

**T.C
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM
TÜRK HALK BİLİMİ BİLİM DALI**

**MODERN KENT ORTAMINDA ÜRETİLEN TÜRKÜLERİN
VE BUNLARIN İCRA ORTAMLARINDAN TÜRKÜ BARLARIN
İŞLEV KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Gülbüz GÖZÜM**

**Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Armağan ELÇİ**

Ankara–2010

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM
TÜRK HALK BİLİMİ BİLİM DALI**

**MODERN KENT ORTAMINDA ÜRETİLEN TÜRKÜLERİN
VE BUNLARIN İCRA ORTAMLARINDAN TÜRKÜ BARLARIN
İŞLEV KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Gülbüz GÖZÜM**

**Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Armağan ELÇİ**

Ankara–2010

ONAY

Gülbüz Gözüm tarafından hazırlanan “Modern kent Ortamında Üretilen Türkülerin ve Bunların İcra Ortamlarından Türkü Barların İşlev Kuramı Açısından İncelenmesi” başlıklı bu çalışma 25.11.2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Halk Bilimi Anabilim, Türk Halk Bilimi Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

.....

Doç. Dr. Ali YAKICI (Başkan)

.....

Yrd. Doç. Dr. Armağan ELÇİ (Danışman)

.....

Yrd. Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans Eğitimi ders dönemi boyunca, bir müzisyen olarak, halk bilimi alanındaki cehaletimi ve belki de bu cehaletimden kaynaklanan cesaretimi, hoşgörüyü karşılayıp, ışığıyla aydınlanmama izin veren tüm hocalarıma teşekkürü borç bilirim.

İyi bir çalışma yapabilmem için konu üzerinde en az benim kadar araştırma yapan ve bu anlamda ufku genişleten danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Armağan Elçi'ye ve yıllardır müziğin teorisi konusunda kendilerinden etkilendiğim değerli hocalarım Cengiz Kurt, Can Karahan ve Fatih Kaya Kuzucu'ya sonsuz şükranlarımı sunarım.

Hayır dualarını hiçbir zaman üzerimden eksik etmeyen ak pürçekli, bilgiler bilgesi canım anneme, güzel huylu sevgili evdeşim Sevda'ya ve oğlum Hamza Metehan'a sevgilerle...

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
GİRİŞ.....	2

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRKÜ KAVRAMI

I. MÜZİK.....	4
II. HALK VE HALK MÜZİĞİ ÜZERİNE.....	6
III. TÜRKÜ.....	9
A. Hece Ölçüsüyle Yazılmış Manzum Eserler Olmaları.....	11
B. Genelde Bağlantı/Kavuştak, Bölümlerinin Bulunuyor Olması.....	14
C. Her Birinin Kendine Ait Özel Bir Ezgiyle Seslendirilmesi.....	16
Ç. Anonim Olmaları.....	17
III. TÜRKÜ FORMU.....	18
IV. TÜRKÜ BARLARDA İCRA EDİLEN MÜZİĞİN HALK MÜZİĞİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİMESİ.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKÜ BARLAR

I. TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜ.....	32
II. TÜRK KÜLTÜRÜNDE MÜZİK DİNLETİSİ VE İCRA MEKÂNLARI.....	34
III. TÜRKÜ BAR DEYİMİ ÜZERİNE.....	39
IV. TÜRKÜ BARLARIN OLUŞUM ve GELİŞİM SÜRECİ.....	42
A. Türk Eğlence Kültürü ve Tarihsel Süreç İçindeki Değişimi.....	42
B. Ankara'da Eğlence Kültürü ve Canlı Müzik.....	44
C. Türkü Barların Ortaya Çıkışına Zemin Hazırlayan Toplumsal Değişimler.....	45
1. İdeolojik Yapı ve Siyasal Gelişmelerin Türkü Barların Oluşumuna Etkisi.....	45
2. Göç ve Kırsaldan Kente Taşınan Kültürel Unsurların Türkü Barların Oluşumuna Etkisi	48
V. TÜRKÜ BARLARIN FİZİKİ ÖZELLİKLERİ.....	52
A. Türkü Barların Yoğunlaştığı Bölgeler.....	52
B. Türkü Barların İç Tasarımı.....	55
VI. TÜRKÜ BARLARIN HEDEF KİTLESİ VE SÜREÇ İÇERİSİNDE HEDEF KİTLEDE GÖRÜLEN DEĞİŞİM.....	59
VII.TÜRKÜ BARLARDA İCRA EDİLEN MÜZİĞİN ANALİZİ.....	61
VIII.TÜRKÜ BARLARDAKİ MÜZİSYENLER VE DİĞER ÇALIŞANLAR.....	65
IX. TÜRKÜ BARLARDA MENÜ (YİYECEKLER-İÇECEKLER)	66

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKÜ BARLARIN VE TÜRKÜ BARLARDA İCRA EDİLEN MÜZİĞİN İŞLEVİ

I. İŞLEV KURAMI	67
A. Malinowski ve İşlevsel Kuram.....	67
1. Malinowski'nin İşlev Tanımlaması.....	68
2. Kültür.....	70
3. Temel İhtiyaçlar ve Kültürün Bunlara Gösterdiği Tepkiler.....	70
B. Bascom ve İşlevselcilik.....	71
II. MÜZİĞİN İŞLEVİ.....	73
A. Müziğin, Hoş Vakit Geçirtme, Eğlendirme ve Estetik Haz İşlevi.....	75
B. Müziğin, Değerlere, Toplumsal Kurallara ve Törelere Destek Verme İşlevi.....	76
C. Müziğin, Kültürü Gelecek Kuşaklara Taşıma ve Eğitim İşlevi.....	79
Ç. Müziğin, Toplumsal ve Kişisel Baskılardan Kurtarma, Kimlik Kazandırma, Aidiyetlik Duygusuyla Rahatlatma ve Etkinliği Azaltma İşlevi.....	81
D. Müziğin, Protesto İşlevi.....	83
E. Müziğin, Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma İşlevi.....	86
F. Müziğin, Haber Alma, Öngörü ve İletişim İşlevi.....	89
G. Müziğin, Anlatımı Güçlendirme İşlevi.....	92
H. Müziğin, Ekonomik İşlevi.....	93
I. Müziğin, Biyolojik ve Psikolojik Sağaltım İşlevi.....	97
İ. Müziğin, İnançsal İfade İşlevi.....	99
J. Müziğin, Egemenliği ve Gücü İfade İşlevi.....	101

III. TÜRKÜ BARLARIN VE TÜRKÜ BARLARDA İCRA EDİLEN MÜZİĞİN İŞLEVİ.....	103
A. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Hoş Vakit Geçirtme, Eğlendirme ve Estetik Haz İşlevi.....	103
B. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Kültürü Gelecek Kuşaklara Taşıma ve Eğitim İşlevi.....	104
C. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Aidiyetlik Duygusu Yaratma ve Kimlik Kazandırma İşlevi.....	107
Ç. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Toplumsal ve Kişisel Baskılardan Kurtarma, Rahatlatma ve Etkinliği Azaltma İşlevi	112
D. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Protesto İşlevi.....	119
E. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma İşlevi.....	122
F. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Tarihsel Veri Olma İşlevi.....	125
SONUÇ.....	130
KAYNAKÇA.....	133
EKLER.....	137
ÖZET.....	150
ABSTRACT.....	151

Müzik devlet kurar, devlet yıkar.

Konfys

Kaysı yere devlet gelse, kopuz bilen ozan gelir.

Türkmen atasözü

Vahdet-i Millye, sazın tellerinin altındadır.

Muzaffer Sarısözen

GİRİŞ

Halk bilgisi ürünlerinin, ortaya çıkmasında tetikleyici rol üstlenen biyolojik ve psikolojik ihtiyaçlar ele alındığında, toplumsal davranışların gelenekselleşmesini ve yaşamasını sağlayan asıl unsurun, işlevsellik olduğunu görürüz. Bu çalışmada, yoğun olarak 90'lı yılların ilk yarısında ortaya çıkmaya başlayan türkü barların ve türkü barlarda icra edilen müziğin toplumsal işlevi üzerinde durulmuştur.

Çalışmaya başlarken, öncelikle, asıl konuyu aydınlatacak olan bazı ikincil konuların işlenmesi zorunluluğu ve ilgili kavramların, anlamsal açıdan netleştirilmesi gereği ortaya çıktı. Tezin birinci ve ikinci bölümleri sözü geçen bu konulara ayrıldı.

Birinci bölümde, türkü barlarda icra edilen müziğin türkü olup olmadığı sorusuna cevap aranmıştır. Bu soruya cevap ararken, müziğin, tarihi seyri kısaca ortaya konulduktan sonra 'Halk' , 'Halk Müziği' ve 'Türkü' kavramları üzerinde durulmuştur. Türk Halk Müziği'nin tarihsel süreç içerisinde geçirdiği değişimin ışığında ve türkü barlarda icra edilen müzikten yola çıkılarak, modern kent ortamında üretilen eserlerin türkü sayılıp sayılamayacağı konusu tartışılmış, anonim türkülerle yeni üretim eserler, müzikal ve sözel yapı açısından karşılaştırılmıştır.

İkinci bölüm ise, türkü barların oluşum gelişim süreçleri ve gözlemlenebilen tüm özelliklerinin incelenmesine ayrılmış, Türk kültüründe müzik dinletisine ait ilgili tarihsel veriler değerlendirilmiş ve tarihî müzik dinleti mekânları ile türkü barlar arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Bu bölümde ayrıca türkü barların oluşum gelişim sürecine etki eden tüm faktörler üzerinde durulmuş böylece türkü barların ortaya çıkış nedenleri aydınlatılmak istenmiştir. İkinci bölümün sonunda ise, türkü barların fiziksel özellikleri; işletmecilerin, çalışanların ve hedef kitlesinin toplumsal görüntüsü hakkında bilgi verilmiştir.

Üçüncü bölümde türkü barlar ve türkü barlarda icra edilen müziğin işlevi üzerinde durulmuştur. Bölümün girişinde işlev kuramının ne olduğu, genel olarak müziğin işlevinin ne olabileceği araştırılmış, tüm bunların ışığında türkü barlar ve türkü barlarda icra edilen müziğin işlevinin ne olabileceği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tez hazırlanırken, kapsamın genişletilmesiyle karşılaşılabilecek problemler düşünülerek, alan olarak yalnızca Ankara bölgesi ve özellikle Sakarya Caddesi seçilmiştir. Alan araştırmalarında gözlem ve yönlendirilmiş görüşme yöntemi, alan araştırmasının dışında ise kaynak taraması yöntemleri kullanılmıştır.

Araştırmalarda gözlem yöntemiyle ilgili bir sıkıntı yaşanmamasına karşın, görüşme yöntemi söz konusu olduğunda –özellikle müşterilerle yapılan görüşmelerde, bağlamdan kopma vb.- birtakım sıkıntılarla karşılaşmıştır. Ayrıca konuyla ilgili daha önce yapılmış çalışmaların yok denecek kadar az olması da kaynak taramasıyla arzu edilen veri seviyesine ulaşılamaması sonucunu doğurmuştur.

Tezin ana konusu olan türkü barlar ve türkü barlarda icra edilen müziğin toplumsal işlevi bölümü işlev kuramına göre ele alınmıştır.

Şüphesiz ki halk bilgisi üretimi devam ettiği müddetçe, halkbilimi alanında söylenen sözlerin hiçbirisi son söz olma özelliği taşımayacaktır. Bu çalışmanın, kent ortamında meydana getirilen müzikal üretimlerin ve bunların icra ortamlarından türkü barların toplumsal işlevi konusunda yapılan son çalışma olmayacağını bilincindeyim. Bununla birlikte, konuyla ilgili daha sonraları yapılması muhtemel çalışmalara ışık tutabilecek bir düzeye ulaşmış olmasını umut ediyorum.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRKÜ KAVRAMI

I. MÜZİK

Müzik ilkel toplumlarda dahi rastlanan, en eski sanat dallarından biridir. İslâmî kaynaklar, evren yaratılırken ilahî bir nağmenin koptuğunu ve müziğin bu ilâhî nağmeden meydana geldiğini (Tecer, 1958'den Özdemir 1997: 216) söyler. Bu görüşe göre, çıkış noktasında eksiksiz olan müzik, sonradan onu keşfedecek olan insanoğlu tarafından geliştirilerek kemale erdirilmeye çalışılacaktır.

“Tarih öncesi çağlardan beri insanoğlu, işittiği sesleri çözümleyip değerlendirmeye çalışmış, yüz yıllar içinde sesleri düzenlemekte ustalaşarak onlardan bir ifade biçimi yaratmıştır.” (Say 2006: 17) İnsanın kendini ifade için doğadaki sesleri algılayıp taklit etmeye başladığı noktayı, müziğin insanoğlu tarafından keşfedildiği nokta olarak kabul edebiliriz.

Tarih öncesi devirlerde kuşların ötüşünden, suların şırıltısından, yağmurun sesinden, rüzgârın ve kıyıya vuran dalgaların uğultusundan esinlenen ilk insanlar, içi boş bir kütüğe deri geçirip vurarak, hayvan bağırsaklarından yapılan kirişleri çekerek, boynuz, kemik ya da odundan boruları üfleyerek doğadaki sesleri taklit etmeye başladılar. Başlangıçta işaret vermek amacıyla kullandıkları bu sesleri sonraları hoşlarına gidecek biçimde düzenleyerek kendi ilkel müziklerini yarattılar.

“Müzikle ilgili ilk kuramları geliştiren Eski Yunanlılar'dı. Müzik ve dansın insanların yaşamında önemli bir yer tuttuğu Eski Yunan'da, şairler lir eşliğinde destanlar söylerdi.” (<http://www.muziktarihcesi.com>) *Eski Mısır'da müzik harp, flüt, davul, trampet ve boru gibi müzik aletleriyle yapılan gelişmiş bir sanat koluydu. Mısır'da müzik daha çok tapınaklarda icra edilirdi. Müziğin*

ekonomik önemi de vardı: İşçiler çalışırken yapılan müzik, onların daha istekli çalışmalarını ve böylelikle daha verimli olmalarını sağlıyordu.“
(<http://www.muziktarihcesi.com>)

Çinliler de Eski Yunanlılar gibi müziğin, duygusal açıdan tetikleyici gücünün bilincindeydiler. *“Eldeki bilgilere göre eski çağlarda, Çin tapınaklarında ve saraylarında koronun söylediği ve çoğu kere üç yüz kadar çalgının katıldığı bir müzik vardı.”* (Mimaroğlu, 1987: 16) ve Çinliler de Müslümanlar gibi, müziğin tanrısal bir gücün yankısı olduğuna inanıyorlardı. Bu inanç daha sonraları da sürdü ve müzik bütün toplumlarda etkili bir dinsel anlatım aracı oldu.

Müzik, tarihî kökleri 6000 yıllık bir geçmişe dayandırılan Türk toplumunda da din ile çok sıkı bağlara sahipti. Türklerde, en eski çağlardan çok yakın bir döneme kadar, sihirbazlık, müzisyenlik, doktorluk ve kâhinlik gibi birtakım özellikleri bünyesinde birleştirmiş kişiler bulunuyordu. Bunlara şaman, kam, baksı, bahşi, ozan gibi isimler verilmişti. Toplumsal rol açısından bütün bu görevleri üstlenmiş olan ‘şaman’ şölenlerde, ölüm (yuğ) törenlerinde davulu veya kopuzu eşliğinde doğaüstü güçlerle irtibat kurabilmek için veya yalnızca eski kahramanları ve savaşlarını anlatmak için melodili şiirler okurdu. Fuat Köprülü’ye göre toplumsal işbölümü başlayana kadar bu böyle devam etti. (Köprülü 1999: 65) Daha sonra ise sadece müzik ile uğraşan insanlar ortaya çıktı.

İnsanın basit biçimde kendini ifade etmesi gibi bir işlevselliği olan müziğin, sanatsallaşmaya doğru evrilmesinin bu dönemde başladığını söyleyebiliriz. Sanatsallaştıkça bireyselleşen –ilk başlarda olduğu gibi- ve din dışı alanlarda ürün vermeye başlayan müzik, günümüz toplumunda her alanda işlevselliği artmış bir sanat dalı olarak karşımızda durmaktadır. Müzik, eğitimden ekonomiye, sağlıktan haberleşmeye kadar her alanda, çağımız insanı için vazgeçilmez bir gereç halini almıştır.

II. HALK MÜZİĞİ VE HALK ÜZERİNE

Araştırmaya başlarken, türkü barlarda canlı olarak icra edilen müziğin türkü olup olmadığının, net bir şekilde ortaya konulması ihtiyacı doğmuş, bu netliği sağlayabilmek içinse, halk ve halk müziği kavramlarına değinmek, modern kentte halk var mıdır ve türkü formu nedir? sorularına cevap aramak bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmıştır. Çalışmamızla birebir ilgili bu konu/kavramların netleşmesi, türkü barlarda icra edilen müziğin tanımlanması ve işlevinin ne olduğunun tespit edilebilmesi bakımından gereklidir.

19. yüz yılın halk tanımı, toplumun, okuryazar olmayan, modern kentlerin yakınındaki kırsal bölgelerde basit bir yaşama sahip ve kentli kültürüne uzak olmasına karşın medeniyete ilkellerden daha yakın olan insan gruplarını, ifade ediyordu. Halk, medenî insanla ilkel insan arasında bir yerdeydi. Bu tanımlamaya göre halk ile seçkinleri birbirinden ayıran en önemli özellik okuryazarlıktı. Fakat bir insanın medenî sayılabilmesi için okuryazarlık şartı tek başına yeterli değildi. Okuryazarlığın yanında, edebî seviyeye sahip seçkin bir grubun da içinde bulunduğu bir toplumda yaşıyor olması gerekiyordu.

“Bu anlayış sayesinde, dünyanın büyük bir kısmı, kendi ırkının üstünlüğüne inanan Avrupalı entelektüeller tarafından medeniyet dışında kabul edilmiştir ve ilkeller, seçkin bir gruba sahip olamayacakları için halka da sahip olamayacaklardır ve dolayısıyla da halk bilgisine sahip olmaları da mümkün değildir.” (Dundes, 2006: 15-16) gibi bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Hâlbuki en ilkel insan topluluklarına dahi bakıldığında kendi yaşantılarıyla ilintili halk bilgisi ürünlerine sahip oldukları kolayca görülebilmektedir.

19. yüz yılın halk tanımlamasına göre, Avrupalılar'ın, medenî olmayan insan toplulukları sınıfına soktuğu İç Asya topluluklarının halk bilgisine sahip olmamaları gerekir. Oysaki İç Asya coğrafyasında yaşayan insan gruplarının,

yaşadıkları coğrafyayla ilişkili olarak geliştirmiş oldukları ‘atlı göçebe kültürü’ halk bilgisi unsurları açısından muazzam bir zenginliğe sahiptir. Bu tip örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Diğer taraftan, iletişim teknolojilerinin, gelişip yaygınlaşması ve kırsal bölgelerin en uzak noktasına kadar ulaşmış olmasının getirdiği sonuçlar da alışılmış ‘halk’ tanımlamasının, geçerliliğini yitirdiğini gösteren bir başka kanıt olarak karşımıza çıkmaktadır.

Halk kavramına yeni bir tanımlama yapma ihtiyacına, Alan Dundes, *“Halk terimi, en az bir ortak faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade eder. Bu grubu birbirine bağlayan faktörün ortak bir meslek, dil veya din olabilir ne olduğu önemli değildir. Bu faktörden daha önemli olan nokta ise, herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendine ait kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır.”* (Dundes, 2006: 19) tanımlamasıyla karşılık vermiştir.

Dundes, köylerin sayısının azalmasıyla halk topluluklarının ortadan kalkmayacağını çünkü köylerin azalmasının halkı oluşturan gruplardan sadece birinin azalması olduğunu ifade eder. Ona göre, halk grupları yalnızca köylerde değil modern kentlerde de vardır, yaşamaya ve halk bilgisini üretmeye devam etmektedir. Dundes, teknolojinin ve modern kent kültürünün, halk bilgisini öldürmediğini, tersine, üretilmesi, yayılması ve aktarılmasında önemli roller üstlendiğini söyler.

‘Halk Müziği’ kavramı da ‘Halk’ kavramıyla bağlantılı olarak, taşralılara ait, sanatsal olmayan, kulaktan kulağa aktarılan bir müzik türü olarak tarif ediliyordu. *“Gerçekte, birçok kültürde müziğin kendisi için ayrı bir kelime yoktur. Fakat halk müziği fikri Avrupa’da ve Yeni Dünya’da en azından iki yüzyıldır vardır ve alelade insanların müziğini (halk müziğini) şehirlerde ve üniversitelerdeki eğitilmiş müzikten ayırt etmeye yardımcı olmuştur.* (Titon, 2006: 399) *Fakat Avrupa köylü kültürlerinin çoğu, yirminci yüzyılda ortadan*

kayboldu. Halk bilimciler halk türkülerinin, Avrupa ve Amerikan işçi sınıflarında ve gerek kırsal bölgede ve gerekse de şehirlerde sıkı örülmüş etnik gruplar arasında hala canlı olduğunu gözlemlediler.” (Titon, 2006: 395-396) Halk gruplarının ve halk bilgisi üretiminin, yok olmadığının, modern kent ortamında da yaşıyor olduğunun anlaşılmasıyla koştur bir sonuçtu bu.

Aslında, seçkinler ile halkın birbirinden farklı müzik türleriyle ilgilenmeleri gerektiği fikri daha eskilere dayanır. Aristo toplumun üst katmanlarıyla alt katmanları arasında, müzikal algılama farkı olduğunu savunur ve şöyle der “*Tiyatroda iki türlü dinleyici vardır: Biri iyi eğitilmiş soylular, ötekisi ise aşağı uğraşları olan kimseler, parayla çalışan işçiler ve benzerleri gibi avam takımından. Bu ikinci sınıfın dinlemesi için de yarışmalar ve gösteriler düzenlenmelidir. Fakat bunların zihinleri çarpılmış ve doğa durumundan uzaklaşmış olduğu için uyumlarında kuraldan sapmalar ve melodilerinin tonunda doğaya aykırı abartmalar vardır. Her grup, kendi tabiatına yakın olandan zevk alır. Onun için, tiyatro yöneticilerinin bu sınıf dinleyicilere çekici gelen müzik türünü kullanmalarına göz yummak gerekir.*” (Aristo’dan Oskay, 2001: 14). Müzik kalitesinin kültür seviyesiyle doğru orantılı olduğu bir gerçektir. Sosyolojide, müzikteki gelişmişlik bir toplumun medenîlik seviyesinin temel ölçütlerinden biri olarak kabul edilir. Fakat müzik türlerinin tespiti söz konusu olduğunda, medeniyet, bir ölçüt olarak kullanılamaz.

Öztuna, halk müziğini, “*Klasik mûsikî yahut sanat mûsikîsi dışında kalan, halk dehasının umumî, müşterek mahsûlû olan ve bestekârları meçhul bulunan mûsikî*” (Öztuna, 2000: 140) biçiminde açıklar. Türk Dil Kurumu Türkçe sözlüğünde ise yazılı hiçbir kurala dayanmadan, yalnızca işitme yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılan, halkın ortak malı olan geleneksel müzik türü şeklinde açıklanır.

Halk müziğinin ne olduğunu açıklama çabasıyla yapılmış tanımlamaların hemen hepsinin birkaç ortak noktaya temas ettiğini

görüyoruz. Alışılmış halk müziği tanılamalarının üzerinde durulması, günümüz şartlarına göre yeniden düzenlenmesi gereken kısımları olduğu açıktır. Bu kısımlardan birincisi, halk müziği üretimi ve icrasında bilimsel ve sanatsal kaygı taşınmadığı görüşüdür. İkincisi, halk müziğinin tek kaynağı olduğu düşünülen köylerin kaybolmaya başlamasıyla, halk müziği üretiminin de son bulacağı fikridir. Üçüncüsü ise çalışmamızın bir sonraki bölümünde genişçe üzerinde duracağımız, halk müziklerinde aranan anonimlik şartıdır.

Anonimlik, eserin bestekârının olmaması değil, bestekârın kim olduğunun bilinmemesi durumudur. Köylülerin, çağımızda yaşayan halk gruplarından yalnızca biri olduğu ve kent ortamında değişik halk gruplarının yaşadığı gerçeğini; en ilkel toplumlarda dahi yapılan müzik icrasının “*bedîi ihtiyacı karşılama*” (Köprülü, 1999: 50) kaygısıyla, dolayısıyla sanatsal bir takım kaygılarla yapıldığını, bunun yanında, günümüzde, halk müziği eğitimi veren konservatuarların varlığını ve buradan yetişen müzik adamlarının halk müziği alanında sanatsal çalışmalar yapıyor olmalarını da göz önünde bulunduracak olursak, yeni bir ‘Halk Müziği’ tanımlamasına ihtiyacımız olduğu anlaşılabacaktır.

Yeni bir ‘Halk Müziği’ tanımlamasına gitmeden evvel, genel olarak ele aldığımız halk müziği kavramını Türk Halk Müziği alanına indirgeyip ‘Türkü’ kavramının neyi ifade ettiğini ortaya koymamız gerekecek.

III. TÜRKÜ

“İlk olarak XV. yüzyıla ait Ali Şir Nevâî’nin Mizânü’l- Evzan (Vezinlerin Terazisi) adlı eserinde geçtiği bilinen” (Elçi, 2008: 40) ‘Türkü’nün ne olduğunu veya çağdaş bir türkü tanımlaması yapılırken nelere dikkat edilmesi gerektiğini belirleyebilmek için şimdiye kadar yapılmış türkü tanımlamalarını ele alıp ortak noktalarını bulmamız gerekiyor. Ayrıca bu tanımlardan hareketle yeni bir tanıma doğru giderken, alışılmış tanımların, içlerinde

barındırdığı kavramlar üzerinde de yeterince durmak zorundayız. Ancak bu şekilde yeni ve işlevsel bir türkü tanımına ulaşabiliriz.

Buraya, türkü konusunda yapılmış çok sayıdaki tanımdan sadece birkaçını aldık. Bunların dışında kalan tanımlamalara da bakılacak olursa, konu üzerinde hemen hemen aynı noktalara değinildiği görülecektir.

“Türkü, gerçekte hayali, sağ düşünce ile rüyayı, sözün ve ona koşulan sazın dili ile birleştiren şiiirdir.” (Başgöz, 2008: 15)

“Türkü, Türk halk mûsikisinin en tanınmış şeklidir. Farsça Türkî’den (Türkçe, Türk’e ait ve mahsus) Türkçe telaffuza uydurulmuştur. Klasik mûsikîdeki şarkı formuna karşılıktır” (Öztuna, 2000: 535)

“Halkın ruh halini, derdini, neşesini, zevkini, dünya görüşünü, inancını, karşılaştığı olayları yansıtan; hece ölçüsüyle ve bir veya dört mısralı ana bölümlere çoğu defa bağlantıların getirilmesiyle söylenen; manzum ve ezgili anonim ürünlere ‘türkü’ denir.” (Kaya, 2004: 148)

“Hece ölçüsüyle yazılmış, çok defa kavuştaklı¹ olan bir halk şiiri biçimi; bu biçimdeki şiirle özel ezgisinin oluşturduğu bir bütün” (Özbek, 1998: 188-189)

“Duygu, düşünce, hayâl ve birey ya da toplum olarak doğumdan ölüme kadar yaşanan, insan ve toplumda iz bırakan bütün olayları dile getiren, sevinçli ya da üzüntülü zamanlardaki coşku ve heyecanı yansıtan, kaynakları genellikle ozan, türkü yakıcı ve söyleyici kişilerden oluşan, hangi edebiyat şubesine ait ya da hangi biçim ve türde ortaya çıkmış olursa olsun halka mal edilerek anonimleşen, şölende, düğünde, toplantıda ve her türlü icra ortamında dillerden düşürülmeyen, icracısı, icra ortamı ve konusuna göre kendine has bir ezgiyle söylenen manzum ürünlere ‘türkü’ denir.” (Yakıcı, 2007: 44)

¹ Kavuştak: Türkülerde dörtlükler arasında bağı sağlayan, her dörtlükten sonra tekrarlanan ve ezgisi değişmeyen bölüm; bağlantı, dönderme, nakarat.

“Hece ölçüsüyle yazılmış ve halk ezgiyle bestelenmiş manzume” (TDK Türkçe Sözlük)

Yukarıdaki türkü tanımlarının vurgu yaptığı; hece ölçüsüyle yazılmış manzum eserler olmaları, genelde bağlantı/kavuştak bölümlerinin bulunuyor olması, her birinin kendine ait özel bir ezgiyle seslendirilmesi ve anonim olmaları noktalarını türkünün çağdaş tanımlamasını yapabilmek için birer birer ele alalım.

A. Hece Ölçüsüyle Yazılmış Manzum Eserler Olmaları

Türkülerin büyük bir bölümünün hece ölçüsüyle yazıldığını görüyoruz. Doğan Kaya ‘Anonim Halk Şiiri’ adlı eserinde, beş heceliden on beş heceliye kadar; Ali Yakıcı ise ‘Halk Şiirinde Türkü’ adlı eserinde, üç heceliden on altı heceliye kadar olmak üzere bir türkü tasnifine gitmiştir. Buradan da anlaşılıyor ki “*türkülerin hece adedi muayyen değildir.*” (Onay 1996: 63) Ayrıca, türkülerin hece ölçüsü dışındaki vezinler kullanılarak yakıldığını da unutmamalıyız. Türkülerde hece vezni dışında görülen diğer bir vezin türü ise arûz veznidir. Köprülü, ‘Edebiyat Araştırmaları’ adlı eserinde, âşık tarzına mahsus olan ne klasik şiirde ne de Âcem edebiyatında rastlanmayan arûz şekilleri olarak, divan, semai, selis, kalenderî, şatranc’dan bahseder (Köprülü, 1999: 253-254)

“Divan, selis, semâi gibi âşık fasıllarının içinde yer alan türkülerden başka Fuzûlî, Nesîmî ve Nedim gibi kullandığı dil ve manzumlar bakımından halkın kendisine yakın hissettiği kimi divan şairlerinin gazelleri de repertuardaki yerini almaktadır. Özellikle Harput, Urfa, Kerkük, Diyarbakır vb. türkülerinde Fuzûlî ve Nedim’le birlikte Rıfat, Hayrî vd. aruz veznini kullanan şairlerin de tesiri görülmektedir.

*Ben melâmet hırkasını kendim giydim eğnime
Âr ü namus şîşesini taşa çaldım kime ne*

*Gâh çıkarım gökyüzüne seyrederim âlemi
Gâh inirim yer yüzüne seyreder âlem beni*

*Gâh giderim medreseye ders okurum Hak için
Gâh giderim meyhaneye dem çekerim ışk için*

*Sofular haram demişler ıskımın şarabına
Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne*

*Sofular secde ederler mescidin mihrabına
Benim ol dost eşîğidir secdegâhım kime ne*

*Nesîmî'ye sordular kim yârin ile hoş musun
Hoş olam ya olmayayım ol yâr benim kime ne” (Yakıcı, 2007: 175)*

Türküler içinde daha çok usûlsüz olanlarda yani uzun havalarda görülen aruz veznine, Bedih Yoluk'un² seslendirdiği Fuzûlî'ye ait “Öyle Sermestem ki İdrâk Etmezem Dünya Nedir” adlı gazeli de örnek olarak verilebilir.

*“Öyle sermestem ki idrâk etmezem dünya nedir
Ben kimem sâki olan kimdir mey-i sahba nedir*

*Gerçi cânândan dil-i şeydâ için kâm isterem
Sorsa cânân bilmezem kâm-ı dil-i şeydâ nedir*

*Vasldan çün âşıkı müstağni eyler bir visal
Âşık ma'şûkdan her dem bu istiğnâ nedir*

*Hikmet-i dünyâ vü mâfihâ bilen ârif değil
Ârif oldur bilmeye dünya vü mâfihâ nedir*

*Âh u feryâdın Fuzûlî inciptir âlemi
Ger belâ-yı aşk ile hoşnûd isen gavga nedir”*

² Bedih Yoluk (1929-2004) Kazancı Bedih lakabıyla tanınan halk müziği yerel sanatçısı.

Bunun yanında, türkü barlarda çokça icra edilen ve tezimizin bu bölümünde, türkü sayılıp sayılamayacaklarını araştırdığımız çok sayıda müzik eserinin serbest vezinde yazılmış olduğunu da göz önünde bulundurmalıyız. Zülfü Livaneli'nin 'Mektup' ve Onur Akın'ın 'Gaybana Geceler' adlı eserleri modern kent ortamında serbest vezinle üretilmiş eserlere örnek olarak verilebilir.

"MEKTUP

*Bir mektup üç satır yazı
Gönlünün karası
Tırmalamış ak kâğıdı
Üç satır kara tırmık
Gönlünün karası
Tırmalamış ak kâğıdı*

*Bir sevda bir kara sevda
Gönlünün sızısı
Sırmalamış dört yanını
İçimde bir deli rûzgâr
Gönlünün sızısı
Sırmalamış dört yanını*

*Bir gurbet bir acı gurbet
Alnının karası
Bağlamış ellerini
Dilinde dostun selâmı
Dostun selâmı
Bağlamış yollarını*

Söz: Z. Livaneli-Aras Ören

Müz: Z. Livaneli" (Livaneli, 2005: 116)

"GAYBANA GECELER

*Oy sevdasına kurban olduğum oy
Bilsen ne gaybana geceler yaşarım
Gabyana gecelere oy
Kulaklarımda buruk buruk uğultular
Ben günlere yanarım günler bana
Demem o ki sana
Hasretin o kadar koymazdı amma
Geceler öyle bir gaybana gaybana
Geceler öyle bir kötü dilli gâvur gâvur ki sorma
Dönerim olmaz yatarım olmaz
Upuzun Hint Fakiri yatağı gece
Öyle bir batar ki dört yanıma
Ayağımı uzatırım parmaklık
Elimi uzatırım soğuk duvar
Oy yandır geceler andır
Kan revandır kan revandır kan revandır
Yüreğim hasretinde yalnızlık değme puşt
Gabyana gecelerin esaretinde
Oy sevdasına kurban olduğum oy
Bilsen ne gaybana geceler yaşarım
Gabyana gecelere oy
Gabyana gecelere oy*

Söz: Ersin Ergün Keleş

Müz: Onur Akın" (www.turkudostlari.net)

B. Genelde Bağlantı/Kavuştak, Bölümlerinin Bulunuyor Olması

"Türkülerin ana metinlerine çoğu zaman mısra sayıları farklı olan bağlantılar getirilir. Ancak ana metinlerle bağlantıların sayısı eşit olmayabilir." (Kaya, 2004: 156) Yakıcı'nın 'Halk Şiirinde Türkü' adlı eserinde yaptığı tasnifte, bir mısralıdan on mısralıya kadar değişik mısra sayısına sahip kavuştağın mevcut olduğu görülmektedir.

Şu Dalmadan Geçtin Mi (Yörük Ali) Yöre: Aydın/Nazilli Repertuar No: 801 Derleyen: Muzaffer Sarısözen	
Şu Dalma'dan geçtin mi Soğuk sular içtin mi Efelerin içinde Yörük Ali'yi seçtin mi	I. Bent
Hey gidinin efesi Efelerin efesi	Bağlantı/Kavuştak
Şu Dalma'nın çeşmesi Ne hoş olur içmesi Yörük de Ali'yi sorarsan Efelerin seçmesi	II. Bent
Hey gidinin efesi Efelerin efesi	Bağlantı/Kavuştak
Cepkeninin kolları Parıldıyor pulları Yörük de Ali geliyor Açıl Aydın yolları	III. Bent
Hey gidinin efesi Efelerin efesi	Bağlantı/Kavuştak

Türküleri diğer halk şiirlerinden ayıran en belirgin özelliklerinden biri de şüphesiz, yapılarında 'nakarat' da diyebileceğimiz kavuştak bölümlerinin olmasıdır (Kudret, 1980'den, Korkmaz, 2006: 57) Fakat her türkünün kavuştak bölümlerinin olduğunu/olması gerektiğini de söyleyemeyiz. Özbek'in, yukarıda verdiğimiz türkü tanımlamasından da anlaşıldığı gibi bağlantılı/kavuştaklı türküler olduğu gibi bağlantısız türküler de vardır. TRT repertuarında 3653 repertuar numarasıyla kayıtlı olan 'Bir Güzelin Aşığımı Erenler' adlı türkü kavuştaksız türküler için örnek olarak gösterilebilir.

