

TÜRK HALK MÜZİĞİ VE MEDYA İLİŞKİSİ İÇERİSİNDE ŞEKİLLENEN ARABULUCU BİR TÜR: BAĞLAMA ETÜTLERİ

Serdar ERKAN*

Öz: Türk halk müziğinin toplumsal icra alanları, medya araçlarının çeşitlenmesi ve kültürel içeriğin yaygınlaştırılmasıyla paralel bir şekilde genişlemiştir. Birincil sözlü kültür ortamı olan yerel kültür sahalarından basılı nota, ses kaydı; radyo yayımları, plak-kaset kayıtları, televizyon yayımları ve internet medya platformları aracılığıyla bağlamsızlaştırılarak ayrılan müzik yeni dolayım (mediation) süreçlerinde topluluklar tarafından öğelerine ayrılmış, yeniden birleştirilmiş ve yeni tanımlara, sınırlamalara, biçimlere, türlere, anlamlara ve yeni bağlamlara kavuşmuştur. Halk müziğini görece sabit toplumsal yapılar ve yalnızca "sözlü kültür" üzerine kurgulanmış klasik kültür, tür, anlam, topluluk ve bağlam tanımları ile ele almak günümüzde onu özgün bir ifade aracı olarak tanımlamak için yeterli değildir. Dolayısıyla halk müziği ortak paydasında ortaya çıkan bu yeni icra pratiklerini toplum bilimsel olarak ele almamızı sağlayan kavram ve teoriler önem kazanmaktadır.

Bu çalışmanın konusu, sözlü iletişimden internet çağına kadar kullanılan medya biçimlerinin sağladığı iletişim kanalları aracılığıyla şekillenen, Türk halk müziğinin temel çalgılarından bağlamanın eğitiminde kullanılan etütlerin dönemsel görünümünü incelemektir. Diğer bir deyişle, bu çalışma, bağlama çalgısı eğitiminin dönemsel olarak değişen medya araçlarına göre nasıl şekil aldığı; öğretmenlerin, öğrencilere ne aktardığıyla ilgilenmektedir ki genel anlamda bu aktarılan bilgiyi çalışmanın sınırları içinde "etüt" olarak adlandıracaktır.

Anahtar Sözcükler: Bağlama eğitimi, müzikal icra, müzik topluluğu, medya, kültürel kurumsallaşma

A Mediating Musical Genre Shaped in the Relationship between Turkish Folk Music and Media: Bağlama Etudes

Abstract: The social performance spaces of Turkish folk music have expanded parallel to the diversification of media tools and the dissemination of cultural content. Decontextualized and separated from local cultural sites, which are the primary oral culture media, through printed scores, sound recordings, radio broadcasts, recordings, television broadcasts and internet media platforms, music has been deconstructed and reassembled by communities in new mediation

* Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi. E-Posta: serdarerkan@mgu.edu.tr. ORCID: 0000-0002-7229-5835

processes and has acquired new definitions, limitations, forms, genres, meanings and new contexts. Today, it is not enough to define folk music as a unique means of expression by considering it with classical definitions of culture, genre, meaning, community and context based on relatively fixed social structures and "oral culture" only. Therefore, concepts and theories that emerge with folk music enabling us to discuss these novel performances sociologically gain importance. The subject of this study is to examine the periodical appearances of the etudes used in the education of the bağlama, one of the basic instruments of Turkish folk music, shaped through the communication channels provided by the media forms used from oral communication to the internet age. In other words, this study is interested in how bağlama instrument education is shaped according to periodically changing media tools and what teachers convey to their students, which we will call "etudes" within the limits of this study.

Keywords: Bağlama education, musical performance, music community, media, cultural institutionalization

Giriş

Fransızca “étude” (etüt) kelimesi, “temel amacı icra tekniğinin belirli bir yönünün geliştirilmesi veya kullanılması olan, oldukça kısa parçalar” (Oxford Music Online, 2001) anlamına gelmektedir. “Etüt” kelimesinin ve benzer şekilde “çalışma” anlamını karşılayan, dilimize yine Fransızcadan geçen “egzersiz” kelimesinin Türkiye’de bağlama çalmayı öğrenmek ve icrayı geliştirmek için kullanılan parçalar için anlamsal bir fark gözetmeksizin kullanıldığını görmek mümkündür. Etüt kelimesinin yukarıda verilen sözlük anlamını bağlamanın uzun öğrenim tarihi süreci içerisinde kelimesi kelimesine kabul etmek mümkün görünmemektedir. Biz çalışmamızda etüt kavramını, mevcut medya araçları ile dolayım imkânlarının sınırlarını belirlediği dönemlerde, müzisyenlerin kendilerinden sonra gelenlere aktardıkları “bağlama çalma fikirleri” anlamında kullanacağız.

Türkiye’de “bağlamada teknik ilerlemeyi sağlayan aracı tür” anlamında etüt kavramının ortaya çıkışı, öncelikle halk müziğinin “geleneksel” eserlerini teknik yeterlilik için kullanmanın doyuruculuktan ve ihtiyacı karşılamaktan uzak hale gelmesi dolayısıyla. Etüt kültürü, dinamiğini uluslaşmanın ve teknolojik ilerlemenin belirlediği “ilerlemeci” bir sanat dünyası ortamı içerisinde gelişmiştir.

Elinizdeki çalışma, gelişen medya araçlarıyla bu araçların toplumsal yüzeyde meydana getirdiği değişimlerin izinde etüt kültürünün gelişimini incelemeyi amaçlamaktadır. “Medyatik dolayım” kavramı çalışmamızda etüt kültürünün temel aktarım dinamiğini anlamak üzere kullanacağımız temel kavram olmakla birlikte “sanat eserinin medya araçları aracılığıyla toplumsal dolayımında olmasını” ifade etmektedir. Örneğimiz, Andreas Hepp’in “baskın olan medya aracı değiştikçe kültürün ve toplumsal biçimin değişeceği” (2014, s. 46) yönündeki savı doğrultusunda etüt kültürünün gelişiminin toplumsal-iletişimsel tabanını anlamak için kullanılacaktır. Bu bakış açısı, bağlama etütlerini performatif olarak “bağlama icracılığı” zemininde medya araçları, medya araçları üzerinde kurulan tahakküm, medya araçlarının artan kapsayıcılığı, genişlemesi ve dolayım imkânlarına bağlı olarak ortaya çıkan iletişimsel üretimler olarak konumlandırmaktadır.

