

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

**GELENEKTEN DIŞLAMA OLGUSUNUN YAYLI TANBUR
ENSTRÜMANI ÜZERİNDEN SOSYOLOJİK VE ORGANOLOJİK
ANALİZİ**

MÜCAHİT YALÇIN ÖZTÜFEKÇİ

2520160392

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. PINAR SOMAKÇI

İSTANBUL – 2021

ÖZ

GELENEKTEN DIŞLAMA OLGUSUNUN YAYLI TANBUR ENSTRÜMANI ÜZERİNDEN SOSYOLOJİK VE ORGANOLOJİK ANALİZİ MÜCAHİT YALÇIN ÖZTÜFEKÇİ

Bu tez çalışması, yaylı tanbur çalgısının Türk makam müziği geleneği ile olan etkileşimi içerisinde yaşanan “dışlanma” olgusunun nedenleri üzerine odaklanmaktadır. Söz konusu “dışlanma” olgusunun sadece geleneği yaşatma iddiasındaki resmi kurumlarda gerçekleşmesi, problemin aynı zamanda bir gelenek meselesi olduğunu ortaya koyar. Bu yüzden araştırma alanını, devlet destekli eğitim kurumları ve icra toplulukları oluşturur.

Dışlanma olgusunun fark edilmesi ancak ayrıntılı bir anlayışa sahip olunmaması, araştırmanın desenini “olgubilim” olarak belirler. Yapılan literatür taraması, dışlanma olgusunun yalnızca varlığını pekiştirmiş, sonuca götüren bulgulara ilgili sahada yapılan derinlemesine görüşme tekniği ile ulaşılmıştır. Dışlamaya dair söylemlerin gizli ya da dolaylı şekilde ifade ediliyor olması, doğrudan veri toplama araçlarını işlevsiz kılmış, açık uçlu duyarlaştırmacı görüşme tekniği ile gömülü içeriğin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir.

Dışlanma olgusunun neden gerçekleştiği, çok boyutlu ve çok anlamlı bir yapı oluşturur. Araştırma, mızraplı tanbur ve yaylı tanburun dikotomik ilişkisini sosyolojik ve organolojik boyutları ile ele alır. Bir gelenek sembolü olarak mızraplı tanburu merkeze alarak, yaylı tanbura karşı gösterilen tepkiselliği ve davranış modellerini toplumbilimsel yaklaşımlarla çözümlemeyi amaçlar. Elde edilen organoloji tabanlı veriler ise, tek başına ya da kuramsal yaklaşımlar ile değerlendirilmiştir. Bu yönüyle tez, analitik organoloji sahası için örnek bir çalışma olarak değerlendirilebilir.

Tez, “dışlanma” olgusuna dair ortaya koyduğu argümanları bazı temel ve yan kavram ve kuramlar üzerinden açıklar. Tartışma, “Sembolik Etkileşimci Yaklaşım”, Becker’ın “Sanat Dünyaları” ve “Haricilik” kavramları üzerinden yapılır. Kültürün bazı unsurlarının değişime kapalı sert bir yapı gösterdiği gerçeğinden hareketle

araştırma, mızraplı tanburun güdü bir kültürel simge oluşturduğunu ve bu yüzden de bir dönüşüm ürünü olarak yaylı tanburun dışlandığını ortaya koyar.

Anahtar Kelimeler: Tanbur, Yaylı Tanbur, Gelenek, Geleneklik, Kültür Değişmeleri, Mzik Sosyolojisi, Analitik Organoloji.

ABSTRACT

A SOCIOLOGICAL AND ORGANOLOGICAL ANALYSIS OF THE PHENOMENON OF EXCLUSION FROM TRADITION THROUGH THE EXAMPLE OF THE YAYLI TANBUR MÜCAHİT YALÇIN ÖZTÜFEKÇİ

This thesis focuses on the reasons for the "exclusion" phenomenon experienced in the interaction of the yaylı tanbur instrument with the Turkish makam music tradition. The fact that this "exclusion" phenomenon takes place only in official institutions that claim to keep tradition alive reveals that the problem is also a matter of tradition. Therefore, the research field consists of state-supported educational institutions and executive societies.

Noticing the exclusion phenomenon but not having a detailed understanding determines the pattern of the research as "phenomenology". The literature review carried out only reinforced the existence of the exclusion phenomenon, and the findings that led to conclusions were reached with the in-depth interview technique performed in the relevant field. The fact that the discourses about exclusion were expressed in a secret or indirect way rendered the direct data collection tools dysfunctional, and it was aimed to reveal the embedded content with the open-ended sensitizing interview technique.

Why the exclusion phenomenon occurs creates a multidimensional and multi-meaningful structure. The research deals with the dichotomous relationship between mızraplı tanbur and yaylı tanbur with sociological and organological dimensions. Focusing on the mızraplı tanbur as a tradition symbol, it aims to analyze the responsiveness and behavioral patterns shown against the yaylı tanbur with sociological approaches. Organology-based data obtained were evaluated alone or with theoretical approaches. In this respect, the thesis can be considered as an exemplary study for the analytical organology field.

The thesis explains the arguments it puts forward on the phenomenon of "exclusion" through some basic and secondary concepts and theories. The discussion is done through the concepts of "Symbolic Interactionist Approach", Becker's "Art Worlds" and "Outsiders". Based on the fact that some elements of culture show a rigid structure that is closed to change, the research reveals that the mızraplı tanbur constitutes a strong cultural symbol and therefore the yaylı tanbur is excluded as a product of transformation.

Key Words: Tanbur, Yaylı Tanbur, Tradition, Traditionalizm, Cultural Changes, Sociology of Music, Analytical Organology.

ÖNSÖZ

Yaylı Tanbur algısı, başlangıçtan beri gerek Türk makam müziğine gerekse popüler müziğe ait dağarının seslendirilmesinde kullanılan bir çalgı olmuştur. Araştırmamız sürecinde tarihsel derinliğı hakkında farklı bilgilere ulaştık da, ilk çıkış noktası olarak Tanburi Cemil Bey (1873-1916), hem ortaya çıkaran kişi hem de ilk icracısı olması itibariyle bu çalgı için bir milad kabul edilebilir. İlk zamanlar Cemil Bey gibi bir ismin elinde görölüp tanınması, bu çalgının hızla benimsenmesinde önemli bir etken olmuştur. Ancak ne var ki, yaylı tanbur algısı Cemil Bey rüzgarına rağmen yakın çevresi içerisinde kısıtlı sayıda icracı bulmuş, bu durum ilerleyen zaman içerisinde de değışmemiştir. Araştırma sorusunu ortaya koyan bu durumun, geniş açıdan bakıldığında bir gelenek meselesi olduğı görölür. Bu yönüyle araştırma, birbirine bağılı şekilde gelişen vakaların geleneğın kendine has dinamikleri ile birlikte ele alınması gerektiğı bilinci ile sürdürölmüştür.

15. yüzyılda Abdulkadir Meragi tarafından anılsa da somut şekliyle sadece yüzyıla yakın bir geçmişe sahip yaylı tanbur çalgısı, ortaya çıkışından itibaren günümüze geliş panoraması incelenmeye ve araştırmaya değıer bir seyir izler. İlk zamanlarındaki kısıtlı sayıda kalan icracı sayısı, daha sonraları farklı argümanların da ortaya çıkmasıyla “dışlanma” olgusunu destekler nitelik kazanır. algının zorluğu, yeterli sayıda icracısının olmaması, yaylı tanburun her zaman bir yan çalgı olarak kalması, tınısı üzerine söylenen olumlu veya olumsuz birçok söylem, bazı çevrelerde gelişen tepkisel tavırlar, v.s. bu çalgının incelenmesi gereken kültürel bir materyal olarak önemini ve etkisini göz önüne serer.

Bu alışma, genel anlamda bir ifade kültürü olarak müziğın içinde yer alan her çalgının, ürettiğı tınısı ile morfolojisiyle ve imajıyla sosyolojik ve organolojik bir fenomen olduğı gerçeğini hem ortaya çıkaran hem de analiz eden bir nitelik taşır. Sosyoloji kavramlarının müzik alanındaki yansımaları, sosyolojiden müziğe bazen de müzikten sosyolojiye doğıru gelişen perspektif ile ortaya çıkar. Bu bakış açısı, aynı zamanda tezin yol haritasını belirler ve tanımlar.

Bu olgu (dışlanma olayı) interaktif gözlemci olarak katıldığım ve müzisyenlik hayatımda bire bir yaşadığım deneyimlerim sonucunda kendini fark ettirdi. Başka bir deyişle, yaylı tanburun, icra ettiğim bir çalgı olması, bu çalgıyı katılımcı gözlemci olarak inceleme olanağı sağladı. Zaman içinde, yaylı tanbur çalgısına dair yaşanan bütün olumlu-olumsuz tavırlar, bizzat yaşadığım vakalar olarak not edildi. Ayrıca, “gelenekçi” ve “modern” müzik çevrelerinin de bu çalgıyı benimseme/benimsememe yönünde gösterdikleri farklı tavırlar “dışlanma” olgusunun varlığını pekiştirdi.

Araştırmanın en başında “dışlanma” olgusu gözlemlerden ibaretti. Halihazırda “dışlanmaya” dair müzik camiası içinde yaşanan ve kendini tekrar eden olayların zaman içerisinde gayri resmi kayıtlanması ile geçen bu süreç not edilen bir dizi gözlemin ön araştırma dönemine kapı açması ile devam etti. “Dışlanma” olgusunun sebeplerini anlamak sanıldığı gibi kolay olmadı. Çünkü konu üzerinde yoğunlaştığımda bazı icracıların yaylı tanbur çalgısını zımnen (üstü örtülü olarak) dışladığını fark ettim. Yaylı tanburu dışlayan icracıların dışlama argümanları net değildi. Kimi zaman açıkça bir dışlama; kimi zaman da “aslında” ile başlayan üstü örtülü ifadeler ve tavırlar, ilk başlarda yeterli derecede merak uyandırmış, konuyu benim için araştırmaya değer kılmış, “neden” sorusunu yöneltmeye teşvik etmişti. Yaylı tanbur çalgısını icra ettiğim yerlerde övgü dolu sözler almamın yanı sıra, konservatuvar yıllarımda duyduğum “bu bizim çalgımız değildir”, “konservatuvarlarda bu çalgının eğitimi olmaz” cümleleri dışlanma olgusunun varlığını pekiştiren kayda değer ilk söylemlerdi. Daha sonraları, icra topluluklarında tanıdığım yaylı tanbur icracıları ile görüştüğümde, aslında bugüne değin hiçbir zaman yaylı tanbur için bir kadronun açılmamış olduğu gerçeği ile de yüzleşmiş oldum. Son olarak da, TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu) de yapılan bir saz sanatçısı alım sınavında bir adayın (ileride görüşmecilerimden bir olan), yaylı tanbur ile geldiği için sınava alınmaması, vakanın önemini ve gerçekliğini bir kez daha pekiştirmiş oldu.

Özetle, bizzat yaşadığım ve interaktif gözlemci ve katılımcı olarak tecrübe ettiğim vakalar, problemi doğal bir şekilde tespit etmeme olanak sağlayan süreçti. Daha sonra yaptığım ön görüşmeler ve bilinçli gözlemler problemin varlığını netleştirdi. “Neden?” sorusunu yönelterek derinleştirmeyi amaçladığım olgular aynı zamanda doktora tez çalışmamın başlangıcı oldu. Alan araştırması ve literatür taraması

ile probleme ait verilerin toplanması, nitel araştırma yöntem ve teknikleri ile de problemin çözümlenmesi ve sonuçlanması sağlandı. Görüşme tekniği ile toplanan bulguların, içerik analizi ile çözümlenmesi ve ilgili kuramlarla örtüştürülmesi araştırmanın bilimsel yol haritasını oluşturdu.

Asıl amaç, bir müzik geleneği içinde ilk bakışta çok sevilen ve çok tanınan bir çalgının zımnen “dışlanması”nın altında yatan sebeplerin ortaya çıkarılmasıdır. Sebeplerin keşfedilmesi için elde edilecek olan bulguların anket gibi yüzeysel bir veri toplama tekniği ile elde edilemeyeceği gerçeğinden hareketle, derinlemesine görüşme tekniği, nitel araştırma yöntemleri içinden en işlevsel olan olarak tercih edildi. Zaten ifade edilmekten çekinilen, hatta birçoğunun sebebini bile bilmeden reddettiği bir olgu ancak “derinlemesine görüşme tekniği” ile irdelenebilir ve araştırılabilir.

Her ne kadar görüşme tekniği ile veri toplama amaçlansa da olay görüşülen kişilerden öte mantalitede saklıdır. Bu yüzden, araştırma belli başlı icracılar, lutyeler ve idareciler üzerinde yoğunlaşır. Kuramlar ve kavramlar ile desteklenecek olan mantalite tezin ana çatısını oluşturur. Bu tez, bir gelenek problemidir ve gelenek yekpare bir organizmadan oluşmaz. Dışlanan ve dahil edilen unsurlardaki değişim hem geleneğin dinamizmini sağlar, hem de gelenek içinde bir dallanıp budaklanmaya, farklı alt geleneklerin doğmasına yol açar. Sosyolojinin kapsamına giren tüm bu unsurlar, yine ilgili sosyoloji kavram ve kuramlarının çözümlemeleri sonucunda anlam kazanabilecektir. Bu yöntem ve tekniklerle “dışlanma” olgusunun neden olduğu sorusunun çözüme kavuşturulması hedeflenmiştir. Dışlanma olgusunun sosyoloji dışındaki diğer dinamikleri organoloji verilerine dayanır. Organoloji tabanlı veriler ise analitik organoloji sahası içinde değerlendirilip sonuçlara ulaşılmıştır.

Tez çalışmam sürecinde maddi ve manevi desteğini esirgemeyen başta değerli danışmanım Prof.Dr. Pınar Somakçı olmak üzere; DoçDr. Hikmet Toker, DoçDr. Göknil Bışak Özdemir hocalarıma, araştırmanın en başından beri beni motive eden Prof. Dr. Seyit Yöre’ye, müzik sosyolojisi sahasındaki tecrübe ve bilgilerini cömertçe benimle paylaşan kıymetli hocam DoçDr. Onur Güneş Ayas’a, uzun süren çalışma seanslarımı anlayışla karşılayan sevgili eşime ve fakültemde birlikte görev yaptığım

ve her daim yanımda olan hocalarıma ve arkadaşlarıma sonsuz minnet ve şükranla
teşekkürü bir borç bilirim.

MÜCAHİT YALÇIN ÖZTÜFEKÇİ

İSTANBUL, 2021



ÖZ	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
RESİMLER LİSTESİ.....	xv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xvi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xvii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Kültürün Tanımı ve Anlamı.....	36
1.2. Kültürün Özellikleri ve Türleri.....	40
1.3. Kültür, Müzik ve Çalgı.....	42
1.4. Tanbur Çalgısının Türk Makam Müziği Geleneği İçin Anlamı.....	45
1.5. Bir Sosyal Vaka Olarak “Yaylı Tanbur Çalgısının Dışlanması Eğilimi.....	48
1.6. Gelenek ve Gelenekçilik Kavramları.....	52
1.7. Gelenek ve Modernlik İlişkisi.....	58
1.8. Gelenek ve Göreneğin Değişimi ve Dinamikleri.....	60
1.9. Sembolik Etkileşimcilik ve Sanat Dünyaları Yaklaşımı.....	64

1.10. Bourdieu'nün Beğeni Hiyerarşileri ve Alan Teorisi.....	68
1.11. Ortodoksi ve Heterodoksi Kavramları.....	71
1.12. Becker'ın Haricilik Kavramı.....	73
1.13. Piyasa Kavramı ve Haricilik İlişkisi.....	83
1.14. Goffman'ın Damgalama (Stigma) Kavramı.....	88
1.15. Goffman'ın Dramaturji Teorisi.....	93
1.16. Kültürün Sert ve Yumuşak Unsurları.....	95

İKİNCİ BÖLÜM

YAYLI TANBURUN DIŞLANMASI EĞİLİMİNE DAİR SOSYOLOJİK BULGULAR VE YORUMLAR

2.1. Görüşülen Kişilerden Elde Edilen Sosyoloji Tabanlı Bulgular...	105
2.1.1. Cengiz Coşkun ile Görüşme.....	105
2.1.2. Fahrettin Çimenli ile Görüşme.....	106
2.1.3. Ahmet Rasim Sabuncuoğlu ile Görüşme.....	107
2.1.4. Hakan Cevher ile Görüşme.....	108
2.1.5. Halil İbrahim Yüksel ile Görüşme.....	109
2.1.6. Sadün Aksüt ile Görüşme.....	109
2.1.7. Kutlu Payaslı ile Görüşme.....	110
2.1.8. Ali Maruf Alaskan ile Görüşme.....	110

2.1.9. Hakan Önel ile Görüşme.....	111
2.1.10. Ercüment Gümüsel ile Görüşme.....	112
2.2. Alan Yazındaki Sosyoloji Tabanlı Bulgular.....	114
2.3. Sosyoloji Tabanlı Verilerin Sınıflandırılması.....	116
2.4. Görüşmelerin Kuramsal Çerçeve Analizi.....	118

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAYLI TANBURUN DIŞLANMASI EĞİLİMİNE DAİR ORGANOLOJİK BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Görüşülen Kişilerden Elde Edilen Organoloji Tabanlı Bulgular...	155
3.1.1. Cengiz Coşkun ile Görüşme.....	155
3.1.2. Fahrettin Çimenli ile Görüşme.....	156
3.1.3. Ahmet Rasim Sabuncuoğlu ile Görüşme.....	156
3.1.4. Hakan Cevher ile Görüşme.....	156
3.1.5. Halil İbrahim Yüksel ile Görüşme.....	157
3.1.6. Sadün Aksüt ile Görüşme.....	157
3.1.7. Kutlu Payaslı ile Görüşme.....	157
3.1.8. Ali Maruf Alaskan ile Görüşme.....	158
3.1.9. Hakan Önel ile Görüşme.....	159

3.1.10. Ercüment GümüŖel ile GörüŖme.....	159
3.2. Organoloji Tabanlı Bulguların Sonuçları.....	161
3.3. Organoloji Tabanlı Bulgulara Dair Yorumlar.....	163
SONUÇ.....	169
KAYNAKÇA.....	177
EKLER	190
ÖZGEÇMİŖ.....	217

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Görüşme Yapılan Kişiler.....	9
--	---



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Morin Khuur Çalgısı.....	24
Resim 2. Iğil Çalgısı.....	25
Resim 3. Tanburi Cemil Bey’in Mevlana Müzesindeki Tanburu.....	26
Resim 4. Geleneksel Türk makam müziği icra eden bir toplulukta yan yana yer alan mızraplı tanbur ve yaylı tanbur icracıları.....	27



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Çalgıların Oluşumu.....22

Şekil 2.1. Simge Olarak Tanbur.....146



KISALTMALAR LİSTESİ

BKZ	: Bakınız.
AKT	: Aktaran.
TSM	: Türk Sanat Müziği.
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.
RADYO	: TRT'nin müzisyenler arasında kısaltılmış kullanımı.
KADRO	: Müzisyenlerin, devlet güvencesinde daimi çalışma imkanına sahip olma durumu için kullandıkları kısaltma.
EKSTRA	: Devlet kurumları dışında, belli bir yerde belli bir kazanç elde etmek için yapılan performansın genel adı.
MACUNLAMA	: Çalınacak müzik eserinin notalarına; süsleme, bezeme amaçlı başka notaların, usulün dışına çıkmayacak şekilde eklenmesi sonucu oluşan, “meneviş” veya “keriz” de denilen icra şekli.
MIZRAPLI TANBUR	: Sadece mızrap ile icra edilen tanburu, yaylı tanburdan ayırmak maksadıyla kullanılan tamlama.
TREN YOLU	: Mızraplı tanbur icracılarının zamanla işaret parmaklarında oluşan ve alttaki çift telin bu izlerin üzerine oturmasıyla ideal tonun yakalandığı nasırlaşmış çizgiler.
AĞLATMAK	: 1) Özellikle yaylı çalgılarda, yayın eşiğe yakın sürülmesiyle ortaya çıkan harmonik tını. 2) Ezginin küçük gecikmelerle, daha ağır başlı bir tavırla ve legato seslendirilmesi.
GOYGOYCU	: Piyasa(eğlence) müziği yapan müzisyenlerin, klasik müzik icracılarına üslupları yüzünden taktıkları ad, ötekileştirmek için kullandıkları kelime.

YAYLA TANBUR : Yaylı tanbur çalgısını, kültürel bir simge olan mızraplı tanbur çalgısından ayırmak için kullanılmış, “dışlama” kökenli tamlama.

YAYLI CüMBüş : Yaylı tanbur çalgısını, kültürel bir simge olan mızraplı tanburdan ayırmak için kullanılmış bir başka tamlama. Burada “tanbur” kelimesinin hiç kullanılmaması, “dışlama” olgusuna güçlü bir şekilde gönderme yapar. Yaylı tanbur çalgısında kullanılan teknenin “cümbüş” teknesi olduğunu ve bu yönüyle de mızraplı tanburdan ayrıldığını vurgular. Yaylı cümbüş ifadesi, ahşap tekneli yaylı tanburlara bir yönüyle ılımlı bakıldığının göstergesi olarak kabul edilebilir.

REFAKAT : Sözlü geleneksel Türk makam müziği eserleri seslendirilirken, sazandelerin(saz sanatçıları), bire bir notayı değil, hanendeyi(ses sanatçısı) takip etmek suretiyle gösterdikleri performans şekli. Solist takibi ya da solist eşliği diye de adlandırılan icra şeklinin müzisyenler arasındaki kısa adı.

GİRİŞ

Tezin giriş bölümü, araştırmanın içeriğini ortaya koyarken, gerekli kavramsal açıklamalara yer verir. Önem, amaç, yöntem ve sınırlılık bilgilerini içeren metinler ile birlikte bütünde araştırma konusuna hazırlayıcı bir nitelik taşır.

Her çalgının bir gelişim tarihçesi vardır. Organolojik olarak doğuşu geçirdiği evrimler, kültürel temaslar sonucu oluşan istemli veya istemsiz değişimler bütün çalgıları bugüne taşıyan başlıca etmenlerdir. Türk makam müziği çalgıları da diğer bütün çalgılar gibi değişim ve gelişim seyri izleyerek ya günümüze kadar gelmiş ya da yok olmuştur. Ama ne var ki, bazı çalgılar nihayi formlarına ulaşmış, bazıları ise radikal değişimlerine devam etmiştir ve etmektedir.

Farklı ekollerin tesiriyle sazandelerin icralarında göze çarpan tavır ve üslup seçimleri ve bu konu üzerindeki tartışmalar, tını arayışları, akort fraksiyonları, ekoller v.s. hepsi Türk makam müziği atmosferinde yaşanan ve sürekli değişim içinde olan spesifik konulardır. Bu konuları alt başlıklar olarak ele alırsak, üst başlık pek tabiki “kültür” olacaktır. Bütün değişimler, genel bakışla kültürel değişim dinamikleri ile birlikte ele alındığında anlam kazanacak ve bir bütün oluşturacaktır. Gelenek atmosferinde yaşanan vakalar da bu bütünün birer parçası olacaktır. Tüm müzik unsurlarının aynı zamanda birer kültürel unsur oluşu, sosyal ve beşeri bilimler çatısında birbiriyle etkileşim dinamizmi içerisinde bütünün parçalarını oluşturması gerçeği, araştırma konusuna multi-disipliner yaklaşımı kaçınılmaz kılar.

Bu bakışla, müziği sosyal yaşamdan soyutlamak mümkün değildir. Tam aksine, hangi kültür/kültürler içinde var olduğu veya var olmaya çalıştığı, ait olduğu kültürün dinamikleri ile ne tür bağlantılar kurduğunu anlamak, müziğin kendisini anlamamıza imkan tanır. İrdelemek ve çözümlemek istediğimiz bir öğeyi, bütünden ayırmadan, yaşadığı ve beslendiği mecralar içinde düşünmek; sosyoloji, antropoloji, psikoloji, ekonomi, siyaset, v.s odakları ile birlikte değerlendirmek yapılan araştırmaları güvenilir ve ikna edici kılar. Bütün beşeri bilimlerde olduğu gibi müziğin içinde

gerçekleşen her olgu, aslında birçok parametrenin etkileşimi sonucu ortaya çıkar. Bu bilinçle, yaylı tanbur çalgısının Türk makam müziği geleneğinden dışlanması vakasını irdeleyen bu çalışma, toplumsal dinamikler ve kültürün diğer bütün unsurları göz önünde tutularak bir analiz yapma ve bu yöntemle sonuçlara ulaşma hedefindedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışma, yaylı tanbur çalgısının, geleneksel Türk müziğini muhafızlığını üstlenme iddiasındaki resmi kurumlardan dışlanması vakasının, sosyolojik ve organolojik nedenlerini ve sonuçlarını, sosyal bilimler disiplininin gösterdiği nitel araştırma yöntem ve teknikleri ile ortaya çıkarmayı hedefler. Amaç, görüşme tekniği ile toplanan verilerin analiz edilmesi, sınıflandırılması ve ilgili kuramlar üzerinden açıklanmasıdır.

Ana amaç, Türk makam müziğinde kullanılan yaylı tanbur çalgısının bazı lider kişilikler (ekoller) ve onların oluşturduğu akımlar nedeniyle benimsenmemesi ve onların etkilediği müzisyen gruplarının bu çalgıya “tepkili” yaklaşımları sonucu oluşan durumun ve bu konuda benzer tavırlar sergileyen devlet destekli kurumların tutumunun altında yatan sebeplerin ortaya çıkarılmasıdır.

Çalışma sonucunda; yaylı tanbur çalgısının “yok sayılmasının” ve “dışlanmasının” sebepleri ortaya konmuş, yaylı tanbur çalgısına “tepkili yaklaşılması” ve “tavsiye edilmemesi” gibi tavırların dayanak noktaları da tespit-analiz-kuram silsilesi ile çözümlenip açıklığa kavuşturulmuştur.

Ayrıca bu çalışma bir müzik geleneği içinde bir çalgının benimsenmesi/benimsenmemesi vakası üzerinde yapılmış bir araştırma olması yönüyle benzer çalışmalar için de prototip olma özelliği taşır.

Metodoloji ve Sınırlılıklar

Yaylı tanburun Türk makam müziği geleneğinden “dışlanması”, açık bir devlet politikası ya da alınmış resmi bir karar sonucu oluşmadığı için bu vaka toplumsal bir olgu olarak değerlendirilip incelenmiştir. Araştırma deseni olarak *olgubilim* seçilmiştir. “Olgubilim” (Fenomenoloji) deseni, farkında olduğumuz ancak derinlemesine ve

ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanmaktadır. Bize tümüyle yabancı olmayan aynı zamanda da tam anlamını kavrayamadığımız olguları araştırmayı amaçlayan çalışmalar için *olgubilim*, uygun bir araştırma zemini oluşturur.”¹ Bu vakanın ortaya konması, tanımlanması ve irdelenmesi için veri toplama aracı olarak *derinlemesine görüşme tekniği* kullanılmıştır. “Görüşme, sosyal bilimlerde ve özellikle de Sosyoloji’de en sık kullanılan araştırma yöntemlerinden biridir”² Nitel araştırma yöntemleri içinde çok kullanılan görüşme teknikleri üç ayrı şekilde karşımıza çıkar:

- 1) Yapılandırılmış görüşme, “Yapılandırılmış görüşmede amaç görüşülen bireylerin verdikleri bilgiler arasındaki paralelliği ve farklılığı saptamak ve buna göre karşılaştırmalar yapmaktır.
- 2) Yapılandırılmamış görüşme, keşfe yönelik bir görüşme süreci gibidir. Bu durumda araştırmacı, çalıştığı problemle ilgili belirli konuları keşfetmeye çalışmaktadır”³
- 3) Açık uçlu duyarlaştırıcı görüşme, bir sohbet ortamında gelişen, daha önce hazırlanmış soruları bulunmayan ancak üzerinde durulacak konuların belirlenmiş olduğu görüşme tekniğidir. Böyle bir görüşmede “standart, önceden hazırlanmış sorular olmadığı gibi, yanıtlarda da herhangi bir kısıtlama söz konusu değildir”⁴ Burada görüşmeci “akıntıyla birlikte hareket etmelidir”⁵

Bu çalışma deseni içinde çalışmanın amaçları doğrultusunda en etkili veri toplama aracı olacağı düşünüldüğünden *açık uçlu duyarlaştırıcı* görüşme tekniği tercih edilmiştir.

Açık uçlu duyarlaştırıcı görüşme tekniğinin (sohbet tarzı görüşme), bir veri toplama aracı olarak artıları ve eksileri vardır. Her bireyin farklı bir kişilik olduğu göz önüne alınırsa bazen araştırmacının esnek davranması gerekebilir. Duruma ve görüşülen kişinin yapısına uygun davranarak görüşme daha verimli hale getirilir. Bu

¹ Ali Yıldırım, Hasan Şimşek, **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, 8.bs, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2011, s. 72.

² A.e, s.119.

³ A.e, s.148.

⁴ Herbert J. Rubin, **Applied Social Research**, Coloumbus, OH: Charles E.Merrill Publishing Company, 1983, s.356; Aktaran: Ali Yıldırım, Hasan Şimşek, **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, 8.bs, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2011, s. 121.

⁵ Michael Quinn Patton, **How to use Qualitative Methods In Evulation**, Newbury Park, CA:Sage., 1987, s. 110; Akt.: Ali Yıldırım, Hasan Şimşek, 2011, s.121.

sayede soruların yapısı ile oynayarak, görüşmeci ile gerçek bir iletişim kurulumu sağlanır. Bazı tekniklerde, daha önceden hazırlanmış bir formun içerdiği sorular konuyu daraltırken, bu görüşme tekniği ile görüşmecinin sahip olduğu tüm bilgiye derinlemesine ulaşma imkanı vardır.

Eksilerine gelince, bu görüşme tekniği geniş zamana ihtiyaç duyar. Ayrıca, sohbet ortamında konunun görüşmeci tarafından manipüle edilmesine karşın dikkatli olmayı gerektirir. Bunlara ek olarak, aynı görüşmeci ile birkaç görüşme yapma gereksinimi de kaçınılmaz olabilir. Araştırmacının iletişim kurma yeteneği büyük önem arz eder. Aksi takdirde yapılan görüşme kontrolden çıkıp başka mecralara kayabilir. Patton, bu tarzı kullanacak görüşmecinin, değişik ortam ve durumlarda insanlarla etkileşim kurma becerisine sahip olması gerektiğini vurgular. Patton, görüşmecinin değişen durumlara göre hızlı tavır alabilme yetisine sahip olması gerektiğinin, sorduğu soruların yapısı ve içeriği yoluyla görüşülen bireyi yönlendirmeme konusunda duyarlı ve dikkatli olabilmemesinin önemi üzerinde durur.⁶

Çalışmada yöntemleri içinde tercih ettiğimiz derinlemesine görüşme tekniği ve açık uçlu soru sorma tekniği, gömülü verilere ulaşmamız adına büyük fayda sağlamanın yanında, verilerin sınıflanmasında ve kodlanmasında birtakım güçlüklerle karşılaşmamıza da neden olmuştur. Bu tekniği kullanacak araştırmacıların bu bilinçle görüşmeleri dikte etmelerinin onlara zaman kazandırabileceği görüşündeyiz.

Araştırma öncesi yapılan literatür taramasında, konuyla ilgili çok kısıtlı sayıda doküman olduğu belirlendi. Yazma eserler ve yazılı kaynaklar taramasında tarihçe bölümünde detaylı şekilde açıklanacağı gibi; Farabi, Evliya Çelebi, Al Mes‘udi, Levni, Farmer, Rauf Yekta Bey, Hüseyin Saadettin Arel, Galpin gibi isimlerin aktardığı bilgiler ile Meragalı Abdülkadir’e ait üç eser ve bu eserler üzerine yapılmış iki doktora tezi doküman olarak tespit edildi. Ayrıca, Gazeteci Serhat Yedig’in konu ile ilgili yaptığı iki röportaj ve Çöl’ün hazırladığı “Yaylı Tanburun Türk Müziği’ndeki Yeri, Önemi ve Kullanımı” başlıklı sanatta yeterlilik tezi çalışmamızın başvuru kaynaklarını oluşturdu. Çöl’ün hazırladığı bu tez, tanburun tarihsel süreci yönüyle çalışmamız ile paralellik gösterse de, genel amaç ve çözümlenmek istenen

⁶ A.e., s.111.

problemlerin farklılığı bu iki çalışmayı literatür içerisinde farklı yerlerde konumlandırır. Fakat tezin içinde yer alan görüşmeler neticesinde toplanan yaylı tanbur çalgısının “dışlanmasına” dair veriler bizim çalışmamıza da hizmet etmesi açısından doküman listemize eklendi. Ancak ne var ki, geriye kalan bütün literatür, kısa ampirik bilgiler ve tanbur çalgısına dair yüzeysel ifadelerden oluşmaktadır. Yedig’in röportajları ise dışlanma probleminin ortaya konması açısından büyük önem arz eder. Problemi destekleyen verilerin arttırılması için *gözlem ve görüşme tekniği* kullanıldı. Bu yöntemle toplanan tüm veriler, araştırma konusunun altını çizerek problemin önemini ortaya koydu.

Arşivde yer alan ses kayıtları ve gazete haberleri ise yaylı tanbur çalgısının tarihsel seyrine ışık tutsa da araştırma için bir yan malzeme niteliği taşır. Bu doğrultuda yapılmış konserler ve albüm kayıtları aynı şekilde araştırmaya hizmet edecek birincil doküman özelliği taşımaz. Tanburi Cemil Bey’in 1905-1915 yılları arasında üç ayrı plak firması için yapılmış, 25, 27 ve 30 cm. lik plaklarda toplam yer alan 130 kayıt, taksim ve eşlikleri içerir. Kalan Müzik firmasının çıkarttığı bu arşiv doküman olarak tespit edilmiştir.

Görüşmelerde yönlendirilen açık uçlu görüşme sorularını şu şekilde belirledik:

- a) Yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlarda arka planda kalma nedenleri nelerdir?
- b) TRT, Kültür Bakanlığı ve Konservatuarlarda neden yaylı tanbur kadrosu yoktur? Türk müziği konservatuarlarında eğitimi neden yoktur ya da yaygın değildir?
- c) Yaylı Tanbur “piyasa çalgısı” yaftasını nasıl yemiştir?
- d) Tınısal olarak metal ve ahşap tekne tercihleri ve gerek çeleri nelerdir?
- e) Film müziği, reklam müziği, pop müziği sahalarında kullanılması ve tercih edilmesinin sebepleri nelerdir?
- f) Eğitiminde ve icrasında karşılaşılan zorluklar nelerdir? Çalgı üzerinde ne gibi etkileri olmuştur?
- g) Yayla tanbur, yaylı cümbüş, yaylı tanbur isimlendirmelerinin dayanakları ve tercih sebepleri nelerdir?

Araştırmamızda görüşme tekniği ile elde edilen verilerin düzenlenmesi ve bilimsel veriler haline getirilmesi için en uygun olan teknik *içerik analizi* dir. Toplanan verileri öznellikten kurtarıp, nesnel okuma ilkesi getirdiği gibi üstü örtülü içeriği de ortaya çıkarmayı sağladığı için teknik olarak içerik analizi tercih edilmiştir.⁷ Bu şekilde toplanan veriler, açıklanabilecek kavramlara ve ilişkilere dönüşür.⁸

İçerik analizi tekniği içinde verileri gruplamak için, *kategorisel analiz* tercih edilmiştir. Kategorisel analiz genel olarak, belirli bir mesajın önce birimlere bölünmesini ve ardından bu birimlerin, belirli kriterlere göre kategoriler halinde gruplandırılmasını ifade eder.⁹ Böylece gruplanan verilerin kodlanması ve anlaşılır hale gelmesi sağlanır.

Mızraplı tanburun Tanburi Cemil Bey eliyle yaylı tanbura dönüşümü sonrası, Türk müziği geleneğinde “dışlanma” benzetimli yaşanan reaksiyonlar bir sosyoloji vakasını ortaya koymuş ve bir araştırmayı gerekli kılmıştır. Bu gereklilikten yola çıkarak yapılan bu araştırmanın problemi ise, yaylı tanburun Türk müziği geleneğinden dışlanma reaksiyonlarının nedenlerini sosyolojik ve organolojik boyutları ile incelenmesi üzerinedir.

Araştırmanın problem cümlesini “Yaylı tanburun Türk makam müziği geleneğinden dışlanmasının sosyolojik ve organolojik nedenleri nelerdir?” sorusu oluşturmaktadır. Alt problemleri ise şu şekilde belirledik:

- a) Yaylı Tanbur’un, mızraplı tanburdan evrilmesinin varsa “dışlanma” reflekslerinde rolü olmuş mudur?
- b) Yaylı tanbur çalgısının dışlanmasında ekol farklılıklarının sanatçı görüşlerine etkisi var mıdır?
- c) Yaylı tanbur çalgısında kullanılan malzeme farklılıklarının sanatçıların görüşlerine etkisi var mıdır?
- d) Yaylı tanbur çalgısının dışlanmasında enstrümanın kullanıldığı mekanların etkisi olup olmadığına ilişkin sanatçı görüşleri nelerdir?

⁷ Nuri Bilgin, *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi*, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2006, s.1

⁸ Yıldırım, Şimşek, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, s.227.

⁹ Bilgin, *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi*, s.19.

- e) Yaylı tanbur çalgısının dışlanmasında icrasının glğnn sanatçıların görüşlerine bir etkisi vardır?

Problem, yaylı tanbur çalgısının yaşadığı kimlik problemi ve resmi kurumlardan “dışlanması”dır. Araştırma bu çerçevede, sazın yapısı, formu ve geçirdiğı evreler üzerinde genel hatlarıyla durarak, asıl olarak “geriye itiliş” dinamikleri üzerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda, estetik görüşler ve bu alanda yapılan genel görüş anketleri ve sayısal sonuçları araştırma erevemizin dışında kalır. Yapılacak görüşmeler, bu alanda ekol olmuş ve müzik çevrelerine yön verme rolüne sahip dominant isimler üzerinde yoğunlaşır. Bu sebeple, Türk müzik geleneği içerisinde aidiyet iddiasından uzak öznel estetik tercihler ile bu atmosferde yer alan amatör icracılar ve hobi amaçlı ilgililer araştırmaya direkt olarak hizmet etmez. Araştırma ampirik verileri araç olarak kullanıp şu an gelinen pozisyon üzerinde odaklanır. 2018-2020 tarihlerinde yapılacak görüşmeler tezin kadrağı içinde yer alır. Belli bir lokasyon değil, yaşayan etkin rol modellerle görüşme yapılarak sonuca gitme hedeflenir.

Geleneksel Türk Makam Müziği atmosferinde kurumsal yapıya sahip oluşumlar olan; Devlet Türk Müziği Konservatuvarları, Kültür Bakanlığı Devlet Koroları ve TRT bünyesinde bulunan akademisyenler, icracılar, şefler ve lutiyeler çalışma grubunu oluşturur. Araştırma belli başlı icracılar üzerinde yoğunlaşır. Çünkü araştırılan olgu icracılardan da öte, mantalitede tanımlıdır. Bu yüzden, idiografik model* esas alınarak, 6 icracı, 2 Lutiye, 1 Konservatuar müdürü, 1 koro şefi ile görüşüldü. Lutiyelerin her ikisi de aynı zamanda akademisyen ve icracıdır. Tablo 1.’de gösterildiği gibi, seçilen diğer kişiler ise hem icracı hem akademisyen hem de şef sıfatlarını da taşıyabilmektedirler.

Görüşme yapılan kişiler, geleneksel Türk makam müziğinde yetkin, alanında tecrübe sahibi olan kişilerdir. Yapılan n çalışma neticesinde, geleneksel Türk müziğini yaşatma iddiasında bulunan resmi kurumlar dışında bir ötekileştirmenin ya da dışlamanın olmadığı gerçeğinden hareketle, geleneksel yapının hüküm sürdüğü alanlar olan kurumsal yapılar çalışma sahası olarak belirlendi. Bu sebeple, görüşme yapılan bu kişilerin özellikle devlet destekli kurumlarda (Devlet konservatuarı,

* Nedenselliği bireysel örneklere ya da olaylara dayanarak açıklamaya çalışan model.

Devlet Korosu ve TRT) bulunmuş (kadrolu veya sözleşmeli) olmalarına özen gösterildi.

İracıların özellikle mızraplı tanbur çalan kişilerden seçilmesi, dışlama olgusunun yoğun olarak bu iracılar tarafından yaşatıldığı gerçeğine dayanır. İkincil olarak, yaylı tanbur iracılarının mızraplı tanbur iracılarından çıkması ya da teşvik edilmesi, araştırmanın yönünü belirlemiştir. Görüşme yapılan kişiler şunlardır:

- 1) Cengiz Coşkun: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü Öğretim Görevlisi.
- 2) Fahrettin Çimenli: TRT İstanbul Radyosu Tanbur Sanatçısı
- 3) Ahmet Rasim Sabuncuoğlu: TRT İzmir Radyosu Tanbur Sanatçısı, Yönetici ve Şefi.
- 4) Hakan Cevher: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Müdürü Profesör.
- 5) Halil İbrahim Yüksel: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Öğretim Görevlisi, TRT İzmir Radyosu Tanbur sanatçısı ve Şef.
- 6) Sadün Aksüt: TRT İstanbul Radyosu Tanbur Sanatçısı, Yönetici ve Şef.
- 7) Kutlu Payaslı: TRT İzmir Radyosu Ses Sanatçısı, Yönetici ve Şefi.
- 8) Ali Maruf Alaskan: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölüm Başkanı, Doçent.
- 9) Hakan Önel: TRT İzmir Radyosu Tanbur Sanatçısı
- 10)ERCÜMENT GÜMÜŞEL: KÜLTÜR BAKANLIĞI İZMİR KLASİK DEVLET KOROSU TANBUR SANATÇISI

Tablo 1. Görüşme Yapılan Kişiler.

	İCRACI	ŞEF	LUTİYE	AKADEMİSYEN	YÖNETİCİ
C.COŞKUN	X		X	X	
F.ÇİMENLİ	X				
A.R.SABUNCUOĞLU	X	X			X
H.CEVHER	X	X		X	X
H.İ. YÜKSEL	X	X		X	
S.AKSÜT	X	X		X	X
K.PAYASLI	X	X		X	X
M.ALASKAN	X	X	X	X	X
H.ÖNEL	X	X			
E.GÜMÜŞEL	X				

Görüşmeler, elde edilen yeni verilerin kendini tekrar etmesi sonucunda araştırmayı doyum noktasına ulaştırmış bu sebeple görüşmecii sayısı 10 kişi ile kesilmiştir.

Özetle, araştırma, bir gelenek olarak Türk müziğinin yaşam örüntülerini içine alan kültürel zemin için tanımlıdır. Gelenekçi misyon ile kendini tanımlamış veya tanımlanmış, camiaya ait figürlerin rol aldığı çevre, çalışma alanını belirler. Geleneğin ortaya koyduğu kurallar ya da gelenekçilerin icad ettiği kuralların oluşturduğu atmosfer, araştırmanın çerçevesini çizer. Bu yüzden, geleneksel anlayışın hüküm sürdüğü devlet destekli kuruluşlar, çalışmanın sınırları içinde kalır.

Görüşmeler, öngörülen dışlanma olgusunun yaşamsal izdüşümlerini ortaya koyması açısından önem kazanır. Bu yüzden sosyolojik bir olguyu ortaya çıkartmak için bütün bir camia ile görüşme, aynı verilerin tekrarı söz konusu olduğunda, zaman kaybından ibarettir. Bunun için de, görüşülen kişiler, gelenek izlerinin yoğun hissedildiği atmosferden seçilmiş belli başlı kişilerden oluşur.

Ayrıca araştırma, “dışlanma” olgusu üzerinde odaklandığı için tanbur çalgısının form bilgilerini ve yapısal özelliklerini dikkate almaz. Organolojik olarak tınıya yansıyan özellikler dışında kalan detaylarla ilginlenmez.

Tanburun Tarih esi

Çalgıların ilk çıkış formları (ataları) ile bugünkü yapısal formları arasındaki başkalaşım ve geçirdiğı evreler *organoloji* disiplininde incelenen geniş bir sahadır. Tarihte algılar isimleri yakın hatta aynı olsa dahi form olarak farklılık gösterebilirler. “Yoksa tanbur denince, *Farabi* ’nin *tunbur* unu (onun form, perde ve tonlarını alarak) bizim bugün kullandığımız tanburla karşılaştırmak doğru olmaz.”¹⁰ çalgıların değışimleri; kültür etkileşimleri, popüler kültür, sosyolojik unsurlar, performans ihtiyaçları, tını arayışlı gelişmeler ve daha birçok unsurun etkisi ile gerçekleşir. Ayrıca, günümüzde geleneksel Türk müziğı algılarının yapısal olarak son halini aldığını söylemek de zordur. “Osmanlı musıkisi formları ile algıları arasında, çağlara göre eskilerinin gözden düşüp yenilerinin moda olması şeklinde bir kader birliğı görülür.”¹¹ Tanrıkörur, algıların tarih içindeki hiyerarşik değışimlerine dikkat çekerek, ud algısının X. İle XVI. Yy. arasında çok revaçta olduğunu ancak XVII.-XIX. Yy. arasında tanbur çalgısının udun önüne geçtiğini ve XIX. Yy. sonrası tekrar udun daha tercih edilen bir çalgı olduğunu belirtir. Bu hiyerarşik değışimlerin yanı sıra *miskal* ve *santur* gibi algıların XX. Yüzyıl itibariyle artık kullanılmaması, daha önceleri köçeke ve tavşanca adlı raks formlarına özgü olan klasik kemençe ve lavta gibi algılar ile batı müziğı keman ailesinin klasik türk müziğine dail olması, çalgıların değışim, dönüşüm ve var oluş hikayelerini gösteren bazı örneklerdir.¹² Bu değışim ve dönüşüm atmosferi içinde tanbur çalgısının var oluşuyla ilgili olarak, “Rauf Yekta Bey ile Farmer’da, belirli tiplerin gelişmesini ve bugüne kadar gelişlerini izleyememişlerdir.”¹³ Bu bölümde, tanbur çalgısının bugünkü şeklini alana kadar geçirdiğı evrelerin kırılma noktaları vurgulanarak güncel şekline nasıl kavuştuğı ortaya koyulacaktır.

¹⁰ Bahattin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, C:IX, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:734, Başbakanlık Yayınevi, 1987, s. 149.

¹¹ Cınuen Tanrıkörur, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, 3.bs., İstanbul, Dergah Yayınları, 2011, s.56.

¹² A.e., s.56.

¹³ Ögel, **Türk Kültür tarihine Giriş**, s. 150.

Tanbur kelimesinden hareketle bir tek çalgıdan değil, bir grup çalgıdan bahsedildiği açıktır. Çünkü bu isim aynı forma sahip, ses kutusu, şekli ve klavye uzunluğu yakın olan birçok çalgı için de kullanılmıştır. *Dombura, tanbura, dombra, dombrak* bunlardan bazılarıdır. Birçok kaynakta geçen kopuzun tanburun atası olduğu gerçeği bir yana eş anlamlı olarak kullanıldığı ve iki ismin aynı çalgıyı kastettiği gerçeği de göz ardı edilmemelidir.¹⁴

Tanbur çalgısının geniş kullanım coğrafyası dikkate alındığında farklı kültürlerde ve dillerde farklı isimlendirmelerle anılması kaçınılmaz bir gerçektir. Hatta bu isimlendirmelerin tanburu kullanan toplumların isimlerini başa alarak yapıldığı görülebilir (Afgan tanburu, İran tanburu, Uygur tanburu, v.s.). Bu isimlendirmelerin birbirleriyle olan benzeşmesi, etkileşmesi ve köken olarak yakınlıkları farklı bir tartışma konusu olmakla birlikte, isim kökünün nereden geldiğine dair farklı yaklaşımlar mevcuttur.

Orta Asya'dan göçeden Mezopotamya'da M.Ö.4000 yıllarında yerleşmiş olan Sümerler, tanbura *pantur* demişlerdir. *Pan* Sümerce *yay**, tur ise küçük anlamı taşımaktadır. Bu duruma göre tanbur Sümercede küçük yay anlamı taşımaktadır.¹⁵ Bu sözcük tanbur çalgısı için kullanılmış en yaygın kullanıma sahiptir. Gürcü"ler tanbura hala *panturi* demektedirler. Tanburun adı Ermenice'de *pantir* dir. Eski Yunancada ise üç telli tanbura *pandura* denilirdi. Arel, *ok* ve *yay* kullanan toplumların kültüründe önemli bir yere sahip olan *yay* ın musiki çalgılarına da ilham olduğu fikrini öne sürer. *Ok* atarken yayın cezbedici sesi, daha çok tel bağlayarak ve ses kutusu ilavesiyle bir çalgıya dönüştüğünü ve bu çalgının tanburun atası olan *pantur* olduğunu belirtir. Bu kelimeyi başka kültürlerdeki fraksiyonların kaynağı olarak gösterir.¹⁶

Farmer, tanbur çalgısının ve birçok benzeri telli çalgının atası olarak kabul edilebilecek bir prototipin tarifini yapar. Aktardığı bilgilere göre Sodom ve Gamorrah'ın sefa ehli olan halklarının ilk defa *tan-bur* kelimesini kullandığını, Al-

¹⁴ Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, s.149.

* Tanbur çalgısının etimolojisinde, *pan(yay)* kelimesinin var olması akıllara bu çalgının o zamanlar yay ile çalınıp çalınmadığı sorusunu da getirmiyor değildir.

¹⁵ Cafer Açı, **Enstrüman Bilimi:Organoloji**, İstanbul, Yenidoğan Basım Evi,1994, syf 119.

¹⁶ Arel, Akt.Okan, "Bazı Türk Sazları Hakkında Tetkikler Tanbur", **Musiki Mecmuası**, syf. 310

Mesudi'den öğreniyoruz. Bu kelime içindeki *tann*, uyumlu ve ahenkli ses, *bur* ise kaybolup biteceği belli olan anlamlarını taşımaktadır.

Bir diğer bilgiye göre, tanbur çalgısının bulucusu, *Muzavvir* veya *Mavzur* adı ile anılan bir kişidir. Farmer'ın aktardığı bilgiler arasında tanbur kelimesinin *güvercin göğsü* anlamına da geldiğini öğreniyoruz. Bu adlandırma, tanburun ses kutusunun formuna tasvir niteliğinde bir gönderme yapıldığını akla getirmektedir.

Farmer'dan aktarılan başka bir bilgiye göre tanburun bilinen en ilkel şekli, bir kantar tabağı, bir midye kabuğu, ağaçtan bir gövde, deriden bir göğüs ve atkuyruğu tellerinden sapa sabitlenerek oluşturulmuş, burgusuz bir formdur. Bu forma eski mısırca kelimenin “n-b-r” harflerini içeren *günibri* adı verilmiştir. Tarifi yapılan bu çalgının kullanım coğrafyası; Atlas Okyanusu'ndan Nil Nehri'ne kadar uzanan bütün Kuzey Afrika sahasını içerebilir. Bu çalgının ses kutusu (rezonans), armut biçiminde, yumurtamsı yarım küre veya dikdörtgen biçiminde farklı boyutlara sahip olabilir.¹⁷

Tanbur çalgısında “n-b-r” sessizlerinin kullanımı ile ilgili bir diğer görüş ise arapçada bir fiil kökü olan *nabara* kelimesinden türemiş olduğudur. *Nabara* sesi yükseltmek anlamı taşır.

Fransız müzik bilimcilerinin tanbur çalgısına vurmali bir çalgı anlamı yüklemesi, Fransızcadaki *tambour* (bir çeşit davul) kelimesine dayanır. Bu yaklaşım başucu sözlüklerin içeriklerine de yansımış, Larousse ve Darmesteter'de *tambour* kelimesinin Fransızcada davul anlamına gelen *tebir* kelimesinden alındığı aktarılmıştır. Bu bir yanılsamadır. Bir vurmali anlamına gelen bu kelime ile tanbur kelimesinin fonetik benzerliği olsa da içerik olarak hiçbir ilgisi yoktur.

Fransız dil bilimci Castell, *Dictionnaire Heptglotte* adlı eserinde Arapça *tanaba* köküne göre; *tanburün*, *tonburün* ve *tınbarün* ile *tanabir* i kullanmıştır. Sözcük eski kaynaklarda bugün söylenilen gibi değil de, “tonbur, tunbur” şekline geçer. Belirgin örneği Farabi'nin *Kitab-ül-Musiki ü- Kebir*'inde görülmektedir. Kelime ertül üve ortada vav (uzatma, hareke olarak) kullanılmış olarak açık bir şekilde *tunbur* dur. Meninski'den ortaçağda İstanbul'da tanbura hala tunbur dendiğini öğrensek de, aynı çağda yaşamış Evliya Çelebi XVII. Yy. da çalgının adını vav ile değil(tu) *elif* ile

¹⁷ Ayhan Sarı, *Türk Müziği Çalgıları*, İstanbul Nota Yayıncılık, 2012, s. 55-56.

kullanarak(ta) bugün kullanılan haliyle kaydetmiştir. Bundan sonra tanbur algısı *Tanbur-i Kebir-i Türki* (Büyük Türk Tanburu) olarak tarihe geçmiştir.¹⁸

Tanbur-i Türki Türk tanburu için kullanılmış, *Horasan tanburu* isimlendirmesi de Türk tanburuna işaret etmiştir. Horasan tanburu tabiri, bağdat tanburundan ayırmak için kullanılan bir ifadeydi. Ayrıca, Türk tanburunu, Arap tanburundan (bağdat tanburu) ayırmak için kullanılan *Tanburi Kabir-i Türki* ifadesi, Türk tanburunun daha büyük olduğunu vurgulamak için seçilmiş bir isimlendirmedir.¹⁹

Hüseyin Saadettin Arel, 1949 yılında, *Musiki Mecmuası* 'nda tanbur çalgısının dört bin yıllık bir maziye sahip olduğunu belirtir. İlk zamanlarında iki telli olduğu hatta hala Hazar denizi yakınında yaşayan Kalmuk ve Kırgız kabilelerinde iki telli formunun kullanıldığı gerçektir. Zamanla bahsi geçen bu çalgının formu değişmiş, tel sayısı artmış ve farklı kültürlere sirayet etmiştir. Bu yayılım esnasında ses kutusu ve sap (klavye) kısmında bir takım değişimler olmuş, hatta bambaşka bir çalgıya evrilerek farklı bir isim ile kullanımı devam etmiştir. Ud algısının tanburdan evrildiği, hatta ara formlarının hint algıları olan *vina* ve *bin* isimli çalgılara benzediği aktarılan bilgiler arasındadır. Kopuz algısının ilk formlarının da iki telli olması ve tanbur ile büyük benzerlik göstermesi bu çalgıların yakınlığı konusunda ipucu verir. Aktarılan bilgiler arasında tanbur çalgısının, çöğür, mandolin, gitara, banjo, v.s. algılara fikir verdiği yer almaktadır.²⁰ Bu noktadan hareketle, belli rezonans kutusu olan, sapı olan bütün telli çalgıların doğal olarak birbirinden etkilenerek türetildiğini, birbirine benzediğini söylemek mümkündür. Sahip olduğu eski tarih göz önüne alındığında tanbur çalgısının da birçok çalgıya fikir verdiği kaçınılmaz bir gerçektir.

Yazma eserler incelendiğinde tanbur çalgısının ilk defa VII. Yy. da kullanıldığını görüyoruz. *Abdul-farac Ali İbn Al'Hosseini, Kitabü'l Agani* (X.Yy.) sinde, altı yüzlü yıllara ait bir halk söylentisinden bahsederken kullanır. Daha sonra

¹⁸ A.e., s.56.

¹⁹ Yılmaz, Öztuna, **Türk Müziği Ansiklopedisi**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1976.

²⁰ Hüseyin Saadettin Arel, **Bazı Türk Sazları Hakkında Tetkikler Tanbur**, akt. A. Okan, Musiki Mecmuası, Vakıf Matbaası, İstanbul, 1949. "Sürelî Yayınlarında algılar", İzmir, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Yayınlanmamış Lisans Bitirme Ödevi, 1996.

VIII. Yy. ait müellifi *Mahmud b. Abd-al Aziz* (Nuriosmaniye/ MS 3649) olan *Dar İlmi-i Musiki* adlı eserde üç çift tele sahip bir çeşit tanburdan bahsedildiğini görüyoruz.²¹

Tanbur çalgısının yine ilk örneklerine ait bilgiler X. Yy. da Farabi' ye aittir. Farabi *Kitab ü-l Musiki* adlı eserinde Horasan tanburu ve Bağdat tanburu diye iki ayrı formda tanburdan bahseder.

Yazma eserler tarandığında tanbur çalgısına ait ulaşılan en eski ve en kapsamlı bilgiler ünlü Türk musiki nazariyatçısı, bestekar ve icracı Abdulkadir-i Meragi'ye (1350-1435) aittir. Meragi'nin, musiki konusunda yazılmış altı eseri bulunmaktadır. Türkçe olan *Kitabu-l Edvar* dışında dönemin bilim dili olan farsça yazılan kitaplar sadece organolojik açıdan değil, genel anlamda Türk müziğine dair en önemli kaynaklar arasındadır. Meragi, eserlerinde değişik formlardaki tanburlardan ölçülerini de vererek bahsetmiştir. *Camiu'l-Elhan* (1405) , *Makasidu'l-Elhan* (1418) ve *Kitab-ı Lahniyye* (1418) adlı eserler bu bilgilerin aktarıldığı çok önemli kaynaklardır. Abdülkadir-i Merâgî *Câmiu'l-Elhân*'da bize, tanbur ve ud gibi, günümüz “Yakın ve ortadoğuda gayet iyi bilinen müzik âletlerinin belli başlı ölçülerini ayrıntılı olarak verir.”²² Sezikli, doktora tezinde, Abdulkadir Meragi'nin *Camiu-l Elhan* adlı eserindeki farklı formlarda tanburlardan bahsettiği pasajları Türkçe'ye çevirmiştir. Bahsi geçen önemli metinler şöyledir:

Tanbûre-i Gırneviyân: Kâsesi armut şeklindeki bir sazdır. Yüzeyi yüksektir ve iki tel bağlanmıştır. Bunun alışılmış akord şekli, aşağıdaki telin yukarıdaki tele oranının 8/9'u almasıyla sağlanır. Bu sazın telleri, iki kenardaki taninî aralıkları ölçüsünde olmalıdır. Birbirinin karşılığı olarak alınan parçalar, taninî aralığı ölçüsünde olmalıdır. En üstteki tel işaret parmağıyla tutularak iki telin birbirine eşit olması sağlanır. Bu, düğâhın baş perdesi diye adlandırılır. Segâh tutturulmak istendiğinde, aşağıdaki telin mücennebi ile yukarıdaki telin zezeli tutularak segâh, iki ahenkle birbirine benzer bir şekilde işitilir. İki ahenkle işitilen çârgâh gösterilmek istendiğinde, en alttaki telin orta farsı, en üstteki telin serçe parmağıyla tutulur. Bunun benzeri bir yolla gidilerek tellerin benzerleriyle istenilen her şey çıkarılabilir. **Türk tanburu:** Kâsesi ve yüzeyi şirvaniyân tanburunun yüzey ve kâsesinden daha küçük olan bir sazdır. Koluysa şirvaniyân tanburunun kolundan daha uzundur. Yüzeyi düzdür. Bunun

²¹ Mustafa Oner Uzun, Erhak Elinç, “Klasik Türk Müziği Enstrümanı Olan Tanburun Yapımında Kullanılan Ağaçların Çalgının Tınısına Etkisinin Belirlenmesi” **UHMAD** (Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi), sayı 5, 2015, s.41.

²² Henry George Farmer , “Abdülkadir İbn Gaybî'nin Çalgılar Üzerine Görüşleri”, **Musiki Mecmuası**, sy. 53, 1948, s.12

bilinen akord şekli, en alttaki telin ¾ ünün bir üsttekine eşitlenmesi ile hesaplanır. Bazıları buna iki tel bazıları üç tel bağlarlar. Bu, kullanıcıların isteğine bağlıdır.

Nay-ı tanbur: Yaylı bir âlettir. Şirvaniyân tanburuna veya tanb ûr-i Türkî'ye yay çekilip ya da başka bir âlet şekline getirip tel bağlanır böylece bir kemân gibi kullanırlarsa melodinin telifi sırasında tanbur veya tanbure hükmüne geçebilir.²³

Karabaşoğlu ise doktora tezinde²⁴, Abdülkadir Meragi'nin *Makasidu'l-Elhan* adlı eserini tercüme etmiştir. Bu eserde de *Cami-ül Elhan*'da olduğu gibi bahsi geçen üç tip tanburun özellikleri hakkında bilgiler verilmiştir. Yalnız *Cami-ül Elhan*'dan edindiğimiz bilgilere ek olarak Tanbur-i Girvaniyan'ın Tebriz bölgesinde yaygın olarak kullanıldığını, sapının perdeli olduğunu tespit ediyoruz. Tanbur-i Türki için *Cami-ül Elhan*'da verilen bilgilerin bu eserde de büyük ölçüde benzerlik gösterdiğini saptamakla beraber, tel sayısının ikiden fazla olabileceği ve akort sisteminin kişiye göre değişebileceğini öğreniyoruz.

Bahsi geçen iki eserin iki ayrı doktora tezinde çevrilmiş olması tanbur çalgısının tarihsel süreci hakkında bilgi edinmemizi sağlamış ve bu bilgilerin çalışmamıza aktarılmasını mümkün kılmıştır.

Bu eserlerin dışında yine Meragalı Abdülkadir'e ait olan *Kitab-ı lahniyye* adlı eserin içeriğinde de *nay-ı tanbur* ifadesini görüyoruz. Uslu, Meragalı'ya ait yeni bulguları araştırdığı ve Rast müzikoloji dergisinde yazdığı makalede, *nay-ı tanbur* ifadesinin mecrur kelimesiyle birlikte anılmış olduğunu görüyoruz.²⁵

Tanbur çalgısının her ne kadar 4000 yıllık mazisi olduğu söylene de, Üngör, bugünkü kullanılan tanbura en yakın şeklinin 600 yıllık bir mazisi olduğunu ifade etmiştir. Tanburun bugünkü formuna en yakın şeklinin bundan yaklaşık 600 yıl önce görülür. XV. yüzyılda sadece Anadolu'da değil Türkistan'da da görülmüştür. Türkistan'da görülmüş olmasına en büyük delil Hüseyin Baykara fasıllarına katılan

²³ Ubeydullah Sezikli, "Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s. 218-219.

²⁴ Cemal Karabaşoğlu, "Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidü'l-Elhân'ı", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2010, s.77, 78, 216.

²⁵ Recep Uslu, "Ünlü Müzisyen Abdülkadir Meragi Hakkında Yeni Bulgular", **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt III, Sayı 1, Tokat, 2015, s.39

Tanburi K    k Ali'dir. XVI. y  zy  lda ise   air Revani'nin *  şretname* adlı eserinde²⁶, Gelibolulu Ali'nin *Surname*'sinde, tanbur   algısına rastlıyoruz. XVI. y  zy  l minyat  rlerinde tanbur ile benzerlik g  steren bazı   algıların Gazimihal tarafından kopuz olarak da tanımladığını g  r  yoruz.²⁷ XVII. y  zy  lda ise Evliya   elebi'nin seyahatnamesinde kaydettiğı *Sazendegan-ı Tanburciyan* olarak bilinen 300 tanburinin varlığını   ğreniyoruz. Bu y  zy  l sonlarında tanburun g  n  m  zdeki formuna yaklaştığı s  ylenebilir. XVIII. y  zy  lda ise   nl   ressam Levni'nin minyat  rlerinde resmettiğı tanbur resmi yaklaşık 250 yıl   nceki tanbur formu hakkında bilgi edinmemizi sağılar.²⁸ XVIII. y  zy  lda Dimitri Kantemir'in (1673-1723) *Kitabu   lmi'l Musiki Ala Vechi'l Hurufat* adlı eserinde T  rk M  ziğı perdelerini g  sterdiği tanbur, bug  nk   tanbur formuna en yakın bir ba  ka   rnektir. XIX. Y  zy  lda ise tanbur icracılarının   oğaldığı g  r  l  r. Bu y  zy  l i  in, artık tanbur   algısının form olarak da bug  ne ta  şınan   rneklerinin standartlaştığını rahatlıkla s  yleyebiliriz.

  racıların listelenmesi, bir   algının bahsi ge  en zaman dilimi i  indeki yayılımını g  stermesi ve kullanımı hakkında bilgi vermesi a  ısından   nem ta  şır. Tanbur   algısının y  zyıllara g  re tespit edilmi     n plana   kmı   icracıları ve dağılımları   u   ekildedir:

²⁶ Bu   algının kopyalanmı   bir   rneğı South Kensington Museum' da sergilenmektedir.

²⁷ Uzun, Elin  , "Klasik T  rk M  ziğı Enstr  manı Olan Tanburun Yapımında Kullanılan Ağı  ların   algının Tınısına Etkisinin Belirlenmesi", s.42.

²⁸ Ethem Ruhi   ng  r, "Tanbur", **Musiki Mecmuası**, Vakıf Matbaası, İstanbul, 1951, akt. A. Okan. "S  reli Yayınlarda   algılar", Ege   niversitesi Devlet T  rk Musikisi Konservatuvarı Yayınlanmamı   Lisans Bitirme   devi, İzmir, 1996, s.197.

15. Yüzyıl

- 1) Tanburi Muslihiddin (Fatih zamanı)
- 2) Tanburi Şadi (Fatih zamanı 1451-81)
- 3) Tanburi Mudurnulu Zari

16. Yüzyıl

- 1) Tanburi Ubey (III.Murad zamanı, 1574-95)
- 2) Tanburi Derviş Hasan (III.Murad zamanı)
- 3) Tanburi Hafı (III.Murad zamanı)
- 4) Tanburi Hacı Kasım (-1600?)

17.Yüzyıl

- 1) Tanburacı Mehmed
- 2) Tanburi Hanende Mehmed Çelebi Hafız Post (1630-1694)
- 3) Tanburi Benli Hasan Ağa (Edirne 1607-1662)
- 4) Tanburi Angelikli Angeli (1615?-1690)
- 5) Tanburi Musevi (ölm. 1690?)
- 6) Tanburi Enfi Burnaz Serhanende Hasan Ağa (1670?-1729)

18.Yüzyıl

- 1) Tanburi Mustafa Çavuş (1700?-1770)
- 2) Tanburi Dilhayat Kalfa (1710?-1780)
- 3) Tanburi Halsar
- 4) Tanburi Burnaz Hasan (ölm.1729)
- 5) Tanburi Osman Ağa (III.Mustafa zamanı 1757- 1774)
- 6) Tanburi Eyüb Ağa (I.Abdülhamid zamanı 1774- 1789)
- 7) Tanburi Müsahib Ali Ağa (I.Abdülhamid zamanı 1774-1789)
- 8) Tanburi Aşık Mustafa Çavuş (-1745?)

- 9) Tanburi Haham Moşe Fao Musi (-1770)
- 10) Tanburi Hanende Küçük Mir Cemil Zaharya (-1740?)
- 11) Tanburi Sermüezzın Denizoğlu Emin Ağa (1750?-1814)
- 12) Tanburi İshak (1745-1814)
- 13) Tanburi Müsahib Şehrnyari Hafız Mehmet Sadık Ağa (1757?-1815)
- 14) Tanburi Reis'ül Küttab Mahmud Efendi (1760?- 1807)
- 15) Tanburi Müsahib-i Şehryari Hacı Numan Ağa (1750-1834)
- 16) Tanburi Zeki Mehmed Ağa (ölm.1750)
- 17) Tanburi Ali Çavuş (III.Mustafa zamanı 1757-1774)
- 18) Tanburi Müsahib Mustafa Ağa (Sarayda bulunduğu yıl 1790)

19.Yüzyıl

- 1) Tanburi Ahmed Ağa
- 2) Tanburi İzzed Ağa
- 3) Tanburi Salih Ağa
- 4) Tanburi Arif Mehmed Ağa (1794?-1843)
- 5) Tanburi Müsahib-i Şehryari Zeki Mehmed Ağa (1776-1846)
- 6) Tanburi Hızır Ağa (-1830?)
- 7) Tanburi İsmet Ağa (-1870?)
- 8) Tanburi Neyzen Kuyumcu Samatyalı Oskiyam (1780?-1870?)
- 9) Tanburi Şeyh Celaleddin Dede Efendi (1841-1907)
- 10) Tanburi Noacı Aleksan (1815-1864)
- 11) Tanburi Ali Efendi (1836-1902)
- 12) Tanburi Neyzen Sinekemani Kozyatağı Rıfai (1824-1897)
- 13) Tanburi İsmail Ağa (-1880?)
- 14) Tanburi Kapril (-1890?)
- 15) Tanburi Küçük Osman Bey (1825?-1900)
- 16) Tanburi Büyük Osman Bey (1816-1885)
- 17) Tanburi Selanikli Udi Kılıçcı Ahmed Tevfik Efendi (1836-1885)
- 18) Tanburi Mehmed Bey (-1895?)
- 19) Tanburi Hanende Nikoğos Ağa Taşcıyan (1836-1885)

- 20) Tanburi Tırnova'lı Karaoğlan Dimitri (1836-1910)
- 21) Tanburi İzzad Bey (1872-1906)
- 22) Tanburi Hacı Kirami Efendi (1840-1909)
- 23) Tanburi Cemil Bey (1871-1916)
- 24) Tanburi Aziz Mahmud Bey (1870-1929)
- 25) Tanburi Ahmed Bey (1866-1912)

20.Yüzyıl

- 1) Tanburi Muhiddin Erev (d.1894)
- 2) Tanburi Faize Ergin (1894-1954)
- 3) Tanburi Refik Şemseddin Fersan (1893-1965)
- 4) Tanburi Ahmed Neşet Bey
- 5) Tanburi Ömer Bey
- 6) Tanburi Kadıköylü Fahri Bey
- 7) Tanburi Hafız İzzeddin Gerçeker
- 8) Tanburi Atıf
- 9) Tanburi Hikmet Bey (1890-1923)
- 10) Tanburi Hatıf Bey (ölm. 1925)
- 11) Tanburi Kadı Fuat Efendi (T. Cemil Bey'in öğrencisi)
- 12) Tanburi Kemal Batanay (d.1893)
- 13) Tanburi Dür ü Turan (1883-1961)
- 14) Tanburi Garbis (-1925)
- 15) Tanburi Mesud Ekrem Cemil (1902-1963 Tanburi Cemil Bey'in oğlu)
- 16) Tanburi Selahaddin Pınar (1902-1960)
- 17) Tanburi İzzeddin Ökte (1910-1991)
- 18) Tanburi Ahmed Tevfik Ober (d.1900)
- 19) Tanburi Ömer Altuğ (1905-1965)
- 20) Tanburi Erc ümend Batanay (1927-2004)
- 21) Tanburi Sadun Kemali Aks üt (d.1932)
- 22) Tanburi Nejdett Yaşar (1930-2017)

Elinç'in yüzyıllara göre tanburilerin dağılımı listesi, bütün tanburileri değil, önde gelen tanbur icracılarını belirtir.²⁹

Tarihi Kaynaklarda Yaylı Tanbur

Tarihi kaynaklarda yaylı tanbur çalgısına ait olduğu düşünülen en eski bulgular, Meragalı Abdülkadir (1360- 1435) dönemine aittir. Meragalı Abdülkadir'in, *Camii'l-Elhan* (1405), *Makasidu'l-Elhan*(1418) ve *Kitab-ı Lahniyye*(1418) adlı eserlerinde bahsettiği *nay-i tanbur* isimli çalgının yaylı tanbur olduğuna dair görüşler mevcuttur. Bardakçı'ya göre “nay-ı tanbur, tanbur-i şirvaniyan veya tanbure-i Türkinin yayla icra edilenidir, iki veya daha fazla tel takılır.”³⁰ Uslu ise; Meragalı, *Kitab-ı Lahniyye*'sinin on ikinci faslında çalgı isimlerinden bahsederken *nay-ı tanbur mecrur* tabirini kullandığını ve bu çalgının yaylı tanbura işaret ettiğini belirtir.³¹ Abdülkadir Meragi'nin *Camii'l-Elhan* (1405) ve *Makasidu'l-Elhan* (1418) adlı eserlerinde *nay-i tanbur* dan bahsederken verdiği bilgiler bazı farklılıklar göstermektedir. *Nay-i tanbur* i çin *Camii'l Elhan*'da olmayan ve *Makasidu'l Elhan* eserinde geçen ek bilgi, seslerin parmakla basılarak elde edildiği üzerinedir. *Cami-ül Elhan* eserinde *tanbur-i Türki* ve *şirvaniyan tanburu* na yay çekilerek sesin elde edildiği bilgisi, *Makasid ü-l Elhan* adlı eserde sadece *Şirvaniyan tanburu* na yay çekilerek elde edildiği bilgisinden farklılık göstermektedir.

Meragalı'ya ait bu eserler dışında XV. Yy. ve daha sonra geçen üç yüzyıl boyunca tarihi kaynaklarda yaylı tanbura ait bir bilgi tespit edilmemiştir. Ancak daha sonraları, “18. Yy'da Villoteau, İskenderiye'de bulunduğu sıralarda yazdığı izlenimlerinde; Venedik konsolosunun evindeki İtalyan hizmetçiden dinleyip araştırdığı çalgının tanbura tipli olduğunu, beşli aralıkla akordlandığını, tek farkının yayla çalınması olduğunu ve uşağın bu çalgının İtalya'da Avrupa yapısı olarak

²⁹ Uzun, Elinç, “Klasik Türk Müziği Enstrümanı Olan Tanburun Yapımında Kullanılan Ağaçların Çalgının Tınısına Etkisinin Belirlenmesi”, s.43-45.