Bir Güzelin Aşığiyım Erenler Yöre: Erzincan Repertuar No: 3653	
Bir güzelin aşığiyım erenler Onun için taşa tutar el beni Gündüz hayalimde gece düşümde Kumdan kuma savuruyor yel beni	I. Bent
Ağ gül olsam ağ gerdana sokulsam Kemer olsam ince bele sarılsam Köle olsam pazarlarda satılsam Yârim diye al sinene sar beni	II. Bent
Pirsultan Abdalım gamzeler okdur Hezeran sinemde yaralar çoktur Benim senden özge sevdiğim yoktur İnanmazsan ol Allah'a sal beni	III. Bent

C. Her Birinin Kendine Ait Özel Bir Ezgiyle Seslendirilmesi

‘Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam’ adlı eserinde Oğuz, türkünün tanımını Türklere mahsus ezgiler olarak yapar (Oğuz, 2001: 16). Türkülerin en belirgin özelliği ezgilerdir ve kendilerine has bu ezgiler ve ezgilere eşlik eden usûllerle/ritimlerle seslendirilirler. “*Türkülerin özünü müzik teşkil eder. Müziksiz güfte veya söz düşünülemez*” (Elçi, 1997: 7) Ezgi, türküyü şiirden veya halk şiirinden ayıran en önemli unsurdur. Türkü olarak kabul ettiğimiz müzik eserlerinin ezgisi sözlerden ayrıldığında, geriye kalanın, şiirden başka bir şey olmadığı görülecektir.

Usûl/Ritim konusunda ise türkülerin, usûllü, usûlsüz ve usûl bakımından karma yapı gösterenler olmak üzere üç ana şeklinin olduğunu söyleyebiliriz.

Ç. Anonim Olmaları

‘Türkü’nün işlevsel bir tanımına ulaşabilmek için belki de açıklığa kavuşturmamız gereken en önemli kavram anonimlik kavramıdır. Lâtince ‘anonymus’, Fransızca ‘anonyme’, İngilizce ‘anonymous’ şeklinde yazılan kavram, isimsiz/imzasız anlamına gelmektedir. ‘Bilmiyorum’ mânâsındaki Arapça ‘lâedrî’ kelimesi ise Türk Klasik Mûsikîsi’nde bestecisi belli olmayan eserler için, anonim karşılığı olarak kullanılmıştır. Anonim kavramı, halk müziğinde kullanılırken anlam açısından ‘halka ait’ şeklinde bir değişikliğe uğramış ve bu şekliyle türkülerin en önemli özelliği haline getirilmiştir. Oysaki *“halk sanatlarının tipik anonimlik vasfı besteleyeninin bilinmemesi veya unutulmuş olması anlamındadır, besteleyeninin olmaması anlamında değil.* (Tanrıkorur, 2005: 54) *“Büyük veya küçük her sanat eseri gibi, bu lâhinler de birer mûsikîşinas muhayilesinin iradî mahsulesidirler.”* (Gazimihal, 2006: 20) Fakat türküler halk arasında dolaşırken yapı bakımından birtakım değişikliklere uğradığı gibi yakıcısının kim olduğu noktasında da değişikliklere uğrayabilirler. Çoğu zaman da türkünün ilk yakıcısı unutulur.

Türkülerin halkın ortak malı olarak kabul edilişi, ortak üretimden değil, eserin dilden dile dolaşması esnasında yaratıcısının unutulmasındandır. Fakat günümüz koşullarında, yakılan bir türkünün sahibinin unutulması ihtimali yoktur. Gelişen teknoloji sayesinde üretimler dolaylı yahut doğrudan kayıt altına alınmaktadır. Bunun yanında, TRT repertuarına alınmış birçok türkünün yakıcısının bilindiğini de unutmamak gerekir.³ Anonim diye değerlendirdiğimiz ve TRT repertuarına da bu şekilde geçmiş türkülerin de aslında birer yakıcısı vardır. *“Kayıkçı Kul Mustafa’nın ‘Genç Osman Destanı’, Öksüz Âşıkın, Köroğlu’nun, Karacaoğlu’nun, Âşık Kerem’in, Ercişli Emrah’in, Dadaloğlu’nun, Seyranî’nin, Sümmanî’nin ve başka saz şairlerinin kimi şiirleri, türkü haline gelmiştir”* (Dizdaroğlu, 1969: 104)

³ Âşık Veysel’in, Mahsuni Şerif’in, Davut Suları’nin, Ali Ekber Çiçek’in vb. eserleri TRT repertuarına girmiştir. Mahlaslarından dahi kime ait oldukları kolayca anlaşılabilecek birçok türkü, üreticilerinin adının kaynak kişi bölümüne yazılması suretiyle TRT repertuarının anonimlik tabusunun hissettirilmeden yıkılmasına yardımcı olmuştur.

Özbek, halk müziği tanımlamasını yaparken, halk müziğini, anonim ve bireysel olmak üzere iki grupta toplar. Özbek'e göre anonim olanlar 'köy halk müziği' bireysel üretimler ise 'şehir halk müziği'dir. (Özbek, 1998: 88-89) Tokel ise konuyla ilgili olarak “*Artık türkülerin şehirlerde yaşayan, okumuş yazmış, mürekkep yalamış, modern hayat tarzının içinden gelen, çağdaş sanat akımlarını yakından takip eden insanlar tarafından da üretilen ve tüketilen bir kültürel değer olduğunun farkına varmamız gerekiyor. Beste türkü olmaz diyerek kafamızı kuma sokmanın gereği yok. Olmalı ve oluyor da*” (Tokel, 2002: 127) demektedir.

Şu halde, üretiminin devam ettiğini düşündüğümüz türkülerin anonimlik vasfı taşıyor oluşunun ve yakıcısı belli olan müzik eserlerinin durumunun, türkü tanımı yapılırken dikkate alınması zorunluluğu kendiliğinden ortaya çıkıyor.

III. TÜRKÜ FORMU

Yukarıda, türkü tanımlamalarından hareketle incelediğimiz başlıkların yanında ve belki de bu kavramların hepsini içine alabilecek 'Türkü Formu' meselesini burada ele almamız gerekiyor. Alışlagelmiş türkü tanımlamalarından ve yukarıda yaptığımız çözümlemelerden de yararlanarak 'Türkü formu var mıdır? Varsa nedir?' sorusuna cevap bulabiliriz.

Form, sanat eserleriyle verilmek istenen mesajı, daha etkili ve kolay anlaşılabilir kılmak için, anlatım materyalini belli bir düzen içinde sunmak demektir. “*Resim, heykel, mimarlık gibi mekânda beliren güzel sanatlar dallarında form, şiir, müzik, roman gibi zamanda yaşayan güzel sanat dallarından daha belirgindir: ikincilerde form, görülmez, ancak fikirlerin sıralanışındaki düzenden doğar ve bu düzenle hissedilir.*” (Tanrıkorur, 2005: 47)

Müzikte form denildiği zaman daha çok Klasik Batı Müziği akla gelir. Müzik formları batılı besteciler ve nazariyatçıların, müziği bilimselleştiren teorilerinin içinde önemli bir yere sahiptir. Besteciler, müzikal anlatımın belli bir düzen içinde olması gerektiği fikrinden doğan “*form kurallarını genellikle eserlerinde uygulamış olmakla birlikte, çok zaman bunun dışına çıkmışlar ve bundan dolayı her beste sanki ayrı bir form gibi değişik yapıda karşımıza çıkmıştır.*” (Cangal, 2008: vii)

Görülüyor ki müzik alanındaki diğer nazarî çıkarımlar gibi müzikal form kuralları da sonradan geliştirilmiş şeylerdir ve tam anlamıyla bir kesinlik arz etmemektedir. “*Mûsikîyi yaratmış olan tanınmış veya tanınmamış [halk] sanatkârları[nı]n bu mektep nizamlarından haberleri bile yoktur. Onlar, en evvel lâhni meydana getirerek bizce hayli uzun bir tahsilin tetimmesi olan neticeye bir hamlede vasil oluyorlardı. Teganni ederken makam hakkında en basit fikirleri bile bulunamazdı. Sonradan nazariyatçılar, laboratuvar ve kabine adamları çıktı, halk lâhinlerini tahlil ettiler, ne gibi bir esasa göre kurulmuş olduklarını, hususî hallerinin kaidelerini aradılar ve müşahedelerinin neticesini telhis maksadıyla bu lâhinlerde kullanılan tekmil fasılları Yunanîlerin ‘Ahenk’ ve bizim ‘Makam’ dediğimiz birer sistem dâhilinde gösterdiler. Yani, kimyager tarafından bir gazın mütalâasını müteakip verilen formüle benzeyen tamamen şahsî bir eser.*” (Combarieu’dan⁴ Gazimihal, 2006: 112-113) İçinde müzik formlarına ait kaideleri de barındıran nazarî bilgiler tabi ki önemli ve çok değerlidir. Bu kural ve kaidelerin sonradan türetildiğini öne sürerek reddetmek doğru olmaz. Fakat türkû üretimi konusunda belirli bir müzikal form esasının dikkate alınıp alınamayacağını da enine boyuna tartışmak gerekir. Çünkü türkülerin “*esas vassı, hür ve serbest olmaktır.*” (Gazimihal, 2006: 113) “*Halk, müzik aydınları tarafından kendilerine sunulan reçetelere itibar etmeyerek, kendi ihtiyaç duyduğu müziğe kendisi karar vermektedir.*” (Yurga 2002: 26) “*Ayrıca bu yaratmalardaki birinci amaç, önceden yazılmış*

⁴ (Jules Combarieu 1859–1916)

belli bir güftenin –şarkı besteler gibi- bestelenmesi olmadığı için, halk müziği parçalarının klâsik müzikte olduğu gibi makam, usûl, form, güfte, beste düzeni içinde tasnifi de anonslandırılması da söz konusu değildir.” (Tanrıkorur, 2005: 192)

Sistemleşmiş olması açısından, Türk müziğinden ileride olduğunu söyleyebileceğimiz Batı müziğinde dahi kesin bir müzik formundan bahsedemiyorken Türk müziğinin ve özellikle de Türk Halk Müziğinin, herhangi bir müzik formuna göre sınıflandırılmayacağı açıktır. “*J. Blaskoviç, çok değişik biçimde, yapıda ve ezgide türkü olduğu için türkülerini belli bir kalıba sokmanın, ancak o türe girenleri türkü saymanın, yanıltıcı sonuçlara götüreceğini, bir ezgiyle söylenen her türlü manzum parçaların halk tarafından türkü kabul edildiğini, hatta eski mecmualarda divan şiirinin murabba ve gazellerinin bile türkü başlığı ile kaydedildiğini belirtmektedir.”* (Yakıcı, 2007: 240)

Türk Halk Müziği için form meselesine, Batı müziğinden farklı olarak, sözel ve melodik yapı, konu, vezin ve hacim gibi özellikleri dâhil edebiliriz. Fakat “*türküyü ele aldığımız zaman kafiye örgüsü, nazım birimi, vezin ve hacim gibi dış unsurlar bakımından belirli bir şekilde karşılaşmamaktayız. Aynı şekilde türkülerde, türlerin belirlenmesinde bir ölçü olarak kullandığımız konu ve ezgi beraberliğinin* ” (Oğuz, 2001: 16) olmadığı da açık bir şekilde görülmektedir.

Bir müzikal üretimi türkü olarak adlandırmamıza yardımcı olabilecek bir unsur daha vardır ki o da makamların/dizilerin büyük çoğunluğunun bünyesinde barındırdığı çeyrek/koma seslerdir. Batılı milletlerin müziğinde göremeyeceğimiz “*yalnız Yakın Şark memleketlerine has olan çeyrek sesler, yüksek bir medeniyetin eseri olduğu muhakkak âlimane bir sistemin ince*

taksimâtıdır. Garp mûsikîsini diyatonikleştiren⁵ 'porte'nin icadıdır ki çeyrek sesleri de öldürdü. Garbın intibah devrinden (Hümanite asırlarından) yani XVI. asırdan itibaren bugüne kadar Avrupa'da yapılan bütün ölmüş çeyrek sesleri ihya teşebbüsleri bir türlü muvaffak olamadı.” (Gazimihal, 2006: 218) Dolayısıyla, Batılı milletlerin müziğinden farklı olarak, türkülerin birçoğunun dizisinde görülen çeyrek sesler türkü tanımlamalarında, belirgin bir şekilde yer alması gereken bir unsur olarak karşımıza çıkıyor. Bunun yanında en az çeyrek sesler kadar önemli olan bir diğer husus ise Türk Halk Müziği'nin kendine has ritimsel yapısıdır. Bağlama öğreticisi ve müzik teorisyeni Cengiz Kurt, kendisiyle yaptığımız, 05.09.2009 tarihli görüşmede, Türk Halk Müziği'nin acilen akademik boyutta araştırılması ve yok olmaktan kurtarılması gereken en önemli özelliğinin, zengin ritimsel yapısı olduğunu belirtmiştir. (Cengiz Kurt, 05.09.2009-Ankara)

Şimdiye kadar yaptığımız çözümlemelerden, birkaç nokta dışında türkülerin, kesin çizgilerle belirlenmiş bir yapısının olmadığını anlıyoruz. İlhan Başgöz 'Türkü' adlı eserinde “1940'lı yıllarda bir Hint filmi seyretmiştim Ankara'da. Adı: Avaramu. Bu filmdeki bir türküyü halkımız çok sevmişti. Ben, 1970'lerde bu türküyü Doğu Anadolu'da 'Avareyim' adı ile davul zurna eşliğinde bir halk türküsü olarak derledim. Kökenini bilmesem onu bir Türk halk türküsü sayacaktım.” (Başgöz, 2008: 45) derken, aslında türkülerin belirgin bir yapıya sahip olmadığını anlatmaya çalışmıştır. Belki de bir esere türkü diyebilmemiz için, o eserin bizde bu hissi uyandırması gerekli ve yeterli koşul olmalıdır. “Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı olarak çalışmakta olan müzik bölümünde, 1979 yılında konferans veren Alman bilim adamı Kurt Reinhardt, kendisine sorulan –radyonun etkisiyle, Zeki Müren'in söylediği şarkılara benzer türküleri, söz gelimi Urfa'dan derlemiş olsak, buna da halk müziği diyebilir miyiz?- sorusuna –evet- yanıtını vermiştir.” (Günay, 2006: 242)

⁵ *Dia* (boyunca) ve *tonos* (tonlar) kelimelerinden bileşiktir. Sesleri düz sıra halinde dizili ton ve yarım tonlarının bu ardışımıdır *Yalın dizi, yalın aralık, yalın yarım perde*.

Bir müzik eserinin türkû sayılabilmesi için gerekli olan tüm koşulların net bir şekilde ortaya konulamadığı bu noktada, THM'nin ve genel anlamda da Türk müziğinin nazarîyat açısından istenen seviyede olmaması ve tam anlamıyla sistemleşmemiş olmasından kaynaklanan ve belki de THM'nin canlılığını borçlu olduğu yapı serbestliğinin de beraberinde getirdiği olumsuzluklara rağmen, yeni ve işlevsel bir 'Halk Müziği', ardından da 'Türkû' tanımlamasına gidebiliriz.

Modern kentlerden uzak yerleşim bölgelerinde yaşayanlar veya modern kentteki değişik halk grupları tarafından, hayata dair her konuda üretilen; üretiminde birtakım sanatsal kaygılar barındıran veya barındırmayan; üreticisi/bestekârı bilinen veya bilinmeyen (anonim); üreticilerinin içinde bulunduğu toplumun temel değer yargılarını, çevreyle münasebetlerini ve hayata bakışını yansıtan müziksel üretilere '**Halk Müziği**' denir.

Bu genel halk müziği tanımlamasından sonra, Türk Halk Müziği'ni ifade eden türkû tanımlamasını da şöyle yapabiliriz.

Güfteleri, hece, aruz veya serbest vezinle yazılmış şiirlerden oluşan; kavuşaklı/bağlantılı veya bağlantısız; kendine özgü bir ezgisi olan; usûllü, usûlsüz veya usûl bakımından karma yapı gösteren; modern kentteki halk grupları veya kentten uzak kırsal yerleşimlerde yaşayanlar tarafından hayata dair tüm konularda yakılmış; bestecisi/yakıcısı bilinen ya da bilinmeyen (anonim); Batı müziğinden farklı olarak yapısında çeyrek sesleri barındırabilen ve yine Batı müziğinden farklı, kendine özgü usûlleri olan; halkın büyük bir çoğunluğunun beğenisini kazanmış; türünün tasnifi için genelleme yapılabilecek belli bir müzikal formu olmayan, form açısından serbest bir yapı gösteren; müzikal ifadede doğallığı ve anlatım kolaylığını, —yeni üretimlerde kullanılabilecek prozodi kurallarının yanında— yöresel söyleyiş ve halkın yüksek zevk hissi vasıtasıyla sağlayan; icrada önde duyulan Türk

müziği çalgıları, ezgi ve sözler sayesinde, dinleyenlerde, 'Türkler'e ait' olduğu hissi uyandıran müzikal üretilere '**Türkü**' denir.

Halk müziği ve türkü için çağdaş bir tanımlama olduğuna inandığımız bu tanımlamayı yaptıktan sonra, tezin asıl konusu olan türkü barlarda icra edilen müziği, bu tanımlamalar ışığında değerlendirmeye alabiliriz.

IV. TÜRKÜ BARLARDA İCRA EDİLEN MÜZİĞİN HALK MÜZİĞİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİMESİ

Ayhan Erol, 'Müzik Üzerine Düşünmek' adlı eserinde türkü barlarda icra edilen müziğin çok büyük bir bölümünün, halk müziği uyanışının önderleri olarak tanımladığı Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu, Sabahat Akkiraz gibi sanatçıların kaset ve konserlerde seslendirdikleri eserlerden oluştuğunu söylemektedir. Bu eserler ister anonim ister beste olsun doğrudan halk müziği dairesinde değerlendirilmektedir. Çünkü bu eserlerin birçoğu zaten TRT repertuarında türkü olarak kaydolunmuş eserlerdir. Bazıları da kaynak kişi denilebilecek yerel sanatçılar ve halk ozanlarının eserleridir ki bunlar da türkü olarak kabul edilmektedirler.

Türkü barlarda icra edilen repertuardan yukarıda bahsettiğimiz eserlerin dışında kalan kısmı ile ilgili türkü olup olmadıkları hususunda müzik dünyasında bir ortak kanı henüz oluşmamıştır. İdeolojik olarak solcu grupların içerisinde gelen sanatçıların (Zülfü Livaneli, Ahmet Kaya, Onur Akın, Grup Yorum, Grup Kızılırmak, Ali Asker vb.) çoğunlukla düzeni protesto eden, devlete karşı devrimci mücadeleyi olumlayan ve bu mücadeledeki yenilmişlik psikolojisini anlatan, zaman zaman ise hayatın diğer alanlarını kapsayacak şekilde geniş konulara sahip eserlerden oluşan bu repertuar, alışılmış türkü yapısından ve çalgılama tekniklerinden –tamamen kopuk olmamakla birlikte- farklı bir görünüm arz etmektedir.

Türkülerin seslendirilmesi noktasında yeniden yorumlanması ve yeni eserlerin kent ortamında bu yaklaşımla üretilmesinden kaynaklanan fark, toplumsal gelişim ve değişimin müziğe yansması olarak değerlendirilmelidir. Bir toplumda görülen sosyo-ekonomik değişmelerin o toplumun müziğini de etkileyeceği tartışılmaz bir gerçektir. Çünkü *“halk yaratıcı sanatı hayatın kendisinden geride kalmaz, daima onunla yarış halindedir.”* (Avezov, 1997: 60) *“Toplumun yapısıyla birlikte müzik yapma davranış ve alışkanlıkları da değişmektedir. Toplum yapısı ile müzik yapısı arasında mutlak bir ilişki vardır.”* (Budak, 2006: 20)

Sözleri, solcu şairlerin halkçı söylemleriyle Anadolu kültürünün kutsallığına göndermeler içeren bu eserler Türk müziği dizilerinin etkisi ve basit ezgi yapıları sayesinde, çok geniş halk kitlelerinin beğenisini kazanmıştır. Türk müziği çalgılarının ve özellikle bağlamanın önde duyulduğu çalgılaşma ve kayıt mantığı ile üretilen bu eserlerin alt yapısında Batı müziği çalgıları –özellikle yaylılar- kullanılmış, basit anlamda çok seslilik, küçük üçlü, dördü ve beşlilerin asıl ezgiye paralel yürüyüşleriyle sağlanmaya çalışılmıştır.

Türk müziği ve Batı müziğinin harmanlanması denemeleri olarak nitelendirebileceğimiz bu girişimler bu alandaki ilk girişimler değildir. Türk müziğinin Batı sazlarıyla icrası ve armoni çalışmaları ilk olarak II. Mahmut döneminde kurulan ‘Mızıkayı Hümayun’ devrine rastlar. O zamandan bu bugüne uzanan ve bazen kesintiye uğramış olan bir ‘geleneksel müzik armonizasyonu’ gerçeği ile karşı karşıyayız. Bu çalışmalar, ilk başlarda, çöküşe geçmiş bir devleti kurtarma projelerinden biri, belki de gösteriş amaçlı yapılan bazı yenilikler olarak karşımıza çıkıyor. Fakat cumhuriyet devrinde durum bundan biraz farklıdır.

Yurga’nın ‘20. Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzikler’ adlı kitabı ve Canbazoğlu’nun ‘Kentın Türküsü: Anadolu Pop-Rock’ adlı kitabından yola çıkarak, Türk müziğinde Doğu-Batı harmanlamasının tarihî süreç açısından şöyle sıralayabiliriz:

- 1- Guiseppe Donizetti'nin Mızıkâ-i Hümayun'daki çalışmaları (II. Mahmut zamanı 1808-1839)
- 2- Darül Elhan'ın açılması (1923)
- 3- Darül Elhan'da Türk Mûsikîsi derslerinin kaldırılması ve kurumun konservatuara dönüşmesi (1926)
- 4- Radyoda Türk Mûsikîsi yayınlarının yasaklanması (2 Kasım 1934)
- 5- Türk beşlerinin Avrupa'ya gönderilmesi
- 6- Bela Bartok'un Türkiye'ye getirilmesi (1936)
- 7- Radyodaki Türk müziği yasağından dolayı halkın Kahire radyosuna yönelmesi ve bu yönelişi engellemek adına yasağın kaldırılması (1936)
- 8- 'Bass-Bariton Ruhi Su Türküler Söylüyor' adlı programın radyoda yayınlanması (1943-1945)
- 9- Caz orkestralarının repertuarlarına Türk Halk Müziği eserlerini almaya başlaması (1950)
- 10- Türkçe sözlü pop müziğin ilk örnekleri (1960'ların başı)
- 11- Erol Büyükburç'un türküleri Batı sazları ve halk müziği sazlarıyla yorumlaması
- 12- Alpay'ın 'Kara Tren'i seslendirmesi (1963)
- 13- Tülay German'ın 'Burçak Tarlası'nı Batı sazları eşliğinde yorumlamasıyla Anadolu Pop akımının ortaya çıkmasını sağlaması
- 14- Gönül Yazar'ın gazinolarda, Batı müziği çalgılarıyla türkü söylemesi (1960'ların sonu)
- 15- Hürriyet gazetesinin düzenlediği 'Altın Mikrofon' yarışması (1965)
- 16- 27 Mayıs 1960 ihtilalinin halkçı teması
- 17- Hümeysra'nın 'Güzelliğin On Para Etmez'i söylemesi (1968)
- 18- Barış Manço'nun 'Dağlar Dağlar' adlı yapıtının yedi yüz bin adet satarak Anadolu Popun ilk hit parçası olması (1970)

Önceleri Batı müziği çalgılarıyla Batı müziği yapan gruplar, dünyadaki siyasal gelişmelerin de etkisiyle öze dönüşü yaşamış ve yapılması gerekenin, gelenekselin Batı formunda sunumu olduğu görüşünde birleşmişlerdir. Böylelikle yüzlerce sene evvel farklı bir nedenle denenmiş fakat başarıya ulaşamamış bir girişimin, başka sebebe dayanıyor olsa da samimi bir tekrarını gerçekleştirerek *"halk müziği kültürümüzün Batı müziği de yeni uygarlığımızın müzikleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. Öyleyse ulusal müziğimiz, yurdumuzdaki halk müziği ile Batı müziğinin*

kaynaşmasından doğacaktır.” (Gökalp, 1999: 146) görüşünün destekleyicisi olmuşlardır.

Ruhi Su türkü söylediği zaman, Batı hayranı şehirli de şehirlinin kendine özendiğini gören köylü de yadırgamıştı bu durumu. Aynı şekilde, halk müziğinin çok seslendirilmesi alanında yapılan öncü çalışmalar da toplum tarafından ilk anda benimsenmedi. Fakat sonraları bu çalışmaların değeri anlaşıldı ve Türk müzik hayatında, yeni bir dönem açan eserler olarak hak ettikleri yeri aldılar.

Ruhî Su çizgisinin temsilcisi olduğunu söyleyebileceğimiz Zülfü Livaneli, Ahmet Kaya vb. sanatçıların eserlerinde çoğu zaman köy kültürüne gönderme yapılmış olsa da kullandıkları dilin kente ait bir dil olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Kentte üretilen bir müzik eserinin, ifade açısından da kentli bir duruşa sahip olması doğal karşılanmalıdır. Çeşme başında gördüğü güzele âşık olma motifine şehirdeki müziksel üretimlerde rastlamak –köye gönderme yapmıyorsa şayet- mümkün değildir. Köy insanının her gün birkaç defa uğramak durumunda kaldığı, genç kızların su doldururken sohbet ettiği, karşı cinsten gençlerin birbirini görüp sevdalandıkları sosyo-kültürel bir alan olarak değerlendirebileceğimiz köy çeşmesiyle, kentlerde yerel yönetimler tarafından şehrin belirli bölgelerine yapılmış olan sebillerin aynı işleve sahip olmadığı açıktır. Bunun gibi köy ve kent arasındaki farklılıklar, üretilen müzikteki ifade farklılığının oluşmasına da zemin hazırlamıştır. *“Kırsal alandaki birçok kültürel verinin kentsel ortamda yaşatılamaması gibi müziğin geleneksel formunun da aynı teknik özellikler ile kalamayacağı gerçekliğini kabul etmek zorundayız”* (www.selcukkupcuk.com.).

Livaneli'nin *‘Dağlara Küstüm’* adlı eseri ile Pirsultan Abdal'ın *‘Ali'm Ne Yatarsın Günlerin Geldi’* adlı türküsü, tema açısından birbirine çok yakındır. İkisinde de karşılaşılan toplumsal sıkıntıların çözümünde Hz.Ali'den medet umulmaktadır. Bunun yanında, üretimlerin meydana getirildiği zaman

diliminin ve köy ile kent kültürleri arasındaki ayrışımın, bu iki eserde üslup bakımından farklılıklar yaratmış olduğunu da açıkça görüyoruz.

Ali'm Ne Yatarsın Günlerin Geldi	Dağlara Küstüm
Gözleyi gözleyi gözüm dört oldu Ali'm ne yatarsın günlerin geldi Korular kalmadı kara yurt oldu Ali'm ne yatarsın günlerin geldi	Tozlu yolarına düştüm de geldim Haramiler kesmiş suyun başını Yolların bacını verdim de geldim Bilmem kim silecek gözüm yaşını
Kızılırmak gibi bendinden boşan Hama'dan Mardin'den Sivas'a döşen Düldül eğlendi Zülfikâr kuşan Ali'm ne yatarsın günlerin geldi	Kendime kastım Ali Dağlara küstüm Ali Dar günde dostum Ali Kınama hallerimi Bağlama dillerimi Açık et yollarımı
Mümin olan bir nihana çekilsin Münafık başına taşlar üşürsün Sancağımız Kazova'ya dikilsin Ali'm ne yatarsın günlerin geldi	Zalimin elinden kapına geldim Kan gölü içinde bulandım kaldım Yetiş ya erenler canımdan oldum Bilmem kim saracak yaralarımı
Şah'ın geleceğin bir gün duydular Yezitler lânet gömleğini giydiler İmam Aliyyürrıza'ya kıydılar Ali'm ne yatarsın günlerin geldi	Kendime kastım Ali Dağlara küstüm Ali Dar günde dostum Ali Kınama hallerimi Bağlama dillerimi Açık et yollarımı
Pirsultan Abdal'ım bu sözüm haklıdır Vallahi sözümün hatası yoktur Şimdiki sofunun yezidi çoktur Ali'm ne yatarsın günlerin geldi	Söz-Müzik: Zülfü Livaneli
Söz: Pirsultan Abdal	

Muharrem Ertaş tarafından bozlak türüne uygun bestelenen Dadaloğlu'nun 'Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri' adlı şiiri ile Tahsin İncirci'nin bestelediği, Ahmet Kaya'nın yorumladığı ve sözleri F. Hüsnü Dağlarca'ya ait 'Deli Kuşun Öttüğü' adlı şiir de tema açısından birbirine çok yakındır. Fakat müzikal yapı bakımından aynı şey söz konusu değildir. Söz konusu olan bu iki müzik eseri, merkezî otoriteye başkaldırıcı farklı müziksel ifadeler ve çalgılama teknikleriyle anlatmaya çalışmışlardır.⁶ Bu ifade farkını da —yukarıdaki örnekte olduğu gibi- köy ve kent arasındaki farklılığa dayandırabiliriz.

Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri	Deli Kuşun Öttüğü
Kalktı göç eyledi Avşar elleri Ağır ağır giden eller bizimdir Arap atlar yakın eder ırağı Yüce dağdan aşan yollar bizimdir	Hey göklere duman durmuş dağlar hey Değirmenin üstü her gün yel olmaz Dinle ağa, dinle paşa, dinle bey Sen söylersin o susmaz mı bellolmaz.
Belimizde kılıcımız Kirmanî Taşı deler mızrağımın temreni Hakkımızda devlet etmiş fermanı Ferman padişahın, dağlar bizimdir	Kızılırmak akarsuyun içerler Aç kalırlar yurttan yurda göçerler Varıp eylem köprüsünü geçerler Öldüler mi kaldılar mı bellolmaz.
Dadaloğlu'm bir gün kavga kurulur Öter tüfek davlumbazlar vurulur Nice koç yiğitler yere serilir Ölen ölür, kalan sağlar bizimdir	Ummam artık olanlar böyle olsun Yeniçağda mızrak çuvala girsin Vergi versin mülk versin can versin Verirler mi alırlar mı bellolmaz.
Söz: Dadaloğlu	Söz: Fazıl Hüsnü Dağlarca Müzik: Tahsin İncirci

⁶ Tahsin İncirci'ye ait bu bestenin melodik yapısı ile Neşet Ertaş'ın '*Bir Anadan Dünyaya Gelen Yolcu*' adlı türküsünün melodik yapısının —küçük yorum farkları dışında- birbirinin aynı olduğunu söyleyebiliriz.

Modern kent ortamında meydana getirilen müzikal üretimlerle, kırsalda meydana getirilmiş ve anonimleşmiş türküler arasındaki tema birliği ve sözel üslup farkına bir başka örnek olarak, TRT repertuarında 703 repertuar numarasıyla kayıtlı olan '*Mahpushane İçinde Yanıyor Gazlar*' adlı türkü ile sözleri Sebahattin Ali'ye, müziği Ahmet Kaya'ya ait olan '*Geçmiyor Günler*' adlı eseri verebiliriz:

Mahpushane İçinde Yanıyor Gazlar	Geçmiyor Günler
Mahpushane içinde yanıyor gazlar Bayramdan bayrama da çalınır sazlar Kiminin annesi ağlar kimine kızlar Böyle de düştüm zindana Yanar yanar ağlarım Demir de parmaklıktan acanım Bakar döner ağlarım Mahpushane içinde mermerden direk Kimimiz on beşlik kimimiz kürek İdam cezasına dayanmaz yürek Böyle de düştüm zindana Yanar yanar ağlarım Demir de parmaklıktan acanım Bakar döner ağlarım Söz-Müzik: Anonim	Burda çiçekler açmıyor Kuşlar süzülüp uçmuyor Yıldızlar ışık saçmıyor Geçmiyor günler geçmiyor Avluda volta vururum Kâh düşünür otururum Türlü hayaller görürüm Geçmiyor günler geçmiyor Dışarıda mevsim baharmış Gezip dolaşanlar varmış Günler su gibi akarmış Geçmiyor günler geçmiyor Gönülde eski sevdalar Gözümde dereler bağlar Aynada hayalim ağlar Geçmiyor günler geçmiyor Yanımda yatan yabancı Her söz zehir gibi acı Bütün derlerin en gücü Geçmiyor günler geçmiyor Söz: Sebahattin Ali - Müzik: Ahmet Kaya

Modern kent ortamının ürünü olan müzik eserleri ile kırsalın üretimi olan eserler arasındaki tema benzerliklerinin yanında müzikal yönden de paralellikler görülmektedir. Âşık Veysel'e ait '*Türküz Türkü Çığırınız*' adlı türkü ile Mustafa Yıldızdoğan'ın eseri '*Ne Mutlu Türküm Diyene*' bu açıdan ele alınacak olursa, müzikal açıdan birbirlerine çok yakın oldukları görülecektir:

	Türküz Türk'ü Çığırınız Âşık Veysel	Ne Mutlu Türk'üm Diyene Mustafa Yıldızdoğan
Makam/Dizi	Hüseynî (Kerem)	Hüseynî (Kerem)
Ses Aralığı		
Usûl	10/8 (2+3+2+3)	10/8 (2+3+2+3)
Asma Karar		
Hece Ölçüsü	On birli hece ölçüsü	On birli hece ölçüsü

Halkın müzik üretmesinde ve var olanları yorumlamasında, zamanla doğru orantılı olarak gelişme ve değişme olduğunu gören ve bunun kaçınılmaz bir olgu olduğunu anlayan Tokel, konuyla ilgili şunları söylüyor:

"Doğrusunu söylemek gerekirse artık insan koken türküler kadar, türkü koken insanları bulmak da eskisi kadar kolay değil. Ama yine de bir yerlerde, bir şekilde, birileri tarafından türküler üretiliyor... Evet, artık türküler

de besteleniyor ve işte şehir türküleriyle biz daha ziyâde bu noktada karşılaşıyoruz... İşte tarihin bu dönemecinde karşımıza çıkan çağdaş insanın düşünce dünyasına seslenen, estetik hazlarına cevap veren, onunla ortak bir frekansta buluşan yeni türküler çıkıyor karşımıza, yani şehir türküleri... Bunlar, sözleri Karacaoğlan'a ait, yeni bir duyarlılıkla bestelenen çağdaş türküler olduğu kadar, modern şairlerin şiirlerinden türkü formunda bestelenmiş eserler de olabiliyor.” (Tokel, 2002: 124-125)

Ayrıca, küreselleşmenin tek tipleştirme tehdidi karşısında, yerel olanın yaşama şansının, çağa ayak uydurması ve ortaya koyduğu ürünleri genele yayabilmesiyle doğru orantılı olduğunun unutulmaması gerekmektedir. *“Küreselleşmenin ortaya çıkardığı bir sonuç olarak, yerelleştirilerek korunan değil, genelleştirilerek yayılan kültür değerlerinin yaşamaya devam ettiği görülmüştür.”* (Oğuz, 2002: 92-93). Türküler de yaşayabilmek için çağın ritmine ayak uydurmak zorundadır. Ancak bu şekilde yöresellikten bölgeselliğe ve ulusallığa oradan da küreselliğe doğru bir yol izleyebilir.

Bu noktada yukarıda birkaç örneğini verdiğimiz türkü bar repertuarından, yaptığımız ‘türkü’ tanımlamasına uyanların, türkü olarak değerlendirilmesi ve anonim türkülerle, söz konusu bu eserler arasındaki bir takım farkların, kent, köy kültürleri arasında oluşmuş –kültür ayrışımı kaynaklı- üslûp farkları olduğunun kabul edilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKÜ BARLAR

I. TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜ

“1924’de Rus araştırmacı Rudenko, Pazılık vadisinde bir mezarda, beze sarılı olarak, harp’e benzer bir çeng buldu. Bir başka çeng de Orta Altaylar’da bulunan Başadar mezarında görülmüştür. Bu bulunan şeyler Pazılık vadisinde yaşayan insanların kültür hayatında müziğin de rolü olduğunu göstermektedir. Rudenko, buradaki insanların tarihini M.Ö. 1700’lere kadar götürmektedir.” (Ak, 2004: 40) Türkler’de dinî ayinlerden, ruhsal ve biyolojik sağaltıma, savaş alanlarından, şölen ve toylara, büyücülükten, çocuk ninnilerine kadar her alanda vazgeçilmez bir unsur olan müziğin, tarihinin çok daha eskilere uzanıyor olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Tüm toplumlarda ve halk bilgisi üretim alanlarının tümünde olduğu gibi Türk müziğinde de değişim basitten karmaşığa doğru bir yol izlemiştir. *“Kökleri ilk çağın derinliklerine ve tarih öncesine dayanan her müzik gibi Türkler’in en eski atalarının müziği de başlangıçta kuşkusuz çok az perdeli idi.”* (Uçan, 2005: 19). Bu alandaki değişim ve gelişim iki sesli müzikten tetratonik ve pentatonik müziğe, oradan da zengin ses yapısı olan makamsal müziğe ve çok sesli müziğe doğru bir süreci takip etmiştir.