Çalışmanın sorusu, değişen medya araçlarının halk müziği icra çerçevesinin içerisinde ve onun yapısal unsurlarını kullanarak nasıl yeni bir “aracı tür” doğurduğudur. Böylece medya ve müzik arasında bulunan ilişkinin toplumsal bir resmi ortaya konulmaya çalışılacaktır. Şimdi, iletişim araçlarının ortaya çıkardığı görünümlere bağlı olarak etüt kültürünü söz, yazı, kayıtlı ses ve internet dolayımı olarak dört medya aracı üzerinden ele alacağız. Ancak, günümüzde bağlama icracılarının etütle olan ilişkisinin mevcut medya ortamlarının her biri üzerinden aktif ve bütüncül bir şekilde devam ettiğini belirtmek mümkündür. Bunun anlamı, etüt kültürünün yazılı, işitsel ve görsel çıktılarının birbirinden farklı medya türlerinin gelişimiyle doğru orantılı şekilde ilerlediğini iddia etmenin mümkün olmasına karşın, günümüz icracılarının etütle olan ilişkilerinin tüm bu medya araçları vasıtasıyla ve toplumsal bağlama göre şekillendiğidir.

1. Sözlü Kültürde Etüt Toplumsal Performansa Dahildir

Etüt kültürünün günümüzdeki dinamik görünümünü anlayabilmek için öncelikle onun ortaya çıkmasını sağlayan medyatik gelişim tarihini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu gelişim çizgisinin başlangıcı olmasa da geçtiğimiz yüzyılın başında nota ve ses kayıt teknolojilerinin bayrağı devraldıkları nokta, sözlü kültür toplumlarının müzikal üretim biçimleridir. Bağlama çalgısının ve dolayısıyla günümüzde ele aldığımız anlamıyla bağlama etütlerinin farklı toplumsal bağlamlarda görünürlük kazanması görece günümüze yakın tarihlerde gerçekleşse de bu ihtiyacın ortaya çıkması, müzikal yazının kullanımını ve sanatsal üretim için yazılı iletişimde bulunan kurumsal yapılar içinde (örn. radyo, plak şirketleri vd.) şekillenmiş bir icra topluluğunun ortaya çıkmasını bekleyecektir. Sözlü kültür döneminde, eğer varsa bile, böyle bir topluluğun yukarıda kullanılan anlamda müzikal etüt ile olan alakasını tespit etmek ve bağlantısını kurmak, Türk halk müziği özelinde, güçtür.

Halk müziğinin geleneksel icra ortamlarında aktarım dinamiklerini ele almamızı sağlayan sözlü kültür teorileri, bu tarz bir kültürel iletişim ortamında geçerli öğrenme yönteminin toplumsal performansa dayalı yüz yüze öğrenim-aktarım olduğunu belirtirler. Sözün, anlık performansın bileşenlerinden başka bir aktarım aracı olmadığını; müziğin düşünsel olarak üzerinde değiştirmeler/geliştirmeler yapılabilecek¹ bir meta olmasının yazılı yahut kayıtlı ses dönemindeki kadar olası olduğunu düşünmek pek mümkün görülmemektedir.² Bir ses olarak etüdü oluşturmak, sesin üzerine düşünmek ve yeniden yapılandırmak, yazı benzeri bir araçla onu dışsallaştırmayı yahut ekonomik rekabete dayalı bir toplulukta karşılıklı müzikal aktarımı gerektirebilir. Anadolu âşıklık geleneklerinde görülen ezgi-söz atışmalarını ve benzer şekilde “tercih edilen müzisyen” olmanın ekonomik gerçekliği oluşturduğu Romanlar, Abdallar benzeri bir toplumsal sınıf yapısı içinde yaşamak gibi örnekler bu çerçevede ele alınabilir.

20. yüzyılında başlarından itibaren gerçekleştirilen halk müziği derlemelerinin ortaya koyduğu yazılı görünüm de yöresel tekrarlar ve kalıplaşmalar dışında etüt benzeri bir veri sağlamadığı için savımızı doğrular niteliktedir. Bunun anlamı, sözlü kültür döneminde bireysel icracının toplumsal olamı tekrarladığıdır. Bilginin coğrafya ve dil bariyerleriyle sınırlı olması, farklı müzikleri duymanın günümüz medya iletişimi araçlarına nazaran görece yavaş olmasını; dolayısıyla bu sınırlı performans ortamında “bireysel girişimler” olarak adlandırılabilir denemelerin toplumsal çerçeveye dahil edilmemiş veya geleneksel eserlere entegre olmuş şekilde dahil edilmiş olabileceğini; daha da önemlisi “müzikal gelişim” gibi bir kavramın odaklarında bulunduğu bir icracı

¹ İletişim araçlarında bilgiyi saklamanın maliyeti açısından “sözün ekonomisi” konusunda bkz. Poe, 2019.

² Bkz. Ong, 1995; Poe, 2019.

grubunu görmenin zor olabileceği kanısını doğrulamaktadır. Dan Ben-Amos'un "doğal bağlam" (1976) kavramını kullanarak, geleneksel ürünlerin kendi bağlamlarında ve kültürlenmenin epey yavaş etki ettiği bir çerçevede karşımıza çıktığını düşünebileceğimiz bu üretim çerçevesi, uluslaşma döneminde gerçekleştirilen derleme çalışmaları aracılığıyla kurumsal anlamda ilk "medyalaşma" döneminin temel içeriğini oluşturmaktadır.

2. Yazılı Nota ve Radyo

Sözlü kültür toplumlarında müziğin söz aracılığıyla aktarılmasının onu bir yere sabitleme ve üzerinde düşünme imkânını zorlaştırdığını; geleneksel müziklerden ayrı etüt üretimi yapabilecek bir topluluğu görebilmenin zor olduğunu belirtmiştik. Yöresel müziği yazıyla sabitlemenin de etüt üretimini yahut ihtiyacı tek başına ortaya çıkardığını söylemek mümkün değildir. Bu kısımda odağımız müziğin yeni toplulukların, diğer bir deyişle ulus-devlet olma amacı peşinde halk kültürüne dikkat kesilmiş olan devlet kurumlarında müzik üretimi amacıyla bir araya getirilen müzisyenlerin iletişim aracı haline gelmesidir. Pierre Bourdieu'nun (2023) benzetmesini kullanarak, 20. yüzyılda halk müziğinin icra edilebilmek için önce icracıları icat ettiğini söylemek mümkündür. Türkiye'de nota yazısının ve eş zamanlı olarak ses kayıtlarının kültürel bir ifadeyi kayıt altına almak için kullanılışı 20. yüzyılın başlarına işaret etmektedir. Ulus-devletin kültürel politikaları doğrultusunda halk kültürüne yöneltilen dikkatlerin keskinleştiği bu dönemde medya araçları (nota, plak, radyo yayını gibi) kullanımını:

- Kültürel içeriğin derlenmesi ve ulusal ölçekte yayınlanmasını amaçlayan ulus-devlet kurumlarının misyonlarını gerçekleştirebilmelerinin,
- Kültür endüstrisinin ortaya çıkışının ve
- Kitle kültürünün oluşumunun

temel araçları olarak, çok yönlü bir şekilde görmek mümkündür. Bu toplumsal dönüşümler ve medya araçlarının söz konusu dönemdeki etkisi, bütüncül olarak halk müziğinin yeni toplumsal manzarasını oluşturmalarıdır. Halk müziği önce, nota ile kayıt altına alınmış; sonrasında bu derlemelerin yayımlanması için mevcut radyo kurumlarının yayınlarında, halk müziği korusu kurularak yeniden icra edilmiştir. Halk müziği özelinde, ele alabileceğimiz koro biçimli ilk oluşum, Ankara Radyosu sanatçısı Muzaffer Sarısözen'in "Yurttan Sesler" ismini verdiği icra topluluğunu kurması ile hayata geçmiştir. Mehtap Demir, Yurttan Sesler'in icra dinamiklerini dört icracı kuşağı üzerinden şu şekilde ele almaktadır:

"...Yurttan Sesler icra silsilesindeki fikirler bazında karakter değişimi, temel olarak dört kuşak olarak ele alınmaktadır. Bu noktada, yolun başlangıcını 1942 yılı olarak ele aldığım Yurttan Sesler mevhumu, 1960 yılına dek sık aralıklarla yetiştirilmek üzere ses ve saz icracıları olarak ilk nesli oluşturmuştur. 1966-80 döneminde kurumda görev alanları, ikinci kuşak olarak düşünmek gerekmektedir. Onlar, ilk kuşağın kurumsal eğitim sisteminde eğittiği gruptur. Ayrıca bu dönem yetiştirilmek üzere Yurttan Sesler kadrolarına yerleşen sanatçılar televizyon yayınlarının yoğunlaşmasıyla ekran tecrübesini ilk yaşayan gruptur. 1980 sonrası kurumsal yapıya konservatuvar mezunları yerleşmiştir, bu kuşak okullu icracılar olarak kurumlarda yer alan dönemi temsil etmektedir. 2000'li yıllardan sonra kurum kadrolarına yerleşen icracılar ise dördüncü kuşak halk müzikçiler olarak değerlendirilmektedir" (2017, s. 216).

Demir'in ortaya koyduğu bu kronolojik tablo, halk müziğinin bir koronun icra süreçleri içinde yeniden icadını aşama aşama ele alması bakımından önemlidir. Kurulduğu andan itibaren toplu şekilde halk müziği icra etmekle görevli olan ve kuruma kabulleri "yetiştirilmek üzere saz sanatçısı alınacaktır" (Gürler, 2023) ilanıyla

ikonikleşen bir koronun kendilerine notalar halinde teslim edilen; nota ile yöresel tınıyı yakalayamadıkları zaman arşivde kendilerine yeniden dinletilen (Alpyıldız, 2012, s. 88) halk müziğiyle “ne yapacakları” yahut günümüzden geriye dönüp soracak olursak “ne yaptıkları” bu kronolojik çizgi üzerinde belirgin takip noktaları oluşturmaktadır. Demir’in araştırmasının bu soruya cevabı;

“Halk müziği için uygun görülen nota yazım biçimi, tavır özellikleri, terminoloji hususunda çalışmalar, aynen öğretmek ve sürdürmek olarak var olmuştur. Anadolu kaynağında müzik öğrenme biçimi olan usta-çırak ilişkisi, kurumsal alana sirayet etmiş, zamanın modern olan Yurttan Sesler’in ilk kuşak icraları kayıtsız ve şartsız norm olarak kabul görmüştür. Standartlaşma ve statikleşme, yapı içerisinde ‘geleneksel icraya’ dönüşmüştür...” (Demir, 2017, s. 217)

şeklinde. Bağlama icracıları için mevcut olduğu ileri sürülebilecek icra çerçevesinin de böylece, “yöresel olanı birebir tekrar etmek” ve kaynak olarak diğer icracıları kullanmak olduğunu söylemek mümkündür. Talip Özkan’ın radyoda görevli olduğu yıllar üzerine anlattıkları da bu doğrultudadır:

“...Radyoda benden eski ustalar ağabeylerimiz vardı. Onları bol bol dinleyerek, bireysel çalışmalar yaparak, radyoya misafir sanatçı olarak gelmiş mahalli âşıkları dinleyerek kendimi geliştirmeye devam ettim. Konservatuardaki gibi bir bağlama eğitimi yoktu. Kulaktan kulağa, göz göre göre ustalardan bir şeyler öğrendiniz öğrendiniz. Öğrenemezseniz başka bir imkân yoktu” (Özdemir Ö. , 2008, s. 5).

Bu başlangıç döneminde Radyo’nun halk müziğinin icrasıyla ve konumuzla doğrudan ilgili olarak bağlamanın çalımı ve etütlerin gelişimiyle ilgili konumu, arkasında geleneğin tekrarını ifade eden bir iz bıraktığı için “kanonik” olarak değerlendirilebilir. İcralar, değişmemesi gerektiğini “öğrendikleri” halk müziğini, yeni aktarım aracı olan radyo yayınlarına “aktarmakta”; değişime karşı durmasalar da bağlamanın yeni icra ortamında gerçekleşen değişimleri bu yayın ve kayıt aşamalarında icralarına yansıtamamaktadırlar.

Bu gelenekçi icracı çizgisinin devam etmesinde birçok neden öne sürmek mümkündür. Bunların başında, o dönemde sanatçılarla yapılan görüşmelerde ortaya çıkan temel kavram olarak “otantizm algısının” geldiğini söylemek mümkündür. Öncelikle, Muzaffer Sarısözen’in, kurduğu Yurttan Sesler ekibinin temelde sanat müziği alanından gelmelerinden kaynaklanan halk müziği tavır ve üslup eksikliklerini Ankara Devlet Konservatuvarı arşivinde yer alan halk müziği kayıtlarını dinleterek kapatmaya çalışması ve bu amaçla mahalli sanatçıları Radyo’ya davet etmesi (Alpyıldız, 2012, s. 88) bu durumun ilk göstergesi olarak ele alınabilir. Ele aldığımız başlangıç tarihlerinden oldukça uzak bir tarihte olsa da halk müziğinin “anlamını” ulusal olarak kodlayan kurucu isimlerden Nida Tüfekçi’nin:

“...Tehlikesiz gibi görünen; fakat halk müziğimizi öbür unsurlar ölçüsünde tehdit eden üçüncü gurupta ise, halk edebiyatı biliminin kabul ettiği anlamda “aşık” kimliği taşımayan veya anonim ürünlerimizin doğuş alanı dışında yaşayan okumuş, yazmış bazı kimselerin halk çalgılarımızla; bilhassa bağlamayla yaptıkları halk türkülerimize benzer besteler yer almaktadır” (Özarlan, 1998, s. 55)

şeklindeki beyanı otantizm algısının, bağlamanın çalım teknikleri açısından ne kadar uzun soluklu olduğunu onaylamaktadır. Dışarıdan bir gözlemci olarak Martin Stokes 90’lı yıllara kadar uzanan otantizm algısını Radyo sanatçılarının tek eğitim kaynağı olarak nota kullanmaları üzerinden şu şekilde dile getirmektedir:

“...Notasyonun, genelde pek ayırmsanmasa da kentli müzisyenler açısından önemli olan iki temel işlevi vardır: birincisi, derleyicilerin kullandıkları düşük kaliteli teyplerle kıyaslandığında, derlenen müziklerin korunması açısından çok

TÜRK HALK MÜZİĞİ VE MEDYA İLİŞKİSİ İÇERİSİNDE ŞEKİLLENEN ARABULUCU BİR TÜR: BAĞLAMA ETÜTLERİ

daha uzun ömürlü bir yöntemdir. İkincisi, parçaların ezberlenmesi ve icra edilmek üzere öğrenilmesi için en uygun aktarım yöntemidir” (1996, s. 118).

