeleri, akort sistemleri ve çalım teknikleri konusunda da çeşitli denemelerin yapıldığını belirtir (2020: 44).

Bağlamanın otoritesi ve değişiminin yanında bir diğer önemli otorite de halk müziği inşasının ana karakteri olan Muzaffer Sarısözen'dir. Yükselsin'e göre Sarısözen, üç aşama olarak tarif ettiği devlet eliyle yerine getirdiği kültürel aracılıkla halk müziğinin derlenip standartlaştırılmasını ve radyolar sayesinde yayılmasını sağlayan kişidir (2005: 87-88). Ankara Radyosu bünyesinde gelenekte olmayan bir denemeyle kurulan Yurttan Sesler korosuyla, Muzaffer Sarısözen öncülüğünde notaya alınan binin üzerinde eserden seçmelerle çalışılarak icra edilir ve yine Sarısözen öncülüğünde 1972 yılında resmî halk müziği notaları yayımlanır (aktaran Özdemir, 2019: 2135). Bu anlamda bağlamadaki en önemli değişim kentlileşen bağlama ve onun halk müziğindeki yeri olur. Eskinin köylü müziğinin temsilcisi sayılan bağlama, köyden kente göç ederek daha büyük ve yeni bir sahnede kendini tanımlamaya başlar. Sonraları Arif Sağ, bağlamaya bakışın değişmesini Ruhi Su'ya bağlar. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Şenay Kalkan tarafından aktarılarak verilen örnekler ve Sağ'ın kullandığı ifadeler bir mücadeleyi tarif eder niteliktedir. Sağ, "Ruhi Su eline bağlamayı alana kadar bağlama hapishane ve köylü çalgısıydı, ne zaman ki Ruhi Su eline bağlamayı aldı, bunların (entelektüellerin) zihniyeti değişti" ifadelerini kullanır (Kalkan, 2004: 196). Dolayısıyla Sağ'ın kullandığı "zihniyet değişikliği" vurgusu gelecekteki değişimin bir habercisi olma niteliği taşımaktadır. 1980 ve 1990'lardaki müziğin uyanışı bağlamında Erol'un da uyanış önderlerinden biri olarak gösterdiği Arif Sağ (2018: 78), hem siyasi politik yönüyle hem de icra kabiliyeti ve sosyal sermayesiyle önemli bir figürdür. Özellikle meşhur Şan Tiyatrosu konseriyle o güne kadar yapılmayanı yaparak kentlileşen bağlamanın değişimindeki rolünü daha da belirginleştirir. İki saat tek başına konser veren Sağ'ın, bu konserle ilgili söylediği sözler dikkat çekicidir. Sağ, konserin kendisini ilgilendiren yanının konserin güzelliğinden ziyade yıllarca bu müziğe köylü sıfatını

yakıştırarak burun kıvıran entelektüel kesimin mecâzi bir tabirle burunlarını kırmak olduğunu belirtir (Kalkan, 2004:193). Sağ'ın bu sözleri bir boks müsabakasında karşısındaki rakibinin bitirici bir vuruş olan nakavtla kendisi tarafından yere serilmesini ifade eder niteliktedir. Dolayısıyla bu sözler her ne kadar mecâzi anlamda bir boks müsabakasını tarif eder nitelikte olsa da dönemi ve değişimi net bir şekilde ifade eder. Değişimin diğer bir ayağını da eğitim olarak gören Sağ, o günlerde bağlama eğitimi için ilk dershaneyi kendisinin açtığını belirterek açmasının sebebini de talebin yoğunlaşmasına bağlar (Kalkan, 2004: 189).

Gelinen bu süreçte Arif Sağ önderliğinde başlayan kısa saplı bağlamanın yolculuğu, Sağ'ın bağlamadaki hâkimiyeti ve icra yeteneğiyle beraber Alevi kimliğinin de eklenmesiyle lider özelliğiyle kitleleri arkasına alarak kısa saplı bağlamanın günümüzdeki standardına ulaşmasını sağlamıştır. Kendi ifadeleriyle kısa saplı bağlamayla verdiği konserle elit kesimin burnunu kırarken resmî halk müziği politikalarına da karşı muhalefeti sonuna kadar sergilemesiyle de neredeyse uzun saplı bağlamayı unutturacak derecede kısa saplı bağlamanın ön plana çıkmasında önemli bir rol oynamıştır. Hatta bağlama düzeniyle o kadar anılmıştır ki Stokes'un ifadeleriyle belirtirsek "bağlama düzeni giderek Arif düzeni olarak anılmaya başlamıştır" (1996: 137).

2.7. Bağlama Temelli Çalgılarda Melezleşme

1960'lı ve 1970'li yıllara gelindiğinde popüler müziğin halk müziğini keşfetmesiyle beraber bağlamadaki değişimin kültürel karşılaşmalarla[49] ilgili tartışmaları başlar. 1970 yılında kurulan "Üç Hürel" adlı grubun vokalisti ve gitaristi olan Feridun Hürel kendi ifadesiyle dünyada eşi olmayan çift saplı (bir sapı elektro bağlama diğer sapı elektrogitar olan melez çalgı) "saz-gitar"ı icat ederek konserlerinde kullanmaya başlar. Anadolu rock grubunun çalgısı dikkat çekicidir. Yaptıkları müziği Anadolu'yla bağdaştıran Feridun Hürel grupta bağlama ihtiyacı hissettiklerini, ihtiyacı bağlama tınısı gibi değil de bağlamayı andıran yeni bir tını olarak tarif eder. Ancak

[49] "Kültürel karşılaşmalar" deyimi, özellikle 1992'de Colombus'un karaya ayak basmasının beşyüzüncü yıldönümü anma etkinlikleri sırasında, etnosantrik "keşif" sözünün yerine girdi (Burke, 2008: 168).

bunu sahnede bağlama çalan yeni bir üye alarak yapamayacaklarını ifade ederek babasıyla da yaptıkları fikir alışverişleriyle sahnedeki ihtiyaca cevap veren bu sazı icat ettiklerini belirtir[50].



Şekil 12- Feridun Hürel'e ait çift saplı çalgı: Saz-gitar (Gündüz ve Karahasanoğlu, 2020:880).

Hürel'in çift saplı melez saz-gitarından farklı olarak Özay Gönlüm'ün meşhur "Yaren" sazı da bağlamadaki arayışlara örnektir. Halk müziğindeki bağlama ailesi çalgılarının üçünün birleşiminden oluşan Yaren, Cafer Açın'ın yapımcılığında, Gönlüm'ün 1970'li yıllarda uygulamaya geçirdiği organolojik çalışmasının bir sonucu olarak ortaya çıkar (Kırgıl, 2021: 36). Açın, yaptığı sazın özelliklerini anlatırken asıl amacının bir icracının aynı anda birden fazla sazı çalabilmesi olarak belirterek Yaren ismini verdikleri sazın bağlama, tanbura ve bağlama curası gibi üç sazın bir araya gelmesinden oluşturulduğunu belirtir. Her icracının bu sazı kolaylıkla çalamayacağının altını çizen Açın, sazın gövdesinin tek bir parçadan oyularak yapıldığını artık Özay Gönlüm ile anıldığını belirtir (1994: 111). Açın'ın belirttiği gibi Özay Gönlüm artık radyo ve televizyonlarda yaren sazıyla özdeşleşir hale gelmiş ve kendine has üslubuyla hem yöre insanını hem de "Yaren" ismi verilen sazını tanıtarak uzun süreler kullanmıştır. Kemal Eroğlu, yapılan kişisel görüşme esnasında daha önce yapılmış sazlarla ilgili farklı bir konuyu vurgulayarak gün yüzüne çıkartmaktadır. Mesleki haksızlığa dayanamadığını ifade eden Eroğlu, günümüz medyasının haber ulaştırma

[50] https://www.youtube.com/watch?v=0XyJFWWjee8&t=452s Erişim Tarihi: 10.11.2024

ağının bu kadar yaygın olmadığı dönemlerde müzik camiasının Ali Limoncu ismini teğet geçtiğini belirtir. Müslüm Gürses'in de hocalığını yapmış olan Ali Limoncu'nun, 1963-1964 yıllarında biri uzun biri kısa olarak iki saptan ve üst üste iki tekneden oluşan bir bağlama yaptığını, uzun süre çaldığını ve yabancı müzisyenlerle yabancı müzik dergilerinin onunla ilgilenerek çekimler yaptığını belirtir. Yıllar sonra ismini vermek istemediği günümüzde de olan bir kuruluşun Ali Limoncu ile ilgili hiçbir bilgi vermeden iki saplı bir saz yapıp etik olmayan bir anlayışı benimseyerek "bıra" ismiyle tanıttığını belirtir (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).

1970'li yıllar aynı zamanda bağlamada da kayıt teknolojileriyle ilgili gelişmeler yaşanarak farklı birtakım denemelerle gelişimler doğrultusunda çeşitli tınısal arayışların gerçekleştiği yıllardır. Çalgılara manyetik eklentiler yapılmasıyla günümüzde bas bağlama olarak bilinen çalgının ilk örneği Yavuz Top'un isteği üzerine yapılmış ve bas bağlama adıyla ilk defa kullanılarak ortaya çıkmıştır (Sancak, 2019: 44). Ancak pek başarıya ulaşabilmiş bir çalgı olamamıştır. Günümüzde nadiren kullanılan bas bağlama halk müziğinde basgitarın varlığını ortadan kaldıramamıştır. Yine teknolojik gelişmeler ve kayıtlar genelinde elektro bağlama da kullanılmaya başlanan sazlar arasındadır. Piyasa adı verilen koşullarda kullanılmaya başlanan elektro bağlamanın icadı hakkında kesin bir ismin olmadığını söyleyen Stokes, 1970'lerde TRT dışındaki piyasa kayıtlarında elektro kullanımının yaygınlaşmasına önayak olan ilk müzisyenler olarak Ragıp Akdeniz ile Kazım Alkar isimlerinin zikredildiğini ifade eder ve bugün bir müzisyen argosu olarak kullanılan "keriz" teriminin akustik bağlamada yapılması güç olan bazı süslemelerin elektro sayesinde yeni bir çalma tekniği olarak ortaya çıktığını belirtir (2020: 125). Birtakım rivayetlere göre Erkin Koray da bu çalgıyı ilk kullananlardandır.[51] Akustik bağlamayla kıyaslandığında elektrosaz bağlamadan pek çok farklılık göstermektedir. Tel sayısı ve çalım teknikleri birbirlerinden oldukça farklıdır. Bağlama çalan herhangi bir kişi ilk defa elektrosazı eline aldığında her ne

[51] Youtube'ta 2019'da yapılan tarama sonucu, elektro bağlamayı ilk olarak Erkin Koray'ın bağlamada bir gün ihtiyaç duyulacağını düşünmesiyle şablonunu çizerek Şemsi Yastıman'a yaptırdığı ve bizzat kendisi tarafından birçok kez sahnede kullanıldığını belirten bir röportajına rastlanmıştır (Gündüz ve Karahasanoğlu, 2020: 878). Ancak verilen URL'nin bu çalışmanın yazılma sürecinde youtube üzerinde artık bulunmadığı görülmüştür.

kadar bağlamadaki yerleri tanımasından dolayı melodi üretiminde sorun yaşamasa da teknik anlamda sıkıntılar yaşayabilmektedir. Elektrosazda sesler akustik bağlamada olduğu gibi sönümlenmez. Dolayısıyla uzayan seslerle çalım kolaylaşsa da farklı tellerde icra edilen melodilerdeki karmaşayı önlemek için akustik bağlamada olmayan bir teknikle, sesin uzayarak karışmasını engellemek için teller sağ elin avuç içi yardımıyla susturulur; bu yüzden de bağlamada kullanılan herhangi bir yöresel tavır elektrosazda kullanılamaz (Stokes, 1996: 140). Bu bağlamda piyasa koşullarında icat edilen elektrosaz, günümüzde hâlâ müzikli eğlence mekânlarında kullanılmaya devam ettiği gibi önemli müzisyenlerin performanslarında ve albüm kayıtlarında da kullanılmaktadır.



Şekil 13- Erkin Koray'ın Şemsi Yastıman'a yaptırıldığı rivayet edilen elektrosazı[52]

2.7.1. Cümbüş

Cumhuriyet döneminin modernleşme girişimleri bağlama ve halk müziğiyle sınırlı kalmamıştır. Bu değişim sürecinin diğer bir yansıması olan cümbüşün ortaya çıkışı Cumhuriyet döneminin ilk yıllarına dayanır. Cümbüş, gelişim süreci boyunca birçok değişime uğrayarak yapısal özellikleri ve kullanım bakımından çeşitliliğiyle hem

[52] https://x.com/TekinDeniz_/status/1020034958042255365/photo/1 (Erişim Tarihi: 17.11.2021).

geleneksel hem de modern müzik türlerine uyum sağlayabilmesiyle tanınan bir çalgı haline gelmiştir. Zeynel Abidin; cümbüş sazıyla geleneksel çalgıların ses zenginliğini, Batı'nın güçlü ses sahasına sahip çalgılarıyla birleştirmeyi hedeflemiştir. Ayrıca Zeynel Abidin'in kendi yazdığı metodunda aktardığı üzere çalgının isminin cümbüş olması Atatürk tarafından istenmiştir. Abidin, Atatürk'ün çalgının sesini beğendiğini neşeli bir sesinin olduğunu ve çalındığı her yere neşe götürmesini istediğinden bu ismin verildiğini belirtir (aktaran Han, 2023: 88). Bu doğrultuda cümbüş özellikle tel düzeni, gövde yapısı ve metal rezonans kabı ile özgün bir çalgı olarak ortaya çıkmıştır. Özdemir, cümbüşün ud ve Amerikan banjosuna benzeyen bir yapısının olduğunu belirterek sesin rezonansını sağlayan metal gövdenin üzerine gerili olan deri kısmıyla banjoya benzerken sap kısmının perdesiz olmasıyla her iki çalgıdan da ayrıldığını, ud ile arasındaki en belirgin farkın da yüksek ve metalik ses tonunun olduğunu ifade eder (2007)[53]. Cümbüşün gövdesi genellikle alüminyumdan yapılmış bir rezonans kabına sahiptir ve bu özelliği, çalgının hem ağırlığını azaltmış hem de ses potansiyelini yükseltmiştir. Tel düzeni bağlama, ud veya gitar gibi çeşitli çalgılara adapte edilebilir biçimdedir. Bu esneklik, cümbüşün çeşitli müzik türlerinde kullanılmasını da mümkün kılmıştır. Türk halk müziğinde ve Türk sanat müziğinde sıkça tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra günümüzde elektro cümbüş gibi yeni türler de geliştirilerek çalgı modern müzik sahnelerinde yer edinmiştir. Cümbüş, yapısal özelliklerinin yanında kültürel özellikleri bakımından da fark yaratan bir çalgıdır. Cumhuriyet'in erken dönemlerinde kültürel modernleşme çabalarının bir parçası olan bu çalgı hem Batılılaşmayı hem de geleneksel müziğin korunmasını temsil eder. Batı çalgıları ile olan benzerliği sayesinde yeni orkestralarda kullanılabilirken halk müziğine özgü tınıları da koruyabilmiştir. Bu özellikleri cümbüşü özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren pek çok müzik grubu ve sanatçı tarafından tercih edilen bir çalgı haline getirmiştir.

[53] http://www.musikidergisi.net/?p=814http://www.musikidergisi.net/?p=814 (Erişim tarihi: 17.11.2021).


Bir türk san'atkârın icat ettiği saz : Cümbüş !

Bazı Türk hünerverleri var-
dır ki sessiz sacasız bir köşe-
de çalışırlar. İşte bu kud-
retlerden biri de Zeynelâbidin
E. dir. Kendisi senelerden beri

mütevazlane uğraşmakta ve
zı milli sazlar icat etmekted
Bundan bir kaç sene evv
Coşgun isimli ve bançoya mü
bih bir musiki alet yapmış

Şekil 14- 15 Şubat 1931 tarihli Milliyet gazetesi: Zeynel Abidin ve cümbüşü

2.7.2. Çağlama

Çağlama, bağlama ve gitar arasında köprü kuran Doğu ile Batı tınılarını bir araya getiren melez bir çalgıdır. Ömür Kılıçaslan tarafından icat edilen bu çalgı, kendisiyle yapılan bir röportajda tüm ayrıntılarıyla aktarılmıştır. Çalgının ortaya çıkma aşamasında esin kaynağının deneysel çalışmalarıyla tanınan müzisyen Çağlayan Örge olduğunu belirten Kılıçaslan, çağlamayı tasarlama sürecini Çağlayan Örge ile olan müzikal etkileşimlerine ve ondan aldığı cesarete bağlamaktadır. Çağlama, uzun saplı bağlama ile gitar arasında konumlanmış organolojik özelliklere sahip bir çalgıdır. Fiziksel özellikleri bakımından bağlamanın üç çift tel düzenini korurken kullanılan teller bakımından elektrogitar telleriyle donatılmıştır. Ortaya çıkan bu karışım, Doğu'nun geleneksel ses dünyası ile Batı'nın teknik altyapısını birleştirir bir nitelik taşımasıyla 70'li yıllardaki halk müziği keşfinin modern bir yansımasını temsil eder. Sap uzunluğu açısından uzun saplı bağlamayla aynı boyuta sahip olmasıyla beraber mukavemet bakımından bağlamadan farklılık göstererek içinden geçirilen metal bir destekle çalgının tel gerilimine dayanıklı olmasını sağlanır. Bu metal düzenek gitardaki aynı frekanstaki notaların çalınmasını sağlamak için yapılmıştır. Dolayısıyla aynı

frekansların bağlamadan alınması bu metal düzenek olmadığı için mümkün değildir. Çağlamanın yaratım sürecinde Kılıçaslan aynı zamanda bağlama tekniklerini keşfetme arayışından esinlenmiştir (2022).[54]



Şekil 15- Yaylı çağlama



Şekil 16- Ozan Özdemir tarafından Salih Korkut Peker için yapılan çağlama[55]

[54] https://birartibir.org/harabati-bir-hayat/ (Erişim Tarihi: 22.12.2023).
[55] https://www.facebook.com/pekerkorkut/posts/yeni-yolda%C5%9F%C4%B1m-%C3%A7a%C4%9Flama-%C3%B6zetle-gitar-telli-ba%C4%9Flama-hari%C3%A7ten-gazelcilerden-rahmetli/2058980930989484/ (Erişim tarihi: 17.11.2021).