I-Tetratonik-Pentatonik aralıklarOrtaasya
II-Zengin ses ve makam.....Ortaasya-Anadolu
III-Müzikte Armoni.....Ortaasya-Anadolu-Batı

Ali Uçan ‘Türk Müzik Kültürü’ adlı eserinde, Türk müziğinin tarihî dönemlerini, Altaylılar’ın başlangıcından Osmanlılar’ın sonlangıcına kadar olan, yaklaşık beş bin yıllık geçmiş dönemi ‘Eski Dönem’, Türkiye

Cumhuriyeti'nin ve yaklaşık yetmiş yıl sonra onun yanına katılan diğer bağımsız Türk Cumhuriyetleri'nin ortaya çıkışlarıyla ve okyanus ötesi yeni Türk göçleriyle belirginleşen günümüzdeki dönem ile gelecek dönemi ise 'Yeni Dönem' olarak ifade eder. (Uçan, 2005: 115)

TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN GELİŞİM DÖNEMLERİ	
Eski Dönem	Yeni Dönem
1-Altaylılar Dönemi 2-Hunlar, Göktürkler, Uygurlar Dönemi 3-Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular Dönemi 4-Türkiye Selçukular'ı, Osmanlılar Dönemi	5-Türkiye Cumhuriyeti, Bağımsız Türk Cumhuriyetleri, Okyanus Ötesine Türk Göçleri Dönemi

Elçi ise Milli Folklor dergisinin 78. sayısında yayınlanan '*Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları*' adlı makalesinde, Uçan'ın Türk müzik kültürü üzerine yapmış olduğu bu tasniften yola çıkılarak Türk Halk Müziği için şu şekilde bir tasnife ulaşılabileceğini söyler:

"I. Orta Asya Sahası Dönemi Öncesi

1. Altaylılar Dönemi

II. Orta Asya Sahası Dönemi

1. Hunlar Dönemi

2. Göktürkler Dönemi

3. Uygurlar Dönemi

III. Orta-Batı Asya Sahası Dönemi

1. Karahanlılar Dönemi

2. *Gazneliler Dönemi*

3. *Büyük Selçuklular Dönemi*

IV. *Ön Asya ve Avrasya Sahası Dönemi*

1. *Türkiye Selçukluları Dönemi*

2. *Osmanlılar Dönemi*

3. *Geçiş Dönemi*

4. *Cumhuriyet Dönemi*" (Elçi, 2008: 38)

II. TÜRK KÜLTÜRÜNDE MÜZİK DİNLETİSİ VE İCRA MEKÂNLARI

Türk tarihinin ve edebiyatının eşsiz ürünlerinden biri olan Dede Korkut Hikâyeleri ele alındığında, Türk kültüründe müzik ve müzik dinletisinin yeri, toplumsal işlevi konusunda çok önemli verilere ulaşılmaktadır. On iki hikâyenin tamamı incelendiğinde 'Ozan' kelimesinin elli bir kez, 'Kopuz' kelimesinin yirmi üç kez, yine çalgı aleti olarak 'Boru'nun sekiz, 'Davul'un beş, 'Davulbaz'ın üç, 'Nakara'nın üç, 'Kös' ve 'Yelteme'nin⁷ birer kez geçtiği görülmektedir.⁸ Hikâyelerin tümünün boyutu düşünüldüğünde müzik ile ilgili bu kelimelerin geçme sıklığı ve hikâyelerin tümüne oranı, müzik ve müzik dinletisinin Türk kültüründeki önemini bize göstermektedir.

Türk toplumunda böylesine derin köklere ve işlevselliğe sahip olan müziğin, dinleti mekânları da çok eskiye dayanıyor ve çeşitlilik arz ediyordu. Şölenler, toylar-düğünler, yuğlar, savaşlar, halk şenlikleri, geleneksel Türk tiyatrosu ve gölge oyunu, âşık fasılları- yarışma ve bayramları, darüşşifalar, panayırlar, harman yerleri ve tüm toplu çalışma alanları, kağan çadırları, saraylar, devlet büyüklerinin konakları-köşkleri, kahvehaneler, hamamlar, köy odaları, cem evleri, tekkeler, dergâhlar ve diğer dinî mekânlar, yâren

⁷ "Yelteme: Bu daha çok Batı Türkleri'nde ve Anadolu'da görülen bir saz türüdür. Evliya Çelebi bunun Şems Çelebi'nin bir telifi olduğunu söylüyordu. Ona göre bu, tanbura cüssesinde, bir turfa saz idi. Boyu kısa ve iki bamyı vardı. Kirişleri arasında bir tel kirişi aheng ediyordu. Çalıcıları arasında, Yayıcı Kurd, Hüseyin Su-başı gibilerinin de bulunmasına bakılırsa, Türkler arasında yaygın bir saz olsa gerektir." (Ögel, 1991: 84)

⁸ Geniş bilgi için "Dedem Korkut'un Kitabı-Orhan Şaik Gökyay" bakılabilir.

meclisleri, sıra geceleri, ferfene, barana, oturak, kürsübaşı vb. toplantılar Türk müziğinin icra mekânları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Oğuz Kağan Destanı'nda ve Göktürk Kitabeleri'nde, ölen kağanın ya da büyük savaşçıların ardından yapılan yuğ töreni ve yuğcular/ağlayıcılar motifine rastlıyoruz. Türk Halk Müziği'nin bir türü olan ağıtlar, yuğcular tarafından, ölenlerin arkasından okunan melodili şiirlerin ardılı olarak kabul edilebilir. Yakın tarihe kadar *“bütün Hakas Türkleri, destanın veya alıptığı nımaxın manevi gücüne inanarak ölen kimsenin cenazesine hayçı çağırırlardı. Buna göre, destan anlatıcısı hayladığı kahramanlık destanıyla kötü ruhlarla tek başına mücadele edecektir. Geleneksel olarak, hayçılar destanlarını veya alıptığı nımaxlarını akşamdan itibaren havanın aydınlanmaya başladığı vakte kadar bütün gece boyunca okumaktadırlar.”* (Çobanoğlu, 2003: 66) İslâmiyet'ten sonra ise bu bunun yerini, ölünün yanında Kur'an-ı Kerim okuma geleneği almıştır.

“Priskos Rhetor V. yüz yıl Hunları'ndan bahsederken, türkülerini ve kahramanlık destanları olduğunu kaydeder. Tanık olarak da Attila hükûmet merkezine girerken Hun kızlarının türkülerle karşıladıklarını anlatır ve akşam Attila'nın sofrasında iki Hun ozanı kendilerinin hazırladıkları barbar türküler ile onun zaferlerini ve savaşta gösterdiği başarılarını övdüler der.” (Râsonyi, 1996: 34-35) Aynı şekilde *“Plano Caprini 1246'da Batu Han'ın sarayında yapılan toplantılarda Han'ın ancak müzik dinlerken oturduğunu söylüyor.”* (Ak, 2004: 38) Bunun yanında Şu Destanı'nda hükümdarın çadırın önünde ordu komutanları için hergün üçyüz altmış nöbet çalındığı da geçmektedir. (Sakaoğlu v.d., 2003: 202) *“Osmanlı saraylarında tabl-ü alem mehterleri denilen bayrak ve mızık takımı bulunurdu. İlk Osmanlı hükümdarı olan Osman Gazi'ye, Selçuklu hükümdarı tarafından beylik alâmeti olarak, tabl-ü alem gönderildiği tarihten itibaren gelenekleşen alışkanlığa göre; padişahlar sefere çıkarken mehterhane nevbet vurur ve padişahlar, Selçuklu sultanına saygı olarak ayağa kalkarlardı... Mehter her gün padişah seferde ise çadırın önünde, değilse sarayda belirlenmiş bir yerde, ikindi vakti çalınır ve sonunda*

okunan duayla nevbet biterdi. Devlet adamlarından birine vezirlik, beylerbeylik, sancak beyliği verildiği zaman, o kimseye hazineden verilen sancağın, törenle mehter çalarak, konağına kadar götürülmesi de alışkanlıktı.” (Özdemir, 1997: 233-234)

Bariş zamanı, egemenliği ilan ve eğlence amacıyla, hanın çadırının önünde veya sarayda müzik dinletisi yapan tuğ/nevbet/tabılhane/mehter takımı asıl ve en önemli görevini savaş zamanlarında yerine getiriyordu. Ordunun, savaş alanına intikali sırasında yürüyüş düzenini sağlamak, savaş alanında ise cesaretini arttırmak, bu askerî müzik kıtalarının temel göreviydi. Ayrıca savaş esnasında düşmanın moral gücünün zayıflatılması ve ordunun çalınan ezgilerin farklılığı sayesinde haberleşmesi de tuğ/nevbet/mehter müziğinin işlevleri arasındaydı. Evliya Çelebi ünlü seyahatnamesinde, mehter başı ile mimar başı arasında padişahın huzurunda cereyan eden tartışmada mehter başının şunları söylediğini naklediyor:

“Bizim hizmetimiz padişahımıza her zaman lâzımdır. Bir tarafa gitse, heybet, şevket, sağlamlık şöhret için dosta düşmana karşı davul, kudüm ve nefir dövdürerek gider. Özellikle savaş meydanında Müslüman gazilerini teşvik için, yüz yirmi koldan savaş davuluna ve hakanî kûslara tokmaklar vurmaya başlayarak İslâm askerlerini savaşa hazırlarız. Padişahımız bir şeyden sıkıldığı veya üzüldüğü zaman onu memnun ederiz. Eski bilginlerin sözüne göre saz, söz, şarkıcı ve sevgili insanın ruhuna safa verir, biz de ruha gıda veren esnaflardanız... Bilhassa neredeseyse Peygamberimizin sancağı varsa Osmanlı davulunun da orada bulunması gerekir.” (Çelebi, 2005: 144)

Kaşgarlı Mahmut Dîvânü Lugât’it Türk’ta, Böke Budraç ile Gazi Arslan Tegin arasında yapılan savaşı anlatırken, savaşın davulların ve boruların çalmasıyla başladığını ifade ediyor.⁹ Marco Polo da seyahatnamesinde Türk

⁹ “Böke: Ejderha büyük yılan. Şu atasözünde geçer: Yetti başlıg yel böke-Yedi başlı ejderha. Bu sözcük savaşçılara verilen bir ad olarak kullanılır, örneğin Yabaqu şeflerinden birinin adı Böke Budraç’tır. Cenab-ı Hakk bu kâfiri yediyüzbin kişilik ordusuna rağmen, Gazi (bekeç) Arslan Tegin’in kırk bin Müslüman askeriyle bozguna uğrattı.

müziğinin savaş alanlarında kullanılmış olmasına ilişkin “*Tatarlarda bir de şu var: Hükümdarları veya kumandanları davul çalmadan hücumla geçmiyorlar. O arada askerler, dört telli bir çalgı çalıyor, şarkı söylüyorlar. Böylece savaş anını bekliyorlar. Uzun bir zaman askerler çalgı çalıp şarkı söylerler ve beklerler. Sonunda davulun sesi duyulur. Bunun üzerine askerler saldırıya geçerler.*” (Polo, t.y.: 195) ifadelerine yer vermiştir.

Türkler’de dinî törenlerde müzik icrası çok eski bir gelenek olarak karşımıza çıkıyor.“*Çin kaynakları Türkler ve Türkçe konuşan Kao-çe kavmini anarken türkü yaptıklarını ilave ederler. Kao-çe oymakları göğre ithaf olunan büyük at kurbanı şöleni için toplandıkları sırada da türküler (ilahiler) söylerlerdi.*” (Râsonyi, 1996: 34-35) Bu gelenek, müzik din dışı alanlarda ürün vermeye başladıktan sonra da devam etti. Türkler’in zaman içerisinde değişik dinlerin mensubu olmaları bu durumu değiştirmedir. Türkler’in İslâmı kabulünden sonra da bu alışkanlıkların sürdürüldüğünü görüyoruz. Beş vakit ezanının ayrı ayrı makamlarda okunması¹⁰, Kur’an-ı Kerim’in tecvid kurallarıyla ve makamsal olarak okunması ve yine mevlit okuma geleneğindeki ezgisel yapı dinî törenlerde Türkler’in müziği kullanma alışkanlığını devam ettirdiklerinin en önemli kanıtı durumundadır. Mevlevîhânelerde yapılan sema ayinlerinde müzik vazgeçilmez bir vecd unsuru halini almıştır. Seyirci kitlesi açısından küresel bir boyuta ulaştığı görülen sema ayinleri, Türk müziğinin tarihsel dinletisi alanlarından biri olarak değerlendirebiliriz. Bektaşî cemlerinde de müzik dinletisi dinî bir işleve sahiptir. Ayrıca, Türk dinî hayatının belli bir dönem en önemli merkezi

Mahmut der ki, ben bu savaşa tanık olanlara sordum. Birlikleri çok olmasına rağmen kâfirler nasıl bu mağlubiyete maruz kaldılar? Dedim. Biz de buna şaşıktı tutsak olan zındıklara böylesine kalabalık olmalarına karşın neden bozguna uğradıklarını sorduk dediler. Kâfirler onları şöyle yanıtlamış: Davullar çalıp borular ötmeye başladığında önümüzde boydan boya uzanan, göğü kaplayan yeşil bir dağ gördük. Dağın üzerinde sayılamayacak kadar çok kapı vardı, bu kapılar birden ardına dek açıldı ve üzerimize ateşten oklar yağmaya başladı. Sersemledik ve korkudan donakaldık ve siz böylece bizi alt ettiniz.” (Kâşgarî 2007: 201)

¹⁰ Sabah ezanı: Sabâ, dilkeşheveran, Öğle ezanı: Sabâ, hicaz, İkinci ezanı: Hicaz, Akşam ezanı: Hicaz, rast, Yatsı ezanı: Hicaz, bayatî, neva, rast

konumundaki tekkelerde müziğin sanatsal açıdan çok ilerlemiş olması da önemli bir bulgu olarak karşımızda duruyor.

“Tekkeler 16. yüzyılın sonlarına kadar Osmanlı coğrafyası içinde Müslümanların ibadetin yanı sıra topluca eğlenme ve diğer sosyo-kültürel faaliyetlerde bulunma imkânını bulduğu en önemli sivil ve tek sosyal kurumdur. Ancak, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kahvehaneler, Tekke’nin karşısında bir nevi alternatif Müslüman sosyal kurumu olarak belirdi.” (Çobanoğlu, 2000: 129) Büyük küçük yerleşim birimlerin hemen hepsinde, değişik insan gruplarının devam ettiği kahvehaneler vardı. *“Bazı büyük kahvehanelerde çalgı ve köçek takımları da bulunurdu. İşte bu kahvehanelerden bazıları, bilhassa âşıkların toplantı yerleri idi. Onlar belli mevsimlerde buralarda toplanırlar, sazlarla şiirler terennüm ederlerdi. Büyüklerin ve zenginlerin konaklarında, saraylarında da çöğürçülere tesadüf edilirdi. Hükümetin kontrolü altında muazzam bir teşkilata malik olan bu âşıklar, panayırlar gibi geçici toplantı yerlerinde kurulan kahvehanelerde bulunurlar, memleketi dolaşırlar, tekkelerde ve bilhassa her köşeye dağılmış olan Bektaşî tekkelerinde misafir olurlardı.”* (Köprülü, 2004: 34) Âşıkların, sanatlarını icra ettikleri mekânların çok sayıda ve değişik türde mekânlar olması, Türk müziğinin tarihsel icra mekânlarının da alan genişliğine/çeşitliliğine kavuşmasına, bölgeselleşmesine ve hatta kıtalararası bir kimliğe kavuşmasına katkıda bulunmuştur.

Türk müziği tarihî dinletî alanlarından biri de tedavi amaçlı dinletilerin yapıldığı alanlardır. *“Bir Kırgız, hayatından korkulacak derecede hasta olur ve koca-karıların hekimliği fayda vermezse, bir baksı çağırılır. Baksıyı, hiçbir İslâmî terbiye almamış kimseler çağırır; İslâm terbiyesi alanlar bir molla çağırıp dua okuttururlar. Baksı önce hastanın nabzına bakar ve aynı zamanda, muhtelif anlaşılmaz kelimeler söyler, sonra, kopuzu ile oturarak, hastaya birçok şeyler çalar ki buna kopuzun şangırtısı refakat ettiği gibi baksı da yarım sesle türküsünü tegannî eder.”* (Köprülü, 1999: 104) Türk müziği makamlarının her birinin değişik rahatsızlıklara karşı günün değişik

saatlerinde tedavi edici özelliğinin olduğu gerçekliğine dayanan “*Türk İslâm dünyası müzik terapi faaliyetlerinin ve özellikle hastanelerde müzik kullanılarak tedavi yöntemlerinin ilk defa IX. yy’da başladığı ve XVIII. yy.’a kadar bu konuda büyük ilerlemeler olduğu görülmüştür.*” (Ak, 2006: 245) Bu noktada, hastaneler ve darüşşifalar da Türk müziğinin tarihî dinleti mekânları arasında değerlendirilebilir.

Orta Asya Türk tarihinden günümüze kadar ulaşmış olan müzikli eğlence kültürünün devamı sayabileceğimiz yöresel, müzikli-eğlenceli toplantılar da Türk müziği dinletisinin önemli mekânlarıdır. Bu toplantılar, Uygur Türkleri arasında Meşrep, Orta Asya Türk Cumhuriyetlerinde Geşdek, Çankırı, Gerede ve Akşehir’de Yâren, Dursunbey’de Barana, Bartın, Afyon ve Kütahya’da Gezek, Kastamonu’da Sıraname, Bolu ve Konya’da Muhabbet, Aksaray’da Ferfane, Van’da Oturman, Ankara’da Cümbüş, Urfa’da Sıra Gecesi, Elazığ’da Kürsübaşı gibi adlarla anılmaktadır.

III. TÜRKÜ BAR DEYİMİ ÜZERİNE

TDK Büyük Türkçe Sözlüğü’ne göre ‘bar’ kelimesi Türkçe’de on beş değişik anlama gelmektedir:

- 1- Anadolu’nun doğu ve kuzey bölgesinde, en çok Artvin ve Erzurum yörelerinde el ele tutuşularak oynanan, ağır ritimli bir halk oyunu
- 2- Danslı, içkili eğlence yeri, ayaküstü içki içilen eğlence yeri.
- 3- Hava basıncı birimi.
- 4- Ateşten, mide bozukluğundan, ağızda, dil ve dişlerde meydana gelen acılık.
- 5- Halter sporunda ağırlığı oluşturan kiloları birbirine bağlayan metal çubuk.
- 6- Sirke, pekmez v.b. sulu yiyeceklerin üzerindeki köpük, küf, mantar.
- 7- Pas, oksitlenme, sürahi, çaydanlık ve bardakta meydana gelen tortu, kireç.
- 8- Tükürük, salya.
- 9- Yapışkan olan her hangi bir madde

- 10- Meyve ağaçları ve sebzelerin çiçekleri.
- 11- Fasulye, bezelye gibi bitki tohumlarının yeşil kabuğu
- 12- Bahçe duvarı, çit, avlu duvarları üzerine konulan çalı çırpı, harçsız yapılan duvar, tarla sınırı, tarlaların alt yanına çekilen taş set, siper.
- 13- Yük
- 14- Var, mevcut
- 15- Büyük

‘Bar’ kelimesinin çalışmamızı ilgilendiren anlamı şüphesiz ki danslı, içkili eğlence yeri olduğunu ifade eden anlamıdır. İçeceklerin konulduğu tezgâh, raf ve bu şekilde düzenlenmiş içkili eğlence mekânları anlamındaki bar, dilimize İngilizceden geçmiştir. *“Bar genellikle bira, kokteyl, şarap, likör gibi alkollü veya alkolsüz içeceklerin servis yapıldığı ticari kuruluşlardır. Barlarda tezgâhın kenarında sandalyeler veya tabureler bulunur. Bazı barlarda sahne bulunur ve sahneye müzik grupları, dansçılar veya komedyenler çıkabilir.”* (<http://tr.wikipedia.org>)

“Şarap barları 80’lerde Amerika’da talep görmemesine karşın 90’lı yıllara gelindiğinde ABD’de şarap barlarına yoğun bir ilgi oluştu. 2000’lerde bu ilgi doruğa ulaşmış durumdadır. Metropol şehirlerin kırsal bölgelerinde bulunan bu barlar tıpkı kahveler gibi insanların takıldıkları mekânlar haline geldi. Avustralya’da yalnızca erkeklerin gittiği barlar bulunmakla beraber, kadın ve erkeklerin gittiği barlar yani salon barlar da bulunmaktadır. Belçika birçok bira ve alkol çeşidini barındıran bir ülkedir. İçki kültürünün bulunduğu ülkede, barlar (bazen kafe olarak da söylenir) tüm şehirlerde ve küçük yerleşim birimlerinde bulunmaktadır. Hindistan’da barlar genellikle Delhi, Mumbai gibi metropol şehirlerde bulunmaktadır. Ülkenin geri kalanında çok sayıda bar bulunmamaktadır. Genelde içkiler restoranlarda olduğu gibi servis edilmektedir. Günümüzde küçük şehirlerde de bar açılmaya başlanmasına karşın, küçük şehirlerdeki barların müşterileri genellikle erkeklerdir. Türkiye’de barlar daha çok İstanbul, İzmir, Antalya gibi büyük şehirlerde yaygın olmakla birlikte, yalnızca erkeklerin gittiği “birahane” adıyla anılan ve daha küçük şehirlerde de yaygın olarak bulunan mekânlar vardır.” (<http://tr.wikipedia.org>)

Türkü bar ifadesindeki ‘Türkü’nün aslında ‘Türkî’ olduğunu kabul edersek, Türkü bar bileşik kelimesinin de, Avrupa kültürünün içkili eğlence mekânları olan barların, Türk kültürüne uyarlanmış halini ifade ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Bunun dışında Türkü bar kelimesindeki türkünün Türkler’e has halk müziği olduğunu kabul edersek, türkü bar için, *“içerde ağırlıkla canlı olarak THM repertuarı seslendiren bir icra grubunun bulunduğu ve müşterilerinin bu müzik grubu ya da türünü dinlemek için geldiği içkili mekân.”* (Erol, 2009: 85) tanımlamasını esas almamız gerekecektir.

Türkü bar ifadesinin ilk kullananların, mekânın içkili olması ve icra edilen müziğin de Türk Halk Müziği olmasını dikkate alarak böyle bir bileşik kelime türetmiş oldukları kuvvetle muhtemeldir. 26 Ocak 2010 tarihinde yaptığımız görüşmede Mustafa Özarıslan’ın da söylediği gibi, türkü bar kelimesi, ifade gücü açısından halkın iyi bir buluşu olarak değerlendirilmelidir.

Türkçe’deki bileşik kelime oluşturma kurallarına göre, birleşme sırasında, kelimelerinden hiçbirisi veya ikinci kelimesi anlam değişikliğine uğramıyorsa, bu birleşik kelimeler, ayrı yazılır. Türkü bar ifadesinde ‘türkü’ kelimesinin de ‘bar’ kelimesinin de gerçek anlamını yitirmediği görüyoruz. Biz de tezimizde Türkçenin bu kuralına uyarak türkü bar ifadesini –genel eğilimin aksine de olsa- ayrı yazılması gereken bileşik kelime olarak değerlendireceğiz ve ayrı yazacağız.

IV. TÜRKÜ BARLARIN OLUŞUM VE GELİŞİM SÜRECİ

A. Türk Eğlence Kültürü ve Tarihsel Süreç İçindeki Değişimi

Yukarıda yaptığımız analizden, Türk müziğinin tarihî dinleti alanlarının büyük bir çoğunluğunun, eğlence için tertiplenmiş sosyo-kültürel alanlar olduğu anlaşıyor. Eski çağlarda bu eğlence alanları, han, sultan, padişah, devlet büyükleri ve zenginler tarafından belirli zamanlarda yapılan av, şölen, şenlik, halkın kendi tertip ettiği toy, düğün, harman vb. sosyo-kültürel etkinliklerden ibaretti. Bunlar, toplumsal veya bireysel geçiş dönemlerine ait eğlencelerdi ve belli zaman aralıklarında yapılıyordu.

“Sanayileşme ve beraberinde getirdiği kente göç ve modernite gibi dinamikler, kentlerde yeni eğlence sistemlerinin doğmasına” (Özdemir, 2005: 65) zemin hazırlamıştır. Modern insan eğlenme gereksinimini karşılamak için, kırsaldaki gibi yılın belli günlerinde yapılan eğlencelerle yetinmemektedir. Hafta sonlarında hatta yorucu iş günlerinin akşamlarında dahi eğlenceler tertip edilmekte ya da başlı başına bir ekonomik alan haline gelmiş olan eğlence mekânlarında modern kent insanının eğlenme ihtiyacı karşılanmaktadır.

“Osmanlı aile dışı, eril sosyokültürel yaşamının geçtiği kamusal, kapalı mekânların başlıcaları, medrese, tekke, cami, bozahane, meyhane, hamam ve kahvehanedir. Bunlardan medrese, cami, tekke ilmî ve dinî sohbet mekânları, diğerleri ise dindışı toplu eğlence mekânları olarak işlev görmüşlerdir. Kahvehane, meyhane ve hamamlar bugün de aynı işlevlerle kullanılmaktadır.” (Özdemir, 2005: 102) Osmanlı’da, dinî-soyo-kültürel mekân hüviyetindeki tekkelerin alternatifi olarak, kahvehanelerin ortaya çıkmasıyla, eğlence mekânları ekonomik birer alan haline gelmiştir. *“İstanbul’da ilk kahvehanenin 1500’lü yılların ortalarında Tahtakale yakınlarında açıldığı;*

ancak gerçek kuruluşunun ise I. Ahmet (1615) zamanına rastladığı bilinmektedir.” (Ünver, 1962’den, Özdemir, 2005: 102)

“Koltuk kahvesi, çaycı dükkânı, semai kahvesi, yazlık kahvehane, seyyar kahve, esnaf kahvehanesi, sabahçı kahvesi gibi türleri bulunan kahvehaneler, uzun süreden beri Türk eğlence sisteminin belli başlı eril ve mahalli eğlence ve sohbet mekânları durumundadır. Nitekim Osmanlı döneminde bazı kahvehaneler, saz şairlerinin, hikâyeci âşıkların, karagözcülerin, meddahların, orta oyuncuların ve tulûat sanatçılarının başlıca icra ortamları olarak işlev görmüşlerdir. Örneğin 19. asrın ikinci yarısında ortaya çıkan ve daha çok tulumbacı ve külhanbeyi olarak tanınan kişilerin işlettiği ve müdavimleri olduğu semai/çalgılı/tulumbacı kahvelerinde mani, kalenderi, divan, yıldız fasıllarının yapıldığı, destanların söylendiği ve mûsikî meclislerinin kurulduğu, çiftetelli, köçek, ağırlama, kasap, düğün havası, helvacı, bıçak oyunu ve zeybek gibi dansların icra edildiği belirtilmiştir.” (Özdemir, 2005: 103)

Kahvehanelerin yanında, alkollü içeceklerin tüketildiği meyhaneler de önemli eğlence mekânlarıydı. *“Farsça bir isim olan ve şarap, içki içilen ve satılan yer anlamındaki meyhane, kahvehane ortaya çıkmadan önce de var olan eril eğlenme ve dinlenme ortamı” (Özdemir, 2005: 109)* olarak karşımıza çıkıyor. Meyhanelerde de çalgılı kahvehanelerde olduğu gibi mûsikî meclisleri kuruluyordu. *“İstiklâl savaşından sonra İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlerdeki gayrimüslimler tarafından işletilen meyhanelerin büyük bir bölümünün kapanması, Cumhuriyetin getirdiği yeni yaşam tarzı ve dolayısıyla eğlence mekânlarıyla meyhanelerin rekabet edememesi ve dinsel baskılar ile yasaklamaların etkinliğini yitirmesi nedeniyle yeni içki ortamlarının yaratılmış olması gibi pek çok nedenden dolayı, yukarıda açıklanan niteliğe sahip meyhaneler ortadan kalkmıştır.” (Özdemir, 2005: 109)*

Batılı milletlerin içkili eğlence mekânlarının Türk kültürüne uyarlanmış hali diye nitelendirebileceğimiz türkü barları, meyhaneler ile çalgılı kahvehanelerin harmanlaması bir mekân olarak da değerlendirebiliriz. Tezin ilerleyen bölümlerinde türkü barların ortaya çıkışını hazırlayan nedenler geniş

bir şekilde incelenecek ve böylece türkü barların hangi tarihsel mekânların ardılı olabileceği hususu da netlik kazanacaktır.

B. Ankara’da Eğlence Kültürü ve Canlı Müzik

Eski Ankara’da, Keçiören-Etlik arasındaki bağ evlerinde düzenlenen muhabbetlerde müzik icrası yapılırdı. 1861 yılında George Perrot’nun Ankara ile ilgili gözlemleri arasında *“kentli halkın yılda iki kez bağlara göç ettiği, uzun akşamlarda olgun üzümlerle eski şarapların içildiği, kahkahalar ve şarkıların her yanı kapladığı bağ eğlencelerinden”* (Perrot, 1994’dan, Alkan, 2008: 63) söz edilir. Cumhuriyet tarihini yakın dönemlerine kadar devam eden bu eğlencelerde, bağlama icrası konusunda en iyi ve yaşça büyük olan icracı en ortada ve yüksekçe bir yerde oturup bağlama çalardı. Müzik başlayınca konuşulmaz gürültü edilmezdi.

Cumhuriyetin ilk yıllarının en önemli eğlence mekânı olan Ankara Palas halka açık değildi. Bu mekâna, batılılaşma çabasında olan seçkinler devam etmekteydiler. *“1983 yılı sonrasında Ankara Büyükşehir Belediyesi planlama döneminde açılan Yüksel Caddesi ve Sakarya Caddesi yaya bölgeleri, kafeleri ve barlarıyla birlikte Ankara’nın en gözde eğlence mekânlarının yer aldığı bölge olmuştur, bu özelliği hala da sürmektedir. Nasıl ki İstanbul’da Beyoğlu ve Kumkapı eğlence semti olarak anılmakta ise, Ankara’da da Sakarya Caddesi aynı sıfatı hak etmiştir.”* (Alkan, 2008:101) Sakarya caddesindeki eski canlı müzik mekânları da Ankara Palas’ın üstlendiği işleve benzer olarak kentin elit kesimini ağırlamaktaydı. 90’lı yılların başından itibaren türkü barların Sakarya caddesinde boy göstermeye başlamasıyla caddenin müzik anlayışı ve hedef kitlesi değişime uğramıştır.

Ailece gidilebilen içkili canlı müzik mekânları olarak nitelendirebileceğimiz ve Çankaya’nın yukarı kesimlerinde yoğunlaşmış olan gazinolara rağbet, 1990’lı yılların Ankara’sının eğlence kültüründe yaşanan

değişme ile azalmış, gazino kültürü zayıflarken bunun yerini türkü barlar almaya başlamıştır. O dönemde başlayan ve günümüze kadar uzanan halk müziği uyanışı ve beraberinde oluşturduğu hedef kitlenin canlı müzik ihtiyacı, türkü barların, gazinoların güçlü birer alternatifi olmasını sağlayan en önemli unsur olmuştur. Şehrin varoş semtlerine yakın olan eski kent merkezi Ulus, Dışkapı, Rüzgârlı bölgesinde ise pavyon tipi eğlence mekânları kendini göstermiştir.

Cumhuriyetin ilk yılları Ankara'sında eğlence mekânlarına devam edenlerin toplumsal statüleri belirleyici bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır –Ankara Palas örneğindeki gibi- Günümüzde de buna benzer bir durum söz konusudur. Düşük ücretli işçi, memur ve esnaf kesimi Ulus civarındaki mekânları tercih ederken; Kızılay, Yüksel yaya bölgesi eğlence mekânları ise daha geniş bir kitle olan orta gelir seviyeli halk grubuna hitap etmekte; kentin varlıklı kesiminin yaşadığı Kavaklıdere-Çankaya doğrultusunda özellikle Tunalı Hilmi Caddesi'nde yer alan mekânlar ise üst gelir gruplarının tercih ettiği merkezler olmaktadır. Bunun da ötesinde kent merkezinin Kızılay ve Kavaklıdere'den Eskişehir yolu üzerine kayması ve nüfusun gelir seviyesi yüksek olan kesiminin buralarda oluşturulan uydu kentlere yönelmiş olması, eğlence mekânlarının da bu uydu kentler içinde oluşturulmasını beraberinde getirmiştir. Ümitköy Park Caddesi üzerindeki eğlence mekânları bu türden mekânlardır.

C. Türkü Barların Ortaya Çıkışına Zemin Hazırlayan Toplumsal Değişimler

1. İdeolojik Yapı ve Siyasal Gelişmelerin Türkü Barların Oluşumuna Etkisi:

Türkü barların hedef kitlesinin ideolojik durumu 90'lardan 2000'e kadar ve 2000'li yılların başlangıcından da günümüze kadar olmak üzere iki ana dönemde incelenebilir. Birinci dönemde türkü barların, yalnızca, Alevî-

Bektaşî ve Kürt kökenli vatandaşların yoğunlukta olduğu solcu grupları hedef kitle olarak seçtiğini görüyoruz. 2000’li yıllarla başlayan ikinci dönemi¹¹ ise, hedef kitlede değişikliklerin yaşandığı ve genele hitap etme eğiliminin arttığı dönem olarak değerlendirebiliriz.

60’lı yılların ikinci yarısında tüm dünyada gelişen siyasal akımlar, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş sürecinin sancılarını yaşayan Türkiye’yi de etkilemiş ve geniş halk kitlelerinden destek bulmuştur.

70’li yılların başlangıcından 12 Eylül 1980 ihtilâline kadar yaşanan çatışma ortamı, değişik halk grupları arasındaki farklılıkların artmasına, ayrılıkların derinleşmesine sebep olmuştur. Bu dönemdeki çatışma ortamına has olarak, sol gruplar içerisinde gelişen kurtarılmış bölgeler¹² mantığının türkü barların oluşumuna dolaylı yoldan etki ettiği görülüyor.

1980 ihtilâli ile siyasal faaliyetlere getirilen yasaklar ve baskı ortamı, siyasal çatışmalara taraf olmuş insanların devlet erki tarafından cezalandırılması, aynı şeylere inananların, ezilmişlik psikolojisini üzerlerinden atmak adına kültürel anlamda da olsa bir araya gelmeleri ihtiyacını doğurmuştur. Sol grupların ihtiyaç duyduğu bu mekânlar, dernekler, lokaller ve türkü barlar olarak karşımıza çıkıyor. Araştırmacı sanatçı F. Kaya Kuzucu, 30 Ocak 2010 tarihinde kendisiyle yaptığımız görüşmede, “*Solcular bu işi iyi becerdiler. O baskı ortamında hem bir araya gelerek psikolojik destek buldular hem de müzik alanında canlı icranın kazanımları ile müziklerini geliştirme şansı yakaladılar. Ülkücü camianın son zamanlara kadar böyle mekânları hiç olmadı.*” diyerek türkü barların hedef kitesinin solcu halk gruplarından oluştuğu gerçekliğini de ortaya koymuştur.

¹¹ Türkü barların, 2000’li yıllarla başlayan ve genele hitap etme eğilimi şeklinde özetleyebileceğimiz hedef kitle değişikliği konusunu ilerleyen bölümlerde ele alacağız.

¹² Kurtarılmış Bölge: Türkiye’de 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinden önceki çatışma ortamında, özellikle sol grupların kullandığı bir terim. Devrimin tamamlandığı bölge anlamına gelir. Bir başka deyişle, devlet otoritesi ve karşıt grupların söz hakkının olmadığı yerlerdir.

Türkü barların oluşumuna zemin hazırlayan etkenlerden biride Alevi-Bektaşî halk grubunun o dönem içindeki durumuydu. Alevî halk kitlesinin, Osmanlı döneminde, devleti temsil eden güç ile ilişkileri olumsuz yönde gelişmiştir. Devlet erkini elinde bulunduranların Alevi-Bektaşî halk grubuna karşı takındığı tavrın, bu duruma etkisi büyüktür. Bektaşî Tarikatı'na bağlı Yeniçeri Ocağı'nın kapatılması ve devletin Bektaşîler'e karşı yaptığı olumsuz propagandalar, yine devletin zorunlu iskân politikası uygulaması sonucunda göçebe Türkmenlerle giriştiği mücadele ve Safevîlerle yapılan savaşta Alevi kitlenin yaşadıkları, Alevi halk kitlesinin devlet otoritesine karşı belirlediği tavrın sebepleri olarak karşımıza çıkıyor. Bu durum, Alevî kitlenin, sol ideolojilere daha çok rağbet etmiş olmasının sebebini de en iyi şekilde açıklamaktadır.