Halk müziğinin, Radyo ile olan ilişkisinden ortaya çıkan bu kapalı sistemin, yöresel icralardan ayrı bir şekilde dışarıdaki topluluğa ulaşabilecek bilgiyi de şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Diğer bir deyişle, radyoda bir topluluk haline gelen ve doğal olarak icracıların kendi aralarında gelişmiş olabileceği düşünülen, bağlama eğitimine yönelik girişimler yayınlanmamış, yine sistemin kendi içerisinde kalmıştır denilebilir.

Diğer taraftan, bu katı kurumsal yapının duvarları içerisinde bağlama çalgısı için belirgin bir etüt türünün, kurumun dışını da kapsayacak şekilde, yaygın etüt olarak kabul gördüğünü belirtmek mümkündür ki bu etüt türü, repertuardaki hızlı veya bilek tekniği açısından diğer eserlere nazaran daha teknik ayrıntılar içeren yöresel parçalardır. Talip Özkan’ın hayat hikayesinde bu durum:

“...Jürideki isimleri hatırlamıyorum ama Adnan Saygun vardı. “Çal bakalım evlat” dedi Muzaffer Bey [Sarısözen]. Bir şeyler çaldım. Çok beğendiklerini hissettim. “Sen Egelisin, Ege yöresi türkülerini biliyorsun çalıyorsun. Peki diğer yöreleri de biliyor musun” dediler. Bildiğim kadarıyla radyoda kulağında ne kalmışsa bir şeyler örneklemeye çalıştım (Özdemir Ö. , 2008, s. 4).

sözleriyle yer almaktadır.

Bağlama metot kitaplarının da bu dönemin icra algısını yansıtabilecek şekilde 1960’lı yılların sonuna doğru ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Sami Emrah Gerekten, bu ilk dönem [1965-1983] metotların notasız, sonraki metotların ise notalı olarak yayınlandığını belirtir. Metotların yalnızca küçük bir kısmı akademik düzeyde ve bilimsel ilkelere uygun olarak üretilmiştir ve birçoğu repertuar kitabı olmanın ötesine geçememiştir (Kınık, 2010, s. 44-46). Bu dönem üretilen metotlarda “etüt” olmadığını, yine, Gerekten belirtir. Ancak, çalışmanın sınırları içerisinde etüt kavramını belirgin bir tür olarak sınırlandırmadığımız için, bu dönemin metotlarında yer alan “repertuarın” doğrudan dönemin etüt algısını yansıttığını söylemek mümkündür.

Tamamen Radyo kurumu üzerine devam eden bu tartışmanın bir kısmını ise halk müziği eğitiminin Radyo kurumu dışında örgün eğitim olarak yapılandırılmasına ayırmak gerekecektir ancak, çalışmanın kısıtlılığı buna mâni olmaktadır. Yine de Radyo modelinin konservatuarlarda kurulan Türk müziği bölümlerindeki eğitime uzun dönem öncülük ettiğini söylemek mümkündür. 1974 gibi oldukça geç bir tarihte kurulan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarının bağlama eğitmeni ve kural koyucusunun Radyo sanatçısı Nida Tüfekçi olması bu noktada yeterince aydınlatıcıdır. Ancak elbette okullarda nota odaklı verilen eğitimin bir süre sonra bu otantizm anlatısının önüne geçtiğini ve çalışmanın başında yer verdiğimiz anlamında etüt ihtiyacını karşılamaya yönelik çalışmaların günümüzde çoğaldığını görmek mümkündür. Dolayısıyla bağlama etütleri için bu dönemi, halk müziğinin Radyo kurumu içerisinde edindiği yeni görünümün tekrarlanması adına “tekrarcı” olarak görmek mümkündür.

3. Kayıt Endüstrisi (1960-80)

Radyo kurumu bünyesinde geliştiğini gördüğümüz bağlama sanatçılığının bu tekdüze manzarası, kayıt endüstrisinin özellikle 80’li yıllarda kazandığı ekonomik ivme neticesinde niteliksel bir icra farkının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Türkiye’de ses kayıt endüstrisi, uluslararası şirketlerin girişimleriyle hem ses kayıtlarının yapılması ve hem

de kaydedilen plakların ve onları çalacak donanımların satılması amacıyla 20. Yüzyılın başında faaliyet göstermeye başlamıştır³. Demirkıran, dönemi şu şekilde özetlemektedir:

“...Unkapanı Plakçılar Çarşısı’nın altı çizilmesi gereken bir başka özelliği de Türkiye’deki kaset üretiminin ve dağıtımının yapıldığı bir merkez olmasıydı. Fabrikadan çıkan bandrollü kasetler Unkapanı’ndan yüklenerek Anadolu’ya dağıtılıyordu. Özellikle Özallı yıllarda ithalat yasağının kalkmasıyla büyük bir teknolojik değişim yaşanmıştı. Bunun yansımalarından biri plak formatından kaset formatına geçişi” (Demirkıran, 2013).

Bu bölümün odağında ses kaydının Radyo kurumuna göre otantığı yansıtması gereken varlığı karşısında kayıt endüstrisinin ekonomik kâr odaklı faaliyetlerinin bağlama icracılığını nasıl yeniden şartladığı ve bu dönemde ortaya çıkan isimlerin bağlamada etüt kültürünü nasıl şekillendirdiği vardır. Yukarıda Radyo sanatçılığı başlığı altında kendine yer bulan icracıların çoğunun yolu, “piyasa” olarak adlandırılan, radyo dışında gerçekleştirilen canlı icralarla ve bunun yanında giderek daha önemli hale gelen “kayıt piyasasıyla” kesişmiştir. Piyasadaki icracı ihtiyacının repertuar genişliklerine, yöresel niteliklerine ve icra kabiliyetlerine bağlı olarak öncelikle Radyo sanatçılarından karşılandığını görmek mümkündür. Özdemir, bu minvalde, medya ve kayıtlı müzik sektörlerinin başlangıçta gelenek belleğinden beslenmeye devam ettiklerini (Özdemir N. , 2021, s. 108) belirtmektedir. Bu noktada, Bourdieu’nun “...yazınsal olan her şey... ancak yazınsal sistemin önceki koşulları tarafından belirle[nir] (1995, s. 65) savını “müzikal olan her şeyin müzikal sistemin önceki koşulları tarafından belirlendiği” şeklinde uyarlamak mümkündür.