Bu çalgı, bağlamaya özgü melodi yapılarının gitar tınılarıyla yeniden yorumlanmasına olanak tanıyarak hem geleneksel hem de modern icra tarzları için yeni bir ses evreni sunmuştur. Bu yenilikçi çalgı, modern Türk müziği sahnesinde melez çalgıların önemine dair çarpıcı bir örneği gözler önüne sermektedir. Gelenekten esinlenilerek icat edilen çağlama geçmişin tınılarını yansıtarak modern müzik anlayışına katkı sunmaktadır.

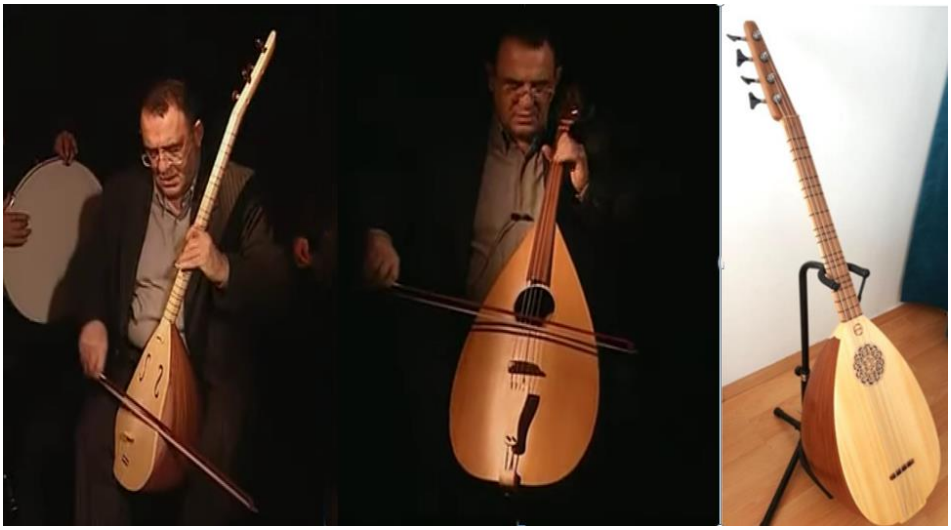
2.7.3. Bas Bağlama ve Iklığ

Bas bağlama ve ıklığ, Türk halk çalgılarının ihtiyaçlarına yönelik modern çözümler sunan yenilikçi olması düşünülerek tasarlanmış çalgılardır. Bu çalgıların ortak özelliği geleneksel tınıların korunmasını sağlayarak özellikle 90'lı yıllardaki halk müziğinin çok seslendirilmesiyle başlayan modern orkestra düzenlemelerinin Batı çalgılarıyla bir entegrasyonunu oluşturmaktır.

Bas bağlama, 1980'li yıllarda Yavuz Top tarafından konservatuar yıllarında halk çalgıları orkestrası için bas ses ihtiyacını karşılamak üzere geliştirilmiştir. Bu çalgının temelinde bağlamanın estetik değerlerini koruma isteği yatmaktadır. Yavuz Top geleneksel bağlamanın kontrbas veya basgitarın sunduğu alt frekanslı sesleri üretememesinden dolayı bu eksikliği gidermek için yeni bir tasarım düşünmüştür. Yavuz Top'a göre böylelikle hem Türk müziği orkestralarındaki tını farklılıklarına bir çözüm sağlanması hem de yerel bir çalgının modern bir işlevle buluşturulması sağlanmıştır.

Iklığ, geleneksel Türk müziğinin yaylı çalgı ihtiyaçlarına yönelik bir diğer önemli yeniliktir. Bu çalgı Yavuz Top'un Özdemir'e aktardığına göre, Mahmut Ragıp Gazimihal'in Iklığ adlı kitabındaki tariflerden yola çıkarak yeniden canlandırılmıştır. Gazimihal'in çalışmalarında, ıklığın aslında kopuzun yayla çalınan bir formu olduğu belirtilmiştir. "Oklu"dan "ıklığ"a dönüşen bu çalgı, Türk müziği yaylı halk çalgılarının genel bir kategorisini ifade etmektedir. Geleneksel kemane ise akort sorunları nedeniyle modern ihtiyaçları karşılamakta yetersiz kalmıştır. Bu bağlamda Yavuz Top'un ıklığ tasarımında Batı'daki yaylı çalgıların (keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas) işlevselliğinden ilham alınmıştır. Iklığ, Yavuz Top tarafından Karlı ve Toraman

Müzikevi'nin de katkılarıyla yeniden şekillendirilerek daha sağlam bir yapıya kavuşturulmuştur. Top'un ifadelerine göre çalgı bu yeni tasarımla deri kaplama gibi unsurlardan uzaklaşarak akort istikrarı sağlamış ve profesyonel müzik performanslarında yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Geliştirilen bu çalgılar Top'un albümlerinde aktif olarak kullanılmış ve ilerleyen dönemde müzik dershanelerinde eğitim materyali olarak değerlendirileceği belirtilmiştir (1998).[56]



Şekil 17- Soldan sağa; ıklığ, bas ıklığ, bas bağlama.

Hem bas bağlama hem de ıklığ, geleneksel çalgıların modern orkestra düzenlemelerinin Batı ile entegrasyonu için atılmış önemli adımlardır. Bu çalgılar, hem organolojik bağlamda hem de ihtiyaca cevap veren işlevselliği açısından Türk müziğine katkı sağlaması planlanarak tasarlanmıştır. Ancak bu çalışmalar her ne kadar Türk halk müziğinde kullanılan çalgılarda değişim ve sürekliliği bir arada sunmaya çalışsa da günümüzde kendisine kullanım alanı bulamayarak yaygınlığı sağlanamamış ve birer deneysel melez çalgı örneği olarak kalmışlardır.

2.7.4. Dinç Sazı

Kemal Dinç'in hem icracısı hem de yaratıcısı olduğu Dinç sazı ve çapraz düzen akort sistemi, geleneksel bağlama icracılığından ve perde sisteminden farklı bir

[56] www.musikidergisi.net/?p=543 (Erişim Tarihi: 22.12.2023).

yaklaşımı temsil etmektedir. Bu yeni düzen üzerinde yaklaşık 2-3 yıl boyunca araştırmalar yapıp çeşitli denemeler gerçekleştirdiğini belirten Dinç bu süreçte bağlama düzeni, bozuk düzen ve farklı telleme sistemleri üzerine yoğunlaşmıştır. Klasik müzik sonrası dönemde tını ve estetik anlamında bağlamada yenilik arayışına girdiğini ifade eden Dinç, bu süreçte pek çok ustayı ziyaret ettiğini söylemektedir. Erzurum'da Süleyman Usta'yı ziyaret ettiğinde kafasında tasarladığı çalgıyla ilgili fikirlerini paylaşmış ve Süleyman Usta da bu fikirleri anlayarak çalgının tasarım sürecine katkıda bulunmuştur. Süleyman Usta'nın bağlamanın kapağında yenilikler yapan ve balkon sistemi kullanan bir usta olduğunu belirten Dinç, bu çalgıda rezonans deliği (kapak üzerindeki delik) gibi unsurların matematiksel hesaplamalarla yeniden düzenlendiğini ifade etmektedir. Almanya'da öğrencilerinin bu yeni çalgıya "Dinç sazı" ismini verdiğini belirten Dinç, kullanılan düzenin "Çapraz düzen" olarak adlandırılmasının ise öğrencisi Barış'ın buluşu olduğunu ifade etmektedir. Bu isim, karar sesi tutarken parmakların çapraz pozisyonda durmasından kaynaklanmaktadır. Yörüklerin kullandığı düzenlerle de kıyaslamalar yaptığını belirten Dinç, bu düzenin ve icra biçiminin çok farklı sonuçlar ortaya koyduğunu dile getirmiştir. Yeni düzenle birlikte farklı makamları icra edebilmek adına önce misket düzeni üzerinde çalıştığını ardından bu yeni düzene geçtiğini ifade eden Dinç, sonuçların tamamen farklı bir noktaya ulaştığını söylemektedir. Düzenin mevcut bir temel üzerine inşa edilmiş olmasına rağmen icra teknikleri, bağlamanın anatomik yapısı, tel sistemi, tel hacmi ve kapaktaki balkon sistemi gibi yeniliklerin bağlamanın tonunu ve icrasını bambaşka bir seviyeye taşıdığına dikkat çekmektedir. Bu düzenlemeyle birlikte Dinç sazı, sadece teknik bir yenilik değil, aynı zamanda bağlamanın geleneksel sınırlarını aşan estetik ve akustik bir dönüşüm olarak değerlendirilebilir.[57]

[57] https://www.youtube.com/watch?v=8i_PVmq7prE&t=956s (Erişim Tarihi: 10.10.2024).



Şekil 18- Kemal Dinç ve Dinç sazı

2.7.5. Yatağan Sazı

Geleneksel müziğin nostaljisinin yenilikleri ertelediği düşüncesiyle taslağı oluşturulan, geleneği yaşatmakla beraber modern unsurlarla da çok sesli müziğin olanaklarını zorlayan Yatağan sazı, Ersan Koç tarafından tasarlanan melez bir çalgıdır. Ersan Koç, Yatağan sazının başından sonuna yapım aşamasının dört yıl sürdüğünü belirtir. İlk tasarımlar, bağlamadaki el ile çalma teknikleri üzerindeki yeni yaklaşımları anlamak ve geliştirmek amacıyla "çok saplı-klavyeli bir saz" fikri temel alınarak oluşturulmuştur. Bu fikir aynı gövdeye farklı boyutlarda sap ve klavyeler eklenerek diz üstünde çalınabilecek bir saz üretmeyi hedeflemiştir. Ancak bu tasarım hayata geçirilmemiştir. Sürecin ilerleyen aşamalarında bağlama klavyesinin üst kısmına eklenen teller sayesinde makam müziğindeki karar, güçlü ve yeden seslerinin elde edilmesine olanak sağlayan çok telli bir saz fikri geliştirilmiştir. Böylelikle hem dem karakterli seslerin elde edilebileceği hem de ezgilerin çalınabileceği iki çalma bölgesine sahip bir saz ortaya çıkmıştır. Sazın bu iki çalma bölgesi kanun ve tanbur gibi geleneksel çalgıların teknik özelliklerini birleştirmektedir. Kanun benzeri çalgılarda ses elde etmek için tel doğrudan titretilirken tanbur gibi çalgılarda aynı sesi elde etmek için

perde yardımıyla telin boyu kısaltılır. Yatağan sazı ise bu iki farklı icra tekniğini bir araya getirerek hem yatay hem de dikey hareketlerle çalma imkânı sunar. Böylece çalgı Türk makamsal müziğine özgü çok seslilik anlayışına uygun bir yapı kazanmaktadır. Sazın yapım sürecinde bağlama lutiyesi Özay Önal'ın deneyimleri ve eleştirel katkıları önemli bir rol oynamıştır. Yatağan sazının yapım aşamasında tamamen doğal malzemeler kullanılmıştır. Gövde oyma dut ağacından, saplar gürgenden, sap filetoları vengeden, burgular Afrika abanozundan, dip eşiği erik ağacından, tel eşiği ise şimşir ağacından yapılmıştır. Yatağan sazının tanbur bölgesi 5 gruplu ve 12 telli, kanun bölgesi ise 15 gruplu ve 30 telli olarak tasarlanmıştır. Tanbur bölgesi 3,5 (üçbuçuk) oktav, kanun bölgesi ise 2 oktavlık bir ses aralığına sahiptir. Ayrıca, sazın mandal sistemi günümüzdekinden farklı olup 17'li perde sistemine göre tasarlanmıştır. Bu yenilikçi yaklaşım, Yatağan sazının makamsal müzikte geniş bir repertuvar ve teknik esneklik sunmasına olanak sağlamaktadır (Koç, 2009: 383-384).



Şekil 19- Yatağan sazı

3. BÖLÜM

OĞUR SAZI ÖRNEĞİ

3. BÖLÜM

OĞUR SAZI ÖRNEĞİ

3.1. Bağlamadan Kopuza Bir Değişim: Oğur Sazı

Everdell, modernizmin bilgi kuramını geliştiren Niels Bohr hakkında yazan bir tarihçinin sözlerini şöyle aktarır:

> "Yaratıcı birey, bir bakıma, bir konçertoyu tek başına terennüm eden bir solo şarkıcıdan çok, içinde yaşadığı toplumun tamamlayıcı bir unsurudur. Temel bilimsel fikirlerin ve kilit niteliğindeki icatların çoğunlukla bireylerin kafasından çıktığı bir gerçektir, fakat bu fikir ve icatların dayandığı verilerin toplanmasında ve sonradan bunların topluma faydalı işlerde kullanılmasında, fikir ve icat sahiplerinin ötesinde çok kişinin katkısı gerekmiştir. Bu anlamda birey ve topluluk birbiri için gereklidir." (Schweber'den aktaran Everdell, 2007: 14-15)

Schweber'in ifadeleri; Erkan Oğur'un Türkiye'nin 90'lı yıllardaki müzik ikliminde bireysel olarak başlattığı gelenek içindeki değişimin, günümüz çerçevesinden bakılarak toplumsal perspektifle de geleneği yadsımayan bir anlayışla karşılık bulduğu yenilik ve icat sürecinin anlamlandırılmasına yardımcı olmaktadır. Erkan Oğur'un icat ettiği Oğur sazı, geleneği tamamen yerel olana bağlı bırakmadan aynı zamanda geleneği reddeden bir anlayışı da ortadan kaldırarak hem yeni hem de eski olan bir sesin bağlama formuyla seslendirilebildiği, gitardaki kullanımına benzer tekniklerle de icra edilen ancak bağlama tınıları duyulan melez bir çalgı olarak ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın özellikle ikinci bölümünden itibaren 18. yüzyılda kopuzun yerine geçen bağlamanın geçmişten aldığı kültürel mirasın da katkısıyla Cumhuriyet dönemine ve günümüze sirayet eden gelişmeleri, belirli bir kronolojik sıra gözetilerek anlatılmıştır. Müzik politikaları bağlamında ideolojik bir temele dayanan Cumhuriyet döneminin ardından 70'li yıllarda popüler müziğin halk müziğini keşfetmesi ve bu keşif sürecinden sonra 80'li yıllarla beraber kısa saplı bağlamayla gerçekleşen etnik ve kültürel anlamdaki gelişmelerin de dâhil olmasıyla 90'lar sonrasındaki değişimler ortaya çıkmıştır. Ancak 90'lı yıllarla beraber kopuzun tekrar keşfedilmesi, bireysel anlamda başlatılan bir değişim olmanın yanı sıra halk müziğinin uyanışı (revival)

bağlamında da Türk halk müziğine ve çalgılarına yansıyarak yeni ve farklı bir değişimin işaretlerini görünür kılmıştır. Dolayısıyla gelinen noktada değişim ve melezlik Osmanlının son dönemlerinden 1990'lı yıllara kadar genel bir perspektifle değerlendirildiğinde birbirinden bağımsız gibi görünen pek çok etkenin bir araya gelerek oluşturduğu bağlamsal bir bütünleşmeyi temsil etmektedir. Schweber'in ifadelerini tekrarlarsak geçmişten günümüze gerçekleşen tüm gelişmeler ve elde edilen verilerin oluşması fikir ve icat sahiplerinin de ötesinde pek çok kişinin katkısıyla oluşmuştur. Bu bağlamda Erkan Oğur'un, sosyal sermayesiyle birleşen edimsel ve pratik bilinci, gelişen müzik iklimi doğrultusunda çeşitli tarzdaki çalgıların keşiflerine ve icatlarına zemin hazırlayarak 20. yüzyıl Türk müzik tarihinin değişim ekseninde önemli bir figür olarak yer almasını sağlamıştır.