Yüzyıllarca kendini devletin karşısında bir yerlerde konumlandırmış olan bu kitle son zamanlara kadar kendini açık bir şekilde ifade edememe problemi yaşamıştır. Bu durum ise, kendi gibi inanan —mezhepsel ve ideolojik açıdan- insanlarla aynı ortamlarda bulunma gereksinimi doğurmuştur. Mustafa Özarslan 26 Ocak 2010 tarihinde yaptığımız görüşmede, ilk ortaya çıktıkları yıllarda bazı türkü barların Alevi-Bektaşî kitlenin —özellikle gençlerinin- kurtarılmış bölgesi olma işlevini üstlendiğini söylemiştir. Özarslan'ın verdiği bilgiye göre, o yıllarda bu tip mekânlar, öğlen saatlerinden gece on ikiye kadar canlı müzik yapmakta ve repertuar olarak da Alevi-Bektaşî türkülerini kullanmaktadırlar.

Alevi gençlerinin sosyalleşme ve ruh sağaltımı için, Cem Evleri'nin kültürel bir takım sembollerini —Alevî müziği, dekor vb.- öne çıkaran türkü barları tercih etmiş olmasını, Osmanlı toplumunun için önemli bir dinî alan olan tekkeye karşı kahvehanenin tercih edilmesine benzetebiliriz. Yani tekke ve Cem Evi dinî ve sosyo- kültürel alanlarken, bunların kültürel birer alternatifi olan kahvehane ve türkü barlar din dışı sosyo-kültürel alanlar olarak karşımıza çıkar. Türk müziğinin tarihî dinletmek mekânlarından biri olan çalgılı kahvehanelerle türkü barların, birbirinin ardılı olması dışında, birer dinî alanın

kültürel alternatifi, din dışı alanlar olarak ortaya çıkmış olmaları açısından da benzerliklerinin olduğunu görüyoruz.

Tekke/Cem Evi	Kahvehane/Türkü Bar
Dinî	Din Dışı
Sosyo-Kültürel	Sosyo-Kültürel

Türkü barların oluşumuna zemin hazırlayan bir diğer siyasal etken ise 1987 yılında çıkarılan siyasal af olmuştur. Bu af sayesinde siyasal alanda hareketlenmenin başlamasıyla türkü barların ortaya çıkış tarihi aynı zaman dilimine rastlamaktadır. Uzun süre kısıtlanmış olan siyasi faaliyetlerin bu af ile yeniden yükselişe geçmesi ve siyasi suçlu olarak cezaevlerinde bulunanların cezalarını tamamlayıp yavaş yavaş dışarı çıkmaya başlamaları da türkü barların oluşumuna dolaylı katkılar yapmıştır.

2. Göç ve Kırsaldan Kente Taşınan Kültürel Unsurların Türkü Barların Oluşumuna Etkisi:

Göç olgusunun türkü barların oluşumuna etkisinin ne olduğunu anlayabilmek için öncelikle ‘Kent’in ne anlam ifade ettiğine bakmamız gerekiyor. “*Kent, en geniş anlamıyla, tarımsal ve tarım dışı üretimin denetlendiği, dağıtımının koordine edildiği, tarım dışı üretime dayanan, teknolojik değişme ve gelişmenin beraberinde getirdiği teşkilatlanma, uzmanlaşma ve işbölümünün yüksek düzeye ulaştığı, geniş fonksiyonların gerektirdiği nüfus büyüklüğüne varıldığı, sosyal heterojenlik ve entegrasyon düzeyi yüksek, karmaşık ve dinamik mekanizmanın sürekli olarak işlediği insan yerleşmesidir.*” (Çezik,1982’den, Görmez 2004: 5) denilebilir.

Görmez, 'Bir Metropol Kent Ankara' adlı eserinde, tarihte ilk kentlerin Nil vadisinde görüldüğünü fakat kentlerin esas gelişmesi ve bugün kendisine yüklenen anlamıyla kent kimliği kazanmasının Sanayi Devriminden sonra olduğunu söylemektedir. Endüstrinin gelişmesiyle birlikte kırsaldan yoğun göç alması, bu kentlerin, sanayi kenti kimliğini kazanmasını sağlamıştır.

Kent tarımsal üretimin işlendiği alanlar olarak kabul edilirse 'Kır' için de genel olarak, tarımsal faaliyetlerin yürütüldüğü, kentlerden uzak yerleşim birimleri tanımlanabilir.

Osmanlı döneminde kentleşme seviyesi çok düşüktü. Çünkü kentleşmenin ana nedeni olan sanayileşme seviyesi çok alt düzeydeydi. Bundan dolayı da kırdan kente göç söz konusu değildi. Cumhuriyet'in ilk yıllarında da bu böyle devam etmiş, başkent Ankara haricindeki kentlerde kentleşme hızı çok düşük olarak gerçekleşmiştir. *"Ankara, cumhuriyetin kurulduğu günlerde 20.000 nüfusa sahip bir Anadolu kasabası idi. Başkent ilan edilmesinin hemen ardından hızlı bir nüfus artışına sahne olan Ankara'nın nüfusu, 1927 yılında 74.000 civarına yükseldi. Türkiye'deki genel nüfus artışına göre çok yüksek sayılabilecek bu durum, daha başlangıçta pek çok kentsel soruna yol açması açısından önemlidir."* (Görmez, 2004: 23)

Menderes dönemindeki dış borçlanma ise sanayide gelişmeyi ve bunun sonucu olarak da köyden kente göçü meydana getirmiştir. (Dış borç = Sanayileşme = İş Gücü İhtiyacı = Köyden Kente Göç = Gecekondulaşma = Kentleşme-Kentlileşememe) Ankara'nın başkent olmasından kaynaklanan nüfus artışının yanında, tüm Türkiye'de 1950'lerden bu yana genişletilen kredi hacmi, artan traktör sayısı –Marshall Planı¹³– küçük köylü işletmelerinin yerine büyük işletmelerde çalışan çiftçilerin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur ve bunun sonucu olarak da tarım sektöründe açığa çıkan nüfus fazlası, köylerden büyük kent

¹³ Marshall Planı: II. Dünya Savaşı sonrasında 1947 yılında önerilen ve 1948-1951 yılları arasında yürürlüğe konan ABD kaynaklı bir ekonomik yardım paketidir. Aralarında Türkiye'nin de bulunduğu 16 ülke bu plan uyarınca ABD'den ekonomik kalkınma yardımı almıştır. (<http://tr.wikipedia.org>)

merkezlerine göçü-içgöçü zorlamıştır. “*Tarımda verim düşüklüğü, kan davası gibi öteki itici faktörlerde -makineleşmeyle ortaya çıkan âtil işgücüne katılmak suretiyle- büyük kent merkezlerinde gecekondu oluşumunu hazırlamıştır.*” (Türkdoğan, 2007: 175)

Göç kabaca, bir kişi veya grubun, işsizlik, can güvenliğinin olmaması, tarımda verim düşüklüğü veya bölünmüş topraklar sorunu vb. nedenlerle bulunduğu yerden ayrılıp başka bir yere –devamlı ikâmet düşüncesiyle- yerleşmesidir. “*Göç ister keyfî, ister zorunlu olsun beraberinde fiziksel ve ruhsal sorunlar doğurur. Coğrafi konuma uyumsuzluk başta fiziksel sağlık sorunları yaratırken, kültürel uyumsuzluk; kimlik karmaşasından, kültürel şoka uzanan ruhsal sorunlara neden olur.*” (Yıldırım, Koç, 2008: 93-94)

Göçün etkilediği gruplarda “*kenarda kalma, bir şeye ait olamama duygusu, toplum müesseselerine, hükümet ve siyasi kuruluşlara karşı tenkitçi tutumlar, bilhassa güvensizlik ve umutsuzluk*” (Türkdoğan, 2007: 185) gibi olumsuz durumlar ortaya çıkar. Bu olumsuzluklardan kurtulmanın yolunun, kendine benzediğini düşündüğü bireylerle bir arada olmaktan geçtiğini gören iç göç mağdurları “*kendi yaşam koşullarının, doğduğu-yetiştiği ortama benzemesini ister. Sonuçta; köy dernekleri, türkü kafeleri, hemşeri geceleri vb. oluşumlar kentin ortasında ya da periferik tarzda boy gösterir. Bireyin yer değiştirmesi, sahip olduğu tarihin, kültürel estetik yargılarının yer değiştirmesi anlamına gelir. Kent-kır arasında taşıyıcı olanlar kırı kente kenti kıra dönüştürürler.*” (Yıldırım, Koç, 2008: 95)

Kente uyumda karşılaşılan problemleri çözmek için düşünülen bu çözümler önemlidir fakat sorunları tam anlamıyla çözmeye yetmez. “*Ankara’ya sonradan yerleşenlerin önemli bir kısmının üçüncü kuşaktan itibaren kente intibak etmeye başladığı bilinen bir gerçektir.*” (Görmez, 2004: 27) “*Kente göç edenlerin kültürel kodları ile kent kültürü arasında yoğun bir farklılık bulunmaktadır. Dolayısıyla göç edenler geleneksel kültürlerini kentte sürdürmek eğilimindedirler. Ayrıca, kendi kültürel çevreleriyle sürekli aynı*

yerde yaşamaları ve aynı zamanda geldikleri bölgelerle yoğun ilişkiler içinde olmaları geleneksel kültürlerin devamını etkilemektedir.” (Görmez, 2004: 96)

Yani kente yerleşenler kırdan getirdikleriyle kentten aldıklarını, farkında olmadan sentezlerler. Böylece ne tam anlamıyla kent kültürüne uzak kalabilirler ne de geldikleri kırsal bölge kültüründen kopabilirler. Bahar mevsiminin ortalarına doğru Ankara'nın en işlek caddelerindeki işporta tezgâhlarında, kır kültürüne ait birer tat ve yabani birer yiyecek olan 'ışkın' ve 'alıç'ın satılıyor olması, daha da önemlisi alıcı bulması, Ankara ve Ankaralı'nın kır kültüründen tam anlamıyla kopmamış olduğunun en önemli kanıtıdır. İşçi gösterilerinde halay çekilmesi de böyle değerlendirilebilir. Çünkü kentteki kırsalın kendini ifadesidir bu. Kitle, birtakım olumsuzluklara vereceği tepkiyi, kırsaldan getirdiği kültürel unsurlar aracılığı ile göstermektedir. Tepkinin, kimliğin ifadesi yoluyla verilmesi, tepkiye sebep olan olumsuzluğun kaynağı ile aynı kültürel kodlara sahip olunmadığı mesajının verilme çabasıdır. Böylelikle aynı sorunun mağdurları olan ve aynı kültürel kodlara sahip olanların bir araya gelmesi daha da kolaylaşacaktır.

Kendini kent kültüründen soyutlanmış hisseden ama tam anlamıyla da kır kültürü unsurlarını artık bünyesinde taşımayan halk grupları, oluşturdukları yeni ve melezleme kültürle, hem kente intibak sağlamada yumuşak bir iniş alanı olan hem de eski ve özlenen değerlere gönderme yapan yeni mekânlara ihtiyaç duymaktadır. Çalgılı kahvehanelerin ardılı olarak da nitelendirdiğimiz türkü barlar, bazı halk gruplarının Yâren Meclisi, bazılarının Oturak Âlemi, bazılarının Sıra Gecesi, bazılarının ise Cem evlerindeki müzik kültürüne duyduğu özlemin, modern kentteki yansıması olan mekânlardan en önemlileridir.

V. TÜRKÜ BARLARIN FİZİKİ ÖZELLİKLERİ

Bu başlık altında türkü barların şehrin neresinde yoğunlaştığını, iç tasarımının nasıl olduğunu ve bu konularda süreç içerisinde yaşanan değişimi ele alacağız.

Türkü barlar, modern kentin eğlence mekânlarından biridir ve “*kırsalın aksine kentlerde eğlence mekânları, genellikle diğer yapılardan farklı şekilde inşa edilmekte ve düzenlenmektedir. Meyhane ile diskoteğin, bar ile tavernanın, gazinonun, pavyonun eğlence atmosferi farklılık göstermektedir. Bu farklılığı ortaya çıkaran etkenlerin başında sunulan hizmetlerin (içki, yemek, müzik, dans vb.) yanında farklı iç ve dış mekân düzenlemeleri gelmektedir.*” (Özdemir, 2005: 99)

Türkü barların oluşum gelişimine etki eden faktörleri incelediğimiz bölümde, türkü barlar için belirlediğimiz iki ayrı dönem (1990-2000/2000-2010) fizikî özellikler açısından da belirgin farklar göstermektedir. Buradan hareketle türkü barların fizikî özelliklerini bu iki dönemi esas alarak inceleyeceğiz.

A. Türkü Barların Yoğunlaştığı Bölgeler

Ankara’da 1990’ların başlarında ortaya çıkmaya başlayan türkü barlar, ilk başlarda Kızılay’da Sakarya Caddesi’nde yoğunlaşmıştır. Kent merkezinin batıya doğru kaymasından faydalanan türkü barlar, Sakarya Caddesi’nde daha önceleri görülen canlı müzik –hafif müzik- mekânlarının yerini almışlar ve bu bölgedeki büyük iş hanlarının üst katlarında, orta büyüklükteki mekânlarda hizmet vermeye başlamışlardır. Kentli elit kent merkezini, 1970’lerde Ulus’u terk edip Kızılay’a, 1990’larda ise Kızılay’ı terk edip Kavaklıdere-Çankaya bölgesine taşımıştır. Onlardan boşalan bölge ise kente yeni gelmiş olanlar ya da köylü kültür ile kentli kültür arasında kalmış olan halk grupları –Üniversite öğrencileri, işçiler vb.- tarafından doldurulmuştur. 1990’dan sonraki dönemde

Ulus gecekonducuların kent merkezi, Kızılay ise Ankara'ya başka şehirlerden gelmiş üniversite öğrencilerinin ve orta gelir seviyesine sahip halk gruplarının kent merkezi olmuştur. Türkü barların asıl hedef kitlesi de zaten bu ikinci gruptur. 1990/2000 yılları arasında türkü barların Sakarya caddesindeki yoğunlaşması o kadar belirgindir ki 90'lı yılların ikinci yarısına doğru artık, Ankara'da Sakarya caddesi denince türkü barlar, türkü bar denince de Sakarya Caddesi akla gelir olmuştur.

2000 yılından sonra bu durum değişmeye başlar. Mustafa Özarslan'a göre siyasi erk, Sakarya caddesinde bu oluşumdan rahatsız olmuş ve buna karşı bir takım önlemler almaya çalışmıştır. Özarslan'a göre Sakarya Caddesi yalnızca barların olduğu bir alan değil, insanların ideolojik tartışma, görüş alış veriş yaptığı ve buna benzer kültürel ve siyasal faaliyetlerde bulundukları bir alandır. Dolayısıyla siyasi güç bundan hoşlanmamış ve Sakarya Caddesi'nin dokusunu, işletmecileri ve müşteri görünüşünü bozmak suretiyle yok etmeye çalışmıştır. İşletmecilerin değişmesiyle birlikte türkü barların yanında gazinopavyon ve pop bar türü eğlence merkezlerinin türemeye başladığını söyleyen Özarslan, bunun sonucu olarak Sakarya Caddesi'nde suç işleme oranının arttığını ve can güvenliğinin kalmadığını belirtmektedir. (Mustafa Özarslan, 26 Ocak 2010-Ankara)

Kısa bir zaman öncesine kadar yalnızca türkü bar işletmeciliği yapılan SSK İş Hanında aynı işletmeciye ait olan ve bitişik mekânlar oldukları için kanatlı kapılarla birbirine geçiş imkânı sağlanmış pop bar ve türkü barların mevcut olduğu biliyoruz. Sakarya Caddesi'ndeki işletmeciler ve müşteri görünüşünün değiştiği, türkü barların yerini özellikle pop bar diyebileceğimiz eğlence mekânlarının almaya başladığı doğrudur. Özellikle SSK İş Hanında bu durumun çok belirgin olarak görülmekte olduğunu belirtmeliyim. Fakat bu değişimin asıl nedeni Özarslan'ın iddia ettiği gibi siyasi erkin doku bozma çalışmaları değil, kent merkezinin batıya doğru devamlı göç ediyor olmasıdır. 1990'ların başında kent merkezi Kavaklıdere-Çankaya bölgesine göç ettiğinde Sakarya Caddesi'nde hafif müzik icra edilen mekânların yerini türkü

barların alması gibi 2000'li yılların ilk yarısında da kent merkezi Kavklıdere-Çankaya bölgesinden Eskişehir yolu ve Çayyolu istikametine yönelmiş ve buna bağlı olarak Ulus'u kent merkezi olarak gören halk grupları ve bunların eğlence mekânları da Kızılay'a doğru göç etmeye başlamıştır. Yani bu durum toplumsal değişim sürecinin getirdiği bir sonuçtur.

Sakarya Caddesi'ndeki bu değişim türkü barları ve işletmecilerini olumsuz yönde etkilemiştir. Türkü barlar –birkaç mekân hariç- eski iş potansiyelini yakalayamamaktadır. Kent merkezinin yer değiştirmesiyle birlikte gelen olumsuzluklar, hedef kitlenin toplumsal statü açısından ve gelir seviyesi anlamında iyileşmesi ve daha kaliteli mekânlar arıyor olması ve türkü barların hedef kitlesi olan gençler arasında görülen politik sığlaşma Türkü barların iş hacmi bakımından git gide kötüye gitmesinin temel sebepleri olarak sıralanabilir.

İşletmeciler, bu olumsuz durumdan çıkış yolunun, Sakarya Caddesinden uzaklaşmak ve kaliteyi arttırmaktan geçtiğini düşünmüşler ve böylece türkü barlar 2000'li yılların başından itibaren, merkez olarak kabul edilen Sakarya Caddesi'nden yukarılara doğru, yani Ziya Gökalp ve Meşrutiyet arasındaki bölgeye ve Esat, Öveçler tarafına kaymaya başlamıştır.¹⁴

Kent merkezinin göçüyle merkez olarak kabul ettiğimiz Sakarya Caddesi'nden çevreye doğru kayan türkü barların dışında merkeze bağlı ilçelerde de türkü söylenen mekânların ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. Daha çok milliyetçi-mukaddesatçı halk kitlesinin devam ettiği ve alkollü içki bulundurmayan yarı cafe yarı restoran tipi hizmet veren bu mekânlar türkü barların dönüşüm sürecinin diğer bir alanı olarak değerlendirilebilir. Özellikle Keçiören bölgesinde yoğunlaşan bu mekânlardan biri olan 'Özbek Sofrası'nda canlı müzik icrası yapan Alpaslan Özcan,

¹⁴ Bu tip türkü barların en iyi örneği Esat Caddesinde hizmet veren 'Çığ Gösteri Merkezi'dir

28.08.2010 tarihinde kendisiyle yaptığımız görüşmede mekânın hedef kitlesinin, Sakarya Caddesi ve çevresindeki canlı müzik mekânlarının hedef kitlesinden çok açık bir şekilde ayrıldığını söylemektedir. Özcan, mekânda canlı müzik yapmaya başladığı ilk günlerde, dinleyicilerin, solcu sanatçıların türkülerine olumsuz tepkiler gösterdiklerini, işletmeci ve garsonlar vasıtasıyla bu tepkiyi kendisine ulaştırdıklarını belirtmiştir. (Alpaslan Özcan, 04.09.2009-Ankara) Söz konusu olan bu mekânların ideolojik yapı açısından, 2000’li yıllara kadar Sakarya Caddesi’nde hizmet veren türkü barların, hedef kitlesinin tam tersi bir görünümünde olduğunu söyleyebiliriz.

B. Türkü Barların İç Tasarımı

Türkü barların iç tasarımına en büyük etkiyi, hedef kitlesinin ideolojik tercihi ve hayata bakış açısı yapmıştır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi türkü barların, 2000’li yıllara kadar olan dönemde hedef kitlesinin neredeyse tümünü sol ideolojiye sahip gruplar oluşturmuştur. Bunların içinde ise en büyük kitle Alevi halk kitlesidir.

Fakat bu konudaki asıl belirleyici etken, hedef kitlenin Ankara’ya,1950’lerden sonra yaşanan iç göç ile göç etmiş olması ve kent ile kır kültürünün ortası bir kültürel yapıya sahip olmasıdır. Dolayısıyla bu insanlar, kendileriyle birlikte, kırdan getirdikleri eğlence kültürünü ve dinî motifleri, modern kentte devam ettikleri ve hatta çoğu zaman kendi yaratımları olan mekânlara taşımışlardır. Söz konusu olan bu sentezin meydana gelmesinin iki temel sebebi vardır. Birincisi, türkü barların hedef kitlesinin, kent ve köy kültürünün melezlemesi bir kültürel yapıya sahip olması, ikincisi ise bu kitlenin modern kentte hissettiği ezilmişlik psikolojisine karşı etnik ve mezhepsel kimlik yardımıyla bir savunma mekanizması oluşturmuş olmasıdır.

Sakarya Caddesi ve çevresindeki iş hanlarının orta ve üst katlarında küçük ve orta büyüklükteki mekânlarda hizmet veren türkü barların iç tasarımı, 90'lı yıllara kadar, kır kültürüne gönderme yapan sembollerle doluydu.

Giriş kapıları genelde çift kanatlı kapılardan oluşuyordu ve bunlar, kış aylarında kapalı, yaz aylarında –çevreyi rahatsız etmeyecek şekilde- açık durumda tutuluyordu. Gelen müşterilerle ilgilenen ve onlara, gruptakilerin sayısına ve cinsiyet durumlarına göre oturabilecekleri yerleri gösteren bir görevli bulunuyordu.

Bu dönem içinde türkü barların duvarlarında, Alevi-Bektaşî levhaları, (Hz. Ali'nin ve Hacı Bektaş-ı Veli'nin temsili resimleri, Hz. Ali'nin kılıcı olduğu kabul edilen Zülfikar'ın resmi) ünlü solcu liderlerin posterleri bulunuyordu. Ayrıca duvarlarda kır kültürüne gönderme yapan halı ve kilimler, tavanlarda ve mekânın muhtelif yerlerinde bulunan eski tarım aletleri de tasarımın bir parçasıydı. Duvarlarda eski köy evlerinin pencerelerini anımsatan pencere şekilleri de bazı türkü barlarda rastlanabilen iç tasarım unsurlarıydı.

Türkü barların iç tasarımının en önemli materyallerinden biri de sinema ve müzik alanında ün yapmış solcu sanatçıların ve özellikle de THM uyanışının önderlerinin (Âşık Veysel, Arif Sağ, Muhlis Akarsu, Ahmet Kaya vb.) posterleriydi. Bu posterlerin yanında söz konusu mekâna gelen bu sanatçılarla işletmeci ve çalışanların çektiikleri fotoğraflar da yer alabiliyordu. Böylesi fotoğraflar mekân için gurur kaynağıydı ve ekonomik açıdan getirisi olabileceği düşünüldüğünden mekânın en göze görünür yerine asılıyordu.

Solist ve orkestranın icra yapması için ayrılan ve mekânın en hâkim yerine kurulan, zeminden on-on beş santimetre yüksekliğinde birer sahne bulunuyordu. 1990'lardan 2000'li yıllara kadar olan süreçte, sahnenin önünde müşterilerin müzik eşliğinde halay çekebileceği, disko türü eğlence

merkezlerinin dans pistinin küçük çaplı ve türkü bar çeşidi denilebilecek alanlar bulunuyordu.

Masalar gerek görüldüğü zaman birleştirilebilen çoğunlukla dört köşe ve küçük masalardan seçilmişti. Her masanın kendine ait üç veya dört sandalyesi bulunmaktaydı. Bu masa ve sandalyeler seyyar oldukları için müşterilerin isteğine göre yerleri –sahneyi görüş açısına göre- değiştirilebilmekteydi. Baylı bayanlı gruplar için ve yalnız erkeklerden oluşan gruplar için ayrı yerler söz konusuydu. Bu hususta çok kesin kurallar olmamakla birlikte yalnız erkeklerden oluşan grupların mekânın arka bölümlerine doğru oturtulmaları işletmenin tercihi olarak karşımıza çıkmaktadır.

2000’li yıllardan sonra kent merkezinin yer değiştirmesinin, Sakarya Caddesi üzerindeki olumsuz etkileri ve türkü barların hedef kitesindeki değişikliğin getirdiği zorunluluklar, mekânların iç tasarımına da büyük ölçüde etki yapmıştır.

Başta Sakarya Caddesi’nde işletmeciliğe devam eden köklü birkaç türkü bar ve Sakarya Caddesi’nden hem işletme mantığı hem de bölge olarak uzaklaşmış bazı türkü barlar olmak üzere hemen hemen bütün türkü barların, mekân tasarımında sol ideolojilerin sembollerine yer vermekten vazgeçtikleri görülmektedir. 2000’li yıllarla başlayan bu dönemde türkü barların hedef kitle açısından genele hitap etme eğilimi, sol söylemin dünya üzerinde etkisini yitirmiş olması, Alevi-Bektaşî kitlenin kendini ifade açısından alternatif alanlar bulmuş olması ve genç nüfusun apolitik bir yapıyla yetişiyor olması türkü barlardaki Alevi-Bektaşî levha ve resimlerinin, ünlü solcu sanatçı ve gençlik liderlerinin posterlerinin işlevselliğini yitirmesine neden olmuştur.

Yirmi yıldır bu ekonomik alanın içerisinde olan ve on beş senedir de Adres Bar’ın işletme müdürlüğünü yapan Levent Karayılmaz, 2000’lerden önce türkü barların, buralara devam eden müşterilerin ideolojik ve mezhepsel

durumlarını sömürmüş olduğunu söylemektedir. Karayılmaz, aynı mezhepsel ve ideolojik yapıya sahip insanların bir arada olmanın verdiği rahatlama hissi sayesinde türkü barlara devam ettiklerini, türkü barların da bunu, ekonomik getiriye çevirdiğini fakat bu durumdan kimsenin rahatsız olmadığını belirtmektedir. (Leven Karayılmaz, 02.Şubat.2010-Ankara)

2000'li yıllarla birlikte türkü barların iç tasarımında, ideolojik sembollerin yanında kırsal hayata gönderme yapan tasarım unsurlarından da vazgeçilmiştir. 90'lı yılların türkü bar iç tasarım mantığından kalan tek şeyin Türk Halk Müziği uyanış önderlerinin fotoğraf ve posterleri olduğu görülmektedir. Masa ve sandalyeler modern çizgilere yaklaşmış, –Çığ Gösteri Merkezi'nde olduğu gibi-¹⁵ bu konuda da müşteri beğenisi ön planda tutularak kalite arttırılmıştır.

90'lı yıllara göre 2000'li yıllarda yeniden düzenlenen mekânların, müşterilere ayrılmış lavabo ve tuvalet tasarımı ve temizliği konusunda da bir iyileşmenin ve kalite artışının olduğu gözlemlenebiliyor.

Müşterilerin özellikle halay çekmesi için düşünülmüş alanlara, 2000'li yıllardan sonra tasarlanan türkü barlarda yer ayrılmadığı görülüyor. Türkü bar işletmecilerinin müşterilere böyle bir alan ayırmaktan vazgeçmelerinin iki sebebi var: Birincisi, müşteri potansiyeli fazla olan mekânların bu alanları masa ve sandalye koymak suretiyle değerlendirmek istemeleri, ikincisi ise, türkü barlarda icra edilen müzik repertuarındaki değişimdir. Yani türkü barlarda canlı icra yapan müzisyenlerin repertuarlarında halaylara yer vermekten büyük ölçüde vazgeçmiş olmalarıdır. Bu konu 'Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Analizi' başlığı altında geniş bir şekilde ele alınacaktır.

¹⁵ Çığ Gösteri Merkezi'ndeki modern çizgilere sahip küçük ebatlı masa ve sandalyelerin yanında, duvara bitişik şekilde düşünülmüş loca biçimli küçük oturma grupları, mekânın tasarımının diğer türkü barlardan en önemli farkı olarak karşımıza çıkıyor.

Sakarya Caddesi'nde her şeye rağmen eski işletme mantığı ile hareket eden bazı mekânlar vardır. Bu işletmelerin, günü kurtarmak amacıyla, gündemdeki etnik ayrılıkları olumladıkları ve bu etnik ayrımcılığın sembollerini iç tasarımlarında yoğun bir şekilde kullandıkları görülüyor. İcra edilen müzik konusunda da aynı yaklaşımı sergileyen işletmeciler işletme mantıklarını, etnik farklılıkları ekonomik anlamda dönüştürme üzerine kurmuş görünmektedirler. Müzisyen Teoman Akgöz, bazı etnik ve mezhep gruplarının kurtarılmış bölgesi görünümünde olan bu tip işletmelerin son dönemlerde ekonomik sıkıntılar içinde olduğunu ve çok sık el değiştirdiğini ifade etmektedir. (Teoman Akgöz, 04.09.2009-Ankara) Halen Sakarya Caddesi türkü barlarında canlı müzik yapmakta olan Murat Yıldırım ise, müzisyenlerin bu tip işletmelerden paralarını alamadıklarını belirtmektedir. (Murat Yıldırım, 07.09.2009-Ankara)

VI. TÜRKÜ BARLARIN HEDEF KİTLESİ VE SÜREÇ İÇERİSİNDE HEDEF KİTLEDE GÖRÜLEN DEĞİŞİM

Türkü bar müşterilerinin, modern kentin ilk kurucuları yani kentliler olmadığını yukarıda belirtmiştik. Türkü barların hedef kitlesi, kente sonradan gelmiş olan işçiler, üniversite öğrencileri, alt kademe memur kesimi ve bunların çocukları olan ikinci kuşağın, oluşturduğu halk gruplarıdır. Kent kültürü ile kır kültürü arasında bir yapıya sahip olan bu halk grupları orta düzeydeki gelir seviyesine sahiptirler ve gecekondu bölgeleri ile kentlilerin yaşadıkları bölgeler arasındaki yerleşim birimlerinde yaşamaktadırlar.

2000'li yılların başlarına kadar türkü barların müdavimi olan bu insanların çok büyük bir bölümü sol ideolojileri hayat felsefesi olarak benimsemiş insanlardı. Özellikle de Alevi-Bektaşî halk grubunun ve Kürt aidiyetli olanların bu kitle içerisindeki oranı oldukça yüksekti. Fakat 2000'li yılların ilk yarısında yaşanan bazı gelişmeler hedef kitle içerisindeki bu oranlarda hatırı sayılır bir farklılık yaratmıştır diyebiliriz. 1980'den 1987'ye

kadar olan zaman aralığında devlet tarafından uygulanan ‘toplumun siyasetten soğutulması’ politikasının meyveleri olarak siyasetten uzak bir neslin yetişmesi, türkü barların ayakta kalabilmek için müzik repertuarındaki politik unsurları yumuşatıp hedef kitlesini değiştirmeye ya da genişletmeye doğru bir çaba içine girmesi sonucunu getirmiştir.

Ayrıca, türkü barların, solcu gençler için kendini ifade etmenin tek ve vazgeçilmez alanı olması durumu, özel radyoların yayına başlaması ve konser etkinliklerinin artması ile zayıflama dönemine girmiştir. Türkü barların sözünü ettiğimiz bu işlevini radyolar ve konserler üstlenmeye başlamış, böylece türkü barlar solcu gençlerin kurtarılmış bölgesi olma kimliğinden uzaklaşmıştır.

Alevilerin toplumsal alanda kendilerini daha rahat ifade etmeye başlamaları da ezilmişlik psikolojisini büyük ölçüde yok etmiş ve bu durum türkü barların hedef kitlesinde Alevilerin oranının düşmesine neden olmuştur.

Türkü barların hedef kitlesinin değişime uğramasını sağlayan etkenlerden biri de Türkiye’nin, solcu olmayan genç halk müziği sanatçılarının yaptığı birbirinden başarılı albüm çalışmaları ile türkülerin yalnızca solculara/halkçılara ait olmadığı gerçeğiyle yüz yüze gelmiş olmasıdır. Türkülerin solcu olamayan geniş halk kitleleri tarafından da sahiplenilir olması türkü barların hedef kitle görünümünde genele doğru bir eğilimin oluşmasını sağlamıştır. Bu yaklaşımın, zaman içerisinde erime noktasına gelmiş olan türkü bar müşteri potansiyelinin sayısal açıdan eski düzeyine ve hatta eski düzeyinin de üzerine taşınmasını sağladığı açıkça görülmektedir.

Hedef kitle görünüşünde yaşanan değişimin bir başka boyutu da müşteri potansiyelindeki düşüşün çaresini, etnik ayrımcılığı olumlayan repertuarın seslendirilmesinde gören işletme anlayışının neden olduğu

değişimdir ki, müşteri kitlesinin büyük bir çoğunluğunu Kürt aidiyetli halk grupları oluşturmaktadır.

Bütün bu toplumsal değişimlerin yanında bir de hedef kitlenin bireysel değişimi söz konusudur. Türkü barların müdavimlerinin 2000'li yıllara doğru toplumsal statülerinde ve buna bağlı olarak da gelir seviyelerinde bir yükseliş ve iyileşme yaşanmış, bu da türkü barların hedef kitlesinin görünümüne doğrudan etki yapmıştır.

Türkü bar müşterilerinin söz konusu mekâna gelirken çok özel kıyafetler seçmedikleri, günlük kıyafetleriyle geldiklerini gözlemledik. Bunun yanında akşam iş çıkışında, iş gününün yorgunluğunu atmak için türkü barlara gelen memurların resmî kıyafetleriyle mekâna geldikleri görülmektedir.

Müşterilerin icra edilen müziğe sözsel ve melodik olarak eşlik ettiklerini, ritim tuttuklarını ve icra sona erdiğinde beğeni seviyelerine ve müziğe yoğunlaşmış olmalarına göre değişen tonlarda alkış tuttuklarını gözlemlemiş bulunmaktayız.

VII. TÜRKÜ BARLARDA İCRA EDİLEN MÜZİĞİN ANALİZİ

Türkü barlarda icra edilen müzik repertuarı THM eserlerinden oluşmaktadır. Bunun yanında 'Türkü' bahsinde belirttiğimiz gibi yaptığımız halk müziği tanımlamasına uyan fakat bazı müzik adamlarınca protest arabesk, siyasal arabesk, Anadolu folk vb. olarak tanımlanan beste eserler de repertuarda önemli yer tutmaktadır.

THM repertuarı içerisinde seçilen türkülerin –2000'li yılların başlarına kadar- büyük bir bölümünü Alevi-Bektaşî türküleri oluşturmaktaydı. Bunun

yanında solcu sanatçıların¹⁶ ürettiği ve devrimci mücadeleyi olumlayan türküler beğenilerek dinleniliyordu.

Türkü barların birinci dönemi olarak ele aldığımız 1990-2000 arasında solcu grupların kurtarılmış bölgesi olarak nitelendirilen türkü barlarda, en saf Alevi-Bektaşî türkülerinden en sert sosyalist marşlara kadar uzanan geniş bir repertuar seslendiriliyor ve yoğun bir dinleyici kitlesine ulaşıyordu. Mustafa Özarlan, *“bu dönem türkü barlarında saat 21:00’dan sonra devrim saatleri başlar ve zafer işaretleri yapılır, marşlar söylenir ve halaylar çekilirdi”* demektedir. (Mustafa Özarlan, 26 Ocak 2010-Ankara) Bu durum toplumsal yapının bir yansımasıdır. Çünkü *“Geleneksel yaşantısının[dan]ı sürdüren[kopamayan] halk, farklı kültürler karşısında doğal olarak kendi kültürüne sarılır. Kendi kimliğini –öteki- karşısında bir ifade ve üstünlük olarak görme eğilimi içine girer.”* (Yıldırım, Koç 2008: 83)

2000’li yıllara kadar geçen süre içerisinde türkü bar repertuarında halayların çok önemli bir yeri vardı. Nasıl ki fasıl programlarının repertuarı seyircinin beğenisi doğrultusunda değiştirilmiş ve son bölümlerine hareketli eserler konulmaya başlanmışsa, türkü barlarda da seyirci isteği doğrultusunda halaylar icra edilir olmuştur. Özarlan, bu durumun bir noktada çığırından çıktığını insanların yaşanmış acı olayları anlatan türküler icra edildiğinde dahi ritmi uygun buldukları anda halaya kalktıklarını belirtiyor.¹⁷ (Mustafa Özarlan, 26 Ocak 2010-Ankara) Türkü barlar için yapılan ‘Feodal Disko’ yakıştırmasının altında, halay konusunda yaşanan bu abartılı ve ısrarlı tutumun yattığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Bu dönemde türkü barlarda yapılan müzik, siyasal ve mezhepsel bir takım arka planı olsa da eğlendirmeye ve seyircinin beğenisine göre

¹⁶ Zülfü Livaneli, Ahmet Kaya, Ali Asker, Rahmi Saltuk, Suavi, Edip Akbayram, Arif Sağ, Onur Akin, Grup Kızılırmak, Grup Yorum vb.