³⁰ Murat Bardakçı, **Maragalı Abdülkadir**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986, s.106.

³¹ USLU, **Ünlü Müzisyen Abdülkadir Meragi Hakkında Yeni Bulgular**, s.39.

bulundugunu söylediğini belirtmiştir. Ditmeli (mızraplı) çalgıları gerek duyulduğunda yayla çalma olgusu Asya Türklerinde eskiden beri vardır.”³²

Meragalı Abdulkadir’in eserlerinde *nay-i tanbur* tabiriyle bahsettiği çalgının, tanımdan yola çıkarak yaylı tanbur olduğu iddia edilse de, elimize ulaşabilen görsel bir belgenin, ya da başka bir kanıtın olmaması bu konuya ihtiyatlı yaklaşmamızı gerektirir. Yapılan tanım bizim bugün kullandığımız yaylı tanburu akla getirmiş olsa da, form olarak çok farklı bir çalgıdan da bahsedilmiş olabilir. Tarihsel olarak birçok yaylı çalgının birbirinden evrildiği ve yakınlık gösterdiği gerçeği göz önünde bulundurulursa, *nay-i tanbur* diye bahsi geçen çalgının da bir yaylı çalgı olarak bugünkü yaylı tanburun kendisi olmasa da, bir nevi atası hükmünde olabileceği söylenebilir. Ayrıca tanbur çalgısına yay çekilerek elde edilen yeni bir çalgıdan (Nay-i tanbur) bahsedilmesi, yaylı tanbura tarihsel bir gönderme yapılması açısından son derece önemlidir. Agayeva, yaylı tanbur çalgısının icra açısından bazı yaylı çalgılar ile yakınlık gösterdiğine dikkat çeker. Agayeva, bugün kullanılan Türk yaylı çalgılarına genel olarak bakıldığında Özbeklerin yayla çalınan *sato* su ile birlikte günümüz yaylı tanburunu da içine alan formların atası olarak A. Meragi’nin *nay-i tanburu* nu gösterir.³³ Ancak yaylı tanbur çalgısının gerçekten atasından bahsetmek gerekirse, Uygurlar (XIII.yy-XIX.yy) ın kullandığı *oklu kopuz* u zikretmemiz çok daha doğru olur. “Yaylı çalgıların anayurdu ile ilgili tüm kayıtlar, İç Asya’yı göstermektedir.”³⁴ Kopuz çalgısı Orta Asya kültüründe yer alan ve benzer formdaki geleneksel Türk çalgılarının da atası olarak kabul edilen kadim çalgıdır. Çalgıların oluşum prosesi söz konusu olduğunda kabul edilen yaygın görüş *ok ve yay* ın bütün çalgıların atası olduğu yönündedir.

³² Cenk Çöl, “Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı”, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta yeterlilik tezi, 2017, s.25.

³³ Süreyya, Agayeva, “Abdulkadir Meragide Türk Çalgıları”, **Musiki Mecmuası**, No:468, 2000, s.4.

³⁴ Curt, Sachs, **The History of Musical Instruments**, New York: Norton Company, 1992, s.216.

Şekil 1. Çalgıların Oluşumu



Prof. Erol Parlak'ın kişisel arşivinden alınan şema görülmektedir. Şemada bütün çalgılar avlanma okundan türemiştir. Sol üst köşede yer alan avlanma oku orjin olmak üzere yaylı çalgıların oluşum prosesi tasvir edilmiştir.

Bilinen bütün telli çalgıların atası kabul edilen *kopuz* a yay sürterek elde edilen yeni enstrümana *oklu kopuz* denmiştir. Hatta daha sonraları *kopuz* kelimesini atarak sadece *oklu* denmesi bu enstrümanın sonraları *ıklığ* diye anılmasına sebep olmuştur.³⁵ Zaten Gazimihal'de ilk defa kopuza yay çekilmesi sonucu oluşan yeni çalgının bu şekilde kalmayıp, sonraları "sürtmeye daha yatkın ayrı kopuzların üretilerek" oklu

³⁵ Mahmut R.,Gazimihal, *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklığ*, Ankara, Ses ve Tel Yayınları, 1958, s.11.

kopuzun oluştuğunu belirtir. Bu bir dönüşüm prototipidir ve mızraplı tanburdan yaylı tanbura geçiş süreci için bir ön model oluşturur. Yaylı tanburu ilk defa bize duyuran Tanburi Cemil Bey’de, bu yeni tınıyı, ilk önce mızraplı tanbura kemençe yayı sürterek oluşturur. Daha sonraları sürtmeye daha yatkın ayrı tanburlar üretilmiş ve yaylı tanbur bugünkü formuna doğru, oklu kopuzda olduğu gibi değişim geçirmiştir.

Aşağıda çalma şekilleri yaylı tanbura benzeyen kadim çalgıların şekilleri verilmiştir. Bugün, “İnsanlığın sözlü ve manevi mirasını taşıyan eserlerden biri” olarak kabul edilen *Morin Khuur*, aynı zamanda bir Türk diyarı olan “Tuva bölgesinde geleneksel müziğin en önemli türlerinden olan boğaz havalarının eşlik çalgısı”³⁶ *İgil*, Altaylarda, Hakasya Cumhuriyeti’nde, Özbekistanda görülen benzer formdaki çalgıların hepsi, bugüne değin gelen bir kültürel alt yapının uzantıları hükmündedir. Hatta, Fitret Abdurrauf (1884-1938) “Özbek Musikisi” adlı çalışmasında, icra heyetinin içinde yaylı tanbur çalgısının da yer aldığından bahseder.³⁷ Bu tarihi çalgılar, tınıları bugüne taşınmasa da, çalma stilleri ve ifade şekilleri açısından bir kültürel kod taşır. Bu anlamda Tanburi Cemil Bey’in mızraplı tanbura yay sürme edimi de, tümenden yabancı bir eylem olmayıp, bu kültürel uzantının sonucudur.

³⁶ Gözde Çolakoğlu Sarı, “Asya’dan Avrupa’ya Yaylı Çalgılar Tel Üzerinde Ses Elde etme Tekniği’ne Göre Sınıflandırma”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 25-I, Summer I, 2014, s.35-50.

³⁷ Çöl, “Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı”, s.26.

Resim 1. Morin Khuur algısı



Sarı, “Asya’dan Avrupa’ya Yaylı algılar Tel Üzerinde Ses Elde etme Tekniğı’ne Göre Sınıflandırma”, **The Journal of Academic Social Science Studies**, s.44.

Resim 2. Igil algısı



Buda Musıque, Musiques De Mongolie (Music of Mongolia), France, Booklet-1-27, 1996.

Tanburi Cemil Bey ve Yaylı Tanbur

XX. Yy.'ın başları, yaylı tanbur algısının Tanburi Cemil Bey eliyle ortaya çıkarılmasının gerekleştėđi zaman dilimidir. Daha önceleri yazılı kaynaklarda geçen bilgiler, yaylı tanbur çalgısının geçmişe dair uzanımları görüntüsü verse de, ilk belgelenebilir veriler Tanburi Cemil Bey zamanına aittir. “İlk kez Tanburi Cemil Bey (1873-1916) 20. yy başlarında tanburu yayla çalma çığırını açmıştır.”³⁸

³⁸ Ayhan Sarı, *Türk Müziği algıları*, s.68.

Resim 3. Tanburi Cemil Bey'in Mevlana Müzesindeki Tanburu



Tanbûrî Cemil Bey'e ait olan tanbûr, 1983 yılında Sabahattin Volkan tarafından Mevlânâ Müzesi'ne hediye edilmiştir. Kayıt No: 1282. Kaynak: <http://www.mevlanamuzesi.com/category/mevlevi-sazlari>

Resim 4. Geleneksel Türk makam müziği icra eden bir toplulukta yan yana yer alan mızraplı tanbur ve yaylı tanbur icracıları.



Bu fotoğraf, ilk zamanlar Cemil Bey'in yay sürdüğü tanbur (Resim 3) ile, yakın zamanlarda kullanılan yaylı tanburların form olarak aynı olduğunu gösterir. Kaynak: Çetin, Körükçü, "Türk Sanat Müziği", **Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş.**, İstanbul, 1998.

Bu çığırın açılmasında Cemil Bey faktörünü göz önüne alarak bir değerlendirme yapmak gerekir. Kadim bir çalgıdan evrilmiş yeni bir çalgının aniden Türk makam müziği geleneği ile etkileşime girmesi ve sonuçlarını tartışırken, Cemil Bey ile ilgili kısa bir analiz yapmak yerinde olacaktır.

Cemil Bey'in katı bir gelenekçi kimliği olmadığı gibi geleneksel zihniyete sahip bir yenilikçi olduğu söylenebilir. Modernlik anlayışı, yeniyi değil, daha önce görülmemiş olan yenilikleri ortaya koyması bakımından farklılık gösterir. Ona ithaf

edilen “mübdî” ve “müceddid” sıfatları da bu özelliğinin bir sonucudur. “Cemil Bey geleneğin içindedir ama bu, geleneğin tahakkümü altında olduğu anlamına gelmez.”³⁹ Tanburi Cemil Bey, geleneği olduğu gibi korunması gereken bir yapı olarak algılamaz. Aksine, geleneği referans noktası alan, yenilikçi bir tavra sahiptir. Onu farklı kılan, geleneğin içinden konuşan ve geleneğin temsilcisi sıfatını da üzerinde taşıyan kimliği ile ortaya koyduğu yeniliklerdir. Tanbur çalgısına getirdiği yeni tavır ve bu tavrın geleneğe entegre olması bir bakıma bu anlayışının sonucudur. Tanbura yay çekmesi konusu da hem değişim rüzgarlarının estiği 19. Yy. a ait bir aksiyon hem de Cemil Bey’in Türk makam müziğine yeni bir katkısı olarak algılanabilir. Ancak ne var ki, gelenekçiliğin değişime kapalı yanı, hem yeni tavrı hem de yeni çalgıyı (yaylı tanbur) kolay kabullenmeyecektir. Ayrıca Gelenekçiler, Cemil Bey’in geleneksel müziğe ve eğlence müziğine karşı eşit mesafedeki duruşunu da hoş görmeyecektir.

Tanburi Cemil Bey’in çalgılar üzerindeki yetisi alışlagelmiş bir müzik yeteneğinin çok üstündedir. Bu yüzden birçok çalgıyı ustalık derecesinde icra edebilmesi onun için zannedildiği gibi çok fazla mesailere gerek duymadan yapabildiği pratik bir eylemdi. Tüm müzik camiasında tanınmasında, çaldığı her enstrüman için onu virtüöz seviyesine taşıyan üstün kabiliyeti, tek başına bir fail olmaması, “Cemil Bey” olmasında kendine has üslubu da etkili olmuştur. Bu özelliklerine bir de merakı ve müziğe olan sıra dışı düşkünlüğü eklenince şöhreti kaçınılmaz olmuştur. Yaratıcılığı sadece kendi üslubunu ortaya koymasıyla sınırlı kalmamış, yeni tını arayışları ile de dikkatleri üzerine çekmiştir. Kemençeye tel eklemesi ile kemençe yayını tanbur tellerine sürterek çalması, aynı “yaratıcılık-merak-yetenek” unsurlarının birleşimi sonucudur. Aynı şekilde, konuşma seslerini ve hayvan seslerini farklı notalara, benzeterek (onomatome) enstrümanlar üzerinde yaptığı animasyonlar, onun muzip yanını da gösteren yeteneksel ifadelerdir. Türk müziğinin öldüğüne inanılan bir dönemde, üstün yeteneklerle mücehhez olan ve bu müziğin büyük bir temsilcisi olarak kabul edilen Tanburi Cemil Bey böylece mitleşmiştir.⁴⁰

³⁹ Ayas, **Müziği Boğan Gürültü**, s.119-120.

⁴⁰ A.e., s.135.

Her ne kadar şöhreti sebebiyle plak firmalarının Tanburi Cemil Bey'in peşinde olduğu doğru ise de, bu firmaların yenilik istemleri ve bu doğrultudaki talepleri üzerine, Cemil Bey'in tanbura yay çektiği iddiası gerçekten uzak görünmektedir.⁴¹

Dış bir etki ya da baskı sonucu Cemil Bey'in tanbura yay çektiği düşüncesinden ziyade kendi istek ve arzusu ile bu yeni çalgıya yönelmiş olması akla daha yakın gelmektedir.

Türk müzik tarihinde kopuzun yayla çalınarak ıklığ çalgısının elde edilmesi gibi, yaylı tanburun da mızraplı tanburdan dönüşümü için Cemil Bey gibi bir aktivist müzisyeni beklemesi pek tabidir. Başka bir deyişle, Cemil Bey'in önceleri hem bağlama hem tanbur çalması ve daha sonraları kemençe ve viyolonsel çalgı dağarına eklemesi gerçeği ile “yaratıcılık-merak-yetenek” dinamizm üçgeni beraber düşünüldüğünde yaylı tanburun doğmaması olanaksızdı. Bu olayların cereyan ettiği XX. yüzyılda yeniliklerin her alanda hızla gerçekleştiği bir zaman dilimidir. Bu sebeple yaylı tanbur çalgısının icad edilmesinin bu döneme rast gelmesi bir tesadüf değildir.

XX. yüzyılın başlarında Osmanlı imparatorluğundaki batılılaşma hareketleri, bazı Batı müziği çalgıları ile birlikte viyolonsel çalgısını, bando ve orkestralara dahil etmiştir. Öncelikle Batı müziği icra edilmesi amacıyla saraya giren viyolonsel çalgısı, bas ses karakteriyle ve de mikrotonal sesleri yakalayabilmesi açısından, Türk müziğine uygunluğu ile dikkat çekmiştir. Türk müziği çalgılarındaki bas ses arayışı ve beğenisi (davudi ses) viyolonsel ile cevap bulmuştur. Viyolonsel ilk olarak Cemil Bey'in yaptığı taksimleriyle ve icralarıyla Türk makam müziği çalgıları içinde yerini almıştır. İklığ, rebab, ayaklı keman gibi çalgılar yerini viyolonsele bırakırken yaylı tanbur çalgısının da bu yeniliğe eşlik etmesi ancak Cemil Bey faktörü ile açıklanabilir. Viyolonsel klavyesi Cemil Bey için yeni olsa da tanbur klavyesi yeni değildi. Zaten kemençeden edindiği yay çekme yetisi ile iki çalgıya da hakimiyetini kısa sürede göstermiştir. Ancak, yaylı tanbur çalgısı için adaptasyonunun daha hızlı gerçekleştiği söylenebilir.⁴²

⁴¹ Serhan Yedig, “Necdet Yaşar ile Röportaj”, **Hürriyet Gazetesi**, 07.02.2010.

⁴² Yelda Özgen Öztürk, Ş. Şehvar Beşiroğlu, “Viyolonselin Türk makam müziğine girişi ve Tanburi Cemil Bey” **İTÜ Dergisi/B Sosyal Bilimler**, Cilt:6, Sayı:1, Aralık 2009, s.31-40.

Sonuç olarak, yaylı tanbur çalgısının tarihine ilişkin farklı görüşler mevcuttur. Meragalı'nın *nay-i tanbur* unu başlangıç olarak alan bir görüşe karşın, Tanburi Cemil Bey'i milad olarak kabul eden baskın bir görüş de mevcuttur. Bilimsel bir çalışmada edinilen bulguların hiç birinin yok sayılamayacağı düsturu ile hareket ettiğimizde, iki gerçeği de göz önünde tutmamız gerekir. Zamanla tarihi bir bulgu olarak bize ulaşan bilginin geçerliliğini, güvenilirliğini arttıracak ve doğruluğunu ispatlayacak yeni bulguların elde edilmesi bu yöndeki ikilemi yok ederek bilgiyi netleştirebilecektir.

Organoloji disiplinde çalgıların sınıflandırılması bu alanda yapılan araştırmalar için bir düzen ve kolaylık sağlar. Başlangıcı ister XV. yüzyıl ve daha öncesi, ister XX. yüzyıl olsun, geleneksel Türk makam müziğinin icra edildiği ve farklı bir tınıya sahip yeni bir çalgının ortaya çıkışı, organolojik olarak ele alınması gereken bir gerçektir. Bu anlamda bu çalışmada, hem genel olarak çalgıların sınıflandırılması hem de yaylı tanbur çalgısının bu sınıflandırmadaki yerinin ne olduğu konusu açıklığa kavuşturulmayı bekleyen bir konudur.

Çalgıların Sınıflandırılması ve Yaylı Tanbur algısının Bu Sınıflamadaki Yeri

Müzik zerine bilim yapmak için ortak bir dil kullanma ve ifade birliği sağlama amaçlı yapılan çalışmalar bugün hala sürdürülmektedir. Organoloji sahasında, düzenli bilgi sağlamak için çalgılarla ilgili yapılan araştırmaların aynı başlık/başlılarda birikim oluşturması bir ihtiyaç halini alır. İşlevsel bir gruptama, bütün bu çalışmalarda araştırmacılara kolaylık sağlayacaktır. Bu bağlamda, *Hornbostel–Sachs* sistemi olarak bilinen sınıflama yöntemi, kabul görmüş en kapsamlı ve geçerli yöntemdir.⁴³ Bu yönteme göre algılar şu şekilde sınıflandırılır:

a) Kendinden sesliler (Idiophones)

b) Derili-Vurmalılar (Membranophones)

⁴³ Laurence Picken, **Folk Musical Instruments of Turkey**, London, Oxford University Press, 1975, s.558; Akt.: Ruhi Ayangil, "Klasik Kavramının Türk Makam Müziği Konuları ve algılarına Uyarlanması Sorunu" **İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi: İnönü University Journal of Culture and Art.**, Cilt/Vol. III., Sayı/No. 1, 2017, s.25.

- c) Nefesliler (Aerophones)
- d) Telliler (Chordophones)
- e) Elektronik algılar (Electrophones).

Bu beş kategori bütün algıları kapsar ve tarihsel olarak sıralamak gerekirse başka bir tabloya ihtiyaç duymaz. Yani, algıların ortaya çıkış tarihleri de bu sıralamada kronolojik olarak doğrudur. Anakronik bir durum söz konusu değildir.

Henry George Farmer’ da “17. Yy. da Türk algıları” isimli kitabında algıları gruplarken *Hornbostel–Sachs* sistemini kullandığını görüyoruz. 17. Yy. da elektronik bir çalgının olmadığı göz önüne alınırsa sıralama hiç bozulmadan aynen şu şekilde oluşmaktadır.

- a) Ses Veren Cisim algıları
- b) Titreşen Zar algıları
- c) Nefesli algılar
- d) Telli algılar.

Sesi oluşturan titreşimleri ya da tınıyı dikkate almadan, kaynak merkezli bir bilinçle oluşturulmuş bu sistem, işlevselliği ve anlaşılabilirliği ile ön planda kalmış ve kabul görmüştür. Şimdi de, ana çatıyı oluşturan bu sistemin altında yer alan ve özel bir tür olan Türk makam müziği algılarının nasıl sınıflandırıldığına bakmak gerekir.

Türk Makam Müziği algıları da yukarıdaki, *Hornbostel –Sachs* sistemine dahil olmuş, Pickens gibi birçok müzikolog için de kolaylık sağlamıştır. Ancak, geleneksel algılarımız, baz alınan konuya ve bakış açısına göre de kendi içinde de geçerli ve işlevsel sınıflamalara tabi olmuştur. Öznel yaklaşımlar sonucu oluşan karmaşık sınıflandırmalar, araştırmaları zorlaştırırken, daha akılcı ve işlevsel kategorizasyonlara ihtiyaç duyulur. Ayangil, Türk makam müziği algılarının sınıflandırılmasındaki 3 temel yaklaşımı tespit etmiş ve şu şekilde gruplamıştır:

A) Eski algılar-Yeni algılar Sınıflaması: Birinci safhada karşımıza çıkan olgu, *eski algılar–yeni algılar* ayrımıdır. Eski algılar, en eski yazılı müzik kaynaklarında ismi zikredilip şekli verilmekle birlikte günümüze intikal etmemiş çalgıların dahil

olduğu gruptur. Bunlara ilişkin bilgilerimiz, F â ð î Merâgî, Ahmedoğlu Şükrullah, Evliyâ Çelebi gibi kadîm dönem hakîm, mûsikîşinas, nazariyeci ve bilgelerinin eserlerinden kaynaklanır. Kanun'un da m übd î (mucidi) olduğu öne sürülen Fârâbî'nin *Kitab'ül Mûsikî'ül Kebîr*'inde ud, nüzhe, muğnî gibi eski dönem çalgılarına ilişkin ayrıntılı bilgiler mevcut olduğu biliniyor.⁴⁴ Öte yandan Abdülkadir Merâgî'nin çeşitli eserlerinde zikrettiği eski çalgıları “âlât-ı elhân” üst başlığında;

a) Telliler (â â-ı zevât'ül-evtâr)

b) Nefesliler (â â-ı zevât'ün-nefh)

c) Taslar ve Levhalar

şeklinde sınıflandırdığını, tellilerle nefeslileri de yine,

aa) Mukayyed â (Perdelerin klavye üzerinde parmakla basılarak bulunduğu çalgılar)

bb) Mutlakat (Perdelerin sabit olduğu çalgılar)

alt başlıklarına ayırarak her bir gruba ait çalgıların isimlerini sıraladığını görüyoruz.⁴⁵

B) Mahiyetine Göre Sınıflandırma: İkinci safhada, Ahmedoğlu Şükrullah'ın büyük bir isâetle dile getirdiği ve bizce (makam mûsikîsinin bilimsel özelliklerine ve rûhuna uygun olması bakımından) bugün için dahi geçerliğini sürdüren çalgı sınıflamasını anmak gerekir. II.Murad dönemi müzikçisi Ahmedoğlu Şükrullah isimlerini, şekillerini ve hangi malzemeden yapıldıklarını açıkladığı çalgıları;

a) Kâmîl Çalgılar

b) Nâkâmil Çalgılar

olarak iki ana başlık altında sınıflamaktadır.⁴⁶ Bu sınıflamadaki ölçüt, makam sisteminin bütün perde ve seslerinin o saz üzerinde rahatlıkla elde edilip edilemediğidir. Makam sisteminin bütün perdelerinin ve seslerinin üzerinde elde edilebildiği çalgıları *kâmîl*, bu perde ve sesleri elde etmenin sıkıntılı veya mümkün

⁴⁴Rauf Yekta, *Türk Mûsikîi*, İstanbul,Pan Yay., 1986, s.84.

⁴⁵ Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.100-101.

⁴⁶ Rauf Yekta, “Eski Türk Sazları”, *Millî Tettebbûlar Mecmûası*, C.II, Sy:4, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1912, s.135.

olmadığı çalgıları ise *nâkâmil* çalgılar olarak niteleyen Ahmedoğlu Şükrullah eski çalgılarımızdan ud, ıklığı, rebab, mizmâr, pîşe, çenk, nüzhe, kanun ve muğnî'nin isimlerini bildirir. Gerçekten bir çoğunun günümüzde unutulduğu bu çalgılar dışında, günümüzde kullanılan çalgılar da modern (bugünkü) mûsikî âletleri başlığı altında, ilk kez müzikbilimci Rauf Yektâ tarafından bir sınıflandırmaya tâbî tutularak müzikbilim dünyasına takdim edilmiştir. Buna göre;

- a) Yaylı Çalgılar
- b) Mızraplı ve Saplı Çalgılar
- c) Mızraplı ve Sapsız Çalgılar
- d) Nefesli Çalgılar
- e) Vurgulu Çalgılar

başlıkları altında Türk müziği çalgıları, günümüzde ilk olarak *Rauf Yektâ Bey* tarafından bir sınıflamaya tâbî tutulmuşlardır.⁴⁷

C) İcra Şekline Göre Sınıflama: Rauf Yektâ dışında, Gazimihâl'in müzik literatürüne de dahil ettiği;

- a) Tezeneli Sazlar
- b) Ötge Sazları
- c) Depki Sazları

ayrımı ve sınıflaması da dikkat çekicidir.⁴⁸

Organoloji disiplininde çalgıların sınıflandırması için geliştirilmiş olan bu anlayışlar doğrultusunda, yaylı tanbur çalgısının yerinin ne olduğu konusuna açıklık getirmek gerekir.

⁴⁷ Yekta, *Türk Müsiki*, s. 85-95.

⁴⁸ Ruhi Ayangil, "Klasik Kavramının Türk Makam Müziği Konuları ve Çalgılarına Uyarlanması Sorunu" *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi: İnönü University Journal of Culture and Art.*, Cilt/Vol. III., Sayı/No. 1, 2017, s.19-27.

Öncelikle, yaylı tanbur algısı *Hornbostel–Sachs* sistemine göre, tel titreşimli (Chordophones) grubuna dahildir.

a) İlk gruplama ölçüsüne göre; eskiden kullanılmış ve günümüze kadar ulaşmamış algılar ve yeni algılar olarak grupladığımız sınıfta, yaylı tanbur yeni algılar grubuna dahildir. Ancak, daha önce de detaylı şekilde bahsedildiği gibi, Abdülkadir Meragi’ ya ait yazma eserlerde, *nay-i tanbur* dan bahsedildiği ve bu tanburun iki tür mızraplı tanbura yay sürülerek çalınan bir yaylı çalgı olduğu bilgisi, o zamanlarda yaylı tanburun var olup olmadığı konusunda bizi çelişkiye düşürmektedir. O döneme ait bu bilgi haricinde hi bir görsel ve işitsel dökümanın olmaması, şüphemizi güçlendirse de bu durumu yok saymamız olanaksızdır. Bu durumda iki olasılık söz konusudur:

- 1) XV. Yy. da yazılmış bu eserlerde bahsedilen çalgı bugünkü yaylı tanbur çalgısının benzeridir. Yaklaşık 500 yıl sonra Tanburi Cemil Bey ile tekrar ortaya çıkarılmıştır. Eski algıdır.
 - 2) XV. Yy. da yazma eserlerde adı geçen nay-i tanbur çalgısına ait yeterli bilgimiz olmadığı için yaylı tanbur çalgısının ilk ortaya çıkış noktası olarak Tanburi Cemil Bey’i baz almamız gerekir. Yeni çalgıdır.
- b) Yaylı tanbur algısı, Meragalı’nın *Alat-ı Elhan* başlığında, Telliler (âlat-ı zevât’ül-evtâr) sınıfına dahildir. Aynı zamanda *mukayyed* bir çalgıdır. Çünkü perdeleri klavye üzerinde kendimiz buluruz. Eğer sabit perdeli bir çalgı olsaydı *mutlak* grubuna dahi ederdik.
- c) Yaylı tanbur çalgısında bütün perdeler sorunsuz ve tereddütsüz elde edilebildiği için Ahmetoğlu Şükrullah’ın *kamil algılar* grubuna dahildir.
- d) Yaylı tanbur algısı Rauf Yekta’nın, yaylı algılar ve ötkü algılar grubuna dahildir.

Bütün bu teknik sınıflamalar yaylı tanbur çalgısının organolojik olarak bir çalgı sınıflaması söz konusu olduğunda nerede bulunabileceğini göstermesi bakımından önem taşır. Ancak ne var ki, araştırmamızın da ana problemi olan “dışlama” olgusunun bir sonucu olarak, Türk makam müziği geleneğine ait çalgıların listelenmesi ve sınıflandırılması söz konusu olduğunda yaylı tanbur çalgısını dahil eden ve etmeyen dökümanlar mevcuttur. Bunlardan bazıları şöyledir:

Tanrıkorur, “Osmanlı Musikisi Sazları” başlıklı listesinde, yaylı tanbur çalgısına yer vermemiş⁴⁹ ancak Amerika’da yaptığı Türk müziğı tanıtım workshop larına bir yaylı tanbur icracısı olan imenli’yi götürmüştür. Benzer şekilde çöl’ün çalışmasında görüşmelerle ortaya koyduğu gibi yurtdışındaki benzer faaliyetlerde yaylı tanbura yoğun bir ilgi gösterilmiştir. Bu durum “dışlanma” argümanının yurtdışında farklı bir bakışla değerlendirilmesi gerektiğini gösterir. Tanrıkorur gibi Rauf Yekta da “Türk Musikisi” adlı kitabının, “Türklerin Musiki Aletleri” adlı başlığında yaylı tanbur çalgısına yer vermemiştir.⁵⁰ Kartal, “Türk Müziğı Enstrümanlarının Frekans Aralıkları” nı çalıştığı kitabında yaylı tanbura yer vermiş⁵¹, Akdoğı ise yaylı tanbur çalgısını çok sevip tercih etmesine rağmen, geleneksel Türk sanat müziğı içerisinde sadece klasik kemençenin yaylı çalgı olarak bulunması gerektiğini ifade etmiştir.⁵²

Halkbank’ın “Kültür ve Yaşam” sayfasındaki “Türk müziğı ile özdeşleşmiş 11 çalgı”⁵³ sınıflamasında yaylı tanbur çalgısı yer alsa da, Salih Bora’ya ait “Türk müziğı” sayfasında yer almamaktadır.⁵⁴ “Türkçe Bilgiler” adlı internet sayfasında ise ana başlıklarda bulunmayan yaylı tanbur çalgısına, mızraplı tanbur çalgısı ile ilgili bilgiler aktarılırken kısaca yer verilmiştir.⁵⁵

Tüm bu veriler, yaylı tanburun geleneksel Türk makam müziğı içinde yaşadığı entegrasyon sorununu ortaya koymakla beraber “dışlanma” olgusunu pekiştirir niteliktedir.

⁴⁹ Tanrıkorur, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, s.60.

⁵⁰ Yekta, **Türk Musikisi**, s.84,

⁵¹ Emirhan Kartal, **Türk Müziğı Enstrümanlarının Frekans Aralıkları**, Ankara, Özgür Yayınları, 2011, s.174.

⁵² Onur Akdoğı, **Türk Müziğinde Türler ve Biçimler**, İzmir, Can Ofset, 1995, s.261.

⁵³ Halkbank Kültür ve Yaşam: Türkiye’nin Kültür Haritası, (Çevrimiçi) <https://kultureveysam.com/turk-muziginde-kullanilan-11-calgil/>, 03.02.2020.

⁵⁴ Salih Bora, salihbora.com, (Çevrimiçi) <https://salihbora.com/bilgiler/calgilarimiz/>, 10.02.2020.

⁵⁵ Turkcebilgi, tukcebilgi.com, (Çevrimiçi) <https://turkcebilgi.com/yaylitanbur/>, 12.02.2020.

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

Birinci bölümün içeriği, yaylı tanburun Türk makam müziği geleneği içerisinde resmi kurumlardan dışlanmasına dair ortaya konan argümanların açıklanmasında kullanılacak olan kuram ve kavramlardan oluşur.

1.1.Kültürün Tanımı ve Anlamı

Kültür için yapılan birçok tanımlama içinden sadece birini tercih etmek yerine, farklı bakış açılarıyla ortaya konmuş tanımlamalara yer vermek, ileride yapacağımız içerik analizine zemin hazırlaması açısından daha işlevsel görünür. Sosyal her vaka pek tabi ki bir kültür atmosferinde cereyan eder. Bu vakaların analizi ise kültür kavramını ve çeşitlerini anlamayı ve tanımlamayı şart kılar. Kelimenin etimolojisi üzerine farklı yaklaşımlar mevcuttur.

Kültür sözcüğü Latince *colere* den türetilmiştir. Sözlük anlamıyla *colere* ekin, sipariş bakım demektir. Ortaçağda kültür kavramı tanınmıyordu.¹ Bu kavramı 17. Yy. dan itibaren görüyoruz. Doğa kavramının karşıtı olarak kullanılan bu kavram, doğanın verdiklerinin üzerine insanın kendi birikimini eklemesiyle oluşan bir bütünü anlatmak için kullanıldı. Uygarlık ile birlikte kullanılsa da, anlam açısından farklılık gösteriyordu. Kültür düşünsel bileşenleri ifade ederken, uygarlık daha çok insan yaşamının maddi yönünü anlatan bir içerikte kullanılıyordu.²

Turan, bilim ve sanat alanında kullanımının yanı sıra, kelimenin günlük yaşamda da sıkça kullanıldığına vurgu yapmış, kelimenin latince kökenli olup Fransızcadan dilimize geçtiğini ifade etmiştir. Cultura (*colere*) sözcüğünün kelime anlamının, birşeyler ekip ürün almak, üretmek anlamlarını taşıdığını belirtir. Kelime 1871 yılında İngiliz Antropoloğu Tylor'un bilimsel bir kavrama dönüşene kadar, Latincedeki anlam

¹ Gerhard, Malettzke, **İnterkulturelle Kommunikation: Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen**, Opladen, westdt vrl., 1996, s. 15; Akt.: Asker Kartarı, **Kültür, Farklılık ve İletişim: Kültürler arası İletişim Kavramsal Dayanakları**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s.31.

² Kartarı, **Kültür, Farklılık ve İletişim**, s.31.

kökeni ile kullanılagelmiştir. Fransızcadan Almancaya tüm Avrupa dillerine yayılması ise, Fransızcadan Almancaya önce *cultur* sonra *kultur* olarak geçmesine müteakip gerçekleşmiştir.³

Bununla birlikte, doğu islam ülkelerinde kültür kelimesinin karşılığı olarak *ferheng* (bilim, edep, hüner, yetenek) kullanılmıştır. Türkolog Ziya Gökalp, ne fransızca bir kelime olan *culture* i, ne de İranlıların kullandığı *ferheng* kelimesini kabul etmiş, bunların yerine arapça kökenli olan *hars* ve *tehzib* kelimelerini bize daha yakın görmüştür. Başka anlamlar çağrıştıran *tehzib* (düzeltme, yetiştirme, temizleme, vb...) yerine, toprağın işlenmesi, tarım anlamına gelen *hırsat* kelimesinden türeyen *hars* sözcüğü kültür kelimesinin karşılığı olarak kabul görmüş ve kullanılmıştır. Zaman içinde Türk Dil Kurumu Türkçeleştirme adına *ekin* sözcüğünü önerse de, yaygınlık kazanmamıştır.⁴

Kültür kelimesi, bünyesinde onu oluşturan birçok kavram ile vücut bulduğu için çok ögeli bir kavram olarak ele alınmalıdır. Yapılan tanımlamalarda içeriğindeki öğelerin önemsenme öncelikleri değiştiği için anlamları da değişebilir. Farklı kültürlerin, farklı kültür tanımları bu yüzden ortaya çıkar. Bu noktadan hareketle “kültür” terimini kimin kullandığı içeriğinin değişmesi açısından önem taşır. İşte bu yüzden de, değerlendirirken “kültür” kelimesini çok anlamlı bir kavram olarak ele almak yerinde olur.

Prof. Dr. İsmet Barutçugil’e göre sosyal bilimler perspektifinde kültür, bilgi birikimini ve inançları kapsayan teknik bir terimdir. Sosyalleşme denilen süreç içinde toplumsal yollarla edinilen ve paylaşılan değerler, yargılar, inançlar, davranışlar kültürü oluşturan ana elementlerdir. Bu yapı belli geleneksel davranış kalıplarını da vücuda getirerek bir ortak akıl oluşturur. Bu ortak akıl, *kollektif zihinsel programlama* olarak da tanımlanır. “Günümüzde en yaygın kabul gören tanımlardan birine göre kültür, bir grup insanı diğerlerinden ayıran kollektif zihinsel programlamadır.”⁵ Belli

³ Şerafettin, Turan, **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Türkiye kültürüne ve Evrenselliğe**, Ankara,Bilgi Yayınevi, 1990, s.11.

⁴ A.e., s.11.

⁵ İsmet, Barutçugil, **Kültürler Arası Farklılıkların Yönetimi**, Kariyer Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 15.

olaylara aynı refleksi gösteren bu ortak aklın tespiti sosyal vaka çözümlemelerine olanak sağlar.

Edward Sapir'e göre kültür, "İnsanın hayatında içtimai yoldan tevarüs ettiği maddi ve manevi her unsurdur."⁶ Sapir, bir başka tanımlamayı kültür ile toplum ilişkisinden yola çıkarak yapar. "Hülasa bu kültür ideali bir kıyafet ve bir eda meselesidir. Bu kıyafet bir insana gayet zarif bir şekilde yakışabilir; Edada ise hoş bir hava bulunabilir. Fakat ne de olsa kıyafet hazır bir elbiseden ibarettir ve eda da nihayet edadır."⁷

Fay'a göre, "Kültürler, tutarlı, homojen, tek sesli ya da kendi içlerinde barışık değildir. Bunlar içkin olarak çok-dilli, çatışık, değişebilir ve açıktırlar. Kültürler, ayrık ve çoğunca karışıklık barındıran repertuarlarının yeniden değerlendirildiği, dönüştürüldüğü, ihraç edildiği, sorgulandığı ve yeniden tanımlandığı, daimi yeniden yazım ve dönüşüm süreçleri ile birlikte var olurlar."⁸ Bu tanımlama ile Fay, kültürün yaşayan ve değişebilen bir yapıya sahip olduğunu vurgular.

Edvard Burnett Tylor' e göre kültür " Bilgiyi, imanı, sanatı, ahlakı, örf ve adetleri, ferdin mensup olduğu cemiyetin bir uzvu olması itibariyle kazandığı alışkanlıklarını ve bütün diğer yeteneklerini içeren gayet girift bir bütündür." Yine meşhur bir antropolog olan C.Wissler şöyle tarif eder: "Kültür bir halkın yaşama tarzıdır." Medeniyet tanımı ile karışan bir başka tanım ise şöyledir: "Kültür, insanın nesilden nesile intikal eden başarılarından meydana gelmiştir"⁹

Wissler'in medeniyet ile karışan, medeniyet-uygarlık-kültür kavramlarını iç içe sokan bu tanımına, alman antropolog Thurnwald şu tanımı ile açıklık getirmiştir: "Kültür, tavırlardan, davranış tarzlarından, örf ve adetlerden, düşüncelerden, ifade şekillerinden, kıymet biçimlerinden, tesislerden ve teşkilattan mürekkep öyle bir sistemdir ki, tarihi bir mahsul olmak üzere teşekkül etmiş, an'aneye bağlı bir cemiyet içinde onun medeni teçhizatı ve vasıtaları ile karşılıklı tesirler neticesinde meydana

⁶ Mümtaz Turhan, **Kültür Değişimleri**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, 1951, s.36.

⁷ A.e., s.37.

⁸ Brain Fay, **Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi: Çok Kültürlü Bir Yaklaşım**, Çev. İsmail Türkmen, 4.bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınevi, 2001, s.90.

⁹ Mümtaz Turhan, **Kültür Değişimleri**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, 1951, s.39

çıkılmış ve bütün unsurlarının zamanla yekdiğerine kaynaşması sayesinde ahenkli bir bütün haline gelmiştir. Buna mukabil medeniyet, birikmiş bir bilgiye ve teknik vasıtalarına sahip olmayı ifade eder. Bir formülle ifade edilmesi istendiğı taktirde denilebilir ki kültür, takınılmış bir tavır (haltung) dur; medeniyet ise bilme ve yapabilmedir”¹⁰

Ziya Gökalp’a göre medeniyet ve kültür şu şekilde karşılaştırılabilir: “Bir medeniyet birçok milletin ortak malıdır. Çünkü her medeniyeti, sahipleri olan milletler, müşterek ortak bir hayat yaşayarak vücuda getirmişlerdir. Bu sebeple her medeniyet mutlaka, uluslararasıdır. Fakat bir medeniyetin, her millette aldığı özel şekilleri vardır ki, bunlara (hars-kültür) adı verilir.”¹¹

Greverus’un “Her kültür karşıt kültür ile varlığını ortaya koyar” önermesi de dikkat çekici bir değerlendirmedir. Bu açıklamaya göre, bir köyde yaşayanlar, gün içinde birbirlerinin adını anmazlar. Köy ancak kasabaya gidince anılır. Onun adını akla getirip andıran diğer köylerdir.¹² Aslında bu açıklama aynı zamanda her kültürün ve her kültüre ait kültür tanımlamasının değişebileceğine dikkat çeker. Ayrıca medeniyet-kültür kavramlarının arasındaki çizgiyi vurgular.

Abraham Maslow’a göre “İlk ve asli ihtiyaçlar kültürün meydana gelmesine sebep olmuş, kültür de yeni yeni ihtiyaçların doğmasını mümkün kılmıştır.”¹³ Maslow’un bu açıklaması kültürün ortaya çıkış dinamiğı ile yaşama dinamiğinin aynı olduğunu vurgular. Kültür sürekli devinim ve başkalaşım içindedir. Canlı bir organizmadır.

Turhan ise kültürü, “Kültür bir cemiyetin sahip olduğu maddi ve manevi değerlerden oluşan öyle bir bütündür ki, toplum içinde mevcut her çeşit bilgiyi, alakaları, alışkanlıkları, kıymet ölçülerini, umumi atitüt (davranış, duruş, tavır) görüş ve zihniyet ile her nevi davranış şekillerini içine alır.”¹⁴ şeklinde tanımlar.

1.2.Kültürün Özellikleri ve Türleri

¹⁰ A.e., s.40.

¹¹ A.e., s.41.

¹² İna Maria, Greverus, **Kultur und Alltagswelt: Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie**, Frankfurt, w.place, 1987, s.71; Akt. :Kartarı, **Kültür, Farklılık ve İletişim**, s.30.

¹³ Mümtaz Turhan, **Kültür Değişmeleri**, s.46.

¹⁴ A.e., s.56.

Barutçugil'in aktarımıyla kültürler, her ne kadar kapsamaları ve ortaya çıkış süreçleri açısından farklılıklar taşısa da ortak bir takım özelliklere sahiplerdir. Bütün kültürler tarihsel bir boyuta sahip oldukları gibi aynı zamanda "süreklilik" gösterirler. Bu süreklilik "değişkenlik" özellikleri ile birlikte ele alınıp değerlendirilmelidir. Nesiller arasındaki aktarımı, bilinçli ve süregelen bir çaba ile "öğrenme" edimi sonucu gerçekleşir. İhtiyaçları karşıladığı ve tatmin sağladığı sürece bu öğrenme ve aktarım devam eder. Toplumun çıkarlarını en üst düzeyde gözetken kurallar bütünü oluştururken, her birey için yaşamı kolaylaştıran hazır kodlar taşır. Kültürlerin tüm bileşenleri uyumlu ve bütüncül bir sistem oluşturma eğilimi gösterirler.¹⁵

Yukarıda bahsedilen özellikler genel olarak kültürü anlamaya yönelik tanımlamalardır. Kültür aynı zamanda niteliklerine göre de kategorize edilebilir. Kapsam bakımından üst çatıyı oluşturan toplumun genelinde benimsenen unsurlar *genel/ulusal kültür* olarak tanımlanabilir. Barutçugil'in sınıflaması ile kültür, genel olarak taşıdığı unsurlara ve sahip olduğu özelliklerin nevine göre de ikiye ayrılır: *Maddi Kültür* ve *Manevi Kültür*.

R.Linton' a göre "Kültür, bir toplumun tüm hayat biçimidir." Bu tanım maddi ve manevi bütün kültür unsurlarını içinde barındırır. L.J.Carr'a göre ise "Kültür toplumdaki geçmiş davranışların biriktirilerek aktarılan sonuçlarıdır." Bu tanımda ise geçmiş davranışlar bir bütün olarak ele alınmış, planlanmış ve planlanmamış olan tüm davranışlar aynı cümlede ele alınmıştır. Aslında bazı davranışlar bir zeka ürünü olarak ortaya konur ve denedikçe fayda esasına göre kabul görür ya da görmez. Neticede yararlı görülen bu davranışlar ilgili toplumca benimsenir. Bazı kültür unsurları ise doğal ortamında kendi mayası ile doğal büyür gelişir ve kabul görür.

Barutçugil'e göre maddi kültür, genel bir bakışla ekonomi ve bilim gibi teknik unsurların oluşturduğu maddi varlıkların kültürel amaçlara yönelik kullanımı ile oluşur. Bu bağlamda; teknoloji, mimari eserler ve kullanılan tüm araç ve gereçler maddi kültür kapsamında değerlendirilir. Manevi kültürü oluşturan unsurlar ise; dil, sanat, inançlar

¹⁵ İsmet, Barutçugil, **Kültürler Arası Farklılıkların Yönetimi**, Kariyer Yayıncılık, İstanbul, 2011, s.15.

ve tutumlardır. “Müzik, dans, resim ve diğer sanat dalları da kültürün taşıyıcılarındandır.”¹⁶

Redfield, antropoloji disiplini penceresinden, manevi kültür ve gelenek kavramlarını beraber ele alır. Kültürden bahsederken toplumları şekillendiren, davranışta ve insanların yaptığı nesnelerde kendini dışa vuran geleneksel anlayışlara gönderme yapıldığından bahseder. Bu “anlayışlar”ın eylemlere ve nesnelere iliştilirilmiş olduğunu belirtir. Anlamaların toplumun üyeleri arasındaki iletişimde bir model halini aldığında gelenekselleştğini de ifade eder. Ayrıca bu gelenekselleşmeyi kültürün altında gerçekleşen bir vaka olarak ele alır. Benzer davranışların oluştuğu, bir nesnenin herkes için aynı şeyi ifade etmeye başladığı bu atmosferi bir soyutlanma olarak niteler ve kültür olarak tanımlar. “Anlamlar eylemlerde ve eylemlerin sonuçlarında ifade edilir; bu eylem ve sonuçlardan da anlamlar çıkartılır. Dolayısıyla kültürü, “bir toplumun üyeleri tarafından alışlagelmiş olarak kabul edilen davranışların herkes için geçerli hale gelmesiyle özdeş tutabiliriz.”¹⁷

Toplumları birbirine yakınlaştıran ya da farklı kılan özellikler, kültürü oluşturan faktörler olarak ortaya çıkar. İleride yapacağımız vaka analizleri (i çerik analizi) ne zemin hazırlaması açısından kültürü oluşturan faktörlerden öne çıkan ikisine değinmek gerekir.

Tutum: İnsanların; kişiler, olaylar ya da imgeler üzerinde gösterdiği görüş ve yargı olarak tanımlanır. Bir dünya görüşünü anlatan ifadelerin tümünü kapsar. Kişi antipati veya sempatisini tutumu ile ortaya koyar. Bu davranış, doğrudan yaşanmış ya da dolaylı olarak öğrenilmiş bir eylemdir. Bunun sonucu olarak tutum yeni deneyimler sonucunda değişebilir. Tutumları, inançlar ve değerler şekillendirir ve etki etmede başat rol oynar. Tutumları etkileyen en önemli dinamiklerin içsel ve dışsal değerler olduğu, tutumların da davranışları etkilediği ispatlanmıştır. Sonuç olarak da değerlerin tutumları, tutumların da davranışları etkilediği ortaya konmuştur.¹⁸

¹⁶ A.e., s.22.

¹⁷ Robert, Redfield, **The Folk Culture of Yucatan**, Chicago, University of Chicago Press, 1941,s.132.

¹⁸ P. M. Homer, Kahle, L. R., “A Structural Equation Test of the Value-Attitude-Behavior Hierarchy”, **Journal of Personality and Social Psychology**, 54(4), p.638-646, 1988.

Simgeler/Semboller: En basit anlamıyla simge veya sembol bir anlam ya da değeri ifade eder. İfade ettiği anlamı ise çağrıştırdığı duygular ve hislerle birlikte yaşatır. Bayraklar, logolar, şehirler, müzikler, çalgılar simgeleştirilebilir. Simgeler ya da semboller sunduğu ortak modeller sonucunda, yaşam stilini de öneren bir nitelik taşır. Simgeler adeta yol gösterici olurlar ve insanlar hızlı yaşam karmaşasında ortak yollar bulurlar. Bir simge, ortak duyuş, düşünüş ve inanç paketini açan anahtar veya koddur.¹⁹ Bu kodlar bizi bir inanç dünyasında taşır. Bir simgeye yüklenen anlamın zayıflaması bu taşıma gücünü de ortadan kaldırabilir.

1.3. Kültür, Müzik ve Çalgı

Kültürler, geçmiş köklerinden gelen hafızalarını günün ihtiyaçlarına göre şekillendirdikleri değerler bütünü ile birleştirerek varlıklarını ortaya koyarlar. Yaşadıkları coğrafyalara özel geliştirdikleri tüm yaşam araçlarını ya kendi değerler manzumelerine uygun şekilde uyarlar ya da üretirler. İşte kültürlerin; başka kültürlerden aldığı, kendine ait araçları düzenlediği ya da yeniden üreterek kullandığı her şey, bir kimlik belgesi niteliği taşır. “Musıki de dil, edebiyat ve tarih gibi milli kültür hazinelerinden biridir. O da bağrından çıktığı milletin hususiyetlerini taşır.”²⁰ Kimi araçlar doğrudan, kimileri ise dolaylı olarak kültürün tanımlayıcı öğeleri olarak rol oynar. Bu tanımlama medeniyetin getirdiği ortak imkanların kullanımı söz konusu olduğunda azalır, topluma özgü yaşam araçlarının kullanımı söz konusu olduğunda ise artar.

Bir toplumun kültürünü inşa eden ve tanımlayıcı/belirleyici özelliğe sahip en güçlü öğelerden birisi müziktir. Toplumu bir arada tutan ortak bir değer olarak müzik, bireyi toplum ile toplumu da birey ile özdeşleştirme gücüne sahip bir fenomendir. “İyi, tanıdık, sevilen bir parça söylenince salonda kopan alkış ve heyecan, musikin birleştirici gücünü açıkça gösterir. Musıki de dil ve edebiyat gibi bir milletin ortaklaşa duygularını ifade ettiğine göre ona da kelimenin tam anlamıyla ‘bizi biz yapan bir değer’ gözüyle bakmamız ve korumamız doğru bir hareket olmaz mı?”²¹ Bu bağlamda bir toplumu temsil etme noktasında müzik ne ise bir ifade kültürü olarak

¹⁹ İsmet, Barutçugil, **Kültürler Arası Farklılıkların Yönetimi**, s. 28.

²⁰ Mehmet Kaplan, **Kültür ve Dil**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1982, s.53.

²¹ A.e., s.53.

Çalgılar da bir o kadar önem taşır. Bir çalgının şekli ile ve tınısı ile oluşturduğu etki direk olarak kültüre atfedilir ve onunla birlikte anılır.

“Kültürel ifadeleri seslendirebilmek için hemen her toplum, zamansal ve çevresel adaptasyona da bağlı olarak kendi kültürel değerleri, tercihleri/beğenileri ekseninde, farklı malzemelerden, farklı biçimlerde ve farklı tınılar üretebilen algılar meydana getirmiştir. Bu bağlamda üretilen algılar her kültürde değişkenlik göstermiş, kültür içinde farklı biçimde konumlandırılmış ve anlamlandırılmıştır.”²²

Kaplan, çalgının müzikteki önemi üzerinde durmuş, çalgının gerçek msikiyi yansıttığını vurgulamıştır. Türk müziğinde insan sesine daha çok önem verildiğini bunun da msikimizi gerilettiğini savunur. Msikinin sesin işleme sanatı olduğunu, insan sesinin ise bizi yanıltabileceğini söyler. algının ve çalgı müziğinin duyguları daha iyi ifade edebildiğini, Mevlana’yı dndrenin insan sesi değil ney sesi olduğunu, çalgının kainatın içinde bulunan kozmik msikiye bir yol olduğunu söyler. Yeni algı kullanmak gerektiğini, bu çalgılarla Türk msikisini gelişebileceğini, msiki denemelerinin çalgı ile gerçekleşebileceğini vurgular.²³

Çalgı bilim (organoloji)’i disiplini sayesinde, çalgıların çeşitliliği, formları, üretilmeleri, benzeşmeleri ve evrilmeleri konularında bilgi sahibi olsak da, sosyo-kültürel uzantıları ve simgesel anlamları için sosyal ve beşeri bilimler (sosyoloji, psikoloji, felsefe, coğrafya, tarih,v.b) ile interdisipliner çalışmalara ihtiyaç duyulur. “retilen hemen her çalgı, üretildiği kültürel bağlam içerisinde biçimlenir. Türk müzik kültürü de kendi değerleri ekseninde algıları biçimlendirir/yeniden üretilir.”²⁴

Ersoy, algıların ifade ettikleri kültürlerin mecrasında ideal tınıları elde etmek için zamanla ‘retim-değişim-dönüşüm’ süreçlerinden geçtiğini ve bu değişim-dönüşüm denemelerinin durmaksızın devam ettiğinden bahseder.

Farklı kültürlerde bazı çalgılara özel anlam ve değerler yüklenir. Bu değerler, çalgının ürettiği tınının hangi felsefe ile anlam bulduğu ve hangi felsefeye anlam

²² İlhan Ersoy, “Türk Müzik Kültüründe algı ve algı Müziği”, **Msiki Dergisi**, 28.09.2013, (evrimi ėi) <http://www.musikidergisi.net/?p=2533>, 15.08.2019.

²³ Mehmet Kaplan, **Kültür ve Dil**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1982, s.56-57.

²⁴ A.e., s.57.

kattığı ile ilgili döngüsel bir etkileşimden oluşur. Bir çalgı, bir inancın simgesi olabildiği gibi (ney-tasavvuf), bir toplumunda sembol ü olabilir (buzuki-yunan). Bağlama Türk kültürü için genel bir sembol iken, kısa sap bağlama Alevilik de kutsal sayılır.

Görüldüğü gibi, her toplumun, her sosyo-kültürel oluşumun, her etnik grubun, aynı inanca sahip her topluluğun ya da ortak bir maziye sahip her nüfusun kendine özgü bir müziği olabildiği gibi kendine özgü bir tınısı ve o tınıyı sağlayan bir çalgısı/çalgıları bulunabilir. Çalgılara yüklenen anlamlar sayesinde belli çalgılar diğerlerine göre özel bir konuma atanabilir. Sonuç olarak yüklenen değer ve anlamlar ile özel bir konuma ulaşmış, farklı bir kimlik kazanmış bir çalgıyı diğer çalgılar ile aynı şekilde değerlendirmek doğru olmaz.

Ayas'ın Weber'den aktardığı bilgilere göre, geleneğin oluşturduğu tahakküm, müziğin özerkleşmesini dolayısıyla rasyonelleşmesini engeller. Aslında yukarıda belirttiğimiz çalgılara yüklenen anlamlar da kısmen bu tahakkümün sonucunda oluşur. Örneğin, ney çalgısının kutsal sayılması, XIX. yüzyılda Neyzen Salih Dede'nin icrayı kolaylaştırmak amacıyla sunduğu değişim önerilerinin tepkiyle karşılanmasının yegane sebebidir.²⁵ Aynı şekilde ney çalgısını “geleneksel üslup” dışında icra eden bazı neyzenler, geleneğin oluşturduğu tahakküm sonu dışlanmışlardır. Böylelikle kültüre ait sert unsurlar olarak algılanabilecek olan ve değişime kapalı şekilde direnç gösteren gelenekselci tavır sonucu bazı çalgılar bir *kültür miti* nin parçası haline gelir. Oluşan bu sert yapı sonucunda bazı çalgılar tamamıyla dışa itilmiş, bazı çalgılar ise kısmen değişime uğrayarak yaşam şansı bulmuştur.

Yaylı tanburun Türk makam müziği geleneği içinde “yabancı madde” muamelesi görmesi, geleneğin değişim sancıları olarak ele alınmalıdır. Tabi ki bu olayın hangi sonuçları doğuracağı ancak uzun bir süre sonra görülebilecek bir neticedir. Araştırmamız içinde yapılan gözlem ve görüşmeler bu zaman dilimi içinde değerlendirildiğinde bir değişim ve gelişim rüzgarının varlığı açık ortadadır. Bu noktadan hareketle, geleneklerin değişebilme ve gelişebilme ihtimali, Türk makam

²⁵ Güneş Ayas, **Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskaçındaki “Musiki”**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2018, s. 136-137.

müziği geleneği için de geçerli saydığımız bir gerçektir. “Geleneğin kendi sınırları içinde ve onu bozmayacak biçimde küçük değişikliklere uğraması olasıdır (bağlamaya delik açılması, halk müziğine klarnetin girmesi, v.b.). Geleneğin kendi sınırları içindeki bu küçük değişimlerin bazıları, geleneğin gelişimini sağlayabilir.”²⁶

1.4. Tanbur Çalgısının Türk Makam Müziği Geleneği İçin Anlamı

Tanbur çalgısının Türk makam müziği geleneği için ne ifade ettiği konusu çözümlenmek istenen sorunsalın anlaşılması açısından büyük önem taşır. Kuramsal çerçeve içerisinde analizi yapılacak olan “dışlama” olgusunun sebeplerini ararken öne sürülen en güçlü hipotezlerden birisi de tanbur çalgısının gelenek ile kurduğu ilişki ve sonuçlarıdır.

Tarihte her toplum kendi uygarlığını devam ettirirken sahip olduğu değerleri koruma, şekillendirme ve gelecek nesile aktarma eğilimindedir. Kültürün bütün unsurlarını (örf, adet, gelenek, inanç, giyim kuşam, yemek, dans, müzik, v.b....) zamanla ya devam ettirir, ya yok eder, ya da kendine göre şekillendirir. Kültürel kimliği oluşturan ve kültürün belirleyici unsurları arasında yer alan müziği de bu süreç içinde var eder. Toplumlar yaşadıkları ortak geçmişlerin izlerini kendi müziklerine aktararak yaşatırken, aynı zamanda kendi tınısını da üretir, şekillendirir ve kimliğinin bir parçası yapar. Kendi çalgılarını zamanla benimser ya da dışlar. Bu olayların nasıl cereyan ettiği, birbirini etkilediği ve müzik alanında kendini nasıl gösterdiği vakası, müzik sosyolojisi disiplini içinde incelenir. “Özel bir sosyoloji olarak anılan müzik sosyolojisi; İnsanın yarattığı bir kültürün değişkeni olarak ve aynı zamanda tarih, sosyoloji, müzik sanatı ve müzik bilimlerinin iç içe geçmiş alanlarında var olabilmektedir...” “Müzik toplumsal bir olgu olduğu için de müzik sosyolojisini ve müzik sosyolojisi tarihini ilgilendirmektedir.”²⁷

Tanbur çalgısı, çok kültürlü bir yapı gösteren Osmanlı musikisi içinde de ayrı bir önem arz eder. Kantemir yazdığı Edvar’ında, Osmanlı musikisini en yüksek mertebede görüp, en mükemmel çalgının ise tanbur olduğunu belirtmiştir. Bu atfedilen değer,

²⁶ Edip, Günay, **Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2006, s.248.

²⁷ Günay, **Müzik Sosyolojisi**, s.19.

çalgının, “XVI. Yy. ın ilk yarısından başlayıp, ikinci yarısında olgunlaşan ve XVII. Yy. da rüşünü ispat eden”²⁸ geleneksel Türk makam müziği olarak adlandırılacak kültürel yapısı için ikonik bir anlam kazanmasına zemin hazırlamıştır.

Tanbur çalgısına atfedilen değer ve değerler bütünü kendiliğinden bir anda gerçekleşen bir olgu olmayıp zaman içinde toplanan parçaların genel bir sonucudur. Fonton, tanburu icad eden kişinin Eflatun olduğunu, Tanburi Küçük Artin ise Sokrat olduğunu öne sürer.²⁹ Artin, tanbur çalgısını insan vücuduna benzetip, kozmik düzen ile ilişkili olarak sembolik bir ifadeye sahip olduğunu da söyler.³⁰

Tanbur çalgısına yüklenen sembolik değerler, Ayas’ın da tabiriyle onu bazı kültür mitlerinin bir parçası haline getirmiştir.³¹ Bu ayrıcalık, tanbur çalgısını kültürel bir ikon haline gelmesini sağlayan bir başka dayanaktır.

Türkler, tanbur çalgısını kimliğinin bir parçası olacak şekilde benimsemiştir. Bir müzik aleti olarak sevip, sahiplenmenin yanı sıra bir sembol olarak da kabullenmiştir. Öyle ki, tanbur bazen Türkleri diğer toplumlardan ayıran bir ikon olarak da karşımıza çıkar.

Ögel, tanburun birçok çeşidine değinmesine rağmen Türk tanburunu form ve yapı olarak diğerlerinden ayırmıştır. “Tanbur-ı Türki: Bu büyük Türk sazına, araplar ile İslam dünyası, *tanbur* demişlerdi. Ancak bu sazı çalan Türklerin, kendi sazlarına tanbur demiş olmaları, çok şüphelidir. Farmer’in görüşüne göre, bu türk tanburunun “karnı küçük, fakat sapı diğerlerinden daha uzunca idi.” Bu bizim tipik sazımız olsa gerektir.”³²

Rauf Yekta Bey, Türklerin tanburu hem teknik yönüyle hem de itibar kazandırma yönüyle kabullenmelerini şöyle açıklar:

“Tanbur Türklerin en sevdiği çalgıdır. Eski arap ve İran müellifleri, *ud* u en mükemmel çalgı addederler. Fakat Türk müellifleri bu şeref mevkiine *tanbur* u layık

²⁸ Ayas, **Müziği Boğan Gürültü**, s.37.

²⁹ Charles Fonton, **18. Yüzyılda Türk Müziği**, Çev.Cem Behar, İstanbul, Pan Yayıncılık,1987, s.82.

³⁰ Eugenia Popescu-Judet, **Tanburi Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002, s.90-92.

³¹ Güneş Ayas, **Müziği Boğan Gürültü** s.258.

³² Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş IX**, s.150.

görmüşlerdir. Bir kıyaslama yapmak gerekirse denilebilir ki, *tanbur* batılı bestekarlar için piyanonun oynadığı rolü ifa etmektedir. Gerçekten Türk bestekarlarının çoğu aynı zamanda tanburidirler.”³³

Türklerin kullandıkları ilk çalgıları tanburun atası olarak kabul edip ulaşılan son noktanın tanbur olduğu hususunda görüş bildiren Ögel’e göre “Türkler arasında dambıra, dombra şeklinde gelişen ve yayılan bu çalgının adı ve kendisi, Türklere ait bir çalgıdır ve bu yüzden önemlidir.”³⁴

Uzun ve Elinç, konuyla ilgili düşüncelerini şu cümleyle vurgulamışlardır. “Tanbur Türk’ün malıdır. Bunun en kuvvetli tanığı Türk’ün özbeöz malı olan halk sazıyla yakınlığıdır.”³⁵

Tanburi Necdet Yaşar da tanburdan bahsederken, “Türklerin geleneksel karakteristik sazı” ifadelerini kullanır.

Tanburi Emin Akan ise yazdığı tanbur metodunun başında şöyle der: “Tanbur, Türk Musikisinin tüm anlatımını bünyesinde toplayan musiki araçlarının başında gelir. Bu nedenle tanbur, klasik Türk sanat musikisinin en doğru, en sağlam ve en çok kullanılan sazı olmuştur.”³⁶

Kopuzdan, horasan tanburuna, tanbur-i türki den bugün kullanılan tanbur formuna kadar geçen bütün süreç içinde Türkler tanburu benimsemiş hatta simgeleştirmiştir. Bir sosyo-kültürel yapı, kendini en iyi ifade eden malzemeyi bünyesinde tutup geri kalanını elemine etme eğilimindedir. Müziğin de bir ifade kültürü olduğu göz önünde tutulursa, toplumlar kendine ait olan tınıyı üreten çalgı(ları) benimseyip, geri kalanını dışlar. Ayrıca toplumlar, uzun bir süreç içinde özümstedikleri çalgıları kimliklerinin bir parçası haline getirip, onlara çalgı ötesi bir payeler verir.

Tanbur çalgısının Türk makam müziği geleneği için anlamı üzerine sarfedilen bütün bu söylemler gösteriyor ki, tanbur çalgısı Türk kültürü ile özdeşleşmiş ve kültür içine kazınarak yerleşmiştir. Kültürel yapıyı bir bütün olarak ele aldığımız zaman onu

³³ Yekta, **Türk Musikisi**, s. 87.

³⁴ Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, s.149.

³⁵ Mustafa, Erhak, **UHMAD (Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi)**, s.43-45.

³⁶ Emin Akan, **Tanbur Metodu**, İstanbul, Çağlar Musiki Yayınları, 2007, s.13.

vücuda getiren bütün öğeler gibi tanbur çalgısı da kemikleşmiş bir aza halini almış, bu durum ise tanburu bir nevi değişime kapalı kılmıştır. Şekil 2.1.'de de kazandığı bu ikonik anlamı vurgulamak istememiz tamamen sahip olduğu simgesel değere gönderme amaçlı bir yaklaşımın sonucudur. Kısacası, mızraplı tanburun Türk müzik kültürü için baskın bir simgesel değere sahip olması, araştırmamıza yön veren en önemli olgudur. Bu yönüyle, yaylı tanbur çalgısını değerlendirmede referans noktası oluşturması çalışmanın yol haritasını belirlemiştir.

1.5. Bir Sosyal Vaka Olarak “Yaylı Tanbur Çalgısının Dışlanması Eğilimi”

Bütün araştırmalarda, çözüm bekleyen problem sorusunun bir çözüme ulaşması, problemin doğru analizi ile mümkündür. Problemin sadece gerçekleştiği saha içinde çözülüp çözilemeyeceği yaklaşımı ile kapı açılan diğer disiplinler, çoğu zaman gerçek ve doğru bir analiz yapmamızı sağlar. Bu noktadan hareketle, sorunu analiz ederken geniş bir perspektif ile yaklaşım göstermek hem çözüm sürecini azaltacak hem de ikna edici sonuçlara ulaşmamızı sağlayacaktır. Yakın zamanda yapılan çalışmaların hepsi bu yöntemi doğrulamış ve örnek teşkil etmiştir. Hatta sadece müzik kuramları ile ilgili bir çalışmayı neticelendirmek imkansız hale gelmiştir.

Araştırmamız için incelenen vakanın (dışlanma olgusu) sosyolojisi, sorunun hem derinleştiği hem sonuçlara ulaşacağı başlıca alandır. Bu yüzden bu vaka, hem müzikolojik hem de sosyolojik bir vaka olarak ele alınmıştır.

Çalışma yaptığımız geleneksel Türk makam müziği atmosferi içinde müzik sosyolojisi görece yeni bir alan olup, bu alanda araştırma yapan araştırmacı sayısı da bir o kadar azdır. Bu yüzden, bu alanda yapılan/yapılacak her çalışmanın diğerleri için örnek teşkil edeceği düşünülür.

Yaylı tanbur çalgısının dışlanması konusunu sosyal bir vaka olarak ele almak belli tanımlamaları gerektirir. Sosyal bir vakadan bahsedebilmek için sosyal bir örgütlenmenin var olması gerekir. Bu durumu Durkheim şöyle açıklar: “Bununla birlikte, verdiğimiz örneklerin hepsi (hukuki, ahlaki ve dinsel kurallar, dogmalar, finansal sistemler, vs.) önceden yaratılmış inançlara ve pratiklere dayandığından,

buradan hareketle, sosyal olayların yalnızca belli bir örgütlenmenin olduğu yerlerde bulunduğunu düşünebiliriz.”³⁷ Durkheim, bahsedilen örgütlenmenin ortak bir itki sonucu oluştuğunu ifade eder ve bu itki gücünün rüzgarı ile tüm grup (gelenekçi) aynı yöne hareket ettiğini söyler. Yaylı tanbur çalgısının dışlanması da belli bir örgütlenmenin neticesinde oluşur. Bu örgütlenme ise Türk makam müziği geleneği içinde oluşan yüksek kültür muhitleri içinde gerçekleşmektedir. Yaylı tanbur çalgısını dışlamaya yönelik oluşan kurumsal örgütlenmenin tam karşısında, benimseyen veya tepki göstermeyen bir başka örgütten de bahsetmek mümkündür. Bu karşıt örgüt, anti gelenekçi bir duruş sergileyen ya da, müziği rasyonelleştirme yanlısı olarak gelenekten ayrı düşüneren esnek davranan grupların oluşturduğu söylenebilir.

Bahsettiğimiz bu iki örgütü karşı karşıya getiren katalizörün yaylı tanbur çalgısı olduğu söylenebilir. Gelenekçi tutumla oluşan örgütün karşısında yer alan rasyonalist grup, yaylı tanbur çalgısına karşı gösterilen farklı tutumların kaynağı olmuştur. Durkheim’ e göre, sosyal bir olay, bireyler üzerinde uyguladığı veya uygulanabileceği dışsal bir zorlayıcı güçle kendini gösterir; bu güç ise, gerek belli bir cezalandırmanın varlığıyla, gerekse de kendini çiğnemeye çalışan her türlü bireysel girişime karşı sosyal olayın gösterdiği dirençle kendini gösterir.³⁸ Durkheim’in üzerinde durduğu zorlayıcı güç, yaylı tanbura karşı resmi kurumlarda gösterilen tavrı akla getirir. Oluşan katı dışlayıcı tavrın karşısında ısrarla durmaya çalışan yaylı tanbur icracısı ya da sempati duyan kesim, gelenekçi (klasikçi) camiasından aforoz edilme tehlikesi ile karşı karşıya kalır.

Yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanması, ileride aktaracağımız görüşmeler sonucu toplanan bulgular ile ortaya konmuştur. Ancak bu meyanda, bahsettiğimiz dışlama eğiliminin neden toplumbilimsel yaklaşımlar ile irdelenmesi gerektiğini gösteren bazı ipuçlarından bahsetmek yerinde olacaktır.

Tanburi Cemil Bey, icrakarlığı, besteciliği ve birçok çalgı üzerindeki virtüözlüğü ile geleneksel Türk makam müziğinin kilometre taşlarından biri olmuştur. İcrakarlığı ile oluşturduğu ekol birçok müzisyen yetiştirmiş, yıllar boyu kazandığı itibar, bugün

³⁷Emile, Durkheim, **Sosyolojik Yöntemin Kuralları**, Çev. Özcan Doğan, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2014, s.34.

³⁸ A.e., s.39.

de övgüyle anılmasını sağlamıştır. Ancak, söz konusu Cemil Bey'in ortaya çıkardığı yaylı tanbur olduğunda, verilen ifadelerin çelişkili olması ve üstadın itibarı ile özdeşleştirilmemesi üzerinde durulması gereken bir olgudur. Araştırmamız içinde yer verdiğimiz gazeteci Serhan Yedig'in 2008 ve 2010 yıllarında yaptığı iki ayrı röportaj bu olguyu pekiştirir niteliktedir.³⁹ Yedig, Murat Aydemir ve Necdet Yaşar'a neden yaylı tanbur çalmadıklarını sorduğunda her ikisinin de, belli gerekçelerle bu çalgıdan uzak durduklarını belirten ifadeleri şu soruyu yanıtlamamızı gerektirir: Her iki icracının da kutup olarak kabul ettiği Cemil Bey'in ortaya çıkardığı ve icra ettiği bir çalgıya karşı alınan tavrın sebebi nedir? Röportajlarda verilen cevaplardan bazıları şunlardır: "Tanburi Cemil Bey, ağaç tanburda yay kullanıyordu. Yüksek ses elde edemese de hoş, ilahi bir ses elde etmişti. Benim tepkim sonradan moda olan metal tekneli yaylı tanburlardır." Bahsettiğimiz çelişkilerden biri şudur: Tepki gösterilen çalgı metal tekneli yaylı tanbur ise, Cemil Bey'in kullandığı ve daha sonraları geliştirilen ağaç gövdeli tanburlara neden tavrılı yaklaşmıştır?

Ayrıca dışlamaya dair söylemlerden bir diğeri de şöyledir: "Yaylı tanburda iki tel birleştirilmiştir. Mızraplı tanburda ise iki tel ayrıdır. İkisinin parmakta bıraktığı iz farklıdır. Yaylı tanbur parmaklarındaki nasır yapısını bozar, enstrümanından cızırtılı ses çıkmasına neden olur." Cemil Bey'in artı olarak viyolonsel de çalmış olması onun nasır yapısını neden bozmuyordu sorusu da araştırmamız içinde cevap bekleyen bir diğer konudur.

Karşımıza çıkan bir diğer çelişki de şudur: Yapılan röportajda, Cemil Bey'in yaylı tanbur çalgısını plak kayıtlarında yenilik yapmak için bulduğu fakat sonraları giderek unutulduğu ifade ediliyor. Gazeteci Yedig'in peki Cemil Bey bu denemeden pişmanlık duymuş mudur? Sorusuna "Hayır, kesinlikle böyle bir mesaj yok" şeklinde cevap veriliyor. Bu diyalog aklımıza şu soruları getirir: Cemil Bey'in bir yeniliğe ihtiyacı var mıydı? "Unutulmuş olma" yargısı öznel bir yaklaşım mıdır?

Ayrıca röportajda, yaylı tanbur çalgısında ajilite yakalamanın zor olduğu ancak renk sazı olarak kullanılabileceği ifade edilmiştir. Aklımıza gelen ve bu ifadelerin çelişkili olduğunu düşündüren sorular ise şunlardır: Cemil Bey, yaylı tanburda istenen

³⁹ Serhan Yedig, **Hürriyet Gazetesi**, 17 Şubat 2008 ve 7 Şubat 2010.

ajiliteyi yakalayamamış mıydı? Bugün İzmir Klasik Türk Müziği Devlet korosunda görev yapan Ercüment Gümüşel'in bütün repertuarı icra edebilecek bir tekniğe sahip olması yaylı tanburun sadece bir renk saz olabileceği hükmünü çürütmüyor mu?