Kayıt piyasasıyla bağlama icracılarının buluşmasının ilk kıvılcımları, icracıların yeni bir medya aracına ve Radyo dışında bir dinleyici kitleye ulaşması nedeniyle. Bu durumda TRT’nin türkü ve halk arasında kurduğu uzun soluklu otantizm anlatısının ve dolayısıyla bağlama icracılığı algısının da değişmeye başladığını görmek mümkün olacaktır. Bu çözümlenin öncesinde, Radyo icracıları içerisinde bağlamacıların yerel tavırlar üzerine doldurdıkları albümler bulunmaktadır. Bu albümler, uzun dönem kurumsal yapı içerisinde şekillenen bağlama icracılığının meyvelerinin piyasada birer ürün haline dönüşmeleri anlamına gelmektedir ve bu çalışmalar dışarıdaki alıcılar için uzun dönem etüt vazifesi üstlenerek kurumsal standartları devam ettirmişlerdir. Bu albümlere örnek olarak, Talip Özkan, Mehmet Erenler, Ali Ekber Çiçek, Özyay Gönülüm vd. isimlerin çalışmalarını vermek mümkündür. Bu isimlerle aynı dönemde ele alınabilecek Yılmaz İpek ise, yerel icradan çok bağlamayla İspanyol Pasadoblesi⁴ ve Arap Oyun Havası⁵ gibi ilk yabancı müzik denemelerini yaptığını ve bunları albümleştirdiğini gördüğümüz isim olması bakımından özel bir yere sahiptir.

Otantizm anlatısının çözülmesi, elbette, bağlama icracılığının TRT içerisinde kazandığı anlamın da değiştiğine işaret etmektedir. Stokes, buna neden olarak görülebilecek şekilde, icracıların hem Radyo ve hem de kayıt piyasasında çalışmalarını “...devlet konservatuarı ve TRT tarafından eğitilen müzisyenlerin neredeyse tamamı ticari piyasada şu ya da bu şekilde para kazanmaktadır, çünkü işleri gelirlerini bu şekilde desteklemelerine izin vermektedir... (Stokes, 1992, s. 91, 99) şeklinde özetlemektedir.

Bu dönem, başta TRT sanatçısı olup sonra kayıt endüstrisinde faaliyet göstererek bağlamanın kurumsallaşmış icra anlayışının dışına çıkabilenlerin faaliyetlerine şahitlik etmektedir ki dönemin öne çıkan ve bağlama icracılığının yeni yönünü belirleyenler

³ Türkiye’de müzik endüstrisinin tarihi için bkz. Ünlü, 2016.

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=n63dGRV6JSk&ab_channel=Co%C5%9FkunPlak

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=AaPfaLgQmNk&ab_channel=Y%C4%B1lmaz%C4%B0pe
k-Topic

Orhan Gencebay, Musa Eroğlu ve Arif Sağ bilinen üçlü ismiyle ele alınmaktadır. Yücedağ, bu üç ismin, altmışlı yılların sonunda modern teknikleriyle kendilerinden söz ettirdiklerini belirtir. Arif Sağ [ve elbette Musa Eroğlu] Türk halk müziğinin daha ustaca [ve belli ki daha özgürce] icra edilmesini temsil ederlerken Gencebay daha çok Arap motiflerinden beslenip bu figürleri eserlerine yansıtmıştır (Yücedağ, 2021, s. 201).

Bu isimlerin yanında kendi dönemlerinin virtüözleri olarak anılan, TRT sanatçılarından/TRT ile yolu kesilmiş sanatçılardan oluşan epey geniş bir isim listesi mevcuttur. Yılmaz İpek, Talip Özkan, Ali Ekber Çiçek, Mehmet Erenler gibi isimler de bu dönemde piyasada ürüne dönüşen üretimleriyle ön plana çıkmış; bağlamanın geleneksel icrasının yanında bireysel yorumlarla çerçevelenmiş icrayı geliştirmiş, medyada ve dolayısıyla halk müziğini alıcı toplulukta genişletmiş ve yaygınlaştırmışlardır. Bu geçiş aşamasında bağlama icracılığının Radyo ve piyasa müzisyenliği içindeki durumunu Yavuz Top'un aşağıdaki ifadeleri özetler niteliktedir:

"...O yıllarda radyoda Yurttan Sesler alışkanlığı vardı. Tabii ki bunu yermek anlamında söylemiyorum. Ben de seviyorum bu çalışmayı. Ancak zamanla bir tınıya, bir şekle girdi bu çalışma ve giderek homojenleşti. Bu çalışmanın durağanlaşmasıyla birlikte iki-üç arkadaş (Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top) bir araya gelip, stüdyo teknolojisini de işin içerisine karatarak özverili bir şekilde çalıştık. Farklı bir tını yakaladık. Bu çalışmalarımız halkın beğenisine mazhar oldu. O dönemde radyolardaki arkadaşlarımız altı-sekiz ayda bir bağlamanın tellerini ancak değiştiriyorlardı, çalışmıyorlardı, durağanlaşmışlardı" (Doğan & Çakır, 2021, s. 155).

Benzer şekilde Talip Özkan da Radyo çerçevesi içinde icrada bulunmanın nasıl bir medyatik sınır yarattığını:

"...Bağlamaya o kadar katkılarda bulunmama rağmen bunu anlayacak insan bile bulmak mümkün olmuyordu. Amaç bağlama sanatını göstermek ise burada da [Fransa] o misyonumu sürdürdüm. Burada omuzlarda tutuldum. İtalya'ya gittim. Fransız gazeteciler arkamdan geldi. Sanki ben Fransızmışım gibi. İrlanda'da Fransız kültür ataşesi geldi. Bizimkilerden kimse yok" (Özdemir Ö. , 2008, s. 8-9).

sözleriyle ifade etmiştir. Bu noktada medyatikleşmenin yalnızca dolayımaya sokulan içerikleri değil bu içeriklerin üretilmesini sağlayan teknik araçlar olarak enstrümanları da bağlamsızlaştırdığını ve bağlamsızlaşan çalgıların diğer müzik türlerinin yeniden üretiminde de kullanılmaya başladığını söylemek mümkündür. Bağlamayı, yerel ötesi müziklerin icrası için kullanmak, bu dönemde etüt kültürünü besleyen en önemli damarlardan biri olmuştur. Halk müziği parçalarının arasında, uzun süren plak ve radyo dönemlerinin ardından metinlerarasılığın başladığını ve dolayısıyla bağlama icracılığının "pazarlanabilir" temalara doğru dönüşümünü simgeleyen nokta olarak bu dönüşümü görmek mümkündür.