¹⁷ ‘Özgürlük Mahkûmları’ gibi, teması mahkûmlara yapıldığı iddia edilen işkenceler olan bir eserde dahi halay çekilmesi gibi

şekillendirildiği için piyasa müziği¹⁸ olarak da tanımlanabilir. Erol ise bu konuda şunları söyler:

“Slobin’e göre törenlerde, festivallerde, gece klüplerinde, konser salonlarında vb. boy gösteren müzik toplulukları iki tiptedir. Birinci gruplar (bands), para ödeyen müşterileri memnun etmek için çalan profesyonel ve yarı profesyonel müzisyenlerden oluşur. İkincisi, ilgi/cazibe gruplarıdır (affinity groups) ve belirli bir türe gönül bağı ile bağlanmış müzisyenlerin bir araya geldiği müzik topluluklarıdır (Slobin, 1992: 98). Türkü bar müzisyenlerinin oluşturduğu gruplar, Slobin’in ikinci tip grupları içinde yer alıyor gibi görünüyorsa da birinci kategori içinde de rahatlıkla değerlendirilebilirler. Çünkü müzisyenler, hem müşterilerin isteklerini çalmak için oradadırlar hem de gönül bağı ile bağlı oldukları bir türün parçalarını seslendirirler.” (Erol, 2009: 92-93)

Günay, türkü barlar için *“Ortamdaki sesler herkes için dayanılabilir değildir. Müzik ikinci plânda kalmıştır. İlk sırada kazancın töresi vardır.”* (Günay, 2006: 245) demektedir.

Yine bu dönemde âşıklama tarzı müzik hep ön planda olmuş, tek bağlama ve tek solist çoğu türkü barın müzik anlayışı olarak kitleye sunulmuştur. 90’lı yılların sonuna doğru bu durum değişime uğramış ve bağlamanın yanına gitar, yan flüt ve perküsyon aletlerini eklenmesiyle birlikte grup müziği anlayışına doğru bir evrilme başlamıştır.

2000’li yıllarla birlikte türkü barlarda icra edilen müzik repertuarında da çalgılama tekniklerinde de kullanılan enstrümanlarda da çok büyük değişiklikler söz konusu olmuştur. Repertuar, hedef kitlenin değişmesine paralel olarak genel dinleyici kitlesine hitap etme mantığıyla yeniden ele

¹⁸ “Bütün ülkelerde olduğu gibi Türkiye’de de tarihin her devrinde bir piyasa mûsikîsi ve meyhâne mûsikîsi mevcut olmuştur ve mevcuttur. Sosyal sınıfların bazılarının san’at ve eğlence ihtiyacını karşılar. San’atla eğlence arası bir şeydir. San’at tarafı mutlaka vardır. Fakat hangi tarafın ağır bastığı, devre ve çevreye göre değişmektedir... Piyasa mûsikîsinden maksat sokak mûsikîsi değil, daha çok içkili eğlence yerlerinde icra edilen mûsikîdir.” (Öztuna 2000: 358)

alınmış, politik eserlerin icrasından mümkün olduğunca kaçınılmaya çalışılmıştır. Çünkü müşteri görüntüsü değişmiş, farklı ideolojik fikirlere mensup insanlar da türkü barların birer müdavimi haline gelmiştir. Bu noktada TRT'nin türkü repertuarı daha işlevsel bulunmuş ve icra açısından daha ön plana çıkarılmıştır. Çünkü, sadece “1937 ve 1953 yılları arasında derlenen türkü sayısı on bine yakındır” (Elçi, 1997: 27) ve Türkiye'nin her köşesinden derlenmiş oldukları için genel dinleyici kitlesi için uygundur.

Enstrüman çalma tekniklerindeki gelişme doğal olarak türkü barlarda icra edilen müziğe de yansımıştır. Bağlamanın ve diğer halk müziği çalgılarının yanında batı müziği çalgıları da türkü bar orkestralarında yer almaya başlamıştır. Özellikle akustik gitar, yan flüt, bass gitar ve değişik perküsyon aletleri türkü bar orkestralarının vazgeçilmezleri halini almıştır. Fakat asıl önemli olan ve orkestralara tınısal açıdan çok farklı lezzetler katan perdesiz bağlamaların kullanılmaya başlanmasıdır ki, bu gelişme türkü bar müziği açısından devrim niteliği taşımaktadır.

İlk başlardaki müzikal yavanlığın aksine 2000'li yıllardan sonra müzikal zenginlik, yatay ve dikey çok seslilik denemeleri, türkülerin değişik tarzlarda yorumlanma çalışmaları türkü bar müziğine yeni ufuklar açmış, THM'nin küresel boyutta seslendirilebilmesine dair –belki de farkında olmadan- birtakım çalışmalara imza atılmıştır. Çığ Gösteri Merkezi'nin sahibi ve Grup Çığ'ın solisti Mustafa Özarıslan'a göre türkü bar müziği bu gelişimini, türkü barlarda çalışan üniversiteli müzisyenlere borçludur. Okullu olmalarının sağladığı avantajları türkü barlarda yaptıkları icrada kullanan bu müzisyenler kaliteyi arttırmışlar ve işletmelere pahalıya mal olan grup müziği yaklaşımının yerleşmesine de her anlamda destek olmuşlardır. Bu sayede grup müziği o kadar ileri seviyelere ulamıştır ki bazı türkü barlarda iki solist ve yedi, sekiz kişiden oluşan orkestralarla canlı müzik yapılır olmuştur. Bu noktada, türkü barlarda icra edilen müziğin, tek bağlama ve solist icrasından, orkestra müziğine doğru epeyce mesafe kat ettiği görülmektedir.

Yeni nesil türkü barların kullandıkları ses sistemine özellikle önem verdiği ve yurt dışından, kapalı mekânlarda yapılacak canlı müzik için üretilmiş cihazları edindikleri de gözlemlerimiz arasındadır.

Türkü barlarda canlı müzik yaz ayların 20:30 dolaylarında başlayıp 11:30 dolaylarında, kış aylarında ise 19:00'da başlayıp 22:00'da sona ermektedir. Canlı müzik ortalama üç saat –aralar dahil- kadar sürmektedir. Program aralarında ise müşterilere kayıttan yine halk müziği dinlettirilmektedir.

VIII. TÜRKÜ BARLARDAKİ MÜZİSYENLER VE DİĞER ÇALIŞANLAR

Türkü bar orkestralarının –yukarıda da belirttiğimiz gibi- büyük bir çoğunluğu üniversite öğrencilerinde oluşan orkestralardır. Fakat bunun yanında alaylı diye tabir edilen müzisyen grubu da önemli bir yer tutmaktadır. Müzisyenlerin programa günlük kıyafetleriyle geldikleri, sahne için ayrı bir kıyafete ihtiyaç duymadıkları gözlemlediğimiz noktalardan biridir. Diğer çalışanlar için de –istisnalar hariç- kıyafetler konusunda durum pek farklı değildir. Müzisyenler ortalama üç saat sahnede kalmakta ve bu süre içerisinde dinleyicilerle –özellikle sahneye yakın olanlarla- diyalog kurmaktadır.

Türkü barlardaki müzisyenlerin çoğu bu işi meslek olarak kabul etmiş ve profesyonel olarak yapmakta olan kişilerdir. Kırıldaki müzisyenlerle aralarındaki en önemli fark budur. *“Kırsal kesimde çalgıcılık olsa olsa yarı profesyonellik biçiminde olabilir. Sistematik gelir getiren ve onunla geçinilen bir uğraşıya dönüşmüşlük ancak kent ortamlarında olabilir. Profesyonelleşmiş halk müzikçileri, müşterilerin ve patronun istekleri doğrultusunda çalmak ve söylemek durumundadırlar.”* (Günay, 2006: 245) Dolayısıyla bu müzisyenler yaptıkları işin kalitesinin devamlı olarak artırılması zorunluluğu ile karşı karşıyadırlar.

Türkü barlardaki müzisyenlerin ve diğer çalışanlarının öğrenim durumları farklılıklar göstermektedir. Bu mekânlarda İlköğretimden üniversiteye kadar her öğrenim seviyesinden çalışana rastlanmaktadır. Türkü barların müzisyenler dâhil tüm çalışanları ele alındığında mezhepsel olarak Alevi-Bektaşî halk grupları mensuplarının ve Kürt aidiyetli olanların büyük çoğunlukta olduğu açıkça görülmektedir.

IX. TÜRKÜ BARLARDA MENÜ (YİYECEKLER-İÇECEKLER)

Türkü barların menüsünde, içkili bir lokantada bulunabilecek her türlü yiyecek ve içecek mevcuttur. *“Alkollü içecekler arasında en çok bira ve rakı tüketilmekte, bunlardan sonra şarap gelmektedir. Bira ve rakının yabancı içkilere göre ucuz olmasının normal olarak içilen içki türlerine de yansıdığı belirtilmektedir. Fakat biz, içki tüketimindeki bu yerli tercihinin yalnız mekâna gelenlerin ekonomik durumuyla sınırlandırılmayacağını, türkü gibi yerli bir müzik dinleyicisinin tercihinin de yerli içki olmasının doğal olduğunu düşünmekteyiz.”* (Yakıcı, 2007: 263-264) Bu alandaki hizmet kalitesi de diğer alanlarda olduğu gibi 2000’li yıllar ile artmış görünmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKÜ BARLARIN VE TÜRKÜ BARLARDA İCRA EDİLEN MÜZİĞİN İŞLEVİ

I. İŞLEV KURAMI

İşlevselcilik, toplumsal kurum ve davranışları, toplum içinde yerine getirdikleri işlevlere göre inceleyen bir yaklaşımdır. Değişik bilimlerde ve özellikle biyolojide başvurulmuş işlevsel çözümleme yöntemi sosyolojide işlevselcilik adı verilen geleneğin doğmasına yol açmıştır. Toplumsal kurum, olay ve olguları, örf ve âdetleri açıklayabilmek için bu öğelerin yerine getirdikleri işlevleri ya da rolleri dikkate almak gerektiği düşüncesi bu metodun hareket noktasıdır. Bu kuramın öncüleri Comte, Spencer ve Durkheim'dır. Comte toplumu biyolojik bir organizmaya benzetmişse de bu konu üzerinde fazla durmamıştır. Durkheim ise Comte'un düşüncesini geliştirerek işlevselciliğin temellerini atmıştır.

Durkheim, biyolojideki kavramlarla toplum arasında benzerlikler kurmuştur. Bu benzerliklerin en ünlüsü tıpkı her organın bedenine çalışmasına katkıda bulunması gibi toplumun da organik bir bütün olarak her parçasının birbirinin devamını sağladığı düşüncesidir. (<http://tebesirtozu.blogcu.com>)

A. Malinowski ve İşlevsel Kuram

İşlev kuramının en önemli temsilcilerinden biri olan Malinowski, kuramın ne zaman ortaya çıktığı ve temsilcilerinin kimler olduğu hakkında şunları söyler:

“Bir yöntem olarak işlevselcilik, bize yabancı olan, öyle olduğu için de vahşi ve barbar denenen kültürlerle karşı bir ilginin ilk parlayışıyla aynı

yaşadadır. Bu ilgi **Heredot** gibi Yunanlı bir tarih yazarında da, **Montesquieu** gibi bir Fransız ansiklopedistinde de, **Herder** gibi bir Alman romantiğinde de doğsa sonuç değişmez. Benim küçük bir katkı olarak belki bütün yaptığım, zaten var olan bir öğreti, yöntem ve ilgi sistemini inceleyip buna 'İşlevselcilik' adını yakıştırmış olmamdır" (Malinowski 1992: 19) "Eğer **Tylor** '**Primitive Culture**'e ilişkin büyük yapıtının başında sözcüğün en geniş anlamıyla dinin ne olduğunu araştırıyor ve bunun için asgari bir tanım vermeye çalışıyorsa gerçek bir işlevcidir. Aynı şey, ilkelerin inanışını anlamak için sosyal boyutun vazgeçilmez olduğuna karar verdiğinde **Robertson Smith** için de geçerlidir. **Sumner**'ın en eski davranış normlarını çözümleme ve sınıflama denemesi de öncelikle işlevci bir ilgiyi gösterir. **Durkheim**'ın ilkel toplumsal işbölümü tiplerini konu alan incelemesi ile din ve büyü çözümlemesi tamamen işlevci yöntemin alanındadır. **Tylor**'un akrabalık sistemlerinin çeşitli yönlerini ekonomik yaşamla ilintilendirmeyi denediği ünlü çalışması; **K. Bücher**'in ilkel ekonomiyi ve çalışmayla ritim arasındaki ilişkiyi tanımlayışı; **Hutton Webster** ile **H. Schurtz**'un yaş sınıflarını, din toplumlarını, gönüllü birlikleri ve bu grupların toplumun politik, dinsel, ekonomik yapısıyla ilişkilerini ele alan çalışmaları: işte bütün bu yapıtaşları işlevselcidir." (Malinowski, 1992: 20)

1- Malinowski'nin İşlev Tanımlaması

Malinowski'ye göre insanlar herhangi bir amacı gerçekleştirmek, bir hedefe ulaşabilmek için örgütlenmek zorundadırlar. Her örgütlenme kaçınılmaz olarak çevrenin maddi gerçekliklerine dayanır ve bunlara sıkı sıkıya bağlıdır.

Malinowski kuramın çıkış noktasını oluşturan 'İşlev' için "bu durumda **işlev**, insanların birlikte hareket ettiği, el ürünlerinden yararlandığı ve mal kullandığı bir eylem aracılığıyla, bir ihtiyacın doyurulması olarak tanımlanabilir." (Malinowski, 1992: 68) demektedir. "Bir başka deyişle işlev, örgütlü faaliyetin tüm sonucunu ifade eder." (Malinowski, 1992: 78) Ona göre işlev, organik bir içtepinin uygun bir eylemle doyurulmasından başka bir şey

değildir ve her zaman bir ihtiyacın doyurulmasını ifade eder. Bu en basit yeme eylemiyle başlar ve kutsal edime kadar gider.

Malinowski'ye göre ihtiyaçlar yalnızca biyolojik ihtiyaçlar olarak görülmemelidir. İnsanların bireysel ve toplumsal olarak daha karmaşık türden ihtiyaçlarının olduğu bilinmektedir. *“Ekonomik, yasal, eğitsel, büyüsel ve dinsel çeşitli türde etkinliklerin, biyolojik, türemiş ve toplulaşmış ihtiyaçlar sistemiyle bağı vardır.”* (Malinowski, 1992: 38-39)

Malinowski'ye göre bir toplumun iâşe sistemini ifade eden süreçlerin tüm işlevi, yiyeceğe olan temel biyolojik ihtiyacın giderilmesidir. Yani meyve ve yumru köklerin toplanmasının, balık tutulması ve av için tuzak kurulmasının, hayvanların sütünden ve etinden yararlanılmasının ve tüm bu ürünlerin bir öğün için hazırlanışında gösterilen faaliyetlerin tümünün tek bir işlevi vardır o da açlık hissinin ortadan kaldırılmasıdır.

Tüm kurumların toplumsal bir işlevi olduğundan söz eden Malinowski'ye göre, kurumların ilk bakışta görülen işlevlerinin arka planında daha karmaşık işlevler aranmalıdır. Sözelimi evlilik ona göre salt cinsel dürtüler sonucu oluşturulmuş bir kurum değildir. Aile kurumunun toplumsal bir işlevi vardır *“Ailenin işlevi üyeleriyle birlikte toplumu yaşatmaktır.”* (Malinowski, 1992: 32)

Temel ihtiyaçlar kavramını, bireyin ve grubun hayatta kalabilmesi için sağlanması gereken biyolojik koşullar ve ortam koşulları olarak tanımlayan Malinowski'ye göre insan ihtiyaçları iki kısımdan oluşur: *“Birincisi ve en önemlisi, metobolizma tarafından belirlenen ihtiyaçlardır. Yani üreme, fizyolojik ısı koşulları, yağıştan rüzgârdan, zararlı iklim ve hava faktörlerinden korunma, tehlikeli hayvan ve insanlardan korunma, gerektiğinde dinlenme, kas ve sinir sistemini hareketle forma getirme ihtiyaçları. İkinci kısım ise insan anatomisinin aletlerle tamamlanışını ifade eder. İnsan anatomisinin aletlerle tamamlanması da dolaylı ya da dolaysız olarak bedensel ihtiyacın*

doğurulmasına hizmet eder.” (Malinowski, 1992: 36) Bir başka deyişle, Malinowski, ısı ihtiyacını metabolizma açısından zorunluluktan doğmuş temel bir ihtiyaç olarak görürken, ateş yakılmasını ise bu ihtiyacın giderilmesi için ikincil bir ihtiyaç olarak değerlendirir. Ona göre bir kültürel etkinlik başlar başlamaz yeni bir tür ihtiyaç ortaya çıkar. Bu yeni ihtiyaç biyolojik ihtiyaçlara sıkı sıkıya bağlıdır ve onlara dayanır ama kendisiyle birlikte yeni türden amaçlar da getirir.

2-Kültür

Malinowski kültürü, kısmen özerk, kısmen eşgüdümlü kurumlardan kurulmuş bir bütün olarak tanımlar. *“Kültür aynı zamanda hem insan elinin eseri, hem de insanı amacına ulaştıran araçtır. İnsanın yaşamasını sağlayan ve belli bir güvenlik, konfor ve refah düzeyini korumayı olanaklı kılan bir araç; insana güç veren ve hayvansal organik ihtiyacının çok ötesinde mallar ve değerler yaratmasını da olanaklı kılan bir araç. Kültürün, bütün bu bakımlardan ve tam da bu yüzden amaç için bir araç olarak, yani araçsal ve işlevsel bir şey olarak anlaşılması gerekir.”* (Malinowski, 1992: 89)

Organizma ile içinde yaşadığı ikincil ortam, yani kültür arasında sürekli bir etkileşim vardır. Soluk alma, iç salgılama süreci ya da sindirim sistemi gibi faaliyetler bile kültürden etkilenmiş koşulların yapay ortamında cereyan eder. İnsan bedenindeki fizyolojik süreçler, havalandırmadan, alışkanlıklardan, beslenme sürecinin kapsamından, güvenlik ya da tehlike durumundan, korkudan ya da umuttan etkilenir.

3-Temel İhtiyaçlar ve Kültürün Bunlara Gösterdiği Tepkiler

Malinowski, temel ihtiyaçlar ve kültürün bunlara gösterdiği tepkilerden bahsederken konuya genel bakış açısından bir toparlama olması için aşağıdaki tabloyu oluşturmuştur.

<u>Temel İhtiyaçlar</u>	<u>Kültürün Tepkisi</u>
1- Metabolizma	1- Beslenme sistemi
2- Üreme	2- Akrabalık
3- Bedensel rahatlık	3- Konut
4- Güvenlik	4- Koruma
5- Hareket	5- Faaliyetler
6- Büyüme	6- Eğitim
7- Sağlık	7- Hijyen (Sağlığa Uygunluk)

(Malinowski, 1992: 105)

B. Bascom ve İşlevselcilik

İşlevsel kuramın bir diğer önemli temsilcisi de Bascom'dur. Bascom, çevirisini Metin Ekici'nin yaptığı ve 'Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1'de yayınlanan 'Halkbilimi ve Antropoloji' adlı makalesinde folklorun işlevleri hakkında şunları ifade eder:

“Halk bilgisinin açıkça görülen eğlendirme ve hayrete düşürme işlevlerine ek olarak, halk bilgisi ürünleri inançların, davranışların ve hem kutsal, hem de kutsal olmayan davranış ve kurumların yerleşmesini sağlama görevi gördüğü gibi, eğitimsiz toplumlarda önemli bir eğitim rolü de üstlenmektedir... Kültürün bir kuşaktan bir sonraki kuşağa nakledilmesi rolü ve inançlar ve davranış biçimleri tartışma konusu olduğunda, onların kabul edilmesinde, halk bilgisi ürünlerinin hazır malzeme olarak kullanılmalarının

yanı sıra, halk bilgisi ürünleri, bazı toplumlarda yerleşmiş normlara aykırı davranışlarda bulunanlara karşı sosyal baskı yapmada da kullanılmaktadır.”
(Bascom, 1954, Oğuz vd. 2005: 91)

1954’de yayınlanan ve ‘Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2’de Ferya Çalış’ın çevirisiyle bize aktarılan, ‘Folklorun Dört İşlevi’ adlı makalesinin ‘folklor onu dinleyen ve aktaran insanlara ne katar?’ sorusunun cevabını aradığı bölümünde Bascom, folklorun işlevlerinden bahsederken, *“eğlence folklorun en önemli işlevlerinden biridir ancak bugün bu durum tam bir cevap olarak kabul edilemez. Şurası açıktır ki; çoğu gülme unsurunun altında daha derin anlamlar bulunmaktadır.”* demektedir. Bascom aynı yazısında folklorun ikinci işlevini, kültürün onaylanması ve ritüelleri gözlemleyen ve icra edenlerin ritüellerinin ve kurumlarının doğrulaması olarak ifade eder.

Ona göre folklorun üçüncü işlevi eğitim, dördüncüsü ise, davranış örüntülerini sürdürme işlevidir.

Bascom, folklorun işlevlerini ele aldığı bu yazısının sonuç bölümünde şunları söyler:

“Folklor kültürün istikrarlılığını sürdürmesi için önemli bir mekanizmadır. Folklor gençlikte gelenekleri ve ahlâki standartları telkin etmek; yetişkin olunduğunda, uygun davranışlarda övgüyle ödüllendirmek, yoldan çıkıldığında eleştiriyle cezalandırmak; kurumlar ve âdetler sorgulandığında ya da onlarla mücadele edildiğinde akılcılaştırma sağlamak, onlarla oldukları gibi yetinmeyi önermek ve günlük yaşamın zorluklarından, adaletsizliklerinden telafi edici bir kaçış sağlamak için kullanılır.” (Bascom, 1954, Oğuz vd. 2005: 146)

Toplumda fonksiyonelliği bulunmayan kurumların yok olmaya mahkûm olduğunu (Başgöz, 1986: 140) söyleyen Başgöz, Bascom’un makalesinden

yola çıkararak folklorik ürünlerin 1-Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme, 2-Değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme, 3- Eğitim, yani kültürü gelecek kuşaklara taşıma, 4- Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için, bir kaçıp kurtulma mekanizması olmak üzere dört işlevinin mevcut olduğunu kaydediyor. Prof. İlhan Başgöz ayrıca, folklorun bu dört işlevine bir beşincisi olarak 'Protesto'yu da ilâve etmektedir. Başgöz'e göre folklor, sadece kurulu düzenin sağlıklı işleyişine destek vermekle kalmaz, aksayan yönlerine de işaret eder. Başgöz, *"kendi kültür tarihimizde de, şiirin ve türkünün düzeni değiştirmeye, hatta yıkmaya yönelik eylemlere karıştığını, onlara güç vermek için kullanıldığını biliyoruz."* (Başgöz, 1996: 2) diyor.

II. MÜZİĞİN İŞLEVİ

"Müzik, sadece dinlemesi güzel olan şey değildir, tam tersine kültürün içine gömülmüştür" (Cook, 1999'dan, Yıldırım, Koç 2008: 28) kültür ile sıkı ilişkileri vardır ve organizmanın ihtiyaçlarına karşı kültürün verdiği tepkilerin en önemli malzemesi olarak karşımızda durmaktadır. Çünkü *"müzik, çaresiz bir dehşet içindeki toplumun karşısında küstahça bir bilisizlik içinde olamaz; toplumsal sorunlar, müziğin içinde, tekniğinin en içsel hücrelerinde yer alır ve müziğin kendi materyaline ve kendi biçimsel yasalarına göre temsil edilirse müziğin toplumsal işlevi olacaktır."* (Adorno'dan Oskay, 2001: 34)

Çağdaş ozanları birer ardılı olarak kabul ettiğimiz *"Dede Korkut, [yaptığı müzik ile] toplumu yönlendirir, sıkıntılı anlarda yardıma koşar. Çetin meseleleri çözüme kavuşturur, olumlu sonuçların getirdiği sevinçle neşeli havalar çalan ozan kişiliğine bürünür, erenleri, gazileri heyecanlandırır, yakarışlarıyla çevresindekileri yüce duygulara ulaştırır."*dı (Kazmaz, 1999: 246)

Bascom, sözlü sanat olarak kabul ettiği folklorun, eğlence, eğitim, kültürün onaylanması ve davranış örüntülerini sürdürme olmak üzere dört

işlevinin olduğunu söylemiştir. Başgöz ise, bu dört işleve bir de protesto işlevinin eklenmesi gerektiğini ileri sürmektedir.

Fakat biz folklor ürünlerinin –özellikle de müziğin- işlevlerinin bu beş maddeyle sınırlanamayacağını düşünmekteyiz. Çünkü “[Müzik]*Türkü, modern iletişim araçlarının yokluğunda bir iletişim aracı olmuştur... Türkü bir efkâr dağıtıcıdır ama efkârlandırıcı da olabilir... Türkü tıpkı bilmeceler ve âşık karşılaşmaları gibi bir yarışma ve üstünlük belirtme aracıdır... Türkü, elbet bir değerler taşıyıcısıdır da.*” (Başgöz, 2008: 144) Bizce “*genel olarak folklor, özel olarak da [müziğe] türkülere hazır işlev kalıpları yakıştırmak yanlıştır. İşlev çıkmazından kurtulmanın yolu, belki de her hikâyenin anlatımına, her masal söyleyişine, her türkü okuyuşu için bir fonksiyon kabullenmek olabilir.*” (Başgöz, 2008: 146) Yine de müziğin, bariz bir şekilde görülen ve sayısı kesinlikle Bascom ve Başgöz’ün belirttiklerinden fazla olduğunu düşündüğümüz işlevlerini ortaya koymaya çalışacağız. Bu noktada özellikle müziğin işlevinin incelendiği iki çalışma, Çobanoğlu ve Merriam’ın çalışmaları, dikkat çeken çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Alan Merriam, ‘The Anthropology of Music’¹⁹ adlı eserinde müziğin işlevlerini “**1-Estetik Haz İşlevi, 2-Eğlence İşlevi, 3-İletişim İşlevi, 4-Sembolik Temsil İşlevi, 5-Fiziksel Karşılık İşlevi, 6-Sosyal Kurallara Uyum Sağlama İşlevi, 7-Sosyal Kurumları ve Dini Törenlerin Pekiştirme İşlevi, 8-Kültürün Yerleşmesi ve Devamına Katkı İşlevi, 9-Topluma Uyum (Katki – Entegrasyon) İşlevi**” (Merriam, 1964: 23-26) olmak üzere dokuz ana başlık altında toplamıştır.

Çobanoğlu ise ‘Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü’ adlı eserinin destanların fonksiyonu ile ilgili bölümünde destanları işlevlerini şu şekilde tasnif etmektedir:

¹⁹ Geniş bilgi için bakılabilir. MERRIAM Alan P. , 1964, “The Anthropology of Music”, Evanston, North-western Univ. Press.

“Destanların fonksiyonları açısından önemi:

1-Askerî amaçlara yönelik kullanımlar

- Askerlerin moralini yüksek tutmada
- İşgal altında kalan yörelerin halkının örgütlenmesinde destanların rolü

2-Sivil amaçlara yönelik kullanımlar

- İktidarın icraatlarının halka propagandası
- İktidar yıpratmaya yönelik kullanımlar
- Karşı propaganda mahiyetindeki sistemli tenkitler
- Sosyal eleştiri mahiyetindeki sistemsiz tenkitler
- Kendi görüşlerini tanıtmaya yönelik kullanımlar
 - a-Destanların reklamcılık amaçlı kullanımı*
 - b-Destanların eğitim amaçlı kullanımı*
 - c-Destanların habercilik amaçlı kullanımı*
 - d-Destanların eğlendirme amaçlı kullanımı”*

(Çobanoğlu, 2000: 112-121)

Genelde folklorun özelde ise müziğin işlevlerini yukarıdaki çözümlemelerden de yararlanarak ele alacak olursak şu şekilde bir tasnife ulaşabiliriz:

A. Müziğin Hoş Vakit Geçirtme, Eğlendirme ve Estetik Haz İşlevi

Bütün sanat dalları gibi, müziğin de ilk çıkış noktası dindir. Daha sonraları din dışı alanlarda da ürün vermeye başlayan müzik, tarih boyunca insanoğlunun eğlenceye ihtiyaç duyduğu her an başvurduğu vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Şölenlerin, toy-düğünlerin, bayramların, şenlik, festival ve panayırların en önemli eğlence materyali olan müzik çoğu zaman devlet erki tarafından himaye edilmiştir. “Saz şairlerinin, hükümetin kontrolü altında teşkilatlanmış hususî bir zümre teşkil ettiğini ve cemiyetin bazı belli sınıflarının bedîî ihtiyaçlarını karşılayan hususî bir organizma mahiyetinde olduğunu çok açık bir surette görürüz.” (Köprülü, 2004: 23)

Müziğin estetik haz işlevi de en az eğlence işlevi kadar önemlidir. Özellikle gelişmişlik düzeyi yüksek olan –dolayısıyla müziği de gelişmiş olan- toplumlarda dinleyicilerin müzik icrasını dikkatle takip etmeleri, hatta eserleri dinlerken ölçülerini sayacak derecede yoğunlaşmaları ve falso çalınan bölümlerden rahatsız olmaları sık karşılaşılan bir durumdur. Dinlenen eserin tüm nüanslarını duymak/hissetmek suretiyle ulaşılan estetik haz bize müziğin, hoş vakit geçirtmesinde de öte bir işlevinin olduğunu kanıtlıyor.

B. Müziğin Değerlere, Toplumsal Kurallara ve Törelere Destek Verme İşlevi

Fıkralar, masallar, efsaneler vb. halk bilgisi unsurlarının tümü gibi müziğin de toplumsal kurallara, değer ve törelere destek verme işlevi vardır. Toplumsal açıdan hoş karşılanmayacak bir davranış, duruma uygun bir türküyle eleştirilebilir. Mahzuni Şerif'in '*Tersname/Sana Diyeceğim Var*' müziğin toplumsal değerlere destek verme işlevine örnek gösterebiliriz. Mahzuni, türküsünün ilk sekiz bendinde, toplum tarafında hoş karşılanmayan tutum ve davranışları öğütler gibi görünse de son bentte bu söylediklerinin aslında tersinin doğru olduğunu belirtir.

“TERSNAME

*Sana diyeceğim var eğlen yolcu
Kurduğun yuvayı yık da öyle git
Zamanede ilk görevdir insana
Baştan dinden Hakk'tan çık da öyle git*

*Bir sudan geçince köprüyü devir
Sel başmış tarlaya ırmağı çevir
Birlik dümenini tersine kıvrır
Sağa sola sövüp dök de öyle git*

Allah bir deseler sen söyle haşa
 Nadan ehli ile çıkılmaz başa
 Komşunun açlığı tatlı temaşa
 Bir tekme de sen vur yık da öyle git

Ortak isen hesap etme ölçmeyi
 İhmal etme dost ırzına geçmeyi
 Bir dövüşte çok ayıp say kaçmayı
 Beş on yumruk yiyip sek de öyle git

Elinden tut çamurlara at körü
 Beriye öte de, öteye beri
 Kapıya gelirse döv misafiri
 Bir de ana avrat çek de öyle git

Kızına bakanın oğlunu öldür
 Meclise girersen büyüğe saldır
 Kefeni soy mezarlara kül doldur
 Ölünün dişini sök de öyle git

Ciğerin yarası sivri cam ister
 Kötülük meydanında kendini göster
 Adamın cömerdi yavuz it besler
 Meteliği başa kak da öyle git

Küfrü eksik etme aziz dilinden
 Gaddarlık kılıncın koyma belinden
 Hiçbir şey gelmez ise elinden
 Fesat tohumunu ek de öyle git

Hasılı sözümün tersine yürü
 Görmesin gözlerin topalı körü
 Kısa yerden eksik etme ömürü
 Mahzuni Şeriften Bık da öyle git

Mahzuni Şerif"

Müziğin bu işlevi, beğenilmeyen davranışın söndürülmesi amacına hizmet ettiği gibi, beğenilen davranışın pekiştirilmesi için de sıkça kullanılır. Toplumun çok önem verdiği cesaret ve yiğitlik gibi değer yargılarını olumlayan kahramanlık türküleri buna örnek olarak gösterilebilir. Muzaffer Sarısözen tarafından Aydın yöresinden derlenmiş ve 451 sıra numarasıyla TRT repertuarına kaydedilmiş olan ‘*Genç Osman*’ adlı türküyü, cesaret ve yiğitlik duygularını olumlayan bir müzikal üretim olarak değerlendirebiliriz:

“*GENÇ OSMAN*”

*Genç Osman dediğin bir küçük uşak
Beline bağlamış ibrişim kuşak
Askerin içinde birinci uşak
Allah Allah deyip geçer Genç Osman of of*

*Bağdat'ın içine girilmez yastan
Her ana doğurmaz böyle bir aslan
Kelle koltuğunda geliyor Kars'tan
Allah Allah deyip geçer Genç Osman of of*

*Bağdat'ın kapısın Genç Osman açtı
Düşmanın cümlesi önünden kaçtı
Kelle koltuğunda üç gün savaştı
Allah Allah deyip geçer Genç Osman of of*

*Askerin bir ucu göründü Van'dan
Kılıcın kabzası görünmez kandan
Bağdat'ın içinde tozdan dumandan
Allah Allah deyip geçer Genç Osman of of*

C. Müziğin Kültürü Gelecek Kuşaklara Taşıma ve Eğitim İşlevi

“Müzik bir toplumu inşa eden unsurların ortaya konması(neşriyatı) için vazgeçilmezdir.” (Merriam, 1964: 23-26) çünkü yeni nesillerin eğitiminde de kültürün onlara aktarımında da önemli roller üstlenir. Bu anlamda ninniler akla gelir ki çocuk için dil gelişiminde en önemli unsurdur. Bebeklikten itibaren önce işitme ile başlayan müzik eğitimi çocukların konuşmasında, kavramları öğrenmesinde etkili olmaktadır. *“Bir milletin sanat ve edebiyatının temelleri, sallanan beşiklerin gıcirtısı eşliğinde atılmaktadır. Küçükken beyinlere nakşedilen bir mırıldanmanın zamanla bireyde gelişip senfoni olarak topluma dönme ihtimali çok yüksektir.”* (Ungan, 2009: 71)

Ungan, ‘İşlevsel Yönleriyle Ninniler’ adlı eserinde, çocuğa aktif olarak dinlemeyi öğreten müziğin işlevi ile ilgili, müzik, *“beynin sağ ve sol yarıları arasında bağlantıyı sağlayan corpus callosumun boyutunu arttırmaktadır. Boyuttaki bu artış beynin iki yarısı arasındaki iletişimi arttırmaktadır ve böylece öğrenmedeki etkinlik artmaktadır.”* (Ungan, 2009: 51) ifadelerini kullanır.