Erkan Oğur'un dinleyici kitlesi tarafından tanınırlığını sağlayan en önemli gelişme, 1996 yılında çekilmiş olan "Eşkıya" filminin müziklerinin Oğur tarafından yapılarak seslendirilmesiyle olmuştur. Bu sayede kopuz çalgısı da ilk kez 1996 yılındaki film müziği albüm kayıtlarıyla dinleyiciyle buluşmuştur. Kopuz, o güne kadar sadece Dede Korkut'la özdeşleştirilerek anlatılan tarihi belgelerde, kitaplarda ve rivayetlerde yer alırken o günden sonra Oğur'la beraber anılmaya başlanan bir çalgı haline gelmiştir. Erkan Oğur'un bir bakıma yeniden keşfederek icat ettiği kopuz, geçmiş yüzyıllarda Orta Asya'dan geldiği düşünülen çalgıyla isim ve form benzerliğiyle eş değerini korusa da icra alanı ve çalım tekniği bakımından pek çok farklılık barındırmaktadır. Kopuz, Oğur'un ilk keşfi değildir. 70'li yılların Anadolu folk akımının yaygınlaştığı iklimde gitarın perdelerini sökerek "sonsuz perdeli" bir çalgıya ulaşmıştır (Arın, 2014: 87). 1976 yılına denk gelen bu çalgının ortaya çıkışı Oğur'un Almanya'da yaşadığı dönemlerde özellikle Türk müziği ve halk müziğinde var olan makam seslerine olan ihtiyaca cevap vermesi adına yapılmıştır.[58] Bununla beraber perdesiz gitarla halk müziğine farklı bir soluk getiren Oğur, gitarın özellikle Türk müziğinde kullanılabilirliğine dair yeni bir başlangıcın rotasını oluşturduğu söylenebilmektedir. Oğur'un gitar icrasında birçok farklı teknik bir arada bulunmaktadır. Özellikle perdesiz gitar icralarında bu teknikler çok daha belirgin bir biçimde görülmektedir. Örneğin; İspanyol klasik ve Flamenko

[58] http://www.musikidergisi.net/?p=2538 (Erişim Tarihi: 5.01.2024).

teknikleriyle birlikte ud ve tanbur icralarında görülen çarpma tekniklerinin perdesiz gitara adapte edildiğini belirten Dawe, bu adaptasyonun da araştırmalar sonucunda ilk kez Oğur tarafından perdesiz gitara alındığını ve makam müziğini uygulayabilmek adına kullanıldığını ifade eder (2013: 20). Dolayısıyla Oğur'dan sonraki dönemlerde özellikle Türk müziği içerisinde gitardaki arayışlar da hız kazanmıştır. Öyle ki Oğur'dan sonra küreselin yereli etkilediği bir dönemden yerelin küreseli etkilediği bir döneme geçişin yolu da açılmıştır. Bu gelişmeler ışığında Tolgahan Çoğulu, 2008 yılında tasarladığı mikrotonal gitarla makam seslerinin Oğur'un perdesiz gitarından farklı olarak kendi ifadesiyle "hem perdelerin korunacağı aynı zamanda bağlamada ve tanburda olduğu gibi ses aralıklarını komalara göre düzenleyebileceği" bir gitar tasarlamıştır.[59] Bu tasarımla beraber bağlamadaki birtakım çalım tekniklerini; özellikle sol elde kullanılan vurma, çekme ve süsleme kombinasyonlarıyla sağ elde kullanılan temel tezene teknikleri ve el ile çalma (şelpe) tekniklerini gitara uyarlayarak gitarda yeni bir çalım tekniğinin oluşumuna katkı sağlamıştır (Çoğulu, 2011: 154).

Kopuzun keşfi, bir bakıma başlanılan yere geri dönülen fakat süreç boyunca edinilmiş çeşitli deneyimlerin bir yansımasını temsil etmektedir. Dünyanın yuvarlaklığının Ferdinand Magellan tarafından deneyimlenerek keşfedilmesi bir anlamda Oğur'un deneyimiyle benzerlikler göstermektedir. Farmer'a göre ilk defa Harsakzade Ahmet Paşa (Sultan II: Mehmed'in [1451-1481] vezirlerinden biri) tarafından icat edilen "qupüz" ya da "qüpüz" çalgısından (1936: 34) 1996 yılında ilk kez sesini duyduğumuz kopuza kadar gelinen süreçte edinilen deneyimlerle beraber çeşitli değişimler olmuştur. Tüm gelişmelerle birlikte kopuzdan bağlamaya oradan da bağlama ailesinin farklı formlarıyla çeşitlenerek ayrı ve yeni bir üye olarak tekrar kopuza doğru evrimleşen bir anlayışla özgün bir karakteristik yapıya bürünmüştür. Kopuzun keşfi bir referans noktası oluşturarak hem geleneksel hem de yenilikçi bir form olan Oğur sazının ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Bu referans noktasının yeni bir yapıya bürünmesi Erkan Oğur'un tasarladığı ve Kemal Eroğlu tarafından yapımının sağlandığı, teknik anlamda gitarla benzeşen, form ve materyal anlamında

[59] https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/sedat-ergin/turkiye-den-evrensel-muzige-onemli-bulus-mikrotonal-gitar-22934670 (Erişim Tarihi: 5.01.2024).

bağlama fikrinden çıkmış olan Oğur sazı bu sürecin bir doruk noktası olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2. Kemal Eroğlu Biyografisi

Kemal Eroğlu, 15 Ekim 1953'te Ankara'da dünyaya gelmiştir. Eğitim hayatını birçok şehir değiştirerek Türkiye'nin çeşitli illerinde tamamladıktan sonra sanat okulunun torna ve tesviye bölümünden mezun olmuştur. Torna ve tesviye bölümünde okuduğu dönemlerde bağlamaya olan ilgisini de fark ederek kendini bu sazı çalmaya ve yapım süreçlerini öğrenmeye yöneltmiştir. Ankara'da bağlama ve nota eğitimi alarak kendini gelişmeye adayan Eroğlu, aynı zamanda bağlama yapım atölyesinde çalışma fırsatı bularak bu alandaki ustalığını geliştirme fırsatını yakalamıştır. Sanat okulunda edindiği teknik resim ve estetik bilgisi ve becerileri ona bağlamaların daha doğru ses veren ve estetik açıdan başarılı bir şekilde tasarlanması konusunda önemli katkılar sağlamıştır. Eroğlu, ilk yıllarında ustalardan aldığı bilgiler ve dönemin önemli icracılarının eleştirileriyle kendini geliştirmiştir. Çıraklık döneminde Yusuf Yeniay, Halil Yeniay, Yaşar Külekçi ve Ahmet Usta gibi isimlerden ilham almış; kalfalık ve ustalık dönemlerinde ise Ahmet Gazi Ayhan, Muharrem Ertaş ve Hacı Taşan gibi birçok sanatçıya bağlama yapmıştır. 1980'li yıllarda İstanbul'a taşınan Eroğlu, burada Arif Sağ Müzik Evi'nde çalışmaya başlamış ve Nida Tüfekçi, Orhan Gencebay, Âşık Mahzuni Şerif ve Selda Bağcan gibi önemli isimlere bağlamalar yapmıştır.[60]

1983 yılında kendisine ait ilk atölyesini kuran Eroğlu, bu atölyede 2007 yılında çekilmiş olan bir belgeselde yaşantısının içinde Erkan'dan önce ve Erkan'dan sonra diye tabir ettiği dönemlerin olduğunu belirtir.[61] Bu dönem, Erkan Oğur'la tanışmasıyla beraber Oğur sazının ortaya çıkması için fikirlerinin oluştuğu dönemdir. Bu dönemde Eroğlu bağlama yapımında da araştırma ve geliştirme çalışmalarını sürdürmüştür. Aynı belgeselde bağlamaya dair bilgiler veren Eroğlu, bağlamaya insansı özellikler de ekleyerek bağlamayla olan ilişkisini anlatır. Yapımla ilgili bazı zor aşamaları geçebilmesini kimi zaman bağlamaya olan sevgisiyle ve samimi bir itirafla "sen de

[60] https://www.kopuzsazevi.com/k_eroglu.htm (Erişim Tarihi 30.10.2022).
[61] https://www.youtube.com/watch?v=AWtaB7ra-iw (Erişim Tarihi: 30.10.2022).

haklısın" diyerek kimi zaman da bağlamaya karşı üstün gelme mücadelesinden beslenerek gerçekleştirdiğini aktararak bağlamayla ve yapımcılıkta kullandığı ağaçlarla arasındaki bağın gücünü vurgular.[62] Aynı zamanda Erkan Oğur ile Oğur sazının geliştirilmesi ve son aşamada 6 telli olarak ortaya çıkma sürecinde öncü bir rol üstlenmiştir.

Kemal Eroğlu'nun çalışmaları, sadece bağlama yapımında değil geleneksel Türk sazlarının modernize edilmesi ve korunması konusunda da önemli bir yer tutmaktadır. Arif Sağ, Erdal Erzincan, Musa Eroğlu, İsmail Hakkı Demircioğlu gibi pek çok önemli sanatçıyla iş birliği yapmıştır. İTÜ Konservatuarı Çalgı Yapım Bölümü'nden pek çok öğrenci Eroğlu ile çalgı yapımcılığı tezlerine bilgi anlamında katkıda bulunduklarını belirtir.[63]



Şekil 20- Kemal Eroğlu (Sercan Baş Kişisel Arşivi).

[62] https://www.youtube.com/watch?v=OcUoy3NBMg8&t=239s (Erişim Tarihi: 30.10.2022).
[63] https://www.kopuzsazevi.com/k_eroglu.htm (Erişim Tarihi: 29/12/2023).

İlk kez 2019'da Kartal'daki atölyesinde ve bu çalışma için 21 Ekim 2022 tarihinde yine atölyesinde bulunarak yapılan görüşmelerim esnasında da Eroğlu, sıklıkla çalgı yapımcılığa adım attığı günden bu yana bir öğrenci gibi sürekli öğrenmeye devam ettiğini vurgulayan konuşmalar yaparak tevazu sahibi bir davranış ortaya koymaktadır. Aynı zamanda Eroğlu'nun katkıları, Türk müziği çalgılarının yapım geleneğini sürdüren ve geliştiren bir ustanın iz bırakan yolculuğu olarak değerlendirilmektedir.

3.3. Kemal Eroğlu'nun Atölyesinde Oğur Sazının (6 Telli Kopuzun) İcat Edilme Süreci

Çalışmanın bu bölümünde Eroğlu'nun atölyesindeki izlenimlerimin yanında Oğur sazının oluşturulma süreçlerine dair paylaşılan bilgiler yer almaktadır. Bu bilgilerin tamamı Erkan Oğur'un taslak çizimlerinden yapım aşamasına kadar tümünde yer alan Kemal Eroğlu tarafından aktarılanlardan ve gözlemlerimden oluşmaktadır.

Kemal Eroğlu'nun "Kopuz Sazevi" adıyla kurduğu atölye İstanbul'un Kartal ilçesinde bulunmaktadır. Bu atölyeye ilk gidişim (2019) çalgı yapımcılığına olan ilgimin yanında bir icracı için çalgıdaki ayırt edici özellik olan saz tınılarının Eroğlu'nun ustalığıyla belirli bir standardı yakalamış olmasından ve kişisel merakımın da vermiş olduğu heyecandan kaynaklanmaktadır. Eroğlu'nun yaptığı çalgılarda karşılaşılan tutarlı ve temiz sesler,[64] birçok icracının onu tercih etmesinin önemli etkenlerindendir. Aynı zamanda bu tercih yapımcı ve icracı arasındaki güven ilişkisinin de temelini oluşturmaktadır. Bununla beraber tam olarak nasıl bir tanışma olacağına dair bir fikir yürütmeden gittiğim ilk görüşmede merakımın ve heyecanımın karşılığı olarak sıcak ve samimi bir sohbet ortamı sunan Eroğlu, tanışıklığın gerçekleştiği bir buluşma olmasına rağmen paylaşımcı bir tavırla o güne kadar duymadığım önemli anekdotları anlatmıştı. Eroğlu, Kopuz Sazevi'nden, geçmişe dair birçok konudan haberdar ederek yeni bilgilerle ayrılmamı sağlamıştı. O tarihten sonra ikinci gidişim bu çalışma sebebiyle 21 Ekim 2022 tarihinde gerçekleşti. Yine uzun ve samimi bir sohbetin

[64] Tutarlı ve temiz sesler ifadesi tamamen kişisel bir ifadedir. Birçok icracının kendine göre iyi çalgıyı tanımladığı ifadeler vardır. Bu ifadelerden birisi de icracılar arasında yaygın olarak kullanılan ve anlaşılmasında iletişim sorunları yaşanan, özellikle bağlama ailesi sazlarında kullanılan (cura gibi tiz sesli ve küçük boyuttakiler hariç) "Davudi" ses ifadesidir.

ardından gerçekleşen görüşme, Eroğlu'nun aynı içtenlikle paylaşımlarda bulunduğu, diğer bir deyişle sorulan sorudan çok daha fazla cevap alınan ayrıntılı bilgilerin olduğu bir görüşmeydi.

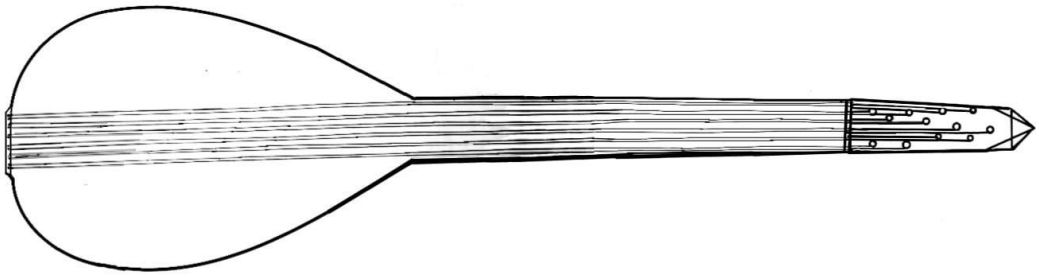
Kemal Eroğlu ile yaptığım iki görüşmede de gözlemlediğim ortak özellik, karşılaşmanın ilk aşamasından itibaren başlayan samimi ve uzunca yapılan bir sohbet aynı zamanda da bir sınavı anımsatan karşılıklı konuşmalardı. Sınav kelimesi, Kemal Usta'nın da karşısındaki kişiyi kendi kişisel gözlemlerini ve değerlendirmesini yapacak kadar bir zamanda tanıması olarak tarif ettiğim bir sürecin hayali bir testini simgelemektedir.

1983 yılının sonlarına doğru İsmail Hakkı Demircioğlu ile tanışan Eroğlu, Demircioğlu'nun çalgı yapımına meraklı bir arkadaşının olduğunu ve kendisiyle tanışmak istediğini belirtmesi üzerine Demircioğlu aracılığıyla Erkan Oğur'la tanışır. 80'li yılların sonlarına doğru Cafer Açın ile de tanışıklığı olan Eroğlu, kendisinin de üniversiteye gidip gelmesi süresince o yıllarda öğrencilik yapan Oğur ve Demircioğlu ile arkadaşlıklarının geliştiğini belirterek 90'lı yılların başından itibaren Erkan Oğur'la çalgı yapım konularını daha sık görüştüğünü ifade eder. Geçmişten bu yana iyi icracıların çalgı yapımcılarına olumlu katkılarının olabileceğini belirten Eroğlu, bunun zıttı biçimde iyi çalgı yapımcılarının da çalgısını yeni tanımaya başlayan icracılara iyi sesi anlamak ve almak için önerilerde bulunulabileceğini ifade eder. Eroğlu'na göre yapımcıyı ancak çalgısını iyi tanıyan, iyi müzisyenler yönlendirebilmektedir (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).

Sonraları Oğur'la ilerleyen dostluklarıyla beraber fantezi sayılabilecek teknik değerlendirmelerin yanında çeşitli denemeler de yaptıklarını ifade eden Eroğlu, bir saz teknesini ve klavyesini ortadan kesip iki tarafından telleyerek bir saz yaptıklarını buna da esprili bir dille "ikiyüzlü" ismini verdiklerini belirtir. Bu denemelerin 90'lı yılların başında, olur mu olmaz mı düşüncelerinden bağımsız, diğer bir deyişle deneysel bir yöntemle "ikiyüzlü" ismini verdiği sazın bir kısmını kısa saplı diğerini uzun saplı olarak yaptıklarını ve enteresan sayılabilecek bir saz olduğunu vurgular (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022). O sırada Kemal Usta her ne kadar özetleyerek anlatsa da

"ikiyüzlü" takma adıyla ortaya çıkan deneysel bir çalışmanın da varlığından söz etmektedir. Bu anlamda icracı ve yapımcı iş birliğinin büyük bir kısmı icracının sınırsız merakıyla beraber yapımcının bu meraka dair sonsuz sabrının bir göstergesi olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla yapımcı ve icracı iş birliği icatların ötesinde çalgıların ve çalgı müziğinin gelişmesine de olanak tanımaktadır. Bu anlamda iyi icracılar çalgıların sınırlarını keşfetmede ve bu sınırları zorlamada önemli sayılabilecek katkılar sağlayabilmektedir.