Stokes bu gelişimi, arabesk müzik üretimi sürecinin bağlama sanatçılarına dayattığı "keriz" kavramı üzerinden, "...keriz, figürasyonların kuru ve temiz bir tarzda hızı ve teslimidir. Vurgu, küçük bir grupta düzenleme ve koordinasyon üzerinedir - müzisyenler ve şarkıcılar sıklıkla denese de, bu bağlam dışında tekrarlanamayan, kayıt stüdyosu için geliştirilmiş bir tekniktir" (1992, s. 98) şeklinde ele almaktadır. Dinleyiciye ve dolayısıyla hevesli grubuna neyin aktarılacağını piyasa koşulları şartlandırmaktadır.

Bu dönemde öne çıkan isimler arasında Orhan Gencebay, kendinden sonra gelecek isimleri de temsil edecek şekilde bağlama icracılığını ve dolayısıyla bağlama etütlerini bir üst noktaya taşıyan isimlerden olmuştur. Kınık, Gencebay'ın bağlama sanatçılığını "Türkiye'de bağlama icrasına farklı bir soluk getiren sanatçı geleneksel çalgı olan bağlamanın uluslararası niteliklere sahip olabileceğini eserleri ve icrası ile

göstermektedir... Bağlama icrasında ileri düzey icra tekniğine sahip olan Orhan Gencebay'ın bağlamayı farklı pozisyonlarda ve tonlarda çalması bu özelliğe sahip olmasında önemli etkenlerden biridir..." (2013, s. 130) şeklinde yorumlamaktadır

Kınık (2013), aynı zamanda, Gencebay'ı önemli kılan özelliklerinden birinin bağlama icrası açısından ileri düzey icra tekniği gerektiren eserlerini, Türkiye'de bağlama icrasının çalgı tekniği açısından günümüzdeki kadar gelişmiş olmadığı dönemlerde, 1960'lı yıllardan itibaren sergilemiş olması olduğunu; Gencebay'ın çalışmalarının birçok sanatçıyı ve bağlama icracısını etkilediğini; bunun sonucunda özellikle popüler müzik bünyesindeki bağlama icrasında ciddi gelişmeler görülmeye başlandığını da belirtir.

En nihayetinde etüt kavramının bu dönemdeki görünümünü, bağlamanın yegâne icra nesnesi olarak geleneksel müzik dışında türlere odaklanmaya başlamasıyla çerçeve değiştirdiğini görmek mümkündür. Artık bağlamada etüt arayışına yanıt veren farklı müzikal türler de mevcuttur. Ancak, bir önceki dönemin etkisi ve medya araçlarının yalnızca devlet tekeli olmasa da piyasa tekeli aracılığıyla şartlanması dolayısıyla yine eserlerin "bütünü" etüt olarak görülmektedir. Talip Özkan'ın "...çok iyi bağlama çalanlar bilirim. Bir eserin başından başlayıp sonlandırdıkları görülmez. Yarisında kesip başka parçaya geçerler. Çünkü maymun iştahı vardır. Ben hiç öyle olmadım..." (Özdemir Ö. , 2008, s. 16) şeklindeki beyanı dönemin algısını yansıtmaları bakımından ilgi çekicidir;

Mehtap Demir'in Yurttan Sesler Korosu icracılarını sınıflandırdığı tasnifinin üçüncü dönemini, konservatuvar mezunu sanatçıların bağlama icrasını geliştirdikleri dönem olarak bu noktada ele almak mümkündür. Bu icracıların bir önceki dönemin sanatçılarından farkını, önceki dönem icracılarının [örneğin Talip Özkan] kültür taşıyıcısı olarak görülmelerine rağmen sonrakilerin [örneğin Çetin Akdeniz] stüdyo müzisyenliğini ve icrada farklı gelişim çizgilerini vurgulayacak şekilde "virtüöz" olarak adlandırılmaları şeklinde belirlemek mümkündür. Çetin Akdeniz'in "bağlamayı hızlı çalınca her şeyin bittiğini düşünürdüm" (Özdemir Ö. , 2008, s. 22-23) ifadelerinde bunu görmek mümkündür.

Bu dolayimsız etkileşim ortamında bağlama sanatçılarının virtüözlük eserlerinin medya aracılığıyla paylaşımının ancak kaset döneminin sonuna doğru mümkün hale geldiğini görmekteyiz. Bu dönemde özel birkaç albüm ve albümlerin arasına bu "hızlı" parçaları koyan birçok çalışma ortaya çıkmıştır. Yine ana akım icra mercii olarak TRT ile yolları kesişen ve bir dönem kurumda icrada bulunduktan sonra kurumdan ayrılan Yavuz Top, Çetin Akdeniz, Arif Sağ, Ahmet Koç, Erdal Erzincan, Coşkun Güla, Okan Murat Öztürk gibi isimleri bu çerçevede bağlamadaki ustalıklarını "bağımsız" albümlerle halka duyuran isimler olarak ele alabilmek mümkün iken Zeki Atagür, Savaş Ekici gibi isimleri de albüm yerine "metot" yazmayı tercih eden bağlama sanatçıları olarak ele almak mümkündür.

4. İnternet: Yüz Yüze İletişime En Yakın Dolayım Mecrası

Bu dönemi, bireysel içerik üretimi imkanlarının artması neticesinde icracıların, ağ toplumu üyelerine seçici bir şekilde alımlayabilecekleri içerikleri aktarabildikleri ilk dönem olarak adlandıracağız. Ancak öncelikle, belirli teçhizatlara sahip olmanın, bireysel kayıt yapmayı ve paylaşmayı mümkün kılmasının ötesinde, ağ toplumunun paylaşımcı yapısının şekillenmiş olmasının müziğin üretim ve tüketimi için kurucu unsur olduğunu vurgulamak gerekir. Bu paylaşımcı yapı, yalnızca tek taraflı, analog bir "paylaşma" veyahut "arşivleme" mantığı üzerine kurulu değildir; bu etkileşim ortamını ele almak için "katılımcı kültür" kavramını kullanmak uygun olacaktır.

Etüt kültürü için bu dönemin önemi, bağlama icracıları ve öğrencileri için artık kurumların yahut sermaye sahiplerinin içeriğe yönelik yaptırımlar olmadan bağlama çalımında önemli gördükleri noktaları, bağlamadaki ustalıklarını, eser çeşitlemelerini ve etüt olarak değerlendirilebilecek diğer türden işitsel ve görsel-işitsel içerikleri paylaşabilmeleri ve benzeri içeriklere ulaşabilmeleri olmuştur. Bu başlangıç dönemi, web 1.0 olarak nitelenen, dolayimsız etkileşimi vurgulayacak şekilde ve kaset-radyo-video döneminin devamı şeklinde analog müzik paylaşımının yapıldığı dönemdir. Bu dönemde etkileşimli paylaşım forumları ortaya çıkmıştır ki bu platformların amacı giderek artan sayıdaki içeriği, kullanıcıları için etiketleyerek onları aynı platform üzerinde buluşan sanal topluluklar haline getirmeleridir. Bağlama özelinde bu forumlar internet döneminin başında epey yaygın iken bugün yalnızca bünyesinde birçok farklı konu barındıran forumlarda başlık olarak ele alınmaktadır⁶. Geçmişte başlı başına bağlama icracılığı için kurulmuş internet forumlarına örnek olarak, günümüzde işlevsel olmayan www.sazci.net web sitesi⁷ verilebilir.