“Eski Çinliler’i ilkel yaşıttan çıkarıp uygarlaşmalarına çalışan Fu Hsi bu amacına müzik ile ulaşabilmiştir. Yani o zamanlar dağlarda adeta vahşi hayvanlar gibi dolaşan insanları müzik ile kendine çekmiş. Dündüğünden çıkan güzel seslerle bunları hayran bıraktıktan sonra, yine müzik ile itaat altına almış ve bu sayede vahşileri bir araya toplayarak onlara ilkelliklerini unutturabilmiştir.” (Colombe, 2006: 22)

Müzik öğrenilen bilgilerin akılda kalmasına büyük katkıda bulunur. Sözlü kültür ortamında üretilen şiirlerin akılda kalmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri ezgidir. Ong’a göre müzik/ritim, öğrenilenlerin anımsanmasına ve sözlü anlatımın nesilden nesile geçerken, büyük bir oranda korunmasına yardımcı olur. (Ong, 2003: 50) Üstelik hafızaya alınmış bir eser (müzik/ritim) yeniden duyulduğunda, yalnızca eserin sözleri değil,

“hangi bağlam içinde duyulduğu [öğrenildiği] da tekrar algılanabiliyor” (Attali, 2005: 38) ve öğrenilenler, bu yolla daha doğru bir şekilde aktarılabilir. “Gerek Japon geleneğinde bugün korunmasına rağmen gittikçe sönen gelenekler, gerekse Somali klasik şiiri ile müziği arasında kurulan ilişki, müziğin sözlü anlatımı nasıl kelime kelimesine koruyabildiğine anlamlı örneklerdir.” (Ong, 2003: 81)

Müzik ulusal ya da bölgesel bir yapıya sahip olduğundan içinden çıktığı toplumun değerlerinin aktarıcılığını da üstlenen en önemli unsurdur. *“Halk şarkıları vasıtasıyla birey hem bilinç hem de bilinçaltı düzeyde kendi kültürünün kökleriyle teması sürdürebilmektedir.” (Ferris, 1997: 87)* Amerika’daki zenci köleler için bu işlevi üstlenen ‘Blues’ müziğiydi. *“Gerek ezgi gerek sözler gerek uygulama bakımından bölgesel farklılıklar görülse bile, Alevi kültüründe cem törenlerinin vazgeçilmez ögesi olan sözlü müziğin değişmeyen işlevi; ilkeleri ve değerleri benimsetmede eğitim aracı olarak kullanma yoluyla kitleyi disipline edip Alevi-Türkmen-Tahtacı ilkelerini yaşatan, ülkemiz insanında ikiliğe izin vermeyen bir düzeni gerçekleştirme çabasını taşımaktadır.” (Kaplan, 1999: 145-148) diyen Kaplan, Cem törenleri yapılmayan Alevi gruplarında toplumsal değerlerde çözülmenin görüldüğünü ifade eder.*

Müziğin genel bir dil olması sebebiyle, beraber müzik yapan bireyler üzerinde toplumsallaştırıcı bir etkisinin olduğunu da rahatlıkla söyleyebiliriz. *“Bir müzik topluluğunda çalışan herkes; hem doğru hem de topluluğa ve şefe bağlı olarak eşzamanlı çalarak eseri bütünleştirmek ve gereken üsluba katkıda bulunmak zorundadır. Çalgı çalışmalarına, provalara ve dinletilere göre günlük yaşamın düzenlenmesinden dinleti sonrası mutluluklara dek her aşamada, hem kendisinin kusursuz olarak hazır olması hem de mekân ne olursa olsun toplulukla birlikte başarıya ulaşma zorunlulukları vardır. Müzik aracılığı ile öncelikle ait olduğu o gruba uyum sağlamış olmak, sonra da müziksiz sürüp giden diğer günlük yaşam kesitlerinde de kişisel mutluluklarını*

gölgelemeyecek bir yaşam sürmeyi gerektiren davranışlar gerçekleştirebilmek toplumsallaşma ile ilgilidir.” (Günay, 2006: 196)

Ç. Müziğin Toplumsal ve Kişisel Baskılardan Kurtarma, Kimlik Kazandırma, Aidiyetlik Duygusuyla Rahatlatma ve Etkinliği Azaltma İşlevi

Doğduğu günkü zayıflığı ve kendi kendine hayatta kalamayacak bir durumda oluşu insanoğlunun toplumsal yaşama fizyolojik, biyolojik ve psikolojik olarak ne kadar ihtiyaç duyduğunun kanıtı olarak karşımızda durmaktadır. İnsanoğlu, psikolojik ihtiyaçlarını, toplum içindeki değişik kişi, grup ve ortamlarla iletişim kurma yoluyla karşılamaya çalışır. Bazı bireyler aynı futbol takımını taraftarı olmak suretiyle, bazıları aynı derneğe/cemaate veya ideolojik gruba üye olmak yoluyla, bir gruba ait olmanın sağladığı rahatlama ve güven hissini yaşar.

Aynı tür müziği dinlemek, aynı sanatçının hayranı olmak, aynı canlı müzik mekânına devam etmek gibi durumlar da bir gruba ait olma hissi oluşturur ve bireyin kendini güvende hissetmesini böylece mutlu olmasını sağlar. Bu durum aslında bireyin kimlik bunalımına karşı geliştirdiği bir savunma mekanizmasıdır. *“Kimlik ancak tüketilenin ne olduğuna göre belirlenmektedir. Medyada yer alan parçaları mırıldanamıyor, onları söyleyenlerin özel yaşamını bilmiyorsanız, ait olduğunuz bir yer yok demektir. Aidiyetin olmaması dışlanmışlığı yaratarak melankoliyi doğurur.”* (Yıldırım, Koç 2008: 98) *“Toplumsal birlikteliklerin müzik yoluyla dengelenmesiyle toplumsal kimliğin somutlaştığı güçlü bir duygusal deneyim sağlayabilen müzik, kitlelerde ortak bilinç oluşturmada çok etkilidir.”* (Kaplan, 2008: 14) Müzik dinlerken veya icra ederken ortak mekânları paylaşan insanların uyum ve ahenk içinde olması, aslında dış dünyaya karşı, grubun her yönden bütünlük içinde olduğunun mesajının verilme çabasının bir sonucudur.

Müziksel üretimlerin anlaşılabilirliğindeki dışa kapalılık özelliği, grup üyeleri arasındaki iletişimi olumlu yönde etkiler. *“Bir kültür içinde kendiliğinden ortaya çıkan eserler hemen hiç istisnasız o kültürün bütününde anlaşılabilir; bunlar kültürün tümünün canlılığını yansıtır ve yaşantısını somutlar ve bu eserler fiziksel ve duygusal olarak o kültürün fertleriyle ilgilidir; bunların gündelik hayatın fikirleri ve meseleleri açısından özel anlamları vardır.”* (Sartwell, 2000’den, Yıldırım, Koç, 2008: 40)

Aynı müzik eserlerinden/türünden hoşlananlar, küçük halk gruplarını, milletleri hatta ümmet gibi daha büyük insan topluluklarını ifade edebilirler. Müzik eserleri/türleri, bir halk grubu veya millet/ümmet için farklı, diğerleri için –ait olma hissinin bir sonucu olarak- farklı şeyler ifade edebilir. *“Osmanlılar’ın genişleme döneminde mehterin sesi Müslüman olmayan halklar için dehşet verici bir ses, Omsalı halkında ise huşû duyguları uyandıran bir haykırıştı... Osmanlı yaşama biçiminin bir özelliği olan mehter, Arapça ümmet teriminin dile getirdiği, dünya İslâm cemaati birliği içinde yer alan insanların kendilerini tanımladıkları kimliğin mûsikîdeki yüzyıllarca süren bir ifadesiydi.”* (Popescu, 2007: 57) Müziğin, içselleştirilmesi ve sahiplenilmesinin sonucu olan bu durum, müziğin kimlik yaratmada ne kadar etkili olduğunu göstermektedir.

Müziğin toplumsal dengeyi sağlamada da büyük etkisi vardır. Attali’ye göre müzik, her insana yasak tutkulardan tattırmak suretiyle toplumu kontrol altına alan, karnaval kılığına bürünmüş bir Büyük Perhiz’dir²⁰ (Attali, 2005: 18). Protest şarkıların, toplumsal ve yönetsel baskı altında olan gruplar için kaçış/kurtuluş/rahatlama işlevi gördüğü bir gerçektir. Bu tarz müziğin dinleyicileri, yaşanan olumsuzluklar karşısındaki tepkisel yaklaşımını müzik yoluyla dile getirip bir ruhsal rahatlama yaşamaktadırlar. Bir başka açıdan bakılacak olursa; görünüşte çok sert söylemleri olan protest müzik türlerinin, toplumsal tepkinin boşalmasını sağlamak suretiyle, aslında, eleştiri yaptıkları

²⁰ Büyük Perhiz: Hristiyanlık inancına göre Paskalya döneminde, kırk gün boyunca hayvansal gıdaları yememek kaydıyla tutulan oruç. (<http://tr.wikipedia.org>)

toplumsal sistem ve durumlara, farkında olmadan hizmet ettikleri açıkça görülecektir.

Amerika'daki toprak sahiplerinin zenci köleler için her hafta müzikli eğlence düzenlemiş olmalarındaki asıl amaç budur. Müziğin bireyleri rahatlatma işlevi, beraberinde toplumsal uyumu da getirmektedir. Yani, protest şarkılardaki “sözler, toplumsal dengesizliği azaltır, topluma uyum sağlamayı tesis eder. Andamanese²¹ dansı konuşmasında, müziğin entegrasyon (uyum) işlevine değinen Radcliffe- Brown, Andamanese dansını; ritm ve melodinin erdemiyle bir toplumun bütün üyelerinin birlik içinde hareket edip işbirliği yapabileceği bir etkinlik olarak tarif eder.” (Merriam, 1964: 23-26). Kaplan, söz-müzik-oyun üçlüsünün, oluşan saldırganlık duygusunu, eriterek yumuşak davranışa dönüştürdüğünü söylemektedir (Kaplan, 1999: 145-148).

D. Müziğin Protesto İşlevi

Bascom, folklorun dört işlevinin toplumsal kurumların düzgün işleyebilmesi için çalıştığı tespitini yapmıştır. Fakat folklorun bu durumun tam tersi olan bir işlevi de söz konusudur. Toplumsal düzene karşı hareketi destekleyen folklor ürünleri de vardır. Başgöz, buradan yola çıkarak, düzene muhalif olan folklor ürünlerini ele alıp, folklorun protesto işlevini de ortaya koymuştur.

Müzik, protesto söz konusu olduğunda, kültüre, önemli ve işlevsel açılımlar sunar. Çünkü güçlü bir protesto materyalidir. Müziğin protestoda “etkili olduğunun en önemli kanıtı, Pink Floyd’un Doğu ve Batı Almanya’yı birbirinden ayıran Berlin Duvarı’nın önünde ‘The Wall’ albümünü

²¹ Andaman Adaları: Bengal Körfezinde bulunan takımadalar ve Hindistan Birliği’nin eyaleti. Toplam yüzölçümü 8293 km², toplam nüfus 188.254 (1981). Andaman Adaları, 4’ü büyük 204 adacıktan oluşur.

seslendirerek yüz binlerce kişiye verdikleri konserden kısa bir süre sonra, 1992’de duvarın yıkılması olmuştur. Müziğin azımsanamayacak gücü burada da kendini göstermiştir.” (Yurga, 2002: 23).

“Ulus-Devlet bağlamında ulusal ideoloji ile özdeşleşemeyen bölge ve topluluklar için müzik ve dans çoğu zaman karşı oluşu ve farklılığı vurgulamanın elverişli bir yoludur.” (Kaplan, 2008: 43) Yönetimsel ve toplumsal olarak içinde bulundukları durumdan hoşnut olmayan böylesi halk grupları için müzik, hem protestonun hem de birlikte hareket edebilmenin olmazsa olmazı konumundadır. Derneklerin, sendikaların, ideolojik grupların toplantılarında müzik “özgün ve bir sorun ve tepki gösterim aracı olarak kullanılmaktadır.” (Özdemir, 2005: 68-69)

Türkiye’de yakın geçmişte yaşanan toplumsal problemleri müzik aracılığı ile protesto eden iki örnek verelim:

“VERGİ BAĞLANDI

*Ağlamak sızlamak nafile beyler
Yorgana, döşeğe vergi bağlandı
İnliyor şehirler kazalar köyler
Buğdaya, başağa vergi bağlandı*

*Bülbül gibi susmak için dut yerdik
Koyun besler kuzu besler süt yerdik
Ara sıra av yapardı et yerdik
Baruta, fişeğe vergi bağlandı*

*Berberin bakkalın koptu damarı
Esnaf duman oldu yedi şamarı
Sık diyorlar, yok ki sıkak kemeri
Kemere, kuşağa vergi bağlandı*

*Bankerler topladı bankada para
Zengin yine zengin fakirde yara*

*İneğe, öküze, mala, davara
Tokluya, şişeğe vergi bağlandı*

*Ben görmedim dertsiz insan göreni
Vurguncu yol almış yoktur fireni
Gariban köylünün kara tireni
Ahırda eşeğe vergi bağlandı*

*Arif bak diyorlar az ve öz olsun
Nikâha vergi var geriye kalsın
Bekârlar aklını başına alsın
Doğmamış uşağa vergi bağlandı*

Ozan Arif" (Şirin 1987: 127)

"LANET

*Bozuk düzen devam etsin
Diyen bensem bana lanet
Gayr-ı meşru milyonları
Yiyen bensem bana lanet
Yiyen sensen sana lanet*

*Vatanda kalmadı dirlik
Olmaz olsun böyle birlik
İpek kumaş rугan terlik
Giyen bensem bana lanet
Giyen sensen sana lanet*

*Vatan çiftliğim diyerek
Fakir halkı çiğneyerek
Viski içip et yiyerek
Doyan bensem bana lanet
Doyan sensen sana lanet*

*Ne söylesen azdır sana
Çün değilsin halktan yana
Burjuvalar kervanına
Uyan bensem bana lanet
Uyan sensen sana lanet*

*Feyzullah'ın dolmaz kabı
Çıktı hazinenin dibi
Memleketi soğan gibi
Soyan bensem bana lanet
Soyan sensen sana lanet
Feyzullah Çınar"*

E. Müziğin Propaganda²² ve Kamuoyu Oluşturma İşlevi

Müziğin işlevlerinden biri de propaganda işlevidir. Feyzullah Çınar ve Derviş Kemal'in Bülent Ecevit için yaptığı Karaoğlan türküleri; Alparslan Türkeş'in²³ Âşık Feymanî ve iki arkadaşını bütün Türkiye'yi gezerek parti programını müzik aracılığı ile anlatmaları için görevlendirmesi, müziğin propaganda ve kamuoyu oluşturma alanındaki en iyi örnekleridir.

"Bu türkülerin parti programını halka yaymakta, seçim sloganlarını popülarize etmekteki etkinliği bizi başka bir gözleme götürür. Halk edebiyatı sadece toplumun gelişmesini yansıtmakla kalmaz, onu etkiler, değiştirmeye öncülük de eder.

*Sloganı budur Karaoğlanın
Toprak işleyen su kullananın
Feyzullah Çınar
Mefkûreni soranlara
Karaoğlan dersin yavrum
Derviş Kemal*

*Bozuk düzen ortam kara
Köylü işçi düştü dara*

²² Latince *propaganda* "yayılacak şeyler" manasına gelmektedir.

²³ Alparslan Türkeş, Milli Türk Talebe Birliği çalışmaları bünyesinde verdiği konferansların birinde tanıştığı Âşık Feymanî'den Tüm Anadolu'yu gezerek parti programlarını müzik aracılığı ile anlatmasını ister. Bunun üzerine Âşık Feymanî, kendisi gibi halk ozanı olan iki arkadaşıyla birlikte 580 yerleşim birimini dolaşır ve müzik aracılığı ile parti propagandası yapar. (F: Kaya KUZUCU özel arşivinden: Feymanî ile yapılan görüşme kayıtları)

*Halk isterse iktidara
Gelir Karaoğlan gelir*

Feyzullah Çınar" (Başgöz, 1986: 190)

Şiirlerinde genel olarak 'Ozan Arif' mahlasını kullanan Arif Şirin'in Milliyetçi Hareket Partisi iktidarı için yazdığı şu şiir de müziğin propaganda işlevine örnek olarak gösterilebilir:

"İKTİDARA GELELİM BAK

*Neler olur neler neler
İktidara geelim bak
Memleketin yüzü güler
İktidara geelim bak*

*Keyfî emir buyurmak yok
Zengin fakir ayırmak yok
Rüşvet torpil kayırmak yok
İktidara geelim bak*

*Hemi Garbı hemî Şarkı
Bir tutacak devlet çarkı
Olmayacak hizmet farkı
İktidara geelim bak*

*Millî gelir köşe bucak
Adaletli dağılacak
Soygun vurgun boğulacak
İktidara geelim bak*

*Siyonistlik, komünistlik
Bölücülük, teröristlik
Kazınacak bütün pislik
İktidara geelim bak*

Arifleri yoracağız
 Yaraları saracağız
 Çağa mühür vuracağız
 İktidara gelelim bak
 Ozan Arif”

Müzik yalnızca halkı yönetmeye talip olanların değil, mevcut iktidarların da en önemli propaganda malzemesidir “İdeolojik hegemonya, toplumdaki siyasal ve ekonomik iktidar yapısının gündelik yaşamda şiddete ve zor kullanımına her an başvurma zorunluluğuna sürüklenmeden etkinlikle işlemesine, işlevlerini yerine getirmesine yarayan bir kültürel yapının kurulmasını amaçlar.” (Oskay, 2001: 1) Dolayısıyla yönetsel erki elinde bulunduranlar, müziğin eğlendirici fonksiyonu sayesinde topluma ulaşp, toplumsal düzenin yürümesi veya bu konuda yapılan bir takım değişikliklerin kolayca benimsetilebilmesi için şart olan propaganda ve kamuoyu oluşturma çalışmalarına zemin hazırlarlar.

Anadolu coğrafyası söz konusu olduğunda, saz şairlerinin bu konudaki etkinliği tartışılmaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. “Bir yerde oturmayarak, mevsim mevsim bütün memleketi dolaşan, her yerde âşık fasıllarına iştirak eden bu saz şairleri, halk arasında büyük bir propaganda vasıtası olduğu cihetle hükümet bunların kontrolüne dikkat eder, hatta bazı âşıklar reisi vasıtasıyla bunları kendi propagandası için kullanırdı. ” (Köprülü, 2004: 470) “ II. Mahmut döneminde fesin resmî başlık olarak kabul edilmesinden sonra Dertli’nin²⁴ fesin övgüsüne dair yazdığı destan bunun en tipik örneği sayılabilir.” (Çobanoğlu, 2000: 116)

²⁴ Dertli, 19.yy.’ın ön sırada gelen saz şairlerindendir. 1772 yılında Çağa’nın Şahnalar Köyü’nde doğmuştur. Asıl adı İbrahim’dir. Kara Hüseyin Oğullarından Bayraktar Ali Ağa’nın oğludur. Sultan II. Mahmut’a (1784-1839) kıyafet inkılâbından dolayı kaside yazdı. Bu kaside fes giyilmesi üzerinedir:

“Al renkler bahşeder ruhsare-i hübanâ fes,
 Benzemez mi şah-ı gülde gonce-i handana fes.”

Anlamı: Güzellerin yüzüne fes güzellik katar. Gül dalında gülümseyen goncaya benzemez mi? Bundan dolayı Sultan II. Mahmut onu huzuruna kabul eder. Topraklarını elinden zorla alan Çağa ayanı yerine Çağa’ya ayan yapar.(1827)

Çobanoğlu 'Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü' adlı eserinde destan anlatıcılarını, ev, konak ve benzeri hususi mekânında ağırlayan veya onu hususi destancısı konumuna getirenler ile destancılar arasında kendi propagandalarını yaptırtmak gibi işlevsel bir ilişkinin olduğunu söylemektedir. (Çobanoğlu, 2003: 87)

F. Müziğin, Haber Alma, Tarihsel Veri Olma, Öngörü ve İletişim İşlevi

Müzik, haberleşme teknolojilerinin henüz gelişmediği eski çağlarda haber alma/verme işlevini de üstleniyordu. Dede Korkut hikâyelerinde 'ozandan haber alma' motifine sıkça rastlanır. Beyrek'in kız kardeşinin uzaklardan gelen ozandan Beyrek'e dair haber almak istemesi gibi:

*"Mere ozan karşı yatan karlı dağdan
Aşup geldüğünde, geçdüğünde
Beyrek adlı bir yigide buluş[ma]dun mu?
Taşkun taşkun sularu
Aşup geldüğünde, geçdüğünde
Beyrek adlı bir yigide buluşmadun mu?
Ağır adlı şehirlerden berû geldüğünde geçdüğünde
Beyrek adlı bir yigide buluşmadun mu?
Mere ozan gördünise değil bana
Kara başum kurban olsun ozan sana"* (Gökyay, 2007: 77)

"Müzik, ulusal hatta bölgesel karakterlidir... Her yapıt içinde piştiği ortamın yansıtıcısı, hatta bir açıklayıcısıdır, böyle olmakla toplumsal-tarihsel bir değer ortaya koyar." (Afşar, 1987'dan Yıldırım, Koç, 2008: 41). Köprülü, 6 Şubat 1914 tarihli 'İkdam' gazetesinde yayınlanan 'Yeni Bir İlim: Halkiyat-Folklore' adlı makalesinde, folklor ürünlerinin, özellikle de halk şarkılarının ve destanların tarihî birer vesika ve delil olma özelliğinden bahsederken şunları söyler:

“Eskiden güzel ve dilruba Türk şehirleriyle dolu olan Tuna yalılarının hatıratına, oraların şarkılarını, destanlarını saklasaydık, bugün eski hakimiyetimizi yalnız cansız kitap sayfalarında görmezdik. Rumeli’nin son felaketinde düşman eline geçen yerler ahalisi tabii yavaş yavaş yok edileceklerdir ve biz ileride oraların eski Türk memleketi olduğunu ispat için ‘Halkiyat’ın canlı vesikalarına muhtaç olacağız.” (Köprülü, 1914’den, Evliyaoğlu, Baykurt ,1988: 77)

Uzak coğrafyalarda, toplumu derinden etkileyebilecek bir takım hadiselerin bütün ayrıntılarını halk ozanlarının türkülerinde bulabilirsiniz. Sözleri Kuloğlu’na²⁵, ezgisi ise Selçuk Küpçük’e ait olan ‘Cezayirli’ adlı türkü, bize tarihsel birtakım veriler sunan müzikal üretimlerden biri olarak karşımızda duruyor:

“CEZAYİRLİ

*Bad-ı saba İstanbul'a varırsan
İşte Cezayirli geldi deyesin
Arza çıkıp padişahı görürsen
Düşman gemilerin aldı deyesin*

*Kimi merhum oldu gaza yoluna
Kimi Hakk'a teslim oldu deyesin*

*Çıktık deryaya gazâ kastına
Canı mevlâm saldı şikâr üstüne
Her birisi seyfin alıp destine
Hz. Ali Gibi saldı deyesin*

*Kimi merhum oldu gaza yoluna
Kimi Hakk'a teslim oldu deyesin*

²⁵ Kuloğlu: Şiirlerinden XVII. yüzyılda yaşamış bir asker ozan olduğu anlaşılıyor. Hem kara hem deniz askerliği yapan Kuloğlu, Cezayir’deki savaşlara katıldığı gibi IV. Murat’ın Bağdat seferine de katılmıştır. (www.turkcebilgi.net)

*Benden selâm olsun dosta yârana
Yavrusunu sinesine sarana
Kuloğlunun ahvalini sorana
Dört duvar içinde kaldı deyesin*

*Kimi merhum oldu gaza yoluna
Kimi Hakk'a teslim oldu deyesin
Kuloğlu"*

Müzik türleri, bize, bir sonraki dönemde yaşanması muhtemel sosyo-ekonomik gelişmelerin/değişmelerin habercisi niteliğindedirler. (Arabesk müziğinin ortaya çıkmasının, Arabesk kültürünün geniş kitleler tarafından benimseneceğinin göstergesi olması gibi). Her müzik türünün bu anlamda bir işlevinin olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bir başka deyişle söylemek gerekirse, müzik türleri rastlantı sonucu ortaya çıkmış şeyler değildir. Her müzik türü içinde bulunduğu dönem ile bir sonraki dönem arasında geçit/köprü vazifesi görür. “Demek ki müzik öncelikle yarının toplumlarının ana çelişkilerini duyuruyor. Bu ne ilerleme ne de gerilemedir; daha ziyade sosyal düzendeki değişimlerin öncüsü olan bir gerilim, bir çeşit duyudur.” (Attali, 2005: 22-29).”

Müzik farklı topluluklar için —evrensel bir dil olma avantajını kullanarak- duygu ve düşüncelerin anlatılmasına, dolayısıyla iletişim kurmaya olanak sağlar. Müzik, insanlar arasındaki iletişimi ise olumlu/olumsuz yönde doğrudan etkileyebilen bir materyaldir. Aynı müzik türünü dinleyenler diğer insanlara göre birbirleriyle daha kolay iletişim kurabilirler. Müslümanları ibadete çağıran ezan ile Hristiyanları ibadete çağıran kilise çan sesini, bu kapsamda değerlendirebiliriz. Hatta aynı dine mensup olanlar arasındaki farklılıklar da müziğin işlevinden faydalanılmak suretiyle ifade edilmektedir. Caferî camilerinde okunan ezan ile Sünnî camilerinde okunan ezan melodik olarak da sözselsel olarak da aynı değildir. Bu durum, aynı dinin mensubu olan değişik grupların çevreye verdikleri farklılık mesajının melodik yollarla iletilmesidir diyebiliriz.

Diğer taraftan sözel iletişimin mümkün olmadığı durumlarda müzik, kişi ve gruplar arasında koordinasyonu sağlayabilmektedir. Savaş meydanlarında birliklere, askerî müzik vasıtasıyla komut verildiğini biliyoruz. Hücüm borusu, ricat borusu, mehter repertuarı içinde yer alan hücüm marşı vb. müziğin bu yönde bir işlevselliğe sahip olduğunu bize gösteriyor.

G. Müziğin Anlatımı Güçlendirme İşlevi

İnsanlar birbirleriyle kurdukları iletişimde, sadece sözel dilin sunduğu imkânlarla yetinmezler, anlatımı güçlendirmek için jest ve mimiklerden de faydalanırlar. Anlatımı güçlendirmede başvurulan bir diğer yol da müziğin işlevsel bir şekilde kullanımıdır. Sinema filmlerinde, reklamlarda, çeşitli konuların belli bir topluluğa aktarılmasında, şiir dinletilerinde, tiyatro ve dans gösterilerinde vb. müzik, anlatımı güçlendirme işlevi ile karşımıza çıkmaktadır.

Mesela *“Çin tiyatrosunda müziğin önemli bir yeri vardır. Sahnedeki olayın evreleri arasında bir bağ ödevi görür; hem de oyunun türlü öğelerini, şarkı, konuşma ve pandomimi tümleştirir.”* (Mimaroğlu, 1987: 17) Geleneksel Türk tiyatrosunda da müziğin anlatımı güçlendirme işlevinden faydalanılmıştır. Sakaoğlu, *‘Türk Gölge Oyunu Karagöz’* adlı eserinde, oyunun bölümlerini anlatırken bölüm geçişlerinde def çalındığı, bazı bölümlerin başlangıcında semaîler ve gazeller okunduğunu söylemektedir:

“Göstermeliklerin perdeden kaldırılması ise özel bir çalgının icra edeceği mûsikî eşliğinde olacaktır. ‘Nareke’ adlı çalgı; ucuna sigara kâğıdı sarılmış, bir kenarı oyuk delikli bir kamıştan ibarettir. Üflendiği zaman arı vızıltısına benzeyen cırlak bir ses çıkaran narekenin çalınmasıyla göstermelik kaldırılır. Gerçek, göstermeliğin kaldırılmasından sonra, karagözün yardımcısı Yardak’ın oyuna has bir usûl ile tef çalmaya başladığını, bu sırada başlayan semaînin sonuna doğru Hacivat’ın perdeye

çıkarıldığını söylemektedir... Kudret, Hacivat'ın semaî söyleyerek perdeye getirilmesini girişin başlaması olarak kabul eder.

Hacivat, bu semaisini uşşak, segâh, eviç, dügâh, rast, nihavent, beyatî vb. makamlardan biriyle okur. O bazen bir de ara semaî okuyabilir. Semaînin sona ermesini Hacivat'ın konuşması takip eder. O , kaynaklarda benzer şekilde yer alan, 'Of, Hay Hakk' sözlerini söyledikten sonra perde gazeline başlar. Gerçek'e göre bu gazeller Karagöz'ün tasavvufî anlamını açıklamak için yazılmış, ancak günümüze gelinceye kadar oldukça bozulmuştur. Kudret ise gazellerin görevlerini şöyle açıklamaktadır: dünyanın geçiciliğini, bu dış görüntülere aldanmayıp onun arkasındaki gerçeği yolundaki tasavvuf görüşünü anlatır.” (Sakaoğlu, 2003: 104)

H. Müziğin Ekonomik İşlevi

Müziğin işlevleri, sadece dinleyici kitle açısından değil müziğin yaratıcıları açısından da ele alınmalıdır. Bu noktada müziğin ekonomik bir işlevinin de söz konusu olduğu görülecektir.

“Müzik ilk ortaya çıktığında dolaysız yollarla üretiliyor ve tüketiliyordu.” (Adorno'dan Oskay, 2001: 38). Yani kişi ve grupların ihtiyaç duydukları müzikal ürünler kendi üretimleriydi ve dinî alanda bir işlevselliği vardı. Din dışı alanda da ürün vermeye başlayan müzik, zamanla gelişti ve toplumsal işbölümünü gerçekleştikçe bu alanda profesyonelleşen bireyler tarafından icra edilmeye başlandı. Bu durum ise müziğin ekonomik bir meta halini almasına sebep oldu. Tarihsel süreç boyunca hanların, sultanların, paşa ve beylerin huzurunda, toylarda, düğünlerde, şölen ve şenliklerde müzik yapan ozan/âşıkların yaptıkları iş nedeniyle elde ettikleri bir takım ekonomik değerler vardır fakat sanayi toplumu içinde metalaşan müziğin işlevi ve kazandığı ekonomik değer ile ozan/âşıkların üretimleri arasında kıyaslanamayacak kadar büyük farklar vardır.

Müzik alanında, son dönemde dolaysız üretim ve karşılıksız paylaşımlarla karşılaşyoruz. Günümüzde insanlar müziklerini kendi imkânlarıyla yapıp internet aracılığı ile paylaşmaktadırlar. Bu durum müziğin ilk ortaya çıktığı dönemlerdeki gibi dolaysız paylaşıma doğru bir yol izlediğine dair bir öngörü sunsa da müziğin, ekonomik anlamda bir meta olma özelliğini daha uzun zaman koruyacağı anlaşıyor.

Müziğin ekonomik işlevinin bir diğer boyutu da işçilerin çalışma şevkini artırmasıyla ilintili olan işlevidir. İşçilerin çalışırken gerekli olan eş zaman ihtiyacına iş türküleri çözüm bulur. Doğal olarak müzikle sağlanan eşzaman ve coşku ekonomik açıdan üreticiye olumlu olarak yansımaktır. Başgöz, ‘*Türkü*’ adlı eserinde, iş türkülerinden şu şekilde bahseder:

“İş türkülerinin geniş bir anlam kapsamı var. Bunların bir kısmı ekin kaldırılırken, halı dokurken kürek çekerken, el değirmeni ile bulgur, dibekte kahve döğerken, pullukla çift sürerken söylenen, gerçek anlamıyla bir işe bağlı türkülerdir... Bazı iş türkülerinin tamamı olmasa bile bir kısmı işin ritmi ile uygunluk içindedir. Halı dokuyanların türküsündeki kavuştak böyle bir bölümdür. ‘Kirtim kirt, kirtim de kirt, kirtim de kirt kirtim kirt, kirtim de kirt kirtim kirt’ (Özbek 430). Pek de anlamlı olmayan bu kavuştak, hareketin ritmine uymak için oradadır ve türküde sık sık tekrar edilmektedir. Böyle türkülerde anlam ikinci plândadır. Tekrarlar bazen tek kişi, bazen ona karşılık veren çok insan tarafından söylenir ve karşılıklı söylem halini alır. Ekin biçme havası böyle bir türküdür.

*Ekini biçe biçe
Çıktım örenin başına
Adam heves ediyor
Değmiş on beş yaşına
-Al var mı?
-Dopdolu
-Alalım baştan
-Kalemi kaştan
-Ha o yana
-Ha bu yana*

-Ha bu sefer

-Ala da hey (Özbek 426)" (Başgöz, 2008: 99)

Başgöz, aynı eserinde, Erzurum, Kars ve çevresinde rastlanan 'Horovel-Kotan' türkülerini de iş türküleri olarak değerlendirir ve bu konuda şu açıklamayı yapar:

"Kotan, 6,8,10 çift öküzle sürülür. Öküzler ikişer çift bir arada olmak üzere arka arkaya koşulur. Kotan, hepsinin çekeceği şekilde öküzlerin boyunduruğuna bağlanmıştır. En arkadaki boyunduruğun üstünde oturan adama mejgal derler. Kotanı mejgal, beraber bağlanan iki çift öküzü de hodak idare eder. Hodaklar çift öküzlerden arkada kalanın boyunduruğuna oturur... Hodaklara sırasıyla şu isimler verilir: Horazan hodağı, kara kayış hodağı, büyük göbek hodağı, küçük göbek hodağı, bokluboyun hodağı, hörük hodağı.

Kotan ilk defa yer saplanınca

Horazan hodağı:

Çeeee!

Öteki Hodaklar koro halinde:

Çe! Çe! Çe!

Mejgal:

Seviş keser, hop dönderir

Ağam bize yağlı gönderir

Hodaklar:

Çe! Çe! Çe!

Horazan hodağı:

Gelene bak gelene

Boyu benzer kaleme

Hodaklar:

Çe! Çe! Çe!

Alha, alha, alha

(Aynı zamanda çubuklarla öküze vurular)

Hodaklar hep beraber:

Akşam orada kaldı

Kotan burada kaldı

Çe! Çe! Çe!

Hagos hagosa yaslandı

Kotan burada paslandı

Mejgal:

Ho de, ho de, ho de!

Hodaklar hep beraber:

Hoo! Hoo! Hoo! (Murat Yıldız'dan, Kars Kızılçakçak, 1956)"

(Başgöz, 2008: 101-172)

Muzaffer Sarısözen tarafından Trabzon'dan derlenen ve 527 sıra numarasıyla TRT repertuarında kayıtlı olan '*Gemiciler Kalkalım*' adlı türkü de iş türkülerindendir:

Gemiciler kalkalım, şu yelkeni takalım

Şuşurup da yelkeni sırt üstüne yatalım

Kızılırmak başına, şu ırgatı atalım

Tutalım balık havyar, keyfimize bakalım

Kaptan attık ırgatı, sen de tut ha bu gatı

Gel girelim ırmağa, esecek ha şu batı

Gemici uşakları, deniz başının tacı

Yoklayın şu ırgatı, inşallah çıkar acı

Çekin uşaklar çekin

Hemen aldık ırgatı

Geliyor bir sert poyraz

Vuralım iki katı

İsmaila murada

Hasan geçsin çördeye

Uşaklar ben dümende

Coştum arkadaş coştum

Biraz çalam kemençe

Dağı aldı bir duman

Oh hava güzel yaman

Doğru yürü ah gelin

Bayıldım aman aman

Bayıldım aman aman

I. Müziğin Biyolojik ve Psikolojik Sağaltım İşlevi

Müziğin, insanlar üzerindeki biyolojik ve psikolojik bir takım etkiler yaptığı modern bilimin kabul etmiş olduğu gerçekler arsındadır. Anne tarafından söylenen ninninin, günün belli bir zaman dilimlerinde ayrılık kaygısı yaşayan bebeğe çok büyük rahatlık sağlayacağını belirten Ugan, ninninin, çocuğun yanı sıra anneye de büyük bir rahatlama hissi yaşatacağını söyler (Ugan, 2009: 73)

Keskin ve gürültülü bir müzik icrasının kan dolaşımını hissedilir derecede arttırdığını söyleyen Ak, belirli bir müzik eserini dinlerken kan dolaşımının artmasında insanların milliyetinin önemli rol oynadığını belirtir. Ak, herhangi bir müzikal dış uyarının, beyindeki limbik sistemi harekete geçirerek kişinin motivasyonunu ve davranışlarını etkilediğini ifade etmektedir. Dede Korkut'un gerdeğe girecek delikanlıya yeltme çalması bu durumla ilintilendirilebilir. *“Mûsikîde, ritim de çok önemli bir konudur. Müziğin dinamik ve belirgin bir elemanıdır. Ritim, histerik haller vücuda getirebildiği gibi uyku hali de doğurabilir. Bir uyanıklık hareketi yahut bir hipnotik tesir oluşturabilir. Tekrarlanan ya da taciz eden ritim, psikolojik olarak üzüntü yaratır. Bilhassa baş seslerde meydana getirilen devamlı tekrar, üzüntü ve sıkıntı oluşturmaktadır. Yavaş adımlarla devamlı seslerin tekrarı ve zaman içinde yavaşlaması, şuur kaybı sağlamaktadır. Bu ritim bir melodinin geri plânına yerleştirilirse daha etkili olabilmektedir. Enerjik olarak tekrar meydana getirilen bir ritimle insana kuvvet ve ümit hissi verilebilir.”* (Ak, 2006: 108)

Colombe, müziğin insan üzerindeki etkilerini anlatırken şunları söylemiştir:

“Müzik çok eski zamanlardan beri şiddetli arzuların bastırılması için kullanılmıştır. Saul'ün histeriden meydana gelmiş gazapları, genç Davud'un rebap nağmeleriyle sakinleşmiştir. Odysse de Homer, Ulyssse'nin kanlı intikam sahnesini gösterirken Femius, ud nağmeleriyle gazaplı kahramanın,

yumuşaklık ve duygusallık kazandığını ve bu şöhretli müzisyenin hayatını bir istisna olarak başısladığını bize gösterir. Teodus küçük çocuklara müzik bilimini öğrettirdi ki gerektiğinde kendisinin hiddet ve gazabını giderebilsinler. 1623'de IV. Murat kardeşlerini öldürtmeyi istediği bir sırada mûsikînin etkisiyle bunların kanına girmemeye karar vermişti. Yine Kanunî Sultan Süleyman'a, I. Françoise bir bölük müzisyen grubu hediye etmişti. Karakterindeki sertliğin, müziğin başısladığı etki ile yumuşadığını gören Kanunî Sultan Süleyman bu durum karşısında endişe duyduğu için müzisyenlerin hepsini geri gönderdi.” (Colombe, 2006: 35)

İnsanın, biyolojisi ve psikolojisine böylesine etkileri olan müzik, hiç şüphesiz sağaltım anlamında da işlevselliğe sahiptir. “*Aristidis mûsikî hakkında kapsamlı bir kitap yazmıştır. Kitabın bölümlerinden biri ‘İhtirasları Tedavi Etmek İçin Mûsikî’ diye adlandırılmıştır. İhtiraslar meyanında yazar, melankoliyi, üzüntüyü ve sıkıntıyı ele almakta, bunların büyük akıl bozukluklarına neden olabileceklerini belirtmektedir. Teofrates ve Platon akıl hastalıklarına karşı mûsikînin etkili olduğuna inanmışlardır. Ünlü Romalı hekim Asclepiades psişik sıkıntıları olan hastalarını müzik çalarak tedavi ediyordu.*” (Colombe, 2006: 27-28)

Tanrıkörur II. Bayezid için “*1486’da Edirne’de yaptırdığı külliyesinin şifahanesinde sinir ve akıl hastalarının, eski bir Türk âdetinin devamı olarak, on makamdan özel olarak bestelenen mûsikî parçalarıyla tedavi edildiği bir medeniyetin hükümdarıdır.*” (Tanrıkörur, 2005: 36) demektedir.