Bütün bunlar bir yana, görüşmeler sırasında görüşülen kişilerin en çok dile getirdiği ve araştırmamızın temel problemlerinden birini oluşturan konu şudur: “Devlet destekli tüm kurumlarda yaylı tanbur çalgısı bulunmasına rağmen, neden kadrosu yoktur?” Görünür içerik olarak yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanmasını konu alan bu tartışma araştırmamız için, dayandığı temeller üzerinde durularak açıklanması amaç edinilmiş araştırma sorusudur.

Araştırmamız sırasında görüşme tekniği ile veri toplama sürecinde karşılaştığımız ikilemler, yukarıdaki röportajda verdiğimiz örnek değerlendirmesinden çok farklı değildir. Tıpkı bu örneklemede olduğu gibi araştırmamız boyunca görüştüğümüz kişilerin “dışlamaya” yönelik söylemleri gizli i çeriklerden oluşur. Baştan beri verilerin “zımnın dışlanma” diye nitelenmesi de bu yüzden. Birçok görüşmecinin kararlı bir şekilde sarfettiği dışlama söylemleri “neden” sorusu karşısında bağlantısız ve çelişkili ayrıntılara çözümlendi. “Neden kabul ediliyor anlamıyorum!”, “bu duruma bir anlam veremiyorum”, v.b. gibi söylemler ise aslında görünürde kolayca tespit edilebilen bir dışlanma fenomeninin sebebini görüşmecilere de sorgulatmış olur.

Bütün bu bilgilerin ışığında gömülü içeriği ortaya çıkarmak için derinlemesine görüşme tekniğini kullanacak olmamız tesadüf değildir. Gerçekten “neden?” sorusuna odaklanarak toplumbilimsel yaklaşımlarla çözüm aramamız da bu sebebe dayalı se çilen bir tekniktir.

Yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanma olgusunun bir sosyal vaka olarak ele alınması, araştırmayı müzik sosyoloji sahasının içine çeker. Bu bakış, bize dışlanma vakasının bireysel tercihlere dayalı bir olgu olmadığı, sosyolojik temellere dayanan bir fenomen olduğu gerçeğini ortaya koyar. Dışlanma vakasını bu mecrada ele almak, sosyoloji sahasında tanımlanmış ve tecrübe edilmiş bir dizi kavram ve kuramı araştırmanın hizmetine sunar.

1.6. Gelenek ve Gelenekçilik Kavramları

Kelimenin etimolojisine bakıldığında, geçmişî geleceğe bağlama, bir zincir ve bir devamlılık anlamları ile karşılaşılır. Kelimenin arapça karşılığı olan *an'ane*, daha önceki insanlardan “gelen” bir şey demektir. Türkçe de zaten “gelmek” fiilinden türemiştir. Kelimenin İngilizce karşılığı olan *tradition* ise intikal ile ilgilidir.

Gelenek kelimesi; alışlagelmiş şeyler, eski, atalardan kala kala süregelmiş alışkı, huy, uyulması zorunlu durum, kuşaktan kuşağa geçerek gelen, topluluğun üyeleri arasında ortak ve özel bir ruh dolayısıyla sağlam bir bağ kuran her türlü alışkı, anane, bir ulusu oluşturan etkenlerden birisi, öteden beri toplumda sürüp gelen ve bizim uymak zorunda olduğumuz her türlü davranış, anane, uzun bir zaman süresi boyunca efsane, doktrin, görüş ve törelerin aktarımı, gibi tanımlarla karşımıza çıkar. Gordon Marshall ise geleneği, “belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller veya başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi” şeklinde tanımlamaktadır.⁴⁰ Ulu ise geleneği şu şekilde tanımlar: “Gelenek, doğan gelişip yaşayan ve sonunda ölen, ama tıpkı ölen bir tohumun yeni bir hayata vücut vermesi gibi, yeni bir geleneğin başlangıcını hazırlayan bir varlık olarak düşünmek yanlış olmaz.”⁴¹ Gelenek ve geleneksellik için Karadeniz şu ifadeleri kullanır: “Gelenek, sosyal manada, her kuşağın önceki kuşaktan devraldığı, içselleştirerek yaşadığı ve ancak hayat şartları ile uyumlu hale getirdiğı, yani yorumladığı bütün tarihsel ve kültürel mirastır. Geleneksellik ise, bu mirasın doğal seyri içerisinde tarihteki yürüyüşüdür. Topluma doğan her birey, bu geleneksellik içerisinde doğar ve onu hazır bulur ve bir ölçüde kendi katkısını da ekleyerek sonrakilere devreder. Bu süreklilik içerisinde herkes “kökü mazide olan âti” olarak bulunur.”⁴² Ayas gelenek kelimesinin Batı dillerinde *tradere* kökünden geldiğini nakleder. Ayrıca, Roma hukukunda *tradtium* kelimesinin birine saklaması için verilen

⁴⁰ Gordon, Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. Osman Akınbay,Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, s. 258.

⁴¹ Günay, **Müzik Sosyolojisi**, s.181.

⁴² Sıtkı, Karadeniz, “Gelenek Üzerine Bir Okuma Denemesi: Geçmişle Gelecek Arasında Gelenek” **Milel ve Nihal inanç, kültür ve mitoloji araştırmaları dergisi**, Cilt IV, sy 2, Mayıs – Ağustos 2007, s.38.

değerli bir şey anlamına gelmesi dikkat çekicidir.⁴³ Geçmişin şimdide yaşaması olarak da tanımlanan geleneğin şimdiki haliyle geleceğe aktarılması fikri aslında bir paradoks olarak karşımıza çıkar. Başka bir tabirle, geleneği yaşatırken gelecek geleneği de kurguluyor olma hali, geleneği keskin hatlı çizgilerle belirlememizi mümkün kılmaz. Geleneğin eskiye ait kültürel kalıntılar içerdiği de gerçektir. Eski olanın saygınlık kazandığı, toplumda kabul gördüğü şekliyle kuşaktan kuşağa aktarılan alışkanlıkların bütünüdür. “Gelenek naif ve bilinçsizdir. Doğal ve konvansiyonel ayırımını yapmaz. Görenek ve gerçeklik o denli iç içe geçmiştir ki, bu ikisi arasındaki nedensellik ilişkisi ya da tarihsel öncelik araştırılmaz. Meşruluğu sorgulanmayan kültürel gerçeklerin aktarıldığı hiçbir halkası eksik olmayan bir zincir söz konusudur. Bir kültürel ‘norm’ un geçerliliği için ‘eski’ mi olması gerekir, yoksa bu norm ‘geçerli’ olduğu için mi çok eskilerden beri yürürlüktedir? Gelenek ve akılcı tarih bilinci birbirini dışlar.”⁴⁴ Bu alışkanlıklar bütünü topluma öylesine mal edilir ki, terkedilme durumlarında, bireysel dışlanma, geleneğin yaptırım gücünü ortaya koyar. Gelenek yaşayan bir varlık gibidir; iz bırakır ama bu ize indirgenemez.⁴⁵ Tatar’a göre gelenek, “içerisinde örf, adet ve an’aneleri de taşıyan, tarihi ve kültürel mirasın total haliyle bizzat kendisidir. Aslında, buradaki davranış kalıpları ve ritüeller, içi boş pratiklerdir. Onlara anlam kazandıran ruha gelenek denir. Nasıl ki, kelimeler boş sade sözcükler iken içerdiği mana ile anlam kazanır ise davranışlara da ruh ve mana veren geleneğin ta kendisidir.”⁴⁶ Geleneği tanımlarken onu bir maddeye mana kazandıran ‘ruh’ ifadesini kullanan sadece Tatar değildir. Karadeniz de, aynı ifadeyi kullanarak geleneği kapsamlı bir şekilde şöyle ortaya koyar: “Gelenek, süreklilik içerisinde ve süreklilik amacına da matuf, hem geçmişin mirasının taşınma süreci hem bu mirasın maddi olarak da kendisi ve hem de onun gelecek nesillere de hayatiyet içerisinde intikali, yani geçmiş-bugün-yarın üçgeninde gezinen ruhtur”.⁴⁷ Gelenek için yapılan tanımlarda en önemli ortak yönün ‘intikal’ olduğu fark edilir. Baltacıoğlu da geleneği tanımlarken şu ifadeleri kullanır: “Gelenekler varlıklarını bazen tarih öncesinden, doğum çağından, totemcilik devrinden alan, kamunun duyuncaltına bir kez yerleştikten sonra evrim boyunca

⁴³ Ayas, **Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi**, s.280.

⁴⁴ Cem, Behar, “Gelenek, Tutuculuk ve Klasik Türk Müziği”, Cumhuriyet Gazetesi, 21.08.1985.

⁴⁵ Taner, Tatar, “Gelenek ve Gelecek”, **Sosyoloji Konferansları**, sy.26, s.199,215, 07.04.1995, s.1.

⁴⁶ A.e., s.1.

⁴⁷ Karadeniz, “Milel ve Nihal inanç, kültür ve mitoloji araştırmaları dergisi”s.45.

toplumlarını kovalayan, sosyal tipten sosyal tipe değişmeyen çok eski kamusal (collectif) kalıtlardır.”⁴⁸ Geleneğin bir başka işlevi de bireyin topluma kazandırılma sürecini hızlandırması ve bireye yeniden keşiflerle vakit harcamadan hazır tecrübeler sunarak yaşam konforu sağlamasıdır. Cemiyet hafızasını kullanarak bu sosyalleşme hızla devam eder. Toplumsal kodlar açıktır nettir, bireye tercih hakkı sunulmaz. Geleneğin yaptırım gücü de buradan gelmektedir.

Geleneğin içerdiği başka bir anlamı da, dini inanışların uygulana gelmiş bütün ritüellerini ve inançlarını içerir. “Gelenek, Batı düşüncesindeki *sophia perennis*, Hindulardaki *sanatana darma* ve Müslümanlardaki *hikmet-i halide*, yani ebedi bilgelik kavramlarıyla çok yakından ilişkilidir”⁴⁹ Dinin bir gelenek olarak algılanması ve bu anlamda değerlendirilmesi konusunda oluşan fikir birliğinden bahsedebiliriz. İlahi dinlerin menşelerine bakıldığında, vahiy ile oluşan kul-yaratıcı ilişkisinde gelenekten bahsedilemez. Shills’e göre bir şeyin gelenek olması için üç nesil yaşayabilmiş olması gerekir. Daha sonra açıklayacağımız geleneğin değişim dinamiklerinde *üç nesil kuralı**nın burada da geçerli olduğunu görüyoruz. “Frithjof Schuon’a göre ise, “bir din doğuşunda, ilk andan itibaren insanları Allah’a bağlar, fakat ona gelenek adı verilemez. Dinin ilk tabilerinin üzerinden iki ya da üç nesil geçince din bir gelenek halini alır.”⁵⁰ Geleneğin anlamlarına bakıldığında metafizik ve felsefi boyutlarının da varlığı fark edilir. Bu durum geleneğin anlam olarak hem genişlemesine hem de bulanıklaşmasına yol açar. Bu çalışmada odaktan kaymamak için, geleneği anlam olarak manevi kültür çerçevesinde yer alan yönüyle ve daha çok sosyolojik boyutuyla ele alıyoruz.

Gelenek ile gelenekçilik aynı kelime kökünden türeseler de, farklı hatta tamamen karşıt anlama sahip kavramlardır. Tatar’a göre gelenek geçmiş ile gelecek arasında bir köprüdür. Gelenekçilik ise bu köprünün yıkıldığı, bu bağın koptuğu noktada başlar. Geleneğin özünde kültürün kalıplaştırmış olduğu davranış modelleri vardır. Birey içinde bulunduğu toplumda karşılaştığı problemler karşısında düşünmeden kültürün ona sunmuş olduğu davranış kalıplarıyla cevap verir. Bu ise,

⁴⁸ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, **Kültürce Kalkınmanın Sosyal Şartları**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1966, s.12.

⁴⁹ Mustafa, Armağan, **Gelenek**, İstanbul, İstanbul, Ağaç Yayınları, 1992, , s.12.

* Bir sosyal fenomenin bir geleneğe entegre olabilmesi için geçmesi gereken minimum zaman ölçütü.

⁵⁰ A.e., s.12.

huzur halini sabit kılar. Ancak bu davranış kalıplarının oluşması için zamana ihtiyaç vardır. Zaman burada değişim, uyum, gelişim ve kemalat sağlayan bir işleve sahiptir. Zaman içerisindeki bu gelişim, kültürün kalıplaşmasını sağlar. Buna gelenek denir. Yani gelenek gücünü geçmiş ile geleceği arasında kurduğu bağdan alır. Kalıcılığını ve devam gücünü ise geleceğe de hitap edebilme yetisine borçludur. Bahsedilen huzur ortamı böylece kurulmuş olur. Birey tecrübe edilmiş edimlere uyararak, gelecekte kaygı duymayı bırakır. Geçmiş de unutmuyarak güç alır. Geçmiş geleceğe bağlayan bu bağ koparsa, gelenek biter gelenekçilik başlar.⁵¹

Geleneği koruma refleksi ile hareket eden ve bu misyon ile kendini ayrıcalıklı gören sosyal grubu *gelenekçi* olarak tanımlayabiliriz. Bu davranış modeline ise *gelenekçilik* denir. Aslında gelenekçilik gelenekselliğin savunucusu gibi görünse de, yaşayan gelenekle çelişebilir. Gelenek kendi doğal halinde, bütünüyle reddedilen bir refleks ile hiç karşılaşmadığı için, bunun savunucusu olmak da muhal bir eylemdir. Gelenekçinin bir eylemi de, an gelip kapıya dayanan yeniliğin agresif bir refleks ile dışlanması ve geleneği bir sandığa kapatıp soyutlama tavrıyla korumaya alması, geleneği yaşamdan kopardığı için şekilciliğe bürünmesidir. “Gelenek, geçmişe ait etnografik bir tespitin ötesinde bir varlık gösteremiyorsa o zaten ölü demektir; şimdiki zamanın değil, geçmişin geleneğidir ve ancak yaşayan bir geleneğin değişme gücü vardır..”⁵² Özakpınar’ göre geleneği yaşatma adına eskiye dair her şeye sırf eski olduğu için değer verme hali gelenekçiliği tanımlar. Eskiden beri yapılagelen bir duruma inatla ve tutuculukla bağlanma gelenekçiliği ifade eder. Kişi bu davranışını bireysel olarak değil toplum hayatında tutmak için savaş verir ki, bu kişiye gelenekçi denir.⁵³ Bu anlamda Jaroslav Pelikan ise gelenek ve gelenekçilik için “Gelenek ölümlerin canlı inancıdır; gelenekçilik ise canlıların ölü inancı ” ifadesini kullanır. “Bir tarafta, modernitenin, kendini inşa ameliyesini gelenek üzerinden gerçekleştirmeye çalışması ve kendini “geleneksel olmayan” olarak takdim etmesi söz konusu iken; diğer yanda, “geçmiş bugünde yaşatma kaygısında olan ve geleneği, tarihin bir “an”ında sabitleyerek onu muhafazaya çabalayan gelenekçilik” bulunmaktadır.”⁵⁴

⁵¹ Tatar, “Gelenek ve Gelecek”, s.2.

⁵² Yılmaz, Özakpınar, **İslam Medeniyeti ve Türk Kültürü**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2003, s.115.

⁵³ A.e., s.116.

⁵⁴ Karadeniz, “Milel ve Nihal inanç, kültür ve mitoloji araştırmaları dergisi”, s.1.

Kendi dinamiği ile akmakta olan bir kültür ögesi olan geleneği zaman çizelgesinde - koruma altına alma düşüncesiyle- sabitleyip dondurarak, koruma altına alma eylemi, aslında koruma kisvesiyle ölüme terk etmekten başka bir şey değildir. Akarsu'nun tanımına göre: "Gelenekçilik, geleneklere aşırı değer verme eğilimi, eskimiş olana, alışkanlıklara, eski inanışlara yakınlık duyan yaşam tutumu."⁵⁵ Atay ise, gelenekçilik zihniyetini şöyle dile getirir: "Gelenekçilik, gelenek addedilen her ne ise onu alabildiğine öne çıkartan, özneleştiren, hatta bazı örneklerde kutsallaştırma noktasına kadar varabilen bir düşüncedir. Bu haliyle de, 'bugün'ü' başlı başına sorunlu sayan, buna bağlı olarak da 'geçmiş'e sıkı sıkıya referanslı bir düşünsel pozisyon olarak karşımıza çıkmaktadır."⁵⁶

Gelenekçi anlayış mutaassıp olmayı da beraberinde getirir. Geleneğe kutsal bir değer atfederek onu dokunulmaz bir hale büründürür. Bu durumda geleneği, kimlik çekirdeğine ait paternler olarak algılayıp, olduğu gibi, hiç bozmadan geleceğe aktarma misyonu hayati bir hal alır. Varoluşun bir ifadesi olarak kullanılan kültürel meta(musiki), bu sebeple, dokunulmazlık atfedilerek, kutsallaştırılmış bir hal alır. Gelenek bir örf kadar katı şeklini böyle kazanır.

Dışlanma fenomeninin değerlendirilmesi sırasında üzerinde özellikle hassasiyet gösterdiğimiz kavramlar "gelenek" ve "gelenekçilik" olmuştur. Birbirine çok yakın gibi görünse de dinamik yapısı tamamen ters olan bu kavramlar söylem analizleri sırasında bu yüzden dikkatle kullanılmıştır. Toplumsal olgunun, geleneğin kendi doğası ile gelişiyor olmasının yanında, gelenekçi bir dayatmanın etkisinde olup olmadığı sıkça tartışılması gereken bir konudur. Ancak geleneğin bütün müdahalelere rağmen kendi dinamizmi içinde geliştiği ve birtakım gelenekçi dayatmalara, zaman içinde cevap verdiği gerçeği, bu araştırmada bizi sonuca ulaştıran bir rehberdir.

Gelenek kendinden her türlü istifadeye açık olan anlamlar rezervi içerir. Sanat ve dalları da bu yönü ile etkileşir. Gelenek, hiç şüphesiz musiki ile de boyut kazanan ve beliren bir kültür ögesidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk tohumlarının atıldığı

⁵⁵ Bedia, Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurum Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, , 1975 s.77.

⁵⁶ Tayfun, Atay, "Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk 'Gelenek' Muhafazakârlığı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, Cilt: V, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s.164.

yıllar içinde musiki kültürüne ait ilk eserlerin de gecikmeden ortaya konması bu anlamda tesadüf değildir. Başka bir deyişle, yeni çekilen ve geleneğe yaslanan film prodüksiyonlarının tamamlayıcısı olarak bir tanbur veya bir ney tınısının seçilmiş olması da rastlantı değildir. Bu kültürel kalıntılar toplumla öyle özdeşleşir ki, toplumun her bireyi için bir zaman sonra bir kartvizit ve kimlik hükmünde kullanılabilir.

Geleneğin kimlik oluşturuıcı bir rolü vardır. Giddens’a göre⁵⁷ gelenek kendine ait olan ve olmayan arasında bir ayırım yapar. Geleneğin sürmesi, onu bütün unsurlarıyla benimseyen kimselerin katılımının devamına bağlıdır. Bu yüzden “içeride” olmak son derece önemli olduğu gibi dışarıdakilerin ötekileştirilmesini pekiştirir. Geleneğin kimlik oluşturuıcı fonksiyonu bu eyleme dayanır.⁵⁸ Gelenekçi olma ya da olmama belli kimlik özelliklerine ve bu özellikleri öne çıkaran belli olgulara göre şekillenir. Geleneksel kimliği sürdürme argümanlarından birisi de “yeni” ye karşı temkinli yaklaşımdır. Bu bireysel bir tavırdan ziyade toplumsal bir grubun ortak politikasıdır ki, bu grup gelenekçiler diye adlandırılabilir. Geleneksel Türk müziğinin bir gösterge olarak geleneğe perçinlenmiş simgesel hali, geleneğe ait tüm kıymetli unsurlarla birlikte korunmaya tabi tutulur. Cumhuriyetin ilk yıllarında yenilikçi politikanın batı müziğine ilgi duyması sonucu, nispeten sahipsiz kalan Türk müziğini halkın tabanına yayma endişesi farklı sonuçlar doğurur. Kültürel elitler tarafından sürekli aşağılanan Türk müziğini yaşatmanın tek yolu onu hayatın her alanına taşımaktır. Bu noktadan itibaren geleneksel Türk müziği, klasik gelenek çizgisinden uzaklaşarak eğlence dünyası ile harmanlanır ve kimilerine göre seviye kaybı ya da “bozulma” yaşar. İşte bu dönemde geleneksel Türk müziği “meyhane müziği” diye anılır. Gelenekçi toplumun, kendilerini ifade eden ve kimliklerini pekiştirdikleri Türk müziğini resmi kurumlarda korumaya alıp, standartlaştırma ve böylece itibar kazandırma arzusu bu dönemde temelleri atılan bir anlayıştır.⁵⁹ Önceki dönemlerde devlet anlayışı olarak sarayın müziği ve müzisyenleri koruyucu ve kollayıcı tavrı, bu andan itibaren devlet kurumlarına geçmiş ve gelenekselliğin yaşatılması ve korunması

⁵⁷ Anthony Giddens, *Living in a Post-Traditional Society*, Cambridge, Polity Press, 1994, s.79-80.; Akt.: Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş*, İstanbul, İthaki Yayınları, 2019, s.272.

⁵⁸ Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş*, s.272.

⁵⁹ Ayas, *Müziği Boğan Gürültü*, s.307,308.

bugüne değin bu kurumların(TRT, Kültür Bakanlığı Devlet Koroları ve Devlet Konservatuvarları) ana misyonunu oluşturmuştur. Araştırmanın bir gelenek meselesi olması, bu sebeple görüşülen kişilerin ilgili kurumlardan seçilmesini gerektirmiştir.

1.7. Gelenek ve Modernlik İlişkisi

Bu kavramlar birbiri ile karşıt anlamlar olarak görülebildiği gibi, i  i  oldukları da kabul edilir. Aslında bu durum, “gelenek” kelimesinin içerdiği geniş anlam yelpazesi ile de ilişkilenir. Tanımlandığı mecraya göre, ondan g   alma ya da karşısında olma durumları ortaya çıkar. Çalışmamız bu bağlamda moderniteyi geleneksel yapının tanımlayamadığı ve yabancılaştırdığı yenilikler olarak ele alır.

Geleneğin modernite ile savaş halinde olması gerektiği düşüncesi onun tamamen eski ile ilgili olma kabulü ile ortaya çıkar. “Modernistler tarafından gelenek, geçmişle ve geçmişe ait yaşanmışlıklarla eşitlenerek, bugünü yaşamak ve geleceği inşa etmek yolunda terk edilmesi gereken bir “ayak bağı” olarak değerlendirilmiştir.”⁶⁰ Aslında bu karşıtlık; geleneğin, yaşayan ve kendini yenileyen bir özelliğe sahip olduğu gerçeği bilincinden uzak olma ve geleneğe değil, gelenek ilere karşı sergilenen bir tavırdan ibarettir. Modernitenin hiç yoktan ortaya çıkmadığı ve köklerini geçmişten alan bir kültürel temelin üzerine inşa edildiği gerçeği fark edildiğinde karşıtlık ortadan kalkar. “Nitekim modernlik de gelenekle bütün bağların koparılması anlamına gelmediği gibi, tarihin en güçlü modern sesleri de en güçlü geleneklerden doğmuştur.”⁶¹ Paralel bir görüşle, modernleşme geleneğin korunmasına yardım eder. Joseph R.Gusfield, modernleşmenin getirdiği teknik imkanların geleneğin korunmasına yardımcı olduğu, aktarılmasını sağladığı, hatta sosyal tabanını genişletmesine yardım eden bir ortam sağladığını savunur ve şu ifadeleri kullanır: “Artan ulaşım, iletişim, okur-yazarlık ve dikey mobilizasyon imkanları çoğu zaman

⁶⁰ Tayfun Atay, “Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk ‘Gelenek’ Muhafazakârlığı”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce**, Cilt: V, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s.35.

⁶¹ Taşkım, Takış, “Hayatı Geriye Dönerek Anlar, İleriye Dönerek Yaşarız”, Doğu Batı Dergisi, Sy. 25, 2003,s.8.

“büyük geleneğin” daha ücra köşelere ve çok farklı sosyal kesimlere ulaşmasına ve böylelikle güçlenmesine yardım eder.”⁶²

Bu karşıtlığın nereden doğduğu hususuna başka bir açıdan bakarsak, kendi doğal yatağında akan bir nehir olarak gelenek, akıp geçtiği her yerden topladığı malzeme ile büyüyüp, gelişen, değişen tabii bir ömre sahiptir. Daha önce de genişçe açıklanmış olan “gelenekçilik” fikri ve mesleği ise bu tabiatın karşısındadır. Adeta akan nehrin önüne çekilmiş bir settir. Bu direnişin oluşturduğu potansiyel enerji sayesinde, modernite, geleneğin karşısında yer almış gibi görünür. Aslında karşısında olduğu “gelenekçilik” ten başka bir şey değildir. Geleneksel-modern ikileminin ise, bir tepkisellikten doğduğu söylenebilir. “Modernite, kendini geleneğin karşısına koyduğu müddetçe, türedi bir olgu ya da bir sapma olarak adlandırılacaktır. Burada asıl olanın gelenek, sonradan ortaya çıkanın ise modern olduğu kabul edilmek zorundadır. Ayrıca gelenek, binlerce yılın birikimini barındırırken, modernite fiili olarak en fazla birkaç yüzyılın ürünüdür. Ancak buna rağmen ikisinin de birer değer veya yapı olmalarının ötesinde birer “zihniyet şeması” oldukları, ya da bilinç kategorilerini ifade ettikleri kabul edilmelidir.”⁶³

Gelenek ile modernliğin birlikte kabul edildiği ve beslendiği ortak görüş ise aslında modernliğin, gelenekten dönüşen ve yeni bir form ile ortaya çıkan ve yine gelenekten kopmayan bir yapı olduğu yönündedir. Burada dikkat edilirse ‘gelenekçi’ faktöründen uzak doğal bir devinimden bahsedilmektedir. Bu da aslında söz konusu olan karşıtlık ve zıtlık unsurunu ortadan kaldırmaktadır.

Tatar gelenek ile moderniteyi karşı karşıya getiren unsurun modernite olduğunu öne sürer. Geleneğin modernleşme karşısında üstün görüldüğü iddiasını haklı bulur. Geniş bir kabule mazhar olmuş bir yapının üstün görülmesi Tatar’a göre doğal bir durumdur. Modernleşmenin getirdiği yeniliklerin kabul görmesi için geleneğin (kabul görmüşlüğü) aşağılanması yönünde bir tavır sergilenir. Yeni unsurlar ortada bulunan geçmişe dair büyük binaları yıkarak kendine yer açmak

⁶² Joseph R. Gusfield, “Tradition and Modernity: Misplaced Polarities in the Study of Social Change”, **American Journal of Sociology**, Cilt LXXII, sy. 4, 1967, s.357,358; Akt.: O.Güneş Ayas, Müzik Sosyolojisi:Kuramsal Bir Giriş, İstanbul, İthaki Yayınları, 2019, s.269.

⁶³ Mustafa, Aydın, “Modern Dönemlerde Gelenek, Din ve İslam”, **Tezkire Dergisi**, Sy. 40, 2004, s.55.

isterken modernite-gelenek rekabetini ortaya koyar. Aslında gelenek, modernleşmenin yaşama entegrasyonunda faydalanması gerektiği bir kaynaktır. Bunu bir kaynak değil de bir engel olarak gören zihniyet dışlanmaya mahkumdur.⁶⁴

Ayas'ın aktardığı bilgiye göre Lomax, müzik geleneklerinin genel olarak muhafazakar bir yapı gösterdiğini söyler.⁶⁵ Ayas, avrupamerkezci yaklaşımların batı müzik geleneğine dinamizm atfettiğini, değişime direnç gösteren yapıların ise batı dışı müzik gelenekleri olduğunu vurgular.⁶⁶ Geleneksel Türk makam müziğinin değişime kapalı olması yargısı etrafında şekillenen her görüş Lomax'ın bu tanımına gönderme yapar.

Geleneğin yeni modern sunumlar karşısındaki tutumu için matbu bir form ve reçete sunmak mümkün değildir. Modernitenin hangi ortamda ortaya çıktığı ve gelenek ile yüz yüze geldiği vakası, bu karşılaşmanın bir savaş mı yoksa uzlaşma mı olduğunu belirleyen gerçek unsurdur. Modern unsurun (geleneğe ait olmayan) hangi sosyo-kültürel ortamda, hangi siyasi atmosferde, hangi ekonomik koşullarda sunulduğu ve sunan kişi, grup ya da furyanın hangi etiketle kendinden bahsettirdiği bir bütün halinde önem kazanır. Modern-Gelenek yüzleşmesinin sonuçları bütün bu parametreler doğrultusunda gerçekleşir.

1.8. Gelenek ve Göreneğin Değişimi ve Dinamikleri

Ortak bir tarihe sahip, aynı dili konuşan, yeme-içme, giyinme ve diğer bütün alışkanlıkları ile benzeşmiş bir toplumda ortak kültürden bahsetmek zor değildir. Toplumun her bireyi, vücuda gelen bu kültürü hem yaşayan hem yaşatan hem de değiştiren birer piyondur. Kültürün farklı üniteleri, bu bireylerin oluşturduğu ortak potansiyel enerji ile zaman içinde şekil alır. Bir bölümü olduğu gibi iletilir, bir bölümü kısmen değişir, bir bölümü ise tamamen değişerek ana yapının dışına atılır. “Her toplumsal değişim ya da kültürel değişim o toplumun iç dinamiklerinin etkileri ile kendiliğinden ve yavaş yavaş sindirilerek gerçekleşmeyebilir.”⁶⁷ En zor olanı ise

⁶⁴ Tatar, “Gelenek ve Gelecek”, s.4.

⁶⁵ Alan Lomax, **Folk song Style and Culture**, New Brunswick, Transaction Books, 1968, s.130.; Akt.: O. Güneş Ayas, **Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2019, s.267.

⁶⁶ Ayas, **Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş**, s.267.

⁶⁷ Günay, **Müzik Sosyolojisi**, s.198.

dışardan yeni malzemenin vücuda dahil edilmesidir. Edward Shils' e göre gelenek i çne entegre olma süreci nesil aktarımına bağlıdır. Shils, bazen pratiklerin moda olabileceğini ve kısa bir süre sonra hayatta kalmayı başarsa da geleneğe dönüşemeyebileceğini söyler. Shils, pratiklerin gelenek halini alabilmesi i çn en az üç kuşak – bunların uzun veya kısa olmasının önemi bulunmaksızın – sürmesi gerektiğini vurgular.⁶⁸

Bu değişim/ değişmezlik sürecinde manevi kültürün her ünitesi farklı davranır. *Töre* asla değişmez. *Örf* ler katıdır. *Görenek* ve *adetler* kısmen değişebilir. *Gelenek* ise tarihsel birikimi ile değişime kapalı görünse de; teknolojik, ideolojik ve ekolojik etmenler ile değişime en çok maruz kalan ikinci ünedir. Birinci ünite ise, *görenek* tir. *Görenek* kelimesi, *görmek* fiilinin isme dönüşmesiyle oluşur ve anlamı ile işlevi bu anlamda tutarlılık gösterir. Bireyler kendi toplumlarında olmayan obje, olay ya da olguları taklit ederek alıntılama yoluna gidebilirler. Bu durumda yabancı olgunun kabulü yeni kültür sahasına göstereceği uyum ile mümkündür. *Görenek* gözlem ve uyarlama kabiliyetiyle kazanılan bir kültür ögesidir. *Adet*, *örf* ve *töreler* insan doğduğunda hazırdır. Ancak *görenek* uyarlanma sürecinde jeneratör davranışlara ihtiyaç duyar. Taklit edilirken, bazıları yeni koşullara uyarlanmalarında bireysel ya da grupça yaratıcılık gerektirebilir. *Görenekler* zamanla geleneğe dönüşebilme potansiyeline sahiptir.⁶⁹

Gelenek-görenek ilişkisini açıkça ortaya koyan bu cümleler, *göreneğin*, potansiyel bir gelenek elemanı olması yönüyle dikkat çeker. Yukarda bahsi geçen -üç nesil- kuralı göz önüne alındığında, *göreneklerin* benimsenerek yaygınlaşması ve üç nesil yaşatılması sonucunda *gelenekleşebileceği* söylenebilir.

Küreselleşme ve popülarizm de *gelenek*in yapısını her an değiştirme potansiyeline sahip dış parametrelerdir. Manevi kültür ünitelerini Günay, toplumdaki yaptırım güçlerine göre, yumuşaktan sertte doğru şu şekilde sıralar:

⁶⁸ Edward, Shils, **Gelenek: İnsan Bilimlerine Prolegomena**, Çev. ve Der. Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2002, s.160; Akt.:“Gelenek Üzerine Bir Okuma Denemesi: Geçmişle Gelecek Arasında Gelenek” **Milel ve Nihal inan ç Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi**, Cilt IV, sayı. 2, Mayıs – Ağustos 2007, s.34.

⁶⁹ Edip Günay, **Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2006. s.175,187.

1. Kişisel alışkanlıklar
2. G örenekler
3. Gelenekler (Ananeler)
4. Adetler
5. Örfler
6. T öreler⁷⁰

Günay'ın bu sıralaması bizim çalışmamız için de geçerli olup, özellikle *görenek* üzerinde durmamızı gerektirir. Bir başkasından görülerek beğenilen unsur, bir geleneksel yapı için yeni uygulanan niteliktedir. Bu unsurun görenek olarak kalması mümkün iken, üç nesil boyunca yaşatılarak kadimleşmesi, geleneğe dahil olması ile sonu çanabilir.

Goffman'a göre "bir toplumsal kurum belli türde bir faaliyetin düzenli olarak gerçekleştiği algıyı kısıtlayan sabit engellerle çevrili bir yerdir" Goffman, toplumu kısıtlayan engellere çerçeve ismini vermektedir.⁷¹ Goffman'ın bu tanımlaması bir anlamda geleneği tarif etmiştir. Gelenekçiliğin manipülatif yapısı her zaman geleneğin doğal yaşam akışına ters akıntı olarak direnç göstermiştir. Gelenekçilerin geleneğin bekçiliğini yaptığı ve "musikiye uzanan eller kırılınsın" tarzındaki söylemlerin gürleştği dönemler Behar'a göre şöyle tanımlanır: "Geleneğin keyfi olup olmadığı, doğayla ya da pozitif akılla bağdaşıp bağdaşmadığının sorgulanması, onun kaybolmaya yüz tuttuğunun göstergesidir. O zaman da gelenekçiler geleneği savunmak durumunda kalırlar. Bu tepkisel savunma bazen geleneğin aslında doğaya ve kanunlarını uygun olduğunu ileri sürmek, bazen de dayandığı uzun deneyimin birikimini onun lehine bir kanıt olarak algılamak biçiminde ortaya çıkabilmiştir."⁷²

Klasik Türk Musıkisi içerisinde gelenekçilikten tutuculuğa geçiş, geleneğin doğal gelişimi, kılık değiştirmesi ya da sönüşü sonucu olmamıştır. Klasik Türk müziği, egemen gelenek statüsünden varlığını ancak tutucu olarak belirleyebileceği bir pozisyona içsel bir gelişim sonucu değil, 1920' li yıllarda bazı tepeden inme siyasi kararlar sonucu gelmiştir. Karşı konulmaz siyasi darbeler sonucu toplumun

⁷⁰ A.e., s.176.

⁷¹ Erving Goffman, **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s.222.

⁷² Cem Behar, "Gelenek, Tutuculuk ve Klasik Türk Müziği", **Cumhuriyet Gazetesi**, 21.08.1985.

gelişmesinin gerisine itilen klasik Türk müziği geleneğinin yeniden gündeme gelmesi ise ancak müsait siyasi koşulların oluşmasıyla mümkün olabilirdi. 1970’lerden itibaren bu tutuculuğun yeniden prestij kazanıp zaman zaman bir restorasyon görünümüne bürünmesine de şaşmamak gerekir. Müziksel restorasyonlar, gelenek zinciri iyice koptuğu zaman belirir. “Aslında, gelenekleri korumaya ya da ihyaya yönelik gelenekselci veya başka türlü hareketlerin ortaya çıkışı bile, başlı başına bir kırılmayı gösterir.”⁷³ Gelenek saf, tutuculuk bilinçli, restorasyon ise duygusaldır. Bu restorasyon girişimlerinin ülkemizdeki kuşkusuz en önemli örneği üslup, yorum ve icralarıyla Nevzat Atlığ yönetimindeki İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korusu’dur. Bu koro duygusal bir restorasyon idealini içeren bir yorum modeli yerleştirmektedir.

“Restorasyonun bu noktadaki çelişkisi bir yandan eskiyi sırf eski olduğu için makbul sayarken, bir yandan da eserleri ister istemez kendi yorum süzgecinden geçirmesinden kaynaklanır. N.Atlıg ve korosunun mükemmel fakat donuk, sağlam olduğu kadar dakik, yüzeysel ve yeknesak icraları, geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurmaktan çok arasındaki uçurumu derinleştirmiştir.”⁷⁴ ‘Geleneği yaşatma’ edimi, kültürel bir değere sahiptir. Bir kartopu gibi büyümüş kültürel sermayenin hem korunması hem yaşatılması saygın bir eylem olarak kabul görür. Ancak ‘gelenek ile yaşama’ zamana karşı bir duruşu beraberinde getirir ki, bu zımnen bir direniş ve soyutlanmadır. Geçmiş bir zaman diliminde yaşayan vakayı tekrar canlandırma işlemi bir temsildir. Eğer icra edenler bu temsil değil kendisidir savından kurtulamazsa soyutlanma kaçınılmaz bir hal alır. Nevzat Atlığ korosuna Behar’ın yaptığı yorumlar da bunun neticesidir. Kısaca, her kültür kendi döneminden beslenerek hayat bulur. Dönemin bütün şartları ile (ekonomik, politik, sosyo-kültürel, v.b) bir bütün halinde kimlik kazanır. Herhangi bir kültür ögesini, tarihin derinliklerinden çıkarıp bugüne taşımak manevi bir değer taşısa da onu gerçek yaşam alanından koparır. Bu kabul ile ‘gelenek ile yaşamak’ hali bir tür soyutlanmayı beraberinde getirir.

Geleneği sadece geçmişe ait olarak algılamak yanlıştır. Görenek, gelenek ve diğer kültür kavramlarını doğru algılayıp yorumlamak için doğru tanımlamak gerekir. Geleneği gelecek ile olan ilişkisinden koparmak büyük bir yanılgıdır. Geçmişle olan

⁷³ Eric Hobsbawm, Terence Ranger, **Geleneğin İcadı**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s.10.

⁷⁴ Behar, “Gelenek, Tutuculuk ve Klasik Türk Müziği”, s.2.

bağ aynı zamanda bu ana ve geleceğe uzanan bir yapı gösterir. Zaten kelime anlamı olarak bir –ek’tir ve mevcut olan varlığa bağlanan organik bir yapı gösterir. Bir öz bir mayadır. Geçmiş geleceğe bir maya çalar ve bugünün pratikleriyle kurulan bağları ile geleceğe uzanır.⁷⁵

Kavramlar bu şekilde ele alındığında, değişim dinamikleri daha iyi anlaşılacak, yenilik, değişim ve gelişim ifadeleri daha iyi tanımlanabilecektir. Üzerinde konuşulan ortamın kültür olması, kültürü meydana getiren öğelerin iyi analiz edilmesini mecbur kılar. Saha üzerinde yapılan çalışmaların sağlıklı sonuçlara ulaşması bu ilişkilerin doğru anlaşılması ile mümkündür.

1.9. Sembolik Etkileşimcilik ve Sanat Dünyaları Yaklaşımı

Yaylı tanbur çalgısının resmi müzik kurumlarından dışlanması eğilimi konulu çalışmamız sırasında karşılaştığımız en büyük güçlüklerden bazıları; söylemsel mücadeleyi yürüten tarafların belirlenmesi, estetik ölçülerin ortaya konması, ciddi müzik ve piyasa müziği ayrımı, geleneğe dahil olan ve olmayan alanları belirleyen çizgilerin nereden çizileceği gibi girift konular olmuştur. Aslında bu konuların hepsi müzik dünyasındaki aktörlerin toplumsal etkileşimi içerisinde ortaya çıkar. Bu etkileşim ile ortaya çıkan farklı davranışları ve ilişki kalıplarını, sanatsal pratik bütününe birer parçası olarak görmeye başladığımız andan itibaren Becker’ın değişimiyle farklı “sanat dünyalarının” varlığı ile yüzleşiriz. Bir başka ifadeyle, sanat dünyaları yaklaşımı, müzik ve toplumun iç içe geçmiş yapısı gereği ortaya çıkan, farklı eylemlere eşit mesafeden bakabilme ve değerlendirme yetisini kazandıran metodun kendisidir.

“Sanatı bir grup insanın birlikte yaptığı bir iş olarak görmeyi öneren Howard Becker, bu sanat dünyalarını kavramsallaştırmamıza ve ampirik araştırmalarla keşfetmemize imkan sağlayan teorik çerçeveyi bize sunar.”⁷⁶

Sanat dünyaları kavramı, “sembolik etkileşimci” yaklaşıma dayanır. Sembolik etkileşimciliğin kurucularından Mead, bizi farklılaştıran davranışları, belirli hedeflere göre bilinçli bir şekilde uyarlar, çeşitli sembollerle etkileşerek hayata geçirdiğimizi

⁷⁵ Atay, “Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk ‘Gelenek-çi’ Muhafazakarlığı”, s.156.

⁷⁶ Ayas, **Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş**, s.234.

ifade eder. Bu davranışlar aksiyona geçerken, toplumsal sembollerle iletişim kurulur. Sembollerin anlamları yorumlanır ve tepkiler ona göre şekillenir. Ait olduğu grubun üyeleri ile ve karşıt grupların üyeleri ile empati kurarak sağlaması yapılan davranışlar, bir ayna ile nasıl görüldüğünün sorgulanması sonrası eyleme geçirilir. Örneğin, araştırmamız içinde karşılaştığımız mızraplı tanbur icracılarının yaylı tanbur çalmak istemeleri sırasında hocalarının bunu hoş görmemeleri neticesinde öğrencinin vazgeçmesi durumunda olduğu gibi. Mızraplı tanbur çalan öğrenci, kendini ait hissettiği gruptan (klasik) dışlanmamak için bu isteğinden feragat eder. Ciddi müziğin bir sembolü olarak mızraplı tanbur çalgısını icra eden öğrencinin, yaylı tanbur çalgısına yönelimi sırasında ait olduğu gruptan başka bir grup (piyasa) ile anılması söz konusu olabilir. Kendini ait hissettiği grup (klasik) içinde sadakatini sorgulatacak bu değişime sıcak bakmayan ve sonuç olarak yaylı tanbura şüphe ile bakan öğrencinin ve hocasının sembollerle iletişim kurabildikleri açıkça görülebilir. Başkalarının tepkilerini ve beklentilerini öngörerek sergilediğimiz davranışlar ait olduğumuz toplumsal grubun içindeki konumu perçinleyen ya da zayıflatan bir özelliğe sahiptir. Bu davranış modelleri de zamanla kalıplaşarak düzenli bir hal alır. Türk makam müziği geleneği içinde özellikle resmi kurumlarda sergilenen gelenekçi tutum, müzikal izdüşümlerinin yanı sıra kullanılan jargon, davranış biçimleri ve giyim tarzlarına kadar zamanla bir düzen kazanmış ve ortak anlam dünyası doğurmuştur. “Gelenekçi tutum” dan bahsederken yekpare ve stabil bir tanımlama yapmak doğru olmaz. Geleneğin kendi içinde dallanıp budaklanmaları ve alt dallarda kendi davranış modellerini üretebilen alt modellerin de oluşabileceğini göz ardı etmemek gerekir. İşte sanat dünyaları perspektifi ile kazanılan bakış, her bir oluşumu, makro ve mikro planda eşit mesafede ve ayrı ayrı ele alabileceğimiz bir model sunar.

Becker, “sanat dünyaları” nda, müziği kolektif bir faaliyet olarak ele alır. Herbert Blumer’den “ortak faaliyet” olarak öğrendiği birinci prensibi “kolektif faaliyet prensibi”, ikincisini “karşılaştırma prensibi” , üçüncüsünü de “süreç prensibi” olarak isimlendirir.⁷⁷ Kolektif faaliyet prensibi ile müzik bir grup insanın ortaklaşa yaptığı bir iş olarak ele alınır ve sanatın kendisine değil, kişiler arasındaki işbirliği kalıplarına odaklanması gerektiği savunulur. Bu bakış ile neyin sanat olduğuna dair

⁷⁷ Howerd Becker, **Sanat Dünyaları**, çev. Evren Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, s.14; Akt.: Ayas, Müzik Sosyolojisi:Kuramsal bir Giriş, İstanbul, İthaki Yayınları, 2019, s.242.

uzun ve müphem tartışmalar yerine, ortaklaşa faaliyet içinde olan bireylerin uzlaşılarının esas alınması araştırmacılara daha rasyonel çalışma imkanı sunmuştur. Ayrıca neyin sanat olduğunu belli argümanlarla ortaya atan herkesi (eleştirmenler, teorisyenler, vb.) bu kollektif faaliyetin içine dahil ederek değerlendirme yapılır.

Bir müzik eserini (genel anlamda bir sanat yapıtını) ortaya koymak sanatçının tek başına gerçekleştirdiği bir eylem değildir. Söz gelimi, bir konser programında repertuvar, icracılar, enstrümanistler ne kadar önemliyse ses sistemi de bir o kadar önem arz eder. Bunun gibi, konser salonu, organizasyon, v.b. bütün ayrıntılar, performansın bir parçası olarak kabul edilmelidir. Bir müzik programının başarılı bulunması, solistin, sazandelerin olduğu kadar yapımcının da ortak olduğu bir sonuçtur. Bunun da ötesinde ortaya çıkan yapıtın eleştirilmesi ve estetik anlamda değerlendirilmesi de bu bütünün parçalarını oluşturur. Becker, bir sanat faaliyetinin ortaya çıkış sürecinden bahsederken “takdir” edilmesinin de öneminden bahseder. Takdir edilmiş bir faaliyet bir anlamda meşrulaşmış ve yaşam alanını genişletmiştir. Örneğin, yaylı tanbur çalgısını icra ettiğim bir TRT programında, bir dinleyicinin yaptığı taksimi takdir etmesi sayesinde tekrar programa çağırılmam bu çalgının meşruluğunu arttırmış, arttırmasa bile yapımcının nazarında en azından bu çalgı olmalı mı, olmamalı mı sorusunu bir daha akla getirmeyecek şekilde etkilemiştir. Destek faaliyetlerinin bir sanat ürününe ve içeriğine etkisi bu anlamda yadsınamaz bir gerçektir. Becker, sanatı bizzat ortaya koyan unsurları “çekirdek faaliyetler”, geriye kalan bütün faaliyetleri ise “destek faaliyetleri” olarak adlandırır. Destek faaliyetleri içinde özellikle geleneksel Türk makam müziği söz konusu olduğunda resmi kurumların etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Araştırmamız içinde yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanması eğilimi bir anlamda sanatın yaratıcı çekirdeğini bu denli etkilediği için bu destek faaliyeti ile (TRT) birlikte ele alınması şarttır.

Sanat Dünyası içinde farklı estetik kaygılarla ve farklı değer yargılarıyla oluşan kümeleşmeler kendi içlerinde sürekli iletişim, gözlem ve sorgulama halindedir. Bu kümeleşmeler zaman içinde birleşme, ayrışma, belirsizleşme, kaybolma veya yeniden türeme gibi oluşumlar gösterebilir. Bu durum kültür kavramının sürekli bir devinim içinde olmasının olağan sonucudur. Ancak bu kümeleşmeler birbirinden habersiz ve bağımsız yaşamaz. Bahsettiğimiz gözlem ve sorgulama hali hem kendi niteliklerini

ortaya koymada hem de karşı grupların niteliklerinden haberdar olmada birincil önem arz eder. Becker'ın ortaya koyduğu “içselleştirilmiş diyalog” kavramı da bu kültürel dinamizmin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Birbirimizin değer ve beklentilerini hesaba katarak hareket etme gerçeğimiz kolektif faaliyetin hem tanımı hem sonucudur. Araştırma evrenimiz içinde yer alan geleneksel Türk makam müziğinin resmi kurumlardaki yaşam örüntüleri incelendiğinde, katı gelenekçi, esnek gelenekçi ve iki kümeleşmenin arsında yer alan birden fazla oluşum gözlenir. Katı gelenekçi kümeleşmelerin de içyapısının farklılaştığı rahatlıkla gözlemlenebilir. Bahsettiğimiz bütün kümeler, birbiri içinde geçişken bir yapıya sahip olmasının yanı sıra birbirlerinden haberdarlardır ve birbirlerini referans olarak eylemde bulunurlar.⁷⁸ Bu etkileşimin önemli iki sonucu vardır. Birincisi gruplar karşı grupları referans alırken kendi vasıflarını pekiştirir. İkincisi ise benzeşmek istemediği noktalarda benzeyen davranışlardan kaçınarak saflaşma yoluna gider. Dikkat edilirse bu eylemler sanatı ortaya koyan çekirdek faaliyetleri yönlendiren toplum bilimsel dinamiklerdir. Yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanma eğiliminden bahsederken, olaya sadece müziksel bir olguymuş gibi yaklaşmanın götüreceği yanlış ve eksik sonuçlardan kaçınmak için “içselleşmiş diyalog” kavramının getirmiş olduğu bakış açısına duyulan ihtiyaç yadsınamaz bir gerçektir.

Farklı kümeleşmeler içindeki geçişken yapı çoğu zaman düşünce ekolleri içinde yer almaz. Bu durum ise düşünce ekolleri ile faaliyet ekolleri arasında bir ayrım yapar.⁷⁹ Teorisyenler düşünce ekollerini kategorize ederken, somut faaliyetler ile örtüşmeyen bazı sonuçlara ulaşabilir. Bir başka ifadeyle, somut faaliyet ekolleri müziği hayata geçirirken teorisyenlere göre hareket etmez. Saray dönemi müziğinden bahsederken, saray müzisyenlerinin aynı zamanda dışarıda da çalıştıkları gerçeğini yok sayarak dönemin piyasa müziğini ayrı bir yapılanma olarak görmek doğru olmayacaktır. Düşünce ekollerince birbirinden ayrı konumlandırılan piyasa ve yüksek sanat muhitleri, somut faaliyet ekollerince bir arada yaşanabilir. Birçok arkadaşım gibi TRT’de geleneksel Türk makam müziği icra ederken aynı zamanda piyasada

⁷⁸ Ayas, **Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş**, s.252.

⁷⁹ Samuel Gilmore, “Schools of Activity and Innovation”, **Sociological Quarterly**, sayı:29, 1988, s.203-219; Akt.: Ayas, Güneş, **Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2019, s.252.

çalışmamız, düşünce ekolleri ile faaliyet ekolleri arasındaki ayrıma somut bir şekilde gönderme yapar.

1.10. Bourdieu'nün Beğeni Hiyerarşileri ve Alan Teorisi

Geleneksel Türk makam müziği evreninde resmi kurumlar içerisinde yaşanan ve belli grupları karşı karşıya getiren estetik çatışmaların temelinde hakim “kültürel meşruluk” tanımlarının yol açtığı beğeni hiyerarşileri yatar. Bourdieu'nün ifade ettiği gibi beğenilerin ifade ediliş tarzı belli sınıfsal çıkarlarla ilişkili olabilir. Bourdieu'ye göre sanatsal beğenilerden giyim tarzlarına, yeme içme alışkanlıklarından dine, bilime, felsefeye, hatta bizatihi dile kadar bütün kültürel simgeler ve pratikler” çıkarları somutlaştırır ve “toplumsal ayrımları pekiştirme işlevi” görür.⁸⁰ Bu kavramlar, yaylı tanbur çalgısını dışlama eğilimini bir beğeni tercihi olarak ele alırken, belli çıkarları somutlaştırdığını ve bu çıkarları sağlama alan kültürel meşruluk tanımlarından güç aldıklarını fark etmemizi sağlar. Kabaca yaylı tanburu “dışlayanlar” ve “dışlamayanlar” olarak kutuplaşan iki grup düşündüğümüzde birinci hakim kültürel meşruluk tanımını katı bir şekilde muhafaza etmeyi, ikinci grupsa onu esnetmeyi amaçlamakta bu da karşılıklı damgalama eğilimlerine yol açmaktadır.

Bourdieu, beğeni hiyerarşileri ile ortaya çıkan farklı gruplar ile kültürel meşruluk arasındaki ilişkiyi açıklarken toplumsal uzamı bir oyun alanına benzetir. Klasik Türk müziği geleneği içindeki bölünmeleri ve iç mücadeleleri anlamak için Bourdieu sosyolojisi bir ilham kaynağı olabilir. Katı gelenekçiler ile kültürel meşruluk tanımını esnetmeyi amaçlayanlar arasındaki çatışma farklı alanlarda gerçekleşir. Bu alanlar farklı güç dağılımlarına, bu güç dağılımları da sermayelerin dağılımlarına göre şekillenir. Kültürel sermaye, eğitim yoluyla öğrenilmiş tüm alışkanlık, yatkınlık, yetenek ve davranış kalıplarını içerir. *Simgesel sermaye*, içerisinde her sermaye türünün izlerinin görülebileceği, sahip olunan simgesel değerler bütünüdür. Tüm bu dinamikler aracılığı ile şekillenen sistemin yeniden üretimini sağlayan dinamik ise

⁸⁰ David Swartz, **Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nun Sosyolojisi**, çev. E. Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s.18, 56; Akt.: Ayas, Güneş, **Müzik Sosyolojisi:Kuramsal Bir Giriş**, İstanbul, İthaki Yayınları,2019, s.184.

habitus tur. Ayrıca, gelenekten gelen bütün alışkanlıkları sürdürme eğilimde olan bireyin, yenilikler ile yeniden şekillenmesi durumu *habitus* olarak tanımlanır.⁸¹

Bourdieu'nun oyun metaforu i çinde kullandığı terimler şu şekilde özetlenebilir: Oyunun ya da mücadelenin sürdüğü yer *alan* olarak tanımlanır. Alana katılan aktörlerin oyunun temel kurallarını sorgulamadan kabul etmesi beklenir ki, bu kurallara *doxa* denir. Bireyler bazı kuralları sorgulamadan kabul eder ki, buna *doxa* denir. Bireylerin ellerinde bulundurdıkları değerler manzumesi *sermaye* dir. Oyunun sonunda elde edilecek tüm çıkarlar ve kazanımlar ise *illusio* dur. Sonuca gitmek i çin sergilenen bütün davranışlar zamanla kalıplaşır ve birey için bir yol haritası oluşturur. Zamanla oluşan bu yatkınlıklar bütününe ise *habitus* denir.⁸²

Yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanması eğilimini odak alan çalışmamızı bir *alan* kavramı içinde düşünmek, aynı zamanda ilişkisel düşünmemize imkan tanır.

Geleneksel Türk makam müziği evreninde oluşturulmuş devlet destekli kurumları (resmi kurumlar), Bourdieu'nün kavramlarıyla analiz etmek mümkündür. Devlet destekli bir kurumda belli bir maaş için çalışan sanatçılar, hayatlarını idame ettirdikleri yegane işlerine, oynanmaya değer bir oyun olarak değişmez bir inanç beslerler ki, bu *illusio* dur. Oyunun oynandığı saha daha önceden tanımlanmış ve yerleşik bir düzen halini almıştır. Dönemin koro şefi, müdür ve sanat danışmanının benimsediği düzen ve kurallar zaman içinde kabul görmüştür. Estetik olarak farklı topluluklarda nüanslar bulunsa da, her topluluk kendi düzenini kurmuş, tüm topluluk üyeleri de bu düzeni ve kuralları benimsemiştir. Tüm bu kurallar bütünü *doxa* dır. Topluluk üyeleri, başarılı olmak için belli yönlerini ön plana çıkarırlar. Hangi davranışların başarı ölçütü olacağı, her *alan*⁸³ için farklı tanımlanabilir. Dolayısıyla, başarıyı belirleyecek olan *sermaye* (burada kültürel sermaye) farklılık gösterebilir. Örneğin, Doğan Dikmen'in yönettiği bir topluluktaki sanatçıların başarılı bulunması,

⁸¹ Aylin Görgün Baran et. al., **Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2013, s.15.

⁸² Pierre Bordieu, Loic J. D. Wacquant, **Düşünsel Bir Antropoloji için Cevaplar**, Çev. Nazlı Ökten, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s.82,83; Akt.:Ayas, Güneş, **Müzik Sosyolojisi:Kuramsal Bir Giriş**, İstanbul, İthaki Yayınları,2019, s.184.

⁸³ Burada geleneksel Türk makam müziği camiası bir *alan* olarak kabul edilse de, i çindeki her resmi kurum ve içlerindeki her topluluk için ayrı alan tanımlamaları gerekli olabilir. Çünkü tanımlanan her topluluğun doxası farklı içerik taşıyabilir.

Dikmen'in benimsediği tavır ile icraya yakınlık ölçütü ile belirlenirken, İzmir Radyosu'ndaki Şef Kutlu Payaslı'nın icrakarlardan beklentisi bu yönde olmayabilir. Ya da, Nevzat Atlığ korosuna başvuran çok başarılı bir ritim üstadı, topluluğun prensipleri gereği ritim çalgısına ihtiyaç duyulmaması sebebiyle kendisine yer bulamazken, İzmir Radyosu'nda tabiri caizse kapıdan içeri girememiş bir rebab icracısı Atlığ'ın topluluğunda baş üstünde tutulabilir. Aynı şekilde, yaylı tanbur çalgısının sadece İzmir Klasik Türk Müziği Devlet Korosu'nda yer alması kültürel sermayenin farklılık göstermesi sonucu oluşan bir durumdur. Kültürel meşruluk, kuralları koyan ve gücü elinde bulunduran hakim grup tarafından değiştirilebilir. Mesela, bugün yaylı tanbur çalgısını “bizim çalgımız” değildir diyerek refüze eden TRT, bir zaman sonra uluslararası bir düzeyde başarı sağlayan yaylı tanbur icracısının alkışlanması sonrası, bu tavrını tamamen değiştirebilir. Bu durumda yaylı tanbur icracıları yıllardır değer görmezken kültürel sermayeyi bir anda kazanabilirler. Bütün bunlardan ayrı olarak, bir sanatçının kurumsal bir kimliğe sahip olması ve kadrolu bir eleman olarak çalışması resmi belgeyle teyit edilmiş kültürel sermayesinin kurumsal biçimi olarak tanımlanabilir. Bu resmi kimliği edinen herkesin temel olarak dışarıdaki müzisyenlerde olmayan bir kültürel sermayeye sahip oldukları kabul edilir. Resmi kurumlar dışındaki müzisyenler ise kültürel sermayelerini ürettikleri plak, cd ya da dijital platformlardaki metalarıyla ortaya koyarlar.

Her *alan* içinde oluşan toplumsal yapılar incelendiğinde belli düşünce, davranış ve beğeni kalıplarına rastlanır. “Bourdieu'nun *habitus* olarak adlandırdığı bu kalıplar, katılımcının oyuna yatkınlığını belirler.” Her alana erken katılanlar belirli davranış kalıplarını daha fazla tecrübe edip benimsedikleri için yeni olanlara nazaran daha çok sermaye biriktirip habituslarını güçlendirirler. Bu yüzden savunmacı bir refleksle alana yeni girişleri kısıtlamaya ve *doxa* nın saflığını korumaya çalışan kadim üyeler, bazı sınırlama ve dışlama stratejilerine başvururlar.⁸⁴ Bourdieu habitusu tanımlarken çoğunlukla bedensel yatkınlıklardan bahseder. İzmir Radyosu'nda yetişmiş bir sanatçının oradaki büyüklerini örnek alarak kazandığı alışkanlıklar sayesinde edindiği üslup o sanatçının/sanatçıların habitusudur. İstanbul Radyosu'nda

⁸⁴ Ayas, **Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş**, s.189.

yetişen bir sanatçının bu sanatçılardan ayrılması ve farklı bir üslupta yatkınlık kazanması da yine habitus kavramına gönderme yapar.

Yaylı tanburun resmi kurumlardan dışlanması eğilimini tartışırken önümüze çıkan farklı kutupların farklı *doxa* lara sahip olduğu bir gerçektir. Geleneksel Türk makam müziği evreninde, geleneği yaşatma iddiasında bulunan resmi kurumların doxasının gelenek uzantılı argümanlarla inşa edildiğini görüyoruz. Mızraplı tanbur çalgısının gelenek içinde mitleştirildiği bir dünyada, yaylı tanbura karşı gelişen tavrın temelinde *doxa* nın saflığını koruma eğiliminin yattığını söyleyebiliriz.

1.11. Ortodoksi ve Heterodoksi Kavramları

Söylemsel mücadeleler kapsamında ele alınan *ortodoksi* ve *heterodoksi* kavramları, ele alınış şekilleri bakımından araştırmamız içinde gönderme yapabileceğimiz tanımsal içeriklere sahiptir. Özünde dinsel geleneklerde ve teolojik öğretilerde yer alan bu iki kavram aynı zamanda sosyal bilimler disiplini içinde de kullanılır olmuştur. Bu iki karşıt kavram, başka karşıt kavramların açıklanmasında güçlü bir teori oluşturur. Özellikle çalışmamızda yer alan *gelenek-gelenek dışı* etkileşiminin anlaşılmasında bize çözüm yolları üretir. Cevizci, felsefe sözlüğünde bu kavramları şöyle tanımlar: “Ortodoks (İng. orthodox; Fr. orthodoxe) Genel görüş ya da uzlaşma uygun olan, geleneksel inançlara aykırı düşmeyen inançlar; sapkınlık sergileyen, oluşturulmuş gelenek ya da çerçevenin dışına çıkan görüş veya öğretiye karşıt olarak, bir kurum ya da insan öbeği tarafından doğru bulunan ve kabul edilmesi istenen öğreti ya da görüş için kullanılan sıfattır.”⁸⁵

Kavramlar her ne kadar dinsel öğreti kapsamında ortaya çıkmış ve kullanılmış olsa da, ekonomi, felsefe ve sosyoloji disiplinlerinde de kullanılmıştır. *Ortho* (doğru), *doksia* (inanç, yol, öğreti) yani *ortodoksi* doğru yol anlamındadır. *Hetero* ise diğer, öteki anlamında kullanılmış olup *heterodoksi* öteki yol anlamına gelmektedir. Heterodoks vurgusu bütün disiplinlerde ana akımın dışladığı ve ötekileştirdiği bir olgu olarak karşımıza çıkar. Yoldan çıkmışlık ve sapkınlık ifade olarak heterodoksal akımları tanımlar. Bu kavramları çalışmamız için asıl önemli kılan ise, belirli bir

⁸⁵ Ahmet, Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Engin yayıncılık, 2002, s.783.

gelenek içerisindeki farklılaşmayı ifade etmiş olmalarıdır. Aynı gelenek içerisinde birbirinden çeşitli sebeplerle farklılık gösteren sosyal yapılanmalar, çoğunluğu oluşturup oluşturmama, egemen güç odaklarına yakınlığı açısından farklı şekilde sosyal konumlandırılmaları sebebiyle birbirlerinden ayrılmış, bu farklılaşma ise ortodoksi ve heterodoksi kavramları ile örtüştürülmüştür.⁸⁶

Gündüz, “Başkaldırı Geleneği ve Heterodoksi” başlıklı makalesinde ortodoksinin tutucu yapısını, karşıt yenilikçi görüşlere karşı tepkisel yapılarını tespit etmiş ve sıralamıştır: “Ortodoksinin farklılıklara karşı uyguladığı dışlamacı politika ve yok etme kampanyası heterodoksal akımlar üzerinde birçok etkiye yol açmıştır. Bunları içe kapanma, esoterik ya da gizemli bir yapı arz etme, çoğunluğu oluşturan toplumsal yapıya ve toplumdaki egemen güçlere karşı bir anlayış ve tutum geliştirme ve maddi evrene karşı olma gibi hususlar olarak sıralamak mümkündür.”⁸⁷

Heterodoksal akımları, ortodoks yapının tutumları meydana getirir. “Heterodoksal geleneklerde, çoğunluğu ve gücü temsil eden ortodoksiyle yaşanan çatışma ve ona karşı verilen var olma/hayatta kalma mücadelesi, heterodoksal akımların teolojik, kozmolojik, antropolojik ve eskatolojik bakış açılarına da yansımıştır”⁸⁸ Bir başka deyişle, geleneksel unsurların değişme sürecinde oluşan ortodoks söylemsel yapı, heterodoksal söylemlerin var olma mücadelesi ile çatışma meydana getirir.

Gündüz makalesinde, ortodoksinin sadece dini bir düşünce yapısını kapsamaması dışında, sosyal bilimler için de bir teori oluşturduğunu, siyasal ve kültürel farklılığı, karşıtlığı, değişimi ve yozlaşmayı heterodoksi olarak tanımladığını belirtir. Bu katı tutumun hoşgörüyü ve toleransa açık olmadığını da ortaya koyar.⁸⁹ Bütün geleneksel yapıların kendi içinde yenilendiğini bu yeniliğin geleneğe ait doğal bir süreç olduğunu yok sayan kapalı bir düşünce sisteminin karşısında yer alan heterodoksi, Gündüz’e göre, toplumsal baskıya teolojik ve sosyolojik boyutta bir karşı duruşu ve başkaldırıyı ifade etmektedir.⁹⁰

⁸⁶ Şinasi, Gündüz, “Başkaldırı Geleneği ve Heterodoksi”, **Bilimname VI**, sy.3., İstanbul, 2004, s.1.

⁸⁷ A.e.,s.78.

⁸⁸ A.e., s.79.

⁸⁹ A.e., s.78.

⁹⁰ A.e., s.85.

“Doxik alan içinde ortodoks gruplar kadar heterodoks gruplara da yer vardır. Zaten söylemsel pratik bu kutuplaşma çerçevesinde hayata geçer ve hakim söylemin sınırları da bu mücadele tarafından belirlenir... Egemen ve ortodoks sınıflar doxanın saflığını korumaya çalışırken, heterodoks ve yönetilen sınıflar söylemin alanını genişletmeye ve böylelikle de hakim söylemin keyfilğini ifşa etmeyi amaçlarlar”⁹¹

Bourdieu, söylemsel mücadeleleri tarif ederken kültürel alanın doxası için kullandığı ortodoks ve heterodoks söylemler, araştırmamız için söz konusu olan yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanması vakasında beliren çatışma için tanımlanabilen bir metafor oluşturabilir. Gelenekçiler ve karşıtlarının sosyal reaksiyonu ile ortaya çıkan söylemsel mücadelenin alanlarını tespit etmek için kullanılabilecek bu kavramlar, bulguların analizi esnasında anlaşılabilir sınıflandırmalara yardımcı olur.

1.12. Becker’ın Haricilik Kavramı

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Bourdieu’nun oyun analojisinden faydalanarak ortaya koyduğu bazı görüşleri, ger çek hayattan kopuk bir teori olarak gören Becker, kendisinin interaktif katılımcı olarak tecrübe ettiği “haricilik” kavramını öne sürer. Becker, daha sonra ele aldığı “sanat dünyalarında”, karşılıklı eylemlerin farklı iki cephenin etkileşmesi sonucu değil, sanatsal eylemlerin “kollektif bir faaliyet” olarak değerlendirilmesi gerektiği kanaatine varır. Becker’ın “sanat dünyaları” yaklaşımında bireylerin birbirlerini hesaba katarak eyleme geçmeleri, çalışmamız için ne kadar işlevsel ise, sembolik etkileşimci bir yaklaşım olarak “haricilik” de bir o kadar önemli kavramsal çerçeve çizer. Amerikalı sosyolog Howard S.Becker, “etkileşimci sapkınlık kuramının” en itibarlı kurucu saha araştırmacılarından biridir. Kendisinin aynı zamanda bir caz sanatçısı olması, çalışmada interaktif gözlemci olarak tespitlerine de yer vermesini sağlamıştır. Becker, sapkınlık kuramını tanımlarken, toplumsal gruplar

⁹¹ Pierre Bourdieu, **Outline of a Theory of Practice**, Çev. Richard Nice, Cambridge University Press, 1977, s.188;Akt.: Güneş, Ayas, **Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2014, s.161.

içerisinde dayatılan kurallardan ve ihlalcilerinden bahseder. Haricilik algısının oluşumunu ise şöyle aktarır:

“Bütün toplumsal gruplar kurallar koyarlar ve koydukları bu kuralları bazı zamanlarda ve koşullarda dayatmaya çalışırlar. Toplumsal kurallar, durumları ve bu durumlara uygun davranışları tanımlarlar; bazı davranışları “doğru” olarak kabul edip onaylarlar, bazılarını ise “yanlış” olarak kabul edip yasaklarlar. Dayatılan herhangi bir kuralın ihlalcisi varsa kişi; özel bir kişilik türüne sahip olarak görülebilir, ya da toplumsal grubun biat ettiği kurallar çerçevesinde yaşamak konusunda güvenilmeyecek biri olarak değerlendirilebilir. Kuralı ihlal eden kişi harici olarak algılanır.”⁹²

Howard S. Becker, hakim grupların, kendileri gibi düşünmeyen ve hareket etmeyen her görüşe ve davranışa karşı olma durumundan bahseder. “Sapkınlık” kavramının, ilgimizi kimin suç işlediği sorusundan daha genel bir soruna kaydığını ifade eder. Kollektif eylemin mevzubahis olduğu her yerde insanların bir şeyleri “yanlış”, yani yapılmaması gereken şeyler olarak tanımladıklarına işaret ederken genellikle diğerlerini bu şeyleri yapmaktan men etmek için adımlar attıklarından söz eder.⁹³ Bu karşı duruşun hangi temellere dayandığını ve tepkiselliğin altında yatan nedenleri sorgularken “Kim kimi suçluyor? Bu kişiler, suçladıkları kişileri ne yapmış olmakla itham ediyorlar? Hangi koşullar altına bu ithamlar, başkaları (en azından bazıları) tarafından da kabul görmek anlamında başarılı oluyor?”⁹⁴ sorularıyla irdeler.

Gelenekçi görüş, kendilerinin “sanat” yaptıklarını onlar dışındaki her akımın sanatın dışında olduğunu salık verirler. Resmi kurumlar, geleneğin temsilcileri olma iddiasıyla, ortodoks sözcülüğünü üstlenirler. Resmi kurumlar, özümsemiği bütün davranışları ve gereçleri (habitus) benimseyerek meşruluk alanlarını tanımlarlar. Korumacı bir tavırla alışlagelmiş bir dışlama eğilimi gösterirler. Bu süreçte geri kalan her olguyu (şüpheli baktıkları da dahil olmak üzere) dışlarlar. Resmi kurumlarda yaylı tanbur çalgısını dışlama eğilimi işte bu toplumsal vakanın bir sonucu olarak karşımıza çıkar. “Gelenekçi” kesim kendine ait görmediği ya da şüpheli baktığı yaylı tanbur çalgısını ve icracılarını ötekileştirir. “Sapkın” olarak etiketler. Bu haricileştirme eylemi karşı tarafça (sapkınlar), kayıtsız şartsız kabul edilmez. Gelenekçi kesim kendilerini “sanat” ın temsilcileri olarak görürken, diğer taraftan “sapkınların”, “sanat”

⁹² Becker, **Hariciler**, s.21.

⁹³ A.e., s.13.

⁹⁴ A.e., s.15.

ın merkezinde olduklarını iddia ettikleri de görülebilir. Becker’a göre neyin “sanat” olduğu veya olmadığı açık değildir. Bu bakışla, sapkınlık alanında mevzubahis olan aynı iddiaları ve süreçleri burada da (kural koyucular cephesinden) gözleyebileceğimizin altını çizer. Becker, sanat söz konusu olduğunda kimsenin yaptıklarına sanat denmesinden gocunmayacağını da ifade eder.⁹⁵

Howard S. Becker, *haricilik* tanımının iki karşıt grup arasında yer değiştirebileceğini şu şekilde ifade ederken harici olarak etiketlenen kişinin de meseleye farklı bakabileceğini vurgular. Harici olarak etiketlenen kişinin, kendisine dayatılan kuralları kabul etmeyebileceğini ve kendisini bu ret eylemi yüzünden yargılayanların yetkinliğini ve meşruiyetini sorgulayabileceği ifade eder. Becker bu durumda kendisini yargılayanların, yani onların ait olduğu grubun *harici* olduğunu düşünebileceğine dikkat çeker.⁹⁶ Bu düşüncesini ise şöyle özetler: “Sapkın etiketini yemiş birinin bakış açısından “harici”, kendisini, kuralları çiğnediği gerekçesiyle suçlayan kural koyuculardır.”⁹⁷

Geleneği kalın hatlarla çizen ve bu çizginin dışındakileri hariciler olarak tanımlayan kurallar vardır. Howard S. Becker bu kuralları enformel uzlaşımlar olarak tanımlar.

Becker, belirli kuralların mevzuatın parçası olabileceğini veya belli bir grubun enformel yaptırımlarla bağlanmış gelenekleri arasında yer alabileceğini vurgulamıştır. Ayrıca Becker, yasal kuralların doğal olarak daha kesin ve açık olduğunu belirtmekle beraber, enformel kuralların ise daha belirsiz ve yoruma açık olduğunu vurgulamıştır.⁹⁸

Konservatuvar öğrencilerinin piyasada çalışmalarına müsaade edilmemesi, bağlama öğrencilerinin elektro bağlama çalmalarının hoş karşılanmaması, mızraplı tanbur çalan öğrencilerin yaylı tanbur çalmaları durumunda benzer yaklaşımlara maruz kalmaları enformel uzlaşımlara örnek gösterilebilir.