Katılımcı kültür teorisi bize, daha önceki medya biçimlerinde katılımcılığın önemi hakkında geniş bakış açıları sunmaktadır. Halihazırda çalışmanın başından bu yana katılımcılığın önemi üzerine durduk. Schafer'in vurguladığı üzere katılımcı kültür “eserleri üretme, değiştirme ve dağıtma süreçlerinde kullanıcıları ve üreticileri birleştirir (Schäfer, 2011, s. 167). Henry Jenkins'in:

“...Dijital kültürle birlikte daha fazla insan medya yapıyor ve yaptıklarını birbirleriyle paylaşıyor. Tabandan ve amatör ifade biçimleri çok daha fazla görünürlük kazandı... Ağa bağlı kültürün doğası gereği, geçmişte çok sınırlı bir izleyici kitlesine sahip olabilecek ifade biçimleri bile artık ağlar aracılığıyla yayılıyor ve bu nedenle daha büyük sosyal sonuçlara yol açıyor...” (Jenkins, Ito, & boyd, 2016, s. 8-10)

ifadesinde yer alan “çok sınırlı izleyici kitlesi”ni, ele aldığımız bağlama icracıları için kullanabiliriz. Ağa bağlı kültürün doğası gereği, icracıların tek medya aracına (kaset vs.) dayalı müzikal üretimin dışına çıkıp önceki dönemlerde dolayımına sokmakta zorlandıkları bireysel etüt üretimlerini paylaşabilir hale geldiğini belirtmek mümkündür. Jenkins'in,

“...Katılımcı bir kültür, sanatsal ifade ve sivil katılımın önündeki engellerin nispeten düşük olduğu, kişinin yarattıklarını yaratması ve paylaşması için güçlü desteği ve en deneyimliler tarafından bilinenlerin acemilere aktarıldığı bir tür gayri resmi akıl hocalığı olan bir kültürdür. Katılımcı bir kültür aynı zamanda üyelerin katkılarının önemli olduğuna inandıkları ve birbirleriyle bir dereceye kadar sosyal bağ hissettikleri (en azından diğer insanların yarattıkları hakkında ne düşündüklerini önemsedikleri) bir kültürdür” (Jenkins, Ito, & Boyd, 2016, s. 4)

tanımını, olguları açıklama kuvveti nedeniyle çalışmaya dahil etmek mümkündür.

Bu dönemde bağlama icracılığıyla ağ toplumu tarafından bilinen önemli isimlerden biri, Hasan Hüseyin Genç'tir. Genç, hikayesinde, kaset kültürüyle olan yakınlığını, yüz yüze icralarda bulunmasını, video kamera döneminde kendisinden bağlama icrası için

⁶ Örn. “Donanım Haber” isimli internet forumu kullanıcılarının forum sayfası üzerinde oluşturdukları “DH Bağlama Severleri ve İcraları Klübü” buna örnek olarak verilebilir. Bkz. <https://forum.donanimhaber.com/dh-baglama-severleri-ve-icracilari-klubu-61-kisi-olduk--47349625-19#65283334>

⁷ Sayfa bilgilerine internet arşivi www.archive.org'un 28 Şubat 2007 tarihli kaydı üzerinden erişilmiştir.

Kayıt adresi: <https://web.archive.org/web/20070228100307/http://www.sazci.net/sazci/>

etüt isteyenlerin çekim yaptıklarını ve sonrasında bu etüt videolarının internet ortamına yüklenmesiyle birlikte isminin nasıl devasalaştığını anlatır (Türkü Life Dergi, 2020). Hasan Hüseyin Genç özelinde, sanatın kullanılan medyaya göre farklılaşan tüketici gruplarına nasıl hitap ettiğini görebilmek mümkündür. Hasan Hüseyin Genç bugün kendisine ait Youtube kanalı aracılığıyla bağlama çalımı hakkında videolar paylaşmaktadır⁸. Yukarıda ele aldığımız forum kültürünün aksine bu dolayimli paylaşım ortamında içerik, kendisine faydalı olabilecek alıcı kişilerin beğenileriyle uyuşan şeyler olmaktadır.

Bugün, aralarında kurumsal yahut eğitime dayalı ortak bir bağ aramaya gerek kalmadan Gökhan Karakaya, Hasan Hüseyin Genç, Oğuzhan Açıkgöz, Tolgahan Tıktaş gibi deneyimli isimler bağlama çalımında etüt olarak gördükleri içerikleri diğer kullanıcıların erişebilmesi için yayınlamaktadırlar. Burada onlar için elde edilebilecek kâr, izlenme sayısı ve yapılan reklamın ekonomik-toplumsal geri dönüşüyle belirlenirken izleyiciler de doğrudan ödeme yapmak zorunda olmadıkları dersler almaktadırlar.

Bu dönemde deneyimli icracıların, kaset döneminden farklı olarak, bir sanat eserinin bütünüdürün icrası olmasa da bağlama icralarını geliştirirken kullandıkları ve bireysel olarak geliştirdikleri etütleri, bir eserin kendilerine ait yorumlarını ve “acemilerin” onlardan istedikleri özellikli kayıtları paylaşmaya başladıklarını yani gayri resmi akıl hocalığı yaptıklarını görmekteyiz ki bu nitelikler onları sanal topluluk olarak adlandırmak için yeterlidir.

Katılımcı kültür içerisinde bağlama icracılığına yönelen dikkatlerin kullanıcılar arasında benzer eğilimleri ortaya çıkardığını da söylemek mümkündür. “Bağlama etüdü” anahtar kelimeleriyle Youtube internet platformu üzerinden yapılan bir arama, etüdün yukarıda verilen anlamını karşılayan ve bağlamada belirli bir pozisyonun, belirli parmakların gelişimini hedefleyen kısa parçaların yanında bağlama öğrenme yolculuğunda geçtiğimiz medya dönemlerinde karşımıza çıkan yöresel tavrılı parçaları ve arabesk müzik üretimi çevresinde etüt olarak algılanmış eserler gibi binlerce farklı içeriğin etüt olarak karşımıza çıkmasını sağlamaktadır. Bu noktada alıcıların ilgilerinin hangi içeriği yahut hangi kişinin çalışmalarını etüt olarak kabul edeceklerini belirlediği söylenebilir. Böylece, toplumsal çevrelerinin, bireylerin alımlama davranışlarında onlara bir bağlam sağlayarak (dil, etnisite, beğeni, inanç, toplumsal aidiyet vd.) milyonlarca içerik arasından neye yöneleceklerini belirleyebilecekleri bir çerçeve sunduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç

Çalışmamızda halk müziği üzerinden gelişen etüt iletişiminin medya araçlarına bağlı olarak ortaya çıkan görünümünü ele almaya çalıştık. Bu geniş evrendeki örneklerin seçiminde, çalışmanın sınırları bakımından, niteliği göz önünde bulundurduğumuzu; bahsi geçen dönemlerde icracılık yapmış tüm isimleri çalışmaya dahil etmediğimizi belirtmek gerekir. Medya araçları çerçevesinde ele almaya çalıştığımız müzisyenleri, kendi dönemlerinde yaygın olan medya araçlarının ve dolayım havuzuna ulaşım imkanlarının belirlediği topluluklarda etki sahibi olan bireysel örnekler olarak kabul etmek mümkündür. Ayrıca bu toplulukların, kültürel anlamda bir topluluk olarak ele alınmalarını sağlayacak biçimde etüt kültürünün katılımcı üyeleri olduğunu söyleyebiliriz.