Müzikle tedavide ülkelerin millî, otantik ve basit müziklerinin makam/ton yapılarının daha etkili olduğu görülmüştür. “*Eski hekimlerden Şuurî’nin Tâ’dil’i Emzice adlı kitabında, mûsikînin bütün hastalık ve ağrılara müessir olduğu ilim ve fen adamlarının kanaatlarına katılarak beyan edilmektedir. Şuurî bu eserinde belirli makamların günün belirli zamanlarında etkili olduğunu bildirmektedir.*” (Ak, 2006: 158)

“Mûsikîmiz makamlarının insanlar üzerindeki tesirleri için şöyle bir sıralama yapılmaktadır:

- 1-Irak Makamı: Lezzat (Tatlar, çeşniler)
- 2-Zirgüle Makmı: Nevm (Uyku)
- 3-Rehavî Makamı: Bükâ (Ağlama)
- 4-Hüseynî Makamı: (Güzellik, iyilik)
- 5-Hicaz Makamı: Tevazu (Alçak gönüllülük)
- 6-Bûselik Makamı: Fevt (Elden kaçırma)
- 7-Neva Makamı: Şecaat (Yiğitlik)
- 8-Uşşak Makamı: Dıhk (Gülme)”

(Ergan, 1986’dan, Ak, 2006: 151)

Son yıllarda psiko-terapide önem kazanmakta olan müzik “sadece bir takım hastalarda terapi aracı olarak kullanılmakla kalmayıp, koruyucu olarak da insanlara büyük faydalar sağlamaktadır. Özellikle kent yaşantısındaki stresli insan tipi için seçilecek uygun müzik türleri, muhtemelen psikiyatrik bazı rahatsızlıkların doğmasını önleyecektir.” (Ak, 2006: 247)

İ. Müziğin İnançsal İfade İşlevi

Müziğin de diğer sanat dalları gibi çıkış noktasının din olduğunu daha önce belirtmiştik. İnsanoğlunun doğa da karşılaştığı ve kendi başına aşamayacağı problemlerden kurtulabilmek için, kendisinden daha güçlü olduğuna inandığı bir varlıktan yardım istemesi dinî törenlerin temelini oluşturur. Tapınılan veya yardım istenilen varlığa olan inanç, ilk çağlardan beri –ilkel de olsa- müzik aracılığı ile ifade edilmiştir. “*Altay Türkler’i, Şor, Tıva ve Hakas Türkler’i gibi, avın yapıldığı dağın iyesi veya sahibi olan ruhun (Tayga Eezi) destancının sesini duyunca memnun kalacağına ve av hayvanlarını avcılarının olduğu yere süreceğine inanmaktadırlar. Bu nedenle avcılar yanlarında destancı götürmekte ve avın sonunda ona pay vermektedirler.*” (Çobanoğlu, 2003: 85)

Şaman/kam/baksı “yağmur yağdırmak, havayı açtırmak, hastalıkları iyileştirmek, yırtıcı hayvanları alışkınlaştırmak, zararlı hayvanlardan korunmak, zebanileri yumuşatmak, cansız maddeler üzerinde etki yapmak, tabiat kanunlarını değiştirmek, cinleri ölüleri dave” (Budak, 2006: 15,16) etmek için yardım istediği güç ile müzik aracılığı ile bağlantı kuruyordu.

Çağdaş dinlerin tümünde inancın ifadesinin müzik aracılığı ile yapılması geleneği vardır. Hristiyanlıkta kilise müziği, İslâm toplumlarında tekke/tasavvuf mûsikîsi, müziğin inançsal ifade işlevinden faydalanma isteği sayesinde gelişmiş sanat dallarıdır. İnançsal ifade işlevinden ötürü müzik, Mevlevî ayinleri ve Cem törenlerinin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Semâ da semah da müziksiz olmaz. Mevlevî müziğinin en önemli çalgısı ‘Ney’, insan-ı kâmil ile özdeşleştirilmiştir. Alevi topluluklarında ise bağlama için, bu türden söylemler vardır. “*Aleviler açısından grup kimliklerinin ve itikadlarının güçlü bir simgesi olan bağlama ayrıca Hz. Ali’nin ve onun ilkelerinin maddi bir temsilidir: tınlama kutusunun Ali’nin gövdesini, sapının Ali’nin kılıcı Zülfikâr’ın, 12 telinin (kimi zaman on iki perdesi) 12 imamı ve tellerin en düşük sesli olanının (bam) da Hz. Muhammed’i temsil ettiği söylenir (Markof, 1986: 48). Bağlama çalmayı çevreleyen Alevi mistik retoriğinin en önemli örneklerinden birisi ise bu çalgının telli Kur’an (Birdoğan, 2003: 438) olarak kabul edilmesidir*” (Erol, 2009:132-133)

“Kul Cevrî’nin dili Kur’an
Cem erkânı yolu Kur’an
Elimizde telli Kur’an
Yürürüz Hakk’ın yolundan
Kul Cevrî²⁶

“Ey benim sarı tamburam
Sen niçin böyle ağlarsın
Derdim büyük içim oyuk
Ben şahım deyü ağlarım

²⁶ Kul Cevrî: XVIII. y.y.’ da yaşamış halk şairi.

*Göğsüme tahta döşerler
Çaldıkça bağrım deşerler
Durmayıp beni okşarlar
Ben şahım deyü ağlarım*

*Koluma taktılar perde
Uğrattılar beni derde
Kim konar kim göçer yurda
Ben şahım deyü ağlarım*

*Koluma taktılar teli
Söyletiler binbir dili
Oldum ayini cem bülbülü
Ben şahım deyü ağlarım*

*Bağlamadır benim adım
Arşa dayanır feryadım
Pir Sultan'dır üstadım
Ben şahım deyü ağlarım*

Pir Sultan Abdal

J. Müziğin Egemenliği ve Gücü İfade İşlevi

Müzik eski çağlardan beri tüm toplumlarda egemenliğin ya da egemene karşı başkaldırının bir simgesi olmuştur. “*Kuşların ve çobanların alanlarını işaretleme aracı olan [müzik] gürültü, aslı itibariyle iktidar düzeni içinde kayıtlıdır: mülkiyeti belirler, bir kuvvetin sınırlarını işaret eder, bir alanı sahiplenmeyi belirtir.*” (Attali, 2005: 16)

Türklerde sancak ve davul iktidarın sembolüydü. Selçuklu Devleti tarafından gönderilen tuğ, sancak ve davul, Osmanlı Beyliğinin kendi bölgesindeki egemenliğinin bir ifadesiydi.

Müzik, barış zamanlarında egemenliğin, savaş zamanlarında ise gücün ifade edilmesi görevini yerine getiriyordu. “*Dede Korkut hikâyelerinin savaşla ilgili bölümlerinde, bir tür askerî bando diyebileceğimiz bir kurumun bulunduğu dair işaretler vardır. Hikâyelerde adı geçen çalgıların daha çok savaşa girmeden önce savaşçılara heyecan ve güç vermek, düşmanı ürkütmek, korkutup sindirmek için ya da düşmanı yendikten sonra zafer şenliklerinde çalındığı görülüyor.*” (Gökyay, 2007: 1122-1123) Osmanlı dönemi askerî bandosu Mehter’in repertuarı da bu tür eserlerden oluşmuştur.

CEDDİN DE DEN

*Ceddin deden neslin baban
Hep kahraman Türk Milleti
Orduları pek çok zaman
Vermiştiler dünyaya şan*

*Türk Milleti Türk Milleti
Aşk ile sev milliyeti
Kahret vatan düşmanını
Çeksin o melûl zilleti*

ESKİ ORDU MARŞI

*Ey şanlı ordu ey şanlı asker
Haydi gazanfer, umman-ı safter
Bir elde kalkan, bir elde hançer
Serhadde doğru ey şanlı asker*

*Deryada olsa her şey muzaffer
Dillerde tekbir Allahuekber
Allahuekber allahuekber
Ordumuz olsun daim muzaffer*

III. TÜRKÜ BARLARIN VE TÜRKÜ BARLARDA İCRA EDİLEN MÜZİĞİN İŞLEVİ

Bu başlık altında, müziğin işlevleri ile ilgili yukarıda yaptığımız çözümlemeden yola çıkılarak, türkü barlar ve türkü barlarda icra edilen müziğin işlevleri tespit edilmeye çalışılacaktır.

Genel müzik kavramından, türkü barlarda icra edilen müziğe doğru bir alan daralması ve bununla birlikte de işlevlerde de değişim ve azalma görüleceğinden, yukarıda ele aldığımız işlev maddelerinin yalnızca türkü barlarla ilintili olanları üzerinde durulacaktır.

Müzik eserlerinin işlevselliği bağlam ile doğru orantılıdır. Mesela, türkü barlarda dinlenen ‘Kerbela’ türküsü ile cem evinde dinlenen ‘Kerbela’ türküsü işlev açısından birebir örtüşmez. Çünkü cem evlerinde müziğin dinlendiği ortam, sadece bir müzik dinleti alanı işlevi görmez. Cem evleri aynı zamanda sözlü kültürün yoğun bir şekilde aktarıldığı dinî bir alan olma özelliği taşır. Müzik burada işlevselliğinden faydalanan bir materyal konumundadır. Buna rağmen, türkü barlar ve türkü barlarda yapılan müziğin, çalgılı kahvehaneler, cem evi, yâren meclisi, sıra gecesi gibi sosyo-kültürel alanlardan, işlevsel açıdan tamamen kopuk olduğu da söylenemez.

A. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Hoş Vakit Geçirtme, Eğlendirme ve Estetik Haz İşlevi

Eğlence, din dışı alanda üretimlerin başladığı dönemden bu yana müziğin temel işlevi olarak karşımıza çıkar. İnsanoğlu zaman içerisinde, eğlence ile müziği kaynaştırmış ve ayrılmaz iki unsur haline getirmiştir.

Kırsalda müzik ve eğlenceye yalnızca belli başlı geçiş törenlerinde zaman ayrılırken, eğlence mekânı ve eğlence müziğinin ekonomik dönüşüm

materyali haline getirildiği modern kent ortamında eğlenceye ayrılan zaman arttırılmış ve eğlence organizasyonlarının tekrar edilirliliği sıklaştırılmıştır.

Çalışanların, yoğun iş günlerinin yorgunluğunu atması için düşünülmüş ve her akşam mesai saatlerinde sonra hizmet vermeye başlayan mekânlar, modern kentin vazgeçilmezleri halini almıştır.

Genelde türkü barların, özelde ise Sakarya Caddesi'ndeki türkü barların ve bu mekânlarda icra edilen müziğin de bu anlamda bir işlevi vardır. Yorucu iş günün yorgunluğunu eğlenerek atmak isteyen memurlar ve işçiler, türkü barların hedef kitlesinin önemli bir bölümünü oluşturur. Müziğin türkü barlardaki eğlendirme işlevini en fazla ortaya çıkaran türkülerin 'halaylar' olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Yaptığımız görüşmelerde, türkü bar hedef kitlesinin, dinlediği solistler ve diğer müzisyenler arasında kıyaslamalar yaptığını ve mekân tercihlerini bu şekilde netleştirdiğini gördük. Buradan hareketle türkü barların, müşterilerinin, estetik haz ihtiyaçlarına da cevap vermekte olduğunu çıkarabiliriz.

B. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Kültürü Gelecek Kuşaklara Taşıma ve Eğitim İşlevi

Özdemir 'Türk eğlence Kültürü' adlı eserinde eğlence mekânları için, *"Türk kültürünün yaratıldığı, icra edildiği; çoğunlukla geleneksel, sözel bilginin aktarıldığı ve yerel yaşantının canlı tutulduğu, özetle geleneğin egemen olduğu belli başlı kamusal alanlardır. Bu kamusal alanlarda yaratılan fikirler, eğilimler, değerler, kurumlar ve normlar, ilgili toplumun kimliğini oluşturmaktadır."* (Özdemir, 2005: 93-94) ifadelerini kullanır ve şöyle devam eder:

“Sözlü kültürün egemen olduğu dönemlerde ve mekânlarda, eğlence işlevini de yüklenen yerel ve eril kamusal mekânların başında köy odaları ve kahvehaneler gelmektedir. Sözlü kültür geleneğinin biçimlendirdiği bu kapalı mekânlarda, toplumsal yaşamı ilgilendiren kararlar alınmakta ve uygulanmakta, bireysel ve toplumsal sorunlar görüşülmekte, çözümler üretilmekte, adalet dağıtılmakta, oluşturulan uzlaşma ortamında sosyokültürel dönüşüm ve değişimler gerçekleştirilmektedir... Kitle iletişimi, ulaşım, eğitim, kentleşme, teknolojik gelişmeler, yerel kanaat liderlerinin bir bir yok olmaları veya etkisizleşmeleri gibi sebeplerden dolayı, köy odaları ve kahvehaneler içerik, biçim ve işlev açılarından değişmeye başlamıştır.”
(Özdemir, 2005: 94-95)

Türkü barların, köy odası, cem evi –müzikal etkinlik yönüyle-, yâren meclisi, oturak âlemi vb. sosyo-kültürel alanların melezlemesi ve modern kent ortamına uyarlanmış hali olduğunu daha önce söylemiştik. Türkü barlar 2000’li yıllara kadar, bu sosyo-kültürel alanların içinde –hedef kitesinin yapısıyla doğru orantılı olarak- en çok cem evi iç tasarımını anımsatacak şekilde tasarlanmış mekânlardır. 2000’li yıllara kadar türkü barlarda icra edilen müzik repertuarının da bu yönde seçildiği görülmektedir.

Bu anlamda türkü barların, 2000’li yıllara kadar, özellikle cem evlerine devam etmeyen ve dolayısıyla Alevi-Bektaşî öğretisinden uzak kalan gençlere, hem iç tasarımı hem de icra edilen müziğin sözel ve melodik yapısı sayesinde, bu felsefenin temel yaklaşımlarını, kısmen de olsa aktardığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu noktada, Yunus Emre’nin ‘*Dünya Umuruna Meylini verme*’ deyişi ile Kul Cevrî’nin Ayinî Cem erkânını anlatan deyişini, türkü barlarda gözlemlediğimiz, kültürün gelecek kuşaklara taşınması işlevine örnek olarak verebiliriz:

*"DERİLÜBEN HAKK CEMİNE
GELENLER*

*Derilüben Hakk cemine gelenler
Edep ile erkân ile gelmeli
Ayn-ı cemde saf oturan, saf duran
Muhabbette hazin hazin gülmeli*

*Ayn-ı cem kardeşler yeriniz bilin
Taşra çıkarsanız gönülde kalın
Bu yol sahibinin himmetin alın
Mü'minin başında devlet olmalı*

*Mü'min niçün kir getirmez yüzüne
Niyaz eder dedesinin dizine
Kıyamette mil sokarlar gözüne
Mürşidin niyazın dilden almalı*

*Baylığ ile varlık benlik getiren
Bulunur mu kendi kendin yetiren
Mürşid ile bir döşeğe oturan
Kıyamette yüz üstüne kalmalı*

*Kudretin meyinden bizler de içtik
Aşkın kuresinden kaynadık coştuk
Anar baştır bizler ayağa düştük
Aman kardeş haddimizi bilmeli*

*Mü'min olan mü'min nice olmalı
Dışarıya pazvandını salmalı
Süpürgeci süpürgesin almalı
Her hizmetler yerli yerin bulmalı*

*Sakacılar saka suyun doldurdu
Mürşid parmağını suya daldırdı
Bir damlası bin bir şeytan öldürdü
Nuş edüp münkire lanet kılmalı*

*Okunur nefesler çalınır düvaz
Hayır nasihati pirlerden duy yaz
Anda kabul olur bin türlü niyaz
Fark edüp de törelerin bilmeli*

*Dede olan mürşidliğin bildirdi
Ayn-ı cemi gülbank ile doldurdu
Cem halkını ayak üstü kaldırdı
Sakin olup yerli yerin bulmalı*

*Uyanır zakirler çalınır sazlar
Anda kabul olur niyazlar nazlar
Gele samah ede gelinler kızlar
Mü'min olan bundan murad almalı*

*Bunu böyle kurmuş asıldan kuran
Emrolunca gelir sofrayı kuran
Dedemiz deyince oturan duran
Hiç gaybetsiz evinize varmalı*

*Boştur sanma kul cevrinin emeği
Sakin kardeş baki sanma dünyayı
Gayet paktır erenlerin yunağı
Kurban kesüp yılda bir kez yumalı*

Kul Cevrî"

(Yıldırım, 1995: 57-59)

DÜNYA UMURUNA MEYLİNİ VERME

*Dünya umuruna meylini verme
Sen de kurtulamazsın ecel elinden
Ben filanım deyi göğsünü germe
Sen de kurtulamazsın ecel elinden*

*Hani Meryem hani onn'oğlu İsa
Elinde ejderha olurdu asa
Polat kavmi ile cengeden Musa
O da kurtulmadı ecel elinden*

*İskender de gitti âlemi gezdi
Yunus balık ile deryayı yüzdü
Zaloğlu Rüstem'in tahtını bozdu
O da kurtulmadı ecel elinden*

*Nemrut İbrahim'le çok cenk eyledi
Semaya kastetdi deyi söylerdi
Ahır bir sinek halak eyledi
O da kurtulmadı ecel elinden*

*Eydür derviş Yunus din ile iman
Tacı tahtı yel götürdü Süleyman
Lokman da olmadı derdine derman
O da kurtulmadı ecel elinden*

(TRT Rep.No:2442)

C. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Aidiyetlik Duygusu Yaratma ve Kimlik Kazandırma İşlevi

Merriam'a göre müzik birlikte hareket eden bir grup insan için duygusal rahatlama mekanizması olarak işlev görür. "Örneğin, ortaya çıkışlarından hayli zaman geçip kaybolmuş olmalarına rağmen yerliler ve diğer pek çok Amerikalı kabilelerin çeşitli müzik ve dans gösterilerini sürdürmesi gibi. Yerliler bu iç içe geçmiş müzik ve dansın pek çoğunu sergileyebilecek durumları olmamasına rağmen savaş ve evlilik adına dans edip müzik söyledikleri durumdan gerçekten çok hoşlanırlar. Bu anlamda dans ve müzik, hissettikleri düşmanlıktan kurtulmada ve sınırlı bir biçimde kültürel değerlerini sunma fırsatıyla yerlileri çevreleyen düşman kültüründen duygusal bir kurtulma ifadesi olarak hizmet etmektedir." (Merriam, 1964: 23-26)

Geleneksel müzikler bir grubun kendini ifadesi ve kimlik kazanımı için işlevsel rol oynayabilir. Nitekim Aleviler için müzik böyle bir işlevselliği üstlenmiştir. *“Anadolu Aleviliğinin birbirleriyle çelişen ve farklı olma taleplerinden kaynaklanan birçok özgül ‘biz’i içinde barındırdığını ancak kendilerini Nalcı, Tahtacı, Sıraç, Çepni vb. olarak tanımlayarak farklılıklarına vurgu yapan toplulukların ‘birliği’nin, onların anlayabileceği bir dille konuşan ve anlayabileceği perdeden seslenen ‘saz’ ve ‘söz’ erbabı ile sağlandığını daha vurgulamak gerekiyor.”* (Erol, 2009: 104-105)

Alevi gruplar için kimliğin ifadesine yarayan bir sembol haline gelmiş türkülerin modern kentte icra edildiği mekânlar, yani türkü barların 2000’li yıllara kadar, Alevi gençlerinin kimlik arayışına çözüm bulan mekânlar olma işlevi gördüğünü belirtmeliyiz. Çünkü, *“bir ritüel olarak yaşantılan canlı icra (performance), geleneksel olarak sınırları bulanıklaşan dağılmış topluluk üyeleri arasındaki aidiyet gereksinimlerine yanıt verir.”* (Erol, 2009: 126) Kitlenin diğer halk gruplarıyla farklı oluşunu işleyen, özellikle farklı olduğu düşünülen gruplara ve yönetsel erke karşı sert söylemler içeren türküler, türkü bar hedef kitlesinin kimlik arayışı ve ait olma duygusu ihtiyacına büyük ölçüde çözüm getirmiş görünmektedir. Sözel yapısında bahsettiğimiz türden unsurları taşıyan türkülere birkaç örnek verelim:

“YÜRÜ BRE HIZIR PAŞA

*Yürü bre Hızır Paşa
Senin de çarkın kırılır
Güvendiğin padişahın
O da bir gün devrilir*

*Nemrud gibi Anka n’oldu
Bir sinek havale oldu
Davamız mahşere kaldı
Yarın bu senden sorulur*

*Şahı sevmek suç mu bana
Kem bildirdin beni Han'a
Can için yalvarmam sana
Şeyhinşah bana darılır*

*Hafid'i peygamberim has
Gel Yezid, Hüseynim kes
Mansur'um beni dara as
Ben ölünce il durulur*

*Ben Musa'yım sen Firavun
İkrarsız şeytan-ı lain
Üçüncü ölmem bu hain
Pir Sultan ölür dirilir*

Pir Sultan Abdal" (Yıldırım, 1995: 221)

"BIRAK GAM KEDERİ

*Bırak gam kederi yaralı gönül
Yüce dağdan duman çekilir bir gün
Çapa vurulmadık bu topraklara
İlkbaharda tohum ekilir bir gün*

*Gün olur dikleşir eğilen başın
Yaşam boyu akmaz kan ile yaşın
Matem müjdeleyen kanlı baykuşun
Ocağına incir dikilir bir gün*

*Unuttu dediğin dost seni anar
Alnının terini sofraya sunara
Sana kutsal gelen bin yıllık çınar
Fiske vuruşuyla yıkılır birgün*

*Meyveye dönüşür kuruyan dallar
Kaplanî giyinir yeşiller allar*

Gelir bayram günü çalar davullar

Ak eller e kına yakılır bir gün

Kaplanî" (www.tukuler.com)

"KİMSE BANA YÂRAN OLMAZ YÂR OLMAZ

Kimse bana yâran olmaz yâr olmaz

Mertlik hırkasını giydim giyeli

Dünya bomboş olsa bana yer kalmaz

İnsana muhabbet duydum duyalı

İmanım hükümdar benliğim esir

Ehl-i Beyt'i sevdim dediler kusur

Kimi korkak dedi kimi de cesur

Kurt ile kuzuyu yaydım yayalı

Ardımdan vuranlar yüzüme güler

Kestiği az gibi parçalar böler

Herkes kılıcını boynumda biler

Başımı meydana koydum koyalı

Bu Kızılbaş olmuş yunmaz diyorlar

Kestiği haramdır yenmez diyorlar

Camiye mescide konmaz diyorlar

İmam Şah Hüseyin'e uydum uyalı

Kimi benden kâğıt hüccet arıyor

Hal bilmeyen dip dedemi soruyor

Dostlar ölümüne karar veriyor

Sefil Selimî'yim dedim diyeli

Sefil Selimî" (www.turkuler.com)

“ŞAH'A GİDERİM

*Karşıda görünen ne güzel yayla
Bir dem süremedim giderim böyle
Elâ gözlü pîrim pîrim sen himmet eyle
Ben de bu yayladan Şah'a giderim*

*Alınmış abdestim aldırırlarsa
Kılınmış namazım kıldırırlarsa
Sizde “Şah” diyeni öldürürlerse
Ben de bu yayladan Şah'a giderim*

*Pîr Sultan Abdal'ım dünya durulmaz
Gitti giden ömür geri dönülmez
Nazar ettim gönlüm Şah'tan ayrılmaz
Ben de bu yayladan Şah'a giderim*

Pîr Sultan Abdal” (Kurt, 2004: 76-77)

“KERBELA

*Hasan'ın ağı içti, Leb-i Sükkâr ah çeker
Hüseyin attan düştü, kime şikâr eh çeker
Nerde kalmış acaba, bak Zülfikâr ah çeker
Ali'nin on bir oğlu yerde yatar ah çeker
Fatma ana ciğeri sızlar sızlar ah çeker
Ümm-i Gülsüm, Rûkiye, çifte nigâr ah çeker
İbrahim, Kasım ağlar, kılar zâr zâr ah çeker
Hatice ana duymuş, yavrum diyer ah çeker
Meryem, Asiye gelmiş, ağlar ağlar ah çeker*

*Hüseyin attan düştü sahra-i Kerbelâ'ya
Cibril kurban haber verkabrinde Mustafa'ya*

*Medine dağlarında süsenle sümbül ağlar
Taksirât nedir atmaz, esmaz oldu yel ağlar*

Dağlar ingil-ingilder, sular sarhoş yel ağlar
 Cümle kuşlar figanda, bak dertli bûlbûl ağlar
 Viranede baykuşlar, hû çeker yıl yıl ağlar
 Kerbelâ'ya kulak ver sahra ağlar, çöl ağlar
 Biten otlar baş eğmiş, çiçek, çimen, gül ağlar
 Nâlet olsun Yezid'e, şâh u geda kul ağlar
 Ey Murtaza gel yetiş, binekte düldül ağlar
 Hasan'ın ağı içmiş gözyaşları göl ağlar
 Kerbelâ imdâd ister, gözler seni, yol ağlar
 Hüseyin attan düştü sahra-i Kerbelâ'ya
 Cibril kurban haber verkabrinde Mustafa'ya

Kağızmanlı Âşık Cemal Hoca" (www.folkoredebiyat.com)

Ç. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Toplumsal ve Kişisel Baskılardan Kurtarma, Rahatlatma ve Etkinliği Azaltma İşlevi

Alan Merriam 'The Anthropology of Music' adlı eserinin, müziğin işlevlerinin anlattığı bölümünde müziğin "*ifade edilemeyen düşünce ve fikirlerin ortaya konulması, duygu ve müziğin engin ilişkisini sunma, kendini salıverme, muhtemel sosyal ikilemlerin çözümü, yaratıcılığın inkişaf etmesi, düşmanlıkların kitlesel ifadesi gibi pek çok duygusal rahatlatma değişkenliği göstermesi...*" (Merriam, 1964: 23-26) gibi bir işlevi olduğundan bahsetmektedir. "XX. Yüzyılın en büyük müzikologlarından biri olan Adorno, müzikten bir uzlaşma vaadi gibi bahseder... İnsanları sosyal düzen ile kendi aralarında uzlaştırmak." (Attali, 2005: 45)

Türkü barların özellikle 2000'li yıllardan önceki dönemdeki hedef kitesinin, toplumun özellikle sol ideolojilere destek veren gruplarına mensup kişilerden oluştuğunu yukarıda belirtmiştik. 12 Eylül 1980 ihtilâlinin olumsuz sonuçları ve 90'ların ilk yarısında sosyalist rejimlerin birer birer dünya sahnesinden çekilmiş olması, solcu grupların yenilmişlik ve geçmişe özlem duyma gibi bir takım duygusal çıkmazlar yaşamasına sebep olmuştur. Bu

bunalımların çıkış yolunu, kendisiyle aynı kaderi paylaşan kişilerle bir araya gelmekte bulan bireyler için türkü barlar vazgeçilmez birer mekân olma özelliği gösteriyordu.

Okan, o dönemde türkü barlarda eserleri en çok icra edilen sanatçılardan biri olan Ahmet Kaya'nın müziğinden hareketle, türkü barların hedef kitle için neyi ifade ettiğini şu şekilde açıklıyor:

“1980 sonrasında ortaya çıkmasına rağmen, 1980 öncesi yaşantılara göndermelerle doludur... Köksüz ve göç nedeniyle geleneklerin hızla aşındığı ya da yeniden üretildiği bir kentsel ortamda tüketilen müziğin insanlara sunduğu haz, genellikle acıların dile gelmesi yoluyla ortaya çıkan bir rahatlama şeklinde kendini göstermektedir. Ahmet Kaya müziğinin dinleyicilerde yarattığı etki buna benzerdir. 1980 öncesinin kent soylu olmayan ve büyük bir kısmı Alevi ve Kürt aidiyetlerine sahip sol kitlesi, bu kimliklerinin üzerine yüzeysel bir şekilde astıkları solcu ya da devrimci niteliğiyle var olmaktadır. Bir bakıma kültürel olarak da yerinden yurdundan edilmiş olan insanların yaşadıkları geçici bir tutunum alanı olarak işlev gören sol aidiyet çemberi kırıldığında, bu insanların hepsinin değilse de birçoğunun en azından dürüstçe kendilerini serbest bıraktıklarında haz duyabilecekleri bir müzikti Ahmet Kaya'nınki. 1980 sonrasında artık aktif olarak devrimcilik yapamayan, siyasetin dışında kalarak yaşamlarını sürdüren insanların özellikle içkili sohbetlerde Ahmet Kaya dinlemelerinin nedenlerinden birisinin, günlük hayatlarını eskiye göre oldukça değişik bir şekil ve koşulda sürdürmelerine rağmen duygusal olarak gündelik pratiğin dışına çıkarak eskiyi anmaları ya da eskiye yanmaları olduğu ileri sürülebilir.”
(Okan, 1999: 17-18)

Türkü barların 90'lı yıllardaki hedef kitlesinin büyük bir bölümü, mezhepsel açıdan diğer halk kitlelerinden farklıydı ve Osmanlı'dan bu yana devlet erki ile yaşadıkları problemlerden dolayı kendilerini yabancı ve ezilmiş hissetmekteydiler. Devlet erki tarafından kendilerine karşı negatif ayrımcılık politikası uygulandığını düşünen bu kitle yaşanan olumsuzluklara karşı tepkisini, türkü barlardan oluşturulmuş kurtarılmış bölgelerde gösteriyordu. Türkü barların yoğunlaştığı Sakarya Caddesi, kelimenin tam anlamıyla

kendisini devrimci/solcu olarak nitelendiren halk gruplarının kurtarılmış bölgesi durumundaydı. Eylemlerin çıkış noktası, polisten kaçan eylemcilerin sığınma yeri gibi bir işlevlere sahipti. Dolayısıyla kitle kendini burada rahat hissediyor, toplumsal baskılardan kurtulma ve rahatlama hissi yaşıyordu. Son dönemin en uzun süreli işçi eylemi olarak hatırladığımız 'Tekel İşçileri Eylemi'ne merkez olarak Sakarya caddesinin seçilmesinin tek sebebi elbette ki Türk-İş bürosunun orada olması değildi. Eylemci işçiler burada rahat ediyor ve esnaftan destek görüyorlardı. Adres Bar'ın müdürü Levent Karayılmaz, kendisiyle 2 Şubat 2010 tarihinde yaptığımız görüşmede, soğuk günlerde gecelerleri için eylemcilere dükkânlarının anahtarlarını veren cadde esnafından bahsetmiştir.

Kurtarılmış bölgelerde bulunuyor olmak ve icra edilen müziğe zaman zaman zafer işaretleri yaparak eşlik etmek suretiyle yaşanan rahatlama hissi, beraberinde bireyin ve dolayısıyla kitlenin pasifizasyonunu da getiriyordu. Çünkü, fiziksel ve bilişsel pasifizasyon, bedensel ve ruhsal rahatlamanın kaçınılmaz bir sonucuydu.

Dünyanın değişik bölgelerinden Amerika kıtasına getirilen zenci kölelerin, çalışırken söylediği, memleket hasretini anlatan ve içinde bulundukları duruma isyanı teşvik eden, marş niteliğindeki şarkılar, Amerikalı toprak sahiplerini rahatsız edince, bizzat bu patronlar tarafından, hem kölelerin içindeki isyana yönelik bu enerjiyi meşru bir alanda eritmek hem de çalışma verimini artırmak adına, köleler için belirli zamanlarda (Cumartesi geceleri) toplu eğlenceler düzenlenmiştir. (www.bira.gen.tr) Bu eğlencelerin zenci köleler üzerinde gördüğü işlev ile türkü barların, kendi hedef kitlesi üzerinde gördüğü işlev paralellikler göstermektedir. İkisinde de kitlenin, isyan potansiyeli, yine kitlenin kendi seçtiği isyan şarkıları ve danslarının sağladığı ruh sağaltımı sayesinde ortadan kaldırılmış ya da zararsız seviyeye indirilmiş olmaktaydı. Kısacası Hippi akımı içinde yer almış gençler için müzik ne ise, Amerikalı zenci köleler içinde müzik ne işlev görüyorsa, türkü barlar ve türkü barlarda icra edilen müzik de solcu gençler için o işlevi görüyordu.

Solcu halk grupları tarafından beğenilerek dinlenen Grup Kızılırmak'ın solisti İlkay Akaya türkü barların etkinliği azaltma (Pasifizasyon) işlevinin kitle üzerindeki olumsuz etkisini, 'Helali' mahlası ile yazdığı 'Şerefe' adlı şiirle eleştirmiştir:

“ŞEREFİ

*Gidemediğiniz dağlara
Ağlıyorsunuz yıllardır
Ya bu yara nedir böyle
Kanar durur yıllardır*

*Şılanları zalim yoldu
Işkınları yadlar biçti
İçin için kederlenin
Dağlar sizi çoktan sildi*

*İçmenize değil sözüm
Yalanlara ağlar gözüm
Yanar döner sevdalara
Birazcık alıştı gözüm*

*Burada barlar ortasında
Dağ aramak moda oldu
Dağlarda ölen yiğitler
İçkilere meze oldu*

*Yanar yürek her dem yanar
Yaram için için kanar
Ayık başka sarhoş başka
Adam ayırmak zor oldu*

*Helali der zordur dağlar
Ahı zamanı yaralar*

İçin için güzelleşin

Bu yara yaramı dağlar

İlkay Akaya" (Kül, Albümü 1999)

Türkü barlarda icra edilen müziğin makamsal yapısının da hedef kitle üzerinde etkilerinin olduğu muhakkaktır. Türkü bar repertuarına bakılacak olursa Hüseyinî dizisinin (Kerem ayağı) diğer makamlara göre ezici bir ağırlıkta olduğu görülür. *"Hüseyinî dizisi, toplumsal ve kültürel yapıyla bağlantılı olarak, alevi dünyasının kitlesel kimliğine uygun bir seçimin yapıldığını ortaya çıkarmaktadır. Hüseyinî dizisi uzun bir tarihten beri Türklerce benimsenen bir dizidir. Ülkenin kahramanlık, ozanlama, nefes, semaî, samah, koçaklama, deyiş ile oyun havaları, oynak ezgiler gibi halk türküleri, Hüseyinî makamıyla seslendirilmiştir. Türk makamlarının kuruluşunu açıklamaya en elverişli dizidir ve Türk ruhuna uygun düşmektedir."* (İlerici 1981'den, Kaplan 2008: 147)

Hüseyinî makamı, adını güzellik, iyilik anlamına gelen Arapça 'Hüsn' kelimesinden almıştır. İnsan üzerindeki etkileri de bu yöndedir. Dinleyenlerde ferahlık, rahatlama, güzellik ve iyilik hisleri uyandırır. (Farabî'den Örtter, 2005: 43) Hüseyinî makamının dinleyenlerde oluşturduğu bu durum Türkü barlar ve türkü barlarda icra edilen müziğin etkinliği azaltma (Pasifizasyon) işlevi ile ilintilendirilebilir.