Çeşitli denemeler sonunda Erkan Oğur'un "gitar tekniğiyle çalınan ancak bağlama sesi çıkartan bir saz" düşündüğünü belirten Eroğlu, 1991 yılının bir akşamı Oğur'un taslak çizimini yaptıktan sonra ifade ettiği şekilde bir saz istediğini belirtmiştir (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).



Şekil 21- Erkan Oğur'un (13 telli)[65] Oğur sazı için taslak[66] çizimi (Çizim: Fatih Ahmet Ertekin, 2025).

[65] Taslakta 12 tane burgu ve çift sıralı 12 tel görülmektedir. Ancak tamamlanmış hali 13 tellidir.
[66] Bkz. Ek 1 ve 2'de kendi el yazısıyla aldığı notlar ve taslak çizimi.

Bu fikrini paylaşan Oğur'un isteğine hiç düşünmeden olumlu yanıt veren Eroğlu, ikişerli tel grubuyla 6 sıradan oluşan ve sadece alt sıraya 3 tel takılarak yaklaşık bir sene içerisinde 13 telli Oğur sazını tamamlamıştır (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme, 21.10.2022). 13 telli Oğur sazı günümüzde sıklıkla kullanılan 6 telli Oğur sazı gibi birbirlerinden bağımsız olan 6 sıra şeklinde dizilmiştir. Ancak tek tel şeklinde bir düzenekte değildir. Yapısal olarak 13 telli Oğur sazının 6 telli ile arasında bir fark yoktur. Tınısal anlamda tel sayısına bağlı olan duyumsal bir farklılık vardır. 13 telli Oğur sazında da 6 sıra tel grubu vardır. Ancak en alt tel grubunda 3 tel, diğerlerinde 2 tel bulunmaktadır.

Erkan Oğur, 13 telli olarak tasarladığı saz için teller takıldıktan sonra çalınacak olan akort sistemi ile ilgili kendi el yazısıyla yazdığı çeşitli düşünceleri taslak halinde Şekil 22a'da gösterilmektedir. Başlangıçta referans olarak gitardaki akort sistemiyle başlayan düşünceler giderek farklılaşan ve deneysel bir yapıda şekillenen bir anlayışla devam etmektedir.

Akort Düşünceleri 1

Gitar Akordu	**Teller**	**1**	**2**	**3**	
Mi	6	—	—	—	—
La	5	—	—	—	—
Re	4	—	—	—	—
Sol	3	Si	La	Sol	—
Si	2	La	Sol	Fa	—
Mi	1	Mi	Re	Do	—

Şekil 22a- Oğur sazı için akort düşünceleri 1[67]

[67] Bkz. Ek 3

Akort Düşünceleri 2

Teller	Akort ve Düzenler	Akort ve Düzenler	Akort ve Düzenler
6	**Mi**(Bağlama)	**Mi** (Misket)	**Mi** (Bağlama)
5	**La**(Bağlama)	**Sol** (Misket)	**Sol#** (Bağlama)
4	(Bozuk)**Sol**(Bağlama)	**Re** (Misket)	**Fa#** (Bağlama)
3	(Bozuk) **Re** (Bozuk)	**Si** (Bağlama)	**Do#** (Misket)
2	(Bozuk) **La** (Bozuk)	**La** (Bağlama)	**La** (Misket)
1	**Mi** (Bozuk)	**Mi** (Bağlama)	**Mi** (Misket)

Şekil 22b- Oğur sazı için akort düşünceleri 2[68]

Şekil 22b'de akort düşünceleri başlığı altında diğerinden ayrı notlar alan Oğur, başlangıçtaki akort düşüncelerini daha da farklı bir zemine yerleştirerek bağlamada kullanılan bozuk, misket ve bağlama akort düzenlerini bir arada kurgulamıştır. Bu taslaktaki akort düşüncelerine göre 6 sıradan oluşan tel grubu üçerli sistemlerde düşünülerek çeşitli akort varyasyonlarının denemesi yapılmıştır. Dolayısıyla denemeler sırasındaki bu kurgulama ile birden fazla çalgı sesinin tek çalgıda seslendirilmesinin hayal edildiği görülmektedir.

Erkan Oğur'un, çeşitli notlar alarak tasarladığı çalgıyı en ince ayrıntısına kadar derinlemesine düşündüğü net bir şekilde anlaşılmaktadır. Ancak bu tarz taslaklar hayata geçirilince çeşitli değişikliklere uğramak durumunda kalabilmektedir. Şekil 23'de aldığı notlarda yapılacak sazın gövde boyunun standart bağlama çalgısıyla benzerliği de dikkat çekmektedir. 40 cm boyundaki teknenin diğer bir özelliği de örneğin 41 cm uzunluğundaki bir tekneye göre çeşitli ölçümlerinin daha rahat yapılabilmesidir. 40 cm uzunluğundaki bir bağlama teknesinde ölçümler sonucunda ortaya çıkacak küsuratlar da ortadan kalkmaktadır. Bununla beraber Oğur, sap ve eşikle ilgili notlar da almıştır.

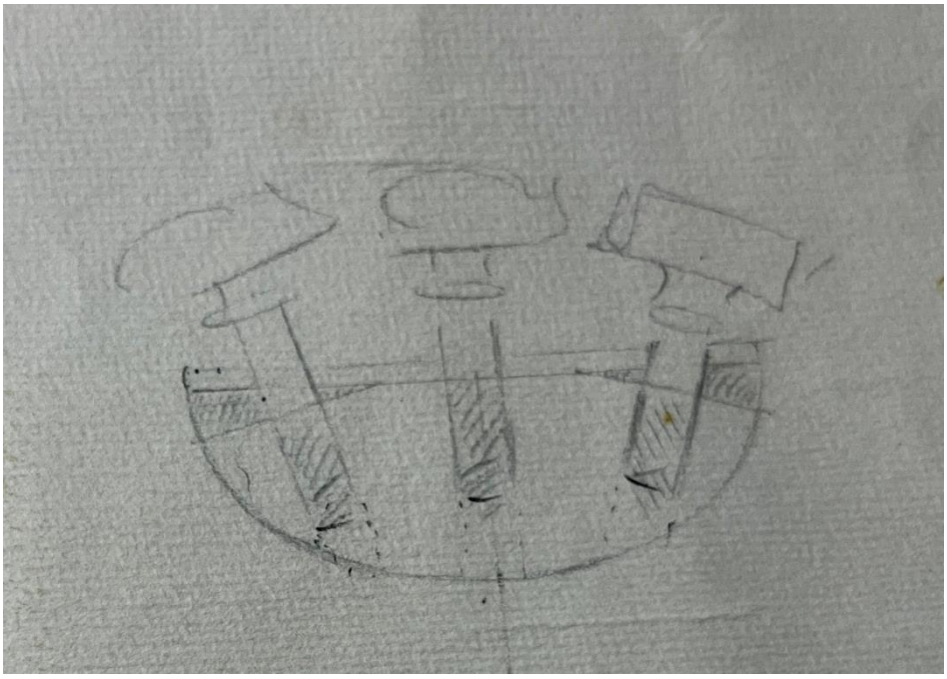
[68] Bkz. Ek 4

Sazın gövdesi ve Klavyesi	Ölçüler
Form Boyu	40 cm
Form Eni	24 cm
Form Derinliği	24 cm
Sap Dibi	6,2 cm
Baş Eşik	5,0 cm
Birim 1/5 ⟹	8 cm

Şekil 23- Oğur sazı için form ölçüleri[69]

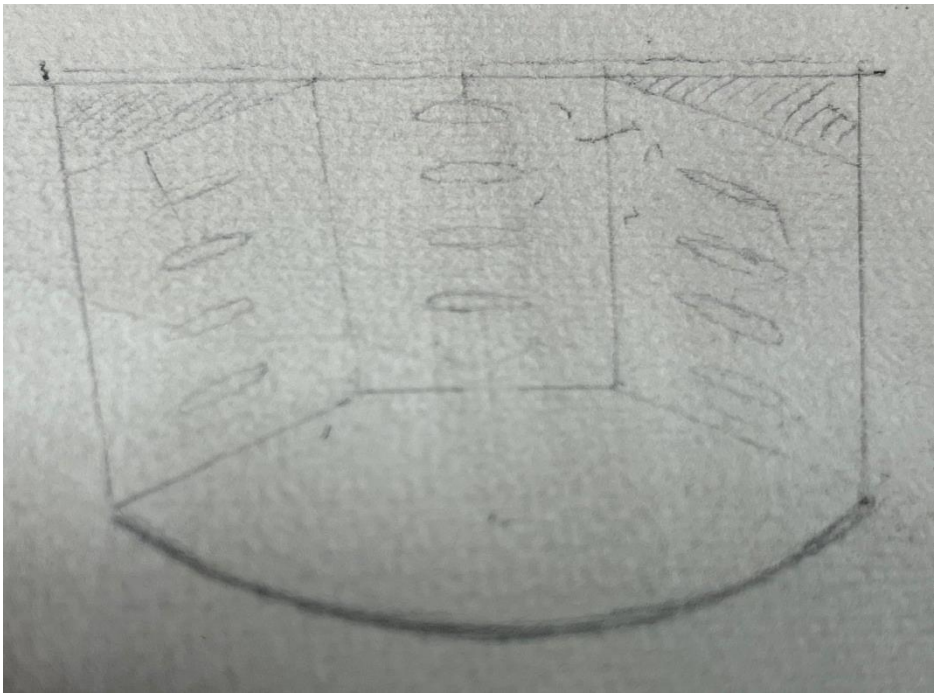
Sazın yapısı ortaya çıkıp tellerin takılma aşamasına gelindiğinde birçok tel çeşidi üzerinde denemeler yapılmıştır. Başlangıçta gitardaki gibi naylon tel denemeleri de yapılmıştır. Ancak bu denemeler Eroğlu için biraz fantastik bulunmuştur. Bağlamadaki burgu sistemi gitar gibi olmadığı için akordun sürekli bozulması durumuyla karşılaşılmıştır. Bu denemeler, Oğur'un yapım aşamasındaki sazdan gitar tınılarını da elde etme isteğinden dolayı yapılmıştır. Naylon tel kullanıldığı zaman gitar burguluğu kullanma gereği doğuran bu istek, deneysel bir aşama olarak kalmıştır. Derinliği fazla olan bir gövde ve balkon sistemi bulunmayan bir göğüs kapağı için naylon tel, Eroğlu'nun ifadesiyle "fantastik" olmanın ötesine geçememiştir (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).

[69] Bkz. Ek 5 ve Ek 6



Şekil 24a- Erkan Oğur'un taslak çiziminde burguların şekli ve yerleşimi (Sercan Baş Kişisel Arşivi).

Sazın ses tablosu ya da göğüs adı verilen kapağı balkon sistemi olmadığından çalım aşamasında fazla bir salınım oluşturduğu için akort bozulmasına zemin hazırlamaktadır. Ayrıca Oğur sazının ses genişliği bağlamında Batı'da denemeleri olan bas lavta (lute), tenor lavta gibi çalgılardan ziyade daha çok sazın boyutlarında ve tel kalınlıklarındaki değişimle daha ince ya da daha kalın ses elde edilen Oğur sazı üretimleri yapılmıştır. Dolayısıyla bas Oğur sazı ya da tenor Oğur sazı gibi bir çalışma olmamıştır. Bas ve tiz ses arayışları bağlamada olduğu gibi geleneksel üretim şekilleriyle gerçekleşerek form ve tel boyunda yapılan değişikliklerle elde edilen sesin genişliği belirlenmektedir.



Şekil 24b- Erkan Oğur'un taslak çiziminde burguların yuvaları (Sercan Baş Kişisel Arşivi).

Eroğlu, ilk yapılan sazdan sonra zaman içerisinde eksiklerin olduğunu görerek daha sonra yaptıklarının birçok kısmında değişiklikler uygulamıştır. Akort konusunda Oğur, Eroğlu'ndan iki kopuzu üst üste akort eder gibi düşünmesini istemiştir. Eroğlu, başlangıçta tamamlanan 13 telliden sonra yaptığı değişikliklerle Oğur sazının 6 telli olarak son halini aldığını belirtmiştir. İlk yapılan sazın form boyunun 42 cm, tel boyunun ise 73 ya da 74 cm olabileceğini ve karar sesinin La-Si aralığında olduğunu belirten Eroğlu ancak bunun yanlış olduğunu ifade eder. Bununla beraber önce 40-41 cm tekne boyuna tekabül eden,[70] sonradan 38 cm tekne ve 64-65 cm tel boyunda bir saz yaptıklarını bununla beraber karar sesinin Re sesinden pese doğru La sesine varan bir genişlikte aralığa sahip olan bir sazın ortaya çıktığını belirtir. Hatta bu genlikte karara sahip olan bir sazınız varsa 5-6 ayrı kopuz sahibi gibi olunabileceğini düşünmenin mübalağa olmadığını ifade eden Eroğlu, bu çalgının o zamandan bu yana epeyce bir

[70] Kemal Eroğlu şu anda bu sazın oğlu Sinan Cem Eroğlu'nda olduğunu belirtir (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).

kabul gördüğünü ve çalanların sayısının hızla arttığını vurgular (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).

Kemal Eroğlu, 1991 yılından itibaren ve çeşitli zamanları kapsayan dönemlerde 36 cm tekne boyundan 42 cm tekne boyuna kadar Oğur sazı, 30 cm tekne boyundan 47 cm tekne boyuna kadar da damla biçimli kopuz yapmıştır. Görüşme yaptığım tarihte son olarak 45 cm tekne boyutunda, alt tel için 0,18 cm tel çapından 0,45 cm ince bam teli çapına kadar bir kullanım genişliğiyle çeşitli sesler elde edilebilen bir kopuz yapmıştır.



Şekil 25- Eroğlu'nun yaptığı Oğur sazı (6 telli kopuz) (Sercan Baş Kişisel Arşivi).

Eroğlu, görüşmem esnasında sazın yapım aşamasını ve özelliklerini sıklıkla Oğur sazı yerine 6 telli bağlama ya da 6 telli kopuz ismini kullanarak anlatmıştır. Ancak görüşmenin sonlarına doğru bu durumu kendisi açıklayan Eroğlu, zaten Oğur sazı isminin de kendisi tarafından önerildiğini ve diğer isimlerin kullanımının kesinlikle Erkan Oğur'a bir muhalefet olmadığını belirtir. Oğur'un başlangıçta tevazu göstererek istemediğini ancak bu ismin icat sahibinin adıyla anılması gerekliliğinin kendisi tarafından vurgulanması üzerine Oğur'un da kabul ettiğini ifade eder. Oğur sazının isminin günümüzde de herkes tarafından kabul gördüğünü vurgular. O zamanlar atölyesine gelen kişilerin bu sazı gördüklerinde nedir diye sormaları esnasında Oğur sazı cevabının anlaşılmaması üzerine açıklama gereği hissedildiğinden ne olduğunu anlatmak için 6 telli bağlama ya da 6 telli kopuz ismiyle kolayca açıkladığını belirtir (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).

Eroğlu, Oğur sazının Türk müziği seslerini elde etmek için çok uygun bir saz olduğunu vurgulayarak kendi müziğimizi hem Batılı arpej teknikleriyle hem de akor eşliği biçiminde icra etmeye çok müsait bir saz olduğunu belirtir. Ayrıca Oğur sazının armonik seslerinin fazla oluşuyla beraber Türk müziği perde sistemine de sahip olduğunu belirten Eroğlu, bu durumun Türk ve Batı müziği armonisinin uygulanmasına zemin hazırlayarak çok seslendirilmek istenen Türk müziklerine uyumunu da artırdığını belirtir (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).

Eroğlu'nun yukarıda ifade ettiği aktarımları bu çalışma nezdinde özellikle 2. bölümde değinilen Ziya Gökalp'ın "millî musiki" teorisine vurgu yapar niteliktedir. Eroğlu, Oğur sazının özellikleri ve çalım teknikleri ile ilgili bilgileri aktarırken bir yapımcı gözüyle değerlendirmeler yapmasının yanı sıra dışarıdan bakan bir göz gibi sazın günümüzde hangi alanlarda kullanıldığını da yorumlayarak anlatmaktadır. Görüşmemiz öncesinde ve esnasında bu yorumlarına etki edecek Türk müziği ya da Batı müziği mukayesesi ile ilgili ya da Gökalp'ın sözünü ettiğimiz düşünceleri ile ilgili herhangi bir yönelim ve soru bulunmamaktadır. Hatta Eroğlu'nun kendisinin de bu konulara atıfta bulunma ya da değinme gibi bir gayreti de söz konusu değildir. O yüzden tüm bu konulardan bağımsız olarak doğal bir bilgi aktarım ve yorum yapan Eroğlu, verdiği örnekler bakımından değerlendirildiğinde geçmişle bugün arasındaki mukayesenin yapılmasını sağlayacak dikkat çekici noktalara değinmiştir. Bu bağlamda Oğur sazı bir bakıma Doğu ve Batı'nın birleştiği bir noktada konumlanarak geçmişten bugüne hedeflenen sentez düşüncesinin çalgı anlamındaki yansımasını temsil ettiği söylenebilir.