Kurallar her zaman bir topluluk tarafından bir uzlaş sonucunu doğmaz. Yani bir grubun uzlaşıları her zaman o grubun doğasından türemez. Siyasi bir çatışma

⁹⁵ A.e., s.15.

⁹⁶ A.e., s.21., Harici olarak etiketlenen kesimin, “gelenekçiler” e *goygoycu* demesi gibi.

⁹⁷ A.e., s.35.

⁹⁸ A.e., s.165.

üzerinden karara bağlanır. Becker bir toplum ya da bir grup için neyin işlevsel, neyin bozuk işlevli olduğunu tanımlamanın pratikte kuramda görüldüğünden daha zor olduğunu ifade eder. Bir grubun niyetinin ya da amacının (işlevinin) ne olduğu ve nihayetinde bu amaca ulaşmaya nelerin yardımcı, nelerin de engel olacağı sorusunun çoğu zaman siyasi bir mesele olduğunu vurgular. Becker, grubun içindeki hiziplerin bu işlevin ne olması gerektiği konusunda anlaşılmadıklarını ve kendi tanımlarının kabul görmesi için mücadele ettiklerinin altını çizerek.⁹⁹ Devlet kurumları içindeki politikalar, belli siyasi iktidarların görüşlerine ve inisiyatiflerine göre şekillenirler. Siyasi iktidarlar değiştikçe, uygulanan politikalarda değişime uğrar. Bu bağlamda, “sanat” tanımlamaları da farklı dönemler için değişim gösterebilir. Geleneksel Türk makam müziğinin resmi kurumlardaki ağırlığı ve niteliği de bu dönemlere paralel olarak değişebilir. Bir dönem, TRT’de akşamüstü fasıllarının olması, bir dönem tasavvuf müziğinin baskın şekilde programlarda ön plana çıkması, kısa sap bağlamanın, ney çalgısının, ya da gitar, davul, piyano gibi çalgıların görsel ve işitsel dominasyonunun dönemsel değişimleri gibi.

Bir toplumu oluşturan gruplar arasında farklı tutumlar sonucu ayrımlar söz konusu olabilir. Göreceli bir bakış açısıyla, sapkınlık grup kurallarına uymama olarak tanımlanabilir. Bireyin grubun koyduğu kurallara uyup uymadığı sorgulandığında sapkınlığı hakkında hüküm verme imkanı sağlanır. Kurallara uymayan birey hiç şüphesiz sapkın addedilir.¹⁰⁰ Howard S. Becker sapmayı en yaygın olandan farklılaşma olarak tarif eder.¹⁰¹ Gelenekçilerin, belli bir döneme sınırlar çizerek ve duvarlar örerek gelenek budur demesi ve değişen bir kültür ögesine değişmezlik atfederek koruma altına alma refleksi, sapkınlığı yaratan başlıca etmendir. “Toplumsal gruplar, ihlal edilmesi sapkınlık olarak tanımlanan kuralları koyarak sapkınlığı yaratırlar. Bu kuralları belli kişilere uygularlar ve bu kişileri de hariciler olarak etiketlerler.”¹⁰²

Becker’a göre bir davranışın sapkın olup olmadığına karar vermek belli ölçülere bağlıdır:

⁹⁹ A.e., s.27.

¹⁰⁰ A.e., s.28.

¹⁰¹ A.e., s.24.

¹⁰² A.e., s.29.

- 1) Bir bireyin gösterdiği davranışın sapkın olup olmadığı başkalarının verdikleri tepkiyle ölçülür. (Yaylı tanbur çalgısı ile TRT sınavına gelen bir adayın, içeri alınmaması, kurulun üyelerinin birlikte gösterdiği bir davranıştır.)
- 2) Bir davranışın sapkın olarak değerlendirilmesi sırasında iki şeye dikkat etmek önemlidir: Birincisi davranış kimin gösterdiği bir diğeri de bu davranıştan kimin incindiğidir. (Yaylı tanbur çalgısı ile sınava gelen aday kadrolu çalışmak isteyen bir müzisyen, jüri ise resmi kurum etiketiyle kuruma değer bulduğu adayları seçmekle yükümlü gruptur. İktidar olan jüri, geleneğin temsilcisi iddiasıyla daha önceden gelen tanımlanmış değerler bütününe (habitus) sadık kalmak suretiyle eyleme geçer. Yaylı tanbur çalgısı ile içeri alınmayan aday ise, sembolik bir değer atfedilmiş çalgının icracısı olarak, yarı formel bir yaptırımla sapkın ilan edilen kişidir.)
- 3) Bir davranışın sapkın olup olmadığı o davranışın bir kuralı ihlal edip etmediğine ve diğer insanların bu davranışla ilgili nasıl davrandıklarına ve ne yaptıklarına bağlıdır.¹⁰³ (Bütün seçici kurulun “yaylı tanburun bizim çalgımız olmadığına” dair varmış olduğu fikir birliği, ortak bir tepkiye yol açmıştır. Bireysel olarak beğeni duyulsa da, kurumun etiketi ile hareket etme adına belli kurallara ve sınırlara tabi olan jüri üyeleri bu davranışları ile sapkın davranışın ne olduğu konusunda hem fikir olurlar.)

Farklı sosyal grupların hegemonya savaşı güçlünün başarısı ile sonuçlanır. Becker’ a göre bir grubun toplumdaki başka bir gruba ya da gruplara kendi kurallarını dayatması bizi yanıtını bulmamız gereken başka bir soruyu gündeme getirir. Kuralların dayatılması sonrasında kabul ettirme ve bu başarı, Becker’a göre siyasi ve ekonomik güç ile ilişkilendirilir.¹⁰⁴

Howard S. Becker, kural koyma ve dayatma konusunda güç faktörünü tanımlarken yasal ya da yasa dışı güç farklılıklarından bahseder. İşgal edilen toplumsal konumun gerekli silahları ve gücü sağladığını ifade ederken bu yol ile yetkinlik sağladıklarından söz eder. Becker güç dağılımındaki farklılıkları bir yandan yaş, etnisite ve sınıf

¹⁰³ A.e., s.32,33,34.

¹⁰⁴ A.e., s.37.

farklılıklarına bağlarken, kural koyma ve dayatma yetkisini temelde güç farklılıkları ile ilişkilendirir.¹⁰⁵

Gelenekçiler ile yenilikçilerin aralarında oluşan keskin çizgiyi her zaman gelenekçi taraf belirlemez. Sapkın olarak damgalananların da geleneksel kuralları ve geleneksel kurumları, tümünden reddetme eğilimde olduğu bir gerçektir. Bu eğilim de aradaki çizgiyi belirginleştirir.¹⁰⁶

Howard S. Becker, bir müzisyenin müzik dünyasında kendini konumlandırması sırasında yaşadığı, ekonomik, sosyal ve psikolojik durumları şöyle tespit eder:

“Müzisyenler, çalmaya değer tek müziğin caz adını verdikleri müzik olduğunu düşünürler. Bu terim kısmen, haricilerin taleplerini dikkate almadan çalınan müzik olarak tanımlanabilir. Öte yandan müzisyenler, işverenin ve seyircilerin bitmez tükenmez müdahalelerine katlanmak zorundadırlar. Ortalama bir müzisyenin kariyerinde en çok sıkıntı yaratan sorun, geleneksel başarı ölçütleri ile sanatsal ölçütler arasında seçim yapma zorunluluğudur. Müzisyen, başarılı olmak için ticarileşmek, yani müziğini dinleyecek olan ancak müzisyen olmayan kişilerin isteklerine göre çalmak zorunda olduğunu görür. Bunu yaptığında da diğer müzisyenlerin saygısını ve sonuç olarak da çoğu durumda, kendine olan saygısını kaybeder. Eğer kendi ölçütlerine sadık kalırsa o zaman da geleneksel toplumda başarısız olmaya mahkumdur. Müzisyenler kendilerini haricilere ne kadar ödün verdiklerine göre sınıflandırılır; skalanın bir ucunda katıksız “caz” müzisyeni, diğer ucunda da “ticari” müzisyen vardır.”¹⁰⁷

Geleneksel Türk makam müziğinin resmi kurumlar içerisindeki oluşumu göz önüne alındığında, Becker’in örnek verdiği çalmaya değer tek müziğin geleneksel müzik (Klasik Türk müziği) olduğu görülür. Tanımlanan müzik içinde saflaşma ve bütünleşme başarı ölçütü olarak görülür. İcra edilmeye değer tek müzik bu iken, TRT içindeki televizyon programları, devlet korolarının farklı beldelerdeki konser programları ve konservatuvarların farklı etkinlikleri, halkla bütünleşmek adına sanatçıları ideal “sanat” müziğinden ayrılmaya zorlar. Bu durum, kurumlar içerisindeki bazı sanatçıların ciddi direnişlerine ve tepkilerine yol açar. Örneğin, TRT kurumu içerisinde haricilerin taleplerinin dikkate alınmadığı radyo programları ile izlenme kaygısı ile vizyona giren televizyon programlarının, yapımcıları, ses sanatçıları ve saz icracıları ayrışan bir yapı gösterir. Sanatsal ölçütleri ön plana alan ve sadece icra etmeye değer bulduğu müziği yaparak kimliğini oluşturan bir grubun

¹⁰⁵ A.e., s.38.

¹⁰⁶ A.e., s.63.

¹⁰⁷ A.e., s.112.

karşısında, müzisyen olmayan kişilerin isteklerine cevap vermek üzere kurgulanmış bir başarı ölçütünü benimseyen grup oluşumları dikkat çeker. İcra etmeye değer bulunduğu müziğin dışında başka bir müziği yapmak durumda kalan sanatçı, önce diğer müzisyenlere sonra da kendisine olan saygısını yitirdiğini düşünür. Bu bağlamda, geleneksel Türk makam müziği içerisinde mitleştirilmiş mızraplı tanbur çalgısının icracıları, sadece çalmaya değer buldukları müziği icra etme yönünde bir eğilim gösterirler. Bu icracılardan, müzisyen olmayan kitlenin (Becker’ın tabiriyle kazmalar) taleplerine cevap vermeleri istendiğinde ortak tepkisel bir tavırla karşılaşılır. Bu ortak tepkisel tavrın bir uzantısı olarak, mızraplı tanbur haricileştirilen müziklerde kullanılmadığı gibi, yaylı tanbur da gerçek “sanat” müziği içerisinde barındırılmaz. Yaylı tanbur icracıları ötekileştirilir. Bazı mızraplı tanbur icracılarının ticari müzik piyasasında yer alırken mızraplı tanburu bırakarak yaylı tanbur icra etmeleri¹⁰⁸ bu önermeye gönderme yapar. Araştırmamız içerisinde sürekli kullandığımız “gelenek çi kesim”, “geleneği koruma iddiasındaki camia” gibi söylemler, harici olarak etiketlenen grubu gelenek dışı saymamızı gerektirmez. Çünkü burada söz edilen “gelenek” bütün söz konusu grupların oluşturduğu üst başlık olarak algılanmalıdır. Gelenek, bahsi geçen gruplar arası geçişlerin yarattığı dinamizimle birlikte ortaya çıkan girift oluşumun tamamını kapsayan bir kavram olarak tanımlanır.

Tecimsel müzik piyasasında, para kazanmak zorunda olan bir müzisyen, kendi içinde duyduğu kaygılarla iç savaş halindedir. Hissettikleri ile yaşadıklarına kendini ifade etme isteği de eklendiğinde iç dünyası karmaşık bir hal alabilir. Müzisyen kendini dışarıdan gelecek denetimden özgür olması gereken yaratıcı bir sanatçı olarak görür. Müzisyen olmayan ve “gerçek müziğin” ne olduğundan bihaber kalabalıktan (kazmalar) daha üstün ve nitelikli bir kişi olarak görür. Bu tipler (kazmalar), ne onun müziğini ne de yaşam tarzını anlarlar; ama kendisi onların yüzünden profesyonel ideallerine aykırı bir şekilde müzik yapmak zorunda kalır.¹⁰⁹

Denetim ve yaptırımcı kurallar, müzisyen için kendini ifade etme noktasında engel teşkil edebilir. Becker müzisyenlerin en büyük sorunlarının, sanatsal tavır üzerindeki denetimden özgürleşme çabasında şekillendiğini ifade eder. Denetimin,

¹⁰⁸Münir Nurettin, Beken, “Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the Music at the Maksim Gazino of İstanbul”, PhD. Dissertation, University of Marlyland USA, 1998, p.202.

¹⁰⁹ Becker, **Hariciler**, .s.121.

müzisyenin performansını doğal olarak onun ölçütlerinden çok farklı ölçütlerle değerlendiren ve ona göre tepki veren dinleyiciler (hariciler) tarafından uygulandığını belirtir. Müzisyenler ve hariciler arasındaki bu ihtilaflı ilişkinin, müzisyenin özgün kültürünü biçimlendirdiğinden ve onun kariyerindeki temel ihtimalleri ve kriz noktalarını şekillendirdiğinden bahseder.¹¹⁰

Becker’a göre, müzisyenin sanat yapma ile para kazanma arasındaki tercihi ve uygulamada kullandığı bütün araçlar ve davranışlar zamanla müzikal kimliğini ve çizgisini oluşturur. Ticari baskıya boyun eğenlerin para ve şöhretin yolunu açtığından, ticari baskıya karşı direnen müzisyenlerin ise müzikal kimliklerini inşa etme adına mükafatları refüze ederek katı bir duruş sergilediklerinden söz eder.¹¹¹ Resmi kurumlarda kadrolu çalışan sanatçıların dışarıda çalışmalarına yönelik eğilimlerini ortadan kaldırmak için konulan kurumsal yaptırımların dayanağı özünde ticari baskılara karşı boyun eğmeyen bir duruşun, kurumla özdeşleştirilme çabası olarak nitelendirilebilir. Geleneği yaşatma iddiasında bulunan resmi kurumların bu denli katı kurallar koyması, kültürel sermayeyi koruma ve sosyal sermayeyi devam ettirme adına yapılandırılmış bir nevi güvenlik kilidi niteliği taşır. Bu güvenlik kilidinin ne kadar işe yaradığı sorgulanması gereken bir durumdur. Kurumların kendi iç programlarında bile halkın beğenisini esas alan ve “gerçek sanat” anlayışından ödün veren yaklaşımları çelişkili bir durum doğurur. Ancak kurumsal kimliği kağıt üzerinde bile olsa devam ettirme adına alınmış resmi kararlara bağlama edimi, dışarıdan gelebilecek tüm eleştirilere ve sorgulamalara karşı takınılmış bir tavır olarak tanımlanabilir. Yaylı tanbur çalgısının da bir türlü resmi kurumlar içerisinde legal bir hal alamaması vakası, resmi kurumların bu tavrı ile yakından ilişkili görünür. Kurumlar manevi değerlere yaslanarak ayakta kalma ve saygınlıklarını devam ettirme eğilimindedir.

Geleneğin içinde var olan manevi dinamikler, bahsedilen değerler bütünüdür. Geleneği oluşturan *değerler*, gelenekçiler tarafından katı bir şekilde yaşatılır ve korunur. Bir süre sonra kimlik ile özdeşleşerek, aşılmaz kanunlar halini alır. Bu kural ve kanunları aşma ve bozma eğiliminde, aforoz kaçınılmaz olur ki, böylece gelenekçiler ve diğerleri oluşur. “Belli kurallar başlangıçlarını, sosyal bilimcilerin

¹¹⁰ A.e., s.134.

¹¹¹ A.e., s.145.

“değerler” adını verdiği belirsiz ve genelleştirilmiş tercih ifadelerinde bulurlar.”¹¹² Becker’ın aktardığı şekliyle Parsons, *toplumsal değer* i şu şekilde açıklar: “Doğal olarak bir duruma içkin ucu açık muhtemel yönelimler arasında yapılacak bir seçim için kıstas ya da ölçüt işlevini gören ortak sembolik sistemin bir ögesine değer denilebilir.”¹¹³ Ayas ise değerlerin bize diğer her şeyin eşit olduğu bir durumda, muhtemel davranış biçimlerinden hangisinin tercih edilebilir olduğunu belirlediğinden bahseder.¹¹⁴ Gelenekçiler ile diğerleri arasındaki görüş ayrılıkları tanımlanmış, kabul görmüş, kalıplaşarak değer kazanmış tüm davranışların benimsenmesi/benimsenmemesi zemininde şekillenir. Geleneksel çevredeki kural koyucular değerler örüntüsü içinde korumacı bir güdüyle, değer dışı davranan her kişi ya da gruba tepkisel refleks gösterirler. Refleksi gösteren kişi (kural koyucu), kendi davasında meşruluk kazanmak (yerini sağlam kılmak) ve saygınlık kazanmak adına bu hal içine girer. Becker belli kuralları türeten ve bu türetmede genel değerleri dayanak haline getiren kişinin neden böyle davrandığını sorgular. Bu sorgulamada kural uygulayıcısının yaşam tarzına meşruiyet sağladığından bahseder. Kural uygulama eylemini ise iki amacın şekillendirdiğini ifade eder: Birinci olarak “konumunu meşrulaştırmak”, ikinci olarak ise “uğraştığı insanların saygısını kazanmak.”¹¹⁵

Daha önce değinilen kültürel sermayenin ağırlık merkezi değişimleri, iktidar grubunun yetkinliğini kaybettirebilir. Kültürel meşruluğu elde etmiş grubun bu sermayeyi elinde tutması ve kural koyucu niteliğini sürdürmesi saygınlığını diğer odaklara karşı devam ettirebildiği ölçüde mümkündür. Bu gerçeği bilen kadim gelenek mensupları her an teyakkuzda olup, otoritelerinin devamı için diğer odaklara baskı uygularlar. Resmi kurumlarda yaşanan hiyerarşik yapının temeli de bu gerçeğe dayanır.

Becker sapkınlığın genel anlamda bir girişimin ürünü olduğunu söyler. Kuralların yapılması için gerekli girişim olmadan kuralı bozmayı içeren sapkınlığın da var olamayacağını savunur. Dans müzisyenlerinin itaatsizlikleri yüzünden

¹¹² A.e., s.162.

¹¹³ Talcott, Parsons, **The Social System**, New York, The Free Press of Glencoe, 1951, s.12.; Akt: Howard, Becker, **Hariciler (Outsiders):Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması**, Çev. Şerife Geniş-Levent Ünsaldı, Ankara, Heretik Yayınları, 2017, s.162.

¹¹⁴ Becker, **Hariciler**, s.163.

¹¹⁵ A.e., s.167.

etiketlenmeleri gibi kuralı bozanların cezalandırıldığına vurgu yapar.¹¹⁶ Yeni unsurun (yaylı tanbur) topluma entegre olma sürecindeki sancılar aslında katılmış kuralların varlığı sebebiyle ortaya çıkar. Becker, sapkınlık hakkında yapılan laf kalabalığının ve hatta bilimsel araştırmaların çoğunun, kuralları yapan ve uygulayan insanlardan ziyade, kuralları bozanlarla uğraşması ilginç bulur.¹¹⁷ Yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlarda kullanılması ile ilgili oluşan ortak tepki, bu çalgıyı farklı ithamlarla refüze etme yönünde gelişmiştir. Oluşan bir kurallar bütünü ve bu bütünü bozma eylemlerinin açıkça seçilebileceği “yaylı tanbur çalgısını dışlama eğilimi” bu yönüyle haricileri etiketleme pratiğinin çarpıcı bir örneğidir. Kuramsal çerçeveyi oluştururken araştırma evrenini oluşturan resmi kurumlar içerisinde yaşanan vakaların tasvirleri analizleri gibi aktif rol oynayan grupların analizleri de son derece büyük önem arz eder. Howard S. Becker canlıların fizyolojik ve biyokimyasal işleyişine ilişkin deneyler yapılırken öncelikle onların kesin anatomik tasvirlerine ihtiyaç duyulması gibi, kuramsallaştırılması gereken sosyal olgunun ne olduğunu bilmenin ve toplumsal anatominin kesin ve detaylı tasvirlerine de ihtiyaç duyulmasına dikkat çeker.¹¹⁸ Türk makam müziği geleneğinden dışlanma olgusunun yaylı tanbur çalgısı üzerinden analizi yapılırken resmi kurumlardaki yapılanmaların tanımlanması bu açıdan büyük bir önem arz eder. Daha önce tartışılan kimin sanat yaptığına dair hükmün kesin olmaması, bazen hangi grupları karşı karşıya getirdiğini tanımlamamızı da zorlaştırabilir. Gelenekçi gruba mensup kişilerin, söz konusu kurumlar içerisinde bile birbirinden farklı farklı gelenek ve haricilik tanımları yapıyor olmaları yaptığımız analiz açısından bir zorluk teşkil etmektedir. Ancak resmi kurumlarca karşı tavır alınan “piyasa” olgusu ve bu olgunun Becker’ın haricilik kuramı ile olan ilişkisi araştırmamızın analizi için uygun bir zemin hazırlayabilir.

1.13. Piyasa Kavramı ve Haricilik İlişkisi

¹¹⁶ A.e., s.197.

¹¹⁷ A.e., s.197.

¹¹⁸ A.e., s.203.

Araştırma içinde yer alan ve yaylı tanburun remi kurumlardan dışlanması eğilimini destekleyen argümanlar içinde yer alan “piyasa”, gelenekçi grubun kendini tanımlarken başvurduğu karşıt bir olgu olarak ortaya çıkar.

Türk makam müziği geleneğini, gelenekçilerin koruma altına almaya çalıştığı parçası ile “piyasa” da yaşayan bir kolu ile ve ara, yan ve karşıt unsurların tamamı ile ele alarak tanımlamamız gerekir. Araştırma içinde kültürel meşruluğa sahiplik ayrıcalığını kendinde gören “gelenekçi” grubun karşısında yer alan olguları tanımlamak aslında “gelenekçi” grubun sınırlarını çizer. Sosyal bilimlerde çok kullanılan ama aslında kökeni matematikte bir ispat yöntemi olan *olmayana ergi metodu** ile üzerinde konuşmak istediğimiz ana temayı (piyasa) netleştirebiliriz. Bu yöntem bize anlama kolaylığı sağlar ve odaktan (orjinden) sapmamızı engeller.

Kuralcı anlayışların (ortodoksi) keskin çizgileri, dışarıda kalan bütün olguları tanımlamamızı sağlar. Neyin gelenekçi neyin gelenekçi olmadığı da böylece ortaya çıkan olgulardır. “Geleneksel müziğin” karşısında olması yeterli şart olarak yeni, eski bütün unsurlar *piyasa müziği* adı altında toplanır.

Ciddi müzik dünyasının ana yapısından ayrılarak piyasa müziğini oluşturan ilk etmen ve ilk kırılma noktası, sarayın geleneksel müziğe sırt dönmesi olarak kabul edilebilir. Sanat yapma iddiası ile üretilen ve himayesi bir toplumsal iktidar grubu tarafından sağlanan tüm müzik geleneklerinde, koruyucunun desteği kaybolduğunda, müzik pratikleri daha geniş bir mutabakat arayışı ile geniş bir himaye sistemi olarak kamuya ve onun beklentilerine yanıt verecek pratiklere yönelmek zorunda kalmıştır. Bu anlamda saray ve seçkin çevrelerden gördüğü desteği, dolayısıyla da koruyuculuğu azalan geleneksel Türk sanat müziği pratisyenleri (besteciler, müzisyenler vb) ticari bir amaçla yüzünü piyasaya çevirmiştir. Kamunun memnun edilmesi esasına yönelik bu eğilim kendisini ağırlıklı 19. yüzyılda göstermeye başlamıştır. Bu yönlenmede en önemli etken kuşkusuz geleneksel Türk sanat müziğinin toplumsal kaynağında yaşanan değişim olmuştur.¹¹⁹

* Mantiğin çelişmezlik ilkesi.

¹¹⁹ M.Yalçın Öztüfekçi, “Geleneksel Türk Sanat Müziği’nin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü: İzmir “Fasıl” Mekanları Örnek Olayı” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, 2006, s.16.

Aslına bakılırsa, para için müzik yapma eğilimi saray içinde padişahın ödülleriyle ulaşma anlayışıyla yaşanmış bir durumdur. Ancak, saray zengin ve mutlak bir gelir kaynağı iken, halk böyle değildir. Halkın önce beğenisini kazanmak daha sonra tecimsel müzik piyasasında yer almak farklı estetik ölçüler ile yüzleşmek demektir. İşte kamunun memnuniyeti olarak özetlenen beğeni ölçütleri, piyasa müziğini yapılandıran ana olgulardan biridir.

Tanzimat fermanı (1839) ile başlayan yenilikler silsilesi toplumun beğeni anlayışını da değiştirmiş, artık kar, beste gibi ağır formlara eskisi kadar ilgi duymamaya başlamıştır. Daha çabuk tüketilen formlara yönelim şarkı formunun ön plana çıkması ile sonuçlanmıştır. Besteciler, geleneksel müzikle harmanladıkları karma ya da sinkretik* türlere yönelmiştir. Tüm bu eğilimlerin 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ağırlık kazanmasının nedeni ise elbette bu piyasadır.¹²⁰

Geleneğin içinde türeyen gelenek ile yan yana icra edilen “piyasa müziği” eserlerin notaya alınıp bir repertuar oluşturma edimi sonrasında karşısında yer almıştır. “Yapıt kağıda dökülüp ‘icra budur’ dendiğinde, pratikte varlıkları hoş görülen bazı yorum ekolleri, mevcut dengeler içinde, giderek meşruluklarını yitirmişlerdir.”¹²¹

Fonografin daha sonra da gramofonun icadıyla müziğin alınıp satılabilen bir meta haline gelmesi gelenekçilerin sert tepkisine sebep olur. Gazimihal’e göre hakiki Türk müziğinin ölümüne sebep, Batıcı politikalarla ziyade “zevkleri tahripten başka bir işe yaramayan bu pespaye icatlar(gramofon)” dır. “...En münzevi köşelere çekilmiş hakiki Türk müziği mensupları bunlardan uzak durmalıdır.”¹²² (Gelenek-piyasa yaşamları aslında yine Ortodoks-heterodoks ve müzisyenler-hariciler). Bu ikinci kırılma noktasıdır. Bir başka deyişle, “piyasa” müziğinin ve ona dair tüm unsurların dışlanması destekleyen ikinci önemli faktördür. Daha önce sadece icra edilirken dinlenebilen müzik, artık satın alındığında istendiğinde dinlenebilir hale gelmiştir. Bu durum dönemin önde gelen isimleri tarafından önce refüze edilmiş,

* Aynı sanat yapıtı üzerinde farklı anlayış, üslup ya da akımların sentezleşmemiş nitelikte bir bütün olarak yer almaları durumu.

¹²⁰ A.e., s.17.

¹²¹ Cem, Behar, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987, s.74.

¹²² Mahmut Ragıp Kösemihalzade, “Bugünkü Alaturka”, **Milli Mecmua**, sy. 130-131, 1932, s.228-230.

itibarsızlaştırdığı yönünde fikir birliğine vardırırmıştır. Daha sonraları bu durum kanıksanmış ve piyasa, sektörüyle ve müziğiyle varlığını ilan etmiştir.

Bu durum sadece müzik sahasında değil bütün dünyada etkisini gösteren *kapitalizm* in bir sonucudur.** Piyasa ya da piyasa ekonomisi, farklı soyutlama düzeylerinde çeşitli kurum türlerini tanımlamak için kullanılır. Özet olarak piyasa ekonomisi denildiğinde şu anlaşılmalıdır: “malların düzenli olarak üretildiği, dağıtıldığı para ve mallar üzerindeki mülkiyet haklarının aktörler tarafından transfer edildiği sözleşmeye dayalı değiş tokuş biçimlerine tabii olan toplumsal ve kurumsal düzenlemelerdir.”¹²³

Tanzimat fermanı ile başlayan ve aradan yaklaşık iki yüzyıl geçmesine rağmen halen devam eden alaturka-alafranga çatışması, piyasa müziğinin de dolaylı olarak malzeme yapıldığı bir soğuk savaş haline gelmiştir. Ayas’a göre alafrangacıların geleneksel Türk müziği için, “meyhane müziği”, “piyasa müziği”, hatta “adi müzik” gibi sözcüklerle aşağılaması, aslında popülerleşen bir kolu olan eğlence müziğine göndermedir. Ayas’a göre buradaki aşağılama aslında Osmanlı-Türk müziği geleneğinin sosyal tabanını kurutmayı amaçlamaktadır.¹²⁴

Oransay’ın terminolojisine göre: Klasik Osmanlı-Türk müziği: Divan Küğüdür. Piyasa Küğü dediği şey ise temelde “meyhane müziği”, “adi müzik diye aşağılanan Osmanlı müziğinin popülerleşerek canlılığını korumaya devam eden tek koludur.”¹²⁵

“Piyasa” metaların para karşılığında alınıp satılabildiği alanın genel adıdır. Başka bir deyişle, kapitalist sistemlerin işleyişi içinde arz ve talebin oluşturduğu döngünün genel adıdır. Tecimsel müzik piyasası da bu ekonomi içinde meta olarak müziğin kullanıldığı sektördür.

Evliya Çelebi’den bu yana geleneksel müziğin icra yerlerinin bozahane, kahvehane, mesire yeri, meyhane, tekke vs. gibi saray dışı mekanlarda da varlık gösterdiği rahatlıkla söylenebilir. Ancak on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru müzik geleneğinin merkezinde bir değişimden söz edebiliriz, Saray ve çevresinde gerçekleştirilen geleneksel müzik etkinlikleri sarayda ve sarayın dışında devam

** Her türlü mal ve hizmetin alınıp satılabildiği iktisadi bir sistemdir.

¹²³ John O’Neill, **Piyasa**, Çev.Şen Sürer Kaya, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s.16.

¹²⁴ Ayas, **Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi**, s.193.

¹²⁵ G. İtengin Oransay, **Divan Küğü Tarihi Ders Notları**, İzmir, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Musiki Bölümü, 1982.

ederken 19. Yüzyılın ortalarından itibaren radikal bir biçimde ev, konak, yalı vb. yerlere kaymıştır. Geleneksel Türk makam müziğinin saray odaklı yaşantısına karşın alternatif bu eğilimi dışarıdaki müzik mekanların (dönem bazında) pop ülaritesini arttırmıştır. Müzisyenlerin ve bestecilerin bu mekanlardan kazanç sağlaması ilginin daha da artmasını sağlamış, bu yolla *piyasa müziği* gözle görülür biçimde şekillenmeye başlamıştır.¹²⁶ Saray müzisyenlerinin de dahil olduğu bir grup icracının para kazanmak için dış dünyaya açılması “klasik” ve “piyasa” kavramlarının ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. İleride devlet destekli müzik kurumlarının benimseyeceği anlayışının ilk temellerinin atıldığı saray, dönemin geleneksel müziğini koruyan yaşatan ve temsil eden bir güç olarak kendini gösterecektir. Türk müziğinin gerçek temsilcileri olma iddiaları ile saray atmosferinde “gelenekçi” olarak tanımlanan bazı müzisyenler, dışarıda “piyasa” müziğinin de var oluşunu başlatan gruptan başkası değildi. Dışardaki müziğin kınanması ve dışlanması ironisi o dönem için var olan bir olgu değil, bugüne değin gelen bir “dışlama” anlayışının ilk somut örnekleriydi. Bir “dışlama” söylemi olarak saray dışında icra edile piyasa müziğinin *meyhane müziği* olarak da anılması aslında ilginç bir biçimde alaturka müziğin geneline gönderme yapılarak da kullanılır olmuştur. Piyasa müziğinin meyhane müziği olarak anılmasından daha önce batı etkisi ile dışlanan alaturka musiki, meyhane müziği diye adlandırılır. Bu adlandırma alaturka-alafranga çatışması altında kalan Türk makam müziğinin yaşam alanı olarak meyhaneleri seçmesi ile başlamıştır. XX. yy’ın başlarından itibaren alaturka müziğin meyhanelerden alafranga versiyonu olan gazinolara taşınması, meyhane müziği adlandırmasını değiştirememiştir.

Günümüzde Türk makam müziğinin belli bir icra anlayışı içinde seslendirilmesi sonucu dışlama amaçlı kullanılan meyhane müziği tabiri, daha önceleri alaturka müziğin tamamına atfedilmiştir. “Geleneksel müziğin meyhane ve gazinoyla özdeşleşmesinin bu amaca zarar vereceğini düşünen “klasikçiler” kendilerini piyasa müzisyenlerinden ayırmak için “alaturka” sözcüğünü de ısrarla reddetmiş, “klasik” Türk müziği adlandırmasını benimsemişlerdir” Asıl amaçları geleneksel müziği yüceltmek ve itibar kazandırmak olan gelenekçiler (klasikçiler) kendilerini yeniden tanımlamak zorunda hissederek ‘meyhane müziği’ne karşı toplu tavır almışlardır. Bu

¹²⁶ Öztüfekçi, “ Geleneksel Türk Sanat Müziği’nin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü: İzmir “Fasıl” Mekanları Örnek Olayı” s.28.

tavır ‘gerçek Türk müziğini biz yaparız’ anlayışının bir sonucudur. Asıl amaç ise saraydan refüze edilen Türk müziğini tekrar devlete kabul ettirmek ve benimsetmektir. Aynı amaç altında toplanan bu gelenekçi grup, kendilerini “klasikçi” olarak tanımladı. Yaptıkları müziği ise “klasik Türk müziği” olarak adlandırmışlardır. Kendi icra anlayışları ile diğerlerinden ayrıldıklarını iddia eden bu grup, ötekileri aşağılama amaçlı “meyhane müziği” tanımını kullanmıştır.¹²⁷

Ayas, Arel ve Atlığ’ın, Türk makam müziğinin klasik icracıları ile piyasa icracıların birbirinden ayrılması gerektiği yönündeki görüşlerini aktarır. Hatta Atlığ’ın gazinoda müzik yapan müzisyenlerinin konservatuvarlarda ders vermesinin yasak olması gerektiğini, bunun devlet eliyle bir yaptırıma tabi olması gerektiğini vurgular.¹²⁸ “Klasikçilerin” bu tutumu, yüksek kültür muhitlerince zamanla benimsenmiştir. O dönemin düşünce yapısını yansıtmaması bakımından yazar Peyami Safa’nın şu sözleri dikkat çekicidir: “Klasik Türk müziğini mezara koyan, onu yasaklayanlar değil, piyasada icra edenlerdir.”¹²⁹ Türk Makam Müziği’ne tümüyle “meyhane müziği” yaftası yapıştırmanın icra ile ilgili olmadığı, tamamen bu müziğe dair bir aşağılama politikasının sonucu olduğunu vurgulayan bir görüş de mevcuttur. Ayrıca bu görüşe göre icra edilen repertuar meyhanede ya da konser salonunda seslendirildiğinde aynı itibarı görür. Dolayısıyla bu durumun seslendirilen mekanla ilgili olmadığı tamamen alçaltma girişimi sonucu ortaya çıktığı savunulur.¹³⁰ Ayas, yüksek sanat değerine sahip bir müzik ile eğlence müziği arasında görünen farkın belirsiz olduğu yönünde de görüş belirtir. Ayas’ a göre büyük formdaki eserleri besteleyenler, eğlence müziği formlarını bestelemekten çekinmezler. Yalnızca ustalıklarını göstermek için, yüksek sanat değerine sahip eserler üretme eğilimindedirler. Bu eserler ise geniş soluklu ve büyük formlarda bestelenir. Şarkı, türkü, longa, v.s. eğlence (piyasa) müziğine ait türlerden ziyade, kar, beste, yürük semai gibi formlar, sanat ve eğlence ayrımında belirleyici bir rol oynar.¹³¹

Türk makam müziğinin aldığı farklı isimlerin; tarihsel, politik ya da kültürel paradigmlar ile ortaya çıktığı görülür. Ayas, bu tanımlamaların “dışlama” tavrı ile de

¹²⁷ Ayas, **Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi**, s.312.

¹²⁸ A.e., s.317.

¹²⁹ Peyami, Safa, “Meyhaneye Düşen Musiki”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 5 Eylül 1937, s.3.

¹³⁰ Ayas, **Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi**, s.196.

¹³¹ Ayas, **Müziği Boğan Gürültü**, s.29.

ilintili olduğunu ama aslında bütün bunların bambaşka bir gerçeği yansıttığını şöyle vurgular: “Ne olursa olsun, bir müzik aynı çevreler tarafından hem saray müziği, hem meyhane müziği, hem tekke müziği, hem piyasa müziği olarak adlandırılabilir, bunun tek bir anlamı olabilir. Dışlanmak istenen müzik toplumun bütün damarlarına işlemiştir.”¹³² Yaylı tanbur çalgısını resmi kurumlardan dışlarken kullanılan en güçlü argümanlardan birisi bu çalgının “piyasa çalgısı” olduğudur. Yukarda bahsedilen alaturka müziğin bütün kollarında görülebilen yaylı tanbur çalgısı da toplumun beğenisine ve kabulüne mazhar olduğu rahatlıkla söylenebilir. Diğer çalgılar gibi hem piyasada hem de ciddi müzik dünyasında kullanılan birçok çalgının sadece bir tarafa ait olduğu gözlenen bir vaka değildir. Buna rağmen, yaylı tanbur çalgısını piyasa çalgısı olarak *etiketlemek* farklı yaklaşımların sonucudur. Bu yaklaşımı mümkün kılan en önemli argümanlardan birisi de yaylı tanburun, klasik gelenek içinde mitleşmiş bir çalgı olan mızraplı tanburdan evrilmiş olduğudur. İşte bu noktada ise daha sonra detaylı şekilde ele alacağımız *kültürün sert ve yumuşak unsurları* devreye girer. Yaylı tanbur çalgısını resmi kurumlarda dışlama eğilimi, bir yönüyle *etiketleme (damgalama)* eyleminin bir sonucu olarak görülebilir. Yaylı tanburun piyasa çalgısı olarak etiketlenmesi resmi kurumlarca benimsenmiş değerler bütününe ters düşmesini sağlamış, bu durumun bir sonucu olarak da dışlama eğilimi ortaya çıkmıştır.

1.14. Goffman’ın Damgalama (Stigma) Kavramı

İlk olarak sosyal bilimler disiplinde doğan ve kullanılan bir kavram olan *damgalama* (stigma), daha sonraları, sağlık bilimleri, tıp, psikoloji, sosyal psikoloji, kriminoloji gibi farklı alanların da terminolojisinde yer almıştır. Bu çalışmada sosyal bilimler üzerindeki tanım ve ifadeleri üzerine odaklanılacak, diğer bilim dallarındaki anlamları üzerinde durulmayacaktır.

“Damgalanma, bir kişiyi diğerlerinden ayıran ve onun istenmeyen, hoş karşılanmayan bir niteliğe sahip olduğu anlamına gelen bir ‘işaret’ olarak ifade edilmektedir.”¹³³ Goffman, damgalanan bireyin gözden düşürücü olduğu düşünülen

¹³² Ayas, *Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi*, s.196.

¹³³ Edward F Jones, et. al., *Social stigma: The psychology of marked relationships*, New York, Freeman., 1984, s.64; Akt.: B.Ö. Özasan Çalışkan, Meltem Akca, “Damgalama Algısı Ve Sapma

bir sembol taşıdığını ve çeşitli toplumsal grupların kabulü açısından bu yönüyle dışlandığını ifade etmektedir.¹³⁴ İlk olarak eski Yunancada da karşımıza çıkan damgalama, kelime anlamı olarak; yara, iz, delik, delmek demektir. Arboleda-Flórez'e göre Yunan toplumunda "stizein" kölelerin toplumsal yapıdaki pozisyonlarını tanımlamada ve onların daha az değerli olduğunu tarif etmede kullanılan bir işarettir. Bunun çağdaş anlamdaki karşılığı bir yönüyle *damgalama (stigma)*'dır.¹³⁵ Goffman da aynı şekilde bu kavramın ilk kez Yunan toplumunda görüldüğünü, ahlaki anlamda kötü görülen ve normal kabul edilmeyen kölelerin diğerlerinden ayrılması için demiri dağlayarak vücutlarında bir iz oluşturma sonucu ortaya çıktığını belirtir. Günümüzde de semantik köküne yakın bir anlamda, gözden düşmenin, aşağılanmanın ve itibar düşüklüğünün ifadesi olarak kullanılmaktadır.¹³⁶

Toplumsal bir olgu olarak damgalamada, damgalanan kişi bir grup ya da topluluk içerisinde "bütünün bir parçası, normal biri" iken; lekeli ve sakat, dikkate alınmayacak kadar değeri düşmüş bir konuma indirilmektedir.¹³⁷ Damgalama bir başka ifadeyle, damgalanan kişinin adının kötüye çıkması ve utanç verici bir atıf yüklenmesi sonucu, normal sayılanlar ve damgalananlar arasına çizilen sosyal sınırlardır.¹³⁸ Crocker ve diğerleri, sosyal bir kavram olarak damganın özünde değer düşürücü bir anlama sahip olduğunu belirtirler. "Sosyal kimliğin değer yitimi" ifadesi de onlara aittir.¹³⁹ Bu tür sosyal soyutlamalar ve etiketlemeleri hızlandırabilen belli davranışlardan söz edebiliriz. Bu davranışların en başında yer alan "beğeni", kendimizi sınıflandırdığımız bir araç olarak karşımıza çıkar. Araştırmamız içinde, kendini ait hissettiği sosyal sınıftan dışlanmak istemeyen bazı müzisyenlerin

Davranış İlişkisinde Kişilik Özelliklerinin Düzenleyici Rolü", **International Journal Of Academic Value Studies (Javstudies)**, Vol: 3, Issue: 13, 2017, pp. 357-369.

¹³⁴ Erving, Goffman, **Stigma: Notes On The Management of Spoiled Identity**, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1963, s.1-2; Akt.: Sümeyye Özmen, Ramazan Erdem, "Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi", **Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, C.23, S.1, 2018, s.186.

¹³⁵ Arboleda j., Flórez, "What causes stigma?" **World Psychiatry Association**, Feb.1(1), p.25-26, 2002, (Çevrimiçi) <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1489829/>

¹³⁶ Goffman, **Stigma**, s.1-2; Akt.: Sümeyye Özmen, Ramazan Erdem, "Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi", **Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, C.23, S.1, 2018, s.186.

¹³⁷ A.e., s.3.

¹³⁸ A.e., s.6.

¹³⁹ J.Crocker, B.Major, C. Steele, "Social Stigma", **The Handbook of Social Psychology**, 4th ed. Vol.2, Boston, MA: McGraw-Hill., 1998, p. 505; Akt.: Sümeyye Özmen, Ramazan Erdem, "Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi", **Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, C.23, S.1, 2018, s.188.

beğenilerini gizlediği görüldü. Bunun ne somut örneği ise, bir grup müzisyenin yaylı tanbur çalgısını beğense de benimsememe yönünde gösterdikleri kararlı tavırlardır. Yaylı tanbur çalgısının eğlence müziği içinde sembolleşmesi, beğeni gösteren kişilerin de bu yönde eğilimini konu alarak sınıflandırılma düşüncesi söz konusu kimlik koruyucu tavrın oluşumunu destekler. Yani burada, Bourdieu'nun sınıflandırma eylemi etiketleme eylemi için ön hazırlık hükmündedir.¹⁴⁰

Crocker ve Majör' a göre “damgalanma; birtakım özelliklere sahip bireylerin, bu özelliklere sahip olmayanlarca aşağılanmasını ifade etmektedir. Damgalanma, bireyin sahip olduğu ya da sahip olduğuna inandığı özellikleri sebebiyle değersiz bir sosyal kimlik taşıdığı zaman ortaya çıkar.”¹⁴¹

Sosyal çevre neyin sapma ve değer düşürücü olduğuna karar vererek, sapma davranışını tanımlayarak, bilişsel sınıflandırma süreçlerine dayanan damgayı kavramsallaştırmaktadır.¹⁴²

Damgalama kuramı içerisinde yer alan *yükleme kuramları* ndan da bahsetmek gerekir. Yükleme kuramları, insanların içsel ya da dışsal faktörlere bağlı olarak başkalarının davranışlarına anlam yüklemeleridir. Yükleme kuramları kişilerarası ve gruplar arası ilişkiler olmak üzere iki boyutta değerlendirilebilir.¹⁴³ Kişiler arası yükleme, daha çok bireysel özelliklere göre değerlendirildiğinden, sosyal vaka çözümlememiz içinde çözümleyici unsur olarak yakın görünmemektedir. Bu yüzden, gruplar arası yükleme dinamikleri üzerinde durulacaktır. Baron ve Graziano' ya göre “Gruplar arası yüklemede, insanlar kendi davranışlarına bir grubun üyesi olarak; başkalarının davranışlarına ise iç grup ya da dış grup etkisi ile nedenler yüklerler. Bir gruba ait olanlar, kendi düşüncesine yakın olanları iç grup; uzak olanları ise dış grup

¹⁴⁰ Pierre Bourdieu, **Distinction: A Social Critique of Judgement of Taste**, Çev. Richard Nice, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

¹⁴¹ Crocker, J., & Major, B., “Social stigma and self-esteem: The self-protective properties of stigma”, **Psychological review**, 96(4), 1989, p. 608; Akt.: B.Ö. Özasan Çalışkan, Meltem Akca, “Damgalama Algısı Ve Sapma Davranışı İlişkisinde Kişilik Özelliklerinin Düzenleyici Rolü”, **İnternational Journal Of Academic Value Studies (Javstudies)**, Vol: 3, Issue: 13, 2017, pp. 359.

¹⁴² L.H. Yang,, A Kleinman,, B.G Link, J.C Phelan., S.,Lee, and B.Good, “Culture and Stigma: Adding Moral Experience to Social Theory”, **Social Science & Medicine**, 64(7), p.1525, 2007.;Akt.: S ümeyye Özmen, Ramazan Erdem, “Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi”, **Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, C.23, S.1, 2018, s.188.

¹⁴³ Sümeyye Özmen, Ramazan Erdem, “Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi”, **Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi**, C. XXIII, S.1, s.185-208.,2018.

üyeyi olarak niteleyerek, bazı anlamlar yüklerler. İç gruba aldıklarını kendilerine benzer bulurken, dış gruptakileri benzer saymazlar.”¹⁴⁴

Kişiler yaşadıkları toplumlarda, ‘kim olduklarını belirleme ihtiyacı’ duyarlar. Bu ihtiyaç, yaşamı kolay kılma, çevresiyle uyumunu arttırmak için vazgeçilmezdir. Kimlik Belirsizliği huzursuzluk verir. Böylece ilişki kurma, kendini ifade etme eylemi, her zaman sosyal kimlik kuramı ile bağdaşır. Burada dört belirleyici unsur vardır:

- 1) Benzerlik: Değerler ve özellikler benzerlik gösterdikçe, özdeşleşme artar.
- 2) Belirginlik: Diğer gruplardan ayırt edici kimlikler daha kolay fark edilebilir.
- 3) Statü: İnsanlar kendilerini, yüksek statülü gruplarla ilişkilendirirler.
- 4) Belirsizliği azaltma: İnsanlar kim oldukları ve dünyaya nasıl uyum sağlayacağı konusunda kimlik sayesinde yol çizerler.¹⁴⁵

Tajfel ve Turner ’ın savunduğu Sosyal kimlik kavramı sayesinde damgalama süreci kimlik ile ilişkilendirilebilir. Kendilik algısı ve sosyal algı sürecini açıklayan bir kuramdır. Bu kuramda, insanların doğuştan itibaren nesneleri, olayları ve diğer insanları kategorize ederek; “biz” ve “onlar” diye sınıflandırdıkları ve gruplaşmaya yöneldikleri anlatılmaktadır.¹⁴⁶ Kişiler, kendini özdeş gördükleri grupları olumlu algılayarak, diğer grupları kötü algılayabilmektedir.¹⁴⁷

Damgalama eylemi, kişi veya grubun hangi sebeplerle etiketlenmiş (damgalanmış) olmalarına bağlı olarak üç başlıkta ele alınır:

- 1) Doğuştan gelen özellikler (Deri rengi, cinsiyet, v.b.)
- 2) Sosyo-kültürel statüsü (Etnik köken, ideoloji, inançlar, kıyafet vb.)
- 3) Fizyolojik ve psikolojik sağlık sorunları nedeniyle (AIDS, obezite, ruhsal hastalıklar, gebelik vb.)¹⁴⁸

¹⁴⁴ R.M Baron, W.G Graziano, **Social Psychology**, Second Edition, Holt, ABD, Rinehart and Winston Inc., 1991, p.534; Akt. S.Özmen, R. Erdem, A.e., s.190.

¹⁴⁵ Henry Tajfel, John Turner, “An Integrative Theory of Intergroup Conflict”, Ed.by W. G. Austin, S. Worchel, **The Social Psychology of Intergroup Relations Brooks**, Cole, Monterey, CA., p.40, 1979; Akt.: Sümeyye Özmen, Ramazan Erdem, “Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi”, **Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, C.23, S.1, 2018, s.191.

¹⁴⁶ Özmen, Erdem, “Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi”, s.191.

¹⁴⁷ Michael A. Hogg, Graham M.Vaughan, **Sosyal Psikoloji**, Çev.İbrahim Yıldız, Aydın Gelmez, Ankara, Ütopya Yayıncılık, 2014, s.117; Akt. Özmen, Erdem, “Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi”, s.190.

¹⁴⁸ Nejla Acun Kapıkıran, Şahin Kapıkıran, “Psikolojik Yardım Aramada Kendini Damgalama Ölçeği: Geçerlik ve Güvenirlik”, **Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik**, 40(5): s.131-132, 2013.

Damgalama eylemi, ayrıca etki alanına ve şekline göre sınıflanır:

- 1) Birincil Damgalama (Doğrudan damgalama): Kişiye özel direkt olarak yapılan damgalamadır. Maruz kalan kişi, yukarıda belirtilen sebep/sebeplerden ötürü bizzat etiketlenir.
- 2) İkincil Damgalama (Dolaylı Damgalama): Kişi, yakınında bulunan, sosyal hukuku olan kişi ya da kişiler yüzünden damgalanır. Bizzat damgalanacak nitelikleri kendinde bulunsun bulunmasın, yakın çevresi ve sosyal durumundan etkilenecek damgalanır.¹⁴⁹

Çalışkan ve Akça, “Damgalama algısı ve sapma davranışı ilişkisinde kişilik özelliklerinin düzenleyici rolü” başlıklı makalede, damgalanma algısı ile bireyin sapma davranışı arasındaki ilişkide etkili olabileceği düşünülen duygusal denge, dışa dönüklük, açıklık, uyumluluk ve sorumluluk gibi kişilik özelliklerinin etkisi incelemiştir. Çalışma sonucunda damgalamanın kişiler üzerine psikolojik yönden olumsuz etki ettiğine ve performans düşüklüğü oluşturduğuna ilişkin bulgular elde etmişlerdir. Bu çalışmanın bize göre en önemli çıktılarından biri ise, kamuda çalışanların damgalanma algısının özel sektörde çalışanların damgalanma algısından daha yüksek olmasıdır.¹⁵⁰

Etiketleme eylemi, toplumsal etkileşim içinde doxanın saflığını korumaya dayalı gelişen bir korunma mekanizması gibidir. Ortodoks gruplar (bu çalışmada gelenekçiler), iktidar alanlarını genişletmek için kendi kurallarını çiğneyen sapkınları (haricileri) etiketleyerek değersizleştirme eğilimi içine girerler. Bahsi geçen bütün bu etkileşim adeta bir yönetmenin gözetiminde oynanan oyun gibidir. Kökeni Mead’ın kurduğu sembolik etkileşimcilik olan ve Bourdieu’nun oyun metaforunu andıran başka bir yaklaşımı Goffman’ın *Dramaturji Teorisi* nde görüyoruz.

1.15. Goffman’ın Dramaturji Teorisi

¹⁴⁹ Arjan E.R. Bos, John B. Pryor, Glenn D. Reeder, Sarah E. Stutterheim, “Stigma: Advances in Theory and Research”, **Basic and Applied Social Psychology**, 35(1): p.2., 2013; Akt.: Sümeyye Özmen, Ramazan Erdem, “Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi”, **Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, C.23, S.1, 2018, s.194.

¹⁵⁰ Burcu Özge Özaslan Çalışkan, Meltem Akca, “Damgalanma Algısı ve Sapma Davranışı İlişkisinde Kişilik Özelliklerinin Düzenleyici Rolü”, **International Journal of Academic Value Studies (Javstudies)**, Vol:3, Issue:13; pp:357-369, 2017.

Goffman'ın geliştirdiği bu teori birçok sosyal vakayı ve davranışı tanımlamada kilit bir öneme sahiptir. Goffman teorisinde, tüm insanları bir oyuncu, dünyayı ise bir sahne olarak kabul eder. Bireyler yazılan oyunu kurallar çerçevesinde oynarlar. Bu tek kişilik bir oyun değildir. Ekip ile oynanır ve tüm oyuncular egemen güce boyun eğer. Sosyal yaşamın farklı alanlarında farklı isimlerle ortaya çıkan bu egemen güç, bu metaforla yönetmen olarak kabul edilir. Yönetmen yazılan oyunun kurallarını, tüm oyunculara doğru bir şekilde uygulatma misyonuna sahip kişidir. Bu tiyatro oyununda aktörler kendilerini izleyen izleyiciler üzerinde etkileyici bir izlenim bırakmak amacını güderler. Roller aktörler tarafından devamlı yinelenir ve rutinleşir. Rutinleşme sürecinde oynanan rol ile kişilik birbiri içinde kaybolacak derecede bütünleşir. Aktörlerin oyunlarını oynadıkları yer sahnenin ndr. Seyirciyle yüz yüze geldikleri ve yönetmenin baskısı ve kontrolü altında gösterdikleri performans sahnenin önünde yani gerçek hayatta dünyada gerçekleşir. Toplumun dikte ettiği ve doxaların kuralları çizdiği oyun, bireyler tarafından sahne önünde her daim performe edilir. Burası n sahnedir ve toplumsal etkileşim burada gerçekleşir. Goffman'ın bir de arka sahnesi vardır ki, burada birey yönetmenin egemenliğinden kurtulmuş, kendisi olmuştur. Bu bölge seyircilere kapalıdır ve birey toplumsal statüsünü ve rolünü bir yana bırakır. Bireyin seyirci ile yüzleştiği n sahnede yani sosyal yaşamda oynadığı rol ile sahne arkasında oynadığı rol farklıdır. Hayatı bir tiyatro sahnesine benzeten Goffman'ın analogisinden yola çıkarak gelenek öğretilerini, kabullerini ve yaptırımlarını oyunun yönetmeni yerinde düşünebiliriz. Oyuncuların hepsi geleneği kabullenmiş hatta yaşatma iddiasında bulunan gelenekilerdir. Resmi kurumlarda sözünü ettiğimiz bütün müzisyenler, yapımcılar, şefler, v.b. rollerini en iyi şekilde oynamaya çalışan bireylerdir. Kurumlar oyunun sergilendiği sahne ndr. Kurallar (doxa) geleneğin öğretisinde şekillenen kalıplaşmış davranışlar üzerinde kurgulanır. Oyuncular, bu kurallara ne kadar uyabilirlerse o kadar başarılı sayılacaklardır. Yaylı tanbur çalan kişilerin ciddi müzik dünyasında yarattığı huzursuzluk ve kararsızlık hali geleneği kurgulayan kişilerin birleştiği uzlaşılar sonucu oluşan bir tepkidir. Başka bir değişle, yönetmen, yaylı tanburu istemez. Oyun sırasında ise kimse yönetmene ters düşmek istemez. Oyun biter bu hedef izleyicinin olmadığı yerde bu tip izleyiciler için geliştirilmiş izlenim yönetimi stratejilerinin askıya alınmasından söz konusu olur. Sahne nnden uzaklaşıldığında yönetmen ve baskısı geçersiz kaldığı için herkes

özgür davranmaya başlar. Gelenek baskısından uzak yaylı tanbur çalgısını arzu ettiği gibi kullanıp, üzerinde konuşan kişiler biraz önce sahnede bu çalgıya tavırlı yaklaşan kişilerden başkaları değildir. Yaylı tanbur icracılarının sahne önü diye kabul ettiğimiz resmi kurumlarda ya da yüksek kültür muhitlerinde mızraplı tanbur icra ederken, sahne arkası şeklinde nitelenebilecek olan piyasa ve eğlence müziği ortamlarında yaylı tanbur ile yer almaları gelenekçi baskının bir sonucudur. Bu kuralları misyon kabul eden devlet kurumlarının yaylı tanbur çalgısına tavırlı yaklaşımları ise yönetmenin (gelenek) istekleri doğrultusunda şekillendiği söylenebilir.

Sembolik etkileşimcilik teorisinde roller ve eylemlerin önemi olduğu kadar bireylerin ürettiği ve belirli anlamlar yükledikleri sembollerinde (simgelerinde) önemi büyüktür. Özellikle bireyler arası etkileşim sürecinde iletişimi sağlayan bir araç niteliği görmektedir.¹⁵¹ Goffman'ın Dramaturji Teorisi'ni geleneksel müzik camiasına uyarlarken belli anlamlar üreten simgeleşen araçların kullanılan çalgılar olabileceği yönündeki düşüncenin tartışılabilmesi kanısı araştırmamız için uzak görünmemektedir. Ciddi müzik dünyasının tartışmasız kabul ettiği çalgıların (Klasik kemençe, ney, mızraplı tanbur, bendir, kudüm) aynı zamanda klasik geleneğin sembolleri olduğu dikkatten kaçmamalıdır. Keman ve klarinet gibi geleneksel Türk makam müziğine sonradan dahil olmuş çalgıların sembol niteliği taşıması, bilinen en eski çalgılardan olan neyin tasavvuf müziğinin ve klasik müziğin sembolü olarak benimsenmesi kadim geleneğin öğretileri neticesinde şekillenir. Benzer şekilde, yaylı tanbur çalgısının çeşitli nedenlerle piyasa için sembolleşmesi, bu çalgının ciddi müzik dünyasına aidiyetini sorgular.

Goffman'ın bu yaklaşımları gerek toplumsal olguları anlamada ve analiz etmede gerekse bazı sembollerin toplumsal anlamına ve etkisine yönelik akıl yürütmeye başta bu çalışma olmak üzere benzer tüm saha araştırmalarında yol gösterir. Tiyatro kökenli başka bir kavram olan *scene*, alan ve sanat dünyalarını iki karşıt paradigma olarak değil de, birbirini tamamlayan yaklaşımlar olarak ele alır.¹⁵² Resmi kurumlarda icra edilen geleneksel Türk makam müziği bir *scene* olarak ele alındığında üretim, icra ve sunuma dair bütün paradigmaları eşzamanlı olarak analiz etme mümkün olur. Güç ve

¹⁵¹ Ahmet, Özalp, Ali, Yörük, "Mead'e Göre Benlik: Etkileşim Dünyasında Toplum, Birey ve Din", **TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi**, 9. (34), s.241-246., 2017.

¹⁵² Ayas, **Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş**, s.256.

tahakküm ilişkilerinin analizi söz konusu olduğunda başvurulacak Bourdieu'nun alan yaklaşımı, geçerli ve tecrübe edilmiş bir yöntem olarak tamamlayıcı bir rol oynar. Geleneksel Türk makam müziğinin resmi kurumlar evreninde değerlendirilmesi, yandaş ve muhalif değerleri bir arada ele almak ve iki karşıt oluşuma da tamamıyla ait olmayan ara değerlerinde hesaba katıldığı panoramik bir bakış açısı gerektirir. Örneğin, TRT kurumu içerisinde sadece gelenekçiler ve diğerleri varlık göstermez. Müzikal değerlendirmeler sırasında çıkan tartışmalar da bunu gösterir. Bazı şefler, hazırladıkları detaylarda (repertuar), piyano çalgısını reddetmez. Hazırlanan detayın klavir çizgiye yakın oluşu bu tercihlerini değiştirmez. Oysaki, bazı şefler neoklasik eserlerden oluşan bir detayda bile piyano çalgısını istemez. Bu durumda kimin daha gelenekçi kimin daha modern olduğuna karar vermek güçleşebilir. Aynı şekilde, yaylı tanbur çalgısını saz heyetinde görmek istemeyen şefler her zaman gelenekçiler tarafından alkışlanmaz. Sınırlar net değildir. Bu nüanslar “gelenek” algılanma biçimleri ile yakından ilişkilidir. İşte bu yüzden bu tartışmayı scene kavramı içinde ele almak, bütüncül bir değerlendirme imkanı sunar.

1.16. Kültürün Sert ve Yumuşak Unsurları

Kültürel Değişimler gerçekleşirken vuku bulan olaylar, değişim süreci içinde yaşanan etkileşimler ve değişim yöntemleri, çok geniş bir sahayı kapsamıyla birlikte sosyal bilimler için önemi tartışılmaz bir nitelik taşır.

Abraham Maslow'a göre “İlk ve asli ihtiyaçlar kültürün meydana gelmesine sebep olmuş, kültür de yeni yeni ihtiyaçların doğmasını mümkün kılmıştır.”¹⁵³ Maslow'un bahsettiği bu döngü sayesinde kültürler sürekli değişim içerisinde olmuş, zaman içinde farklılaşmaları kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu kültürlerin *neden* değiştiği olgusu bizim için ikincil önem arz etmektedir. Konumuzun odağında ise kültürlerin *nasıl* değiştiği olgusu vardır ki, bu değişim enstrümanlarını tanıyıp anlamamıza hizmet eder. Değişim enstrümanlarını anlamak, kültüre entegre olan ya da olamayan bütün araçların öyküsünü anlamamızı sağlar.

¹⁵³ Turhan, *Kültür Değişimleri*, s.46.

Kültür değişimleri, dıştan bir güç olmaksızın kendi doğal yapısında pasif olarak gerçekleşebilir. Medeniyetlerin kültürler kadar eski olması, oluşan kültürel çeşitliliğin ne denli büyük olduğunu fark etmemizi sağlar. Zaman içinde oluşan bu farklı kültürlerle ait grupların karşılaşması değişimin başlangıcını oluşturur. Bu etkileşim tarihin her safhasında gözlemlenmiş bir olgudur.¹⁵⁴ Kültür değişimleri, her ne kadar pasif olarak gerçekleşiyor gibi görünse de ilk hareketi verecek olan bazı aktörlere de ihtiyaç duyar. Prof. Bartlett*’e göre “Kültür değişimleri, esas itibarıyla ya “iktibaslar” (alıntı) veya muhtelif kültürlerin birbiriyle teması ve karışması neticesinde meydana gelir. Kültür değişimlerinin ilk merhalesini teşkil eden iktibaslar, bir cemiyette müceddit (yenileyici) denilen şahıslarla, bunların etrafında toplanan küçük bir grubun hariçten başka bir kültürden ithal ettikleri unsurları kendi vatandaşlarına kabul ettirmeleri, cemiyet içinde yaymalarıyla başlar.”¹⁵⁵

Bu durumda iki ayrı değişimden söz etmek mümkündür:

- 1) Serbest Kültür Değişmesi: Bir sosyal grubun yabancı bir kültüre sahip başka bir grup ile temas etmesi sonucunda bireysel birkaç unsurun ya da belli bir kısmının diğer kültüre entegre olması durumudur.
- 2) Mecburi Kültür Değişmesi: Bir sosyal grup içinde yabancı kültür unsurunun ya da unsurlarının zorla empoze edilmesi ile oluşan değişimlerdir.¹⁵⁶

İster serbest kültür değişimi isterse mecburi kültür değişimi ile olsun her ikisinde de olağan yapı yeni kültür ögesine karşı az ya da çok direnç gösterir. Prof. Bartlett’ın “Bir kültürün harici, değişmeyi meydana getiren tesirler karşısında mütecanis (türdeş) bir cephe, her yerinde müsavi bir mukavemet arz etmeyip “yumuşak” veya “sert” noktalar ihtiva ettiğine dair orijinal müşahadesi bu meyandadır.”¹⁵⁷ Dışarıdan empoze edilen ya da değişime sebep olan unsurun dokusu ile mevcut kültürün bünyesindeki dokusal yapı benzerliği, uyumun hızını belirler. Kültürlerin yapıları incelendiğinde, bazı bölümlerin kimlik ile özdeşleştiği fark edilir. Bu bölümler genellikle kültürün

¹⁵⁴ A.e., s.7.

* Mümtaz Turhan’ın, 1944’ de İngiltere’de Cambridge Üniversitesi’nde tanıştığı, “Kültür Değişimleri” ile ilgili geniş literatüre sahip araştırmacı.

¹⁵⁵ A.e., s.21.

¹⁵⁶ A.e., s.61.

¹⁵⁷ A.e., s.22.

genetiğinde ana kodları oluşturur ve bütün kültür yapısı ile aralarında çok güçlü organik bağlar vardır. Bu bölümler, ana yapıya sıkı sıkıya bağlı unsurlardan oluşur ve değişime kapalı bir yapı gösterir. İşte bu bölümlere kültürün *sert unsurları* denir. Bazı bölümlerin ise kültürel yapı içine uzanan derin kökleri yoktur. Bu bölümler ana yapıya sonradan entegre olmuş ya da zaman geçmiş olsa bile güçlü bağlar kuramamıştır. Kültürün diğer unsurları ile yabancılaşan noktaları ya da ana kimliğe ters düşen yapıları, bu bölümleri değişime açık hale getirmiştir. İşte bu bölümlere ise kültürün *yumuşak unsurları* denir. Kültür değişimlerini analiz edebilmek için kültürü oluşturan yapıyı çok iyi tanımak gerekir. İçerdiği köklü ve zayıf unsurlar ile karmaşık bir metabolizmaya benzeyen kültürel yapı değişimler için ipuçlarının da bünyesinde barındırmaktadır. Pitirim Sorokin* kültürel değişimin anlaşılmasının, içerdiği yapıyı anlamaktan geçtiğini “canlı bir uzviyette kan deveranını bilmek fizyoloji için ne ise, kültür değişimlerine ait hadiselerin hakiki şekilde bilinmesi de sosyoloji için odur” ifadesi ile perçinlemiştir.¹⁵⁸

Turhan, değişimlerin kültürün hangi bölümünde daha önce başladığı konusunun da bazı şartlara bağlı olduğunu öne sürer. Bu şartlar şunlardır:

- a) Kültür değişimlerini meydana getiren sebepler
- b) Psikolojik faktörler
- c) Karşılaşılan kültürün çeşidi ve seviyesi¹⁵⁹

Kültür değişimlerini meydana getiren şartlar son derece önemlidir. Değişimin hangi şartlarda gerçekleştiği, değişimin büyüklüğünü yakından ilgilendiren bir etkidir. Her kültür yapısı gereği yeni şartlara uyum sağlama konusunda aynı kapasiteye sahip değildir. Topluluğun yapısında değişimler olduğu zaman, bireylerin ve grupların ihtiyaçları kendi kültürleri tarafından bir dereceye kadar karşılanabilir. Arzu ve isteklerin tam olarak karşılanamadığı bu durumlarda daha etraflı yabancı bir kültürle temasa geçildiğinde toplumda hoşnutsuzluk ve huzursuzluk doğabilir. Bu

* Rus asıllı amerikalı sosyolog. Akademik ve politik aktivist.

¹⁵⁸ A.e., s.25.

¹⁵⁹ A.e., s.30.

zamanlarda toplum eğer kendi kültürünün zaafını hissederse, kültürlerinde köklü değişimler gerçekleşebilir.¹⁶⁰

Turhan, kültür değişimleri ile ilgili yazın tarandığında bu alana dair terminoloji ve kavram karmaşası yaşandığını bunun da araştırma sonuçlarını olumsuz etkilediğini söyler. Bu bağlamda Amerikalı Antropolog Linton, kültür değişimlerini iki ana grup altında toplar:

- 1) Kültür Aktarması (Culture Transfer)
- 2) Kültür Edinme (Acculturation)¹⁶¹
- 3) İktibas (Citation)

Aslında bu sınıflama da başta yaptığımız sınıflamadan çok farklı değildir. Aktif ve pasif kültürlenme şeklinde gruplayabileceğimiz bu kültürel değişim şekillerinde toplum yeniliğe ya maruz kalır ya da bilinçli şekilde empoze edilir. Turhan, kültür aktarması için zorla ve mecburi bir değişimin gerçekleştiğini, kültür edinme konusunun ise serbest kültürlenme şeklinde de ifade edilebileceğini aktarır. İktibas için ise “bir grup veya cemiyetin başka kültürlerden münferit unsurlar veya unsur terkipleri alması” tanımını kullanmıştır.¹⁶²

Buraya kadar kültürün toplum ya da içindeki bir grup ile alış verişi konu edildi. Ancak kültür değişimlerinde bireysel girişimlerin rolü de yadsınamaz. Kültür değişimlerine dair ortaya konan fikirler araştırma konumuz için bir kuramsal çerçeve hazırlarken, gelinen nokta itibariyle tam olarak Tanburi Cemil Bey’in yaylı tanbur çalgısını ortaya çıkarması ile ilgili gelişen toplumsal olgulardan ve etkileşimlerinden bahsetmek mümkün hale gelir. Cemil Bey’i yenilikçi olarak ele aldığımız bu kerte de yeni unsur olarak yaylı tanbur çalgısının benimsenmesi/dışlanması dair fikir yürütme olanağına sahip olabileceğimiz söylenebilir. Mevcut kültüre yeni bir unsurun yenilikçi biri tarafından dahil edilmesi üç safhada gerçekleşir:

- 1) Yenilikçi kişinin yeni unsuru önce kendisinin benimsemesi

¹⁶⁰ A.e., s.56.

¹⁶¹ A.e., s.60.

¹⁶² A.e., s.61.

2) Yenilikçi kişinin getirdiği yeni unsurun toplumun diğer üyeleri tarafından benimsenmesi

3) Yeni unsurun mevcut kültüre uyum sağlaması ve dönüşüm süreci¹⁶³

Yenilikçi kişi, yeni kültür unsurunu ya yabancı kültürden kısmen değiştirerek, uyumlayarak alır, ya da yeniden icad eder. Her iki şekilde de yeni unsurun topluma öncelikle sunulması gerekir. Belli bir zaman için topluma ait fertlerin bu yenilikle karşılaşması gerekir.¹⁶⁴ Turhan'ın ifade ettiği şekliyle bir uyumlama ya da kısmen değişim araştırmamız için uzak görünürken, “yeniden icad” söylemi yaylı tanburun Cemil Bey eliyle ortaya çıkışı olgusunu açıklamak için kullanılabilir.

“Yenilikçi kişinin yeni unsur önce kendisinin benimsemesi” maddesinde dikkat çeken önemli bir nokta Cemil Bey'in yaylı tanburu bir heves neticesinde ortaya çıkardıktan kısa bir zaman sonra terk ettiğine dair söylemlerdir. Yaylı tanbur çalgısına karşı gelişen “dışlanma eğilimleri” nden bahsederken bu maddeyi önemsememiz gerektiği çok açıktır. Bunun yanı sıra asıl önemli olan, kültür değişimlerinde fail olan yenilikçi kişilerin (Cemil Bey) şahsiyetleri, sosyal statüleri, yeniliğin kabul edilmesinde baskın sebeplerden biridir. Tanburi Cemil Bey'in dönemin yüksek kültür muhitlerinde oluşturduğu şahsiyeti ve uzantısında oluşan sosyal statüsü, icra ettiği yeni bir çalgı olarak yaylı tanburun yakın çevresinden başlamak üzere benimsenmesini kolaylaştırdığı rahatlıkla söylenebilir. Bununla beraber yeni unsurun kabul edilme sürecinde etken olan bazı faillerden en önemlileri; ısrarlı olma, yenilik getirme arzusu, fayda temini ve itibar kazanma arzusudur. Turhan'a göre bu faillerin önceliği ve baskınlığı başka parametrelere bağlıdır. Zira etki gücü, etki ettiği ortamın şartlarına, şahısların psikolojisine ve sosyal eğilimlere göre değişmektedir. Bütün bunlara rağmen bu faillerin arasındaki en güçlü sebep *fayda temini* olarak görülmektedir.*

¹⁶³ A.e., s.66.

¹⁶⁴ A.e., s.66.

* Ralph Linton 'un belirttiği gibi, mesela çakmak ilk çıktığı zaman, hatta belki şimdi bile, kibritten daha faydalı olduğu şüpheli bulunmasına rağmen büyük bir suretle kabul edilmiş ve yayılmıştır. Bundan başka birer kültür unsuru olmak üzere yeni şekillerin, yeni davranış tarzlarının, hatta yeni aletlerin ameli faydaları, onlara henüz alışmamış bulunan bir grup veya cemiyet tarafından önceden kestirilecek derecede aşikar değildir. Yeni icad edilen bir aletin eskisinden daha faydalı, işlevsel olduğu bilgisinin herkes tarafından bilinmesi gerekmektedir. Aksi taktirde yeni kültür unsurunun kabulü mümkün değildir.

Fayda teminini tek boyutlu olarak ele almak yanlış olur. Yeni icadın (yaylı tanbur), ya da kültür unsurunun işlevsel olarak ne kadar faydalı olmasının yanı sıra, yenilikçinin kişisel itibarını da arttırıcı bir fayda sağlaması söz konusudur.¹⁶⁵

Yenilikçinin getirdiği ya da icad ettiği yeni unsur, yenilikçinin kişiliği ile özdeşleşir. Yakın çevresindekilerinde alışkanlıklarını değiştiren amil yenilikçinin başarı rüzgarıdır. Bu rüzgara kapılıp yeniliğe ortak olan yandaşlar bu noktadan sonra yeniliğin getireceği itibar artışı ya da eksikliğine de ortak olacaklardır.¹⁶⁶ Tanburi Cemil Bey'in yaylı tanbur üzerinden itibar kazanma arzusundan bahsetmek akla yatkın gelmemekle birlikte, yakın çevresinin bu çalgı sayesinde oluşabilecek bir itibarından bahsetmek mümkün görünür.