⁸ <https://www.youtube.com/@HasanGenc>

Geleneksel müzik örneklemelerinin klasik aktaran-alıcı denkleminin aksine etüt kültürünün alımlayıcıları bu arabulucu kavramı kendi müzikal yolculuklarında estetik ve eğlendirici bir uğraş olarak görebilecekleri gibi bağlama icracılığının öğrenim kısmında bir araç olarak da kullanabilmektedirler. Bu katılımcı kültürün gönüllü üyeleri ifade biçiminin gelişimine doğrudan katkı sağlamaktadırlar. Burada, gönüllülük kavramı etüt kültürüne katılımın isteğe bağlı olduğunu vurgularken diğer taraftan müzikal performans dünyasına icracı olarak kabulün çetin olabilecek şartlarının üzerini örtüyor gibi gözükmemektedir. Örgün eğitim kurumlarında eğitim görmek ve icracı çevrelerine kabul edilmek dahil olmak üzere müzik piyasasında, müzik icrası belirli bir standartın üstünde olan müzisyenlerin ekonomik mücadele alanına dahil olmak, bu rekabetin bir kısmını teşkil etmektedir. Bu noktada etüt kültürüne katılımın gönüllülüğünden çok bir zorunluluk haline dönüştüğünü belirtmek gerekir. Ancak bu olgu da geneli kapsamaktan uzaktır. Bazı müzikal türlerde ve bazı ortak dinleme alışkanlığına sahip topluluklarda ve müzikal anlamın başarılı görülen sanatçılarla baskın bir şekilde özdeşleştiği bazı müzik kültürlerinde müziğe eklenmiş etüdün hoş karşılanmadığını gözlemlemek mümkündür.⁹ Netice olarak, tekrarlamak gerekirse, neyin etüt olarak alınacağını toplumsal çevrenin, kişisel hedeflerin, belirli bir icraya yönelik talebin ve dönemsel etüt algılarının belirlediğini ileri sürmek mümkündür.

Kaynakça

- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden ulusala taşınan müzik belleği ve yurttan sesler. *Millî Folklor*, 24(96), 84-93.
- Ben-Amos, D. (1976). Analytical categories and ethnic genres. In D. Ben-Amos, *Folklore Genres* (pp. 215-242). Austin&London: University of Texas Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Pratik nedenler eylem kuramı üzerine*. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2023). *Kültür üretimi sembolik ürünler sembolik sermaye*. (S. Yardımcı, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demir, M. (2017). Gelenek ve modernite bağlamında bir halk müziği topluluğu olarak "yurttan sesler". *Turkish Studies*, 12(21), 207-224.
- Demirkıran, G. K. (2013). İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'ndan Unkapamı Plakçılar Çarşısı'na: Mekânsal örgütlenmeye dair tarihsel bir değerlendirme. *Sosyologca*, (6), 253-260.
- Dijk, J. V. (2016). *Ağ toplumu*. İstanbul: Kafka.
- Doğan, U., & Çakır, M. S. (2021). Türkiye'deki popüler müziklerde bağlamanın kullanımı. *Akademik Sanat*, (14), 141-161.
- Fosler-Lussier, D. (2020). *Music on the move*. USA: University of Michigan Press.
- Gürler, E. Ş. (2023, Şubat 11). *2:19 / 3:05 Off bağlama takımı oyun havaları Geyve zeybeği TRT İzmir radyosu saz sanatçıları*. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=mh9Fs6TrAco&ab_channel=Engin%C5%9EafakG%C3%BCrlerT%C3%9CRK%C3%9CLER%C4%B0M%C4%B0Z%26.
- Hepp, A. (2014). *Medyatikleşen kültürler*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- İlgar, K., & Doğan, C. (2022). Emektar bir Türk halk müziği sanatçısı: Emin Aldemir. *Karadeniz Araştırmaları*, XIX(76), 1273-1292.

⁹ Bu duruma örnek olarak, uzun yıllardır Alevi müziğinin bağlamayla icrasında öncü rolü üstlenmiş Erdal Erzincan'ın ne Arif Sağ'la birlikte yazdıkları bağlama metodunda ne de müzikal kayıtlarında piyasada dolaşımında bulunan etütlere yer vermemelerini vermek mümkündür.

- Jenkins, H., Ito, M., & Boyd, D. (2016). *Participatory culture in a networked era: a conversation on youth, learning, commerce, and*. UK & USA: Polity Press.
- Kınık, M. (2010). *Güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümlerinde bağlama dersi başlangıç düzeyine yönelik öğretim programı önerisi*. (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Kınık, M. (2013). Bağlama eğitiminde popüler müzik eserlerinden yararlanma: Orhan Gencebay örneği. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 4(7), 128-136.
- Özarslan, M. (1998). Türk halk müziğinin meseleleri üzerine Dr. Turgut Günay'ın Nida Tüfekçi ile yaptığı bir sohbet. *Milli Folklor*, (39), 53-56.
- Özdemir, N. (2021). *Kültür bilimi araştırmaları*. Ankara: Akademi Kültür.
- Özdemir, Ö. (2008). *Talip Özkan'ın sanatçı kişiliği ve Ege bölgesine kazandırdığı zeybek eserlerin müzikal analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Schäfer, M. T. (2011). *Bastard culture! How user participation transforms cultural production*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Search Results for Etude (2001). In *Oxford Music online*. Erişim adresi: <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=etude&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
- Stokes, M. (1992). The media and reform: the saz and elektrosaz in urban Turkish folk music. *British Journal of Ethnomusicology*, 1, 89-102.
- Stokes, M. (1996). Kural, sistem ve teknik: "Türk halk müziği"nin yeniden inşası. *Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru*, (62), 111-144.
- Türkü Life Dergi. (2020, Şubat 04). *Hasan Genç Türkü Life Dergisi Röportajı*. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=TiQsr9ayAHA&ab_channel=TurkuLifeDergi.
- Yücedağ, B. (2021). *Türk halk müziğinde gelenek ve geleneğin dönüşümü*. (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.