Bunun yanında Oğur sazı bir sese ya da saza eşlik etme biçiminde kullanılabileceği gibi solo olarak bağlama geleneğindekine benzer bir icra şekliyle çalıp söyleme geleneğine de uygunluğu dikkat çekici olan bir icattır. Form olarak kısa saplı bağlama gövdesi ve perde sistemiyle birebir aynıdır. Formdaki tek fark sazın klavyesindeki genişliktir. Bunun sebebi de bağlamada 3 tel grubundan oluşan tel sistemi varken Oğur sazında 6 tel grubu vardır. Tel grubu sayısındaki bu değişiklik sap üzerinde tellerin bulunduğu yüzeyde bir genişlemeye neden olurken sırt kısmındaki ovallik biraz daha azalarak gitardaki gibi düzleşmiştir. Eroğlu, Oğur sazının sap kısmındaki bu

değişikliğin ya da gitardakine benzerliğin, akorların icrasını yaparken sap kısmının kavranmasındaki rahatlığı ve dikey çalımı sağlaması adına gerekli görüldüğünü belirtir (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).

Bu sazın icrasında başlangıçta en çok zorluğu yaşayanlar geleneksel bağlama icracıları olmuşlardır. Kimi bağlama icracıları tarafından zaman zaman bu sazda neden tavır atılamıyor gibi çeşitli serzenişlerin olduğunu ifade eden Eroğlu, bu sazın tavır atılacak bir saz olmadığını belirterek bu serzenişleri uygun bulmadığını, uzun zamandır yapılmış olan kopuzun da tavırla çalınmadığının bilindiğini belirtir (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).

Bu anlamda kopuz icrasında da birden fazla çalım tekniği bulunmaktadır. Yaygın olarak parmağın uç kısmının mızrap gibi kullanılarak yukarıdan aşağıya ya da aşağıdan yukarıya doğru olan tel çekme tekniği ya da gitar gibi tırnakla çalma tekniği tercih edilmektedir. Ayrıca tınılar arasındaki farkı gözlemlerine dayanarak belirten Eroğlu, parmakla çalınınca Erdal Erzincan, tırnakla çalınınca da Erkan Oğur tınılarının ortaya çıktığını ve günümüzde artık hem parmakla hem de tırnakla icra edenlerin varlığının da arttığını ifade eder. Aynı zamanda Eroğlu, Oğur sazına bağlama çalanların gitar çalanlara göre daha fazla rağbet gösterdiğini ancak icra anlamında tam tersi bir durumla karşılaşılarak gitar çalanların bağlama çalanlara göre daha rahat uyum sağladığını belirtir (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).

Ancak icracıların yeni çalgılara uyum sağlama süreciyle ilgili bu çalışma nezdinde ve öncesinde yapmış olduğum gözlemlere dayanarak gitar icracılarıyla bağlama icracılarının karşılaştırmasının yapılması Oğur sazına olan yaklaşımları anlama bağlamında önem arz etmektedir. Özellikle geleneksel sazların ve geleneksel müziklerin icracıları yeniliğe uyum sağlama sürecinde genellikle daha tutucu bir yaklaşım sergileyebilmektedir. Eroğlu da bu durumu teessüfle karşıladığını belirterek halk müziği ile ilgili kişilerin genel olarak geleneği katı yaşadığını belirtir. Özellikle iyi derecede bağlama çalanların bu sazın deneme aşamasına dahi sıcak bakmadıklarını ve yeni bir saz olarak gelenek içinde kullanılabileceğine kanaat getiren usta icracılarının sayısının az olduğunu vurgular (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022). Geleneğin içinde

bulunan muhafaza etme düşüncesi geleneksel yapıyı savunan müzisyenler arasında yeni olana doğal bir karşı duruş refleksini ön plana çıkartmaktadır. Eroğlu'nun atölyesine gelen bağlamaya meraklı kişilerin neden bu sazda tavır atılamıyor serzenişleri bir yanıyla geleneğin öğretilerinin muhafaza üzerine kurulu olmasından bir yanının da kırsal düşünce yapısında bulunan "en iyi saz oyma duttan oluşur" görüşünde olduğu gibi yaygın hâkim görüşün ötesine geçememekten kaynaklanmaktadır. Oyma saz örneği, geleneksel olan ve yeni olanla ilgili bakış açısını anlamak ve analiz etme açısından dikkat çekici ve değerlidir. Özellikle geleneksel bağlama yapımcılığında 1960'lı yıllara kadar oyma saz yapımı yaygın yöntem olarak görülmektedir. Günümüzde kullanılan yaprak bağlama tekneleri ilk defa[71] bütün telli sazların ustası olan Agop Usta[72] tarafından yapılmıştır. Agop Usta'nın bu katkısı endüstrileşmeyle de beraber bir mühendislik bakış açısının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Engin Topuzkanamış ile kişisel görüşme 7.12.2021). Bu anlamda Agop Usta bağlama teknesinin yapımına 1960'lardan itibaren getirdiği yenilikle beraber geleneğin rotasını farklı bir yöne çevirerek değişim ve süreklilik bağlamında günümüzdeki yaygın yaprak tekne kullanımının zeminini oluşturmuştur. Ancak uzun yıllar yaprak teknenin yaygınlaşarak kullanılmasına rağmen günümüzde hâlâ "en iyi saz oyma sazdır" düşüncesinin kırıldığı tam olarak söylenemez.

[71] https://www.youtube.com/watch?v=2Zcn8Q2hM5s&t=152s (Erişim Tarihi: 29.12.2023).

[72]Yaptığı çalgıların içinde künye olarak yazan isim Hagop Ohanyan olmakla birlikte ustanın isminin geçtiği yazılarda ya da isminin geçtiği sohbetlerde genellikle Agop ismi kullanılmıştır.



Şekil 26- Entonasyon problemleri için dip eşiğe yerleştirilen bam telleri (Eroğlu, 2011: 86).

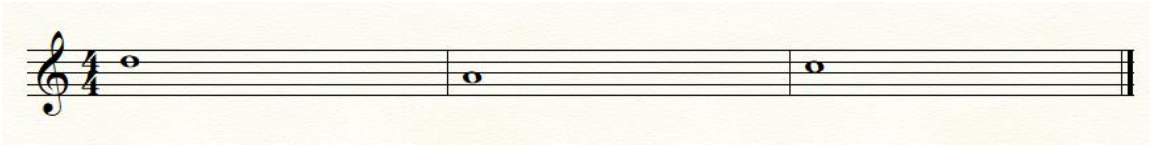
Oğur sazı ile ilgili bir diğer önemli konu icra sırasında oluşabilecek entonasyon problemleridir. Bu problemlere gitar eşiğinin konumlandırılmasında uygulanan benzer bir yöntem Şekil 26'da Kemal Eroğlu tarafından uygulanmış hali gösterilmiştir. Basit gibi görünen ama önemli bir sorunu ortadan kaldıran bir yöntemle Oğur sazı üzerindeki entonasyon problemlerine çözüm üretilmiştir.

Eroğlu, icracılık ve saza uyumlanma bakımından örnek olarak iyi icracıları göstererek iyi bir gitarist örneği bağlamında Akın Eldes'in, Oğur sazını eline aldıktan kısa bir süre içerisinde sazın icrasına uygun melodik sesler oluşturabilmesini iyi icracının çalgıdan ses çıkartabilmedeki hünerine bağlayarak bu durumun zaten yeteneğinin içinde var ve değişmez olduğunu vurgular. Ancak gitar çalmanın teknik anlamda Oğur sazına verdiği uyumun da yadsınamayacağını belirtir. Aynı örneği iyi bağlama icracılığı anlamında veren Eroğlu, atölyesine gelen Oğur'la Gencebay'ın karşılıklı meşkinden kesitler anlatarak onun da kısa sürede uyumunu vurgulamasının ardından Gencebay'ın Oğur'dan 6 telli sazı istediğinde ilk başta mızrapla denediğini belirtir (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022).

Bağlama icracısının ilk deneyiminin mızrapla olması çalma alışkanlığının göstergesi olarak doğal bir davranıştır. Teknik anlamda bağlamayı el ile çalmak mümkündür. Ancak tırnakla çalınan bir çalgı için bağlama icracısının tırnak yerine mızrabı denemesi aynı alışkanlığın bir yansımasıdır. Yeni bir çalgı deneyiminde bilinenden bilinmeyene olan davranış çalgı çalma becerisinin mantıksal deneyiminden kaynaklanan bir öğretidir. Gitaristlerin de Oğur sazında başlangıçtan itibaren uyumlu seslerle çalma davranışı bir alışkanlığın getirisidir. Çünkü her ne kadar Oğur sazı form olarak bağlamaya benzese de çalım tekniği anlamında gitar tekniğine daha yakındır.

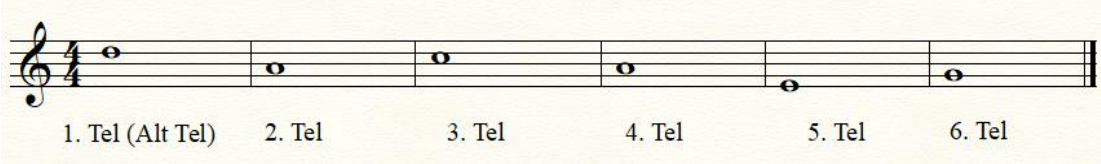
3.4. Oğur Sazında Kullanılan Akortlar

Oğur sazı için taslak çizimde pek çok akort düşüncesi olduğu belirtilmişti. Bu düşüncelerin son aşamada evrildiği ve temel olarak kullanılan akort düzeni kabaca iki tane kopuzun üst üste akort edilmesi şeklinde tanımlanabilmektedir. Kopuzun 3 teli bulunmaktadır. Bu tellerin sıklıkla kullanılan akordu sırasıyla; alt tel "Re", orta tel "La", üst tel ise "Do" şeklindedir.



Şekil 27a- Erkan Oğur'un kullandığı temel kopuz akordu

Bu temel kopuz akordunun üzerine ikinci bir kopuz akordu da dördüncü telden itibaren "La" sesi referans alınarak ilk üçlüdeki ses aralıklarının aynısı beşinci ve altıncı tellere gelmektedir. Diğer bir deyişle dördüncü tel "La", beşinci tel "Mi", altıncı tel ise "Sol" seslerine akortlanır. Ancak bu temel akort düzeninin dışında farklı akort düzenleri de kullanılmaktadır.



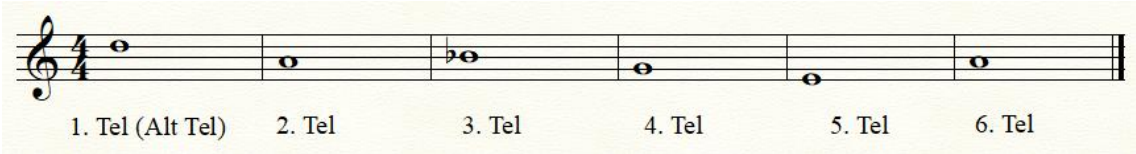
Şekil 27b- Oğur sazı akordu 1

Şekil 27b'de Oğur sazının en sık kullanılan akordu gösterilmektedir. Oğur sazının kabaca iki kopuzun üst üste akort edildiği akort şeklidir.



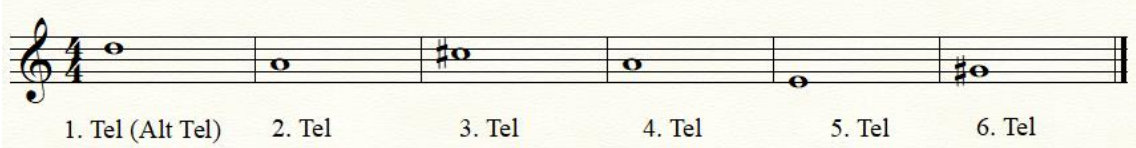
Şekil 27c- Oğur sazı akordu 2

Üçüncü ve dördüncü tellerdeki ses aralıklarından da anlaşılacağı üzere özellikle hicaz makamındaki icralarda tercih edilen aynı zamanda majör dizilerde de kullanılabilen akort düzenidir.

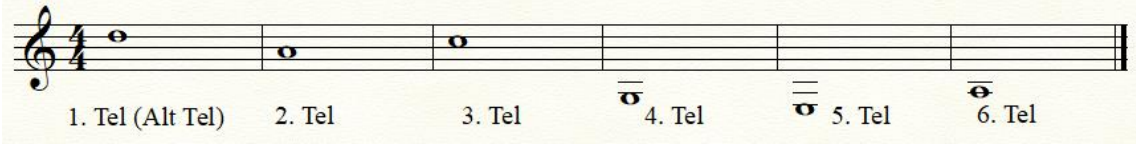


Şekil 27ç- Oğur sazı akordu 3

Oğur sazının temel anlamda armonik seslerin duyulmasının sağlanmasında ayrıcalıklı bir yerinin bulunmasıyla beraber bu akort düzeni de farklı olarak zengin bir armonik duyum sağlarken kürdi makamındaki eserlerin icrasına uygun bir akort düzenidir.

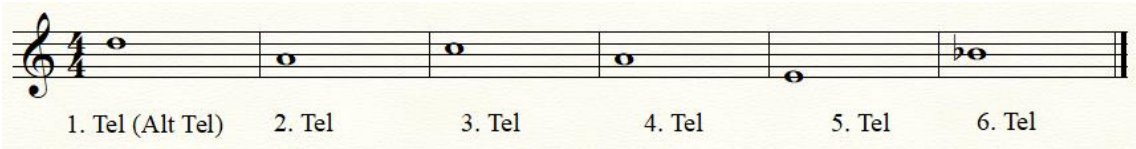


Şekil 27d- Oğur sazı akordu 4 "majör akordu" (Eroğlu, 2011: 88).



Şekil 27e- Oğur sazı akordu 5

Sinan Cem Eroğlu, bu akort düzeninin çelik tel ile birlikte bam teli kullanımı sırasında yapılan bir akort düzeni olduğunu belirtir (Eroğlu, 2011: 88).



Şekil 27f- Oğur sazı akordu 6

Bu akort düzeni de yine kürdi eserlerin icrasına uygun bir akort düzenidir. Karar sesi beşinci telde yapılacak şekilde düşünülmelidir.

3.5. Oğur Sazı Çeşitleri

Günümüzde yurt içi ve yurt dışında yaygınlaşan birçok farklı Oğur sazı çeşidi vardır. 6, 8 ve 13 telli olarak farklı tel sayılarından oluşan Oğur sazları Erkan Oğur tarafından tasarlanarak ilk kez Kemal Eroğlu tarafından yapılmıştır. Eroğlu, bunların dışında 9 telli de tasarladığını belirterek Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda Sinan Cem Eroğlu tarafından 9 telli Oğur sazının kullanıldığı bir sunum yapıldığını ifade eder (Kemal Eroğlu ile kişisel görüşme 21.10.2022). İlk yapılan

Oğur sazı 1991 yılında Erkan Oğur tarafından 13 tel olacak şekilde tasarlanarak 1992 yılında yapımı tamamlanmıştır. Alt telden itibaren sırasıyla 3+2+2+2+2+2 şeklinde tel düzeneği yapılmıştır.



Şekil 28- Soldan sağa; 6 telli,13 telli ve 6 telli Oğur sazı (Zeeuw, 2020: 62).

Şekil 28'de ortada bulunan saz Eroğlu tarafından tamamlanan 13 telli Oğur sazıdır. Sağ tarafta yer alan ise, yine Eroğlu tarafından çeşitli denemeler sonucu ortaya çıkan 6 telli Oğur sazıdır. Ancak Zeeuw, şekil 28'de solda görülen sazın prototip bir saz olduğunu ve 1991 yılında yapımına başlanan Oğur sazları içerisinde bu prototip Oğur sazının da yapıldığını belirtir (2020: 61).



Şekil 29- 8 telli Oğur sazı (Eroğlu, 2011: 89).

Oğur sazını Kemal Eroğlu dışında yapan başka çalgı yapım ustaları da vardır. Form olarak yeni ve farklı sazların üretildiği görülmektedir. Günümüzde çalgı yapımcılar çoğunlukla altı telli Oğur sazı siparişleri almaktadır. Ancak farklı formlar ve tel düzenekleri de denenmektedir. Bu denemeleri yapan çalgı yapımcılardan birisi de İzmir'in Buca ilçesinde atölyesi bulunan Engin Topuzkanamış'tır. Engin Usta, çalgı yapımcılık bağlamında genellikle kopuz ve Oğur sazı üzerine yoğunlaşmıştır. Bunun yanı sıra eski sazların restorasyonu ile beraber cümbüş gibi çeşitli sazların mekanizmalarını da monte etmektedir. Topuzkanamış, İsrailli müzisyen Gilad Weiss'in siparişi ve isteklerine dayanarak normal Oğur sazlarından farklı ve melezin melezine örnek teşkil eden aynı zamanda 13 ayrı telden oluşan yeni bir Oğur sazı yapmıştır. Sazın yapımını 2019 yılında tamamlayan Topuzkanamış, 13 telli sazın ilk altı telinin Oğur sazıyla (6 telli) aynı, diğer tellerin ise Barok luttan esinlenilerek bas ses eşliği olarak akortlandığını, çalınacak parçaya göre de bas tellerin akortlarının değiştirilebileceğini

belirtir (Engin Topuzkanamış ile kişisel görüşme 07.12.2021). Hans De Zeeuw da Oğur sazının ilk tasarımından sonra farklı tiplerinin yapıldığını belirterek Topuzkanamış'ın da 13 telli ve 6 telli gibi Oğur sazının çeşitli türlerini geliştirdiğini belirtir. Aynı zamanda 13 telli Oğur sazının lavta (lute) cinsi çalgılardan esinlenilerek yapılmasına rağmen farklı bir çalım tekniğinin, tınısının, akordunun ve çalgı yapısının olduğunu ifade eder (Zeeuw, 2020: 46).