Yeni bir kültür unsurunun alınmasında ve toplum içinde yayılmasında etken olan en önemli faktörler şunlardır:

- 1) Fayda Temini
- 2) İtibar Kazanma
- 3) Yenilik Arzusu
- 4) Yeni unsurun mevcut kültüre Uyumu¹⁶⁷

Kültüre entegre edilmek istenen yeni unsurun bu süreç içerisinde yukarıda sayılan faktörler içinde en esaslı olanı *fayda temini* dir. Fayda temini, kültürel yapı içinde işe yaramasının ötesinde eski benzer unsurdan daha işlevsel olması ve genel kanaatle daha faydalı olmasını gerekli kılar. Yeni unsur eski unsurdan daha elverişli ve daha üstün olmalıdır. Fayda temini esassından yola çıkarak araştırmamız için söz konusu olan yaylı tanbur çalgısının “elverişlilik” ve “üstünlük” yönüyle değerlendirilmesi halen üzerinde tartışılan bir konudur. İleride görüşmelerin analizi kısmında derinlemesine yer verilecek olan bu unsurlar kişisel değerlendirmelere göre ve farklı değer ölçütlerine göre farklılık gösterebilir. Ancak bu kerte bu kadar yaygın kullanım alanı bulan bir çalgının (yaylı tanbur) elverişsiz olduğunu söylemek doğru olmaz. Zaman içinde geleneksel müziğe hizmet edebileceği düşünülerek üretilen bazı çalgıların (bas kemençe gibi) kullanım alanına sahip olamaması, “elverişlilik” unsurunun pasif bir

¹⁶⁵ A.e., s.68-69.

¹⁶⁶ A.e., s.71.

¹⁶⁷ A.e., s.72.

değerlendirme olmadığını gösterir. Bazen yeni unsurun, belli bir zaman i çin toplumun birçok üyesi tarafından ve gruplar tarafından benimsenip sonra terk edildiği bir gerçektir. Bu durumlarda yeni unsurun heves neticesinde icad edildiği boş bir kalıp ya da modadan ibaret olduğu söylenebilir.¹⁶⁸ Tanburi Cemil Bey’in yaylı tanbur çalgısını kısa bir süre kullanıp terk ettiği iddiaları “heves” olarak değerlendirilse de, halen bu çalgının variyetini sürdürüyor olması (2020 itibariyle) “boş bir kalıp” ya da “moda” olgusundan uzak bir değerlendirmeye tabi tutulması gerektiğini gösterir.

Burada gösterilen değerlendirmeler, kültürün sert ve yumuşak unsurları dahilinde tecrübe edilmiş bazı tespitler ve konumuz içindeki izdüşümleri ile ilgili kavrayışları içerir. Yeni bir kültür unsuru olarak yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanması eğilimi odaklı çalışmamızda yenilikçi kişinin (Cemil Bey) prestiji, statüsü konusunda bir tereddüt olmadığı gibi, fayda temini unsurunun sağlandığı yönündeki kanaatimiz bu argümanlarımızı sonuca götürecek yeterliliğe sahip görünmez. Yeni kültür unsuru fayda temini sağlamasına rağmen mevcut kültürün dokusu ile uyuşmaması sonucu uyumsuzluk ve huzursuzluk durumu baş gösterebilir. Bazen, müstakbel kültür ögesi beraberinde getirdiği davranış ve alışkanlıkları yüzünden yeni kültürle uyumlanamayabilir. Fayda temini unsuru sağlansa da, mevcut kültürle uyumsuzluk, yeni kültür unsurunu dışa itme eğilimi gösterebilir. Bu ortamda huzursuzluk baş gösterir. Kadim kültürün fertleri bu hoşnutsuzluklarını ifade eder. Bu hoşnutsuz durum fayda temininden vazgeçtirecek kadar fazlaysa yeni kültür ögesi dışa itilir. Ancak faydası göz ardı edilmeyecek kadar fazlaysa bu huzursuz ortama da bütün toplum katlanabilir.¹⁶⁹

Fayda temini sağlanmış olsa da, yeni unsur başkaca sebeplere dayanarak dışa itilebilir. Kültürlerin karmaşık yapıları çoğu zaman bu değişimleri çok parametreliliği içinde gerçekleştirir. Yine de öne çıkan çok önemli hipotezler mevcuttur. Bunlardan birisi de araştırmamızın bel kemiğini oluşturan “kültürlerin yumuşak-sert” taraflarıdır.

İşte bu yüzden, fayda temini, kültür değişimleri için çok güçlü bir amil olsa da, kültürlerin sert ve yumuşak tarafları dikkate alındığında sonuçlar sürprizlere açık bir

¹⁶⁸ A.e., s.72.

¹⁶⁹ A.e., s.74.

hale gelebilir. Turhan'ın kültür değişimlerine dair sunduğu en güçlü hipotezlerden biri de “sert ve yumuşak alan teorisidir. Bu teorisini Turhan şöyle aktarmıştır:

Kültürler zayıf noktalarına yapılan müdahalelere karşı direnç göstermezler. Ancak her kültür, kendisini diğer kültürlerden ayıran simgesel özelliklerinin değiştirilmesine, hiç olmazsa en başta inatla direnç gösterir. Kültürün sert tarafını oluşturan, unsurlar her zaman kültürün özüne ait, hayati bir öneme sahip değillerdir. Hatta tam aksine bu unsurlar, kültürün verimli ve devamlı olması ve iyi işlemesi noktasında kayıtsız kalılabilecek teferruatlardan oluşabilir. Kültür için ayrıntı sayılabilen bu unsurlar, bir grubu veya topluluğu diğer grup ve topluluklardan ayırıcı özelliğe sahip simgesel değerler içerir. Bu yönüyle bütün toplumu etkileyecek ve heyecan uyandıracak özelliklere sahiptir. Bu unsurlar dikkatleri bu kadar üzerlerine çektikleri için bütün toplum bu simgelerin üzerine titrer ve aşırı hassas davranır. Sonuç olarak, toplum, kendi kültürünü diğerlerinden ayırt ettiğini düşündüğü unsurların değişmesi konusunda en büyük direnci gösterir.¹⁷⁰ Görüldüğü gibi kültür değişimleri yaşıyorsa ve ortada toplumsal bir direnç varsa bazı “sert unsurlar” ın varlığı da bir o kadar açıktır. Direnci toplumun hangi kesiminin gösterdiği sorusuna cevap aramaktan ziyade, söz konusu sert unsurların nasıl oluştuğuna dair elde edilecek ikna edici bulgular, araştırmamız için hayati bir önem arz eder. Kültürü yaşatma ve koruma misyonu iddiasında bulunan resmi kurumların benimsediği katı korumacı tavır, sorgulanmaya açık olmayan ve tahrip potansiyeline sahip her olguyu refleks olarak dışlama özelliğine sahiptir. Heleki kültürel simgelerin hatta mitleşmiş öğelerin (mızraplı tanbur, ney), tahribatı söz konusu olduğunda gelişen korumacı tavır daha belirgin bir şekilde gözlemlenebilir. Oluşan bu tavrın bir sonucu olarak, yaylı tanburun resmi kurumlardan dışlanma eğiliminin, mızraplı tanburu koruma ile güdümlenmiş bir refleksin sonucu olarak geliştiği söylenebilir. Ancak, yaylı tanbur çalgısının bizim çalgımız olup olmadığını sorgulayan ve bütün resmi kurumlara homojen olarak dağılan bir bakışın, geleneğin tamamını kapsadığını söylemek doğru olmaz. Ayrıca bu noktada mızraplı tanburun yanında yaylı tanburu görmek istemeyen özcü yaklaşımı “gelenekçilik” olarak değerlendirmek de yanlış olmaz. Sonuç olarak, yaylı tanbur çalgısının Türk müziği geleneği içerisinde yaşadığı ve kabul gördüğü gerçeğinin

¹⁷⁰ A.e., s.323.

yanısıra resmi kurumlarda bir tür dışlanma eğiliminden bahsetmek bu kurumlara ilişkin gelişen bu özcü yaklaşımın neticesidir denilebilir. Bir sonraki bölümde, resmi kurumlarda gelişen “dışlanma eğilimi”, mızraplı tanburun “mitleştirilmesi”, “piyasa” yaklaşımı ve yaylı tanburun etiketlenmesi ve bunun gibi diğer vakaların ortaya konması, görüşme bulguları ve interaktif gözlem sonuçları ile analiz edilecek ve değerlendirilecektir.



İKİNCİ BÖLÜM

YAYLI TANBURUN DIŞLANMASI EĞİLİMİNE DAİR

SOSYOLOJİK BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde veri toplama tekniği olarak görüşmeler, görüşme sonucu toplanan bulguların sınıflandırılması ve görüşmelerin kuramsal çerçevedeki analizi yer alır.

Bulgular, sosyoloji ya da organoloji tabanlı olmalarına bağlı olarak iki ayrı başlıkta toplandı. Öncelikle görüşme yaptığımız kişilerin konuya dair bütün görüşleri sıralandı. Daha sonra, içerik olarak farklılık gösteren görüşme sonuçları tek tek, benzerlik gösterenler ise gruplandırılarak değerlendirildi. Bu şekilde düzenlenen veriler analiz edilmek için hazır hale getirildi.

Bu bölümde, sosyal bir fenomen olarak dışlanma olgusunu açıklayan ve araştırma sorusunu çözümleyen tüm kuramlar ve kavramlar, söylemsel veriler ile örtüştürüldü.

Görüşülen kişiler seçilirken, hepsinin devlet destekli kurumlarla bir özgeçmişe sahip olmaları hususuna özellikle dikkat edildi. Araştırmanın bir gelenek problemi olduğu gerçeğinden hareketle, geleneği koruma iddiasındaki kurumlar (TRT, Devlet koroları, Konservatuvarlar, v.b.) birincil çalışma sahası olarak belirlendi. Bu sebeple, görüşme için tercih edilen şef, icracı, akademisyen ve lutyelerin tümü bu araştırma evreninden seçili kişilerden oluştu.

Konu irdelenirken sıkça dile getirdiğimiz zımnen dışlanma olgusu görüşmeler esnasında da yaşanan bir gerçektir. Görüşmeler sırasında “yaylı tanburun Türk makam müziğinden dışlanması eğilimi ile ilgili ne düşünüyorsunuz?” sorusuna vermek istedikleri yanıtların kayda geçmesinden rahatsız olanlar oldu. Bunun yanı sıra, görüşme taleplerimizin hepsi olumlu karşılandı. Ancak, “dışlama” olgusu bazı ifadelerde net olmaksızın ima ile dile getirildi. Bu durum görüşme yaptığımız kişilerin dahi sebebini bilmeden gösterdikleri dışlama refleksinin başka bir ifadesi olarak kaydedildi.

Araştırmaya benim de interaktif bir gözlemci olarak katılmam, görüşme yaptığım kişilerle kolay iletişim kurmamı sağladığı gibi, bahsedilen ve ima edilen olguları tanımlayıp çözümlememe imkan sağladı. Araştırmadaki bu kimliğim görüşme

yaptığım kişilere geçmiş kişisel hukuklarımıza dayanarak güven telkini sağlamış, üstü örtülü bazı konular rahatça dile getirilmiştir.

Görüşmelerde kaydedilen ifadelerin çoğu anlam kaymasına mahal vermemek için tırnak içinde aynen aktarılmıştır. Görüşmelerin tamamı ise ekler bölümünde sunulmuştur.

2.1. Görüşülen Kişilerden Elde Edilen Sosyoloji Tabanlı Bulgular

2.1.1. Cengiz Coşkun ile Görüşme

- 1) Coşkun, kendi hocasının “klasik bir kafaya” sahip olduğunu belirtti. Kemençe, ney ve tanbur (mızraplı) dışındaki çalgıların geleneksel Türk müziğine ait olmadığını ifade etti. Konservatuvar camiasının “klasikçi” olarak nitelediği bir hocanın da, yaylı tanbur çaldığı için şiddetle dışlandığını vurguladı. Ayrıca hocasının, “Klasikçi adam yaylı tanbur çalmaz” önermesinde bulunduğunu belirtti.
- 2) Coşkun, yaylı tanbur çalgısının “Türk müziğinin cüzzamlısı” olarak damgalandığını, “yanaşmayalım, uğraşmayalım hatta bulaşmayalım” tarzında bir görüşle uzak durulduğunu ifade etti.
- 3) Coşkun, mızraplı tanbur çalgısının gazinolarda denendiğini ama yer bulamadığını, onun yerine uzayan bir ses olarak ön plana çıkan “yaylı” halinin daha çok tercih edildiğini vurguladı.
- 4) Coşkun, yaylı tanbur çalgısının “üvey evlat” muamelesi gördüğünü ifade etti. Hiçbir zaman orkestranın ana çalgısı olmadığını, birçok çalgıyı çalabilen kişilerin bir de yaylı tanbur çaldığı için kimi performanslarda bir renk olarak kullandığını belirtti.
- 5) Coşkun, hiç kimsenin yürekli davranıp, “ben klasikçiyim, bu da klasik bir çalgıdır” diyemediğini vurguladı. Bu çekincenin sebebini de şöyle açıkladı: “Bizim müziğimizin eğitim silsilesinde büyüğe ve hocaya saygı vardır. Hocalarının böyle bir eğilimi olmadığı için öğrencilerinin de böyle bir radikal davranıştan kaçındığını söyleyebiliriz. Bu da bu yürekliliği göstermeğe engel olmuştur.”

- 6) Coşkun, yaylı tanbur çalanların ‘kolaycı’ ve ‘tembel’ tavırları yüzünden bu çalgının geri planda kaldığını ifade etti. Hazırda bulunan çalgılara yönelenerek, emek ve çalışma sarf etmediklerini vurguladı. Bunun neticesinde yaylı tanbur çalanların az olduğunu belirtti. “Düşünce yok kaygı yok istek de yok. Böylece orkestra oluştururken kimsenin aklına da gelmiyor.” İfadelerinde bulundu.
- 7) Coşkun, ‘dışlama’ nın mızraplı tanburcular tarafından yapıldığını belirtti. Mızraplı tanbur’u tek tını olarak kabul ettiklerini ve bir dünya oluşturduklarını ifade etti.
- 8) Coşkun, her çalgının birbirinden türediğini yaylı tanbura gösterilen tepkinin anlamsız olduğunu belirtti. Ud çalgısının İngiliz lavtasından türediği gibi, bu çalgısında yeni tını arayışı için çok özgün bir sonuç olduğu fikrini savundu.
- 9) Coşkun, yaylı tanbur çalgısının dışlanmasına anlam veremediğini ve bunun bize zarar vereceğini şu şekilde ifade etti: “Yüzyıldır olan bir sazı yok saymak bana çok saçma geliyor. Bu, Türk müziği için bir kayıptır. Bizim istemediğimiz, sahip çıkamadığın bu çalgıya bugün yunanlılar sahip çıkıyor. Neredeyse patentini alacaklar. Bunlara hep ‘klasik kafa’lar sebep oluyor.”
- 10) Coşkun, “klasik kafa” ya sahip olanların, batı klasik müziği çalgılarına österdikleri ilginin ve saygının onda birini yaylı tanbura göstermediklerini, bunun “özenti” ile ilgili olduğunu ifade etti.

2.1.2. Fahrettin Çimenli ile Görüşme

- 1) Çimenli, Türk müziğinde Yaylı tanbur çalgısının diğer çalgılara göre daha geç bir katılım gösterdiğini, bu yüzden de yer edinme mücadelesinin hala sürdüğünü ifade etti. Ticari bir bakış açısıyla buna “pastadan dilim kapma” mücadelesi de diyebiliriz şeklinde görüş belirtti. “Yaylı tanburun, mızraplı tanburu geçme korkusu” diye nitelediği endişenin de ‘dışlama’ tepkilerine zemin hazırladığını belirtti.
- 2) Çimenli, teknolojinin geliştiğini, müzik dünyasının da yeniliklere açık olması gerektiğini belirtti. Yaylı tanburun da yeni bir çalgı olduğunu, bu

yeni çalgının da yeni ve farklı bir tınıya sahip olduğunu söyledi. Sesinin güzel olmasına rağmen kabul görmemesini anlayamadığını ifade etti.

- 3) Çimenli, yaylı tanbur çalgısının geriye itiliş sebeplerinin başında Ercüment Batanay'ın klasik üslubun dışındaki icralarının bulunduğunu belirtti. Saygınlığın klasik üslubun sayesinde kazanılabileceğini ifade etti.
- 4) Çimenli ifadelerinde yaylı tanbur çalgısından korkmaya gerek olmadığını söyleyerek, dışlanma olgusunun varlığına işaret etti.
- 5) Çimenli ayrıca yaylı bir çalgının müzikal ifade gücünün mızraplı çalgılara göre daha üstün olduğunu belirtti. Radyodaki performansları sırasında bu yüzden yaylı tanburun ifade gücünden rahatsız olan diğer müzisyenlerin dışlamaya yönelik tavırlar sergilediklerini söyledi.

2.1.3. Ahmet Rasim Sabuncuoğlu ile Görüşme

- 1) Sabuncuoğlu, Necdet Yaşar ile bir araya geldiklerinde hocası olarak “Oğlum gel beni dinle bırak bu sazı! Bizim izgimizden ayrılma! Ne işin var senin yaylıyla falan... ” şeklinde görüş belirttiğini aktardı. Buna cevap olarak da, “Yaylı tanbur zor bir çalgı olduğu için dışlıyorsunuz. Bütün mızraplı tanbur alanlara söylüyorum. Gelip alsınlar da görelim!” şeklinde görüş belirttiğini aktardı.
- 2) Sabuncuoğlu, TRT İzmir Radyosu'na neyzen olarak girdiğini, ancak mızraplı tanbur da çaldığını söyledi. Radyoda tanburcu sıkıntısı yaşanınca, kendisinin tanburi olarak hemen hazırlanan bir komisyon tarafından sınav ile olur verildiğini ifade etti. Daha sonra katıldığı programlarda Şef Kutlu Payaslı'nın özellikle yaylı tanbur almasını istemesi üzerine, Ankara'dan Ferit Sıdal'ın dinlemesi ile yaylı tanbur olurunun da aldığını aktardı.

2.1.4. Hakan Cevher ile Görüşme

- 1) Cevher, yaylı tanburun bir “piyasa” çalgısı olduğunu belirtti. Bu sebeple, yaylı tanbur icracısı Ercüment Batanay’ın babasının tarikat ehli bir insan olduğunu, bu çalgıyı çalmaya başlayan oğluna başlarda çok tepki gösterdiğini aktardı. Sonraları piyasanın vazgeçilmez bir çalgısı olduğunu ve nazlı sesiyle duygulu şarkıları çok iyi taşıdığını ifade etti.
- 2) Cevher, konservatuvarlarda bu çalgının olmayış nedenini şöyle dile getirdi: “İmajı yoksa kendisi de yoktur. Klarinet algısı imajını oluşturduktan sonra konservatuvarda ders olarak okutulmaya başlandı. Saksafon ile de Türk müziğı icra edilebiliyor. Neden dersi yok? Çünkü imajını oluşturamadı. Viyolonsel kendini kabul ettirmiş bir çalgı olduğı için konservatuvarlarda okutuluyor. İmajı ortaya koyanlar aslında bahsi geçen çalgıyı alıp bir yere getirebilen icracılardır. Bugün kemençe çalgısını bu yerlere taşıyıp getiren Tanburi Cemil Bey olmasa bugün bu çalgı şu anki yerine sahip olamazdı. Konservatuvarlarda yaylı tanbur çalgısı dersi verilebilir. Ancak bu çalgının imajını oluşturduğı kanaatinde değilim” şeklinde görüş belirtti. Bunun algı ile değil çalan ile ilgili bir durum olduğunu da ekledi.
- 3) Cevher, bugün yaylı tanburun sahip olduğı şöhetini Tanburi Cemil Bey’e borçlu olduğunu ifade etmiştir. “Muziplik olsun diye tanbura yay çeken Cemil Bey’in yerinde başka biri olsaydı yaylı tanbur bugüne kadar bile gelemezdi” şeklinde görüş belirtti.
- 4) Cevher, yaylı tanburun kadim kùltürümüzün bir öğesi olmadığını, ancak mızraplı tanbur çalanların para kazanabilmeleri için bir alternatifi olabileceğini ifade etti.
- 5) Cevher, yaylı tanburun yeni bir çalgı olduğunu, kendini , ifade etmesi için epey bir süreye ihtiyacı olduğunu vurguladı.
- 6) Cevher, yaylı tanbur çalgısının mevlevihane ile değil meyhane ile anılmasının imajı ile ilgili olduğunu, bu imaj yüzünden de geleneksel müziğı entegre olamadığını belirtti.

- 7) Cevher, klarinetin Hüsnü Şenlendirici ile popüler olduğunu, ud çalgısının Coşkun Sabah ile tanındığını belirtip, yaylı tanbur çalgısında böyle bir aktöre ihtiyacı olduğunu belirtti.

2.1.5. Halil İbrahim Yüksel ile Görüşme

- 1) Yüksel, Tanburi Cemil Bey'in birçok çalgıyı iyi derecede çalıyor olmasının, yaylı tanbur çalgısına zemin hazırladığı görüşünde bulundu. Hatta yaylı tanburun Türk müziğine yeni bir çalgı kazandırma amacıyla değil, virtüözitesinin bir sonucu olarak ortaya çıktığını belirtti. Bu fikrini şu şekilde ifade etti: "Cemil Bey'in çılgın ruhunu unutmamak lazım. Yaylı tanbur, Cemil Bey'in çok iyi bir tanburi olması ile kemençeye olan aşkının birleşimi neticesinde neşet etmiş bir çalgıdır."
- 2) Yüksel, yaylı tanburun TRT ve devlet korolarında kullanılmasına izin verilmesi ile sınavının açılmaması çelişkisi üzerinde durdu. Bu konudaki tavrın net olması gerektiğini belirtti.
- 3) Yüksel, mızraplı tanburun klasik Türk müziği ile özdeşleşmiş tek çalgısı olduğunu söyledi. "Bu sığata sahip bir çalgı üzerinde yapılacak her müdahalenin, Türk müziğine yapılmış olan bir hareketmiş gibi algılanması söz konusudur. Mızraplı tanbur Türk müziğinin piyanosudur. Bugün piyanonun yay çekilerek çalınması ne kadar tepki toplarsa, yaylı tanbur da o kadar tepki topluyor." Şeklinde görüş belirtti.

2.1.6. Sadün Aksüt ile Görüşme

- 1) Aksüt, yaylı tanburun konservatuvarlarda okutulmasına karşı olduğunu belirtti. Sebep olarak, yay tekniğinin özel bir eğitim olduğunu ve bu dersi verecek hocaların olmamasını gösterdi. Parmak numaralarının yaylı tanbura aktarılabildiğini ama yay tekniğinin başka bir eğitime ihtiyaç duyduğunu belirtti.

- 2) Aksüt, tanbur tektir o da mızraplı tanburdur. Yaylı tanbur, tanburilerin para kazanmak için kullandığı bir çalgıdır. Bu yüzden, yayla tanbur denmesinin daha doğru olduğunu belirtti.
- 3) Aksüt, yaylı tanbur çalgısı kadrosuna karşı olduğunu belirtti.
- 4) Aksüt, yaylı tanburun ‘meyhane çalgısı’ diye anılmasına karşı çıktı. Tanburi Cemil Bey başta olmak üzere, İzzettin Ökte, Fahrettin Çimenli gibi isimlerin bu sazı çalmasının meyhane çalgısı olmadığını bir ispatı olduğunu öne sürdü.

2.1.7. Kutlu Payaşlı ile Görüşme

- 1) Payaşlı, “Yaylı tanbur çalgısı bir yeniliktir, yeniliklere açık olmak lazımdır.” Şeklinde görüş belirtti. Bu çalgıyı kabul etmeyen Necdet Yaşar ve ekolüne neden bu çalgıyı sevmiyorsunuz diye soramayız. Çünkü bu estetik bir konudur.” Dedi.
- 2) Payaşlı, yaylı tanburun özellikle tasavvuf müziğinde bulunması gerektiğini savundu. Tını olarak çağrıştırdığı ilahi havanın, ney çalgısından ya da rebap çalgısından eksik kalır yanının olmadığını belirtti.

2.1.8. Ali Maruf Alaskan ile Görüşme

- 1) Alaskan, bir çalgının kabul edilip kullanılması için 100 senenin az olduğunu belirtti. Ud, kanun gibi çalgıların uzun bir süreç atlattıkları için var olduklarını söyledi. Org çalgısının hristiyanlık tarihi ile eşdeğer olduğu için hala bu kadar yaygın olduğunu da görüşlerine ekledi.
- 2) Alaskan; Ney, Kemeçe, Tanbur, Kudüm ve Bendir’in başlıca geleneksel sazlarımız olduğunu vurguladı. “Ud çalgısı için de 8. Yy. dan beri var olan kadim bir sazımızdır. Ancak tanbur çalgısı bizim en kadim sazımızdır.” Diyerek tanburu diğer çalgılardan ayırdı.
- 3) Alaskan, yaylı tanbur çalgısının metodolojik bir eğitiminin olmaması sonucu yaygınlaşmadığını ve önünün kesildiğini ifade etti. Zaten çalması zor olan bu çalgının eğitim yönündeki eksikleri çalgıyı geri plana itmiştir savında bulundu.

2.1.9. Hakan Önel ile Görüşme

- 1) Önel, Tanburi Cemil Bey'in kemençe ve çello icracısı olması tanbura yay çekmesine zemin hazırlamıştır. Bu durum mucipliğinden kaynaklanmıştır. Şeklinde görüş bildirdi.
- 2) Önel, armoni mızıkasında asker iken, yaylı tanbur çalıp çalmadığını sorduklarını, kendisinin, “evet çalıyorum” cevabı üzerine protokol saz heyetine alındığını aktardı. Daha sonra mızraplı tanburunu getirdiğini ama ilk olarak yaylı tanbur ile ekipte yerini aldığını özellikle belirtti.
- 3) Önel, şu an bir şaman grubunda meditasyon müziği yaptığını belirtti. Tonal ve atonal doğaçlamalar ile pad seslerin üzerine kayıtlı olan ritimlerinde eşliği ile bir müzik yaptıklarını bundan para kazandığını aktardı. Yaylı tanburun(cümbüş teknesi ile) mistik kökenli müziklere çok yakın olduğunu belirtti.
- 4) Önel, konservatuvara yaylı tanbur ile girerek kazandığını, öğrenci olduğunda yaylı tanbur çalmak istediğini ancak yaylı tanbur eğitimi olmadığı için mecburen mızraplı tanbura geçtiğini aktardı.
- 5) Önel, 1999 yılı kasım ayında, TRT de açılan sınava yaylı tanbur ile girmek için dilekçe verdiğini, dilekçesinin “bizim yaylı tanbur diye bir çalgımız yok” diyerek geri çevrildiğini ve yüzüne kapının kapatıldığını aktardı. Daha sonra radyo müdürü Nejat Batıgün'ün, kapıyı açıp beni orada görünce, “sen mızraplı tanbur da çalıyor musun?” sorusuna evet deyince, mızraplı tanburunu alıp getirerek sınava girdiğini ve böylece radyo sanatçısı olduğunu aktardı.
- 6) Önel, hocası Ahmet Rasim Sabuncuoğlu'nun “Tanbur, Kemençe ya da Ney sazını icra ediyorsan, sınavdan başka sınavlar olursun” sözünü hatırlattı. Yüzüne kapı kapanması şeklinde yaşadığı olayı da bu nasihata ile bağdaştırdı.
- 7) Önel, 1970'li yıllarda TRT'de, İzettin Ökte'ye ait kayıtların bulunduğunu, daha sonra Ahmet Rasim Sabuncuoğlu'nun kadrolu eleman olarak yaylı tanbur çaldığını, ama kendisinin yaşadığı bu dışlanma(kapıların kapanmasına) olayına anlam veremediğini aktardı.

- 8) Önel, tanbur hocası Akın Özkan'ın kendisinin de çalmasına rağmen, yaylı tanbura konserlerinde yer vermediğini, 'gelenekselci' biri olmasına bağladı. Kendisinin de bu çalgıyı sadece piyasada para kazanmak için çaldığını aktardı.
- 9) Önel, "mızraplı tanbur ile geleneksellik özdeşleşmiştir. Bu yüzden, geleneksel müzik kayboldukça, mızraplı tanbur da sahnelerden silinmiştir." Görüşünde bulundu.
- 10) Önel, mızraplı tanbur için en çok tanınmış ve idari göreve de sahip olan, Murat Salim Toka ç gibi Murat Aydemir gibi, isimlerin yaylı tanburu dışlarken, onların hocasının Necdet Yaşar'ın, Abdi Coşkun'un da hocasının Tanburi Cemil Bey olduğunu unuttukları ifade etti.

2.1.10. Ercüment Gümüşel ile Görüşme

- 1) Gümüşel, hocası Vefik Ataç'ın yaylı tanbur çalmak için öncelikle mızraplı tanbur ile başlaması gerektiğini salık verdiğini aktardı.
- 2) Gümüşel, yaylı tanburu uzun süre çalıştıktan sonra TRT ve Devlet Korolarına girmek istediğini ancak bu kurumlarda yaylı tanbur kadrosu ve sınavı olmadığı için mızraplı tanburla başvurduğunu, Devlet Korosunu da böyle kazandığını anlattı.
- 3) Gümüşel, Devlet korosuna girdikten sonra şeflerin insiyatifi ile yaylı tanbura geçtiğini ve şu ana kadar bir daha hiç mızraplı tanbur çalmadığını aktardı.
- 4) Gümüşel, yaylı tanburu üslubu yüzünden kabul edilmemesinin altında, katı klasikçi zihniyetin var olduğunu vurguladı.
- 5) Gümüşel, yaylı tanburun çeşitli bahanelerle konservatuvarlara da sokulmadığını, yay tekniğinin ayrı bir öğretisi olması gerektiği fikrinin Türk müziğine uygun olmadığını belirtti. Yaylı tanburun batı müziğinde kullanılan yaylı çalgılarla karıştırılmaması gerektiğini, üslup ve tavrın önemli olduğunu bununda meşk yöntemi ile aktarıldığını söyledi. Yaylı tanburda yay tekniğinin kişiye özel geliştiğini, Türk müziğinin "teknik değil duygu müziği" olduğunu sözlerine ekledi.

- 6) Gümüşel, Türkiye’de resmi kurumlarda yaylı tanbur çalgısını sadece kendisinin çaldığını kendisinin de mızraplı tanbur kadrosunda olduğunu vurguladı.
- 7) Gümüşel, “klasikçiler bu sazı hiç sevmiyorlar” dedi.
- 8) Gümüşel, “yaylı tanburu ‘meyhane sazı’ diye lekelemişler, bu durum böyle devam ediyor” dedi. “Ona bakarsan, klarinet de meyhane sazı, hatta bütün türk müziğı algıları meyhane sazı. Neden yaylı tanburun üzerinde duruluyor ben de anlamış değılim” dedi.”
- 9) Gümüşel, yaylı tanbur çalgısını iyi çalan icracıların olmamasının bu çalgının dışlanmasıdaki büyük bir etken olduğunu söyledi. alan kişilerin hızlı icralarda pasif kalması, teknik olarak yanlış tutulması, parmak numaraları hataları, v.s. sayesinde zamanla yaylı tanburun üvey evlat gibi görüldüğünü vurguladı. “Bir Batanay gibi çalan olmadığı için kenarda kalmıştır” önermesinde bulundu.
- 10) Gümüşel, ‘klasik kafa’ ya sahip olan kesimin yaylı tanburu kabul etmediklerini ama Yunanistan’da bu konuda yapılan workshoplara gittiklerini aktardı. Yaylı tanburu Türkiye’de kabullenmeyen bir zihniyetin yurt dışında kabullenmesini birlikte alıp konser vermesini anlayamadığını belirtti.
- 11) Gümüşel, bizim meyhane çalgısı diye dışlandığımız yaylı tanbura, yunanlıların sahip çıktığını aktardı.
- 12) Gümüşel, yaylı tanbur çalgısına ait bir metodun olmamasının, yaşamasında, gelişmesine ve yayılmasında negatif rol oynadığını vurguladı.
- 13) Gümüşel, yaylı tanburu tavrıyla yargılamanın yanlış olduğunu, her çalgının klasik ve piyasa üsluplarının bulunduğunu ifade etti.
- 14) Gümüşel, yaylı tanbur çalgısının hızlı partileri çaldığında yakışmadığı iddalarının altında alışık olmama durumunun yattığını söyledi. Daha önce görüp duyulmadığı için hızlı icraların yaylı tanbura yakışmadığını söyleyenlerin, usta icracılar arttıkça alışacaklarını belirtti.

2.2. Alan Yazındaki Sosyoloji Tabanlı Bulgular:

Çöl'ün hazırladığı “Yaylı tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı” başlıklı sanatta yeterlilik tezi haricinde doğrudan yaylı tanburu ele alan alan yazında ikinci bir kaynağa rastlanmamıştır. Bu çalışmada icracılara yönlendirilen “Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Nedir ve Ne Olmalıdır” sorusuna verilen cevaplar, araştırmamız için saptanan ve argümanlarımızı destekleyecek bulgular arasındadır. Özellikle 2. İcracının “Türk müziği camiasında tutucu olan bir kısım yaylı tanburu geleneksel müziğimizde istemezler.” İfadesi, 3. İcracının, “Mızraplı tanbur hakkında Türk müziğinin piyanosu olarak söylemler karşımıza çıkmaktadır. Ancak yayla icra edilen tanburun kabul görmemesi çok enteresan bir durumdur.” İfadesi, 4.İcracının, “Yaylı tanbura bu denli karşı çıkılmasının nedenini anlayamamakla beraber bu ön yargının kırılması için elimden gelen çabayı gösteriyorum ve göstermeye devam edeceğim.” İfadesi, 5. İcracının, “Günümüzde yaylı tanbur, dışlanmış, üvey evlat, hiçbir şekilde kabul görmeyen bir çalgı olarak görülmektedir. Geleneksel icracılar tarafından çalgı yerine bile konmamaktadır. Hatta yaylı tanbur icra edenler dahi dışlanmaktadır. Bu düşüncelerin ve davranışların ön yargıdan kaynaklandığını düşünüyorum.” İfadeleri ve “yaylı tanbur icra edilen gazino ya da benzeri ortamlar gibi birçok sebep bu çalgının dışlanmasına yol açmıştır.” Şeklindeki ifadesi, ve diğer icracıların yaylı tanbur çalgısının daha çok “piyasa”da kullanıldığı için dışlandığına dair görüşleri not edildi.

Çöl'ün çalışmasında icracılara yönelttiği, “Günümüzde Geleneksel Türk Müziği Camiasında Yaylı Tanburun Türk Müziği Çalgısı Olarak Yeterince Benimsenmemesini Nasıl Karşılıyorsunuz?” sorusuna verilen şu cevaplar da araştırmamız için saptanan bulgular arasındadır:

- 2. İcracı: “Yaylı tanbur, meyhane çalgısıdır diye ifadeler duydum.”
- 3. İcracı: “Yaylı tanburun meyhane sazı olduğu düşüncesine ise şöyle bir soru ile cevap verebilirim. Meyhanede icra edilmeyen bir çalgı gösterilsin, Ud, kanun, keman, klarnet vs. çalgılar meyhane çalınmıyor mu?”
- 4. İcracı: “Yaylı tanbur için oluşturulan bir ön yargı bulunmaktadır. Bu ön yargı ise belirli bir kesim tarafından çalgının meyhane sazı olarak adlandırılmasıdır.

Ancak bu durum kişilerin oluşturduğu bir ön yargı olarak görülmekte meyhane müziği diye tabir edilen icralarda bu gün klarnet, keman, kanun vs. birçok çalgı kullanılırken bu yargı yaylı tanburun dışlanmasına sebep olmuştur.”

- 4. İcracı: “TRT ve Kültür Bakanlığı gibi resmi kurumlarda yaylı tanbur ile sınav açılmamaktadır. Bu kurumlarda yaylı tanbur icra eden kişiler başka bir çalgı ile sınava alındıktan sonra programlarda yaylı tanbur icra etmelerine izin veriliyor. Bu durumu da anlamış değilim.”¹
- 5. İcracı, “Mızraplı tanbur ile isim yapmış bazı icracıların, bir kaç öğrencimin yaylı tanbur icra etmelerine karşı çıktıklarını duydum. Bu karşı çıkılmanın sebebini de anlamış değilim.”²

Çöl’ün, Eğitimcilerin “Yaylı Tanbur Türk Müziği Çalgısıdır”a İlişkin Görüşlerinin Dağılımı ile ilgili yaptığı anket sonuçlarına göre kararsız olanlar ve katılmayanlar %8 lik dilimi oluşturmaktadır. Çöl’ün Yaylı Tanbur çalgısının Geleneksel Türk Makam Müziği’ndeki yeri ile ilgili yaptığı anket sonuçlarının **kesinlikle katılmayanlar, katılmayanlar ve kararsız kalanların** dağılımı şu şekildedir:

- Eğitimcilerin “Yaylı Tanbur Türk Müziği İcrasında Yer Almalıdır”a ilişkin Görüşleri: %14
- Mızraplı Tanbur İcra Eden Eğitimcilerin “Yaylı Tanbur Türk Müziği İcrasında Yer Almalıdır”a İlişkin Görüşleri: %21,4
- Mızraplı Tanbur İcra Eden Eğitimcilerin “Yaylı Tanbur Çalgısına Türk Müziği Eğitimcileri ve İrcacıları Tarafından Yeteri Kadar Değer Verilmektedir”e İlişkin Görüşleri: Kararsız kalanlar ile birlikte tamamı (%100)
- Mızraplı Tanbur İcra Eden Eğitimcilerin “TRT ve Kültür Bakanlığı Gibi Resmi Müzik Kurumlarında Yaylı Tanbur İcra Edilmesine Karşın Yaylı Tanbur Kadrosu Bulunmamasını Doğru Bulmuyorum”a İlişkin Görüşleri: %7.³

Yaylı tanburun ‘dışlanması’ ile ilgili literatür taramasında elde edilen en önemli verilerden birisi de gazeteci Serhan Yedig’in 2008 ve 2010 yıllarında yaptığı ve Hürriyet Gazetesi’nde yayınlanan röportajlarıdır.*

¹ Çöl, “Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı”, s.73-76.

² A.e., s.82.

³ Çöl, “Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı”, s.94-104.

* Ek 11 ve 12 de yer verilen röportajların tamamı yerine sadece ilgili kısımlar alıntı yapıldı.

Bu araştırma verileri, çalışmamızdaki mantaliteyi (yaylı tanbur çalgısının dışlanması) desteklemesi açısından önem taşır.

2.3. Sosyoloji Tabanlı Verilerin Sınıflandırılması

Türk makam müziğı atmosferinden seçilmiş; şef, besteci, icracı ve lutiyelerden oluşan 10 kişilik görüşme grubundan derinlemesine görüşme tekniğı ile yapılan oturumlar sonucunda elde edilen veriler şu şekilde gruplanmıştır:

- A) Görüşülen 7 kişi, yaylı tanburun Türk makam müziğı geleneğine ait olmadığı yönünde görüş belirtti. Görüşülen kişiler; yaylı tanburun “klasik bir çalgı” olmadığı, “cüzamlı bir çalgı” gibi bakıldığı, daha çok mızraplı tanbur icracıları ve “klasik kafa” ya sahip bir kesim tarafından dışlandığı, “bizim çizgimizin” dışında olduğu, “piyasa çalgısı” olduğu, “kadim sazımız” olmadığı, mızraplı tanburun “kadim sazımız” olduğu, mızraplı tanbur icracılarının para kazanmak için çaldığı bir çalgı olduğu yönünde fikir beyan ettiler. Her görüşmeci farklı ifadeler kullansa da, tema olarak aynı fikir üzerinde yoğunlaştı.
- B) Görüşülen 5 kişi, yaylı tanbur çalgısının devlet destekli eğitim ve icra kurumlarından dışlandığı yönünde görüş belirtti. Bu kişiler, yaylı tanbur algısının TRT kurumunda icra edilse de hususi olarak kadrosunun hiçbir zaman açılmadığını, icra edenlerin de başka çalgıların (özellikle mızraplı tanbur) sanatçı kadrosunda bulunduklarını ifade ettiler. Konservatuvarlarda eğitim sorunları “bahane edilerek”, ya da doğrudan “geleneksel çalgımız olmadığını” belirterek kadro verilmediğı yönünde açıklamalarda bulundular.
- C) Görüşülen 2 kişi, yaylı tanburun bir çalgı olarak çok “yeni” olduğunu bu yüzden “kimlik problemleri” yaşadığını belirtti. Görüşmeciler, yaylı tanbur çalgısının henüz “imajını oluşturmadağı” nı, kabul edilmesi için yeterli zamanın henüz geçmediğini ve bu yüzden dışlanmalar yaşadığını, Geleneksel müziğe bu yüzden entegre olamadığını ifade ettiler.

- D) Görüşülen 3 kişi, yaylı tanbur çalgısının dışlanmasında kendine özgü bir metodun yazılmamış olmasının etkili olduğunu ileri sürdü. Görüşmeciler, yaylı tanbur çalgısının yazılı bir metoda sahip olmamasının, icracı sayısındaki artışı olumsuz etkilediğini, yaylı tanbur öğrenmek isteyen kişilerin mızraplı tanbur metodunu kullandıklarını, bu durumun ise çalgının Türk makam müziği literatüründe anılmasını olumsuz etkilediğini ifade ettiler.
- E) Görüşülen 2 kişi, yaylı tanbur çalgısının, ismini tanıtacak bir aktör bulamadığı için giderek dışlanma etkisi yaşadığını ileri sürdüler. Görüşmeciler, Tanburi Cemil Bey gibi kutup bir ismin etkisi ile bir müddet varlığını sürdürdüğünü, daha sonralarıERCÜMENT BATANAY gibi lider vasıflı isimlerin olmadığı, aktörsüzlük etkisi yüzünden çalgının yaşam mücadelesi verdiğini ifade ettiler. Görüşmecilerden biri, Batanay'ın tanınan bir icracı olduğunu ancak yaylı tanbur ile ün kazandığını, yaylı tanbur çalgısını piyasa müziği(eğlence müziği) atmosferinde tanıttığı için bugün geleneksel müzik içindeki varlığının tartışıldığını öne sürdü.
- F) Görüşülen 2 kişi, yaylı tanbur çalgısının ortaya çıkışı ile dışlanması arasındaki ilişkiden bahsetti. Görüşmecilerin ikisi de, Cemil Bey'in "muzipliği ile mucidliğinin" birleşimi sonucu tanbura yay sürdüğünü, ortaya çıkan yeni çalgının da ünlü icracısı sayesinde rağbet gördüğünü ifade etti.
- G) Görüşülen 2 kişi, toplum olarak yeniliklere açık olmamız gerektiğini, yeniliklere kapalı bir toplumun gelişemeyeceğini belirtti. Görüşmeciler, yaylı tanburun da müziğimiz için bir yenilik olduğunu, dışlamak yerine sahip çıkmamız gerektiğini belirtti.
- H) Görüşülen 2 kişi, yaylı tanbur çalgısını dışlayanların diğer müzisyenler olduğunu, bunu "kıskançlık" ları yüzünden yaptıklarını vurguladı. Yaylı tanburun güçlü ve özgün sesini ve ifade gücünü sindiremeyen diğer çalgıcıların "hasetlikleri" yüzünden kabul edemediklerini savundu.

- I) Görüşülen 1 kişi, yaylı tanbur çalgısının “meyhane çalgısı” olmadığını vurguladı. algının Türk müziğine ait önemli bir yere sahip olduğunu, ait olduğu yerin sadece piyasa olmadığını belirterek, benimseyici ve kazanımcı bir tavır sergiledi.
- J) Görüşülen 1 kişi, yaylı tanburun müziğin tamamından dışlansa dahi, tasavvuf müziğinde yaşaması gerektiğini vurgulayarak kazanımcı bir tavır sergiledi.
- K) Görüşülen 1 kişi, yaylı tanburu üslup ile yargılamanın haksızca olduğunu, diğer çalgıların üslubunun bu çalgı kadar sorgulanmamasının haksızlık olduğunu belirtti. Bu görüşmeci ayrıca, yaylı tanbur çalgısının hep düşük metronomlarda çalınması gerektiği görüşüne katılmadığını vurguladı. Yaylı tanburu çalan kişilerin iyi bir tekniğe sahip olmadığı için bu imajı oluşturdıklarını, metronomu yüksek hızlı pasajların çalınmasının mümkün olduğunu ancak camianın buna “alışık olmadığını” ifade etti.
- L) Görüşülen 1 kişi, yaylı tanbur çalgısını dışlayanların tabiri caizse “pastadan dilim vermek” istemeyen müzisyenlerden oluştuğunu ifade etti. Türk müziği camiasının çalgı hegemonya savaşına yeni bir rakip kazanmak istemedikleri için dışladıklarını belirtti.

2.4. Görüşmelerin Kuramsal Çerçeve Analizi

Görüşmelerin kuramsal çerçevede analizi, daha önce kurguladığımız kuramsal çerçeveye bağlı olarak görüşmelerin sınıflandırılarak değerlendirildiği bir bölümdür. Yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanması eğilimi tartışılırken, öncelikle konunun “gelenek” kavramı içinde değerlendirilmesi gerektiğini ve genel bir bakışla tezin bir gelenek meselesi olduğunu vurgulamamız yerinde olur. Tezin ana çatısını oluşturan argümanların gerçekliğini ya da gerçekse ne derece etkin olduğunu sorgulayacak olan görüşme bulgularının, analizi yapılarak kavramsallaştırılması hedeflenmiştir.

Yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanması eğilimi üzerine odaklanan çalışmamız için TRT, devlet koroları ve devlet konservatuvarları bünyesinde çalışmış icracı, şef, yönetici, eğitimci ve lutiyelelerden oluşan görüşme gruplarımız bulguların sağlandığı kaynakları oluşturur.

Uzun yıllar TRT bünyesinde çalışmış ve adının yaylı tanbur ile özdeşleştiğı bir icracı olarak imenli*, TRT İstanbul Radyosu'nda görev yaptığı süre içerisinde yaşadığı tecrübelerini ve görüşlerini aktarırken, “Türk müziğinde yaylı tanbur çalgısının diğere çalgılara göre daha geç bir katılım gösterdiğini ve bu yüzden de yer edinme mücadelesinin hala sürdüğünü” ifade etti. “Yer edinme mücadelesi” söylemi en temel anlamda yaylı tanburun resmi kurumlar içerisinde tamamen kabul görmediğini ifade eder. Daha sonra geniş olarak ele alınacak olan “bizim çalgımız değildir” söylemlerinin de pekiştireceğı ve geleneğın bir öğesi olup olmadığı tartışmaları açıkça bir gelenek meselesinin varlığını ortaya koyar. Hatta yaylı tanburun bir “gelenek” değil “görenek” unsurumu olduğı sorusunu akla getirir. Göreneklerin zamanla geleneğe dönüşümü doğal bir süreçtir. Ancak bazı kadim kurum elemanlarının inisiyatif kullanarak bu süreci kısaltma eğilimlerini de gözlemliyoruz. İzmir Radyosu'nda görev yapan ve yıllarca bu kurumda yaylı tanbur çalan Sabuncuoğlu**, TRT'de yaylı tanbur icracısı olarak görev yapmasına rağmen, kuruma girişinin mızraplı tanbur ile olduğunu aktarmıştır. Bu aktarımdan, yaylı tanbur çalgısına özel kadro verme işını TRT'nin üstlenmediğini ancak şef Kutlu Payaşlı'nın inisiyatif kullanarak icra topluluğuna bu çalgıyı dahil ettiğini öğreniyoruz. Dikkat edildiğinde geleneğı yaşatma misyonu iddiasındaki TRT'nin, yaylı tanbur çalgısına karşı sergilediğı bu özel durum, aynı gelenek vakasını vurgular niteliktedir. Konuyla ilgili yaptığımız görüşmeler içerisinde icra olarak kabul görüp, eğitim anlamında olumsuz görüş belirten Aksüt, farklı bir tavır sergiler. imenli gibi adı yaylı tanbur ile özdeşleşen Aksüt*, bir eğitimci olarak yaylı tanbur çalgısının konservatuarlarda okutulmasına karşı olduğunu ve genel anlamda yaylı tanbur çalgısına özel bir kadronun olmaması gerektiğini savundu. Bu görüş, Aksüt'ün aynı görüşmede ifade

* Fahrettin imenli, TRT İstanbul Radyosu Saz Sanatçısı.

** Ahmet Rasim Sabuncuoğlu, TRT İzmir Radyosu Saz Sanatçısı ve şefi.

* Sadün Aksüt, TRT İstanbul Radyosu Saz sanatçısı, Konservatuvar öğretim görevlisi ve şefi.

ettiği gibi mızraplı tanburun kabul edilen tek tanbur olduğu söylemi ile paralellik gösteren, gelenekçi anlayışın getirdiği korumacı tavrın sözel ifadeleridir.

Geleneği bir bütün olarak ele almak yerine kendi içindeki dallanma ve budaklanmalarıyla değerlendirmek gerekir. Yaptığımız görüşmeler de gösteriyor ki, gelenek algısı ve kabullenmeler homojen şekilde dağılım göstermez. Bu konumlanışın gereği olarak da dışlanmaya dair söylemler katı tutuculuktan serbestliğe uzanan geniş açılı bir profil çizer. Resmi kurumlara yaylı tanbur ile giriş için yapılan başvurulara gösterilen benzer tepkilerden birini Ercüment Gümüşel ile yaptığımız görüşmede not ediyoruz. Gümüşel* yaptığımız görüşmede, kendisinin önce TRT ye daha sonra devlet korosuna yaylı tanbur ile hazırlandığını, ancak bu kurumlara yaylı tanbur alınmadığı için mızraplı tanbur ile devlet korosunu kazandığını aktardı. Görüldüğü üzere, konservatuvar ve TRT den sonra devlet korosunun da benzer misyonda hareket ettiğini görüyoruz. Bu durum da geleneği koruma ve yaşatma iddiasındaki kurumların, yaylı tanbur çalgısına olan tavrı konusundaki düşüncelerimizi pekiştiriyor. Bu noktada dile getirmek istediğimiz bir durum var ki, kurumlara girişte gösterilen tepkiler daha sonra sönümlenmektedir. Bir şekilde kuruma girmiş kişilerin icra heyetinde yer alması kimseyi rahatsız etmezken, giriş prosedürü yerine getirilirken, belli bir jürinin ortak kararı olarak yaylı tanbur çalgısına onay vermemeleri, “içselleştirilmiş diyalog” kavramının bu mecrada yansıması olarak kabul edilebilir. Sanatı kolektif bir faaliyet olarak ele aldığımız zaman, idari yönetim kadrosundaki kişilerin bir o kadar mesuliyet sahibi olmaları ve birbirlerini bu anlamda yoklayarak ve ayna tutarak karar vermelerinin bir sonucu olarak yaylı tanbura gösterilen tepkiyi anlamlandırmak çok da zor olmaz. Bourdieu’nun beğeni sosyolojisi ile ortaya koyduğu beğeni ve tercihlerin kimlik oluşturma potansiyeli ile karşımıza çıkan vaka, resmi kurum jürilerinin birbirlerine karşı geleneğe sadakatlerini sorgulatacak tercihleri bu yönde baskı altında kalacaktır. Görüşmeler sırasında, asıl refleksi gösteren ve “dışlama” eğilimli ifadeler kullanan kişilerin “klasik” anlayışa sahip müzisyenlerden oluşması dikkat çekicidir. “Klasikçi” ya da “gelenekçi” diye tabir edilen kesim, gelenek ile sıkı bağlar içinde ve geleneği devam ettirme misyonuna sahip olduğu iddiasındadır. Dolayısıyla ortak

* Ercüment Gümüşel, Kültür Bakanlığı İzmir Klasik Türk Müziği Devlet Korosu Saz Sanatçısı.

inançlara sahip bu kesimin dış etkenlere karşı planlı ya da plansız ortak tepkiler vermesi de gözlemlenen bir durumdur.

Mead'ın "sembolik etkileşimci" yaklaşımında kişilerin belirledikleri hedeflere göre davranışlarını şekillendirdiği ve sembollerle iletişim kurduğu tespitlerini Aydemir ile yapılan görüşmede net bir şekilde görebiliyoruz. Aydemir'in*, "bu enstrüman baygın bir edayla, meyhane havasında çalınıyor. Alerjim buradan kaynaklanıyor. Tanbur çaldığımı duyanların "yaylı mı" diye sormaları asabımı bozuyor." İfadesinde asabını bozan, Aydemir'in "hiç yaylı tanbur çalmadım, hatta elimi bile sürmedim." ifadesinde "elini bile sürmemesi" cümlesi, hep kimlik ve gelenek içindeki duruşun dış unsurlara direnişi anlamı içerir. Hatta yaylı tanbur çalgısı ile özdeşleşmiş bir isim olan Batanay'ın*, "mızraplı tanbur ile anılmak isterdim" ifadeleri hep aynı kaygının refleksif cümlelerinden ibarettir. Batanay, Tanburi Cemil Bey' e olan hayranlığını, "Cemil Bey, hepimizi tanbura başlatan ve (mızraplı) tanburu rüyalarımıza kadar sokan insandır... Cemil Bey olmasaydı biz belki de artık tanburu çalmayacaktık" ⁴ ifadeleriyle dile getirmesi, onu yaylı tanburla anılmaktan kurtaramamış, Murat Bardakçı' da Batanay'ın yaylı tanbura meyletmesini "Türk musikisi için büyük bir kayıp" olarak değerlendirmiştir.

Görüşülen kişilerin %20 si, yaylı tanbur çalgısının, vizyonel icrakarlarının olmaması yüzünden geri planda kaldığını iddia etti. Yaylı tanbur çalgısının Türk makam müziği geleneğine ait olmadığını savunan kesimin en büyük ikilemi bu çalgıyı Tanburi Cemil Bey'in ortaya çıkarmış olmasıdır. Gelenek zincirinin en üstünde yer alan ve bütün gelenek çilerin (klasik çilerin) hocası hükmüne sahip olan Cemil Bey gibi güçlü bir aktörün yaylı tanburun ilk icracısı olması, öğrencilerinin bu çalgıyı dışlıyor olması gerçeğini (Cemil Bey'e rağmen) değiştirmemiştir. Geleneğin en büyük temsilcilerinden Necdet Yaşar ve Niyazi Sayın gibi üstadların, Cemil Bey'i oğlu Mesud Cemil Bey vasıtasıyla keşfettiklerini defalarca dile getirmeleri ancak daha sonraları yaylı tanbura karşı almış oldukları tavır oldukça ironiktir. ⁵ Yaylı tanbur

* Murat Aydemir, İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (mızraplı) tanbur sanatçısı.

** Ercüment Batanay, TRT İstanbul Radyosu mızraplı tanbur ve yaylı tanbur icracısı.

⁴ Ersin Kalkan, "Tanbur ile Maruf: Ercüment Batanay", (Çevrimiçi)

<https://www.google.com/amp/s/www.hurriyet.com.tr/amp/gundem/tanbur-ile-maruf-ercument-batanay-199712>, 12.12.2020.

⁵ Ayas, **Müziği Boğan Gürültü**, s.115.

çalgısının Cemil Bey'den sonra en büyük aktörü olan Ercüment Batanay'ın bu çalgıyı daha ziyade piyasa ortamında icra etmiş olması, yaylı tanburun kimliğini oluşturan en önemli faktörlerin başında gelir. Aslında mızraplı tanbur icracısı olan ancak yaylı tanbur ile ün kazanan Batanay, mızraplı tanburu geleneksel üslupla seslendirirken, yaylı tanburu *piyasa tavrı* ile icra etmesi, çalgının ilk imajını hazırlamıştır. Benzer durumu tanburi Özcan Korkut ve diğerleri için de söylemek mümkündür.⁶ Görüşme yaptığım kişilerden birinin, “çalgı imajını oluşturmada piyasaya düştü” demesi de bu savı destekler niteliktedir. Yaylı tanbur çalgısı, Mesud Cemil Bey, İzettin Ökte, Fahrettin Çimenli gibi üstadların elinde klasik üslup ile akıllarda yer etmiş olsa da, Batanay gibi güçlü bir aktörün rüzgarı hepsinden daha etkili olmuş, çalgının kimliğini oluşturmada başat rol oynamıştır. Mead'ın sembolik etkileşimci yaklaşımında sembollerle iletişim kurma ve etkileşme dinamizmi, yaylı tanbur için kompleks bir hal almış ancak sembolleşmesinin piyasa tesirli oluşması etkileşime bu anlamıyla girmesine yol açmıştır. Beğenisini kendisi için koyduğu hedefler doğrultusunda şekillendiren ve bu doğrultuda klasik çizgiden yana kullanan ve kendini geleneğin temsilcisi olma iddiasıyla tanımlamak/tanımlatmak isteyen icrakarlar, yaylı tanbura karşı temkinli yaklaşmışlar ve dışlama eğilimli bir duruş sergilemişlerdir.

Yaylı tanburun zaman içinde muhafazakar yapı tarafından dışlanması, yenilik olarak karşı çıkılması, aslında bu yapının gelenekçi çizgilerini netleştirir. Bu çalgı, belki de geleneği destekleyen bir unsur haline gelir.⁷

“Yaylı tanburu para kazanmak için çalmak” tabiri ise, daha çok gelenekçi yapı içinde kendini tanımlamış mızraplı tanbur çalan müzisyenlerin kimlik kaybına uğramadan “piyasa” içinde yer alma ifadesi olmuştur. İsmi saziyle özdeşleşmiş Ercüment Batanay'ın mızraplı tanbur ile anılmak isteğini ancak yaylı tanbur ile tanındığını üzümlere ifade etmesi de bu etkileşimin bir sonucudur.

“Toplumsal kurallar, belli toplumsal grupların yaratımlarıdır. Modern toplumlar, kuralların ne olduğu ve belli durumlarda bu kuralların nasıl uygulanacakları hususunda herkesin mutabık olduğu basit örgütlenmeler değildir. Aksine modern toplumlar; toplumsal sınıf, etnisite, meslek ve kültür ekseninde oldukça farklılaşmış gruplardan oluşurlar. Bu gruplar aynı kurallara uymak zorunda değildirler ve çoğu zaman da uymazlar. Grupların

⁶ Beken, “Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the Music at the Maksim Gazino of İstanbul”, p.3.

⁷ Ayas, **Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi**, s. 278.

çevreleriyle baş ederken karşılaştıkları sorunlar, beraberlerinde taşıdıkları tarih ve gelenekler; bunların hepsi farklı kural dizinlerinin ortaya çıkmasına neden olur.”⁸

Gelenek dallanıp budaklandıkça, kendi içinde gruplaşmalar oluşturmuş ve bu gruplar zaman içinde karşı karşıya gelmiştir. Yenilikçi-nostalgik, klasik ç-neoklasik ç, gelenek ç-modern v.b. ayrımlar keskin hatlarla iki karşıt grubu temsil etse de, gerçek böylesine basit bir ikilemeden farklı cereyan eder. Geleneği temsil eden gruplar içerisindeki ayrışmalardan da anlaşılacağı gibi, siyah ve beyaz yerine grinin farklı tonlarını konuşarak mütalaa etmek yerinde olur. Aslında üzerinde tartıştığımız ve yaylı tanburun resmi kurumlarda kısmen kabulü üzerine yoğunlaşılın müzakereler de bu dereceli ayrışmanın bir neticesidir. Becker’ın haricilik çalışması gerçek müziği temsil etme iddiasındakiler ile karşı oluşumları bir potada değerlendirmesi açısından araştırmamıza ışık tutsa da, daha sonra kavramsallaştırdığı sanat dünyaları perspektifi ile vakaları kollektif bir faaliyet olarak ele alması ve etkileşimleri üzerinde yürüttüğü müzakereler araştırmamıza çözümçül bir bakış açısı sunmuştur.

Geleneğin kendi içindeki dallanmasını yok saymadan, katı gelenekçi bir grubun varlığını tanımak ve bu grubun beslendiği ve beslediği bir doxa dan bahsederken, yine geleneğin akla gelmesi tesadüf değildir. Bu doğrultuda geleneğin bütün bir Türk makam müziği evrenini kapsadığını unutmadan, geleneği temsil etme iddiası ile ortaya çıkan ve tercihleriyle kendi aralarındaki bağları güçlü kılan bir “gelenekçi” gruptan bahsetmek gerekir. Bu grup koyduğu hedeflerle ve sadakatlerini sorgulatacak her türlü uyarana karşı gösterdikleri ortak tavırlarla kendini tanımlayan dinamik bir oluşumdur. Dinamiktir, çünkü her an birbirlerini sorgulayarak davranırlar. Bir oluşumdur çünkü bu ortak tavır bir etkileşim kalıbını ve düzeni beraberinde getirir. “Gelenekçi” grubu ve karşısında oluşan “anti-gelenekçi” grubu söylemsel mücadele alanları olarak kabul ettiğimizde, “ortodoks” ve “heterodoks” alanlar olarak tanımlayabileceğimiz bir kavramsallaştırmayı da makul görmüş oluruz. Böylelikle ortodoks bir söylem alanı olarak tanımlayabileceğimiz “klasikçilik”, diğerlerini heterodoks bir alanda tanımlayarak karşı bir duruşu ifade eder. Bu anlamda da söylem, ortodoksi-

⁸ Howard S., Becker, **Hariciler (Outsiders):Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması**, Çev. Şerife Geniş-Levent Ünsaldı, Ankara,Heretik Yayınları, 2017, s.36.

heterodoksi kavramları ⁹ ile örtüşür. Gelenekçiliğin sorgulanamayan kuralları, Ortodoks bir söylem alanı oluşturur.

Görüşmelerin tamamı “gelenekçiler ve ötekiler” ayrımını ortaya koyar. Dışlama eğilimi ise gelenekçilerin (klasikçilerin) tutucu tutumlarının sonucunda ortaya çıkar. “Klasikçi damar” olarak da nitelendirilebilen tutucu tavır, Türk müziğini eskimiş kabul edip, müzelik bir değer olduğu yönünde davranış sergiler. Değişim rüzgarlarının hızla estiği XX. Yy. değişim ve farklılaşmayı kaçınılmaz kılmış, tutucu çevrede panik oluşturmuştur. Kültürel değerleri koruma iddiasıyla aynı misyonda birleşen kesim, bu değerlerin yenilik hareketleri ile kaybolup gitmesine karşı sert bir tavır içine girerler. Böylece her türlü yeniliğe ve girişime şüphe ile bakmaya başlarlar.¹⁰ Yaylı tanbura karşı duyulan ve ifade edilemeyen şüpheli tutumun altında bu gerçek de büyük ölçüde yer alır. Beğenen ancak benimsemeyen bir tutumla karşı karşıya kaldığımız görüşmelerin çoğu bu zeminde şekillenir. Görüşmelerin tamamı bir araya getirildiğinde bu tutumun sonucu ve ifadesi olan söylemlerle karşılaşılır.

Ortodoks söylem, ait olduğu camia için doğru olanı dayatıp, geri kalan herşeyi dışlayan bir yapı gösterir. Sosyal yapılanma içerisinde aynı kökten beslenen grupların kültürel farklılaşma sonucu (teolojik, tarihsel ve etnik arka plan açısından)biz ve ötekiler şeklinde kalın çizgiyle ayrılan tanımlamalara rastlanır. Ortodoksinin tutucu yapısı, yenilikçi hareketlere ve olgulara karşı dışlamacı tavrı böylelikle oluşur. Geleneksel yapıyı temsil etme iddiasıyla ortaya çıkan gelenekçi görüş de aynı anlayışla yaylı tanbur çalgısını dışlama eğilimi gösterir. Yeniliğin sembolü olmasının yanı sıra mızraplı tanbur çalgısı gibi bir gelenek sembolünden (mit) evrilmiş bir çalgının bir gelenekçi (ortodoks) tarafından dışlanması anlaşılabilir bir eylem değildir. Heterodoks geleneklerin, karşı güç unsuru olarak ortodoks görüşlere karşı başkaldırısı bir yaşam mücadelesini simgeler. Görüşme tekniği ile ilde edilen bulgulara göre, geleneğe entegre olma sancılarını yaşayan yaylı tanburun yaşam mücadelesi de bu kültürel dinamiğin hem nedeni hem de sonucu olmuştur.

Geleneğin öz yapısı seçici geçirgen bir özellik gösterir. Yeni kültürel öğeleri bünyesine alıp-almama eylemi, doğal bir süreç içinde gerçekleşir. Bu süreçte korumacı bir yapı sergileyerek dışardan müdahale eden gelenekçi grup ortodoks söylemi

⁹ Gündüz, “Başkaldırı Geleneği ve Heterodoksi”, s.1.

¹⁰ Ayas, **Müziği Boğan Gürültü**, s.301.

oluşturur. Yeniliğe kapalı bir duruş sergileyen “klasikçiler”(gelenekçiler), bu yolla heterodoksal söylemi de inşa etmiş olur ve bu söylem alanında tanımlayabileceğimiz anti-gelenekçileri, piyasacıları, modern görüşçüleri v.b. karşısına alır. Bu söylem alanları arasındaki etkileşimi tanımlayan yaylı tanbur çalgısı, bir müzik aleti olmasının ötesinde sosyal bir indikatör haline gelir. Bu noktadan hareketle, yaylı tanburu sadece çalgı olarak ele alarak yapılan tüm değerlendirmeler tek yönlü ve yetersiz olacaktır. Bu yüzden, *gelenekçi* yapının yaylı tanburu dışlama eğilimi değerlendirilirken ortodoks söylemin getirisi olan yargısız infaz tavrı göz ardı edilmemelidir.¹¹

Çöl’ün, “Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı” başlıklı tezinde yaptığı görüşmeler sonucunda topladığı verilerden birisi şöyledir¹²: “Türk müziği camiasında tutucu olan bir kısım, yaylı tanburu geleneksel müziğimizde istemezler.” Bu cümlede “tutucu” kelimesi ve “geleneksel” ifadesi anahtar kelimelerdir. Doxa’nın saflığına inanan ve doğru olduğunu kabul ettiği tüm davranış kalıplarına koşulsuz uyan bir anlayış, ortodoks söylemin gereğidir. Bahsedilen tutuculuk ise zaten geleneksel kuralların başka bir ifadesi olarak karşımıza çıkar.¹³ Çöl’ün tezinde yer alan bir başka görüşme bulgusu söylemsel alan mücadelelerini yansıtması açısından önem taşır: “TRT ve Kültür Bakanlığı gibi resmi kurumlarda yaylı tanbur ile sınav açılmamaktadır.” Bu cümle daha önceki örnekler gibi geleneksel kuralları doxa olarak kabullenen devlet kurumlarının, ortodoks söylemi ile ilgilidir.

İnteraktif bir gözlemci olan Becker, bir caz müzisyenin yaşadıklarından yola çıkarak elde ettiği bulguları kavramsallaştırıp kendi söylem alanlarını tanımlar. Becker, öncelikle dayatılan bir kurallar bütününden bahseder ki, bu kurallar, geleneklerin kendi doğalarında da mevcuttur. Becker, dayatılan bu kuralların her zaman bir ihlalcisinin bulunacağına işaret ederken gelenekçilerin karşısında yer alan anti-gelenekçilerin de tarifini yapar. İşte, Becker, grubun tabi olduğu kurallar ile yaşamak konusunda güvenmediği kişileri harici ilan ederken, aynı zamanda gelenek karşıtlarına gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Böylece Becker, kural ihlalcilerini (haricileri), gelenek karşıtları olarak değerlendirmemizi mümkün kılar.

¹¹ Gündüz, “Başkaldırı Geleneği ve Heterodoksi”, s.78,79,85.

¹² Çöl, “Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı”, s.73-77.

¹³ Bkz., Ortodoksi-Heterodoksi, s.71.

Ancak şunu da söylemek gerekir ki, Becker’ın haricileri ilişkisel bir şey olarak tanımlanır. Haricilik etiketleme sonucu oluşan bir kavramdır ve bir davranışın sapkın olarak etiketlenmesi kimin önünde yapıldığına bağlı olmakla birlikte, sadece tanımlanan toplumsal grup için geçerlilik kazanır. Yani başka bir grup içinde sapkınlık tanımı geçerliliğini kaybedebilir. Bu ilişkisel bakış, resmi kurumlar içerisinde yaylı tanbur çalgısını sapkın olarak nitelendiği bir grub için (anti-gelenekçilik, piyasacılık) gösterge olarak tanımlanabilmesini sağlar.

Gelenekçi grubun dışına itilmekten imtina eden hocaların, yaylı tanbur çalgısına karşı temkinli duruşu öğrencilere de sirayet etmiş ancak bu durum görüşme içerisinde “hocaya gösterilen saygı” şeklinde nitelenmiştir. Camia içerisindeki hocalar bu tutumla, Becker’ın haricilerini (outsiders)¹⁴ oluşturmuş ve “yaylı tanbur klasik bir çalgıdır” önermesini savunmak böylece baskılanmıştır. Burada Becker’ın sapkın ilan ettiği grup ile yaylı tanbur çalanları özdeşleştirebiliriz. Kollektif bir eylem olarak gelenekçiliğin oluşturduğu katı kurallar, bazı şeylerin “yanlış”, yani yapılmaması gereken şeyler olarak tanımlar. Bu tutumun sonucu olarak gelenekçi ve anti-gelenekçilik, ayrımı tanımlanır. Özellikle gelenekçi sınıfa ait bireylerin aidiyetini perçinleyecek her davranış bu bireyleri daha gelenekçi kılacak, kimliğini pekiştirecek, bunun tam aksine anti-gelenekçi, sınıfa ait her olguya yaklaşma bu bireyleri karşı sınıfa itecektir. İşte bu yüzden, Becker’ın, diğerlerini bu şeyleri yapmaktan men etmek için adımlar atma davranışı ile Türk makam müziği geleneği içerisindeki hocaların öğrencilerine salık verdiği davranışlar birbiriyle örtüşen olgular olarak karşımıza çıkar.

Çimenli*, yaptığımız görüşmede, yaylı tanburun “kıskançlık” ve “hasetlik” yüzünden dışlandığını ifade etti. İlk bakışta araştırmamız için teferruat olarak görülebilecek bu ifadeler, Backer’ın “haricilik” söylemindeki caz müzisyeninin piyasaya dair bütün yapıları dışlaması ile benzerlik gösterir. “Kıskançlık” ifadesini bir tür ötekileştirme niyetli söylem olarak ele aldığımızda, dışlama eylemini oluşturduğunu görülebilir. Ayrıca, bir geleneğin sürekliliğinin, benimsediği kadar reddettiği unsurlar tarafından da belirlenmesi gerçeğinden hareketle, yaylı tanbur çalgısının dışlanmasının, yaşayan Türk makam müziği geleneği düsturlarının koyduğu

¹⁴ Becker, **Hariciler**, s.117,118.

* Fahrettin Çimenli, TRT İstanbul Radyosu Saz Sanatçısı.

katı kuralların neticesinde geliştiği söylenebilir. Burada ifade edilen “kıskançlık” ve “hasetlik” söylemleri, Bourdieu’nun Egemen yapının (burada gelenekçilik) karşısında yer alan (burada anti-gelenekçi ve piyasa) sınıfların hakimiyetini genişletmek için ve böylelikle de hakim söylemin (gelenek) keyfiliğini ifşa etmek için kullandığı sözel ifadeler Türk makam müziğinin resmi kurumlardaki izdüşümünde tanımlanabilir.

Yaptığımız görüşmede Cevher**, yaylı tanbur çalgısına gösterilen dışlama refleksinin, “piyasa çalgısı” olarak tanınması kaynaklı oluştuğunu öne sürdü. Aslında, yaylı tanburun dışlanması olgusu sosyal bir vakadır ve bir gelenek örgütlenmesi sonucu gerçekleşir. Geleneği koruma iddiasındaki gelenekçilerin refüze ettiği alan için tanımlanan ve ileride üzerinde genişçe duracağımız “piyasa” olgusu, Becker’ın haricilik söylemi ile öne sürdüğü ötekileştirmenin bir başka ifadesidir. Bu kurama göre gerçek müzisyenler nasıl ki, duruşlarıyla, çaldıkları mekanlarla ve repertuarlarıyla farklı olduklarını iddia ediyorlarsa, aynen öyle de kadim bir geleneğin mensubu olduğu iddiasındaki bütün müzisyenler piyasaya dair her olguyu reddedip dışlar. Bu dışlayıcı tavırdan piyasaya ait olma etiketiyle yaylı tanbur çalgısı da payına düşeni alır.