Şekil 30- Engin Topuzkanamış'ın yaptığı 13 telli Oğur sazı-lavta (lute) melezi çalgı[73]

[73] https://www.instagram.com/p/B3430UYHiGQ/?igsh=MTEwbmIyYnR4dDY5NA%3D%3D (Erişim Tarihi: 10.12.2021).

In the meantime he built *Oğur sazı* versions for musicians such as Efrén López and Guillermo Rizotto in Spain, and Gilad Weiss in Israel. The most recent version, a hybrid of the European lute and *Oğur sazı*, was designed and built by him on request of Gilad Weiss.



Figure 49. Ten-stringed *Oğur sazı* and six-stringed '*kopuz*' version of the Oğur sazı by Engin Topzkanımış.
© Author/Engin Topuzkanamış, Izmir.

Şekil 31- Engin Topuzkanamış'ın yaptığı 10 telli ve 6 telli Oğur sazı (Zeeuw, 2020: 63).

3.6. Oğur Sazı Bağlamında İcat Edilen Melez Bir Çalgıda Yerel ve Küresel Unsurların Korunarak Yaygınlaşmasını Sağlayan Etmenler

Geleneksel olarak kullanılan bir çalgının temel unsurlarının muhafaza edilmesiyle küresel bir çalgının çalım tekniklerinin birleşerek tamamen uyumlu yeni bir çalgıyı icat etmek ve yaygınlaşmasını sağlamak için aşağıdaki temel unsurlar dikkate alınmalıdır.

3.6.1. Yerel Unsurların Muhafaza Edilmesi

Geleneksel bağlamı olan bir çalgının icadında o çalgının yerel kimliğini oluşturan birçok etmenin; kullanılan perde sayısı ve sistemi, o saza ait tel yapısı, mümkünse form özellikleri gibi temel unsurlar muhafaza edilmelidir. Diğer bir deyişle bu muhafaza, icat edilen çalgının aidiyetinin bulunduğu kültürel mirasıyla beraber tarihsel devamlılığının da korunması bağlamında etkisini ve sürekliliğini artırmasını sağlamaktadır. Bu özellikler Oğur sazında olduğu gibi çalgının nevi şahsına münhasır bir tını ve ahenk oluşturmasının yanında icat ve geleneği bütünleştirerek birbirine bağlanmasını sağlamaktadır.

3.6.2. Yenilikçi Anlayışın Tasarımla Bütünleşmesi

Yeni bir tasarım anlayışında çalgıya eklenecek yenilikler sıradan ya da karmaşık bir anlayışla değil, var olan yapıyı daha kullanışlı hale getirebilecek biçimde geliştirilmelidir. Bu yenilikçi fikirler arasında yeni bir çalma pozisyonu oluşturmak, farklı yapılarda teller kullanmak, yeni akort sistemleri geliştirmek ya da birden fazla ton elde edebilmek yeni teknikler oluşturmakla beraber makamsal özelliklere de yanıt verebilecek sistemlerin kullanılması icra anlamında da zenginliğin oluşmasına katkı sağlayacaktır. Bu yenilikçi fikirlerde değişim ve süreklilik bağlamı gözetilerek geleneği reddetmeyen bir anlayışla gelenek üzerine inşa edilen bir süreç oluşturulmalıdır.

3.6.3. Küresel Ölçekte Çalım Teknikleriyle Uyum

Bir çalgının tasarımındaki en önemli etmenlerden biri dünyadaki müzik dili ile uyumunun varlığıdır. Çalgıdaki akort sisteminin sadece geleneksel icra ile sınırlı kalmayıp farklı müzik türlerinde de kullanılabilecek çeşitliliğe sahip olması aynı zamanda birçok evrensel sayılabilecek çalgının çalım tekniklerine de uyum sağlaması adına önemlidir. Örneğin; vibrato, tremolo, pizzicato gibi tekniklerin çalınmasına uygun olan çalgılar küresel ölçekte de yaygınlaşmaya müsaittir. Bu tür özellikler çalgıyı yerelle sınırlandırmadan küresel ölçekte de o çalgının yaygınlığını sağlayarak kabul görülmesinin önünü açar.

3.6.4. Yapısal ve İşlevsel Uyum

Öncelikle bir çalgının işlevselliğini sağlayan en temel özellik fiziki yapısıyla beraber o çalgının çalım rahatlığıdır. Bu bağlamda yerel icracıların ve yerel kültürden olmayan icracıların çalgıda aşina olunan yanlarının bulunmasıyla beraber farklılığın da işlevselliğine kolayca adapte olabilecekleri bir yapının olması gereklidir. Bu işlevsellik çalgının tel yapısı, form özellikleri ve tutuş pozisyonları gibi unsurları içerisinde bulundurmalıdır.

3.6.5. Ses Tasarımında Yenilikler

İcat edilen bir çalgının icadına gereksinim duyulan ses özelliklerinin iyileştirilmesi ya da yeni tekniklerle güçlendirilmesi çalgının yaygınlaşmasına katkı sağlayacak unsurlar arasında yer almaktadır. Yeni yapılan çalgı, eskide olmayan özelliklere de cevap verebilen yenilikler barındırmalıdır. Örneğin ses genliğinin artması ya da ses tablosunda kullanılan bir teknikle ses yüksekliğinin ve dengesinin sağlanması gibi farklılıklar çalgının yaygınlaşmasına ve kabul görmesine olanak sağlayan özelliklerdir.

3.6.6. Çalgının Kültürel ve Tarihsel Hafızasının Varlığı

İcat edilen sazın kültürel bir hafızasının olması sazın tarihsel bir bağlama dayanarak tanınmasına ve anlamsal bir bütünlüğün oluşmasına olanak sağlayarak küresel anlamda yaygınlaşmasına ve kabul görmesine de katkı sunar. Aynı zamanda yerel niteliğinin de ön plana çıkmasıyla sürekliliği sağlayarak geleneksel unsurların muhafaza edilerek yenilikle buluşmasının olabileceğini gösterir.

3.6.7. Eğitim ve Yaygınlaşma

Bir çalgının eğitimin yaygınlaşması için öncelikle kurumsal bir işbirliği sağlanmalıdır. Çalgının bir metodunun oluşturularak eğitimde yarar sağlayacak tekniklerin birleştirilmesiyle çalgı eğitmenlerinin yetiştirilmesi aynı zamanda çalgı için nota sistemleri, çalgı repertuvarının oluşturulduğu kitap ve dijital platformlar

hazırlanarak çalgının yaygınlaşması sağlanmalıdır. Bunun yanı sıra çalgının sürekliliği adına çeşitli ulusal ve uluslararası platformlarda yer alması sağlanmalıdır.

3.6.8. Çalgı Yapımcılar ve Usta İcracılarla İşbirliği

Yeni bir çalgının ortaya çıkması usta bir icracının sınırsız bir hayal gücü ve çalgı yapımcının ucu olmayan sabrının sonucuyla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla icracı ve yapımcı işbirliği genel perspektifle değerlendirildiğinde uzun vadede iki taraflı faydanın sağlandığı diğer bir deyişle simbiyotik bir ilişkinin varlığı anlamına gelmektedir. Bununla beraber karşılıklı ilişkideki uyumun ve işlevselliğin sonucu olarak icat edilen çalgının estetik kaygılar sonucu olarak mükemmelliği sağlanır. Aynı zamanda sonuca ulaşana kadar yapılan geri bildirimler de çok önemlidir. Belirli bir sürede tamamlanan bir çalgının son hali hiçbir zaman yapımının bittiği sırada tamamlanmaz. Belirli bir süre daha geri bildirimler sonucunda ve iş birliğiyle son halini alması sağlanmalıdır. Eksik yönlerin giderilmesi çalgının sürekli olarak gelişimini sağlayan bir geri bildirim mekanizmasıyla gerçekleşmektedir.

Özetle yeni bir çalgı tasarımı yerel ve küresel bağlamda değişim ve süreklilik kavramlarıyla bağdaşarak geleneksel bir çalgının kimliğini muhafaza etmeyi bununla beraber küresel bir çalgı olma özelliğini de beraberinde taşımaktadır. Dolayısıyla bir çalgının icadı sadece onu tasarlamakla sınırlı kalmayıp kültürel bir hafızanın yansımasını da sunarak küresel ölçekte müzik tarihine estetik ve yenilik anlayışıyla adapte olmayı gerektirmektedir. Bu bağlam gelenek ve değişimin dengeli bir biçimde uyumlu hale gelmesini gerekli kılar.

SONUÇ

Odak noktasının Oğur sazı olarak temellendirildiği ve bağlama temelli çalgılardaki melez unsurların tartışıldığı bu çalışma, geleneksel yapıları temsil eden çalgı formlarının, çalım tekniklerinin ve kullanılan malzeme çeşitliliğinin evrensel müzik estetiğiyle buluştuğu aynı zamanda da keşifler ve icatlarla desteklenen yaratıcı bir sürecin sonuçlarının ortaya konulması olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda melezlik, bir çalgının yapısal özelliklerinin yanında kültürel ve işlevsel özelliklerini de dönüştürme potansiyelini taşımaktadır. Dolayısıyla Orta Asya'dan geldiği düşünülen kopuzun ve bağlama ailesi üyelerinin tarihsel kökenlerinin referans alınmasıyla ideolojik, sosyal ve teknolojik değişimlere açık bir şekilde evrildiği düşünülmektedir. Aynı zamanda farklı kültürlerle etkileşim sürdürülerek bu dönüşüm süreci devam etmektedir. Gelinen süreçte dönüşüm, kopuzdan bağlamaya uzanan süreklilik anlayışının yalnızca çalgının fiziksel değişimiyle değil, bunun yanında halk müziği kültürünün geçmişten geleceğe taşınan bir hafızasını da temsil etmektedir.

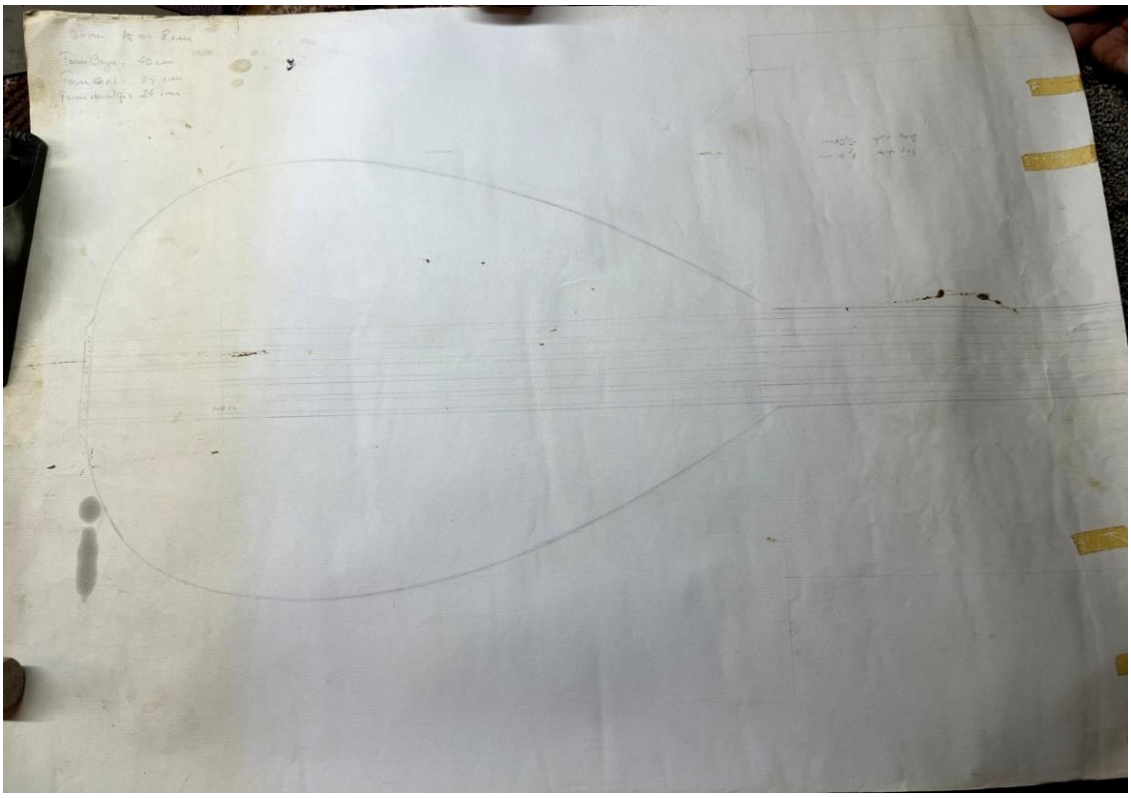
Oğur sazı, bağlama temelli çalgılarda süregelen melez unsurların yeni ve özgün bir örneğidir. Özgünlüğünü geleneksel bağlamanın temel unsurlarını koruyarak aktaran Oğur sazı, yerel müzikler dışında evrensel müziğin ihtiyaçlarını da karşılayan bir formda yeniden şekillendirilmiştir. Ayrıca Erkan Oğur'un perdesiz gitara da aktardığı bağlama, tanbur ve kopuz çalım teknikleri küreselin yereli etkileyen yapısının dışına çıkarak kendi bünyesinde oluşan yerel etkilerin küresel bağlamda da tanınmasına ve Batı çalgılarında yerel unsurlardan oluşan değişikliklerin yapılmasına sebep olmuştur. Erkan Oğur'la birlikte çalgılardaki deneysel çalışmaların hız kazanması çeşitli çalgılardaki yapısal ve teknik değişikliklerin kalıcı hale gelmesini ve mikrotonal aralıklı çalgılarda da çeşitliliğin artmasını sağlamıştır. Oğur sazının mikrotonal müzik icrasına uygun yapısı, geniş tını yelpazesi ve yenilikçi çalım teknikleriyle beraber Türk halk müziğinde yeni bir dönemi başlatan bir etki yaratmıştır. Bu çalgının ortaya çıkışı Erkan Oğur'un kişisel müzikal arayışlarının bir sonucu olmasının yanında gelenek ve modern arasında bir köprü olma anlayışının da bir yansımasıdır. Oğur sazı, icracılık sınırlarını zorlayan ve dinleyici kitlenin halk müziği repertuvarını zenginleştiren ve çeşitlendiren melez bir çalgıdır.

Cumhuriyet döneminin Ziya Gökalp önderliğinde geliştirilen "millî musiki" anlayışının Batı ve Doğu sentezini temel alan müzik politikalarıyla odağa yerleşen halk müziği, bugünden geçmişe bakıldığında Anadolu coğrafyasının ve Cumhuriyet Türkiyesinin de odağına yerleşerek günümüzdeki halk müziğinin ve çalgılarının bir bakıma temelini oluşturmuş ve çalgılardaki standartlaşmayı meşrulaştırmıştır. Ancak standartlaştırılan çalgılarda o dönemlerin yansıması olarak günümüz Türkiye'sinde de büyük değişimler olmasının yanı sıra çalgılardaki modern bir sentez anlayışı çalgılarda gözlenememektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Oğur sazı Türk halk müziği çalgılarında modern etkiler yaratarak sadece bir yeniliğin kabul edilmesiyle sınırlı kalmamış aynı zamanda icra teknikleri ve müzikal ifade biçimleri açısından yeni bir anlayışın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Oğur sazı gelinen noktada teknik yeniliklerin yanında Türk müzik kültürünün tarihsel sürekliliğini ve değişime açıklığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Erkan Oğur'un bireysel katkıları, geleneksel Türk halk müziği çerçevesinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. Bu dönüm noktası Cumhuriyet dönemi sentez anlayışının da bir yansımasını temsil ederek farklı bir bakışla Doğu'nun Batı'yı referans almasından ziyade Batı'nın Doğu'yu referans almasının önünü açan bir anlayışın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla Oğur sazının etkisi geleneksel sınırları reddetmeyen modern bir anlayışla çalışan yeni kuşak müzisyenlerin yaratıcı çalışmalarına ilham vermiştir.

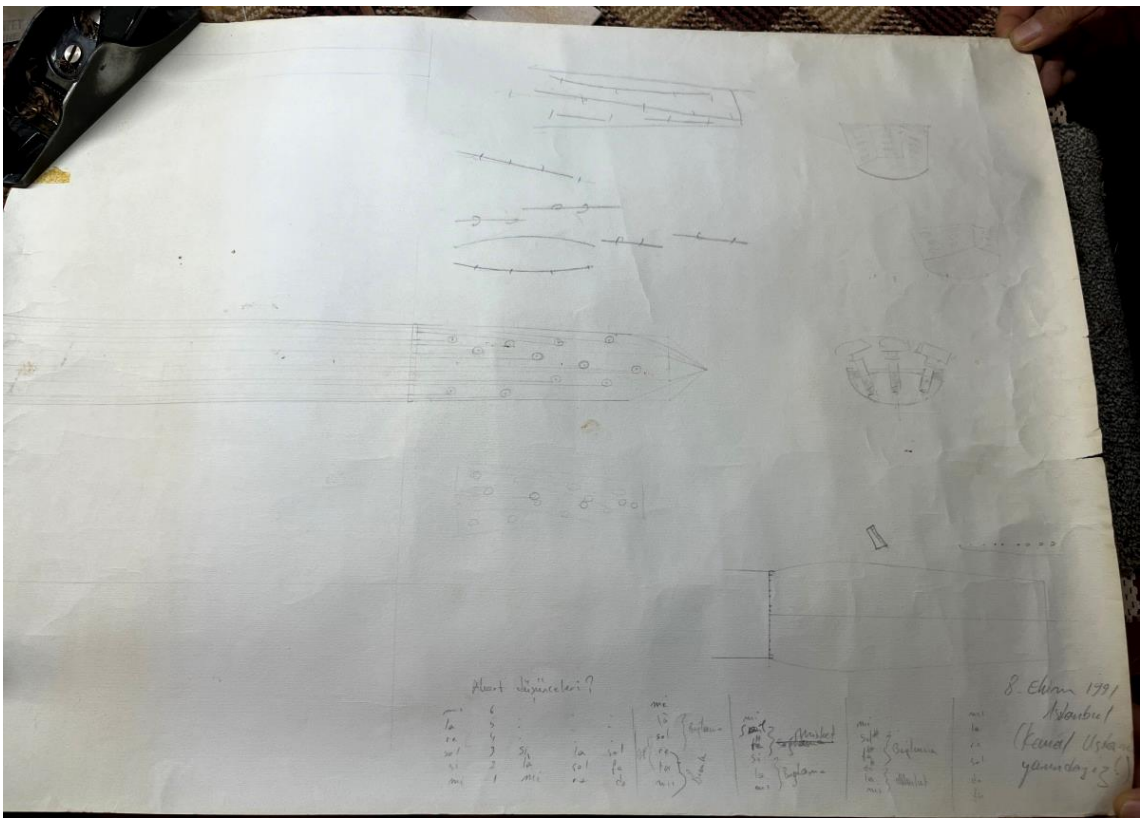
Sonuç olarak bağlama temelli çalgılarda değişim ve melezlik süreci, Türk halk müziğinde bağlama hafızasının tazelenmesiyle oluşan evrimsel anlayış ve kültürel süreklilik perspektifinde büyük bir öneme sahiptir. Bu süreç, çalgının yapısal özelliklerinin korunarak yenilikçi unsurların eklemlenmesini ve böylece çalgının evrensel bir dilde yeniden yorumlanmasını ifade eder. Oğur sazı örneği, geleneksel Türk halk müziğinin modernle buluştuğu bir alan olarak müziğimizin hem kültürel kimliğini hem de evrensel müzik sahnesindeki yerini güçlendirmiştir. Bağlama temelli çalgıların bu dönüşümü müzik kültürümüzün dinamizmini ve geleceğe taşınabilirliğini açıkça göstermektedir.

EKLER

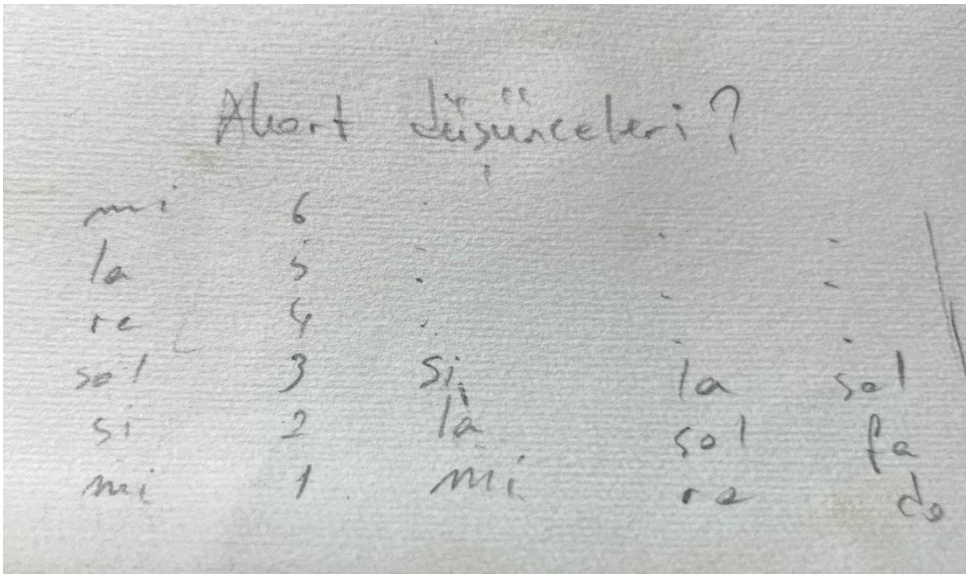
EK 1- Erkan Oğur'un (13 telli) Oğur sazı için taslak çizimi sayfa 1 (Sercan Baş Kişisel Arşivi).



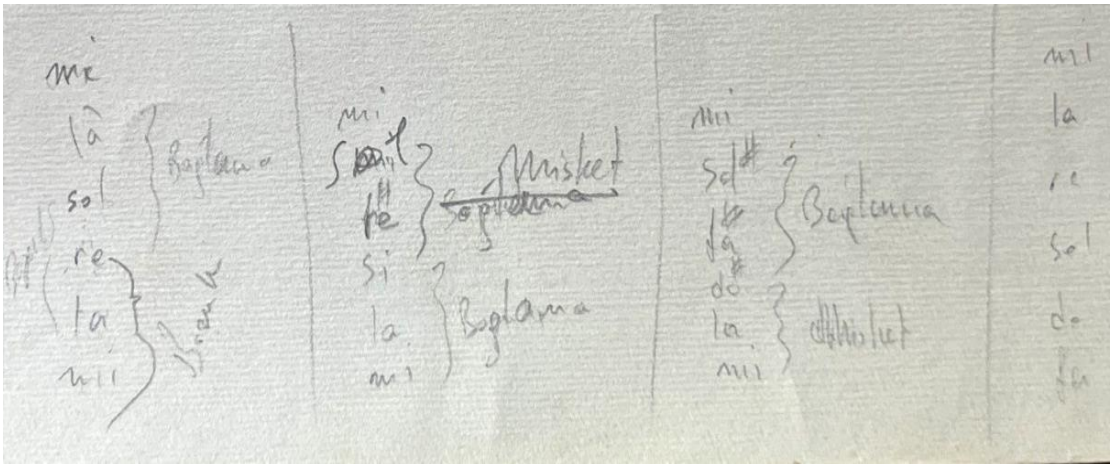
EK 2- Erkan Oğur'un (13 telli) Oğur sazı için taslak çizimi sayfa 2 (Sercan Baş Kişisel Arşivi).



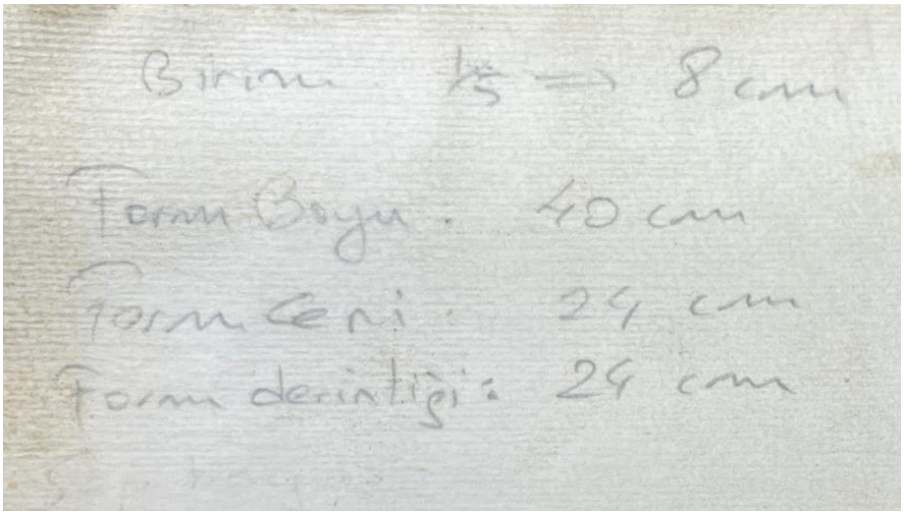
EK 3- Oğur sazı için akort düşünceleri 1 (Erkan Oğur'un kendi el yazısı, Sercan Baş Kişisel Arşivi, 2022).



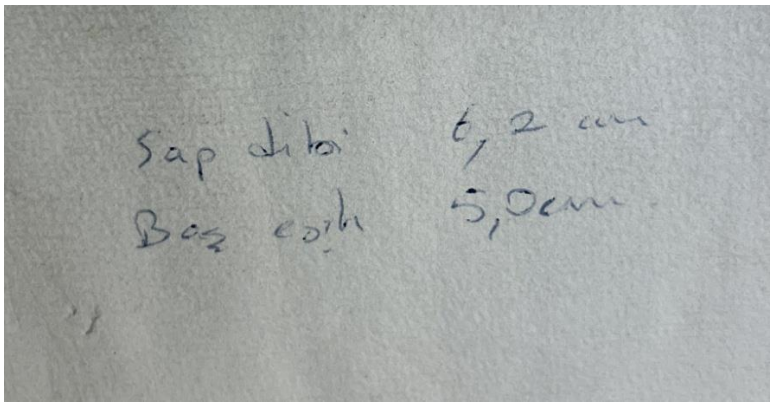
EK 4- Oğur sazı için akort düşünceleri 2 (Erkan Oğur'un kendi el yazısı, Sercan Baş Kişisel Arşivi, 2022).



EK 5- Oğur sazı için form ölçüleri (Erkan Oğur'un kendi el yazısı, Sercan Baş Kişisel Arşivi, 2022).



EK 6- Oğur sazı için sap ve eşik ölçümleri (Erkan Oğur'un kendi el yazısı, Sercan Baş Kişisel Arşivi, 2022).



KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları:

Dil Derneği (2005). *Türkçe Sözlük,* Ankara: Dil Derneği Yayınları.

Kitaplar:

AÇIN, Cafer (1994). *Enstruman Bilimi (Organoloji),* Yenidoğan Basım Evi.

ARACI, Emre (2007). *Ahmet Adnan Saygun Doğu Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları.

AYAS, Güneş (2014). *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi*, Doğu Kitabevi.

AYAS, Güneş (2019). *Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş*, İthaki Yayınları.

BALKILIÇ, Özgür (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik*, Tan Kitabevi Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2012). *Küreselleşme,* Ayrıntı Yayınları.

BERMAN, Marshall (2000). *Katı olan her şey buharlaşıyor*, İletişim Yayınları.

BOHLMAN, Philip V. (2015). *Dünya Müziği*, Dost Kitabevi.

BORATAV, Pertev N. (2003). *Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı*, K Kitaplığı.

BUMİN, Tülin (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, Yapı Kredi Yayınları.

BURKE, Peter (1996). *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*, İmge Kitabevi.

BURKE, Peter (2008). *Kültür Tarihi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

BURKE, Peter (2011). *Kültürel melezlik*, Asur Yayınları.

BURKE, Peter (2016). *Hybrid Renaissance Culture, Language, Architecture*, Central European University Press.

EAGLETON, Terry (2005). *Kültür Yorumları*, Ayrıntı Yayınları.

ERDOĞAN, Göktürk (2018), *Müzikolojide Kültürel Yaklaşımlar ve Müzik Kültürü Üzerine Eskizler*, Gece Kitaplığı.

EROL, Ayhan (2018). *Müzik Üzerine Düşünmek*, Bağlam Yayıncılık.

EVERDELL, William R. (2007). *İlk Modernler,* Yapı Kredi Yayınları.

GAZİMİHAL, Mahmut R. (2001). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Çalgılarımız,* T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

GAZİMİHAL, Mahmut R. (2006). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, Ötüken Yayınları.

GIDDENS, Anthony (1999). *Toplumun Kuruluşu*, Bilim ve Sanat Yayınları.

GÖKALP, Ziya (2019). *Türkçülüğün Esasları*, Anadolu Üniversitesi yayınları.

GÖLE, Nilüfer (2011). *Melez Desenler*, Metis Yayınları.

KALKAN, Şenay (2004). *Muhalif Bağlama: "Arif Sağ Kitabı",* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KRAIDY, Marwan M. (2005) *Hybridity, or The Cultural Logic of Globalization,* Temple University Press.

ORTAYLI, İlber (2004). *Gelenekten Geleceğe*, Ufuk Kitapları.

ÖGEL, Bahaeddin (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş 9*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

PARLAK, Erol. (2000). *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları.

PICKEN, Laurence (1975). *Folk Musical Instrıments of Turkey*, Oxford University Press.

SACHS, Curt (1940). *The History of Musical Instruments*, W. W. Norton & Company Inc. Publishers.

SAID, Edward W. (2016). *Kültür ve Emperyalizm*, Hil Yayın.

SİNA, İbni (2004). *Mûsikî,* (Çev. Ahmet Hakkı Turabi), Litera Yayıncılık.

STOKES, Martin (2020). *Türkiye'de Arabesk Olayı*, İletişim Yayınları.

TANRIKORUR, Cinuçen (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, Dergâh Yayınları.

TOMLINSON, John (1999). *Globalization and Culture,* The University of Chicago Press.

TOMLINSON, John (2004). *Küreselleşme ve Kültür*, Ayrıntı Yayınları.

TOURAINE, Alain (2012). *Modernliğin Eleştirisi*, Yapı Kredi Yayınları.

TURA, Yalçın (1988). *Türk Mûsıkîsinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık.

YÖNETKEN, Halil B. (2006). *"Derleme Notları" I. Kitap,* Sun Yayınevi.

ZEEUW, Hans D. (2020). *The Turkish Long-Necked Lute Saz or Bağlama*, Archaeopress Publishing Ltd.

Basılmamış Kaynaklar:

BERKÖZ, Levent D. (2006). *Piyano ve Caz,* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Çalışması, dan. Prof. Dr. Hülya Tarcan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÇEREZCİOĞLU, A. B. (2011). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi,* Yayımlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Ayhan Erol, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

EROĞLU, Sinan C. (2011). *Kopuzdan Altı Telli Kopuza Uzanan Süreçte Fiziksel ve İcra Teknikleri Bakımından Meydana Gelen Değişim ve Gelişmeler*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Cihangir Terzi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GÜNDÜZ, Gökçe N. (2007). *Mekansal Ara Durumlar Üzerinden Mimaride Melezlik Kavramı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Ayşe Şentürer, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

KOÇ, Ersan. (2009). "Yatağan Sazı: Anadolu Çalgı Geleneğinde Bir Tasarımcı Katkısı", *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri,* Motif Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 377-389.

PTICHNIKOVA, Galina (23.09.2020). "Hybridization in Architecture", [Konferans sunumu]. Proceedings of the 2nd International Conference on Architecture: Heritage, Traditions and Innovations (Online).

SUNİSOĞULLARI, N., ERSOY, İ. (2018, 17-20 Ekim). *Göç ve müzik ilişkisi üzerine etnografik bir çalışma: Kıbrıs Doğu Mesarya bölgesi kına gecesi geleneğinde müzik* [Konferans sunumu]. III. Uluslararası Müzik ve Dans Araştırmaları Sempozyumu, Trabzon, Türkiye.

ŞAHİN, Köksal (2006). *Türkiye'de Küreselleşme Tartışmaları Işığında Ulus Devlete Bakış*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Davut Dursun, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.

ŞAHİN, Ufuk (2005) *Türkçeye İngilizceden Giren Kelimelerin Saptanması,* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. Selma Elyıldırım, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Dergiler ve Makaleler:

ARIN, M. Eren (2014). "Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak Perdesiz Gitar", *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4 (1), ss. 79-90.

BAINES, John (1999). “Egyptian Syncretism: Hans Bonnet's Contribution”, *Orientalia,* 68 (3), ss. 199-214.

BARAN, Mine (2014). Pamir Yaylası’ndan Ulupamir Köyü’ne: Kırgızlarda Sosyo-Kültürel Yaşam ve Mekânın Dili, *Bilig Türk Dünyası ve Sosyal Bilimler Dergisi,* 68, ss. 43-58.

BAYDAR, Evren K. (2010). “Osmanlı’da Görevli İki İtalyan Müzisyen: Guiseppe Donizetti ve Callisto Guatelli”, *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks,* 2 (1). ss. 283-293.

BICKERTON, Derek (1976). “Pidgin and Creole Studies”, *Annual Review of Anthropology*, 5 ss. 169-193.