Payaslı**’nın görüşmede geçen söylemlerine dayanarak yaylı tanburu dışlamadığını ve benimsediğini söyleyebiliriz. Becker’ın haricilik kuramında değindiği gibi neyin “sanat” olduğu tartışmaya açık bir konudur. Burada somut olarak geleneğin yekpare bir yapı göstermediğini ve dallanıp budaklandığını görebiliriz. Geleneğe dair söylemlerin azaldığı ve “piyasa” denilen atmosferden bahsedilmeye başlandığı çizginin nereden çekildiği üzerinde durulması gereken bir konusu da aslında bahsettiğimiz “dallanmanın” bir ifadesidir. Gelenekçi görüş de, anti-gelenekçi (bir bakıma piyasacı) görüş de kendilerinin sanat yaptıklarını iddia ederler. Gelenekçilerin piyasa müziği yapanları sorguladığı gibi, piyasa müziği yapanlar da gelenekçi camianın meşruiyetini sorgular. Burada bir tek şey nettir. Gelenek tutucudur ve yeni olana karşıdır. Yeni olan olgunun kabulü, geleneksel camiadaki “modern” görüşlü bireylerce hızla benimsenebilir. Ya da, “modern” görüş, katı gelenekçi tarafa göre daha az direnç gösterir. Payaslı’nın geleneksel müzik camiası içindeki konumlanması da

** Hakan Cevher, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Müdürü, Profesör.

* Kutlu Payaslı, TRT İzmir Radyosu Ses Sanatçısı ve Şefi.

böyle tanımlanabilir. Payaslı'nın "yenilikçi" anlayışı, yaylı tanbur çalgısını kabullenışı ve değerlendirmesi üzerinde bu yüzden olumlu etki yaratmıştır. Buna ek olarak, Becker, sapkınlığı en yaygın olandan farklılaşma olarak tarif eder. Bu yaklaşıma göre, mızraplı tanbur çalgısının, yay sürülerek çalınması bir farklılaşma örneği olarak ele alınabilir. Farklılaştırılan unsur olan mızraplı tanburun, Türk müziği geleneğinin kadim bir simgesi olması ise bu farklılaştırma eğilimini, "dışlanma" boyutuna taşıyan temel sebeptir.

Görüşme yaptığımız kişilerin, "...Bizim yaylı tanbur diye bir çalgımız yok.", "...Bizim çizgimizin dışında bir çalgıdır.", gibi söylemleri, bir gruplaşmayı ifade eder. Toplumsal yapılar içinde ortak değerler etrafında toplanan gruplar, kendi kurallarını ortaya koyar. Bu kurallara uymayanları, "sapkın", "ihlalcı" diye nitelerler. Yasak olan davranışlar bellidir ve bu davranışları gösteren kişiler ile karşı olanlar arasında bir ayırıcı çizgi oluşur. "Biz" diyerek çizgiyi çizen toplumsal grup olan gelenekçiler, dışardakileri "piyasacı" olarak nitelerler. Gelenekçi olmak sanatı yaşatan ve koruyan kişiler için tanımlanırken, diğerleri (hariciler) piyasacı, kural ihlalcisi, yasak davranışların sahipleri olarak algılanır. Gelenekçiler, "sanat" yaptıkları iddiasıyla ortadadır. Sanat yapma iddiası, onları piyasacılardan ayıran temel özelliktir. Aslında bu paradoksal bir durum oluşturur. Çünkü, kimin sanat yaptığı, kimin yapmadığı tartışmaya açık bir konudur. Bu durum gelenekçiler ile piyasacılar arasındaki belirsizliğin asıl sebebidir.¹⁵ Ayas'ın ifadesi de konuyu destekler niteliktedir. "Klasikçiler de piyasacılar da birbirini Türk müziğini bozmakla suçlarlar."¹⁶

Tartışmaya açık bir diğer konu ise geleneksel dünyayı piyasadan ayırmak maksadıyla çizilen çizginin nereden çizileceğidir. Görüşmeler sırasında şeflerin, icracıların ve eğitimcilerin bu konuda vermiş oldukları çelişkili ifadeler geleneğin ne olduğu sorusunu akla getirir. Nevzat Atlığ ile Kutlu Payaslı'nın gelenek anlayışı aynı değildir. Tanburi Cemil Bey'i gelenek çizgisinin içine dahil etmeyen gelenekçi bir grubun aynı zamanda onu bir kutup ilan etmesi bu belirsizliğin bir başka ifadesidir. Bu noktadan hareketle, yaylı tanbur çalgısının geleneksel dünyaya olan aidiyetinin göreceli bir kavram olduğunu da kabul etmek gerekir.¹⁷

¹⁵ Becker, **Hariciler**, s.15.

¹⁶ Ayas, **Müziği Boğan Gürültü**, s.138.

¹⁷ A.e., s.165.

Becker’ın caz müzisyenlerinden yola çıkarak betimlediği ve sanat dünyalarına ait yaptığı tespitler, Türk müziği evreni için de şüphesiz karşılıklarını bulur. Caz müzisyenlerinin baskı altında olmaksızın seslendirmek istedikleri repertuarın karın doyurmadığı gerekçesiyle piyasa repertuarını mecburi olarak seslendirmeleri ve durumdan hoşnutsuzlukları yaşanan benzer bir vakadır.¹⁸ Bu durum, TRT camiası i çerisinde bir grubun çalmaya değer buldukları eserleri icra edememekten yakındıkları ve özellikle televizyon yapımcılarının dayattığı eğlence müziği repertuarını icra etmek zorunda kaldıkları durum beyanı ile benzerlik taşır. Buna ek olarak, caz müzisyenlerinin, kendilerini anlamayan bütün dinleyenleri “kazma” diye nitelemeleri ile gelenekçi (klasikçi) müzisyenlerin, diğer müzisyenleri ve ilgili dinleyici kitlesini “piyasacı” olarak isimlendirmesi benzer vakalardır. Ayas, klasikçiler ile piyasacıların aslında aynı kişiler olduklarını ifade eder. Örnek olarak, gündüz radyoda Kani Karaca’nın okuduğu Şehnaz takıma eşlik eden Udi Yorga Bacanos’u gece bir eğlence mekanında piyasa müziği yaparken görebileceğimizi belirtir. Mesud Cemil Bey ise hiçbir zaman piyasa müziği yapmadığı için klasikçiler tarafından mitleştirilmiş, daha sonraları Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, İhsan Özgen, Meral Uğurlu, Bekir Sıtkı Sezgin gibi isimler bu çizgiyi devam ettirmiştir.¹⁹ Böylece, Becker’ın ifade ettiği gibi, bir caz müzisyeninin yaşadığı ikilemin yansımasını Türk müziği yaşam izlerinde görmek mümkündür. Karşılıklı ötekileştirme olarak belirlediğimiz bu durumlar benzer özellikler taşır. Hatta geleneksel camiada “piyasacı” etiketi yemiş bir grubun, karşıda yer alan klasikçi grubu “goygoycu”* diye nitelemesi (damgalaması) de yaşanan bir başka durumdur.

Howard S. Becker, müzisyenler ve hariciler olarak ayırdığı iki ayrı gruba dair tespitlerini ve görüşlerini aktarırken, bu iki grup arasındaki kalın çizgilerden bahseder. Bu çizgilerin ne olduğunu irdelendiğimizde bir takım belirleyici kurallar ile karşılaşırız. Haricilerin ihlal ettiği kuralları koyan ve dayatan kişi, fikir ya da mekanizmaların ne olduğu sorusu, çalışmamızın bel kemiğini oluşturur. Çünkü, bu soruya verilecek olan cevap; gelenekçiler ile gelenekçi olmayanları (yenilikçi) ayıran,

¹⁸ Becker, **Hariciler(Outsiders)**, s.112.

¹⁹ Ayas, **Müziği Boğan Gürültü**, s.311, 319.

* Piyasa (eğlence) müziği yapan müzisyenlerin, klasik müzik icracılarına üslupları yüzünden taktıkları ad, ötekileştirmek için kullandıkları kelime.

“öz müziğimize yakışmıyor” iddiasıyla yaylı tanburu apaçık ya da zımnen dışlayan zihniyetin fikri dayanaklarını ortaya koyar.

Çöl’ün araştırmasında tespit ettiği bazı bulgular çalışmamızla benzerlikler taşır. “Günümüzde yaylı tanbur, dışlanmış, üvey evlat, hiçbir şekilde kabul görmeyen bir çalgı olarak görülmektedir.” cümlesinde kullanılan “üvey evlat” kelimesi bizim görüşmelerimizde de sıkça rastladığımız anahtar kelimedir. Dışlama tavrının bir ifadesi olarak ötekileştirme yine haricilik (sapkınlık) anlayışının bir sonucudur. Haricilik ile özdeşleştirilen yaylı tanbur çalgısı, sembol teşkil ettiği için hariciler ile birlikte dışlanmıştır.²⁰

Aynı araştırmada geçen “Yaylı tanbur, meyhane çalgısıdır diye ifadeler duydum.” cümlesi, bir haricinin, kural koyucu olarak geleneksel unsurları refüze etmesi sonucu sarf edilmiştir. Bu haliyle Becker’ın da bahsettiği gibi bazen sapkın kesim karşı tarafı sapkınlıkla itham eder. Yaylı tanburun meyhane çalgısı olarak damgalanmasına gösterilen refleks de bu anlayışın bir ifadesidir.

Etiketleme kavramının²¹ gerçek manada ortaya çıkışını Coşkun’un* bir diğer söyleminde görüyoruz. Bir takım hastalıkların, kişiyi toplumdan soyutlamasının ifadesi olarak kullanılmış etiketleme kavramı, yaylı tanbur çalgısı ifade edilirken “Türk müziğinin cüzzamlısı” cümlesi ile ortaya çıkar. Bu ifadede tam olarak bir hastalığın isminin kullanılması etiketleme (damgalama) kavramını bu olgu ile örtüştürür. “Yanaşmayalım, uğraşmayalım hatta bulaşmayalım” tarzında bir görüşle, etiketlenen çalgının dışlandığını ve malum yaklaşımlar sonucu tavsiye edilmediğini görüyoruz.

Görüşmede geçen “üvey evlat” tanımlaması ise, tüm bahsi geçen kuramların dışlama refleksine vurgu yaptığıının açıklayıcı bir ifadesi niteliğindedir. Saz heyetlerinde başat çalgı olmaması ve icracıların yaylı tanburu ikinci bir çalgı olarak düşünmeleri “dışlama” olgusuna gönderme yapar. Coşkun’un yaylı tanburu meslek

²⁰ Bkz., Haricilik, s.73.

²¹ Goffman, **Stigma**, s.1-2.

* Cengiz Coşkun, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü Öğretim Görevlisi.

çalgısı olarak tercih etmeyenleri, kolaycılığa kaçmakla ve tembel olmakla nitelemesi aslında temelde dışlanma olgusuna dayanır.

Yapılan görüşmede Coşkun, hiç kimsenin yürekli davranıp, “ben klasikçiyim, bu da klasik bir çalgıdır” diyemediğini vurguladı. Her ne kadar bu eylem cesaretsizlik gibi sunulsa da gerçek manada yaşatılan dışlanmanın kişiler üzerindeki gizli baskısını ifade eder. Damgalanmaktan kaçan ve harici (sapkın) kesime itilmekten imtina eden hocaların, yaylı tanbur çalgısına karşı temkinli duruşu öğrencilere de sirayet etmiş ancak bu durum görüşme içerisinde “hocaya gösterilen saygı” şeklinde nitelenmiştir. Bir çalgının piyasa yaftası yiyerek (damgalanarak) ötekileştirilmesi, sadece çalgı ile değil onu çalan kişi ile de ilgili bir durumdur. Sembolik değer yükleme sırasında çalgı ile icracının etkileşimi bir bütün olarak algılanır ve iki taraf da, yüklenen anlamlardan nasibini alır. Ercüment Batanay’ın babasının önceleri oğluna gösterdiği tepkiyi aktaran Cevher, damgalanan bir çalgıyı çalan kişinin de damgalanacağı gerçeğini böylece aktarmış olur.

Gümüşel*, görüşmemiz sırasında yaylı tanburu istemeyenlerin üslubu bahane ettiklerini aslında bu fikrin altında katı klasikçi zihniyetin var olduğunu vurguladı. Türk müziği çalgılarının üslupları üzerine söylemler, piyasa atmosferi var olduğundan bu yana devam edegelmiştir. Ancak yaylı tanbur dışındaki bütün çalgılara ait icralar, farklı üsluplar yüzünden yargılanmazken, özellikle yaylı tanburun bu sebeple yargılanması farklı bir duruma dikkat çeker. Çünkü yaylı tanbur etiketlenmiştir. Gümüşel’in de ifadesinde kullandığı ve “klasik zihniyet” diye adlandırdığı gelenekçi kurallar mutaassıp bir yapı oluşturur. Bu taassup ise üslubu bahane ettiren zihniyeti oluşturur. Üslubu bahane ederek, yaylı tanbur çalgısını “piyasa çalgısı” olarak etiketleyen grup ise bahsettiğimiz gelenekçi gruptan başkası değildir.

Burada gösterilen tepkiler içinde “piyasa çalgısı” olduğu iddiası başka bir özellik taşır. Bu söylemin, yaylı tanbur çalgısını daha çok gelenek çizgisinin dışına itme amaçlı kullanıldığını görüyoruz. Burada üzerinde durulan asıl konu, en yalın haliyle homojen bir yapıdan, sahip olduğu özellikler sayesinde ayrıştırılmak istenen bir şeyin üzerine yapııştırılan bir etikettir. Bu eylem sosyal kimliğin oluşumu ve algılanması üzerinde başat rol oynar. Tajfel ve Turner ’ın savunduğu sosyal kimlik

* Ercüment Gümüşel, Kültür Bakanlığı İzmir Klasik Türk Müziği Devlet Korosu Saz Sanatçısı.

kavramı “biz” ve “onlar”ı oluşturan bir kimlik oluşturma yetisine sahiptir. Böylece kendine yakın grubu “iyi” (bizden), karşı grubu ise “kötü” (onlar) diye yorumlamak/yorumlatmak mümkün kılınır. Bu bir sosyal algı sürecidir ve yaylı tanbur çalgısını “onlar” diye ötekileştirmiştir.²²

Yaylı tanbur çalgısının ötekileştirilmesi pek tabi ki tutucu bir tavrın sonucudur. Ayas, son yüz elli yılda müzik tercihlerimize; politik, ideolojik ve ahlaki değerlerin yön verdiğini söyler. Bu yönelme sonucunda tercih edilen müzik türü o yolda yürümeyi gerektiren bir misyon halini alır. Bu sıfatla birey, sevdiği ve bağlandığı tür ile yakın ilişki içine girer ve savunucu kimlik ile hareket eder. Bu tutucu tavır, diğer (öteki) müzikleri ya da ekolleri dışlayarak damgalama eylemi ile sonuçlanır.²³ Ayas’ın bahsettiği müzik tercihi ve sonuçları aynı zamanda müziği ifade eden çalgılar için de sembolik bir anlam ifade edebilir. Bu açıdan bakıldığında, geleneksel müziğin icra edildiği resmi kurumlar içinde ifade gücü zayıf bulunan yaylı tanbur çalgısının, piyasa müziği ile ilişkilendirilip damgalanarak uzaklaştırılması refleksi anlam kazanır.

Ötekileştirmeyi her zaman değersizleştirme olarak algılamak doğru olmaz. Yaylı tanbur çalgısının maruz kaldığı etiketlenme, bu çalgının olduğundan daha fazla ilgi görmesine de yol açmıştır.²⁴

Çöl’ün araştırmasında yer verdiği Goffman’ın Stigma kuramı ile örtüşen bulgulardan biri de şudur: “Yaylı tanbur icra edilen gazino ya da benzeri ortamlar gibi birçok sebep bu çalgının dışlanmasına yol açmıştır.” Bu cümlede dile getirilen açıklama tamamıyla piyasa çalgısı olarak damgalanan yaylı tanburun geleneksel camiadan uzak tutulma güdüsü ile ilişkilendirilir.²⁵ Aslında yaylı tanbur çalgısını “piyasa” ile özdeşleştiren en büyük unsurlardan birisi de müziksel ifade gücünün “piyasa” ortamındaki başarısıdır. Çimenli’nin de görüşmemiz sırasında ifade ettiği gibi doğaçlama sırasında uzun seslere olan ihtiyaç, birçok müzisyenin ortak yönelimidir. Öyleki, kendisi sırf bu yüzden klarinet çalmak istediğini ifade etmiş, ancak yaylı tanbur ile bu arzularını tatmin edebildiğini ifade etmiştir. Beken çalışmasında, Ercümaent Batanay’ın da taksim performansına dikkat çekmiş, yaylı tanbura sahnede

²² Özmen, Erdem, “Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi”, s.191.

²³ Ayas, **Müziği Boğan Gürültü**, s.306.

²⁴ Becker, **Hariciler(Outsiders)**, s.15.

²⁵ Bkz., Stigma, s.88.

güç kazanıran ve gösteri dünyası olarak kabul edebileceğimiz piyasada ön plana çıkaran bir unsur görmüştür.²⁶ Bu yönüyle yaylı tanbur, piyasa için sahnelerin aranan ve beğenilen bir unsuru olarak karşımıza çıkar.

Bourdieu, beğeni hiyerarşilerinin aynı geleneğin uzantısı olan ana damarlarda bile farklılaşmalara sebebiyet verdiğini ve farklı kültürel meşruluk alanların bir etkileşim içerisinde karşı karşıya geldiğini söyler. Ve bu ilişkileri açıklamak için bir oyun analojisinden faydalanır. Bourdieu'nun sunduğu bu kavramsallaştırma ise bizim araştırma bulgularımızı bu analojiye göre analiz etmemizi ve bu yolla analitik düşünebilmemizi sağlar.

Dışlama refleksinin daha çok mızraplı tanburcular tarafından gösterilmiş olduğu ifadesi, Bordieu'nun alan kuramı²⁷ için kullandığı kültürel sermaye kavramıyla örtüşür. Belli bir kültür için zaman içinde birikmiş ve kıymet kazanmış tüm kültürel değerler sermaye olarak nitelenmiştir. Mızraplı tanbur çalgısının geleneksel Türk müziği için bir simge oluşu, bu çalgıya bir müzik aletinden fazlasını yükler. Kültürel kimliğin bir ifadesi haline gelen çalgıya karşı oluşan korumacı tavır hiçbir değişime izin vermeyecek kadar katıdır. Bu durumda mızraplı tanburdan evrilerek oluşan yeni bir çalgının, mızraplı tanburu bozduğu düşüncesiyle dışlanması, beklenen bir durumdur. Çünkü mızraplı tanbur kültürel bir sermayedir ve simgesel değere sahiptir. Yaptığımız görüşmelerde bu argümanı destekleyen bazı bulgular şunlardır:

Coşkun, ud çalgısının İngiliz lavtasından türediğini ve her çalgının bir birinin türevi olabileceğini ifade etti. Yeni bir tını arayışı niyetiyle ortaya konan bu yenilikleri özgün bir arayış olarak nitelendirdi. Ancak bu türeyişlere kayıtsız kalınırken, yaylı tanbura gösterilen bu tepkiye anlam veremediğini ifade etti. Coşkun'un bu ifadesinde yer alan tepki de yine kültürel sermayenin gelenekçi grup tarafından korunması yönünde gelişen bir refleksinden ibarettir.

Görüşme yaptığımız Cevher, bir başka ifadesinde “yaylı tanburun kadim kültürümüzün bir ögesi olmadığını, ancak mızraplı tanbur çalanların para kazanabilmeleri için bir alternatifi olabileceğini” belirtti. Görüşme yaptığımız diğer icracıların da onayladığı gibi, mızraplı tanbur çalanların tecimsel piyasada yer

²⁶ Beken, “Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the music at the maksim gazino of İstanbul”, p.194.

²⁷ Bordieu,, Wacquant, **Düşünsel Bir Antropoloji için Cevaplar**, s.82,83.

edinememesi sonucu yaylı tanbur ile sahnede yer almaları, bu noktada analiz edilmesi gereken sosyolojik bir fenomendir. Mızraplı tanburun simgesel anlamı ile birlikte kültürel sermayenin bir unsuru olduğunu da düşündüğümüzde karşımıza çıkan realite şudur: Piyasa, Becker'ın da değindiği gibi “gerçek müzisyenlerin” bulunmak istemedikleri ancak para kazanmak adına bir süreliğine uyum sağlamak zorunda kaldıkları bir atmosferdir.²⁸ Mızraplı tanbur Türk makam müziği geleneği için sembolleşmiş bir çalgı olduğundan, icracıları, bu çalgıyı sadece “gerçek sanat” yapma adına kullanırlar. Para kazanmak için kendilerine en yakın çalgı olan yaylı tanburu seçerler. Yüksek kültür muhitlerinde yaylı tanbura karşı gelişen şüpheci tavrın sebebi de bu kabullenişin kendisidir. Meseleyi ele alırken bir tür otoritenin kişiler üzerindeki yönlendirme gücünden üstü kapalı da olsa söz eder gibiyiz. Pek tabi ki bu otorite gelenektir. Goffman, bu ve benzer toplumsal olguları anlamlandırmak için dramaturji teorisini öne sürer. Bireylerin tercih edebildiği ve özgür iradeleriyle hayata geçirebildiği tüm davranışlar “sahne arkası” na aittir. Bu davranışlar, kişinin kendini ifade edebildiği özgür bir alan içinde tanımlıdır. Ancak, bir de bireylerin çoğu zaman farkında bile olmadan uydukları belli kalıplar vardır ki, Goffman bu davranışların tümünü “sahne önü” olarak tanımlar. Hayatı kolaylaştırmaya yarayan bu davranış kalıpları ise geleneğin ta kendisidir.* Mızraplı tanbur çalanların, kendi özel yaşam alanlarında ya da yakın arkadaş çevrelerinde yaylı tanbur çalmaları da sahne arkası davranışları olarak değerlendirilebilir. Gelenek ile ikonik bağ kuran mızraplı tanbur çalgısı, icra edilmek istenen geleneksel Türk makam müziği atmosferi için tanımlanmış ve icracılarına kimlik kazandırdığı gibi, bizzat kendi kimliğini de pekiştirmiştir. Bunun için de, geleneğin farklı bir uzantısı olarak, ticari ve pop üler olan yeni bir atmosfere mızraplı tanburu taşımak, Goffman'a göre yönetmeni, dolayısıyla da icracısını huzursuz edecektir.

Toplumsal norm olarak kabul edebileceğimiz bir takım yaptırımlara göre, konser salonunda şort giyilemediği gibi, bir açık hava konserine de smokin ile gitmek bu sebeple yadırganacaktır. Bu örnekte toplumun göstereceği tepkiler anlık ve zayıf olsa da, geleneğin sert unsurları ile ilgili değişimsel eylemler pek de o kadar naif

²⁸ Becker, **Hariciler**, s.112.

* Bkz., s.93.

karşılanmayacaktır. Bu yüzden, Goffman'ın da ortaya koyduğu ve fark etmemizi sağladığı enformel yaptırımların etkisiyle kendini geleneksel müziğin temsilcisi olarak tanımlayan bir tanbur icracısı da para kazanmak için mızraplı tanburunu piyasaya taşımak istemeyecektir. Başka bir ifadeyle geleneğin yönetmen olarak tanımlandığı oyun sahnesindeki kurallara göre yaylı tanbur ile seyirci önüne çıkmaktan imtina edecektir. Bu sebeple icracı yaylı tanbur icrasını geçici bir süreyle askıya alacaktır. Yaylı tanbur çalmayı bir tercih ve davranış biçimi olarak ele aldığımızda, hem mızraplı tanburun gelenek için ne ifade ettiği hem de yaylı tanburun piyasa çalgısı olarak etiketlenmesi daha görünür bir hal alır.

Aksüt'ün yaylı tanbura sırf mızraplı tanburu çağrıştırmaması diye “yayla tanbur” denmesini salık veren fikri, Bourdieu'nun alan teorisi içinde tanımladığı “doxa”nın gücünü de vurgular. Başka bir şey deme ihtiyacının ya da bu davranışa iten zorunluluğun bir yaptırımın sonucu oluştuğunu ve bu yaptırımın Türk makam müziği geleneğinin “doxası” ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Kadim geleneğin zamanla oluşturduğu “habitus”, gelenekçilere belli kararları düşünmeden verdirir. Bu alışkanlıklar bazı davranış kalıplarını zaman içinde oluşturmuştur. Savunma mekanizmalarının en ufak bir dürtüyle harekete geçtiği doxanın savunucuları, mahrem saydığı simgelere (mızraplı tanbur) dokunulmazlığı kendilerince ifade ederler. Bu yüzden, “Yayla tanbur” söylemi bu mekanizmanın sözel eylemi olarak tanımlanabilir. Çöl'ün araştırmasında rastladığımız ve bizim görüşmelerimiz ile pekişen bir başka söylem de şudur: “Mızraplı tanbur ile isim yapmış bazı icracıların, bir kaç öğrencimin yaylı tanbur icra etmelerine karşı çıktıklarını duydum.” Bu ifade Türk makam müziği geleneği zincirinde oluşan “habitus” un oluşturduğu kalıpların, gelenek mensuplarına dikte ettiği kararlardan biridir. Kadim geleneğe duyulan sadakatin göstergesi, hocanın çizdiği yolda yürümektir. Bu sadakat “illusio” yu pekiştirecek ve bireyin var olma mücadelesinde ayakta kalmasını sağlayacaktır. Aksi takdirde, başta hocası ve daha sonra bütün gelenek mensupları kişiyi dışlayacak, Becker'ın söylemiyle harici ilan edecektir.

Görüşme bulguları içerisinde en çok göze çarpan söylemlerden birisi de yaylı tanburun “bizim çizgimizin dışında olduğu kadim çalgımız olmadığı”dır. Resmi kurumlarda gelişen ve homojen biçimde yayılmış olan bu düşüncenin bir sonucu olacak ki, yaylı tanbur çalgısı için konservatuvarlarda bir bölüm açılmadığı gibi, icra

kurumlarında daimi kadrosu olmamıştır. Peki devlet destekli kurumlara bu kararı aldırان, gelenekçiler (klasikçiler) arasında fikir birliği sağlamaya sebep olan güç nedir? Sorusuna verilecek en iyi yanıt yine Pierre Bourdieu'nun “alan kavramında” bulunabilir.

Kısaca özetlemek gerekirse, yaylı tanburun Türk makam müziğinden dışlanması vakası için *alan*, geleneksel Türk müziği camiasıdır. *Sermaye*; kültürel, toplumsal, ekonomik ve simgesel tüm sermayeleri içeren müzisyenler arası statüleri belirleyen sermayelerin tümüdür. *Habitus*, gelenek ile örtüşen bir kavram olarak karşımıza çıkar. Gelenekten gelen bütün normlar, alışkanlıklar ve davranışlar habitus ile anlam kazanır.²⁹

Resmi kurumların katı tutumlarının geleneği “koruma ve yaşatma misyonu” ile şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Türk makam müziğinin saraydan gelen bir korumacı bir tavır ile bugüne geldiğini söylerken aslında gücün gelenekçi grupla taşındığını söylemiş oluruz. Bu noktada “kültürel sermaye” gücün açılımı olarak karşımıza çıkar. Geçmişten gelen, kıymetli olan ve üzerinde konuşulmaya değer bulunan müzik, çizgileri net olmaksızın “geleneksel” müziktir. Saray'ın desteklediği neyse, bugün devlet kurumlarının destek verdiği de odur. Bir piyasa müzisyeni devletin maaşlı elemanı olamaz ama geleneksel icra ile ön plana çıkmış bir icracının devlet desteği alması kuvvetle muhtemeldir. Bu durumda sınırları belirleyen, kuralları koyan ve ötekileştirme gücünü kendinde gören devlet, gücünü “gelenek” kıymetlerinden alır. TRT kurumunda seçici kurul üyesine “yaylı tanbur bizim çalgımız değildir” deme hakkını veren güç de budur. Burada tartışılan konu yaylı tanbur çalgısının geleneğe ait olup olmaması değil, dışlanma sebebinin anlaşılmasıdır. Seçici kurul üyesinin haklı ya da haksız olduğu araştırma alanının dışında olup, neden böyle davrandığını analiz edip çözümlemek asıl amaçtır. Sosyolojik bir vaka olarak dışlama eylemi sosyolojik kuram ya da kavramlar ile açıklanabilir. Bourdieu'nun alan teorisinde bahsettiği kültürel sermaye gücü temsil eder ve hüküm verme yetkisi verir. Geleneksel unsurlar içindeki kıymetlerin bir kısmı, değerler ve simgelerdir. Mızraplı tanbur, geleneksel Türk makam müziği geleneği içinde yegane semboldür. Ney, bendir, klasik kemençe çalgıları ile birlikte geleneksel Türk müziği tınısının vazgeçilmez bir

²⁹ Baran, *Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler*, s.15.

algısı olan mızraplı tanbur, simge olarak da en başta gelir. “Kültürün sert noktaları” kavramı ile üzerinde durduğumuz refleks, mızraplı tanbur çalgısına yapılan dönüşüm ile gerçekleşmiştir. Türk makam müziği geleneğinin karakteristik bir çalgısı olan mızraplı tanbur, kültürel sermaye içindeki bir simgedir ve müdahale kabul etmez. Devlet kurumlarının yaylı tanbura olan tepkisi, zımnen bu korumacı tavrın bir sonucu olarak gelişir.

Görüştüğümüz kişilerin en fazla üzerinde durduğu bir başka konu ise “yeni” olmanın kültürlenme süreci içindeki dezavantajlarıdır. Yaylı tanbur çalgısının yeni bir unsur olarak “kültürlenme” sürecine katılması, gelenek gibi katı kurallar ile örülmüş bir yapıya entegre olması, belirli sosyolojik şartlar içerisinde gelişir.

Cevher, konservatuvarda yaylı tanburun eğitim programında yer almamasını çalgının oluşturduğu imaja bağlar. Yaylı tanbur çalgısının “yeni” bir çalgı olduğunu ve kimliğini oluşturmak için belli bir zamana ihtiyaı olduğunu ifade eder. Bu imajın nasıl oluştuğunu anlamak için Turhan’ın “kültürlenme prosesine” bakmak yerinde olur. Turhan’a göre yeni unsurun mevcut kültüre uyumu sürecinde (kültürlenme) kültür unsurunun işlevsel olarak faydalı olmasının gerekliliğinin yanı sıra, yenilikçinin kişisel itibarını da arttırıcı bir fayda sağlaması da gerekir. Burada bahsi geçen “yenilikçi”, pozisyon itibarıyla Tanburi Cemil Bey’dir. Cevher, ifadesinin devamında imajın çalgı ile değil çalan ile ilgili bir durum olduğunu da sözlerine ekler. Tanburu yaylı olarak icra eden bilinen ilk icracı olarak Tanburi Cemil Bey, itibarını gelenek içinde daha önceleri zaten sağlamış olduğundan, bulduğu yeni çalgının ona katacağı itibarına ihtiyaç duymamıştır. Ancak aynı durum Tanburi Cemil Bey’den sonra gelen icracılar için geçerli değildir. Dolayısıyla yaylı tanbur çalgısına imaj katacak olan icracının geleneksel camiada kabul görmüş olma özelliğine de sahip olması beklenir. Ama tam aksine, yaylı tanbur çalgısı en çok Ercüment Batanay ile tanınmış ve onun gelenekçi grubun beğeni tercihlerinden uzak konumlanması piyasacı damgasını yemesini beraberinde getirmiştir. Kadim bir geleneğe göre kısa bir zaman içinde varlığından haberdar olunması ve bu kısa süreçte ağırlıklı olarak Batanay ile anılması, yaylı tanbur çalgısını, bu icracısı ile özdeşleştirmiştir. Ercüment Batanay’ı gelenek çizgisinden ayrılmış olma hükmü ile yargılayan gelenekçi grup, yaylı tanbur yüzünden Batanay’ı, Batanay yüzünden de yaylı tanburu Becker’in kavramı ile “harici” olarak ilan eder.

Bugün Cevher'in eğitim programına almak için ihtiyaç duyduğu ve görmek istediği imajın oluşmamış olma sebebi de bu etiketlenmenin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. İcracı ile çalgı arasındaki imaj alışverişi her iki tarafı da zaman içinde farklılaştırır. Hele ki söz konusu, geleneği temsil etme iddiasındaki resmi kurumlar ise, Bourdieu'nun "habitus" kavramında belirttiği kalıplaşmış ve alışılmış davranışlara karşı hassasiyet fazlaca artar. Bu hassasiyet gerektiğinde dışlamayı da hızlandırır. İcracı çalgıyı, çalgı da icracıyı geleneğin dallanıp budaklanan bölümlerinin bir yerinde konumlandırır. Cevher'in, "Yaylı tanbur çalgısını Cemil Bey değil de başka birisi icad etmiş olsaydı belki bugünlere bile gelemezdi" yargısı, Turhan'ın "Kültür değişimleri, her ne kadar pasif olarak gerçekleşiyor gibi görünse de ilk hareketi verecek olan bazı aktörlere de ihtiyaç duyar." önermesi ile örtüşür. Turhan, kültür değişimleri kuramlarında, kültüre entegre olacak olan olgunun, bir aktörün eliyle ve dolayısıyla o aktörün çevresine toplanan grup eliyle yayıldığını ortaya koyar.

Yeni unsur, yenilikçinin itibarı ile itibar kazanıp, yenilikçiye itibar katma potansiyeline sahiptir. Tanburi Cemil Bey'i rol model olarak alan yakın çevresi, yeni unsur olan yaylı tanbura mucidi sebebiyle sempati ile yaklaşmış, alışkanlıklarını hızlıca değiştirme gücü bulmuştur. Artık adeta bir şirket vardır ve yeni unsurun mucidi ve yeni unsuru kabul eden yakınları bu şirketin ortağıdır. Kar ve zarar ortaktır. Yaylı tanbur un kazanacağı itibar önce Cemil Bey'e sonra çevresine itibar kazandıracaktır. Yine yaylı tanbur çalgısının kenara itilmesi bu itibar ortaklarına zarar verecektir.³⁰ Ancak şunu da söylemek gerekir ki, Turhan'ın aktarımlarına göre, "ilk aşamada yenilikçinin yeni unsuru kendisinin benimsemesi gerekir." Bununla ilgili ulaştığımız bulgulara göre, yaylı tanburu ortaya çıkaran ve tanıtan ilk isim olan Tanburi Cemil Bey'in, bu yeniliğin arkasında durduğunu ve bu çalgıda ısrar ettiğini söylememiz çok da mümkün değildir. Ayrıca yine Turhan' a göre, "yenilikçi, yeni bulgusunu toplumun diğer bireylerine benimsetir." Yukarıda ifade ettiğimiz gibi, benimseme, bir rol model olarak Tanburi Cemil Bey'in etkisi ile gerçekleşmiştir. Yani, Cemil Bey'in yaylı tanbur çalgısını çevresindekilere aktif bir eylem olarak benimsettiğini söylemek güçtür. Çevresindekilerin, "zaten kendisi de sıkılıp bıraktı" demesi, Cemil Bey'in bu konuda

³⁰ Turhan, **Kültür Değişimleri**, s.71.

da pasif rol oynadığının göstergesidir. Her ne olursa olsun, kültürlenme süreci gelenek dominasyonunda gerçekleşen eylemler bütünü olarak algılanmalıdır.

Yaylı tanburun resmi kurumlardan dışlanması vakası araştırması bir anlamda geleneğin yaşamını sorgular ve kimliğini tespit eder niteliktedir. Yaylı tanbur çalgısı için yapılan kimlik tespitinin aynı zamanda Türk makam müziği geleneği için yapılan bir kimlik tespiti olduğu söylenebilir. Yani yaylı tanbura karşı direnci yaratan geleneğin varlığıdır.

Yaylı tanburun zaman içinde muhafazakar yapı tarafından dışlanması, yenilik olarak karşı çıkılması, aslında bu yapının gelenekçi çizgilerini netleştirir. Bu çalgı, belki de geleneği fark etmemizi sağlayan bir unsur haline gelir.³¹

“Yeni” nin her zaman merak uyandıran bir olgu olması, toplumsal etkileşimlere kimi zaman hız kazandırmış ve toplumları cezbetmiştir. Modernleşmenin karşısında geleneğin ağır duruşu, kimi zaman yeniliklere sırt çevirse de, değişim dinamizmi ile var olmuştur. “Yeni” olana karşı gösterilen ilginin de kuramsal bir dayanağı vardır. “Heves” şeklinde de ifade edilen bu dürtünün temel dayanağı VI. Yy. başlarında ortaya çıkar. “Yeni” olan ve ilk defa keşfedilen kıymetlidir. Bir şeyi ilk kimin keşfettiği sorusu ile öne çıkan tanınma arzusu ve mucidlere atfedilen değerin Yunan protografisinin doğmasına neden olduğunu görüyoruz.³² Yüksel*, görüşmemizde “yaylı tanbur, Cemil Bey’in çok iyi bir tanburi olması ile kemençeye olan aşkının birleşimi neticesinde neşet etmiş yeni bir çalgıdır” ifadesinde bulundu. Yeni olmanın cazip tarafı, geleneksel toplumlar için şüpheli bir bakışı da beraberinde getirir. Yeni, Turhan’ın kültürlenme kavramlarında yer verdiği “fayda unsuru” gibi önemli koşulları sağlamazsa “heves” olarak nitelenir ve çabucak kaybolup gider. Turhan, bazen yeni unsurun, belli bir zaman için toplumun birçok üyesi tarafından ve gruplar tarafından benimsenip sonra terk edildiğini, bu durumlarda yeni unsurun heves neticesinde icad edildiği boş bir kalıp ya da modadan ibaret olduğunu ifade eder.

Gelenek unsurlarının her zaman kadim bir geçmişe sahip olması beklenemez. Saf geleneği tanımlamayı zorlaştıran bir diğer unsur da geleneğin icad edilebilen bir

³¹ Ayas, **Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi**, s. 278.

³² William F. McCants, **Kültür Mitleri: Tanrıları Yaratmak Ulusları İcat Etmek**, yay.haz. Sel çuk Aylar, çev. Merve Tabur, İstanbul, İthaki Yayınları, 2012, s.84.

* Halil İbrahim Yüksel, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Öğretim Görevlisi ve Şef.

mekanizmaya sahip olduğudur. Hangi geleneksel unsurların organik, hangilerinin, icad edilmiş olduğu anlaşılması karmaşık bir durumdur.³³ Yeni icad edilmiş bir gelenek unsuru olarak yaylı tanbur çalgısının, kadim geleneğe ait olmadığı aşıkardır. İcad edilmiş yeni unsurun geleneğe uyum sağlaması için eskiye referans göstermesi gerekir. Örneğin, farazi olarak, “Zekai Dede de yaylı tanbur kullanmıştır” önermesinin kabul görmesi entegrasyonu gerçekleştirebilir. Bir diğer yolu ise “yaylı tanbur çalgısı rebab çalgısının devamı niteliği taşır” önermesinin toplumca kabul görmesidir. Hobsbawn ve Ranger’a göre bu iki yolda da yeni unsurun geleneğe dahil edilmesi mümkün olabilir. Yaylı tanbur çalgısının Tanburi Cemil Bey ile ortaya çıkmış olması, yeni olması, eskiye refere edilemeyeceğini gösterir. Eski bir unsura eklenerek entegre olması da mümkün değildir. Çünkü evrildiği çalgı, bir simge niteliği taşıyan, kültürün sert unsuru olan ve en önemlisi bir mit olan mızraplı tanburdur.

Turhan kültürlenme prosesini aktarırken, yeni unsurun geleneğe dahi olması sürecinde sonucu etkileyen en önemli faktörlerden birisinin “fayda temini” olduğunu vurgular. Yeni bir unsurun kültüre entegre olması sürecindeki en önemli parametre “fayda temini” dir.³⁴ Çimenli, yaptığımız görüşmede, müzik dünyasının da yeniliklere açık olması gerektiğini ancak yaylı tanbur gibi yeni bir çalgının özgün tınısına rağmen kabul görmesinde yaşanan sıkıntılara anlam veremediğini ifade etti. Bu durum, Turhan’ın yeni kültür unsurunun kabulü safhaları içerisinde yer alan “fayda temini” faktörünü aklı getirir. Yeni kültür unsurunun toplum içinde yayılmasında etken olan en önemli faktörlerden birisi olan “fayda temini”, kültürel yapı içinde işe yaramasının ötesinde eski benzer unsurdan daha işlevsel olması ve genel kanaatle daha faydalı olmasını gerekli kılar. Bu kavram, resmi kurumlardan dışlanma eğilimi düşünüldüğünde, yaylı tanbur çalgısının özgün tınısına rağmen fayda temini unsurunu sağlayıp sağlamadığını sorgulatar. Yaptığımız görüşmeler doğrultusunda şunu söyleyebiliriz ki, yaylı tanbur çalgısı hem ses aralığı olarak hem tını olarak hem de ifade gücü olarak Türk makam müziği içerisinde faydalı bir unsur olarak görülür. Hatta klasikçi kanadın İstanbul kemençesi ve daha önceleri rebab dışında bir yaylı çalgıyı kabullenmemesi bir boşluk oluşturmuş, keman ailesinin Türk makam müziği içinde kullanılır olması da bu boşluğu doldurmamıştır. Bu pozisyonda, akla ilk gelen yaylı

³³ Hobsbawm, Ranger, **Geleneğin İcadı**, s.1.

³⁴ Turhan, **Kültür Değişimleri**, s.72.

tanburun hızla benimsenip klasik saz heyeti içinde yerini almasıdır. Ancak durum hiç öyle gelişmemiş, resmi kurumlar içinde varlığı bir yana “bizim çalgımız olup olmadığı” hala sorgulanan bir mesele olmuştur.

Payaslı*’nın “yenilikçi” anlayışı, yaylı tanbur çalgısını benimsediği gibi TRT programlarında icra edilmesi yönünde desteğini sağlamıştır. Turhan’ın kültür değişmelerinde ifade ettiği fayda temini esas³⁵, Payaslı’nın yaylı tanburu benimsemesinde diğer baskın rolü oynamıştır. Payaslı, Türk müziği için gerekli ve faydalı olan bir tının dışlanması yerine kazanılmasının gereğini savunmuştur. Bu savunma aynı zamanda “yenilikçi” görüşü destekler niteliktedir. Payaslı, yaylı tanburu TRT programlarında gerekli onayı aldırarak çaldırmayı başarmış ve kendi yönettiği tüm programlarda bu çalgıya yer vermiştir. Resmi kurumların yaylı tanburu dışlama eğilimi, Payaslı’nın inisiyatifinde etkisiz kalmış ancak yıllar içinde yaylı tanbura özel bir kadro açılması yine de gerçekleşmemiştir. Çünkü bu radikal bir karardır. Yaylı tanburun devlet destekli icra topluluklarında veya konservatuvarlarda sadece konserlerde yer alması bu çalgının resmi kurumlar içinde var olduğunu söylememiz için yeterli değildir. Resmi olarak kadrosunun olmaması, gösterilen dışlama eğilimini açıkça ortaya koyar.

Linton’a göre, çakmağın kibrite oranla daha faydalı olması, çakmağın hızla kabulündeki başat sebeptir. Yaylı tanbur çalgısının Türk makam müziğine; teknik, duygusal, imgesel, tınısal ya da başka bir alanda yeni bir şeyler katması ve fayda sağlaması beklenir. Asıl tartışılması gereken yaylı tanbur çalgısı sayılan bu alan ya da alanlarda faydalı olmuş mudur? Yenilik getirebilmiş midir? Çok fazla parametrenin varlığı (sosyolojik, ekonomik, siyasal, psikolojik, v.b.) bu soruya yanıt vermemizi güçleştirir. Ancak, müzikolojik olarak “fayda temini” optimum düzeyde sağlanmış olmasaydı, yaylı tanbur çalgısı bugün var olamazdı diyebiliriz. Her ne kadar dışlansa da dışlanan alanın da, Türk makam müziği atmosferine dahil olduğu düşünüldüğünde, “yaylı tanbur çalgısı yeni bir unsur olarak fayda teminini sağlamıştır” yargısına varılabilir.

* Kutlu Payaslı, TRT İzmir Radyosu Ses Sanatçısı ve Şefi.

³⁵Bkz., Kültürün Sert ve Yumuşak Unsurları, s.95.

Yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanma olgusunu analiz eden çalışmamız için görüş belirten imenli*, “Türk müziğinde Yaylı tanbur çalgısının diğerk çalgılara göre daha geç bir katılım gösterdiğini ve bu yüzden de yer edinme mücadelesinin hala sürdüğünü” ifade etti. Benzer şekilde Cevher, görüşmemizde “yaylı tanburun yeni bir çalgı olduğunu, kendini, ifade etmesi için epey bir süreye ihtiyaı olduğ” yönünde görüş belirtti. Yine benzer şekilde Alaskan* görüşmemizde yüz senenin bir çalgı için çok yeni olduğunu bizim çalgımız diyebilmemiz için daha zamana ihtiyaı olduğunu vurguladı. Ayrıca bir çok görüşülen kişi, yaylı tanburun “yeni” olduğ için benimsenmediğ düşüncesine sahiptir. Bu ve benzer ifadeler araştırma bulgularımızın yaklaşık yüzde yirmisini kapsamaktadır. Bu yargıların tümü, Shils’in “ nesil” söylemi ile örtüşmektedir. “Shils’in ortaya attığı yeni bir unsurun kültüre entegre olması için geçmesi gereken srenin en az “ nesil” olması gerektiğ sylemi³⁶ bütün bu söylemlere dayanak olarak görülebilir. Edward Shils’e göre yeni bir unsurun gelenekselleşmesi için uzun veya kısa olmasının önemi bulunmaksızın geçen srenin en az üç kuşak olması gerekir. Başka bir ifadeyle Shils’e göre bir pratiğın, eşyanın ya da inancın geleneğ dahil olması,  nesil kadar bir sreden önce beklenemez.³⁷ Bu durumda yaklaşık yüz yıllık bir geçmişi olan bir çalgı için “yeni” sıfatlandırması anlamsız olmayacaktır. Ayrıca görüşmelerimiz içinde “Kadim bir çalgı” ifadesi, mızraplı tanbur için kullanılmış, yaylı tanbur için “kadim çalgımız değildir” ifadesi sıkça vurgulanmıştır. Bir pratiğın ya da unsurun gelenek halini alması süreçle ilgili bir durum ise “kadimlik”ten bahsederken bu süreci göz önünde bulundurmak gereklidir. Ayrıca imenli’nin ifade ettiğ “yer edinme mücadelesi” konusu, bir diğerk anlamda “dışlanma” olgusunu da destekler niteliktedir. Kurum (TRT) içinde yaşadığı bazı olayları “Yaylı tanburun, mızraplı tanburu geçme korkusu” şeklinde zetlediğ durum ise dışlanma olgusunu ortaya koyar.

Yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanması olgusunu destekleyen en gğ argmanlarımızdan biri de “kültürün sert ve yumuşak unsurları” kavramıdır. Geleneksel Türk makam mziğ içinde kullanılan çalgılardan bazıları diğerklerine göre

* Fahrettin imenli, TRT İstanbul Radyosu Saz Sanatçısı.

* Ali Maruf Alaskan, Ege Üniversitesi Devlet Türk Mziğ Konservatuarı algı Yapım Bölümü Başkanı, Doçent.

³⁶ Shils, **Gelenek: İnsan Bilimlerine Prolegomena**, s.160.

³⁷ A.e., s.166.

farklı bir hususiyet taşır. Bazı çalgılar kadimdir, değerlidir. hususiyet atfedilen çalgılar değişse de bu söylemler gelenekler var oldukça bakidir. Başka bir ifadeyle, geleneğin değişim dinamikleri içerisinde çalgıların da hiyerarşileri değişebilir. Ancak tezin yazıldığı zaman diliminde konu edilen “kadim geleneğin çalgıları” hususiyetine sahip belli başlı çalgıları zikredebiliriz. Bu çalgılar geleneksel Türk makam müziği içinde simgeleşmiştir diyebiliriz. Geleneği simgeleyen ve geleneksel Türk müziğinin ana çalgıları olarak kabul edilen tanbur, ney ve klasik kemençe bu hususiyete sahiplerdir. Önel, hocası Sabuncuoğlu’nun “tanbur, kemençe ya da ney sazını icra ediyorsan, sınavdan başka sınavlar olursun” sözü de bu hükmü doğrulayan sözel ifadelerdir.

Resmi bir kurumun sanatçı alımı sırasında, ya da sonrasında “sınavdan başka sınavlar olmak” tabiri bu çalgıların neden diğerlerine göre farklı bir hususiyet taşıdığı sorusunu da akla getirir. Bu sorunun cevabı baştan beri perspektif olarak aldığımız Mead’ın “sembolik etkileşimcilik” yaklaşımı içindedir. Çünkü bu çalgılar, tanımlı gelenek içinde sembolleşen hatta mitleşen yapılarıyla dikkat çeker. Bu çalgıları icra etmek de, icracılarını diğerlerine göre farklılaştırır. Bu icracılar, sembolik olarak bu çalgılar ile iletişim kurar ve davranışlarını şekillendirir. Burada otoriter güç gelenek olarak tanımlansa da, uygulayıcıları, geleneği temsil etme iddiasındaki grubun resmi kurumlar içindeki eylemleri ile birlikte tanımlamak yerinde olur. Bu icracılar davranışlarını ve hatta müziğe karşı duruşlarını tanımlarken, “başkalarına nasıl göründüklerini”³⁸ tasavvur ederler. Mızraplı tanbur çalan bir icracı, kadim geleneğin sembolleşmiş bir unsuru ile özdeşleşen bu çalgı ile tanımlanır ve tanımlandırılır. Bourdieu’nün alan teorisi içerisinde tanımladığı “doxa” kavramını (bu çalışmada gelenek) bir rehber ve öğretici olarak kabul eden icracı, bütün davranışlarını bu “doxa”nın şekillendirdiği kurallar bütünü ile uyumlandırma eğilimi gösterir. Eyleme geçerken, karşı taraftan nasıl görüldüğüne dikkat ettiği gibi, misyonunu paylaştığı gruptan ayrılmamak için de davranışlarını sürekli gözden geçirmek zorunluluğunu kendinde hisseder. Bu otokontrol, davranışların dışarıdan nasıl görüldüğünün sorgulanarak uygulamaya geçildiği “içselleştirilmiş diyalog” kavramını akla getirir.* Dolayısıyla gelenekçilerin şüpheli yaklaştığı yaylı tanbur çalgısına da mesafeli bir

³⁸ Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş*, s.235

* Bkz., s.67.

duruş sergileyerek sadakatlerini ifade etmek isteme halleri, “içselleştirilmiş diyalog” un bir getirisi olarak karşımıza çıkar.

Mızraplı tanbur ile yaylı tanburun arasında bir gelenek duvarı olduğunu doğrulayan bir başka ifade, Önel’in hocası olan Akın Özkan’ın kendisinin de yaylı tanbur çalmasına rağmen konserlerinde asla yer vermediğidir. Özkan, yaylı tanburu sadece piyasada kullanmış, ayrımı net bir şekilde yaptığı için de yaylı tanbura konserlerinde yer vermemiştir. Ayrıca, Önel’in ifade ettiği “geleneksel müziğe olan ilginin düşmesi, mızraplı tanbur çalanların sayısında azalma göstermiştir” önermesi, mızraplı tanbur çalgısı için simgeleşme kavramını pekiştirir. Eğer mızraplı tanbur simgeleşmiş bir çalgı olmasaydı, Önel’in ifade ettiği gibi, Akın Özkan, yaylı tanburu sadece piyasada kullanmazdı. Başka bir deyişle, Özkan, mızraplı tanburu sadece “sanat” ortamlarına taşıırken, yaylı tanburu bu ortamlardan ayrı tutması, farklı hususiyetler taşıdıklarını gösterir ve onaylar.

Bu gibi ortak davranışlar sergileyen “klasikçi” ya da “gelenekçi” diye tabir edilen kesim, gelenek ile sıkı bağlar içindedir ve geleneği devam ettirme misyonuna sahip oldukları iddiasındadır. Dolayısıyla ortak inançlara sahip bu kesimin dış etkenlere karşı planlı ya da plansız ortak tepkiler vermesi de gözlenen bir durumdur. Genellikle bu tepkiler daha önce de belirttiğimiz gibi, kültürel sermaye için değer arz eden ve gelenekçi kesimin kimliğini oluşturan ve besleyen simgeleri koruma güdüsüyle gelişir. Simgeleşmiş ve kültürle özdeşleşmiş şeyler bu noktada hassaslaşır ve tepkiye açık bir hal alır. Kültürün bu bölümleri “sert unsurlar” olarak kabul edilir ve tanımlanır.³⁹ Daha önce de vurgulandığı gibi, zaman içinde çalgı hiyerarşileri değişim gösterse de 19. Yy. için tanbur çalgısı geleneksel Türk müziğinin en kadim temsilcisi olma özelliğini taşır ve bir kültür mitidir. Bu anlamda tanbur çalgısı, geleneğin bir simgesi ve kültürün sert unsurudur. Dolayısıyla, tanbur çalgısına yönelik her müdahale bir tepki potansiyeli taşır. Sonradan ortaya çıkan yaylı tanbur, kadim sazımız olarak kabul edilen mızraplı tanbur çalgısına bir müdahale niteliği taşır. Bu algı, tepkilerin asıl sebebidir. Tanbur çalgısının 19. Yy. bir sembol haline gelmesi, bu çalgı için aynı zamanda sosyolojik dayanakları olan koruma kalkanlarının örülmesine yol açmıştır. Öyle ki, Tanburi Cemil Bey’in getirdiği yeni tavır sorgulanacak ve

³⁹ Turhan, **Kültür Değişimleri**, s.22.

getirilen yeni tavrın bir Türk müziği sazı olan tanburun kimliğini bozup bozmadığı tartışılacaktır.⁴⁰ Tanbur çalgısına özgü gelişen bu korumacı tavrın hakimiyet sürdüğü bir dönemde, tanburun yeni tavrı bile geleneksel yapı içinde sorgulanırken, tanbura yay sürterek oluşturulan yeni çalgıya tepkisiz kalınması da beklenemezdi.

Cevher, klasik kemençe çalgısının da Tanburi Cemil Bey eliyle kültürel konumlanma yaşadığına dikkat çeker. Aradaki tek ve en büyük fark yaylı tanburun kültürel bir simge haline gelen mızraplı tanburdan evrilmiş olduğudur. Bu kültürel olgu, Tanburi Cemil Bey'e rağmen baskın bir yapı oluşturmuş ve bugüne değin dışlanmasında en büyük etken olmuştur. Bu durum da, Turhan'ın "kültürün sert bölgelerindeki değişmezlik kavramı" ile açıklanabilir. Yaylı tanbur çalgısının yeni unsur olarak mevcut kültürün dokusu ile uyuşmaması sonucu oluşan uyumsuzluk ve huzursuzluk hali, bugün "imaj sorunu" olarak karşımıza çıkar. Prof. Bartlett'in öne sürdüğü, kültürlerin değişimine dair bu yaklaşımı, bir kültür mecrası olarak geleneksel Türk müziği içerisinde yer alan "sert bölgelerin" değişmezlik durumu ile de hiç şüphesiz örtüşecektir. Geleneği temsil eden bir ikon olarak mızraplı tanburun sert unsur hükmünde ortaya çıkışı bu kurama bağlı olarak tanımlanır. Değişime maruz kalan mızraplı tanburun evrilerek yaylı tanbura dönüşümü ise bu sosyal vaka içinde değerlendirildiğinde anlam kazanacaktır.⁴¹

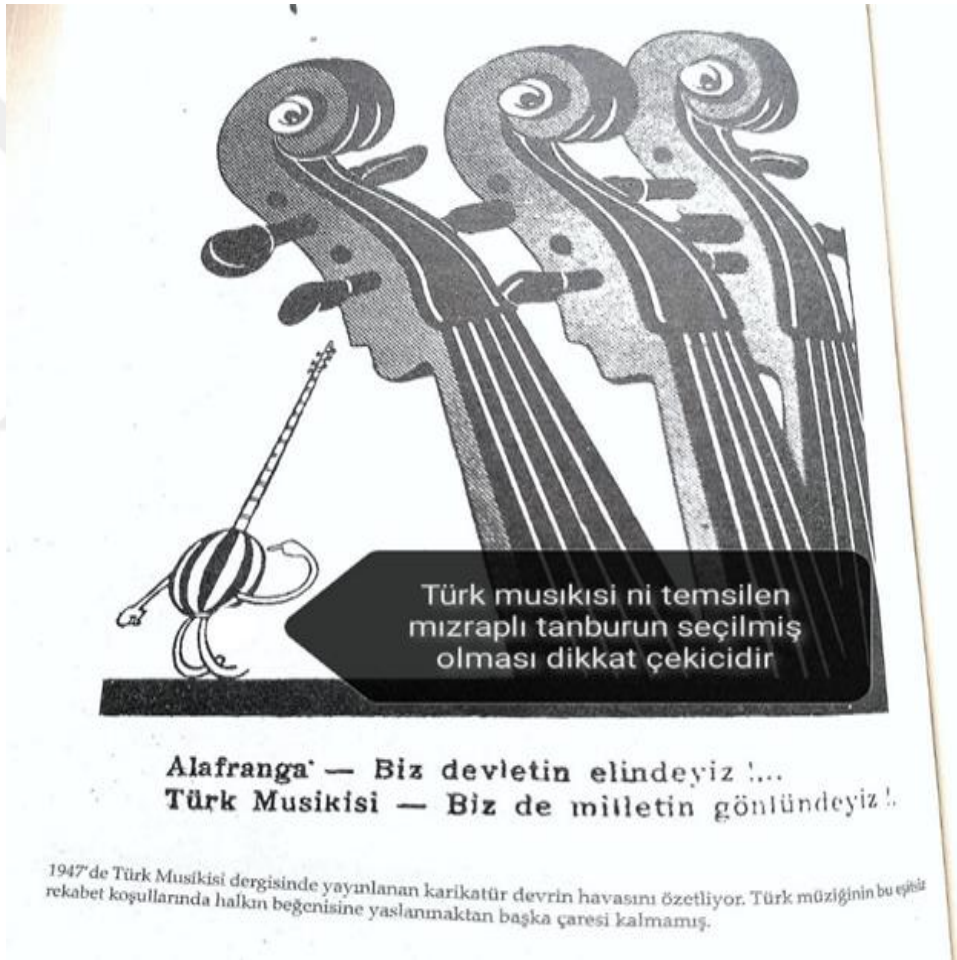
Yüksel görüşmemizde, yaylı tanbur çalgısının TRT ve devlet korolarında kullanılmasına izin verilmesine rağmen, kadroya dair bir sınavının açılmaması ikilemi üzerinde durdu. Buradaki tavrın net olmayışına anlam veremediğini de ifadelerine ekledi. Araştırmamız, problem cümlesi içinde de yer alan dışlanma olgusunu Yüksel'in de net bir şekilde ifade ettiği gibi ilgili tavrın anlaşılması üzerinedir. Bu durum "kültürün sert ve yumuşak unsurları" ile açıklanır. Geleneksel Türk müziğinin bir simgesi olarak mızraplı tanbur kültürün sert unsurudur. Bu yüzden, bu unsura dair yapılan tüm müdahaleler bir mukavemet görür. Diğer bütün çalgıların (batı kökenli olanlar dahil) Türk müziğine entegre olması sürecinde böylesine bir dirençe karşılaşmamaları da aynı kavram ile açıklanır. Yüksel, başka bir ifadesinde, "Batı müziği için piyano ne ise, Türk müziği için tanbur o dur" derken hem mızraplı

⁴⁰ Melih Özeltinler, "Geleneksel Tanbur Tavrı", yay. haz. Bülent Aksoy, **Musikişinas**, Sayı 2, 1998, s.24.

⁴¹ Turhan, **Kültür Değişimleri**, s.21.

tanburun simgesel özelliğine dikkat çeker hem de kültürün sert unsuru olmasına gönderme yapar. Daha sonra sarf ettiği, “bugün piyanoya yay sürün bakalım neler oluyor?” ifadesi ise, bir kültür mitine dokunulmazlığı ilan ederken, yaylı tanbur çalgısına oluşan tepkilerin mızraplı tanburdan evrilmesi kaynaklı oluştuğunu perçinler niteliktedir.

Şekil 2.1. Simge Olarak Tanbur



Kaynak: Ayas, **Musıki İnkılabı'nın Sosyolojisi**, s.274. Bu ilustrasyon, Türk müziğine karşı devlet eliyle Batı müziğinin desteklendiği bir dönemde, Türk müziğini ifade etmek için tanbur çalgısının seçilmesi ve resmedilmesi açısından önem taşır. Bu ikonografik yaklaşım, tanburun simgesel bir değere sahip olduğu argümanını destekler niteliktedir.

Çöl'ün yaptığı araştırmada ve bu araştırmada yapılan görüşmeler sonucunda görüşülen kişiler devlet destekli eğitim ve icra kurumlarda yaylı tanbur çalgısının yer almadığını ifade etmiştir.⁴² Belli sebepler gösterilse de sonuç olarak devlet destekli kurumlarda yaylı tanbura ait bir kadronun bulunmaması bu çalgıya gösterilen tepkinin yönetsel ifadesidir. Yaylı tanbura karşı duyulan sempati onu kadrolaştırmaya yetmemiş, başka çalgı kadrolarındaki icracılara “olur yazısı” çıkarılarak müsaade edilmiş, konservatuarlarda da böyle bir çalgı eğitimi bugüne kadar verilmemiştir. Geçen yüzyıl içinde klarinet, çello ve piyano gibi yabancı çalgıların Türk makam müziğine dahil olmasına karşın yaylı tanburun bu denli tepki görmesi sadece “sert unsur” kuramı ile açıklanabilir bir gerçektir. Bu noktada şunu da ifade etmemiz gerekir ki, Türk müziğine dahil olmuş bütün çalgılar bir yana yaylı tanburun ayrı bir hususiyeti vardır. Beken, klasikçi müzisyenlerin gazino ile özdeşleşmiş her çalgıyı dışlama eğilimi gösterdiklerine dikkat çeker. Bunların arasında kendini klasik dünya ile özdeşleştirmiş mızraplı tanbur icracılarının eğlence dünyasında bir geceliğine yaylı tanbur çalabildiklerinden bahseder.⁴³ Bu durum ise çalışmamızın en güçlü argümanlarından biri olan “sert ve yumuşak unsurlar” kavramları ile açıklanabilir. Çöl'ün yaptığı araştırmada yer alan ifadeler; (“Türk müziği camiasında tutucu olan bir kısım yaylı tanburu geleneksel müziğimizde istemezler...”, “Mızraplı tanbur hakkında Türk müziğinin piyanosu olarak söylemler karşımıza çıkmaktadır. Ancak yayla icra edilen tanburun kabul görmemesi çok enteresan bir durumdur...” “Günümüzde yaylı tanbur, dışlanmış, üvey evlat, hiçbir şekilde kabul görmeyen bir çalgı olarak görülmektedir. Geleneksel icracılar tarafından çalgı yerine bile konmamaktadır. Hatta yaylı tanbur icra edenler dahi dışlanmaktadır. Bu düşüncelerin ve davranışların ön yargıdan kaynaklandığını düşünüyorum...”) aslında kültür değişimleri içerisinde yer alan ve geleneksel unsurlar içerisinde sertleşmiş bölümlere yapılan müdahale sonucu ortaya çıkan reflekslerden bazılarıdır. Bütün bu tepkiler altında, simgeleşmiş mızraplı tanbur çalgısının dönüşüm öyküsü yatmaktadır.

Bu tepkiler, aslında yeni unsurun kültür ile uyum sağlama sürecidir. Batıdan alıntılanan (iktibas) unsurların (viyolonsel, keman, klarinet, v.b) kolay entegrasyonuna

⁴² Çöl, “Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı”, s.98.

⁴³ Beken, “Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the music at the maksim gazino of İstanbul”, p.202.

karşın, yaylı tanbur çalgısının kabulündeki sıkıntılar pek tabi “kültürün sert-yumuşak bölümleri” ile açıklanır. Turhan’ın kültür değişimleri ile ilgili bir başka tespit ettiği kavram ise, insanın yapısı gereği muhafazakar olduğu ve taklide eğilimli olduğudur. Bu durumda hali hazırda yer alan bir çalgı, yeni bir çalgıya göre daha kolay kabul edilebilir. Yaylı tanburun yeni bir keşif olduğu düşünüldüğünde, hazırda var olan viyolonselden daha nazlı entegrasyonu bu kavramla açıklanabilir.

“Yayla icra edilen tanburun kabul görmemesi çok enteresan bir durumdur.” Bu cümlede ise anahtar kelime “yayla icra edilen tanbur” tabiridir. Mızraplı tanbura özel bir hususiyet ve yayla icra edilince değersizleşmesi anlayışı, yine kültürün sert unsurları kuramına gönderme yapar. Çünkü, mızraplı tanbur geleneksel değere sahip bir simgedir. Bu değer onu kültürün değişmez bir unsuru haline getirir ve dönüşümü bu yüzden kabul görmez.⁴⁴

2008 yılında yapılan röportajda Yedig, tanburi Murat Aydemir’e yaylı tanbura karşı duyduğu antipatinin sebeplerini sorar. Hatta soru cümlesi kurulurken “alerji”^{*} kelimesini seçmesi de ilginçtir. Aydemir, yanıt verirken öncelikle çalgının isimlendirmesi ile ilgili duyduğu rahatsızlığı ifade eder: “Enstrümanın yaylı cümbüş gibi farklı bir ismi olsaydı, bu kadar büyük karmaşa yaşanmazdı.” Aydemir’in yanıtında kullandığı bir sonraki önerme ise ilk önermeyi açıklar niteliktedir: “Çünkü mızraplı tanbur Türkler’e ait tarihi bir enstrümandır.” Aslında bu yanıtla Aydemir, tanbura karşı duyduğu hassasiyetin sebebini de dile getirir. Tanbur kadim bir çalgıdır. Türkler’a ait bir sembol, kültüre ait bir simgedir. Müzik geleneğine, dolayısıyla da kültüre bu denli sıkı perçinlenmiş bir kültür ögesi olarak tanbur, sert unsurdur ve bu nedenle hassasiyet içerir. İsim değişimi önerisi, yaylı tanburun mızraplı tanbur ile olan bağını kesip değişim etkisinden uzak tutma temelli bir söylemdir. Değişime kapalıdır ve değişime dair her eyleme karşı gösterilen direnç, tepki, hassasiyet geleneğin korunması yönünde aktifleşen koruma güdüsünün bir sonucudur. Aydemir, cümbüş teknesi ile yapılan yaylı tanburların “meyhane havasında” çalınmasına karşı alerji duyduğunu dile getirir. Son ifadesi ise, “Tanbur çaldığımı duyanların "yaylı mı" diye sormaları asabımı bozuyor. Hiç yaylı tanbur çalmadım, hatta elimi bile sürmedim”

⁴⁴ Bkz., Tanbur Çalgısının Türk Makam Müziği Geleneği için Anlamı, s.45.

^{*} 1) Birtakım yiyecek, ilaç, toz, koku vb.ne hastalık derecesinde gösterilen aşırı tepki.

2) Bir kimseye veya bir şeye karşı olumsuz yönde duyulan aşırı duyarlılık (mecaz), TDK.

olmuştur. Aydemir, cümbüş tekneli yaylı tanbura alerji duyduğunu ifade ederken, ahşap gövdeli tanbur ile çok başarılı icraların olduğunu da ekler. Ancak bu taktiri, gelenekçi tavrının önüne geçemez ve “yaylı tanbura elimi bile sürmem” ifadesini sarf etmesine neden olur. Doxanın kuralları nettir ve serttir. Bu geleneğe dair bütün söylemleri Ortodoks alan içindeki aidiyetini pekiştirir niteliktedir. Bundan böyle bu örnekte de görüldüğü gibi heterodoks alan ifadeli söylemler ve davranışlar “sapkın” ilan edilir. “Meyhane” etiketi ile damgalanan yaylı tanbur, sapkın bir eylem olarak işaretlenmiş, bu sebeple “çaldığınız tanbur yaylı mı?” sorusu bir kimlik meselesi haline gelebilmiştir.

Gazeteci Serhan Yedig, iki yıl sonra (2010) Necdet Yaşar ile röportaj yapar. Bu röportajda Yedig, “Ercüment Batanay”ı birçok assolistin arkasında görmemize rağmen, sizi neden hiç görmedik?” sorusunu yöneltir. Yaşar, “Benimki klasik bir saz, sahneye uymaz” yanıtını verir. Aslında bu cümle ile Yaşar, geleneksel anlayış ile piyasayı açıkça ayırır. Becker’ın hariciler olarak belirlediği kesim burada “sanat” anlayışından uzak olan piyasadır. Kadim geleneğin simgesi olarak mızraplı tanbur, geleneksel camia için çalgıdan öte bir değer arz eder. Bu yüzden de, gelenek camiasının tüm üyeleri, gelenek unsurlarına başka anlamlar yüklemekten kaçınırlar. Klasik diye tabir ettiği unsur, geleneksel atmosfer içinde değerli ve korunaklıdır. Bu unsuru (mızraplı tanbur), alıp başka bir ortama taşımak, onu bağlarından kopartmak demektir. Yeni bir kimlik kazandırmak simgesel değişimle beraber icracıyı da yeni bir imaj çizecektir. “Sanat” yapma adına konumlandırılan bireysel duruşu yerinden oynatmak huzursuzluk ortamı doğuracaktır. Bu radikal değişim hareketleri geleneğin doğasına ters düşmekle beraber, dış dünyada yeni bir kimlik oluşturmamış birey için (icracı), bir risk teşkil eder. Röportajın devamında Yaşar, ihtiyacı olmasına rağmen sahneye çıkmak için (piyasa) teklif edilen çok yüksek meblağları kabul etmemesi, gelenekten beslenerek inşa edilen duruşu (doxa) ifade eder. Bir radyo (TRT) sanatçısı olarak ve mızraplı tanbur icracısı olarak gelenekçi duruştan ayrılmak, bütün kültürel sermayeyi yok saymak olur ki, bu da ortodoks alan içinde neredeyse imkansızdır. Necdet Yaşar ile Ercüment Batanay’ın arasındaki davranış farkının temeli de bu kavrama dayanır. Gazeteci Yedig, röportajın devamında, Yaşar’ın neden hiç yay kullanmadığını sorar. Bu soruyu sorarken kullandığı ifade şöyledir: “Klasik Türk müziği geleneğine yürekten bağlı tanburilerin yaydan pek hoşlanmadığı, kendilerine

yakıştıramadıkları söylenir.” Aslında bu cümle “klasik” (geleneksel) anlayış ile yaylı tanburun, arasındaki mesafeyi ortaya koyarak, dışlanma fenomenini bir kere daha doğrular niteliktedir. Yedig, “geleneğe yürekten bağlı tanburiler” ifadesiyle geleneksel anlayışın beraberinde getirdiği bir takım kurallar, davranış modelleri, yaşam algısı v.b. nı içeren çerçeveden bahseder. Goffman’a göre “bir toplumsal kurum belli türde bir faaliyetin düzenli olarak gerçekleştiği algıyı kısıtlayan sabit engellerle çevrili bir yerdir” toplumu kısıtlayan engellere “çerçeve” ismini vermektedir.⁴⁵ Bu çerçeve içinde kısıtlanan algı sayesinde “yaydan hoşlanmama” gerçekleşmiş, “kendilerine yakıştırmama” ile sonuçlanmıştır. Yedig, “geleneğe yürekten bağlı tanburiler” in hocası olarak Cemil Bey’i gösterir ve ilk yay çekenin de kendisi olduğunu hatırlatır. Bu soru, geleneksel camiada hoş görülmeyen bir olgunun aslında geleneğin kutbu kabul edilen ve bu camianın hocası ünvanını kazanmış bir isim tarafından bulunmuş olmasına dikkat çekerek bir ikilemi ortaya koyar. Yaşar, Tanburi Cemil Bey’in bir dahi olduğunu ve yaylı tanburu bir yenilik arayışı neticesinde keşfettiğini ifade eder. Cemil Bey, Yedig’in de bahsettiği gibi bütün tanburilerin hocasıdır. Bu konumu gereği, bütün müzisyenliği ve davranışları sorgusuz itibar görmesi gerekirken, yaylı tanbur öğrencileri tarafından beklenen şekilde benimsememiştir. Bu durum Turhan’ın “kültür değişimleri” kavramları içinde yeni unsurun kabulü kısmında açıkça belirtilmiştir. Turhan, yenilikçinin (Tanburi Cemil Bey), yeni unsuru kabul ettirirken önce kendinin sonra çevresinin benimsemesi gerektiğini ifade eder. Bahsi geçen röportajda Yaşar, Cemil Bey’in icad ettiği yaylı tanburu, kendisinin kısa zamanda sıkılıp bıraktığını ifade eder. Bu argüman, yaylı tanburun kabul görmemesi için bir sebep olarak düşünülebilir. İkinci olarak, yenilikçinin çevresinin yeni unsuru benimsemesinden bahseder ki, bu ilk öğrencilerinde şahit olunan ancak sonraları gittikçe zayıflayan bir durumdur. Üçüncü olarak ise yeni unsurun, karşılaştığı kültürün dokusu ile uyum sağlaması vardır ki, burada sert ve yumuşak unsurlar kavramına göre dışlama eğilimi gözlenir. Çünkü yaylı tanbur, Türk makam müziği geleneği için değişmeye kapalı sert unsurdur. Yaylı tanbur çalgısının kültürle uyumlanmaya elverişli olmayan bu hususiyeti, Cemil Bey’in şahsiyetine, sosyal statüsüne rağmen baskın gelmiş olacak ki, öğrencilerinden (İzzettin Ökte, Mesut Cemil, v.s) ilk halka

⁴⁵ Goffman, **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, s.222.

sonrasında zayıflama, kaybolma ve karşı gelme yaşanmıştır. Yaşar'ın ifade ettiği şekliyle “tanburda yayın bir moda olduğu ve gelip geçtiği” görüşünün altında yatan gerçek sebep de budur. Yaşar'ın yaylı tanburu geleneğe ait bir çalgı olarak benimsememesi bu şekilde irdelenmesi gereken çok boyutlu ve çok anlamlı bir kültürel ilişkinin sonucudur. Bu noktada yaylı tanburun benimsenmemesinde Aydemir'in cümbüş teknesini, Yaşar'ın ise ajiliteyi öne sürmesi tek başına bir dışlanma olgusunu açıklamaya yetmez.