BONNET, Hans (1999). “On Understanding Syncretism”, (Çev. John Baines) *Orientalia,* 68 (3), ss. 181-). 198.

BURKE, Peter (1981). “Languages and Anti-Languages in Early Modern Italy”, *History Workshop*, 11, ss. 24-32.

ÇAĞIRKAN, Barış. (2016). “Göç, Hibrit Kimlik ve Aidiyet: Yeni Toplumlar, Yeni Kimlikler”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5 (8), ss. 2613-2623.

ÇAYCI, Berk - KARAGÜLLE, Ayşegül E. (2016). “İletişimin Dijitalleşmesi ve Kültürel Melezleşme”, *Global Media Journal TR Edition,* 6 (12), ss. 570-586.

ÇINAR, Alev (2001). “Cartel’in Rap’i, Melezlik ve Milliyetçiliğin Sarsılan Sınırları”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 4 (15), ss. 133-143.

ÇOĞULU, Tolgahan (2011). “Klasik Gitar İçin Yapılmış Türkü Düzenlemelerinde ve Bestelerde Bağlama Çalım Teknikleri”, *Folklor/Edebiyat*, 17 (68), ss. 153-165.

DAWE, Kevin (2013). “Guitar Ethnographies: Performance, Technology and Material Culture, Ethnomusicology” *Forum*, 22 (1), ss. 1-25.

DORSON, Richard M. (1990). "'Folk'a Hepimizin İhtiyacı Var?", (Çev. Ali Kerem Saysel), *Folklora Doğru Dergisi*, 60, ss. 42-44.

ERKIZAN, Hatice N. (2002). "Küreselleşme ve Kültür", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 5 (18), ss. 57-70.

ESİN, Funda (2018). "Tarihsel Süreçte Kopuzun Serüveni", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 11 (59), ss. 536-546.

FOX, William S. (1990). Folklor ve Fakelore: "Bazı Sosyolojik Düşünceler" (Çev. Tolga Tanyel), *Folklora Doğru Dergisi*, 60, ss. 45-60.

GÜNDÜZ, Ahmet ve KARAHASANOĞLU, Songül. (2020). "Küresel-Küyerel Bir Çalgı: Elektro Bağlama", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 69 (9), 875-885.

GÜVEN, Uğur Z. (2018). "Müzik kültürleri incelemelerinde "öteki" kavramı üzerine sosyolojik ve antropolojik yaklaşımlar", *Sosyoloji Dergisi* 38(1), ss. 67–88.

HALL, Stuart. (2014). "Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik", *Mülkiye Dergisi*, 38 (2), 133-150.

HAN, Yavuz. (2023). "Farklı Müzik Türlerinde Cümbüş Çalgısı ve İcracıları", *Online Journal of Music Sciences*, 8 (1), ss. 85-102.

HATTATOGLU, Pelin - YAKUSHKO, Oksana (2014). "Experiencing the Formation of Hybrid Cultural Identities in First- Generation Turkish Immigrants to The United States", *Journal of Identity and Migration Studies*, 8(1), ss. 27-46.

HAUGEN, Einar (1950). "The Analysis of Linguistic Borrowing", *Language*, 26 (2), ss. 210-231.

KAPLAN, David H., CHACKO, Elizabeth (2015). "Placing immigrant identities", *Journal of Cultural Geography*, 32 (1), ss. 129-138. http://dx.doi.org/10.1080/08873631.2015.1004852

KAYA, Celal V. (2019). "Türk Halk Müziği Derleme Çalışmaları Tarihçesi", *Bir Dünya Müzik Dergisi*, 45, ss. 10-13.

KEIL, Charles. (1990). "'Folk'a Kimin İhtiyacı Var?", (Çev. Ali Kerem Saysel), *Folklora Doğru Dergisi*, 60, ss. 39-42.

KÖMEÇOĞLU, Uğur (2002). "Küreselleşme, modernleşme, ve modernlik", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 5 (18), ss. 11-26.

KRAIDY, Marwan M. (2002). "Hybridity in Cultural Globalization", *Communication Theory*, 12 (3), ss. 316–339.

LIPSITZ, George (1999). "Göç ve asimilasyon: Rai, Reggae ve Bhangramuffin", *Toplumbilim Dergisi*, 9 (Müzik özel sayısı), ss. 125-132.

MAHÇUPYAN, Etyen (1999). "Osmanlı Dünyasının Zihni Temelleri Üzerine", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 2 (8), ss. 41-57.

MARKOFF, Irene (1990). "Ideology of Musical Practise and the Professional Turkish Folk Musician: Tempering the Creative Impulse", *Asian Music*, 22 (1), ss. 129-145.

OKTİK, Nurgün (2002). "Globalleşme ve yüksek öğrenim", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 5 (18), ss. 109-120.

ÖZDEMİR, Sinem (2007) *Cümbüş: Kimliğine Ulaşamamış Bir Çalgı*, [Konferans sunumu]. Halk Çalgıları Sempozyumu, Kocaeli http://www.musikidergisi.net/?p=814http://www.musikidergisi.net/?p=814 Erişim tarihi, 17.11.2021.

ÖZDEMİR, Ulaş (2018). "*Müzik İcrası ve Tahakküm İlişkisi Bağlamında Kısa Saplı Bağlamanın Serencamı"*, [Konferans sunumu]. Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu, Müzik ve Politika.

ÖZDEMİR, Ulaş (2019). "Notanın Otoritesi, Otoritenin Notası: Türkiye'de Nota-Merkezli Resmî Halk Müziğinin Yapısökümü", *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7 (2), 2122-2148.

ÖZÜORÇUN, Fatma (2015). "Language Varieties: Pidgins and Creoles", *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), ss. 114-123.

PIETERSE, Jan N. (1996). "Globalisation and Culture Three Paradigms", *Economic and Political Weekly*, 31 (23), ss. 1389-1393.

RICHARDS, Rebecca (2015). "Bringing the Outside In: Somaliland, Statebuilding and Dual Hybridity", *Journal of Intervention and Statebuilding*, 9 (1), ss. 4–25. https://doi.org/10.1080/17502977.2014.991074

SARAL, Erkan (2020). "Kültürel Melezleşme Olgusunun Karadeniz Popüler Müziği Üzerindeki Görünümü", *Researcher Social Science Studies*, 8 (1), ss. 236-247.

SHILS, Edward (2003-2004). "Gelenek", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 7 (25), ss. 101-131.

STOKES, Martin (1996). "Kural, Sistem ve Teknik: Türk Halk Müziğinin Yeniden İnşası" (Çev. Ali Kerem Saysel), *Folklora Doğru Dergisi*, 62, ss. 111-144.

STOKES, Martin (1998). "Fındıklar ve Sazlar: bir Doğu Karadeniz Vadisindeki Kültürel Değişime İlişkin Gözlemler", (Çev. Mine Koçak), *Folklora Doğru Dergisi*, 63, ss. 149-163.

ŞAHİN, Tahir E. (2020). "İpek Yolu: Tarihsel Geçmişi, Kültürü ve Türk Dünyası İçin Önemi", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 39 (67), ss. 71-97.

ŞENEL, Süleyman (1999). "Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Folklor/Edebiyat*, 17, ss. 99-128.

ŞENER, Bülent (2014). "Küreselleşme Sürecinde Ulus Devlet ve Egemenlik Olguları", *Tarih Okulu Dergisi*, 7 (18), ss. 51-77.

TUNÇAY, Gönül P. (2015). "Cumhuriyet'in Müziği Ve İstanbul", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, Cilt:7, ss. 74-95.

YÜKSELSİN, İbrahim Y. (2005). "Bir 'Kültürel Aracı' Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde 'Türk Halk Müziği'nin Yeniden İnşasındaki Rolü", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 14 (4), 77-90.

ZEYBEK, Tijen (2017). "Küreselleşen dünya için küresel kültür: Postmodernizm", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication,* 7 (3), ss. 395-408.

Kitap içi Bölüm:

ATAMAN, Sadi Yaver (2000). "Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği", *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler,* (ed. Salih Turhan), T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 409-432.

GÜRAY, Cenk (2018). "Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Dönüşüm Modeli", *Cumhuriyetin Müzik politikaları*, (Der. Fırat Kutluk) h2o Yayınları, İstanbul.

JACKSON, Paul, Albrecht, Peter. (2018). Power, Politics and Hybridity. In J. Wallis, L. Kent, M. Forsyth, S. Dinnen, S. Bose (Ed.), *Hybridity on the ground in peacebuilding and development: critical conversations* (ss. 37-50). (Pacific Affairs Series). Australian National University Press.

KESGİN, Bedrettin. (2017). Geçmişten günümüze göç III. Köse, O. (ed) *Küreselleşme ve göç: Fırsat mı Tehdit mi?,* (ss. 1811-1849). Canik Belediyesi Kültür Yayınları.

ÖZTÜRK, Okan Murat (2016). "Milli Musiki Ütopyası: Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkib Etmek", *İllüzyon Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni,* (Der. Fırat Kutluk) h2o Yayınları, ss. 3-73.

ZIRAMAN, Doğan E., Kutluk, Fırat (2016). "Hars ve Medeniyet Ekseninde Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Kitlesel Uygulama Alanı: Halkevleri", *İllüzyon Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni* (ed. Fırat Kutluk), h2o Kitap, ss. 111-138.

İnternet Kaynakları

Artnet, (2024, 23 Şubat). "Art Bites: Leonardo da Vinci's Harpsichord-Viola Was As Complicated As It Sounds", https://news.artnet.com/art-world/da-vinci-harpsichord-viola-2432161 (Erişim Tarihi: 25.05.2024).

ARTUN, Erman (1995). *Ozandan Âşığa Halk Şiiri Geleneğinin Kültür Kaynakları*, https://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/44.php (Erişim Tarihi: 7.12.2023).

BENGİ, Derya (2022, 11 Haziran). "Ölümünün 8. Yılında Ömür Kılıçaslan Harâbâtî Bir Hayat" https://birartibir.org/harabati-bir-hayat/ (Erişim Tarihi: 22.12.2023).

Britannica, (2023, 19 Ekim), "Manichaeism", https://www.britannica.com/topic/Manichaeism (Erişim Tarihi: 20.11.2023).

Britannica Dictionary, "Pidgin", https://www.britannica.com/dictionary/pidgin (Erişim Tarihi: 21.11.2023).

CANER, Yusuf (2024, 8 Ekim). "Kemal Dinç/Çapraz Düzeni Örnekleri ve Söyleşi", https://www.youtube.com/watch?v=8i_PVmq7prE&t=956s (Erişim Tarihi: 10.10.2024).

DENİZ, Tekin (2018, 19 Temmuz). "Erkin Koray'ın Elektro Sazı", https://x.com/TekinDeniz_/status/1020034958042255365/photo/1 (Erişim Tarihi: 17.11.2021).

Depositphotos, (2013, 11 Temmuz). "Çamlıca'dan İstanbul Görünümü", https://depositphotos.com/tr/photo/city-of-istanbul-27975209.html (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

D3nizuslu, (2019, 4 Eylül). "Maslak/İstanbul", https://www.instagram.com/p/B2AKnF_AE6i/?img_index=1 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

Erkent, Berk (2019, 21 Ekim). "Kazlıçeşme gökdelenler", https://x.com/BerkentIn/status/1186354990983667712 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

ERGİN, Sedat (2013, 31 Mart). "Türkiye'den Evrensel Müziğe Önemli Buluş: Mikrotonal Gitar", https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/sedat-ergin/turkiye-den-evrensel-muzige-onemli-bulus-mikrotonal-gitar-22934670 (Erişim Tarihi: 5.01.2024).

EuropeanArt, (2023, 17 Ocak). "The Viola Organista", https://x.com/EuropeanArt_/status/1615359938150432768 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

EuropeanArt, (2023, 17 Ocak). "The harpsichord-viola", https://x.com/EuropeanArt_/status/1615359942529253378 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

Fors Yapım, (2017, 28 Aralık). "Agop Ohanyan Belgeseli", https://www.youtube.com/watch?v=2Zcn8Q2hM5s&t=152s (Erişim Tarihi: 29.12.2023).

GÖNLÜM, Özay (2009, 13 Şubat). "*Yaren ile Türküler Isparta Zeybeği*", https://www.youtube.com/watch?v=IbJj9qSkDgE (Erişim Tarihi: 6.12.2023).

Grimes, Tennessee (2015, 4 Haziran). "Flumpet", https://x.com/10ehC/status/606321338928787456 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

Haber Vitrini, (2003, 2 Ağustos). "İçişleri Bakanlığı Valiliklere "Kokoreç" Genelgesi Gönderdi", https://www.habervitrini.com/icisleri-bakanligi-valiliklere-kokorec-genelgesi-gonderdi/79614 (Erişim Tarihi: 8.3.2022).

Halo-halo ve mix mix, (2015). https://www.halohalomixmix.com/what-is-halo-halo-mix-mix/ (Erişim Tarihi: 21.11.2023).

HÜREL, Feridun (2024, 11 Ağustos). "Üç Hürel Efsanesinin Doğuşu, Çift Saplı Saz Gitarın Doğuşu", Erişim Tarihi, 10.11.2024, https://www.youtube.com/watch?v=0XyJFWWjee8&t=452s

Kopuz Sazevi, "Kemal Eroğlu", https://www.kopuzsazevi.com/k_eroglu.htm (Erişim Tarihi 30.10.2022).

Leonardo3, (2010, 16 Mart). "Harpsichord-viola", https://www.leonardo3.net/en/l3-research-center/l3-collection/harpsichord-viola-1278.html (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

Mimdaporg, (2013, 28 Kasım). "Moskova Zaryadye Park Projesi", https://mimdap.org/mimarlik-dunyasindan/moskova-zaryadye-park-projesi/ (Erişim Tarihi: 11.02.2023).

Mirpuri Foundation, (1994). "Claviharp Restoration", https://mirpurifoundation.org/programs/performing-arts/claviharp-restoration/ (Erişim Tarihi: 25.11.2023)

OBENLER, Murat (2013, 10 Eylül). "Perdesiz Gitar ve Erkan Oğur", http://www.musikidergisi.net/?p=2538 (Erişim Tarihi: 5.01.2024).

Open Culture, (2018, 28 Şubat). "The Viola Organista", https://www.openculture.com/2018/02/he-viola-organista-a-piano-that-sounds-like-a-violin-which-leonardo-da-vinci-invented-but-never-heard.html (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

ÖZDEMİR, Ulaş (1998, Temmuz). "Yavuz Top ile Söyleşi", www.musikidergisi.net/?p=543 (Erişim Tarihi: 22.12.2023).

PEKER, Salih K. (2017, 10 Ağustos). "Yeni Yoldaşım Çağlama", https://www.facebook.com/pekerkorkut/posts/yeni-yolda%C5%9F%C4%B1m-%C3%A7a%C4%9Flama-%C3%B6zetle-gitar-telli-ba%C4%9Flama-hari%C3%A7ten-gazelcilerden-rahmetli/2058980930989484/ (Erişim tarihi: 17.11.2021).

The Met, (1985, 29 Mayıs). "Orphica", https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501812 (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

TurkulerCom, (2007, 8 Ağustos). "Yüzüme Gülen Ağaç - Kemal Eroğlu 1/3", https://www.youtube.com/watch?v=AWtaB7ra-iw (Erişim Tarihi: 30.10.2022).

TurkulerCom, (2007, 8 Ağustos). "Yüzüme Gülen Ağaç Kemal Eroğlu 2/3", https://www.youtube.com/watch?v=OcUoy3NBMg8&t=239s (Erişim Tarihi: 30.10.2022).

Wikipedia, (2021, 11 Ağustos). "Mudéjar", https://en.wikipedia.org/wiki/Mud%C3%A9jar_art (Erişim Tarihi: 10.02.2021).

Wikiwand, (2005, 26 Mayıs). "David Monette", https://www.wikiwand.com/en/articles/David_Monette (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

Wikiwand, (2021, 22 Haziran). "Flügelhorn", https://www.wikiwand.com/en/articles/Flugelhorn (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

Wikiwand, (2017, 7 Aralık). Flumpet, https://www.wikiwand.com/en/articles/Flumpet (Erişim Tarihi: 25.11.2023).

Görüşmeler:

Engin Topuzkanamış ile Kişisel Görüşme: 07.12.2021, Buca/İzmir

Kemal Eroğlu ile Kişisel Görüşme: 22.10.2022, Kartal/İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Sercan BAŞ

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Yüksek Lisans: 2025, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

Lisans: 2006, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Müzik Öğretmenliği Bölümü

Lise: 1999, Eşrefpaşa Lisesi

İş Tecrübesi:

Müzik Öğretmeni, Nevvar Salih İşgören Çok Programlı Anadolu Lisesi, İzmir, 2019 – Halen.

Müzik Öğretmeni, Celal Aras Anadolu Lisesi, İstanbul, 2013 – 2019.

Müzik Öğretmeni, Celalettin Gözüsulu İlköğretim Okulu, İstanbul, 2010 – 2013.

Müzik Öğretmeni, Atatürk İlköğretim Okulu, Van, 2007 – 2010.