Yaptığımız görüşmelerde görüşülen kişilerin bir kaçının yaylı tanbur çalgısını benimsemedikleri için ürettikleri bahaneler olarak tanımlayabileceğimiz bazı söylemler, araştırma bulguları ile birlikte düşünüldüğünde ikna edici görünmez. Çünkü, cümbüş teknesinin yanında ahşap tekne de kullanılmış, ama bu form da dışlanmıştır. Ayrıca, ajilitenin mümkün olmadığı savını, Gümüşel, icralarıyla çürütür.⁴⁶ Bunlara ek olarak, mızraplı tanbur icracılarının işaret parmağında oluşan tren yolu çizgilerinin bozulabileceği iddiasıyla yaylı tanbur çalmamaları, Tanburi Cemil Bey'in her iki çalgıyı da aynı zaman dilimi içinde icra ettiği düşünüldüğünde sorgulanması gerektiğini düşündürür.

Görüşmelerin tamamı göz önüne alındığında, resmi kurumlar içerisinde geleneği yaşatma iddiasındaki bir yönetici grubun içindeki ayrımlar, kurumlarda çalışan icracı, lutiye, akademisyen ya da yöneticilerin farklı tutumları, geleneği algılayış biçimlerine ve kendilerini konumlandıkları yere göre şekillenir. Bu gruplar, sembollerle iletişim kurarak yön verdikleri davranışlarını, birbirlerini dikkate alarak sergiler. Bu tutumun bir sonucu olarak belli davranış kalıpları oluşur ve bu kalıpların dışına çıkanlar “sapkın” ilan edilir. Bu bir bilinçli etiketlemedir ve “doxa”nın saflığını korumak üzere, savunmacı bir refleks ile ortaya konur. Bir sembol olarak yaylı tanbur çalgısı, geleneğin dallanıp budaklandığı bu panorama içerisinde farklı kişilerce farklı algılarla benimsenir ya da terk edilir. Ancak şu rahatlıkla söylenebilir ki, Türk makam müziği geleneği içerisinde tezin yazıldığı dönem itibarıyla kültürel sermaye için değerli kılınan her olgu ve her meta, resmi kurumlarca yaşatma ve koruma güdüsüyle

⁴⁶ Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği topluluğunda yaylı tanbur icracısı olan Ercüment Gümüşel, bütün konser repertuarlarını hiçbir teknik zorlanma yaşamadan icra edebilmektedir. Yaptığımız görüşmede Gümüşel, hocası kabul ettiği Ercüment Batanay'ın da aynı hatta daha yüksek bir ajiliteye sahip olduğunu ifade etmiştir. İcraya dair incelenmesi gereken bu veriler, odaktan sapmamak için görüşmelerdeki ifadelerle yetinilerek, ayrıca bir irdeme konusu olarak not edilmiştir.

kabul görür ya da dışlanır. Kültürel bir simge hatta mit olarak mızraplı tanbur çalgısı bütün kurumlarda korumacı bir tavırla değeri görürken, bu çalgıdan evrilmiş yaylı tanbur çalgısı, bir bozulma ve kültürel sermaye yitimine sebep olabilecek bir tehdit olarak algılanıp, refleksif bir şekilde dışlama eğilimine maruz kalır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAYLI TANBURUN DIŞLANMASI EĞİLİMİNE DAİR ORGANOLOJİK BULGULAR VE YORUMLAR

Yaylı tanbur çalgısının Türk makam müziği icra edilen resmi kurumlardan dışlanması eğilimi organolojik** temellere dayanan veriler içerir. Derinlemesine görüşme tekniği ile elde edilen bulgular, yaylı tanbur çalgısının form, tını ve icra kaynaklı sebepler yüzünden de dışlanma yaşadığını gösterir. Yaylı tanbur çalgısının bahsi geçen yönlerine ilişkin tüm çalışmaları, çalgı bilim (organoloji) disiplini içinde ele alınmasını gerektiren veriler içerir.

Organoloji, müzik biliminde çalgıları inceleyen ve tanıtan müzik dalı olarak tanımlanır.⁴⁷ Somakçı, “Geleneksel Türk müziğine özgü çalgıların organolojik gelişimi” başlıklı makalesinde değindiği üzere, organoloji sahasında yapılan çalışmalar üç ayrı dala ayrılarak şu şekilde değerlendirilir:

- 1) Sınıflandırıcı Organoloji: Çalgıların biçimleri, morfolojik özellikleri, tınları, icra şekilleri, tarihsel gelişimi ve tüm bu yönleriyle diğer çalgılar ile kurduğu yakınlığı ya da uzaklığı neticesinde oluşturulan sınıflandırmalar üzerinde çalışan koludur. Bu saha, çalgılar üzerinde yapılan tüm araştırmalarda araştırmacıya kolaylık sağlar. Kurulan ilişkiler araştırmacıya yol gösterir. Bizim çalışmamızda birinci bölümde ayrıntılı olarak ele alındığı gibi, geleneksel Türk makam müziği için ve tüm çalgılar için öne sürülmüş sınıflandırma sistemleri ortaya konarak yaylı tanbur konumlandırılmıştır. Bu sahada kabul görmüş en yaygın sistem Hornbostel –Sachs sistemidir.
- 2) Analitik Organoloji Çalışmaları: Analitik Organoloji, multidisipliner çalışmalara yer veren bu sahada yeni yöntem ve metodlar geliştirmeyi hedefleyen koludur. Çalgıların ortaya çıkışı, geçirdiği evrimler, sosyo-kültürel değerlendirmeleri, fonksiyonları, anlamı ve sembolize ettiği şeylere dair

** Latince “organum”, Yunanca “organon” kökünden türemiş, vücudun farklı organlarını da tarif etmek için kullanılan bilim dalı. Herhangi bir meslek için kullanılan aletler anlamına da gelen “organoloji”, daha sonraları müzik aletleri sahası için özelleşmiş ve “çalgı bilim” i tanımlayan bilim dalı olarak kabul görmüştür. Ömer Polat, Çalgı Bilimi, <https://muzikogretmenleriyiz.biz/organoloji-calgi-bilimi-nedir/>

⁴⁷ Açın, **Estrüman Bilimi (Organoloji)**, s.14.

konular üzerinde çalışır.⁴⁸ Yaylı tanbur çalgısının Türk makam müziği geleneğinden dışlanması konulu tezimiz için, sosyoloji kuramlarının açıklayıcı ve çözüm getiren birer anahtar olarak kullanıldığı dikkate alındığında, analitik organoloji sahası çalışmamıza en yakın dal olarak görülür.

- 3) Uygulamalı Organoloji Çalışmaları: Bu dal, çalgıların yapımı ve kullanımı ile ilgilenir. Diğer iki dalın ürettiği verileri ve yöntemleri kullanır. Lutiyeler, icracılar ve kompozitörler, uygulamalı organolojinin sonuçlarıyla mesleki faaliyetlerini sürdürürler. Çalgıların standardizasyonu, yeni çalgıların üretimi ve restorasyonu da uygulamalı organoloji kapsamında ele alınan çalışmalardır.⁴⁹

Organolojinin bahsi geçen üç dalı da ortak çalışır. Birbirlerinin ürettiği verileri kullanarak ortaya çıkan problemlere çözüm arar. Bu problemlerden birisi de Geleneksel Türk makam müziğine ait çalgıların zamanla yok olması ve unutulmasıdır. Bin yıllık mirasa sahip olan bir müzik geleneği için kullanılan her çalgı etnografik değere sahiptir. Bu çalgıların var oluşu, yaygınlık kazanmaları ya da zaman içinde yok olmaları konusunda geliştirilen çalışmalar bu anlamda çalgıların tarih içindeki konumlanışlarına değer kazanmalarına/kaybetmelerine ışık tutar. Geleneksel çalgıların birbirleri arasındaki hiyerarşik ilişki de birçok değişkenin etkisi ile gerçekleşen karmaşık bir olaydır. Bu bilgiler ışığında, yaylı tanbur çalgısının ortaya çıkışı, yaygınlık kazanması, itibar kaybetmesi, v.b. konularının analizi, sosyolojik kuramlar kadar organolojik verilere de ihtiyaç duyar. Sonuç olarak, bu bölümde, yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanması eğiliminin organolojik nedenlerini ortaya çıkarmak için derinlemesine görüşme tekniği ile toplanan bulguların tespiti ve ilgili analizlerine yer verilmiştir.

⁴⁸ Seher Tetik, "Türkiye’de Organoloji Çalışmaları", **Mukaddime Dergisi**, 6/1,2015, s.209.

⁴⁹ Pınar Somakçı, "Geleneksel Türk Müziği’ne Özgü Çalgıların Organolojik Gelişimi", **Konservatoryum Dergisi**, 1/3, 2016, s.15-39.

3.1. Görüşülen Kişilerden Elde Edilen Organoloji Tabanlı Bulgular

3.1.1. Cengiz Coşkun ile Görüşme

- 1) Coşkun, yaylı tanbur çalgısının teknesinin cümbüş teknesi olduğu için dışlandığını ifade etti. Ayrıca, “Teknesini ağaç yapınca kabul göreceğini düşünmüştük ama yanıldık.” Şeklinde bir ifadede bulundu.
- 2) Coşkun, yaylı tanbur çalgısının kendine özgü bir tınıya sahip olduğunu, bu özelliği ile de diğer çalgılardan ayrıldığını söyledi.
- 3) Coşkun, yaylı tanbur çalgısının etkileyici tınısının, çalınan şeyin ötesine geçtiğini, bu yüzden nasıl çaldığı ile değil tını etkisiyle hayatiyetini sürdürdüğünü vurguladı.
- 4) Coşkun, insanoğlunun yeni tını arayışının sürekli devam ettiğini, yaylı tanbur çalgısının bu arayışın bir sonucu olduğunu belirtti. Cümbüş teknesine bağlama sapı takarak çalınmasının benzer bir arayış sonucu ortaya çıktığını ifade etti.
- 5) Coşkun, 1995’de yapılan bas kemençe çalgısının Türk müziğine çok uygun olmasına rağmen tutulmadığını belirtti.
- 6) Coşkun, 1969 yılında Salih Urhan ve Mehmet Coşkun’un kabak kemane çalgısını akrabası olan kemandan yola çıkarak ölçülerini sabitleyip organolojik olarak standartlaştırdıklarını ve Salih Urgan’ın TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) ye kadrolu saz sanatçısı olarak girdiğini belirtti. Bu çalışmanın dilli kaval ve karadeniz kemençesi çalgıları için hala yapılamadığını da vurgulayarak şunları ekledi: “Türk halk müziğinin tutucu yapısı kabak kemane çalgısını kabul etti hatta kadrosuna sanatçı aldı ama klasik Türk müziği yaylı tanburu bir türlü kabul edemedi, hala da etmiyor.”
- 7) Coşkun, yaylı tanburun mızraplı tanburdan daha sorunsuz bir çalgı olduğunu belirtti. Mızraplı tanburun daha narin bir yapıya sahip olduğunu, dış etmenlerden daha çabuk etkilendiğini söyledi. Yaşanan sorunlar ile ilgili (akord, burgu, deri, oturmuşluk v.s.) nedenlerle yaylı tanburun geri planda kaldığını söyleyenlerin haksız olduğunu vurguladı.

3.1.2. Fahrettin Çimenli ile Görüşme

- 1) Çimenli, ilk çaldığı çalgı olan bağlamaya da yay sürdüğünü ve birçok çalgıda tını arayışlarını sürdürdüğünü aktardı. Yaylı tanburun eşik bölümüne kalem koyarak ilk defa can direği etkisini kendisini bu çalgıya kendisinin uyarladığını söyledi. Böylece değişen tınının ve kazanılan volümün, Ercüment Batanay tarafından çok beğenilip kullanıldığını ve daha sonra yayıldığını aktardı.
- 2) Çimenli, akordu yegah perdesine düşürenleri duyduğunu ama asıl akordunun rast olduğunu belirtti. Gerçek tınısının rast ile elde edilebileceğini söyledi.
- 3) Çimenli, mızraplı tanburun, sesinin uzamadığını bu yüzden uzun ve bağlı müzik cümleleri kurmak istediğinde yaylı tanburun daha avantajlı olduğunu belirtti. Bu yüzden klarinet de çalmak istediğini ekledi.

3.1.3. Ahmet Rasim Sabuncuoğlu ile Görüşme

- 1) Sabuncuoğlu, metal teknenin (cümbüş teknesinin) bu çalgıya bozuk bir imaj kazandırdığını, ağaç teknenin tınısıyla ve görüntüsüyle çok daha konsertiz bir havada olduğunu belirtti.

3.1.4. Hakan Cevher ile Görüşme

- 1) Cevher, “Cümbüş önemli bir çalgıdır. Ud un dış etkenlerden etkilendiği yerlerde cümbüş hayat gösterir. Bir açık hava sazıdır, ucuzdur ve takatlidir. Cümbüş teknesi ile yapılan yaylı tanbur için de durum aynıdır” şeklinde görüş belirtti.

3.1.5. Halil İbrahim Yüksel ile Görüşme

- 1) Yüksel, “Tanburi Cemil Bey’in ilk defa icra ettiği yaylı tanbur ile bugün kullanılan yaylı tanbur farklıdır” diyerek, kullanıldıkça arayışlar sonucu değişime uğradığına dikkat çekti.

3.1.6. Sadün Aksüt ile Görüşme

- 1) Aksüt, cümbüş teknesinin aşırı rezonansa neden olduğu, bununda perdelerin frekanslarını kaybettirme ile sonuçlandığını ifade etti. Ağaç tanburda sesin gereksiz rezone olmadığını, metal tanburda ise sürekli dönen seslerin icrayı olumsuz etkilediğini vurguladı.
- 2) Aksüt, yaylı tanburun özgün bir ses rengine sahip olduğunu, keman ile kemençe ile benzerliği olmadığını belirtti. “İzzettin (Ökte) Bey, yaylı tanbur çalarken sanki birisi şarkı okuyor zannedersiniz” şeklinde bir ifade kullandı.
- 3) Aksüt, yaylı tanburun ağaç gövdeli olması gerektiğini, ağaç gövdeli yaylı tanburun ve içine mikrofon konulmasının Ercüment Batanay’a ait olduğunu söyledi.

3.1.7. Kutlu Payaslı ile Görüşme

- 1) Payaslı, “Çalgı metalik ses vermeyecek. Ağaç gövdeli yumuşak tınılı olmalı. Metal tekneye karşıyım” şeklinde görüş belirtti.
- 2) Payaslı, “Mızraplı Tanbur’un sahnede sesi çıkmaz. Ud, kanun gibi yüksek volümlü çalgıların sesi onu kapatır. Ercüment Batanay iyi bir mızraplı tanbur icracısı olduğu halde piyasada hep yaylı tanbur çaldı. Mızraplı tanburu ise çok özel sahnelerde akustığı ve prestiji uygun sahnelerde kullandı” şeklinde görüş belirtti.
- 3) Payaslı, “Bir kesim yaylı tanburu sevmiyor diye yaylı tanburun ortadan kalkacak hali yoktur. Yeter ki metal tekne olmasın” şeklinde görüş belirtti.

3.1.8. Ali Maruf Alaskan ile Görüşme

- 1) Alaskan, “Cümbüş çalgısı çok kısa bir zamanda çok fazla yaygınlaştı. Beklenenin ötesinde kabul gören bu çalgı, udun tahtına oturmaya başladı ki, kurumlar(devlet destekli kurumlar olan TRT, devlet koroları, konservatuarlar) bu çalgıya karşı tavrı aldı. Devlet kurumları böylelikle cümbüşü dışladı. Tekne benzerliği yüzünden yaylı tanbur da nasibini aldı” şeklinde görüş belirtti.
- 2) Alaskan, “Cümbüş ve yaylı tanburdaki ortak olan özellik metalik tınıya sahip olmalarıdır. Geleneksel atmosferdeki bütün sazlar ağaç yapımıdır. Metalik bir tınıya bu anlamda tahammül yoktur. Bu yüzden geleneksel müziğin icra edildiği mahallerde(konser salonları, özel dinleti merkezleri, meşk odaları, vb.) yaşayamamış, dışarıda daha geniş halka açık mekanlarda yüksek ses avantajını kullanarak hayat bulmuştur. Buna ekonomik olmasını da eklemek lazım. Cümbüş hem takatli hem de ucuz bir çalgıdır. Bu yüzden orta gelirli ve dar gelirli müzisyenlerce çok tercih edilmiştir” şeklinde görüş belirtti.
- 3) Alaskan, “yaylı tanburu teknik yapısı olarak ileri götürecek hiçbir çalışma yapılmamıştır. Bu durum da yaylı tanburu geri planda bırakmıştır” dedi. Fakat, Mesud Somalı’nın yaylı tanburun teknik olarak gelişiminde dolayısıyla performansının artmasında rolü vardır. Viyolonseldeki gibi alt eşiği ay bi çimde kullanıp, daha kalın teller takıp(çift tel birleşmeden bu zaten tel olmadığı için eski bir yöntemdir) dikey de çalınabilen, 3-4 telli bir enstrüman haline getirmiştir” şeklinde görüş belirtti.
- 4) Alaskan, yaylı tanburun çift olan alt telinin, çalgının formu hesaplanarak, tek tel şeklinde üretilip kullanılması yönünde görüş bildirdi. Bu şekilde çalgının daha işlevsel bir hal alacağını savundu.

3.1.9. Hakan Önel ile Görüşme

- 1) Önel, TRT İzmir Radyosunda görev yapan mızraplı tanbur sanatçısı Vefik Ataç'ın, Cemil Bey gibi kibrit çöpü ile yükselttiği tele yay çekerek birçok ünlü ismin arkasında yaylı tanbur çaldığını aktardı.
- 2) Önel, “Aslında yaylı tanburun dışlanması cümbüşün dışlanması ile bağlantılıdır. Cümbüş ün dışlanması sonucu, o tekneyi kullanan yaylı tanbur da otomatik olarak kabul görmemiştir” şeklinde görüş bildirdi. Anektod olarak ise Atatürk'ün Selahaddin Pınar'ın çaldığı cümbüş tekneli tanburu gördüğünde, Atatürk'ün şu sözleri sarf ettiğini belirtti: “Bu madeni sazı değiştirin. Bunda bizim ananevi tanburumuzun hassasiyeti yok.” Kabul görmeyenin aslında cümbüş teknesi olduğunu yineledi.
- 3) Önel, kendisinin cümbüş teknesini sevdiğini, can direğini de kullanmadığını söyledi. Ercüment Batanay'ın da uzun bir süre can direği kullanmadığını hatırlatarak şunları söyledi: “Aslında sevsek de sevmesek de, can direği kullanımı ve ahşap tekne stüdyo ortamı için şarttır. Değilse, diğer sazlar ile birlikte çalmak ya da kayıt almak mümkün değildir.
- 4) Önel, yaylı tanburun diğer çalgılar ile uyuşmamasındaki sebebin rezonansı olduğu ifade etti. Bu yüzden TRT de olması sakıncalı olduğu görüşünü belirtti.
- 5) Önel, “Ben alto ses rengine sahip bir kadın olsaydım, yaylı tanbursuz sahneye çıkmazdım.” Önermesinde bulundu.
- 6) Önel, yaylı tanburu yegah akorda düşürerek daha bas tınlamasını tercih ettiğini, bizim müziğimiz içinde diğer sazlara göre daha makbul bir tınıyı yegah akordunda elde ettiğini ifade etti. Bu akord ile yaşanan ses yüksekliği probleminin de iyi bir mikrofonlama ile çözülebileceğini sözlerine ekledi.

3.1.10. Ercüment Gümüşel ile Görüşme

- 7) Gümüşel, “Herkes sesine bayılıyor. İnsan sesine en yakın saz kabul ediliyor.” Önermesinde bulundu.

- 8) Gümüşel, “Bu saz bir Türk sazıdır. Geleneksel sazımızdır. Perde yapısı gereği eğitime de elverişlidir. Türk müziğinde sayısı az olan nadir yaylı sazlarımızdandır” şeklinde görüş belirtti.
- 9) Gümüşel, yaylı tanburun ses yüksekliği yüzünden dışlanmadığını, her çalgıda olduğu gibi yaylı tanbur da nüanslı çalındığında ifadesinin güzelleştiğini belirtti. “Ercüment Batanay bir güneşti. Biz onun ışığında ilerleyebilirsek bu sazı yaşatırız” dedi.
- 10) Gümüşel, ağaç tanburun sesinin klasik ortama yakışan, ağır bir tona sahip olduğunu, metal teknenin ise cılız, kötü bir madeni ses olduğunu ifade etti. Ancak metal tekne kullanılacaksa, can direği takılması gerektiğini, can direğinin tınıyı düzeltip, uğuldamayı azalttığını söyledi.
- 11) Gümüşel, yaylı tanbur tınısının direk-eşik-deri üçlüsünün örtüşmesiyle oluştuğunu belirtti.
- 12) Gümüşel, yaylı tanbur akordunun rast perdesi olması gerektiğini söyledi. Ancak metal tekneli yaylı tanburlarda akord yegaha (mızraplı tanbur gibi) düşürülerek kullanılabilir. “Metal tekneli tanburlar rast a çekildiğinde can direği kullanmak şart olur” ifadesinde bulundu.
- 13) Gümüşel, yaylı tanburda en alt telin 2 telden oluştuğunu bunların birleşiminden çıkan tınının aranan tını olduğunu vurguladı. Özel üretimle tek bir alt tel elde edilmesinin geleneksel tınıyı bozacağını ifade etti.
- 14) Gümüşel, yaylı tanbur çalgısında köprü eşik kullanımının uygun olmadığını, köprü eşik sisteminin yeni bir akord sistemine ihtiyaç duyacağını belirtti. Bu arayışlarla ilgili, “Yaylı tanburun en büyük özelliği tek telde çalınması ve diğer tellerin ahenk teli olmasıdır” dedi.
- 15) Gümüşel, yaylı tanburun can direksiz kullanımının piyasa damgası yemesinde baş rol oynadığını savundu.

Yapılan literatür taramasında, Çöl’ün, “Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı” başlıklı tezinde yaptığı görüşmeler sonucunda topladığı bazı veriler yaylı tanburun dışlanmasının organolojik sebepleriyle ilgilidir. Bizim araştırmamızda edindiğimiz bulguları pekiştirmesi açısından şu veriler önem kazanır:

- 1) “Geleneksel yapıdaki icracıların deneme sonucu ortaya çıkan bu çalgıyı kabul etmedikleri hatta cümbüş teknesi ile icra edilen yaylı tanburların yayılması ile yaylı tanburdan nefret etikleri bilinmektedir.”
- 2) “Kesinlikle ahşap yaylı tanburu tercih etmekteyim. Eğer yaylı tanbur ahşap olmasaydı kesinlikle yaylı tanbur icra etmezdim.”⁵⁰

Bunlara ek olarak, yapılan literatür taramasında, gazeteci Serhan Yedig’in, Murat Aydemir⁵¹ ve Necdet Yaşar⁵² ile yaptığı röportajlar, araştırmamızı destekleyen organolojik veriler i çerir:

Aydemir, yapılan röportajda, yaylı tanbur çalgısına duyduğu antipatinin cümbüş teknesinden kaynakladığını ifade eder. İzeetin Ökte ve Ercüment Batanay’ın ahşap yaylı tanbur ile başarılı icralarını taktir ederken, sonradan yaygınlaşan cümbüş teknesi uyarlaması ve üretilen bu metal tını ile “baygın bir eda ile meyhane havası” çalınmasını estetik olarak kabul edemediğini ifade eder. Ayrıca Aydemir, mızraplı tanbur çalarken parmağında oluşan çift telin oluşturduğu çizgilerinin(tren yolu) korunması gerektiğini, yaylı tanburun sahip olduğu tek telin bu yapıyı bozabileceğini bu durumun ise çıkan tınıyı olumsuz yönde etkileyeceğini belirtti.

Yaşar, yapılan röportajda, Aydemir’in ifadelerine benzer bir şekilde, Cemil Bey’in ilk yay sürdüğü tanburun ağaç olduğunu, bu çalgının az ama nitelikli sesine karşın, Ercüment Batanay’ın, yüksek ses elde etmek amacıyla metal gövdeli cümbüş teknesini kullandığını çıkan o tınının ise bizim geleneksel müziğimizde yeri olamayacağını belirtti.

3.2. Organoloji Tabanlı Bulguların Sonuçları

- A) Görüştüğümüz 7 kişi ve alan yazında yer alan ifadeleriyle Aydemir ve Yaşar, yaylı tanbur çalgısının cümbüş tekneli olmasının dışlanmasında birincil etken olduğunu savundu. Cümbüş teknesinin hem görsel hem de tını olarak geleneksel müziğimizin içinde yer alamayacağını belirttiler. Ancak bir görüşmeci, “biz yaylı tanburun cümbüş teknesi yüzünden dışlandığını fark edip

⁵⁰Çöl, “Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı”, s.84.

⁵¹ Serhan Yedig, **Hürriyet Gazetesi**, 17 şubat 2008.

⁵² Yedig, **Hürriyet Gazetesi**, 7 Şubat 2010.

aşşap tekneye çevirdiğimizde kabul göreceğini düşünmüştük, yanılmışız” şeklinde görüş belirtti.

- B) Görüşülen 6 kişi, yaylı tanburun özgün bir tınıya sahip olduğunu, insan sesine en yakın çalgılardan biri olduğunu belirtti. Görüşmeciler, yaylı tanburun, Türk makam müziği geleneğine ait nadir yaylı çalgılarımızdan biri olduğu hususunda görüş bildirdiler.
- C) Görüşülen 3 kişi, yaylı tanburun formu ile ilgili görüş belirtti. 2 Görüşmeci, çalgının sürekli değişim ve gelişim gösterdiğini bu durumda yeni bir çalgı olarak kabul edilmesini ve yaygınlaşmasını olumsuz yönde etkilediğini belirtti. 1 Görüşmeci ise mızraplı tanburun yapısal olarak nihai halini almasına rağmen, yaylı tanbura göre “çok daha sorunlu bir çalgı” olduğunu ifade etti. Aynı görüşmeci, yaylı tanburun dışlanması çalgının formunun bahane edilmesine anlam veremediğini sözlerine ekledi.
- D) Görüşülen 3 kişi, yaylı tanburda can direğinin kullanımı ile ilgili görüş belirtti. 2 Görüşmeci, yaylı tanburda can direğine “olmazsa olmaz” gözüyle bakarken, 1 Görüşmeci, yaylı tanburun can direksiz daha etkili bir çalgı olduğunu savundu. Aynı görüşmeci, “ben tek başıma yaylı tanbur çalarken can direği olmadan oluşan tınının daha geçerli olduğunu düşünüyorum. Ancak stüdyoda ve birlikte çalarken can direği şart” şeklinde görüş belirtti.
- E) Görüşülen 3 kişi, yaylı tanbur çalgısının akort sistemi hakkında görüş belirtti. Görüşmeciler, yaylı tanbur çalgısına ait 2 farklı akort sisteminden bahsettiler. Bir görüşmeci akordun(alt telin) “Rast”⁵³ perdesi olması gerektiğini belirtti. Bir diğer görüşmeci ise alt telin “Yegah”⁵⁴ perdesi ne ayarlanması gerektiğini ifade etti. 3. Görüşmeci ise eğer çalgı metal tekneden oluşuyorsa kesinlikle Yegah, aşşap tekneden oluşuyorsa kesinlikle Rast akort edilmesi gerektiğini belirtti.
- F) Görüşülen 2 kişi, yaylı tanbur çalgısının asıl dışlanma probleminin “rezonans” olduğunu ifade etti. Görüşmeciler, cümbüş teknesi ile artan, can direği ile

⁵³ Geleneksel Türk Makam Müziği ses sisteminde, Sol notası Rast perdesidir. Bu perde batı müziğinde Re sesine karşılık gelir.

⁵⁴ Geleneksel Türk Makam Müziği ses sisteminde Re notası Yegah perdesidir. Bu perde, batı müziğinde La sesine karşılık gelir.

kontrol edilebilen “rezonans” probleminin her zaman var olduğu üzerinde durdu. Rezonansı kontrol edilmiş icraya en uygun olanın ahşap tekneli ve can direkli yaylı tanbur olduğunu görüşlerine eklediler.

- G) Görüşülen 1 kişi, kabak kemane çalgısının geleneksel müziğe sorunsuz entegre olduğunu ancak özellikle cümbüş tekneli yaylı tanburun bir türlü kabul edilmediğini aktardı.
- H) Görüşülen 1 kişi, yaylı tanbur çalgısının, diğer çalgıları bastıracak karakterde bir sese sahip olduğunu savunan ve bu yüzden dışlayan görüş için “dışlama bahanesi” ifadesinde bulundu. Görüşmeci yaylı tanburun her çalgı gibi nüanslı çalınması gerektiğini, nüanssız icranın her çalgı için dezavantaj oluşturduğunu belirtti.
- I) Görüşülen 1 kişi ve Yedig’in yaptığı röportajda Aydemir, mızraplı tanbur icrasında parmakta oluşan çift çizgi(tren yolu)nin, ideal tınıyı elde etmek için korunması gerektiğini, tek tele sahip yaylı tanburun bu formu bozacağı için icrasından kaçındıklarını ve öğrencilerine de böyle tavsiye ettiklerini ifade ettiler.

3.3. Organoloji Tabanlı Bulgulara Dair Yorumlar

Yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardan dışlanması eğiliminin nedenleri araştırılırken elde edilen bazı bulguların organolojik kökenli oldukları görüldü. Toplanan bulgular, dışlanma olgusunun sadece sosyolojik sebepler yüzünden değil, uygulamalı organolojinin sahası içinde bulunan morfolojik özellikler, tını, icra, v.b. gibi etkenlerin de önemli rol oynadığını gösterdi.

Araştırmamız sırasında toplanan veriler, yaylı tanbur çalgısının dışlanmasındaki en büyük organolojik sebebin cümbüş teknesinin (metal teknenin) kullanımından kaynaklandığını gösterdi. Sadece çalgı yapımcılar değil, icracı, şef ve akademisyenler de en büyük dışlama etkeninin cümbüş teknesinin (metal teknenin) oluşturduğu tını kaynaklı ortaya çıktığını gösterdi. İlk bakışta estetik bir tercih olarak görülse de, tınısal dışlamanın gelenekçi camia (klasik çiler) içinde vuku bulduğu bir gerçektir. Gelenekçi grubun haricileştirdiği popüler müzik piyasası içinde, özgün tını

sebebiyle tercih edilen cümbüş çalgısı ve teknesinden yapılmış olan yaylı tanbur çalgısı, halkın beğenisini kazanmış ve birçok ticari müzik projesinde yer edinmiştir. Gelenekçi görüşün seçici geçirgen yapısı, sadece cümbüş için ya da cümbüş tekneli yaylı tanburu değil; elektro bağlama, elektronik org, bazı ritim çalgılar, v.b. çalgıları da koşulsuz kabullenmez. Gelenekçilik tüm kurallarıyla bir duruş sergilediği gibi karşısında yer alan tecimsel müzik piyasası (kuralları ticari amaçların oluşturduğu müzik atmosferi) da gerçek sanat yapma iddiasındaki grubun tereddüt ettiği bütün olguları bünyesine alan bir anlayış ortaya koyacaktır. Mızraplı tanbur icracılarının gelenekle simgeleşmiş çalgılarını alıp, piyasa ortamına taşıyamaması da bir yönüyle bu anlayışın bir sonucudur. Bu yüzden, yaylı tanbur çalgısını, piyasa ile özdeşleştiren anlayışı benimseyip (sonraları gelenekçi camianın eleştirilerine maruz kalma pahasına) gelenek baskısını bir kenara atıp, istediği zaman para kazanmak için sahnede yerini almak yaygın bir faaliyet haline gelecektir. Hatta yaylı tanbur ile mızraplı tanburun aynı sahnede yer alması da, Beken'in çalışması ile belgelenmiş ve daha sonraları da devam etmiş bir olgudur.⁵⁵

Çalgılar, ses çıkaran bir meta olmanın ötesinde, bir ifade kültürünün simgesi olmaları açısından, köklerini kadim geleneklerden alan müziklerin yapısında bulunmaları da uyumlanabilme başarıları ile mümkündür. Bu noktada, örnek oluşturması açısından Mustafa Kemal Atatürk'ün, tanburi ve bestekar Selahaddin Pınar'ı köşkünde ağırladığı zaman yaşanan şu anekdot önem kazanır: Atatürk, duyduğu ve beğendiği bir bestenin Selahaddin Pınar'a ait olduğunu öğrendiği zaman kendisini köşküne davet eder. Eseri Pınar'dan dinlediğinde çok müsterih olur ve tebriklerini iletir. Ancak, Atatürk, Pınar'ın eser icrasında kullandığı çalgıyı beğenmez ve şu ifadeleri sarf eder: "Bu madeni sazı değiştirin. Bunda bizim ananevî tanburumuzun hassasiyeti yoktur." Dikkat edilirse Atatürk'ün bu ifadesi, esere, yoruma ya da icraya yönelik değildir. Eleştirisi, cümbüş tekneli tanbur içindir. Atatürk'ü, sevdiği ve kıymet verdiği geleneksel Türk makam müziğine ait bir eseri, metal tekneli bir tanburdan dinlemek rahatsız etmiştir. Onu rahatsız eden, ortaya çıkan tınıdır. Oluşan tınının geleneksel olmadığı yönündeki fikri, "aradığı hassasiyeti

⁵⁵Beken, "Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the music at the maksim gazino of İstanbul", p.189.

bulamadığı” yönünde belirttiği ifadesinde karşılık bulur. Atatürk’ün burada “ananevi tanburumuz” diye bahsettiği çalgı, ağaç gövdeli mızraplı tanburdur. Bu çalgı, geleneksel bir değere sahiptir ve sembolik kültür özelliği bulunur. Atatürk’ün metal tekneli tanburu, ağaç gövdeli mızraplı tanbura eş değer görmemesi de bu yüzdendir. Ağaç tanburu tınısıyla ve görüntüsüyle dokunulmaz yapan kültürel bir simge olmasıdır. Pınar bu olaydan sonra, madeni gövdeli çalgıya veda ettiğini aktarır.⁵⁶ Madeni gövdeye sahip olduğu için cümbüş çalgısının klasik Türk müziğinde resmi ya da gayri resmi şekilde dışlanması Beken’in doktora tezinde de konu edilmiştir.⁵⁷

Analitik organoloji sahası içinde multidisipliner çalışmaların yer alması, çalgıların formları, dönüşümleri ve bugüne gelişleriyle ilgili anlamlı bilgilere ulaşmamızı sağlar. Önceki bölümde ayrıntılı şekilde açıklandığı gibi, yaylı tanbur’un dışlanmasına yönelik toplum bilimsel yaklaşımlardan en etkin olanlarından biri de “kültürün sert ve yumuşak bölgeleri”ydi. Özet olarak bu kuram, yaylı tanbur çalgısının dışlanmasının, mızraplı tanburun kazandığı anlamın içeriğinde saklı olduğu gerçeğini ortaya koymuştu. Atatürk ile Pınar arasında yaşanan anekdot gösteriyor ki, kültürün sert bir unsuru olarak öne çıkan mızraplı tanburun ister yay sürmek suretiyle, isterse cümbüş teknesi takılması suretiyle bir değişime uğraması sosyal bir katman içinde koruyucu refleksi beraberinde getirir.

Görüşülen kişiler tarafından öne sürülen yaylı tanburun dışlanmasındaki en büyük organolojik sebeplerden biri de “form olarak sürekli değişim göstermiş olduğu ve bir standarda ulaşamadığı” önermesidir. Görüşmelerden elde edilen veriler ahşap tekneli yaylı tanbur kadar metal tekneli yaylı tanbur çalgısının da kullanıldığını gösterdi. Metal tekneli yaylı tanburun maliyet olarak daha düşük olması bir tercih oluşturmasının yanında, tını olarak özellikle tercih edildiği de yadsınamaz bir gerçektir. Kanımızca bu durum form olarak yaylı tanburun standartlaşmasının önünde bir engel oluşturur. Gelenek çilik içinde ahşap tekneli yaylı tanburun, metal tekneli olanına göre daha kabul edilebilir görünüşü stigma* teorisine gönderme yapar. Metal tekneli yaylı tanbur, hem mızraplı tanburdan evrilmiş olması yönüyle hem de geleneğin kabul

⁵⁶ Ünal İmik, Sinan Haşhaş, **Türk Müziğinde İz Bırakanlar**, Ankara, Akademisyen Kitabevi, 2019, s.49-50.

⁵⁷ Beken, “Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the music at the maksim gazino of İstanbul”, p.199.

* Bkz., Stigma, s.88.

etmediği bir tınıya sahip olması yönüyle dışlanır. Ne var ki, metal klarinet de geleneği temsil etme iddiasındaki TRT kurumunda tercih edilmezken, ağaç klarinet kabul görmüştür.

Görüşmelerden elde edilen verilere göre yaylı tanbur çalgısı rezonans problemi yüzünden de dışlanmaya uğrar. Oluşan sesin tekne içinde aşırı rezonasyona uğraması, frekansların birbirine karışmasına sebep olduğu için icra sırasında özellikle diğer çalgılarla birlikte çalındığında oluşan birlikteliği (ansamble) bozarak, bir nevi kakofoni**oluşturur. Görüşme verileri, metal tekneli yaylı tanbur çalgısının bu kontrolsüz frekans üretimi yüzünden dışlandığını gösterir. Bu duruma engel olmak için bir mekanizma olarak *can direği**** nin önerildiğini ve uygulandığını görüyoruz. Can direği ile frekansların daha net ve güçlü duyulması sağlanmış, özellikle diğer çalgılar ile yapılan icralar sırasında sağlanan faydası kabul görmüştür. Terapi amaçlı müzik yapan bir icracının özellikle metal tekne içinde dönen rezonansları tercih etmesinin dışında, can direğinin hem ağaç hem de metal tekneli tüm yaylı tanburlarda yaygın bir şekilde kullanıldığını görüyoruz. Yaylı tanbur çalgısının yapısal olarak geçirmiş olduğu bütün bu evreler, çalgı hakkında fikir birliği oluşumunu zorlaştırmıştır. Stüdyo ortamında ve icra topluluklarında her ne kadar ideal form konusunda (rezonansı az olan ağaç gövdeli tanbur) ortak bir fikir oluşmuş, metal tekneli ve can direksiz yaylı tanbur yüksek rezonansı ve metalik tınısı yüzünden tercih edilmemiştir. Bu standardizasyon sorunlarının yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlarda dışlanmasında organolojik bir neden oluşturduğu söylenebilir.

Görüşmeler ile elde edilen bulgular ve icracıların kullanımları gösteriyor ki, yaylı tanbur çalgısının herkes tarafından kabul görmüş bir akord sistemi yoktur. Ezginin üretildiği ve yay sürülen iki telin birleşmesi ile oluşan alt telin yegah veya rast perdesine akordlanması ikilemi, çalgının tını olarak da standardizasyon problemini ortaya koyar. Tercih olarak bas tonlar elde etmek için yegah perdesine, tiz ve parlak tonlar elde etmek için ise rast perdesine akordlanması aynı çalgıda farklı iki ses karakterinin oluşmasına sebep olmuştur. Yegah perdesine akordlandığında icra

** Ses Uyumsuzluğu, TDK.

*** Keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas gibi çalgılarda, teldeki rezonansı (titreşim) rezonans kutusuna yani enstrümanın gövdesine ileten parçadır. Yaylı tanbur çalgısında deriyle tekne arasında kurşun kalem koyarak ilk deneyen Fahrettin Çimenli'dir.

topluluklarında bir varlık gösteremediklerini söyleyen görüşmeciler olduğu gibi, rast perdesine akordlanan yaylı tanbur ile oluşan “kemanvari” tınının çalgı için çok sert olduğunu ifade eden görüşmeciler de vardır. Oluşan bu estetik fark ve stratejik anlayış çeşitliği, çalgıya iki ayrı karakter yüklemiş, bu durum ise yaylı tanbur çalgısının tını olarak belirli bir kimlik edinmesini zorlaştırmıştır. Türk makam müziğinde ya bas tonlara katkı sağlayan (yegah akord) ya da güçlü bir sesle ezgiyi öne çıkaran (rast akord) çalgı olarak yaylı tanbur, böylece icra stratejisi açısından bir ikilem yaşamıştır.

Görüşmeler sırasında bazı mızraplı tanbur icracıları, işaret parmağında oluşan çift tel çizgisinin (tren yolu) ideal tonu elde etmek için gerekli olduğunu, tek tel üzerinde çalınan yaylı tanbur çalgısının bu izleri bozabileceğini ifade ettiler. Bu yüzden yaylı tanbur icrasından uzak durduklarını belirten icracılar, öğrencilerine de bu hususta öğüt verdiklerini ifade ettiler. Organolojik bir neden olarak göze çarpan bu durumun aslında sosyolojik bir boyutunun olduğunu düşünmekteyiz. Bugün geleneksel müzik eğitiminin verildiği konservatuvarlar her ne kadar örgün eğitim kurumları şeklinde hizmet verse de, üstlendiği misyon gereği geleneği koruma ve yaşatma iddiasında bulunan kurumlardır. Türk makam müziği geleneği içinde yer alan usta-çırak ilişkisi modeli eğitim programlarında açıkça dile getirilmese de etkinliğini bugün dahi sürdürmektedir. Hele ki söz konusu kültürel bir simge haline almış mızraplı tanbur çalgısı ise öğretici (usta) ve öğrenci (çırak) arasındaki ilişkide geleneğin kuralcı izlerine şahit olmamak mümkün değildir. Bu bağlamda öğrenci hocasının tavsiye ve öğretilerine harfiyen uyarak, kültürel simgeye olan bağlılığını “doxa”nın kuralları içerisinde ispat eder. Öğrenci kültürel sermayeye verdiği değer kadar değer kazanacak ve sonunda geleneğin bir halkası olarak aidiyetini ispatlayacaktır.*Bu sosyal ilişkiler bağlamında mızraplı tanbur öğrencilerinin birçoğunun yaylı tanbur çalgısına icrasal bir sebeple tavırlı yaklaşımları beklenen bir durumdur. Bu noktadan hareketle mızraplı tanbur çalgısında ideal tonu elde etmek amacıyla kabul gören bir öğreti (çift çizgi-tren yolu) aynı zamanda uygulamalı organoloji kapsamına dahil olabilecek bir fenomendir. O halde mızraplı tanbur

* Bkz. Oyun Metaforu, s 68. Not: Bu bölüm, organolojik bir olguyu ancak toplumbilimsel bir yaklaşım ile açıklayabileceğimiz için burada yer almıştır.

öğrencilerinin icrasal sebeplerle yaylı tanbur çalgısına karşı oluşturdukları ortak tavır, aynı zamanda organolojik sebepli bir dışlanma örneğidir.



SONUÇ

Bu bölümde, yaylı tanburun Türk makam müziği geleneğinden dışlanması sosyolojik ve organolojik nedenlerine ilişkin, araştırma bulgularına ve yorumlara dayalı olarak ulaşılan sonuçlar ve bazı yorumlar yer almaktadır. Ulaşılan sonuçlar şöyledir:

- 1) Yapılan interaktif gözlemler ve idiografik modellen görüşmeler neticesinde gözlemlenen ve görüşülen kişilerin tamamına yakını, yaylı tanbur çalgısının Türk makam müziği geleneğini yaşatma ve koruma iddiasındaki “gelenekçi” görüş tarafından dışlandığını açıkça ya da zımnen ifade etmiştir. Dışlama olgusunun yaygın tespitine rağmen bu çalgının gelenekçi gruba mensup bireyler arasında az da olsa kabul gördüğüne dair bulgulara da ulaşılmıştır.
- 2) Türk makam müziğinin icra edildiği ve eğitimin verildiği devlet kurumlarında (TRT, devlet koroları ve konservatuvarlar) yaylı tanbur çalgısının icra edildiği halde hususi kadrosunun bulunmadığı araştırma verilerinin ulaştığı bir diğer önemli bir bulgudur.
- 3) Bu çalışmada resmi kurumlarda yaylı tanburun dışlanma eğilimine dair toplanan tüm bulguları; “sembolik etkileşimci” yaklaşımlar ile Becker’ın “sanat dünyaları” merkeze alınarak, “ortodoks ve heterodoks” söylem alanlarını belirlenmiş, haricilik tanımlamaları üzerinden tahlil, analiz ve sonuca gitme yolu seçilmiştir.
- 4) Kültürlenme prosesi içerisinde “kültürün sert ve yumuşak bölgeleri” yaklaşımı tezin en güçlü argümanlarından birini oluşturmuş, yaylı tanbur çalgısının resmi kurumlardaki dışlanma eğilimi birçok yönüyle bu kavramlar üzerinden açıklanarak sonuca gidilmiştir.
- 5) Dışlanma fenomeninin yalnızca geleneği koruma iddiasıyla oluşan ortodoks söylem alanı içinde olduğu, Türk makam müziği geleneğinin tamamı göz önüne alındığında her alan için (özellikle heterodoks alan için) dışlanmadan bahsedilemeyeceği varılan önemli sonuçlar arasındadır. Bu çıkarım, aynı zamanda araştırma sorusunun bir “gelenek meselesi” olduğu tezini de doğrulamıştır.

- 6) Görüşme yaptığımız kişilerin söylemlerine, gözlemlere ve literatür taramasından elde edilen tüm verilere bakıldığında, yaylı tanbur çalgısının askeri müzik haricinde Türk makam müziğinin dini ve ladini bütün alt türlerinde orantısız şekilde de olsa kullanıldığına şahit oluyoruz. Bu durum ise yaylı tanbur çalgısının her ne kadar “gelenekçi” grup tarafından “haricileştirilse” de toplumun bütün katmanlarına yayıldığını ve benimsendiği gösterir.*
- 7) Araştırma bulgularının ortaya çıkardığı bir diğer önemli sonuç ise, gelenek kavramının yekpare bir yapı olarak algılanmaması gerektiğini pekiştirmesidir. Geleneğin içerisindeki dallanma ve budaklanmalar, “gelenekçi” tek bir gruptan değil birçok gruptan bahsetmemize sebep olmuş, söylem ve davranışları farklılaştırmış, böylece “dışlama eğilimi” ne dair söylemlerler panoramik bir yapı göstermiştir.
- 8) Yaylı tanbur çalgısının, Türk müziği geleneği ile özdeşleşmiş ve sembolik bir ifade biçimi haline gelmiş mızraplı tanbur çalgısından evrildiği için dışlandığı, toplanan veriler ve kuramsal analizleri neticesinde ortaya çıkarılmıştır. Mızraplı tanbur çalgısının kültürel sermaye olarak değer taşıdığı, kültür değişimleri içerisinde “sert unsur” olarak tanımlandığı, sert unsurların ise değişime kapalı olduğu ve bu yüzden de gösterilen toplumsal reflekslerin dışlanma olarak algılandığı verilerin kuramsal analizi neticesinde ortaya konan en önemli sonuçlardan biridir.
- 9) Yaylı tanburun, mızraplı tanburdan türemiş bir çalgı olması “dışlama” olgusunu ortaya çıkarmıştır. Eğitimine mızraplı tanbur ile başlanması görüşüne gösterilen tepkiler de yaylı tanburun başlı başına yeni bir çalgı olması gerektiğini öngören görüşü destekler niteliktedir. Yaylı tanbur çalgısını “yaylı cümbüş” veya “yayla tanbur” şekline isimlendirilerek, mızraplı tanburdan uzaklaştırma eğilimi tamamen geleneğin sembolü haline gelen mızraplı tanburu koruma refleksinden kaynaklanır.

* 28.01.2020 tarihinde İzmir Ahmet Adnan Saygun konser salonunda gerçekleştirilen “Türküler Senfonisi” konserinde özellikle yaylı tanbur istenmesi, görüşme yaptığımız Önel’in yaylı tanbur çaldığı için askerliğini Bando ve Mızık okulunda yapması şahit olduğum örneklerdir.

- 10) Yaylı tanbur algısının Türk makam müziği geleneği için “yeni” kabul edilmesi, bir başka dışlanma nedenini ortaya çıkarmıştır. Bir unsurun gelenek olabilmesi için geçmesi gereken srenin en az “ nesil” olması gerektiği söylemi, tespit edilen tüm dışlanma vakaları ve dışlama reflekslerinin, kültürlenme sürecinde yaşanan sancılar olarak değerlendirilebileceğini göstermiştir.
- 11) Toplanan bazı araştırma bulguları, geleneksel Türk makam müziği icra etmenin “gerçek sanat” olduğunu iddia eden bir anlayışın, diğer tüm icracıları “tekileştirdiğini” ortaya koydu. Görüşme sonuçlarına göre, yapılan müzik, icra edilen repertuar ve kullanılan algılar kimin “sanat” yaptığını belirleyen göstergelerdir. Kendisi de caz müzisyeni olan Becker’in ortaya koyduğu haricilik kuramının bir metafor olarak araştırmamızda açıklayıcı ve çözümleyici bir anahtar hükmü taşıdığı sonucuna ulaşıldı. Geleneksel müzik dünyasında gerçek sanat yapma iddiasındaki grup,, yaylı tanbur çalgısını haricileştirmiş, yaylı tanbur icracıları da bu özdeşleşme sonucunda kendilerini dışlanmış hissetmişlerdir.
- 12) Kimin “sanat” yaptığını tartışması güzel sanatların genelinde her zaman gündemde kalan bir konu olmuştur. Tabiki estetik açıdan bunun tartışması bu çalışmada yapılmayacaktı. Ancak Becker’in sanat dünyaları yaklaşımında ele aldığı gibi haricilik, Bordieu’nun kültürel sermaye ve kurumsal sermaye kavramları doğrultusunda birtakım muhitlerin gücü elinde barındırabileceğini ve “sanat” yapıyor olma iddasında bulunabileceğini gösterdi. Ama ne var ki, harici (dışlanmış) kesime ait müzisyenlerin de karşı tarafı sanat yapmaktan uzak olmakla suçlamaları da karşılaştığımız bir olgudur.
- 13) Görüştüğümüz kişilerden bazıları, yaylı tanbur çalgısına ait bir metodun olmadığı için* eğitim sirkülasyonunun sağlanamadığını bu nedenle çalgının dışlanmış göründüğünü ifade etti. Dışlanmanın gerçek nedenlerini ortaya koymayı hedefleyen araştırmamız, bu ve bunun gibi sebeplerin tek başına fail

* 2019 yılında Mehmet nal’ın Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşlam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Türk Musikisi Bilim Dalı’nda hazırladığı “Yaylı Tanbur Metodu ve Temel slubu” başlıklı yüksek lisans tezi tespit edilmiş ancak yegane örnek olması ve bu tezin yazıldığı zaman ile yakınlık göstermesi açısından eğitime olan etkisi incelenememiştir.

olamayacağını, etkisi olsa bile, dışlanmanın gerçek nedenlerinin bu vakaların altına yatan ve toplumbilimsel yaklaşımlar ile ortaya çıkarılabileceğini savunur ve ortaya koyar.

- 14) Araştırma, yaylı tanbur çalgısını dışlayan bazı mızraplı tanbur icracılarının, bu çalgı için yurt dışında yapılan workshoplarda yer almaları ikilemine de kazandırdığı bakış açısıyla anlam kazandırır. Sonuçlar, Bourdieu'nun oyun analogjisinden faydalanarak, “doxa”yı korumak üzere oluşan ortodoks söylem alanında ve dışında sergilenen farklı davranışların Goffman'ın Dramaturji Teorisi* ile açıklığa kavuşturulabileceğini ortaya koydu. Bireylerin sahne önünde seyirci ile yüz yüze geldikleri bir ortamda oynadıkları rol ile (mızraplı tanbur kullanan gelenekçi kimlik), bu hedef izleyicinin olmadığı yerde bu tip izleyiciler için geliştirilmiş izlenim yönetimi stratejilerinin askıya alınması sonucu sergiledikleri davranışları (yaylı tanburun kullanıldığı workshoplar) birbirinden farklılık göstermiştir.
- 15) Görüşmeler sırasında yaylı tanbur icracılarından bazılarının dışlamaya yönelik davranışları “kıskançlık” ve “hasetlik” olarak nitelendirmeleri önceleri önemsenmeyen bir detay olarak görülse de, sonraları Becker'ın “haricilik kuramı” ile toplumsal örgütlenme sonucu “ötekileştirmek” için araya çekilen çizgi anlamı taşıdığı, ulaşılan sonuçlar arasındadır.
- 16) Araştırmamız, yaylı tanburun “meyhane çalgısı” olduğunu ifade eden görüşleri bir araya toplayarak, şöyle bir sonuca ulaşmıştır: Toplumsal örgütlenmeler içerisinde gücü elinde tutan merkez, aynı zamanda kuralları belirlemede ve hüküm vermede yetkindir. Popülarite ve yenilik karşısında gücünü kadim bir gelenekten alma iddiasındaki gelenekçi bir grup, edindiği güç ile Goffman'ın öğretisi doğrultusunda kendine ait olmadığını düşündüğü metaları etiketleyerek (stigma teorisi), geleneği koruma altına alma niyetli davranışlar sergiler. Crocker ve diğerlerinin “Sosyal kimliğin değer yitimi” olarak nitelediği etiketlenme, bu çalışma ile bir yönüyle yaylı tanbur çalgısının dışlanma eğiliminin nedenini açıklar.

* Bkz, Dramaturji Teorisi, s.93.

- 17) Çalışma, görüşme verilerinden hareketle, yaylı tanbur çalgısının dışlanmasında üsluba yönelik anlayışların etkili olabileceğini ancak başlı başına bir neden oluşturamayacağı sonucuna ulaştı. Geleneksel üslup dışındaki icralar yüzünden dışlanan çalgının, örnek sayılan geleneksel icralarla dahi benimsenmediği gerçeğinden hareketle, asıl dışlanma sebebinin ortodoks (gelenekçi)* grubun tayin ettiği strateji sonucu oluştuğunu ortaya koydu.
- 18) Yaylı tanbur çalgısının bir gelenek yapılanması yüzünden dışlanması fenomeninin nedenlerini araştıran bu çalışma, bir müzik aleti penceresinden geleneğin değişim dinamiklerini ve kültürel değişim sürecinde yaşanan sosyolojik olguları da ortaya koyarak incelemesi açısından önem taşır.
- 19) Göreneklerin değişimindeki başarının, önceki gelenekler ile uyumluluğu ile geçmişe yapılmış güçlü bir referans ile ilişkili olması, yaylı tanburun “dışlanmasında” değişim için örülen seğici-geğirgen yapıyı hatırlatmıştır. Bir görenek olarak yaylı tanburun geçmişe referans gösterememesi ve en büyük referansının değişime kapalı bir kültürel simge olan mızraplı tanbur olması “dışlanma” olgusunu açıklayıcı güçlü bir söylem olarak karşımıza çıkar.
- 20) Bu çalışma, yaylı tanbur çalgısı özelinde, bir çalgının gelenek içindeki itibar kazanma ya da kaybetme nedenleri üzerinde durarak, (yok olma ihtimali göz önüne alındığında) bu süreçte yaşanan vakaların değerlendirilmesi sonucu toplanan bulgulardan oluşan içeriği sayesinde, geçmiş ve gelecek organoloji vakaları için kaynak oluşturur.
- 21) Görüşme yaptığımız kişilerin büyük çoğunluğu, yaylı tanbur çalgısının cümbüş tekneli olmasının dışlanmasında birincil etken olduğunu öne sürdü. Bu görüş, ilgili kavram ve kuramlar ile değerlendirilmiş ve analitik organoloji sahası için bir çalışma örneği oluşturmuştur.**
- 22) Görüşülen kişilerin büyük bölümü, yaylı tanbur çalgısının özgün bir tınıya sahip olduğunu bu yönüyle de “fayda temini” sağladığını ifade etti. Görüşmeler

* Bkz., Ortodoksi-Heterodoksi, s.71.

** Cahit Berkay’ın dizi ve film müziği yapıtlarında kullandığı yaylı tanbur çalgısı halkın beğenisini kazanmıştır. Söz konusu üretimlerde metal tekneyi tercih etmesi tamamen özgün estetik anlayışın sonucudur. Herhangi bir yaptırımdan uzak sadece tınısal etkinin tercih sebebi olduğu bu yapıtlar, tecimsel müzik piyasası için tercih edilen ve kullanılan bir model oluşturmuştur. Bu örnek madde 4’de belirtilen dışlamanın gelenek meselesi olduğu argümanını destekler niteliktedir.

sırasında bas tonlara (tercih edilen akort sisteminin de etkisini düşünerek) sahip bir yaylı çalgı olduğu için faydalı olduğu ifadelerine rastlasak da, yaylı tanbur çalgısının kendine özgü tınısı ve sahip olduğu ses aralığı, varolma mücadelesinde onu güçlü kılmıştır diyebiliriz. Barlett, yeni unsurun, kültüre dahil olmasının, kültürün dokusuna uyum sağlamasının yanı sıra, “faydalı” görülmesi ile de ilgili olduğunu ifade eder. Barlett’ın *kültürlenme prosesi* olarak ortaya koyduğu ve bir unsurun kültüre dahil olma sürecini açıklayan kavramlar arasında *fayda temini*, bu yüzden, üzerinde özellikle durmamızı gerektiren bir kavram olmuştur. Bu anlamda araştırmamız, organolojik bir çıktının sosyolojik kavramlarla ele alındığını gösterir.

- 23) Görüşülen kişilerin büyük bölümü yaylı tanbur çalgısının form olarak standartlaşamamasının dışlanmasında önemli bir etken olduğunu ifade etti. Araştırmamız, özellikle metal tekneli tanbura karşı oluşan tepkilerin, ağaç tanburlar üretilse de devam ettiğini, bu ikilemin gelenek ile bağlarını ortaya koyarak ve belli sosyolojik kuramlara dayandırarak açıklanabileceğini göstermiştir.
- 24) Araştırmamız, uygulamalı organolojiye ait olan can direğinin yaylı tanbur çalgısında kullanımına yönelik şu sonuca ulaşmıştır: Devlet destekli eğitim ve icra kurumlarında kullanılan yaylı tanburların hepsinde can direği vardır. Demek ki can direkli yaylı tanbur, ürettiği tını açısından resmi kurumlar içinde daha kabul edilebilir bir formdur.
- 25) Görüşmelerimiz sırasında, Fahrettin  imenli, yaylı tanbur için can direğini ilk kendisinin denediğini sonuç başarılı olunca da Batanay’ın ondan görüp kullanmaya başladığını ifade etti. Bu sonuç, yaylı tanbur çalgısında ilk can direği kullanımının kime ait olduğu konusundaki tartışmalara son vermesi açısından önem taşır.
- 26) Yaylı tanbur çalgısında iki farklı akord sisteminin kullanımı tınısal kimliğin oluşmasında bir engel teşkil etmiş, bu durum ise çalgının bir yönüyle standartlaşmasını dolayısıyla eğitimini olumsuz yönde etkilemiştir.
- 27) Görüşmeler sırasında mızraplı tanbur icracılarının bir kısmı, ideal tonu elde etmek için işaret parmaklarında oluşan çift çizgi (tren yolu) izinin korunması gerektiğini aktardılar. Bu icracıların, yaylı tanbur çalmanın bu izleri bozduğu

gerekçisiyle öğrencilerine tavsiye etmemeleri, teknik olarak bir dışlanma oluşturmuştur. Hocasına itaat ile sadakatini göstermek isteyen öğrencilerin aynı zamanda “kültürel sermayeyi” ve “gelenekçi” kimliği kazanma arzusu bu tavsiyeyi emir olarak telakki etmelerini sağlamış, bu durum ise zımnen dışlamanın sebebini bir yönüyle açıklamıştır.

Araştırma, 19. Yy. da ortaya çıkan yaylı tanbur çalgısının yaklaşık yüz yıllık bir zaman diliminde vuku bulan Türk makam müziği geleneği ile etkileşimine odaklanır. Geleneğin dallanıp budaklanan her uzantısında farklı algılanabileceği ancak resmi kurumlar içinde ortak bir tavırdan bahsedilebileceği gerçeğini ortaya koyar.

Araştırma, geleneğin değişim ve dönüşüm dinamiklerini ortaya koyarken, yekpare ve stabil bir yapıdan bahsedilemeyeceği bilinci ile belirli bir zaman dilimini görüş alanında tutarak değerlendirmeler yapar. Üzerinde tartışılan her olguyu ve sonuçlarını bağlı olduğu zaman içindeki şartların (politik, sosyokültürel, ekonomik, v.b.) toplam vektörü ile değerlendirir. Dolayısıyla araştırma sonucunda varılan her yargı, ilgili olduğu zamanı bağlar ve o zamana bağlanır.

Araştırmanın yapıldığı zaman diliminde yaylı tanbur çalgısının eğitimi, devlet destekli kurumlarda programa dahil değildir. Buna bağlı olarak eğitim ile ilgili bazı konular da açıklığa kavuşmaz. Örneğin, “yaylı tanbur çalgısında yay tekniğinin batı müziği çalgılarında olduğu gibi öğretilmesi mi yoksa klasik kemençe de olduğu gibi geleneksel icranın içerisinde olgunlaşarak eğitiminin sağlanması mı doğrudur” sorusu bugün Türk müziği konservatuvarlarında eğitimi olmadığı için, çözüme kavuşmaz. Yay tekniğini öğreten ayrı bir eğitmene ihtiyaç duyulması ya da tavır ve üsluba göre şekillenmesi konuları şu an fikri düzeyde kalan ancak zaman içinde bir çözüme kavuşabilecek nitelikte bir tartışmadır. Aynen bunun gibi, bazı görüşmecilerin köprü eşik kullanımı ve yay sürülen telin çift tel değil aynı tansiyona karşılık gelebilecek tek tel kullanımı önerileri başka bir tartışma konusunu oluşturur. Ar-ge olarak düşünebileceğimiz uygulamalı organoloji sahasına dahil olan ve gerçekleşmesi muhtemel bu önerilerin yaylı tanbur çalgısına etkileri, zaman içinde ortaya çıkabilecek varsayımlardır.

Kanımızca, bütün bu varsayımların oluşturacağı bileşenler, yaylı tanbur çalgısının imajını yeniden yapılandırabilecek etmenlerdir. Çalgının kimliğine dair sosyolojik ya da organolojik değişimler, yeniden konumlanmasını sağlayabilecek

ihtimallerdir. Çalgının gelenek içindeki konumlanması ya da başka bir tabirle tecimsel müzik piyasasına yakınlığı şu an için tartışma konusu olarak gerçekliğini korumaktadır. Yetiştirilmesi muhtemel icracıların çalgıya kazandıracakları yeni imajlar, toplum bilincinde ve gelenek algısında yeniden konumlanmasını sağlayabilir. Zaman içinde, bütün bu bileşenlerin etkisiyle, resmi kurumlarda yer alıp almayacağı, devlet destekli icra topluluklarında ve eğitim kurumlarında kadrosunun olup olmayacağı, sınıflandırıcı organoloji sahasında yeniden değerlendirmelere tabi tutulup tutulmayacağı, güncelliklerini koruyan farklı tartışma konularıdır. Bu ve benzeri konuların tümü ileride yapılacak benzer bir çalışma ile tekrar değerlendirilme ihtiyaç duyar.

Bir müzik aletinin ilgili müzik geleneği ile olan çok boyutlu ve çok anlamlı ilişkisini, sosyolojik ve organolojik olarak değerlendirmeye çalışan bu çalışma, benzer araştırmalar için yol gösterici bir nitelik taşıyabilir. Alanda ortaya konan çalışmalar ile birlikte müziksel olayları sosyolojik boyutuyla ele almanın problemleri çözmede ikna edici çözümler sunabileceği tecrübe ettiğimiz bir gerçektir.

Bundan böyle benzer konularda yapılacak müzik araştırmalarında ve müzik aletlerinin gelenekler ile kurdukları ilişkiler boyutuyla ele alınmasında bu çalışma, bir bakış açısı ve yöntem sunabilir.

KAYNAKÇA

- Açın, Cafer: **Enstrüman Bilimi: Organoloji**, İstanbul, Yenidoğan Basım Evi,1994.
- Agayeva, Süreyya: “Abdülkadir Meragide Türk Çalgıları”, **Musiki Mecmuası**, No:468, 2000.
- Akan, Emin: **Tanbur Metodu**, İstanbul, Çağlar Musiki Yayınları, 2007.
- Akarsu, Bedia: **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurum Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, , 1975.
- Akdoğu, Onur: **Türk Müziğinde Türler ve Biçimler**, İzmir, Can Ofset, 1995.
- Arel, Hüseyin Saadettin: **Bazı Türk Sazları Hakkında Tetkikler Tanbur**, Musiki Mecmuası, Vakıf Matbaası, İstanbul, 1949.
- Armağan, Mustafa: **Gelenek**, İstanbul, İstanbul, Ağaç Yayınları, 1992.
- Atay, Tayfun: “Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk ‘Gelenek’ Muhafazakârlığı”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce**, Cilt: V, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

- Ayangil, Ruhi: “Klasik Kavramının Türk Makam Müziği Konuları ve Çalgılarına Uyarlanması Sorunu” **İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi**: İnönü University Journal of Culture and Art., Cilt/Vol. III., Sayı/No. 1, 2017.
- Ayas, Güneş: **Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2014.
- Ayas, Güneş: **Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kısılcındaki “Musiki”**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2018.
- Ayas, Güneş: **Müzik Sosyolojisi: Kuramsal bir Giriş**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2019.
- Aydın, Mustafa: “Modern Dönemlerde Gelenek, Din ve İslam”, **Tezkire Dergisi**, Sy. 40, 2004, s.55.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı: **Kültürce Kalkınmanın Sosyal Şartları**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1966, s.12.
- Baran, Aylin Görgün et. al.: **Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Bardakçı, Murat: **Maragalı Abdülkadir**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986.
- Baron, R.M., Graziano, W.G.: **Social Psychology**, Second Edition, Holt, ABD, Rinehart and Winston Inc., 1991.

Barutçugil, İsmet: **Kültürler Arası Farklılıkların Yönetimi**, Kariyer Yayıncılık, İstanbul, 2011.

Beck Ulrich, Giddens Antony, Lash Scott: **Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order**, Cambridge, Polity press, 1994.

Becker, Howard S.: **Hariciler (Outsiders): Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması**, Çev. Şerife Geniş-Levent Ünsaldı, Ankara, Heretik Yayınları, 2017.

Becker, Howard S.: **Sanat Dünyaları**, çev. Evren Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.

Behar, Cem: “Gelenek, Tutuculuk ve Klasik Türk Müziği”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 21.08.1985.

Behar, Cem: **Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987.

Beken, Münir Nurettin: “Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the music at the maksim gazino of İstanbul”, PhD. Dissertation, University of Marlyland USA, 1998.

Bilgin, Nuri: **Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2006.

Bora, Salih: salihbora.com,(Çevrimiçi)
<https://salihbora.com/bilgiler/calgilarimiz/>, 10.02.2020.

Bourdieu, Pierre,
Wacquant, Loic J. D: **Düşünümsel Bir Antropoloji için Cevaplar**, Çev. Nazlı
Ökten, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

Bourdieu, Pierre: **Distinction: A Social Critique of Judgement of
Taste**, Çev. Richard Nice, Cambridge, Harvard
University Press, 1984.

Bourdieu, Pierre: **Outline of a Theory of Practice**, Çev. Richard Nice,
Cambridge University Press, 1977.

Bos, Arjan E.R., et. al.: “Stigma: Advances in Theory and Research”, **Basic and
Applied Social Psychology**, 35(1), 2013.

Brain Fay, **Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi: Çok Kültürlü Bir
Yaklaşım**, Çev. İsmail Türkmen, 4. bs., İstanbul, Ayrıntı
Yayınevi, 2001.

Cevizci, Ahmet: **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Engin yayıncılık,
2002.

Crocker J., Major B.,
Steele C.: “Social Stigma”, **The Handbook of Social Psychology**,
4th ed. Vol.2, Boston, MA: McGraw-Hill.,. 1998, p. 505.

- Crocker, J., & Major, B., “Social stigma and self-esteem: The self-protective properties of stigma”, **Psychological review**, 96(4), 1989.
- Çalışkan Özaslan, Burcu Özge, Akca Meltem: “Damgalanma Algısı ve Sapma Davranışı İlişkisinde Kişilik Özelliklerinin Düzenleyici Rolü”, **International Journal of Academic Value Studies (Javstudies)**, Vol:3, Issue:13, 2017, p.357-369.
- Çöl, Cenk: “Yaylı Tanburun Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı”, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta yeterlilik tezi, 2017.
- Durkheim, Emile: **Sosyolojik Yöntemin Kuralları**, Çev. Özcan Doğan, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2014.
- Ersoy, İlhan: “Türk Müzik Kültüründe Çalgı ve Çalgı Müziği”, **Musiki Dergisi**, 28.09.2013, (Çevrimiçi) <http://www.musikidergisi.net/?p=2533> , 15.08.2019.
- Farmer, Henry George: “Abdülkadir İbn Gaybî’nin Çalgılar Üzerine Görüşleri”, **Musiki Mecmuası**, sy. 53, 1948.
- Flórez, Arboleda j.: “What causes stigma?” **World Psychiatry Association**, Feb.1(1),2002,p.25-26,(Çevrimiçi) <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1489829/>
- Fonton, Charles: **18. Yüzyılda Türk Müziği**, Çev. Cem Behar, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987.

- Gazimihal, Mahmut R.: **Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklğ**, Ankara, Ses ve Tel Yayınları, 1958.
- Giddens Anthony: **Living in a Post-Traditional Society**, Cambridge, Polity Press, 1994.
- Gilmore, Samuel: “Schools of Activity and Innovation”, **Sociological Quarterly**, sayı:29, 1988.
- Goffman, Erving: **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
- Goffman, Erving: **Stigma: Notes On The Management of Spoiled Identity**, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1963.
- Greverus, İna Maria: **Kultur und Alltagswelt: Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie**, Frankfurt, w.place, 1987.
- Gusfield, Joseph R.: “Tradition and Modernity: Misplaced Polarities in the Study of Social Change”, **American Journal of Sociology**, Cilt LXXII, sy. 4, 1967, s.357,358 Akt.: Ayas, O.Güneş Müzik Sosyolojisi:Kuramsal Bir Giriş, İstanbul, İthaki Yayınları, 2019, s.269.
- G ünay Edip: **Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2006.

- Gündüz, Şinasi: “Başkaldırı Geleneği ve Heterodoksi”, **Bilimname VI**, sy.3., İstanbul, 2004.
- Güven Uğur Zeynep, Ergur Ali: “Dünyada ve Türkiye’de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi”, **Sosyoloji Dergisi**, sy.29, 2014.
- Halkbank Kültür ve Türkiye’nin Kültür Haritası, (Çevrimiçi) Yaşam: <https://kulturveyasam.com/turk-muziginde-kullanilan-11-calgi/>, 03.02.2020.
- Hogg Michael A., Vaughan Graham M.: **Sosyal Psikoloji**, Çev.İbrahim Yıldız, Aydın Gelmez, Ankara, Ütopya Yayıncılık, 2014.
- Homer,P. M., Kahle, L. R.: “A Structural Equation Test of the Value-Attitude-Behavior Hierarchy”, **Journal of Personality and Social Psychology**, 54(4), 1988, p. 638-646.
- İmİK, Ünal, Haşhaş, Sinan: **Türk Müziğinde İz Bırakanlar**, Ankara, Akademisyen Kitabevi, 2019.
- Jones, Edward F, et. al.: **Social stigma: The psychology of marked relationships**, New York, Freeman., 1984.
- Kapıkıran, Nejla Acun, Kapıkıran Şahin: “Psikolojik Yardım Aramada Kendini Damgalama Ölçeği: Geçerlik ve Güvenirlik”, **Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik**, 40(5), 2013, s.131-132.
- Kaplan, Mehmet: **Kültür ve Dil**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1982.

- Karabaşoğlu, Cemal: “Abdülkâdir-i Merâî’nin Makâsidü’l-Elhân” ı, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2010.
- Karadeniz, Sıtkı: “Gelenek Üzerine Bir Okuma Denemesi: Geçmişle Gelecek Arasında Gelenek” **Milel ve Nihal inanç kültür ve mitoloji araştırmaları dergisi**, Cilt IV, sy. 2, Mayıs – Ağustos 2007.
- Kartal, Emirhan: **Türk Müziği Enstrümanlarının Frekans Aralıkları**, Ankara, Özgür Yayınları, 2011.
- Kartarı, Asker: **Kültür, Farklılık ve İletişim: Kültürler Arası İletişim Kavramsal Dayanakları**, 2.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Kösemihalzade, Mahmut Ragıp: “Bugünkü Alaturka”, **Milli Mecmua**, sy. 130-131, 1932.
- Lomax, Alan: **Folk song Style and Culture**, New Brunswick, Transaction Books, 1968.
- Malettzke, Gerhard: **İnterkulturelle Kommunikation: Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen**, Opladen, Westdt. Verl., 1996.

- Marshall, Gordon: **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. Osman Akınbay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
- McCants, William F.: **Kültür Mitleri: Tanrıları Yaratmak Ulusları İcat Etmek**, yay.haz. Selçuk Aylar, Çev. Merve Tabur, İstanbul, İthaki Yayınları, 2012.
- O’neill, John: **Piyasa**, Çev. Şen Sürer Kaya, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Orbe, Marc P.,: **Constructing Co-Culturel Theory: An explication of Culture, Power an Communication**, Thousand Oaks, Sage publications, 1998.
- Ögel, Bahattin: **Türk Kültür Tarihine Giriş**, C:IX, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:734, Başbakanlık Yayınevi, 1987.
- Özarpınar, Yılmaz: **İslam Medeniyeti ve Türk Kültürü**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2003.
- Özalp, Ahmet, Yörük Ali: “Mead'e Göre Benlik: Etkileşim Dünyasında Toplum, Birey ve Din”, **TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi**, 9. (34), 6, 2017, s.241-24.
- Özaltınlar, Melih: “Geleneksel Tanbur Tavrı”, yay. haz. Bülent Aksoy, **Musikişinas**, Sy. 2, 1998, s.24.

- Özmen Sümeyye,
Erdem, Ramazan: “Damgalamanın Kavramsal Çerçevesi”, **Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi**, C. XXIII, Sy.1,,2018, s.185-208.
- Öztuna, Yılmaz: **Türk Müziği Ansiklopedisi**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1976.
- Öztürk, M. Yalçın: “Geleneksel Türk Sanat Müziği’nin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü: İzmir “Fasıl” Mekanları Örnek Olayı” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, 2006.
- Öztürk Yelda Özgen,
Beşiroğlu, Ş. Şehvar: “Viyolonsel’in Türk makam müziğine girişi ve Tanburi Cemil Bey” **İTÜ Dergisi/B Sosyal Bilimler**, Cilt:6, Sayı:1, Aralık 2009.
- Parsons, Talcott: **The Social System**, New York, The Free Press of Glencoe, 1951.
- Patton, Michael Quinn: **How to use Qualitative Methods In Evaluation**, Newbury Park, CA:Sage., 1987.
- Picken, Laurence: **Folk Musical Instruments of Turkey**, London, Oxford University Press, 1975.
- Popescu-Judet, Eugenia: **Tanburi Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002.

- Redfield, Robert: **The Folk Culture of Yucatan**, Chicago, University of Chicago Press, 1941.
- Rubin, Herbert J.: **Applied Social Research**, , Coloumbus, OH: Charles E.Merrill Publishing Company, 1983.
- Sachs, Curt: **The History of Musical Instruments**, New York: Norton Company, 1992.
- Safa, Peyami: “Meyhaneye Düşen Musiki”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 5 Eyl ül 1937.
- Sarı, Ayhan: **Türk Müziği Çalgıları**, İstanbul Nota Yayıncılık, 2012.
- Sarı, Gözde Çolakoğlu: “Asya’dan Avrupa’ya Yaylı Çalgılar Tel Üzerinde Ses Elde etme Tekniği’ne Göre Sınıflandırma”, **The Journal of Academic Social Science Studies**, 25-I, Summer I, 2014.
- Sezikli, Ubeydullah: “Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu’l-Elhân’ı”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007.
- Shils, Edward: **Gelenek: İnsan Bilimlerine Prolegomena**, Çev. ve Der. Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2002.
- Somakçı, Pınar: “Geleneksel Türk Müziği’ne Özgü Çalgıların Organolojik Gelişimi”, **Konservatoryum Dergisi**, 1/3, 2016, s.15-39.

- Swartz, David: **Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nun Sosyolojisi**, çev. E. Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- Tajfel Henry, Turner John: “An Integrative Theory of Intergroup Conflict”, Ed.by W. G. Austin, S. Worchel, **The Social Psychology of Intergroup Relations Brooks**, Cole, Monterey CA., p.40, 1979.
- Takış, Taşkın: “Hayatı Geriye Dönerek Anlar, İleriye Dönerek Yaşarız”, **Doğu Batı Dergisi**, Sy. 25, 2003.
- Tanrıkorur, Cinuçen: **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, 3.bs., İstanbul,Dergah Yayınları, 2011.
- Tatar, Taner: “Gelenek ve Gelecek”, **Sosyoloji Konferansları**, y.y., sy.26, 07.04.1995, s.199,215.
- Tetik, Seher: “Türkiye’de Organoloji Çalışmaları”, **Mukaddime Dergisi**, 6/1, 2015.
- Turan, Şerafettin: **Türk Kültür Tarihi:Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1990.
- Turhan, Mümtaz: **Kültür Değişmeleri**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, 1951.

- Türkçe Bilgi: turkcebilgi.com,(Çevrimiçi)
<https://turkcebilgi.com/yaylitanbur/>, 12.02.2020.
- Uslu, Recep: “Ünlü Müzisyen Abdülkadir Meragi Hakkında Yeni Bulgular”, **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt III, Sayı 1, 2015.
- Uzun Mustafa, Elinç Erhak: “Klasik Türk Müziği Enstrümanı Olan Tanburun Yapımında Kullanılan Ağaçların Çalgının Tınısına Etkisinin Belirlenmesi” **UHMAD** (Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi), sy. 5, 2015.
- Üngör, Ethem Ruhi: “Tanbur”, **Musiki Mecmuası**, Vakıf Matbaası, İstanbul, 1951.
- Yang, L.H., et. al.: “Culture and Stigma: Adding Moral Experience to Social Theory”, **Social Science & Medicine**, 64(7), 2007.
- Yedig, Serhan: “Necdet Yaşar ile Röportaj”, **Hürriyet Gazetesi**, 07.02.2010.
- Yekta, Rauf: **Türk Mûsikîi**, Çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul, Pan Yay., 1986.
- Yekta, Rauf: “Eski Türk Sazları”, **Millî Tıbbîyat Mecmûası**, C.II, Sy:4, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1912.
- Yıldırım Ali, Şimşek Hasan: **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2011.

EKLER

EK 1- CENGİZ COŞKUN İLE GÖRÜŞME (25.07.2018)

SORU: Yaylı tanbur ile tanışmanız ve babanız Mehmet Coşkun un etkisi nedir?

CEVAP: Babam bağlama çalardı kabak kemane de çalar ve yapardı. Yaylı tanbura bu iki sazın birleşimi olarak bakarsak geçişi çok rahat oldu. Onun zamanında yaylı tanbur yapan en meşhur kişi babamdı ben de ondan gördüm ve öğrendim.

SORU: Tanıdığınız ilk yaylı tanbur icracısı kimdir?

CEVAP: İzmir Fuarının çok aktif olduğu zamanlarda İstanbul'dan gelen sanatçılar yaylı tanburu buradan temin ederlerdi. Zaten neredeyse hiç çalan yoktu. Buradaki tek isim de o zamanlar 17-18 yaşında olan Ercüment Gümüşel'di.

SORU: Yaylı tanbur yapımcılığınız nasıl başladı?

CEVAP: Babam Mehmet Coşkun na bir ağaç yaylı tanbur tamiri gelmişti. O zaman onu tamir etmiş ve aynı zaman da ağaç yaylı tanbur için kalıp dökmüştü. Hocamız Akın Özkan ın da elinde Cafer Açın'ının yaptığı güzel bir yaylı tanbur vardı. Ondan da esinlenerek ağaç yaylı tanbur yapmaya başlanmış oldu. Hatta birisini o zamanlar sınıf arkadaşım olan Ahmet Rasim Sabuncu aldı. Okulda mızraplı tanbur yapıyordum zaten ısmarlamalar üzerine daha çok yaylı tanbura yöneldim.

SORU: Yaylı tanbura yönelik bir dışlama ve antipati yaşandı mı?

CEVAP: Bizim o dönemki atölye hocamız olan Turan Demirel'ini anlatmam gerekiyor. Kendisi İstanbul Teknik Üninersitesi Devlet Konservatuarı'ndan mezun ud ve tanbur yapım ustasıdır. Lutiyelekte ve müzik anlayışında tamamen klasik bir kafaya sahiptir. Ona göre Türk müziği sadece tanbur(mızraplı), kemençe ve ney den oluşur. Bu sazların dışındakiler Türk Müziğini temsil etmez. Burada okulumuzda klasik Türk müziği'nin en iyi hocalarından, radyoda(TRT) klasik koroyu da yöneten Akın Özkan'a itibar etmezdi. "Klasikçi adam yaylı tanburmu çalarmış" derdi. Bence yaylı tanbur klasikçilerin benimsemediği ama aynı zamanda içten içten ona hayran oldukları bir

çalgıdır. Ama bu durum dışı vurulamıyor. Nasıl desem Türk müziğinin cüzzamlısı gibi bir algı var. Yanaşmayalım, uğraşmayalım ve bulaşmayalım hesabında bu kesim. Mızraplı tanbur gazinolarda denenmiş ama yer bulamamıştır. Onun yerine uzayan bir ses olarak ön plana çıkan yaylı hali daha çok kabul görmüştür. Ancak klasik kesim kabul etmemiştir.

SORU: Yaylı tanbur neden bu tepkiyi görmüştür?

CEVAP: Yaylı tanbur cümbüş teknesinden yapıldığında dışlandığını farkettilik. Zaten Cümbüş te bu anlamda kabul görmemiş bir sazdır. Cümbüş hala TRT de Devlet korolarında, v.s. çalınmıyor kullanılmıyor, yok sayılıyor. Şimdi yaylı tanbur ise cümbüş sazının teknesinden türetildiği için o da yok sayılıyor. Biz onu ağaca döndürerek kabul ettirmek istedik ama yine kabul görmedi. Aslında bu sazın kaderini bu sazı icra eden kişilerin tembellikleri yazdı. Türk müziğinin yapıldığı neresi varsa hazırdaki enstrümanlar kullanılmış. Keman, çello, v.s. bunlar hali hazırda olan sazlar hemen onlara yönelme olmuş ve oluyor hep. Yaylı tanburu çalanlar çoğalsın bir sürü kolu olsun, konservatuarda bölüm açılış düşünce yok. Düşünce yok kaygı yok istek de yok. Böylece orkestra oluştururken kimsenin aklına da gelmiyor. Ancak senin gibi birkaç enstrüman çalışırsa bir de yaylı tanbur çalışırsa bir şarkıya onla girer hem renk olur hem havası olur diyerek üvey evlat muamelesi görüyor. Ya da bir kayıtta renk olsun diye kullanılıyor. Bu ana sazdır, olmazsa olmaz diye bir şey yok. Keman klasik saz, viyola klasik saz da yaylı tanbur mu klasik saz değil. En azından yaylı tanbur, yüzyıldır ortada olan bir çalgıdır. Hiçkimse de yürekli davranıp “ben klasikçiyim bu da klasik bir sazdır” diyemiyor. Bir de bizim müziğimizin eğitim silsilesinde büyüğe ve hocaya saygı vardır. Bu da bu yürekliliği göstermeğe engel olmuştur. Yaylı tanburun sesi hangi çalgıda var? Yaylı tanbur özgün bir tınıya sahiptir.

SORU: Yaylı tanbur sesi size neler hissettirir ve düşündürür?

CEVAP: Biraz ütöpik bir örnek olacak ama Müslüm Gürses’e arabesk ç diyenlerin hepsinin ölümünden biraz önce okuduğu şarkıları duyunca aklı karıştı. Rock da okudu, pop da okudu, hepsini de çok başarılı okudu. Önce tepki gördü sonra da kucaklandı. Neden kendine özgü bir ses rengi vardı ve okuduğu zaman ne olursa olsun içinizi hüznü kaplardı. İşte yaylı tanbur da buna benziyor. Ne karakterde çalarsan çal, onun

hüznünü hissedersin. Bu etki arayışı sürüp gitmiştir. Mesela bu arayışla cümbüş teknesine bağlama sapı takıp çalanlar var.

SORU: Peki bir çalgı yapımcı olarak sizin yaptığınız denemeler var mı?

CEVAP: Evet var. Veyis Yeğin hocamızın koleksiyonunda yaptığım bas kemençe var.1995’de yaptım. Halk müziğini sevip çello çalan bir kişinin çok şey yapabileceği bir çalgı. Ama çok az çalındı. Çünkü insanlarımız tembel. Üstüne düşüp çalışan olmadı. Keman çalan çello çalamazki... İşte yaylı tanburu da hep mızraplı tanbur çalanlar denemiştir. Oysa ki farklı bir enstrümandır.

SORU: Yaylı tanburun eğitimi hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

CEVAP: Bu konuda Ercüment abi(Gümüşel) bu sazı çalan da bulamıyorum öğreteceğim adam da yok dedi. Biriside kalkıp gel kardeşim konservatuarda bu dersi ver demedi. Adam ondan şikayetçi..İşi profesyonel ele alıp çalışan yok...

SORU: Peki yaylı tanbur çalgısını kimler dışlıyor?

CEVAP: Yaylı tanburu dışlayan mızraplı tanburcular bence çok tutucu. Mızraplı tanburu tek tını olarak kabul edip bir dünya oluşturmuşlar. Bu tutuculuğu anlamak mümkün değil. Bu bir tını arayışıdır. Her çalgı birbirinden türetilmiştir. Ud ile İngiliz lavtası gibi... Dönüşümler böyle oluşmuş. Yüzyıldır olan bir sazı yok saymak çok sağna. Bu Türk müziği için bir kayıptır. Senin istemediğin sahip çıkamadığın saza bugün yunanlılar sahip çıkıyor. Neredeyse patentini alacaklar. İşte bütün bunlara bu klasik kafa sebep oluyor.

Eskiyi anlarım bilişimin kısır olduğu dönemlerde usta çırak ilişkisinin verdiği tutuculuk ve dünya görüşünü. Ancak yıl 2018 oldu bu bakış açısında kalmak akıl işi değil.

Devlet korosundakiler ikiye, üçe bölünmüşler. Klasikçiler, yarı klasikçiler, ağır klasikçiler diye... Yani bugün düğünüm olsa klasik müzik istiyorum deyip parayı versem hepsi gelir dökülür. Nerde kaldı klasikçilik?

Emin Akan, Tanburi Cemil Bey'i çok iyi analiz etmiş birisiydi. Akın Özkan'la aynı dönemde hocalık yaptılar. Birbirlerini beğenmezlerdi. Tanbur çalanlarda bu vardır, birbirlerini beğenmezler.

SORU: Yaylı tanburun form olarak eksiği var mı? TRT nin kabul etmemesi bu yüzden olabilir mi?

CEVAP: Hayır, form olarak mızraplı tanburla aynı ölçülerde zaten. Kendini klasikçi olarak niteleyenlerin bu sazı görmezden gelmesinden başka bir şey değil. Klarnet farklı değildi. Kanunu da atması lazım o zaman. Yaylı tanburun metal teknesini bahane ettiler biz ağaç yaptık o da kabul edilmedi.

Kabak Kemanenin şöyle bir hikayesi var. 1969 yılında Salih Urhan ve babam Mehmet Coşkun bu sazı ele alıp organolojik olarak standartlaştırıyorlar. En yakın akrabası olan kemanı örnek olarak ölçülerini sabitleyip TRT ye sokuyorlar(Bu hareket karadeniz kemençesine ve dilli kavala yapılamadı) Aynı dönemde Salih Urhan TRT ye halk müziği sanatçısı olarak girdi. Türk halk müziğinin tutucu yapısı bu enstrümanı kabu etti hatta kadrosuna sanatçı aldı. Ama yaylı tanbur bir türlü kabul edilmedi, hala da edilmiyor.

SORU: Yaylı tanbur çalgısının yapısal form olarak beraberinde getirdiği problemler var mıdır? Var ise bu faktörler dışlanmasında rol oynamış mıdır?

CEVAP: Organolojik olarak mızraplı tanbur yaylı tanburdan daha sorunlu bir enstrümandır. Yaylı tanburun akord sorunu yoktur. Oturmuş bir sazdır. En azından metal burgusu vardır. Derisini bahane ederlerse yalan olur. Öyle bir sorun yok.

Türk müziğinde klasikçi geçinenler bir batı sazını gördüklerinde ağızlarının suyu akar ve onunla düet bile yapmak isterler ama bu tarafta yaylı tanburu kötüler ve dışlar. Bu tamamen özentidir.

EK 2- FAHRETTİN ÇİMENLİ* İLE GÖRÜŞME (28.08.2018)

SORU: Cinuçen Bey ile birlikte sizin de yaylı tanbur çaldığınız performanslar var değil mi?

CEVAP: Evet. Kendisi malumunuz çok titiz biriydi. Kendine ait evcara ayini şerifi icra etmemiz için Amerika'ya gitmek üzere bir grup oluşturdu. Bu grupta ben yaylı tanbur çaldım. Grupta Murat Salim Tokaç ise mızraplı tanbur çalıyordu. Ben eseri icra etmek için ezberlemiştim başka türlü çalınmazdı zaten.

SORU: Bir de film tecrübeniz var galiba?

CEVAP: Evet. 1975 de Peter Brooks'un oynadığı Afganistan'da geçen filmde Aka Gündüz, Kutsi Erguner ve ben o filmde önemli bir sahnede icra ettik. Filmin adı "Encounter(Meeting) with a remarkable man" Film için aldığımız kayıtlarda 30 a yakın taksim yaptım. En kötü olanı seçtiler. Aslında makamsallıktan en uzak ve en serbest olan oydu.

SORU: Yaylı Tanbur un göreceli olarak geriye itilmesinin sebepleri sizce nedir?

CEVAP: Biraz garip olacak ama Ercümenttir (Batanay). Onun (yağlı) ağdalı icrası bu enstrümanı klasik çizginin ve kabul edilen genel icranın dışına itti. Yorumla ilgili şu anektod benim için çok önemlidir. Şimdi adını hatırlayamadığım bir besteci ve tanburi kardeşimiz bir taksiye biniyor. Sazı arkaya koyarken şoför soruyor bu saz tanbur mu? Evet cevabını alınca inşallah yaylı tanburdur diyor. Yine evet cevabını alınca "Ben yaylı tanbura bayılırım. Ercüment Batanay'ı dinlerken yerlere yatarım. Fahrettin Çimenli yi dinlerken ise önümü iliklerim." Diyor. Yorum çok önemli.

SORU: Murat Aydemir'in yaylı tanbur icra etmemesine sebep olarak parmak çizgilerini bozduğu görüşüne ne diyorsunuz?

CEVAP: Bence aklını bozuyor.

SORU: Hocam hiç yaylı tanbur öğrencisi yetiştirdiniz mi?

* TRT İstanbul Radyosu Saz Sanatçısı.

CEVAP: Tabiki öğrencilerim oldu ancak yaylı tanbur zor bir saz. Mesela 4 ses la karar si sesine denk geliyor tiz seslerde perdeler iyice daralıyor. Kalın parmakla çalmak çok zor ben de zorlanmışım.

SORU: Yaylı tanburun can direği ile ilgili buluşunuz nasıl oldu?

CEVAP: Maçka da çalışıyorduk Ercümentle (Batanay). Ben mızraplı çalışıyordum o yaylı çalışıyordu. Bu can direği denen şey bizim saza uygulanmaz mı dedim. O da ben anlamam sen ne yaparsan yap dedi. Ben akşam eve gittim kurşun kalemi çaldığımız telin altına yerleştirdim. Bir çektim yayı inanılmaz bir ses geldi. Ercüment bir aldı bu şekilde sazi bana da bana da dedi. Ben ilk sazım olan bağlamaya bile yay sürdüm ben ne denemedim ki...

SORU: Sizce konservatuarlarda yaylı tanbur öğretilmeli mi?

CEVAP: Pek tabiki bu sazdan bu kadar korkmaya gerek yok.

SORU: Yaylı tanbur çalgısının metodunun olmaması sizce ne gibi sonuçlar doğurmuştur?

CEVAP: Parmak numaraları mızraplı tanbur ile aynıdır. Ancak bir yayla 4 perde elde ederken mızraplıda en fazla 2 perdeye bir mızrap düşer. Metodu yazılmasın bence gerek yok.

SORU: Akord için farklı düşünceniz oldu mu?

CEVAP: Hayır. Akord yegaha düşürenleri duydum ama bu sazın akordu rasttır. Ercüment de öyle kullandı hep.

SORU: Yaylı tanburun varlığından rahatsız olan ve mızraplı tanburun prestijine gölge düşürdüğünü düşünenler için ne diyorsunuz?

CEVAP: Eskiden manyetolu telefonlar vardı. Şimdi cep telefonları çıktı. O zaman hiç kullanmayalım yenisini. Bu da yeni bir enstrümandır. Ses olarak özgün ve güzel öyle olmasa tamam kullanılmasın ama güzel. Bu tepkileri anlamıyorum gerçekten.

SORU: Yaylı tanburu ve mızraplı tanburu icra anlamında karşılaştırır mısınız?

CEVAP: Yaylı tanburda uzun ses beni çok cezbetmişti. Kurduğun müzik cümleleri daha uzun ve bağlı olabildiği gibi, ezgi üretme için düşünme imkanı da sağlıyor. Mızraplıda öyle değil rezonans kısa sürer. Klarneti de çok çalmak istemiştım bu yüzden.

Bence yaylı tanburun kabul edilmemesinin başka bir sebebi de pastadan dilim alma savaşı. Müzisyenler arasında bir saz ekibi kurulurken alınan paya yeni bir enstrümanın eklenmesi birçok kişinin işine gelmemiştir. Yaylı tanbur yerini almak için hepsinden geç geldi, geç kaldı biraz yani. Bence yaylı tanburun mızraplı tanburu geçmesinden korkmuşlar.

SORU: Yaylı tanbur icrasında karşılaşılan güçlükler nelerdir? Metod için ne düşünüyorsunuz?

CEVAP: Ajilite göstermesi o zor olan bir enstrüman olması onu geri plana itmiştir. Ancak çalan çalar. Ben sirtoları herkesle beraber çalışıyordum.

EK 3- AHMET RASİM SABUNCUOĞLU* İLE GÖRÜŞME (18.07.2018)

SORU: Necdet Yaşar ile icra konusunda görüşmeniz oldu mu?

CEVAP: TRT İzmir Radyosunda yaylı tanbur çalmaya başladığım sıralarda, İstanbul'a bir programa gittik. Orada dost meclisinde otururken Necdet Yaşar hocamızda iştirak etti. Konu yaylı Tanbur'a geldiğinde "*Oğlum gel beni dinle bırak bu sazı, bizim çizgimizden ayrılma. Ne işin var senin yaylıyla falan...*" diyerek beni vazgeçirmek istedi. Ben de "Hocam yaylı tanbur zor bir saz olduğu için sevmiyorsunuz, hadi bütün mızraplı çalanlara söylüyorum gelsin çalsınlar da görelim" diye cevap verdim.

SORU: Yaylı Tanbur'a nasıl başladınız? TRT' de icracı olmanız nasıl gerçekleşti?

* TRT İzmir Radyosu Saz Sanatçısı ve Şefi.

CEVAP: TRT İzmir Radyosuna neyzen olarak girdim, mızraplı tanbur da çalışıyordum ama “olur” um yoktu. İzmir Radyosunda tanburi açığı baş gösterince, İzmir TSM Müdürü ile Ankara’ya gittik ve küçük bir sınavla bana “olur” aldık. O sıralarda solistliğini Kutlu Payaslı’nın yaptığı bir grup ile ekstralara gidiyorduk. Tabiki bu programlarda Yaylı Tanbur çalışıyordum. Birgün Kutlu Payaslı Ankara’da yapılan “Gönül Bahçemizden Nağmeler” isimli programa beni çağırdı ve orada da yaylı tanbur çaldım. Bu başlangıç ile sayın Ferit Sıdal’ın yaptığı dinleme ile yaylı tanbur olurumu da aldım. Artık TRT radyo ve televizyonlarında yaylı tanbur çalışıyordum.

SORU: Yaylı tanbur çalgısının TRT’ de kadrosunun olmamasını neye bağlıyorsunuz?

CEVAP: TRT de bulunan bütün çalgılar kendini ispat etmiştir. Yaylı tanbur yeni bir çalgıdır ve icracısı çok yoktur. Bu kadronun devamının geleceği şüpheli olması bu kararda etkili olmuş olabilir. Yaylı tanburu hakkıyla çalan bulamazsınız. Zaten şu anda kurumlarda çalan bir ben varım bir de Ercüment(Gümüşel) var. Çalgının zorluğu da söz konusu. Ben bu saza başlayıp çok bırakan tanıyorum. Konservatuvarlarda da eğitiminin ve bölümünün olmaması işi buralara getirmiştir.

SORU: Saz heyeti içindeki yeri konusunda ne düşünüyorsunuz?

CEVAP: Yaylı tanburun hem sabit perdeli bir çalgı olması hem de yaylı olması büyük bir avantaj. Davudi tınısı özellikle Türk müziğindeki bu açığı kapatacak niteliktedir. Ne viyola, ne keman ama her ikiside diyebilirim. İfade gücü de çok zengin bir çalgıdır. Özellikle solist refakatlerinde en önde gelir. Taksimlerdeki öncülüğünü zaten söylemeye bile gerek yok. Bu kadar nitelikli bir çalgının yeri her daim vardır. Ben daha ilerde bu çalgıya verilen değerin gerçek değerini bulacağını ümit ediyorum.

SORU: Saz heyetinde sizi istemeyen şefler hi çoldu mu?

CEVAP: Oldu dersem yalan söylerim. Ama şunu söyleyebilirimki klasik kafalı şefler bu sazi istemiyor. Onların kafasındaki müzik repertuarıyla, saz heyetiyle ve icrasıyla sabittir. Oysaki ben de klasik bir tavır ile çalışıyorum bu sazi. Geleneksel bir üslubumuz var. O tavrın dışına çıkmıyorum. Ama Batanay’ın açmış olduğu bir yol var ki, bu sazi g öğrenler hep ona gönderme yapıyor. Bir anlamda imajı bozuk.

EK 4- HAKAN CEVHER* İLE GÖRÜŞME (19.07.2017)

SORU: Yaylı tanbur çalgısının dışlanması konusuna nasıl bakıyorsunuz?

CEVAP: Ercüment Batanay yaylı tanburu ucuza sattı, ağır tutsaydı mızraplı tanbur gibi başka bir alem onu kabul edecekti. Hafifleştirdi, piyasada büyüdü o çünkü. Köklü olmadığı için ben bu alemin adamıyım dedi. Bana gazinoların loş ışıkları altında bir atmosfer lazım dedi. Yanı başımda ah! olacak, of! olacak dedi... Ben burayı seçtim dedi. Ney kendine başka bir yeri seçiyor, keman başka bir yeri seçiyor, kendine imaj oluşturuyor algılar. Ama algılar neticede bir ağaçtır, tahtadır. Onun milliyeti olmaz. alıcısının olur. Kim aldıysa nerede ne imajla bulunduydu o kimlik o sazın üzerine öyle oturur. Halbu ki yaylı tanburla en klasik eserler de alınabilir, en modern eserlerde alınabilir, çıkardığı tınıya göre bir imaj belirlememiz mümkün değil. Akın Özkan ağaç tanburla klasik bir çizgide icra etmiştir.

SORU: Hocam cümbüş teknesini geleneksel müziğimiz açısından nasıl değerlendirirsiniz?

CEVAP: Zeynel Abidin Cümbüş Çok önemli biridir. Ud un dış etkenlerden etkilendiği yerlerde cümbüş hayat gösterir. Bir açık hava sazıdır, ucuzdur ve takatlidir. Ud daha vakur sahnelerle yakışır.

SORU: Konservatuarda yaylı tanbur olmalı mı? Dersi verilmeli mi? Öğrenci kendine saz olarak seçmeli mi?

CEVAP: Elbetteki seçebilir. Neden olmasın ki.. Biz buna direnemeyiz. Klarnet dersini niye veriyoruz ki o zaman? Çünkü imajını oluşturdu. Saksafonla da Türk müziği çok güzel icra ediliyor. Neden onun dersini vermiyoruz çünkü imajını oluşturamadı. Viyolonsel kabul ettik Türk müziğinde viyolonsel dersi veriyoruz. Bugün tanburi Cemil Bey Vasilaki'den kemençeyi alıp böyle güzel icra etmeseydi biz kemençeyi tanırmıydık? Hayır. Bu algı ile ilgili değil, çalan ile ilgili bir durumdur.

* Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Müdürü, Profesör.

SORU: Tanburi cemil yaylı tanburu nasıl icad etmiştir?

CEVAP: Tanburi cemil bey muziplik olsun diye tanbura yay çekmiş, bak bu böyle de çalınıyor demiştir. Çevresindekiler yok artık cemil ne müthişsin diye alkışlarken çevresindekiler onun rüzgarına kapılarak yaylı tanburu denemeye çalmaya başlamıştır. Bunu X bir kişi yapsaydı kimse oralı olmazdı.

SORU: Konservatuarda yaylı tanbur dersi için bir girişiminiz oldu mu?

CEVAP: Evet bizim tanbur hocamız Sami Büyüköztekir'e söyledim. İsteyen öğrencilere yaylı tanbur dersi de ver diye. Buradaki amacım para kazanmaları için bir diğer kapı olmasıydı. Ama kadim kültürümüzün mensubu mudur? Diye sorarsan ben oraya dahil etmem. Kendini ispat etmesi için epey bir süre gerekir.

SORU: Bu enstrümanın yerini belirleyen öğeler nelerdir?

CEVAP: Para. Neden bu çalgı piyasada? Neden mevlevihanede değil? Çünkü imajdan korkuluyor. Biz geleneksel bir iş yaptığımız için birinci husus mutaassıp olmasıdır.

SORU: Yaylı tanbur çalgısının dışlanma sebepleri arasında icracıların rolü nedir?

CEVAP: Bu bir sosyolojik vakadır. Olayları öyle analiz etmek gerekir. Benim öğrenciliğim zamanında Coşkun Sabah sayesinde uda müthiş bir rağbet vardı ve ud öğrencisi sayısı inanılmaz artmıştı. Yaylı tanburunda böyle bir aktöre ihtiyacı vardı. Aslında halen böyle biri çıkıp yaylı tanburu iyi lanse ederse sonuçlar çok farklı olur.

SORU: Ercüment Batanay bir aktör değil miydi?

CEVAP: Ercüment Batanay'ın babası tarikat ehli bir insandı. Bu yüzden Ercüment Bey bu çalgıyı çalmaya başladığında çok yadırgandı. Bu durum onun için de bir engeldi. Piyasadan gelen teklifleri geri çevirmedi ve böylece yaylı tanburu piyasanın vazgeçilmez bir enstrümanı yaptı. Tabiki yaylı tanbur da bu misyonu başarıyla üstlendi. Piyasanın dertli şarkılarını nazlı sesiyle güzel taşıdı.

EK 5- HALİL İBRAHİM YÜKSEL* İLE GÖRÜŞME (26.07.2018)

SORU: Yaylı Tanburun Türk Müziği'ndeki yeri nedir?

CEVAP: Genel olarak müziğin içinde tabiki vardır. Türk müziğine ne zaman girmiştir? Bir kere Tanburi cCemil Bey'in kullandığı tanbur yaylı tanbur bugünkü tanbur değil. O mızraplı tanburun eşiğini yükseltmiş yay çekmiştir. Öncesinde ise kaynak olarak da icra olarak da yaylı tanbur yok. Cemil Bey acaba o sazı Türk müziğine girsin diye mi çaldı yoksa kemençeye olan aşkı mı onu bu sazı böyle çalmaya yöneltti? Tanburi olarak yaşayan birisi, kemençe ile olan aşkı birleşince mi bu çıktı? Cemil Bey'in çalgınlığını unutmamak lazım. Zurna çalmayı bile denemiş birisi. Bağlama dahil bir çok enstrümanı çok iyi çalıyor. Lavtazen, kemençevi, çellist, tanburi...

Daha sonra tarih i çerisinde İzzettin Bey ve Fahrettin Çimenli Cemil Bey'in ekolünden gitmiş.ERCÜMENT Batanay da çok iyi bir mızraplı tanbur üstadı.ERCÜMENT Bey rezonansı daha iyi almak için derili yaylı tanburu kullanmaya başlamış. Fahrettin bey de ha keza. Ama Refik Fersan, Kadı Fuat Efendi, Mesut Cemil kullanmamış. Mesut Cemil direk viyolonselci tercih etmiş. İzzettin Bey de kullanmış ama çok az.

Bence Türk Müziği nin içerisinde var olabilir tabiki. İyi bir üslupla çalınırsa tabi. Viyolonsel de mesela Cemil Bey'in tavrı ile Türk Müziğine entegre olmuş. Zamanla icra bozuldukça macunlama(piyasa tavrı) arttıkça bütün enstrümanlar nasibini almış. Bence bir kenara itilmesini bu üslup bozukluğu hızlandırmış. Klasik müzik icrasında klasik bir üslupla bulunabilir bence. Ama başka bir müzik i çinde o müziğin estetik anlayışına göre istenilen üslupta çalınabilir tabiki. Klarinet için de ben aynı şeyi düşünüyorum. Klasik tavrı (Şükrü Tunar gibi) üflemek ayrı bir şey, düdük gibi öttürmek apayrı bir şey.

SORU: Peki icra konusunda en çok eleştirilen çalgı neden yaylı tanbur ?

CEVAP: Çünkü keman Türk müziğine girdikten sonra öyle bir yerleşmiş ki, Sadi Işılay, Cevdet Çağla gibi duayen icracılar, icrayı oturtmuşlar. Bu anlayış Cahit Peksayar'lara kadar böyle sürmüştü. Ama sonra çok bozanlar olmuş olsa da, evveliyatı

* Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Öğretim Görevlisi ve Şef.

sağlam ve uzun olduğu için kapı dışarı edilmedi. Yaylı tanbur un böyle bir şansı olmadı. Uzun bir zamana yayılmış karakter oturması yaşamadan klasik tavrı dışı üsluplarla tanındı maalesef.

Bu biraz tercih meselesi, piyasa mı, klasik mi? Müzikteki genel yozlaşma sazlara da yansdı, kişiliğini oturtmuş sazlar hayatını sürdürdü ama müziğimize yeni giren sazlardan bir olan yaylı tanbur şanslı değildi o kadar. Yaylı tanbur rebabın yerini gayet iyi alırdı ama tavrından dolayı kemençe ve viyolonsel o boşluğu hemen doldurdu ki, bas açığını kapatacak bir yapısı da vardı. Belki daha kalın tel takarak ve ona göre çeki payını arttırarak yapılan bir yaylı tanbur olsa şansı daha yüksek olurdu.

SORU: Peki yaylı tanbur çalmayı hiç düşündün mü?

CEVAP: Hayır düşünmedim. Bir kere 1. Parmakta oluşan tren yolunu asla bozmak istemem. Ud ya da lavta çalacağım zamanda iki tel aralığını benim tanburuma göre ayarlıyorum ki o çizgiler bozulmasın. Benim müzikalitem belli bunu yaptıklarımla ifade ediyorum zaten. Ama net konuşmak gerekirse bugünkü şekliyle ve tavrıyla klasik türk müziğinin içerisinde olmamalı. Zaten ben klasik müzik yapıyorum diyenler 2 kere düşünmeli çünkü yaptıklarının çoğu eğlence müziği.

SORU: Peki yıllardır çalıştığınız toplulukta hiç yaylı tanbur da olsun istedin mi?

CEVAP: Tabiki oldu da zaten. Metin diye bir öğrencim vardı o çalışıyordu. Ama icran klasik Türk müziği çizgisinde kaldığı sürece var olursun. Aksi taktirde konserde bile sahne arkasını gösteririm demiştim. İcrada glisandolara dikkat etmek lazım. Yerinde ve kaliteli yapılmalı. Mesela vokal icraya bakarsak Bekir Bey(Sıtkı Sezgin) ve Alaaddin Bey(Yavaşca)'e bakarsak onların tavrı mızraplı tanbur gibi, Bülent Ersoy'un tavrı ise yaylı tanbur gibi. Hangisini tercih ederiz? İcrası bizi ilgilendiriyor. Kalkıp bana ben Türk Müziği icracısıyım demeyecek. Ben fantezi müzik yapıyorum diyecek o zaman.

SORU: Aşık anti bir görüş olmamasına rağmen Devlet Destekli kurumlarda ve konservatuarlarda yaylı tanbur neden yok? Kendi varsa da kadrosu yok?

CEVAP: TRT ve devlet korolarında kullanılmasına izin veriyorsan sınavını açacaksın! İki yüzlülük yapmayacaksın. Bu konuda tavır net değil. Konservatuarlar için demiyorum örneği yok zaten.

SORU: Peki yaylı tanbur çalgısı konservatuarlarda olmalı mı öğrenci alınmalı mı?

CEVAP: Bu zor bir soru. Şimdi Fahrettin Bey (Çimenli) gibi icracılar kalmadı. Herkes popüler olanı seçiyor. Eğer hoca öyle olursa sınıf da açılsın ama yok bence ... Onun için açılması Türk Müziği ne hizmet etmez.

Mızraplı Tanbur 17. Yy da şimdiki kullandığımız halini almış. 17. Yy. ise Klasik dönemin başladığı tarihtir. (Türk Klasik müziği bence ana 4 stundan oluşur: Meragalı hazırlık, İtri başlangıç, Dede Efendi zirve, Zekai Dede son. Zekai Dede neoklasik döneme bir köprü olmuştur aynı zamanda) Şimdi Tanbur Klasik Türk Müziği ile böylece özdeşleşmiş tek enstrümandır. Hal böyle olunca Tanbur sembolüne yapılan görsel ya da işitsel her dokunuş Türk Müziği ne verilecek bir zarar olarak algılanmış galiba. Bundan dolayı yaylı tanburdan biraz da uzak duruluyor. Bu tavır da çok doğru bence. Klasik Müziğin en önemli sazı tanbur, Türk Müziğinin piyanosu. Kanun değil Tanbur dur. Hiçbir oynama yapmadan perdeleri buluruz çünkü. Batı Müziğinde piyano neyse bizde tanbur o dur. Şimdi Piyanoyu yaylı yapmaya kalksak nasıl tepki alırız? Onun gibi düşünmek lazım.

EK 6- SADUN AKSÜT* İLE GÖRÜŞME (09.01.2018)

SORU: Yaylı tanbur'un devlet destekli müzik kurumlarında ve okullarda direk kadroya sahip olmamasının nedenleri nedir?

CEVAP: Yayla tanbur da denebilir. Tanburu yayla çalarak bir öğrenci alınması doğru olmaz diye düşünüyorum. Çünkü tanbur mızraplı tanburdur. Önce parmak pozisyonları sonra mızrap tekniği iyi öğretilecek, sonra yayla tanbura geçiş yapılabilir.

* TRT İstanbul Radyosu Saz sanatçısı, Konservatuvar öğretim görevlisi, Bestekar ve Şef.

Arş e tekniğini bir tanburi öğretemezki. Onu bir ç ellistten, kemancıdan, kemençeciden öğrenmesi gerekir. Ama parmak numaralarını biliyorsa yaylı tanburu ç almasında bir mahsur yoktur. Olmaz diyenler yobazdır. Karşı duranlar kendisi bir şey olmadığı için harislik yapar, kıskanç davranır. Ç alsın bırak ç alsın... Bana mani oldular bir ara. Hemde mani olan benim arkadaşım oraya onu ben getirmişt im. Neyin karş ındasınız onu anlatın bana.. Ha klasik koroda kullanmayın. Cemil Bey buldu Allah razı olsun. Sonra Ercüment(Batanay) ihya etti. Ş imdi de onun sayesinde ekmek yiyoruz. Ağ aç haline getirme iç ine mikrofon koyma, v.s. hepsi Ercüment Bey'in armağanıdır. Ercüment Bey mızraplı tanburda olduğu gibi yaylı tanburda da çok seriydi.

Müfredata ders olarak konursa ben karşı yım. Ben tanburiyim ama arş e tekniği bilmiyorum. Bence yaylı tanbur kadrosu olmamalı.

SORU: Bir saz ekibi kursanız yaylı tanburu iç inde ister misiniz?

CEVAP: İsterim. Ben kemanlarla kemençenin arasına oturuyorum konserlerde. Ç ok da uyumlu oluyor.

SORU: Yapılan glisandolar birlikteliği bozar mı?

CEVAP: Hayır bence renk getirir. Onlara siz bu sazı neden çekemiyorsunuz diye sormak lazım. Klarnetin glisandosuna biş ey demiyoruz ya biz? Mesela Mesud Bey (Cemil)klasik koroya klarnet almadı. Solo olarak Ercüment beyi alırdı. Evladım, canım diye severdi onu. Ayrıca yaylı tanbur ç ok iyi bir refakat sazıdır. Ercüment bir taksim ederdi ortalık yıkılırdı. Bir de Ş ükrü Tunar tabi. Radyoda(TRT) olmaması hatadır. Yaylı tanbur ciğerini söker adamın. Radyoda bunu yapacak saz yoktur. Onun iç in istemezler. Ercüment'e(Batanay) bile hayır dedi bunlar.

SORU: Yaylı tanbur mızraplı tanbur ç almaya mani midir?

CEVAP: Asla. Parmak izini bahane ediyorlar. Bende hiç olmadı neden olmadı o zaman? İ zettin Bey'de neden olmadı iki iz. Ercüment de neden olmadı iki iz. Nasır oldu mu parmak, ister 1, ister 2, ister 3 iz olsun farketmez.

SORU: Bu enstr ümana meyhane, piyasa sazı diyorlar. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

CEVAP: Size soruyorum o zaman Cemil Bey meyhanecimiydi? Siz kimi kopya aldınız? Necdet Yaşar kimi kopya aldı Cemil bey'i.

SORU: Yaylı Tanbur saz ekibinde entonasyonu bozar mı? Rezone olması problem çıkarır mı?

CEVAP: Ağaç tanburda dönmez. Rezonasyon abartı hale gelmez. Perdelerin frekansını kaybettirmez. Bu yanlıştır. Yeşim Çoban'ın topluluğunda Adnan Çoban'ın yaylı tanburla tek başına koroyu idare ettiğini biliyorum. Yaylı tanbur şarkıyı öğretmede büyük kolaylık sağlıyor. Tavrıyla beraber ben çalarım karşı taraf tekrar eder bu çok iyi bir yöntemdir. Hep yaylı tanburla meşk ederiz. Çünkü yaylı tanburdan çıkan ses insan sesine en yakın sestir.

SORU: Sazkar ayini şerif bestelediniz icrada yaylı tanbur kullandınız mı?

CEVAP: Galata Mevlevihanesinde Beyati ayini şerif icra edildi ben yaylı tanburla giriş taksimini yaptım. Olması lazım.

Akord olarak mansur akort kullanırım. Batıdaki la bizde de La... Yaylı tanburun müziğimizde yeri yok diyenlerin yeri yok asıl. Cemil Bey mademki kutup niye icad etti niye çaldı bu sazı, İzzettin Ökte neden çaldı? Bu meyhane kerhane sazı ise İzzettin gibi bir müzisyen neden çaldı? Ercüment niye çaldı Sadun niye çaldı? Çaldığımız kişiler Alaaddin Bey, Munir Bey, Safiye Hanım...

Siz kimsiniz? Keman ile kemençe ile ses benzemiyor özgün bir ses rengi var. İzzettin Bey(Ökte) yaylı tanbur çalarken sanki birisi şarkı okuyor zannedersiniz.

Ayrıca yaylı tanburun dışlanması refakat anlayışının kaybolması da vardır. İcrada refakat anlayışı tükendikçe bittikçe, yaylı tanbur da çok iyi bir refakat sazı olduğu için üvey evlat muammelesi görmeye başladı ve geri itildi.

EK 7- KUTLU PAYASLI* İLE GÖRÜŞME (28.08.2018)

SORU: Kutlu Payaslı ya göre Türk Müziği içinde yaylı tanburun yeri nedir?

CEVAP: Bir orkestrada yaylı enstrüman ne kadar çoksa o orkestra o kadar gelişmiştir. Batı müziği orkestralarına bakarsak hepsinde yaylı sayısı fazladır. Yaylı bol yapacaksın. Gruba intibakı iyiye tabi. Kendi başına alakasız *kerizler* yapıyorsa zaten hiçbir sazı ben o gruba sokmam. İyi ve disiplinli çaldıktan sonra ben yaylı tanburu kullanırım. Yalnız metalik ses vermeyecek(ud-cümbüş gibi) ağaç gövdeli yumuşak tınlı olmalı..Metal tekneye karşıyım.

SORU: Yaylı tanburun Türk müziğine girişini nasıl algılıyorsunuz?

CEVAP: Beatles dünyaca ünlü bir gruptur. Bundan 30-40 sene önce doğudan Tar sazını alıp kullandı. Bu bir arayıştır. Yenilik şarttır. Yaylı tanbur da bir yeniliktir böyle bakmak lazım. Bunu kabul etmeyen duayenlerden Necdet Yaşar'a ve onun ekolüne bunu neden sevmiyorlar, kullanmıyorlar diye kızamam. Çünkü bu onların zevkidir. Ama onlar sevmiyor diye de yaylı tanburun ortadan kalkacak hali yoktur. Yeter ki madeni ses çıkarmasın. Müthiş ulvi bir havası var. Tasavvuf konserlerinde olmalı. İzzettin Ökte'yi dinlemek lazım. Kemeçe ve ney gibi tasavvuf temasını güçlendiren bir enstrümandır yaylı tanbur. Ferit Sıdal çok iyi mızraplı tanbur çaldığı gibi aynı zamanda yaylı tanbur da çalardı.ERCÜMENT BATANAY gibi romantik değildi daha mekanikti diyebilirim ama çok yerinde doğru sesler basardı. Yanlış baskı bulamazsın. Yani nevada hicaz çalarken ERCÜMENT(BATANAY)ağlatırdı, FERİT(SİDAL) ağlatmazdı.

SORU: İzmir Radyosunda Ahmet Rasim Sabuncuoğlu'nun yaylı tanbur sanatçısı olmasında siz ön ayak olmuşsunuz doğru mu?

CEVAP: Evet doğru yaylı tanbur yoktu piyasada ve radyoda. Zaten mızraplı tanburun sahnede sesi çıkmazki. Ud, kanun kapatır onu. ERCÜMENT BATANAY iyi bir mızraplı icracısı olduğu halde piyasada hep yaylı çaldı. Mızraplıyı ise çok özel sahnelerde akustığı ve prestiji uygun sahnelerde kullandı. Bizim konserlerimizde enstrümanların

* TRT İzmir Radyosu Ses Sanatçısı ve Şefi.

tınlarını maalesef duyamazsın. Konserler tonmaister ve mikrofonlama hataları ile doludur. Eğer iyi bir ses sistemi ve işi bilen bir tonmaister olsa tabiki mızraplı tanbur kullanılır ama nerde...

EK 8- ALİ MARUF ALASKAN¹ İLE GÖRÜŞME (20.08.2019)

SORU: Çalgıların kullanım hiyerarşisi açısından yaylı tanburu nasıl değerlendirirsiniz?

CEVAP: Ud, Kanun gibi çalgılar çok eski(kadim)oldukları için kendilerini kabul ettirmiş ve yerlerini sağlamlaştırmıştır. Cümbüş ve yaylı tanbur için bunu söyleyemeyiz. 100 yıl bir çalgının yaygınlaşması ve çoğalması için çok az bir zaman. Şu an orgun bu kadar yaygın olması bununla alakalıdır. Klişelerin baş çalgısı olması çok eski olması onun yerini sağlamlaştırmıştır.

SORU: Yaylı tanburun devlet destekli kurumlarda kendini kabul ettirememiş olmasını neye bağlıyorsunuz?

CEVAP: Cümbüş sazı çok kısa bir zamanda çok fazla yaygınlaştı. Beklenenin ötesinde kabul gören bu saz, udun tahtına oturmaya başladı ki, kurumlar bu çalgıya karşı tavır aldı. Devlet kurumları böylelikle dışladı cümbüşü. Tekne benzerliği yüzünden yaylı tanbur da nasibini aldı.

SORU: Metal teknenin yaylı tanbura karşı tavır alınmasında rolü olmuş mudur?

CEVAP: Cümbüş ve yaylı tanburdaki ortak olan özellik metalik tını. Geleneksel atmosferdeki bütün sazlar ağaç yapımlıdır. Metalik bir tınıya bu anlamda tahammül yoktur. Bu yüzden geleneksel müziğin icra edildiği mahallerde(konser salonları, özel dinleti merkezleri, meşk odaları, vb.) yaşayamamış, dışarıda daha geniş halka açık

¹ Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü Başkanı, Doçent.

mekanlarda volüm avantajını kullanarak hayat bulmuştur. Buna ekonomik olmasını da eklemek lazım. Cümbüş hem takatli hem de ucuz bir enstrümandır. Bu yüzden orta gelirli ve dar gelirli müzisyenlerce çok tercih edilmiştir.

SORU: Mızraplı tanburun geleneksel Türk makam müziği içindeki yeri sizce nedir?

CEVAP: Geleneksel Makam müziğinin en kadim enstrümanlarından biri olan mızraplı tanbur son derece bu anlamda markalaşmıştır. Zaten ney, kemençe, tanbur, kudüm, bendir başlıca geleneksel sazlardır. Ud'da 8. yüzyıldan beri var olan kadim bir geleneksel sazımızdır.

SORU: Yaylı tanbur çalgısının tercih edilmeme sebepleri sizce nelerdir?

CEVAP: Yaylı tanburun çalım tekniği üzerine metodik bir çalışma yapılmamış tamamen bireysel çabalarla kişilerin kendi özel tercihiyle çalınmış bir saz olmuştur. Çalgının eğitimi ve öğretilmesi için sistemli bir çalışma içine girilmemiştir. Bu da yaylı tanburun gelişmesini yayılmasını önlemiş, zaten çalım zor bir saz olduğu için bireysel kabiliyeti olanlarla sınırlı kalmıştır. Bu zorluk tercih edilmeme sebeplerindendir. Bunu başaran bir kişi vardır. Mesud Somalı. Yaylı Tanburun teknik olarak gelişiminde dolayısıyla performansının artmasında rolü vardır. Viyolonseldeki gibi alt eşiği ay biçimde kullanıp, daha kalın teller takıp(çift tel birleşmeden bu zaten tel olmadığı için eski bir yöntemdir) dikey de çalınabilen, 3-4 telli bir enstrüman haline getirmiştir.

SORU: Yaylı tanbur çalgısının alt telinin çift değil tek olması gerektiğini mi savunuyorsunuz?

CEVAP: Şöyle açıklayayım: Bazen programa gidiyoruz yaylı tanbur varsa bir zaman sonra rahatsızlık veriyor. Ses bir yerden sonra çatallaşıyor, akort tutmuyor. Tek tel taksa bunu yaşatmaz. Ama o teli yaylı tanbur çalgısının fiziksel özelliklerine göre hesaplanması sonucu yeniden yapmak lazım. Batılı böyle yapıyor.

EK 9- HAKAN ÖNEL* İLE GÖRÜŞME (04.09.2019)

SORU: Sizin gibi TRT de mızraplı tanbur çalan ama piyasada yaylı tanbur çalan tanıdığınız müzisyenler var mı?

CEVAP: Zaten yaylı tanbura ait bir kadro olmadığı için kurumlara girip çalanlar ya ney üfleyen ya mızraplı tanbur çalan ya da başka bir enstrümanın icracısı iken yaylı tanbura geçen icracılardan oluşuyor. Mesela TRT İzmir radyosu tanbur sanatçısı Vefik Ataç mızraplı tanburun eşiğine kibrit çöpü koyup yayla çalıyordu. İzmir fuarında Zeki Müren'in ya da Müzeyyen Senar ın arkasında yaylı tanbur çalmış. Ahşap tanburla.

SORU: Yaylı tanburun dışlanması ile ilgili düşünceleriniz nelerdir? Ahşap tekne ve metal tekne kullanımı için ne düşünüyorsunuz?

CEVAP: Aslında yaylı tanburun dışlanması cümbüşün dışlanması ile bağlantılıdır. Cümbüş ün dışlanması sonucu, o tekneyi kullanan yaylı tanbur da otomatik olarak kabul görmemiştir. Atatürk Selahaddin pınarın çaldığı cümbüş tekneli tanburu gördüğünde değiştir bunu demiştir. *"Bu madeni sazı değiştirin. Bunda bizim ananevi tanburumuzun hassasiyeti yok"*. Kabul görmeyen aslında cümbüş teknesi. Aslında ben de cümbüş teknesini seviyorum onun içindeki rezonansını seviyorum. ERCÜMENT BATANAY'da da can direği yok. Ahmet Rasim Sabuncuoğlu da can direği olması gerektiğini savunanlardan. Ama stüdyoda şart. Diğer sazları ile uyuşmuyor rezonans dolayısıyla. Bu yüzden radyoda yaylı tanbur çalmak riskli bence.

Ben cümbüş teknesi tercih ediyorum. Keman gibi tınlayacağına viyola çello gibi tınlasın isterim yaylı tanbur ince seslerde bağırmasın. Düşürelim yegaha akg C-411 gibi uygun bir mikrofonda yapıştırıldı mı gayet güzel ton alınır. Aslında sazın metal ya da ahşap olması önemli değil önemli olan tavır. ERCÜMENT BATANAY tavrıyla mı çalışıyorsun yoksa İZZETTİN ÖKTE tavrıyla mı çalışıyorsun.

Ayrıca sadece yaylı tanbur değil mızraplı tanbur da popüleritesini yitiriyor bence. Tanbur geleneksel bir sazdır. O yüzden günümüzün müzik zevkinin de

* TRT İzmir Radyosu Saz Sanatçısı.

gelenekten uzaklaştığı düşünülduğünde sahnelerde mızraplı tanburu da çok göremez olduk.

SORU: Tanburi Cemil Bey'in yaylı tanburu bulduğu söylemi hakkında ne düşünüyorsunuz?

CEVAP: Cemil Bey tanburla yetinememiş. Kemençe çalmış, çello çalmış... Bir açlık sonucu kemençe yayı ile tanbur çalma bir arayış mıdır? Kendini aşma mıdır? Cemil Bey Meragi nin yazdıklarından değil kendi mucipliğinden yaylı tanburu elde etmiş bence.

SORU: Yaylı tanbur ile TRT ye girişiniz ve yaşadıklarınızı anlatır mısınız?

CEVAP: 1999 yılı kasım ayında radyo sınavına geldim. Ben kapıda beklerken komisyondaki Özgen Gürbüz kapıyı açtı. Sen neden geldin dedi? Ben dilekçe vermiştim yaylı tanburla sınava girmek istiyorum dedim. Bizim yaylı tanbur diye bir sazımız yok dedi ve kapıyı yüzüme kapattı.

1970 li yıllarda İzzettin Ökte'nin İzmir radyosunda çaldığı kayıtları var. Ve ozamanlar Ahmet Rasim de çalışıyordu kadrolu bir elaman olarak. Ama benim yüzüme kapıyı kapattılar.

Ahmet Rasim Sabuncuoğlu dedi ki: “Bir ney, tanbur ya da kemençe olmak radyoda seni diğer sazlardan ayırır. Sınavdan başka sınavlar olursun.” Bu kapı kapanması da bir sınavdı bence. Biraz sonra kapıyı açan radyo müdürü Nejat Batıgün sen mızraplı tanbur çalışıyor musun? Diye sordu ben de evet çalışıyorum deyince o zaman sen bir mızraplı tanbur bul gel seni sınava alalım dedi. Öylece girdim radyoya.

SORU: Yaylı tanbur çalmak size hiç ayrıcalık sağladı mı?

CEVAP: Askerde armonide yaylı tanbur çalışıyor musun diye sormuşlardı. Şaşırmıştım. Tanburi olduğum için protokole aldılar. Daha sonra mızraplı tanburumu da istediler getirttim. Protokol sazi kuruldu.

SORU: Hem Konservatuarda hem de TRT de şansınız olsaydı sadece yaylı tanbur çalmayı tercih eder miydiniz? Başka tür müziklerde de kullanıyor musunuz?

CEVAP: Şu an meditasyon müziği yapıyoruz. Şaman grubu bu grup. Yaylı tanburun dışında başka melodik enstrüman yok. Bir vokal ve ritimler ve bilgisayardan alt yapılar ve pad sesler... Makamsal değil daha çok tonal hatta atonal doğaçlamalardan oluşuyor. Yaylı tanburun böyle bir boyutu var aslında.

Ben radyodaki popüler repertuarı sevmiyorum. Mustafa Bilgiç korosunda amatör korist iken koro da yaylı tanbur çalan Nazif Bey ile tanıştım. Ben o kadar sazın içinde tanburu seçmiştim. Daha önce bağlama çaldığım için klavyeye aşinaydım. Konservatuarda tanburu seçtim. Ancak yaylı tanbur olsaydı onu seçerdim. Konservatuvar sınavına yaylı tanbur ile girdim evcara saz semai çaldım. Kazandım. Ama eğitim programında yaylı tanbur olmadığı için mızraplı tanbur sazımdı.

Hocam Akın Özkan yaylı tanburu konserlerde bile çaldırmadı devam ettirmedi. Çünkü kendisi gelenekselci biriydi. Kendi de çalıyormuş ama benim çalmamı istemedi. İstenmemesi çok sıkça rastlanan bir durum haline geldi. Murat Salim Tokaç bugün idari konumu ile de başı çekerken etkileniği ve hocaları olan, Necdet Yaşar, Abdi Coşkun onların da hocaları Cemil Bey olduğunu unutuyorlar. Yaylı tanburu meyhane sazı diye dışlarken Cemil beyi unutuyorlar.

Sonuç olarak ben klasik çığziye sahip bir sazendeyim. Klasik bir repertuarda az sayıda sazende hakkım da olsa yaylı tanburu o ekibe alırım. Tını olarak gerekli olduğunu düşünüyorum ve savunuyorum. Hatta ben kadın olsam alto olsam yaylı tanbursuz sahneye çıkmazdım.

EK 10- ERCÜMENT GÜMÜŞEL* İLE GÖRÜŞME (24.10.2019)

SORU: Yaylı tanbur ile tanışmanız nasıl oldu?

CEVAP: İlk olarak yaylı tanbur çalmak istedim. İlk sazım dedemin cümbüşünden bozma bir yaylı tanburdu. 11-12 yaşlarında onu yaptırıp öyle başladım. Eğitimimle

* Kültür Bakanlığı İzmir Klasik Türk Müziği Devlet Korosu Saz Sanatçısı.

ilgili Vefik Ataç yardımcı oldu. Yaylı tanburu tanımak için önce mızraplı tanbur ile başlamak lazımdır dedi. Uzun bir süre usul, makam, üslup çalıştık.

SORU: Kadrolu sanatçı olma süreciniz nasıl gelişti?

CEVAP: TRT sınav açınca tekrar mızraplı tanbura döndüm. Mızraplı tanbur ile imtihana girdim çok beğenildi ama kazanamadım. Daha sonra devlet korosu sınav açtı mızraplı ile girdim ve kazandım. Yusuf Nalkesen sen yaylı da alıyordun dedi. Stajyer imtihanında yaylıyı da getir dedi. Bir taksim yaptım sonrasında hep yaylı tanbur aldım. İmtihanın olduğı gün hüzzam fasıl vardı. Teoman Önalrı bana yaylı tanburu almamı ve fasılda yaylı çalmamı istedi. Ara taksimide bana verdi. Orda bir taksim yaptım o gün bu gündür, 33 senedir alıyorum. Bazen yaylı tanburu istemeyenler üslubu bahane ediyor. Üslubu bahane etmelerinin altında klasikçilerin bu sazı temelde kabul etmemesi var. Yay tekniğı olmadığı için konservatuarlarda olmadığı görüşüne de katılmıyorum. Biz batı müziğı yapmıyoruz. Bu tekniğı takılıp kalınacak bir müzik değıl duygu müziğı.

SORU: Neden yaylı tanbur ile kadro alamadınız? Sizce bu çalgının dışlanma sebepleri nelerdir?

CEVAP: Yaylı tanburun yeri yok bence (!) Klasikçiler zaten hiç sevmiyor bu sazı. Şu anda Türkiye’de resmi kurumlarda bu sazı sadece ben alıyorum. O da benim kadrom direk yaylı tanbur değıl, mızraplı tanbur. TRT ye girmeme engel oldular. Alınmamam için nedenler ürettiler. Ben sınava girdiğimde kurulda Ahmet Rasim(Sabuncuoğlu) vardı, o sırada kendisi ney kadrosundaydı. Beni almadılar daha sonra onu yaylı tanbura geçirdiler. Tanbur kadrosunu kapattık dediler. Bu sazın resmi imtihanlarda kadrosu yok. Yöneticilere sormak lazım. Konservatuarlara sormak lazım. Sebebi de, meyhane sazı adı altında bu sazı lekelemişler bu da böyle gidiyor. Ona bakarsan klarnet de meyhane sazı sesi hepimizin üzerinde bir ses. İşi meyhaneye vurursan bütün sazlar meyhane sazı. Neden yaylı tanburun üzerinde duruluyor bende anlamış değılim.

Başka bir sebep de randımanlı çalan yok. Kimi yan tutuyor, kimi yayı yanlış kullanıyor, kimi iki parmak çalıyor, kimi seri alamıyor isteneni veremiyor diye üvey evlat gözüyle bakılıyor. Yani bir Ercüment Batanay gibi çalan olmadığı için kenarda kalmış.

Herkes sesine bayılıyor. İnsan sesine en yakın saz kabul ediliyor. O zaman müzeye koymayacaksın. Konservatuvarda bölüm açacaksın. Konservatuarda klarnet seçenler hoca yok diye neye yönlendiriliyormuş. Böyle bir saçmalık olamaz. Klarneti neye döndürüyorsun, yaylı tanburu niye almıyorsun sebebin ne konservatuarın müdürünün bunu yapması lazım. Bu saz bir Türk sazıdır. Sesi insan sesine en yakın sazlardandır. Perde yapısı gereği eğitime elverişlidir. Yaylı sazlarımızdandır deyip sahip çıkması lazım. Bu geleneksel sazımız. Ama böyle bir girişim yok. Necdet yaşar ve devamındaki tayfa murat aydemir ve diğerleri klasikçile diye bildiğimiz gurup yunanistanda yaylı tanburcular ile konser yapıyor diye duyuyoruz. O zaman Türkiye için kullanılmasını istemiyorlar. Ya da Türkiye'de bir araya gelmek istemiyorlar. Yurt dışında kabulleniyorsun, Yunanlılar sahip çıkıyor. Biz hala tartışıyoruz iki hoca meyhane sazı dedi diye.

SORU: Yaylı tanburun rezonans problemi olduğu için stüdyoya girememesi ve toplu olarak çalınmasının sorun teşkil edip etmemesi konusunda ne düşünüyorsunuz?

CEVAP: Volüm olarak diğer sazları bastıracağı ahengini bozduğu fikrine ben katılmıyor. Her sazda olduğu gibi yaylı tanburda da yerine göre icra etmek vardır. Çalınan eserin vurgusuna duyguna uyarak hislerini katarak çalabilirsen bu saz yaşar. Batanay bir güneşdi. Biz onun ışığında ilerleyebilirsek bu sazı yaşatırız.

SORU: Yaylı tanburda metal tekne ve ahşap tekne kullanımı ile ilgili ne düşünüyorsunuz?

CEVAP: Ağaç tanburun tonu tam klasik ortama yakışır bir ton. Aleminyum Çok cılız çirkin madeni bir ses çıkarır. Aleminyum tekneye can direği takıp ağaç kaplama yaparsan tını düzelir uğultu azalır. Çello gibi viyola gibi gelir. Ama tercihimiz her daim ahşap teknedir. Aleminyum tanburu yegaha düşürüp akord ederek sound alınabilir. Rasta çekilirse direk kullanmak şart olur. Direk-eşik-deri birbirine oturması öpüşmesi ile oluşur istenen tını. Perdelerin yerine olması şart. Bastığın ses neyse o dur. Hataları çok belli eder. Pest akorda kurtarabilir. Ayrıca, piyasa damgası yemesi direksiz kullanılmasına bağlı gelişmiş bir sonuçtur bence.

SORU: Yaylı tanburun eğitimi ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?

CEVAP: Metodu olmaması bir engel.* Bütün sazların var. Bu sazın yok. Sadün Aksüt yazmıştı ama yetersizdi. Akord sistemi hakkında bilgi vermiş. Bir de parmak numaraları için merdiven şeklini vermiş. Aslında teknik bir dereceğe kadar öğretilir üslubu kişi kendi geliştirir. Yani her sazende kendi tekniği ile çalar, bizim müziğimizin bir özelliği de budur. Yani tek bir teknik yoktur. O yüzden yaylı tanburda yay tekniği de kişiye özel gelişir.

SORU: Sizin müzikaliteniz gözünden yaylı tanbur çalgısını değerlendirir misiniz?

CEVAP: Yaylı tanburun dışlanması önemli bir faktörü bu sazi hakkıyla icra edenin olmamasıdır. Sazda ajiite yapınca bu saza yakışmıyor diyenler var ya anlamıyorum. Yakışmıyor dediklerinin altında bence alışmadık var. Yani önceden görüp duymadıkları için böyle tepki veriyorlar. Bütün sazlara yakışıyor da buna mı yakışmıyor. Zaman değişiyor anlayış değişiyor bir çalgıyı meyhane sazi olarak yargılayıp kenara atamazsın, haksızlık edersin.

SORU: Yaylı tanburun alt teli tek tel olabilir mi? Eşik köprü eşik olabilir mi?

CEVAP: Altındaki teller birleşmesi şart. Tek tel çıplak kalıyor. O tadı vermiyor. Köprü eşik ile olmuyor. Akord sisteminde değişmesi lazım. Yaylı tanburun en büyük özelliği tek telde çalınması ve diğer tellerin ahenk teli olmasıdır.

EK 11- MURAT AYDEMİR İLE YAPILAN RÖPORTAJ / YAYLI TANBURA ELİMİ BİLE SÜRMEM**

GİRİŞ: Tanburunu ratingi yüksek yerli TV dizilerinde, İncesaz grubunda, Ahenk ikilisinde duyduğumuz Murat Aydemir ilk solo albümünü dört yıllık çalışmayla kaydetti. Albümün açılışında, Tanburi Cemil'in kemençeyle kaydettiği İsfahan

* 2019 yılında Mehmet Ünal'ın Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Türk Musikisi Bilim Dalı'nda hazırladığı "Yaylı Tanbur Metodu ve Temel Üslubu" başlıklı yüksek lisans tezi tespit edilmiştir. Tезin yazıldığı dönem ile görüşme yaptığımız tarih çok yakın olduğu için görüşmecinin bilgisi dahilinde olmadığı düşünülmektedir.

** Serhan Yedig, Hürriyet Gazetesi, 17.02.2008.

Taksimi'ne tanburuyla eşlik ediyor. Ardından Cemil Bey, Refik Fersan, Numan Ağa, Necdet Yaşar, Sedat Öztoprak'ın eserlerini yorumluyor. 36 yaşındaki Aydemir, 2008 Şubatı'nda, albümünün piyasaya çıktığı günlerde müzik serüvenini, yaklaşımını ve yaylı tanbura duyduğu antipatinin nedenlerini anlattı.

SORU: Tartışmasız tüm tanburiler Cemil Bey'e saygı gösterir, ancak sıra icadı yaylı tanbura gelince işler sarpa sarıyor. Siz de albümde, üstadı yaylı tanbur yerine kemençeli kaydıya karşınıza oturtup düet yapmışsınız. Bu alerji nereden kaynaklanıyor?

CEVAP: Enstrümanın yaylı cümbüş gibi farklı bir ismi olsaydı, bu kadar büyük karmaşa yaşanmazdı. Çünkü mızraplı tambur Türkler'e ait tarihi bir enstrüman. Yaylı tanbur ise Cemil Bey'in dehasıyla oluşturduğu, ahşap bir çalgı. Tanburi Cemil, bir süre bu enstrümanı kullanmış, sonra yine mızraplı tanbura dönmüş. İzzettin Ökte,ERCÜMENT Batanay ahşap yaylı tanburla başarılı icralar çıkardı. Bir süre sonra metal yaylı tanbur modası yaygınlaştı, cümbüşü uyarladılar. Bu enstrüman baygın bir edayla, meyhane havasında çalınıyor. Alerjim buradan kaynaklanıyor. Tanbur çaldığımı duyanların "yaylı mı" diye sormaları asabımı bozuyor. Hiç yaylı tanbur çalmadım, hatta elimi bile sürmedim.

SORU: Yay ve mızrap tekniğini bir arada yürütmek virtüözüteye zarar veriyor mu?

CEVAP: Yaylı tanburda iki tel birleştirilmiştir. Mızrapla çalınanda iki tel ayrıdır. İkisinin parmakta bıraktığı iz farklıdır. Yaylı tanbur, gitar gibi enstrümanlar mızraplı tanbur çalan kişinin perdeler üstünde dolaşan elinin parmaklarındaki nasır yapısını bozar, enstrümanından cızırtılı ses çıkmasına neden olur. Tanburcu sadece aynı yapıdaki lavta, ut, bağlama çalabilir. Üstelik yay tanbura ses genişliği sağlamaz. Oktav açısından ikisi eşittir, mızraplı tanburda orta tellerin kullanımı ses sahasını biraz daha genişletir.

EK 12- NECDET YAŞAR İLE YAPILAN RÖPORTAJ*

SORU: Sizi Ercüment Batanay gibi sahnelerde, assolistlerin arkasında görmedik hiç. Teklif mi gelmedi, siz mi gazinodan uzak durdunuz?

CEVAP: Fahrettin Aslan'dan ilk teklifi aldığımda 27 yaşında, dört yıllık radyo sanatçısıydım. Ekonomik durumum iyi değildi. Aracı olan kişiyle cevap gönderdim. Teşekkür ettim, “Benimki klasik bir saz, sahneye uymaz” dedim. Teklifi getiren dostum 10 gün sonra tekrar geldi, fiyat yükselmişti. Yine reddettim. Teklifler gittikçe arttı, sonunda bir maaş seviyesine geldi. Fena halde sıkılmışım bu işten. Şakayla karışık, haber gönderdim. Gazinosunu bağışlasa yine de sahneye çıkmam, dedim...

SORU: Söz Ercüment Batanay'dan açılmışken, o neredeyse yaylı tanburla özdeşleşmişti. Siz neden yay kullanmadınız hiç? Klasik Türk Müziği geleneğine yürekten bağlı tanburilerin yaydan pek hoşlanmadığı, kendilerine yakıştıramadıkları söylenir. Oysa yayı ilk kullanan, usta kabul ettiğiniz Tanburi Cemil değil miydi?

CEVAP: Tanburi Cemil Bey, tahta tanburda yay kullanıyordu. Yüksek ses elde edemese de hoş, ilahi bir ses elde etmişti. Ercüment Batanay ise sahnede yüksek ses elde etmek için cümbüş gibi metal gövdeli bir tanburu yayla kullanmıştı. Bu bizim geleneğimizde olan bir saz değil.

SORU: Peki siz neden tahta tanburda yay kullanmayı denemediniz hiç?

CEVAP: Türk saz müziğinde çağ açmış bir ustaydı Tanburi Cemil. Şöhreti nedeniyle plak firmaları peşindeydi. Birbiri ardına plağı yayınlanıyordu. Firmaların talepleri üzerine, yaylı tanburu denemişti. Çünkü her plakta bir yenilik yapmak gerekirdi. Yayla yeni bir etki yaratmıştı. Sonraki yıllarda İzzettin Ökte, hocam Mesut Cemil de bu tekniği kullandı. Fakat sonra unutuldu. Yaylı tanburla ajilite yakalamak, diğer sazlarla başa baş çalmak zordur. Ancak renk sazı olarak kullanılabilir.

* Serhan Yedig, Hürriyet Gazetesi, 07.02.2010.

SORU: Tanburi Cemil'in öğrencileri ve çocuğu kanalıyla size birçok özel bilgi ulaştı. Bunlar arasında üstadın yaylı tanbur denemesi konusunda pişmanlık duyduğuna dair bir mesajı var mı?

CEVAP: Hayır, kesinlikle böyle bir mesaj yok. Tarih içinde kaybolup gitmiş bir deneme sadece...



ÖZGEÇMİŞ

Mücahit Yalçın Öztüfekçi, 1992 yılında İzmir Atatürk Lisesi'ni bitirdi. Aynı yıl, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı'nı kazanan Öztüfekçi, 1997 yılında temel bilimler bölümünde derece ile mezun oldu. 1998 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimlerinde yüksek lisansa başladı. Bu bölümde Geleneksel Türk sanat müziği ve seslendirme becerisi dersleri verdi. Prof. Dr. Ayhan Erol'un danışmanlığında "Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü: İzmir Fasıl Mekanları Örnek Olayı" başlıklı tezi hazırlayarak yüksek lisansını tamamladı. 2012 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Konservatuvarı'na öğretim görevlisi olarak atandı. Aynı yıl, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Müzik Bölümü'nde, 2017 yılında ise aynı üniversitenin Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü'nde bu görevine devam etti. 2016 yılında İstanbul Üniversitesi Müzikoloji ve Folklor Programı'nda doktora başlayan Öztüfekçi, danışmanı Prof. Dr. Pınar Somakçı rehberliğinde "Gelenekten Dışlama Olgusunun Yaylı Tanbur Enstrümanı Üzerinden Sosyolojik Ve Organolojik Analizi" başlıklı tezi hazırladı.

1997 yılında TRT İzmir Radyosu'nun açmış olduğu sınavı kazanan Öztüfekçi, bu kurumda 2012 yılına kadar Türk sanat müziği ses sanatçısı olarak görev yaptı. Öğrenim hayatı boyunca çeşitli müzik gruplarında performans gösteren Öztüfekçi, kendi kurduğu müzik gruplarıyla ve bireysel olarak yurt içinde ve yurt dışında bir çok konser verdi. Kurduğu müzik grupları ile birikimlerinden oluşan iki albüme ve bir singel çalışmaya imza attı. 2005 yılından beri birkaç amatör müzik topluluğunun şefliğini yapan Öztüfekçi, halen bu etkinliklerini sürdürmektedir. Mücahit Yalçın Öztüfekçi; bağlama, ud, ney, yaylı tanbur, perdesiz gitar, piyano ve flüt çalmakta olup beste ve aranje çalışmalarına da devam etmektedir.