Aşağıdaki tablo, yaptığımız gözlemlerden çıkardığımız sonuçlara göre türkü bar müzik repertuarının en sevilen ve sıklıkla icra edilen eserlerinin, Türk müziğinin hangi dizisine göre oluşturulduğunu göstermektedir:

	Türkü Adı	Söz-Müzik	Dizi
1	Aldırma Gönül	Söz:Sabahattin Ali Müzik:Kerem Güney	Hicaz
2	Beni Muhannete Muhtaç Eyleme	Söz-Müzik: Anonim Yöre: Adana	Hüseyinî
3	Bu da Gelir Bu da Geçer Ağlama	Söz: Âşık Daimî Müzik: Âşık Daimî	Hüseyinî
4	Böyledir Bizim Sevdamız	Söz: Zülfü Livaneli Müzik: Zülfü Livaneli	Bûselik
5	Çırac Aranıyor	Söz: Refik Durbaş Müzik: Zülfü Livaneli	Bûselik
6	Deniz Üstü Köpürür	Söz-Müzik: Anonim Yöre: Muğla	Hüseyinî
	Dostum Dostum	Söz: Pir Sultan Abdal Müzik: Anonim	Hüseyinî
7	Ela Gözlüm	Söz: Karacaoğlu Müzik: Karacaoğlu	Hüseyinî
8	Eski Tüfek	Söz: Zülfü Livaneli Müzik: Zülfü Livaneli	Hüseyinî
9	Fincanın Etrafı Yeşil	Söz-Müzik: Anonim Yöre: Diyarbakır	Hüseyinî
10	Gabyana Geceler	Söz: Ersin Ergün Keleş Müzik: Onur Akın	Hüseyinî
11	Geçti Dost Kervanı	Söz: Pir Sultan Abdal Müzik: Anonim	Hüseyinî
12	Geçmiyor Günler	Söz: Sabahattin Ali Müzik: Ahmet Kaya	Hüseyinî
13	Gesi Bağları	Söz-Müzik: Anonim Yöresi: Kayseri	Hüseyinî
14	Güle Yel Değdi	Söz: Hasret Gültekin Müzik: Hasret Gültekin	Kürdî
15	Güneş Topla Benim İçin	Söz: Ülkü Tamer Müzik: Zülfü Livaneli	Kürdî
16	Halil İbrahim	Söz: Dursun Ali Akın Müzik: Selahattin Aygün	Hüseyinî
17	Herkes Kendi İşine	Söz: Ahmet Kaya Müzik: Ahmet Kaya	Hüseyinî

18	İşte Gidiyorum Çeşm-i Siyahım	Söz: Mahzunî Şerif Müzik: Mahzunî Şerif	Hüseyinî
19	Kaçakçı Kurban	Söz: Yusuf Hayaloğlu Müzik: Ahmet Kaya	Hüseyinî
20	Karar Vermek Zor	Söz: Ahmet Kaya Müzik: Ahmet Kaya	Hicaz
21	Karayazı	Söz: Sabahattin Ali Müzik: Ahmet Kaya	Kürdî
22	Kâtip Arzuhalim Yaz yâre Böyle	Söz: Pir Sultan Abdal Müzik: Anonim	Hüseyinî
23	Kirpiğin Kaşına Değdiği Zaman	Söz: Davut Sularî Müzik: Davut Sularî	Hüseyinî
24	Leylim Ley	Söz: Sabahattin Ali Müzik: Zülfü Livaneli	Kürdî
25	Nasıl Yâr Diyeyim Ben Böyle Yâre	Söz: Pir Sultan Abdal Müzik: Anonim	Hüseyinî
26	Odam Kireç Tutmuyor	Söz-Müzik: Anonim Yöre: Eskişehir	Hüseyinî
27	Ordu'nun Dereleri	Söz-Müzik: Anonim Yöre: Ordu	Hüseyinî
28	Sevdiğim Bir Gün Ban Yâr Demedin	Söz: Yavuz Top Müzik: Yavuz Top	Hüseyinî
29	Suçlayın Beni	Söz: Hamza Kahraman Müzik: Onur Akın	Hüseyinî
30	Suzan	Söz-Müzik: Anonim Yöre: Diyarbakır	Hüseyinî
31	Şah'a Giderim	Söz: Pir Sultan Abdal Müzik: Feyzullah Çınar	Hüseyinî
32	Şu Yalan Dünyaya Geldim Giderim	Söz: Pir Sultan Abdal Müzik: Lütfi Gültekin	Hüseyinî
33	Uçun Kuşlar Uçun	Söz: Ülkü Tamer Müzik: Ahmet Kaya	Hüseyinî
34	Vay Dünya	Söz: Aşık Velî Müzik: Sadık Doğanay	Hüseyinî
35	Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere	Söz-Müzik: Anonim Yöre: Tokat	Hüseyinî

D. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Protesto İşlevi

“Türk âşık şiirinde derece derece, kişisel ya da topluma dönük, yerme, kınama ve taşlamayı da içine alan protesto geleneği yeni değildir. 13. yüz yıldan, Yunus Emre’den beri vardır.” .” (Başgöz, 2008: 182-183) Bir dönem ozandan velîye dönüşen toplumsal rol, toplum içinde düzenin sağlanması için en önemli unsur iken, 16. yüz yıldan itibaren toplumsal düzenin eleştiricisi olma kimliğine bürünmüştür

Pirsultan Abdal, Dadaloğlu Osmanlı yönetiminin özellikle iskân politikasına karşı takındıkları tavır ve bunun üzerine ürettikleri, bugün dahi canlılığını koruyan müzikte/şiirde protesto örnekleridir. *“İç çatışmaların, savaşların etkileri yaygınlaşıp Anadolu’nun yoksulluğu büyümeye başlayınca âşıkların, askerlik gibi, yargı organları gibi, vergi alma gibi, bürokrasi gibi toplum kurumlarına yönelik kınamaları ve taşlamaları yoğunlaşır. Bunlar en yaygın hale 19. yüz yıldan sonra gelirler. En tanınmış örnekler Seyranî, Ruhsatî, Serdarî, gibi âşıklarda ve Yemen türkülerinde görülür.” .” (Başgöz, 2008: 184)*

Feyzullah Çınar, Mahzuni Şerif, Hüdai, Muhlis Akarsu gibi çağdaş halk ozanlarının üretimleriyle bugüne gelmiş olan protesto, modern kentte üretilen türkülerde de kendini göstermekte ve yaşamaya devam etmektedir.

Türkü barların özellikle 90’lı yıllardaki hedef kitlesinin —mezhepsel ve etnik yönden- devlet erki ile ilişkilerinin iyi olmadığını söylemiştik. Dolayısıyla devletin kendileri üzerinde yaptığı uygulamalar bu kitle tarafından devamlı olarak eleştirilmiştir. Bu eleştirilerin birey veya kitle tarafından dile getirildiği alanlar konserler, gösteriler/yürüyüşler ve türkü barlar olarak karşımıza çıkıyor. Eleştirinin dile getirilmesinde ise, slogan ve türkü/marşlar ana malzeme olarak kullanılmaktadır. Sözünü ettiğimiz müzikal ürünlere örnek olarak şu türkülerini gösterebiliriz:

“YUH YUH

*Uzaktan yakından yuh çekme bana
Sana senin gibi baktım ise yuh
Efendi görünüp bütün insana
Hakk'ın kullarını yıktım ise yuh*

*Yuh yuh soyanlara
Soyup kaçıp doyanlara
İnsana kıyanlara
Yuh nefesine uyanlara*

*Bu kadar milletin hakkın alanlar
Onları kandırıp zevke dalanlar
Diplomayla olmaz, hakim olanlar
Suçsuzun başına çöktüm ise yuh*

*Yuh yuh soyanlara
Soyup kaçıp doyanlara
İnsana kıyanlara
Yuh nefesine uyanlara*

*Ben insanım benden başlar asalet
Asillere paydos, beye nihayet
Şu insanlık derde girerse şayet
Ona yâr olmaktan bıktım ise yuh*

*Yuh yuh soyanlara
Soyup kaçıp doyanlara
İnsana kıyanlara
Yuh nefesine uyanlara*

Mahzunî Şerif" (www.turkuler.com)

“SUÇLAYIN BENİ

*Şu yalan dünyanın zalim dostları
Alıp yerden yere vurmayın beni
İçim isyan dışım isyan doludur
Yüksek yüksek bakıp kırmayın beni*

*İnsan özgür doğar özgürce yaşar
Bakın ellerimde var prangalar
Yutarsa küçüğü büyük balıklar
Seyirci kalırsam suçlayın beni*

*Garibî dağlarda gülü neylesin
Ateşte sınandı külü neylesin
Susarsa halk için çığırın sesim
Tabutsuz kefensiz yollayın beni*

Garibî (Hamza Kahraman)” (www.showmuzik.com)

“NESİNİ SÖYLEYİM CANIM EFENDİM

*Nesini söyleyim canım efendim
Gayrı düzen tutmaz telimiz bizim
Arzuhal eylesem deftere sığmaz
Omuzdan kesilmiş kolumuz bizim*

*Sefil irençberin yüzü soğuktur
Yıl perhizi tutmuş içi koğuktur
İneği davarı iki tavuktur
Bundan gayrı yoktur malımız bizim*

...

*Benim bu gidişe aklım ermiyor
Fukara halinden kimse bilmiyor
Devletin sikkesi selâm vermiyor
Kefensiz kalacak ölümüz bizim*

...

*Zenginin sözüne beli diyorlar
Fukara söylese deli diyorlar
Zemane şeyhine velî diyorlar
Gittikçe çoğalır delimiz bizim*

...

*Tahsildar da çıkmış köyleri gezer
Elinde kamçısı fakiri ezer
Yorganı döşeği mezatta gezer
Hasırdan serilir çulumuz bizim*

...

*Serdarî halimiz böyle n'olacak
Kısa çöp uzundan hakkın alacak
Mamurlar yıkılıp viran olacak
Akıbet alınır öcümüz bizim*

Âşık Serdarî" (<http://simgesiir.wordpress.com>)

E. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma İşlevi

Tarihte saz şairlerinin devlet tarafından himaye edilerek yine devletin propaganda ve kamuoyu oluşturma çalışmalarında kullanıldıklarını biliyoruz. Başgöz, Türk edebiyatında propagandanın en iyi örneklerinden biri olan 'Karaoğlan Türküleri'nden bahsederken şunları söylemiştir:

"1960'ların sonunda 1970'lerin başında, Türkiye İşçi Partisi bölünüp etkinliğini kaybedip, solda beliren şiddet eylemleri de bir çıkmaza girince protesto türkülerinin önemli bir bölümü Sayın Bülent Ecevit'in adı etrafında kümelenmiştir. Böylece, eski Karaoğlan türkülerini yanında, onun takma adına bağlı yeni bir Karaoğlan türkülerini geleneği ortaya çıkar. Bu gelenek bizim için birkaç bakımdan önemlidir. Bunlar, geçmişi on yılı aşmayan ve Ecevit'in öncülük yaptığı ılımlı bir sol akımın, çabukça halk edebiyatında nasıl yansıdığının en iyi örneğini verir. Bu türkülerin parti programını halka yaymakta, seçim sloganlarını popülarize etmekteki etkenliği." (Başgöz, 1986: 190)

Türkü barlardaki propaganda, devrimci mücadelenin lehine yapılan, devlet erki ile mücadele edenleri olumlayan bir propagandadır. Türkü barlarda icra edilen müzik repertuarının üreticileri olan solcu sanatçıların hepsi az çok bu propagandaya destek vermişlerdir. Bu sanatçıların modern kent ortamında ürettikleri bu eserlerin yanında Pirsultan Abdalın, Dadaloğlu'nun vb. devletle girilen mücadeleyi öven yapıtları da türkü barların propaganda işlevi için materyal olmuştur.

“ŞU MİLLETİN HAK SANCAĞINI

*Şu milletin hak sancağını
Çekelim bakalım nic'olursa olsun
Teber çekip zalımların kanını
Dökelim bakalım nic'olursa olsun*

*Şu milleti güruh güruh gezelim
Mazlumlara bir katarla dizelim
Zalımların sarayını bozalım
Yıkalım bakalım nic'olursa olsun*

*Pir Sultan'ım dostlar yardım etmez mi?
Mazlumun bağında bülbül ötmez mi?
Gayrı çektiğimiz yetmez mi?
Kalkalım bakalım nic'olursa olsun*

Pir Sultan Abdal”

(Grup Kızılırmak-Geçmişten Geleceğe Pir Sultan Abdal, 1990)

“KALKTI GÖÇ EYLEDİ AVŞAR ELLERİ

*Kalktı göç eyledi Avşar elleri
Ağır ağır giden eller bizimdir
Arap atlar yakın eyler ırağı
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir*

*Bir gün birimizi beşe sayarlar
Demir donla mihver külah giyerler
Kavgayı görünce figan kurarlar
Eli mızraklı ağalar bizimdir*

*Belimizde kılıcımız kirmâni
Taşı deler mızrağımın temreni
Hakkımızda devlet etmiş fermanı
Ferman padişahın dağlar bizimdir*

*Dadaloğlum yarın kavga kurulur
Öter tüfek davlumbazlar vurulur
Nice koç yiğitler yere serilir
Ölen ölür kalan sağlar bizimdir*

Dadaloğlu" (Kutsi t.y.: 90)

"DAĞLARA GEL DAĞLARA

*Başına bir hal gelirse
Dağlara gel dağlara
Seni saklar vermez ele
Dağlara gel dağlara*

*Bu canım aşka düşeli
Aşk odu ile pişeli
Yeşil dağlar menekşeli
Dağlara gel dağlara*

*Gevherî düştüm dillere
Diyar-ı gurbet ellere
Billahi vermem ellere
Dağlara gel dağlara*

Gevherî" (Grup Yorum-Seçmeler 15.yıl-2000)

F. Türkü Barların ve Türkü Barlarda İcra Edilen Müziğin Tarihsel Veri Olma İşlevi

Türkü barlarda icra edilen müzik, genel olarak tüm Türk halkını, özelde ise Türkiye’de yaşayan sol görüşlü halk gruplarını ilgilendiren, yakın tarihe ait toplumsal olayların saklandığı bir bellek işlevi görmektedir. Solcu gençlik lideri, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının asılmasına, yine Erdal Eren’in 12 Eylül İhtilâlinden sonra asılmasına ve 1993 yılında yaşanan Sivas olaylarına ait tarihsel verilere, türkü barlarda icra edilen türkülerden ulaşmak mümkündür. Bu tür müzikal üretilere aşağıdaki türkülerini örnek olarak gösterebiliriz:

“ŞARKIŞLA

*Şarkışla'ya düşürmesin
Allah sevdiği kulunu
Gemerek'ten çevirmişler
Deniz Gezmiş'in²⁷ yolunu*

*Gece Elmalı'da kalmış
Hamamcı Ali'yi sormuş
Uzatmalı itin biri
Yusuf'u gaflette vurmuş*

*N'olaydım n'olaydım
Okuryazar olaydım
Deniz (Yusuf) mahkemeye düşmüş
Avukatı olaydım*

Söz-Müzik:Anonim” (www.sarkisozum.gen.tr)

²⁷ Deniz Gezmiş: (27 Şubat 1947 Ankara- 6 Mayıs 1972 Ankara) Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu’nun kurucusu. 12 Mart darbesinin ilk günlerinde Sivas’ın Gemerek ilçesinde yakalandı. Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan ile birlikte 6 Mayıs 1972 tarihinde, Ankara Merkez Kapalı Cezaevi’nde idam edildi. (<http://tr.wikipedia.org>)

"ANKARA ADI KARA

Gökte turna dizim dizim
Dinmedi yürekte sızım
Erdal Eren'i²⁸ asmışlar
Ağdını söyler sazım

Deli sevdalar başında
Sevdalı yürek döşünde
Çektiler dar ağacına
Daha gencecik yaşında

Ankara adı kara
Bu yara başka yara
On yedi yaşındaydı
Kıyılır mı Erdal'a

Gökyüzünden bize der ki
Durmasın sevdamın çarkı
Sen ağlama anacığım
Çoğalırız türkü türkü

Başı dimdik yürüyordu
Ölümüne gülüyordu
Halkım unutmasın beni
Mutlak gelirim diyordu

Ankara adı kara
Bu yara başka yara
On yedi yaşındaydı
Kıyılır mı Erdal'a

Zulüm kurbanını seçti
Bütün dünya buna şaşıtı

²⁸Erdal Eren: (25 Eylül 1964, Şebinkarahisar, Giresun - 13 Aralık 1980, Ankara) 12 Eylül darbesi öncesinde bir askerî inzibat erini öldürdüğü gerekçesiyle hüküm giyen ve asılarak idam edilen Yurtsever Devrimci Gençlik Derneği üyesi ve Ankara Yapı Meslek Lisesi öğrencisi. (<http://tr.wikipedia.org>)

*İşkencede Hasan Özmen
Sesi Deniz'e ulaştı*

*Ben her zaman halkı sevdim
Onun için işte öldüm
İnsanlık utansın buna
Dağlarım selam saldım*

*Ankara adı kara
Bu yara başka yara
On yedi yaşındaydı
Kıyılır mı Erdal'a*

Ali Ekber Eren"

"SİVAS DRAM"²⁹

*Allah Allah dost diyerek
Koştuk Sivas ellerine
Halk türküsü söyleyerek
Coştuk Sivas ellerine*

*Dışarıda tekbir sesliler
İçerde kara yaslılar
Tüm Sivas'ın suçu yoktur
Ama yaktı Sivaslılar*

*Madımak'ta şimşek çaktı
Alevler göklere çıktı
Kime kızdı, kimi yaktı
Şaştık Sivas ellerine*

*Dışarıda tekbir sesliler
Eli sopalı fesliler*

²⁹ Madımak Olayı: 2 Temmuz 1993 tarihinde Sivas'ta Pir Sultan Abdal Kültür Derneği tarafından organize edilmiş olan Pir Sultan Abdal Şenlikleri sırasında Madımak otelinin yakılması ve otuz beş yazar, ozan, düşünür ile iki otel çalışanının yanarak ya da dumandan boğularak hayatlarını kaybetmesi ile sonuçlanan olaylar. (<http://tr.wikipedia.org>)

*Müslüman kanı helâl mi
Ama yaktı Sivaslılar*

*Alev kapladı yanımız
Hakk'a ulaştı canımız
Ateşle yandı tenimiz
Taştık Sivas ellerine*

*Dışarıda tekbir sesliler
Eli tesbihli fesliler
Gardaş kıyar mı gardaşa
Yaktı bizi Sivaslılar*

*Devlet baba, devlet baba
Ne kötülük ettik sana
Döne döne yana yana
Piştik Sivas ellerinde*

*Mahsuni tekbir sesliler
İçerde kara yaslılar
Tüm Sivas'ın suçu yoktur
Ama yaktı Sivaslılar*

Mahzuni Şerif" (www.turkuyurdu.com)

"KIZILIRMAK BOYLARINDA BİR ŞEHİR

*Adını andıkça dilim takılır
Sanki yüreğime bir şey çakılır
Orda semah dönen nara yakılır
Kızılırmak boylarında bir şehir*

*Aydınlığa karanlıklar yağdırdı
Ruhsatî'yi hanesinden kovdurdu
Pir Sultan'ı hınzırlara boğdurdu
Kızılırmak boylarında bir şehir*

*Can alıcı kuşlar oraya doldu
Güneş utancından sararıp soldu
Otuz yedi gülü dalından yoldu
Kızılırmak boylarında bir şehir*

*Güvercinler gide baykuşlar öte
Ne kışın azala ne çilen bite
Hafik'ten bu yana Banaz'dan öte
Kızılırmak boylarında bir şehir*

Söz: İhsan Güvercin

Müzik: Ferhat Tunç" (www.turkuyurdu.com)

SONUÇ

Bu tez çalışmasında, türkü barlar ve türkü bar repertuarını oluşturan anonim türküler ile modern kent ortamında üretilen müzikal eserlerin işlevinin ne olduğu konusu aydınlatılmaya çalışılmış, araştırma alanı, genel olarak Ankara, özel olarak ise Sakarya Caddesi olacak şekilde sınırlandırılmıştır.

Türkü barlarda icra edilen müzik repertuarının büyük bir bölümü anonim türkülerden oluşmuş olsa da repertuardaki asıl önemli kısım, modern kentte üretilen müzikal eserlerden oluşan kısımdır. Tezin birinci bölümünde yaptığımız çözümlemelerden, kimi müzik adamlarının '*siyasal arabesk*', kimilerinin '*protest müzik*', kimilerinin ise '*kent türküsü*' olarak nitelendirdiği ve modern kentte üretilmiş olan bu müzikal üretimlerin, türkü olarak değerlendirilmesi gerektiği sonucuna ulaşmış durumdayız.

İkinci bölümde yaptığımız çalışmayla, Türkü barların, modern kent ortamında yaşayan ve kente intibak sürecini tamamlamaya çalışan, aynı zamanda kır kültürüne ait unsurları da büyük ölçüde bünyesinde yaşatan halk gruplarının birtakım sosyal ve psikolojik ihtiyaçlarına, kültürün verdiği tepki olarak ortaya çıkan ve sonradan tamamen ekonomik dönüşüm materyali haline gelen, melez kültür mekânları olduğu sonucuna varılabilir.

Bu mekânlar, han otağları, saraylar, köşk ve konaklar, tekke ve dergâhlar, çalgılı kahvehaneler, meyhaneler, köy odaları, yâren meclisleri, oturak âlemleri, kürsü başı meclisleri, sıra geceleri gibi tarihi sosyo-kültürel alanların, hedef kitlenin istekleri doğrultusunda kent ortamına uyarlanmış birer ardılı olarak kabul edilmelidir.

Oluşum-gelişim sürecinin, 1990'dan 2000'lere, 2000'lerden de 2010'lara kadar olacak şekilde iki ayrı dönem halinde incelenmesi gerektiğini savunduğumuz türkü barların, birinci dönemdeki hedef kitlesinin sol ideolojilere mensup halk gruplarından oluştuğu anlaşılmaktadır.

Fakat 2000'li yıllarla birlikte, durum değişmiş ve türkü barlar, genelde sol grupların, özelde ise Alevi ve Kürt aidiyetli halk gruplarının kurtarılmış bölgesi olmaktan çıkmaya başlamıştır. Sosyalist ideolojilerin başarısızlığa uğraması, Alevilerin kendilerini rahatça ifade edebilecekleri başka sosyo-kültürel alanlara sahip olmaları, yeni neslin apolitik hayat anlayışı ve Alevi olmayan halk gruplarının da halk müziğini sahiplenmesi, bu durumun temel nedenleri olarak sıralanabilir.

2000'li yıllarla birlikte türkü barlarda icra edilen müzik repertuarında da çalgılama tekniklerinde de kullanılan enstrümanlarda da çok büyük değişiklikler söz konusu olmuştur. Repertuar, hedef kitlenin değişmesine paralel olarak genel dinleyici kitlesine hitap etme mantığıyla yeniden ele alınmış, politik eserlerin icrasından mümkün olduğunca kaçınılmaya çalışılmıştır. Çünkü, müşteri görüntüsü değişmiş, farklı ideolojik fikirlere mensup insanlar da türkü barların birer müdavimi haline gelmiştir. Bu noktada TRT'nin türkü repertuarı daha işlevsel bulunmuş ve icra açısından daha ön plana çıkarılmıştır.

Son dönemde, hizmet ve müzik kalitesini yükseltme çabasında olan ve müzik repertuarını genele hitap etme eğilimi doğrultusunda seçen türkü barlar ile etnik ve mezhepsel ayrılıkları ekonomik dönüşüm aracı olarak kullanan işletmeler arasında gözle görülür bir ayrışma yaşanmaktadır. Sakarya Caddesi'ndeki köklü birkaç işletme ve Sakarya Caddesi'ndeki dokunun bozulduğunu öne sürerek, yönü merkezden çevreye doğru olan bir adres değişikliğine giden bazı işletmelerin, müşterilere sunulan hizmetin ve icra edilen müziğin kalitesinin artırılması konusunda çok mesafe aldıkları kolayca gözlemlenebiliyor.

Türkü barlardaki hedef kitle değişikliğiyle müzik repertuarındaki genele hitap etme eğilimi ve sunulan hizmette yüksek kalite politikası, türkü barların ve icra edilen müziğin ileride daha iyi noktalara gelmesini sağlayacak iki önemli unsur olarak karşımızda duruyor.

Her açıdan iyiye doğru giden bu mekânlardan bazılarının hizmet kalitesini –müzik ve diğer hizmetler- arttırışının tek sebebinin, hedef kitlenin gelir seviyesindeki olumlu değişmeden kaynaklanan kalite arayışı olmadığı düşünülürse, bu mekânların ileride, küreselleşmiş Türk Halk Müziği dinlenen küçük konser salonlarına dönüşebileceğini öngörebiliriz.

Tezin üçüncü bölümde ise, türkü barların ve türkü barlarda icra edilen müziğin işlevleri tespit edilmeye çalışılmış ve bu işlevler, hoş vakit geçirtme, eğlendirme ve estetik haz işlevi; kültürü gelecek kuşaklara taşıma ve eğitim işlevi; aidiyetlik duygusu yaratma ve kimlik kazandırma işlevi; baskılardan kurtarma, rahatlatma ve etkinliği azaltma işlevi; protesto işlevi, propaganda ve kamuoyu oluşturma işlevi; tarihsel veri olma işlevi olmak üzere yedi ana başlık altında toplanmıştır.

Yalnızca Ankara kenti, Sakarya Caddesi ve çevresiyle sınırlandırılmış olan bu çalışmanın, türkü barlar ve buralarda icra edilen müziğin işlevlerinin tam olarak tespiti konusunda yeterli olmayacağı, bu çalışmadan sonra, konuyla ilgili, Türkiye genelindeki tüm türkü barları ve Avrupa’da yaşayan Türklerin devam ettiği mekânları, hatta Türklerin yaşadığı bütün coğrafyalarda, türkü söylenen canlı müzik mekânlarını da kapsayacak şekilde yapılabilecek olan geniş çaplı çalışmalar sayesinde ancak, türkü barlar ve türkü barlarda icra edilen müziğin işlevi konusunda net verilere ulaşılabileceği kanısındayım.

KAYNAKÇA

- AFŞAR, Timuçin, 1987, **Estetik**, İstanbul, Süreç Yay.
- AK, Ahmet Şahin, 2004, **Türk MüsİKİsİ Tarihi**, Ankara, Akçağ Yay.
- AK, Ahmet Şahin, 2006, **Avrupa ve Türk-İslâm Medeniyetlerinde Müzikle Tedavi**, İstanbul, Ötüken Yay.
- ALKAN, Hulusi, 2008, "Popüler Kültür ve Eğlence Hayatı, Ankara'nın Eğlence Hayatı Üzerine Sosyo-Kültürel Bir İnceleme", **Ankara, G.Ü. S.B.E. Gazetecilik Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**
- ATTALİ, Jacques, 2005, **Gürültüden Müziğe**, İstanbul, Ayrıntı Yay.
- AVEZOV, Muhtar, 1997, **Folklor Yazıları**, Ankara, Bilig Yay.
- BAŞGÖZ, İlhan, 1986, **Folklor Yazılar**, İstanbul. Adam Yay.
- BAŞGÖZ, İlhan, 1996, "Protesto:Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)", **Folkloristik, Prof. Dr. Umay Günay Armağanı**, Ankara Feryal Matbaacılık, s:1-4
- BAŞGÖZ, İlhan, 2008, **Türkü**, İstanbul, Pan Yay.
- BUDAK, Ogün Atilla, 2006, **Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi**, Ankara, Phoenix Yay.
- CANBAZOĞLU, Cumhur, 2009, **Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock**, İstanbul, Pan Yay.
- CANGAL, Nurhan, 2008, **Müzik Formları**, Ankara, Arkadaş Yay.
- COLOMBE, Casimire, 2006, **Müziğin İnsan ve Hayvanlara Etkisi**, İstanbul, Ötüken Neşriyat
- COOK, Nicholas, 1999, **Müziğin ABC'si**, Çev: Turan Doğan, İstanbul, Kabalcı Yay.
- ÇELEBİ, Evliya, 2005, **Evliya Çelebi Seyahatnamesinden Seçmeler**, Ankara, Akçağ Yay.
- ÇEZİK, Asuman, 1982, **Kentleşme, Yerleşme Sektör Raporu**, Ankara, DPT Yay.
- ÇOBANOĞLU, Özkul, 2000, **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**, Akara, Akçağ Yay.
- ÇOBANOĞLU, Özkul, 2003, **Türk Dünyası Epik Destan Geleneği**, Ankara, Akçağ Yay.
- DİZDAROĞLU, Hikmet, 1969, **Halk Şiirinde Türler**, Ankara, T.D.K. Yay.
- DUNDES, Alan, 2006, "Halk Kimdir", **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1**, Çev: Metin Ekici, Ankara, Geleneksel Yay.
- ELÇİ, Armağan Coşkun, 1997, **Muzaffer Sarısözen Hayatı Eserleri ve Çalışmaları**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay.
- ELÇİ, Armağan Coşkun, 2008, "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları", **Milli Folklor Dergisi** Sayı 78, Ankara.

- ERGAN, M. Salih, 1986, **Zübde-i Makale-i İlmî Mûsikî** (Basılmamış), Konya
- EROL Ayhan, 2009, **Mûzik Üzerine Düşünmek**, İstanbul, Bağlam Yay.
- EVLİYAOĞLU, Sait, BAYKURT Şerif, 1988, **Türk Halk Bilimi**, Ankara, Ofset Reprodüksüyon Matbaası.
- FERRIS, William R. "Halk Şarkıları ve Kültür: Charles Seeger ve Alan Lomax" , Çev. Gülay Mirzaoğlu , **Milli Folklor**, 34, 1997: 87-93
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, 2006, "Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbalimiz", İstanbul, Ötüken Yay.
- GÖKALP, Ziya, 1999, **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, M.E.B. Yay.
- GÖKYAY, Orhan Şaik, 2007, **Dedem Korkudun Kitabı**, İstanbul, Kabalcı Yay.
- GÖRMEZ, Kemal, 2004, **Bir Metropol Kent Ankara**, Ankara, Odak Yay.
- GÜNAY, Edip, 2006, **Mûzik Sosyolojisi**, İstanbul, Bağlam Yay.
- İLERİCİ, Kemal, 1981, **Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi**, İstanbul, M.E.B. Yay.
- KAPLAN, Ayten, 1999, "Alevi-Türkmen-Tahtacılar'da Müziğin İşlevi" **Folklor/Edebiyat**, 17
- KAPLAN, Ayten, 2008, **Kültürel Müzikoloji**, İstanbul, Bağlam Yay.
- KÂŞGARÎ, Mahmut el, 2007, **Dîvanü Lugâtî't Türk**, İstanbul, Kabalcı Yay.
- KAYA, Doğan, 2004, "Anonim Halk Şiiri", Ankara, Akçağ Yay.
- KAZMAZ, Süleyman, 1999, "Uluslar arası Dede Korkut Bilgi Şöleni-Yönetim ve Toplum Düzeni açısından Dede Korkut", Ankara, A.K.M. Başkanlığı Yay.
- KORKMAZ, M. Akif, 2006, Türkü Türü ve Doğu Karadeniz Türküleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi S.B.E.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad, 1999, "Edebiyat Araştırmaları" Ankara, Türk Tarih Kurumu Yay.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad, 2004, "Saz Şairleri" Ankara, Akçağ Yay.
- KUDRET, Cevdet, 1980, "**Örneklerle Edebiyat Bilgileri**", İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitapevi
- KURT, Cengiz, 2004, **Bağlama Düzeni Metodu 2. Kitap –Artikülasyon, Ornament, Dinamik**, Ankara, CKMİ Müzik Merkezi Yay.
- KUTSÎ, Tahir, t.y., **Dadaloğlu**, Toker Yay.
- MALINOWSKI, B. Kapsar, 1992, **Bilimsel Bir Kültür Teorisi**, Çev: Saadet Özkal, İstanbul, Kabalcı Yay.
- MERRIAM, Alan P. , 1964, **The Anthropology of Music**, Evanston, North-western Univ. Press.
- MİMAROĞLU, İlhan, 1987, **Mûzik Tarihi**, İstanbul, Varlık Yay.

- OĞUZ, M. Öcal, 2001, **Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam**, Ankara, Akçağ Yay.
- OĞUZ, M. Öcal, 2002, **Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi**, Ankara, Akçağ Yay.
- OĞUZ, M. Öcal v.d, 2005, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2**, Ankara, Geleneksel Yay.
- OĞUZ, M. Öcal v.d, 2006, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1**, Ankara, Geleneksel Yay.
- OKAN Murat, 1999, "Sol Popüler Kültür ve Ahmet Kaya", **Folklor/Edebiyat** S:26
- ONAY, Ahmet Talât, 1996, **Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i**, Ankara, Akçağ Yay.
- ONG, Walter J., 2003, **Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü'nün Teknolojileşmesi**, İstanbul, Metis Yay.
- OSKAY, Ünsal, 2001, **Müzik ve Yabancılaşma**, İstanbul, Der Yay.
- ÖGEL, Bahaeddin, 1991, **Türk Kültür Tarihine Giriş – 9.Cilt**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay.
- ÖRTER, Hasan Cihat, 2005, **Müzik İle Terapi**, İstanbul, Mebhist Yay.
- ÖZBEK, Mehmet, 1998, **Türk Halk Müziği El Kitabı I- Terimler Sözlüğü**, Ankara, A.K.M. Yay.
- ÖZDEMİR, Nurdane, 1997, **Anadolu Halk Kültüründe Resim Heykel ve Müziğin Yeri ve Önemi**, Ankara, Nurol Matbaacılık
- ÖZDEMİR, Nebi, 2005, **Türk Eğlence Kültürü**, Ankara, Akçağ Yay.
- ÖZTUNA, Yılmaz, 2000, **Türk Müsikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, Ankara, AKM Yay.
- PERROT, George; 1994, **Ankara'da Üç Ay**, İstanbul, Yapı Kredi Yay.
- POLO, Makro, **Makro Polo Seyahatnamesi Cilt II-1001 Temel Eser 88 Tercuman**. İstanbul, Kervan Kitapçılık
- POPESCU, Eugenia, 2007, **Türk Müsikî Kültürünün Anlamları**, İstanbul, Pan Yay.
- RÂSONYI, Lâszlô, 1996, **Tarihte Türklük**, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay.
- SAKAOĞLU, Saim, 2003, **Türk Gölge Oyunu Karagöz**, Ankara, Akçağ Yay.
- SAKAOĞLU, Saim, 2003, **İslâmiyet Öncesi Türk Destanları**, İstanbul, Ötüken Yay.
- SARTWELL, Crispin, 2000, **Yaşama Sanatı**, Çev:Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yay.
- SAY, Ahnet, 2006, **Müziğin Kitabı**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yay.
- ŞİRİN, Arif, 1987, **Bir Devrin Destanı**, Frankfurt, Alp Yay.
- TANRIKORUR, Cinuçen, 2005, **Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi**, İstanbul, Dergâh Yay.
- TITON, Jeff Todd, 2006, "Müzik, Halk ve Gelenek", **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I**, Çev: Murat Karabulut, Ankara, Geleneksel Yay.

- TOKEL, Bayram, Bilge, 2002, **Bağımıza Gazel Düştü**, Ankara, Akçağ Yay.
- TÜRKDOĞAN Orhan, 2007, **Kültür- Değişme ve Toplumsal Çözülme**, İstanbul, IQ Kültür Sanat Yay.
- UÇAN, Ali, 2005, **Türk Müzik Kültürü** , Ankara, Evrensel Müzikevi Yay.
- UNGAN, Suat, 2009, **İşlevsel Yönleriyle Ninniler**, Ankara, Pegem Akademi Yay.
- ÜNVER, Süheyl, 1962, “Türkiye’de Kahve ve Kahvehaneler”, **Türk Etnoğrafya Dergisi**, 5, s: 39-84
- YAKICI, Ali, 2007, **Halk Şiirinde Türkü**, Ankara, Akçağ Yay.
- YILDIRIM, Ali, 1995, **Başlangıcından Günümüze Alevî Bektaşî Deyişleri 2**, Ankara, Ayyıldız Yay.
- YILDIRIM Vural, KOÇ Tarkan, 2008, **Müzik Felsefesine Giriş**, İstanbul, Bağlam Yay.
- YURGA, Cemal, 2002, **20. Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzikler**, Ankara, Pagema Yay.

EKLER

Ek 1: 'Bir Güzelin Aşığıym Erenler' türkü notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 3653
İNCELEME TARİHİ: 31.10.1991

DERLEYEN

YÖRESİ

ERZİNCAN
KİMDEN ALINDIĞI
DAVUT SULARI
SÜRESİ:

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

ZAFER GÜNDOĞDU

BİR GÜZELİN AŞIĞIYIM ERENLER

BİR GÜ ZE Lİ—N A ŞI ————— ĞI YI ME RE—N LE—R (SAZ-----)

BİR GÜ ZE— Lİ—N A ŞI ————— ĞI YI— ME RE—N LE—R (SAZ-----)

O NU Nİ— Çİ—N TA— ŞA ————— TU— TA RE—L BE Nİ

GÜN DÜZ HA YA— LİM DE ————— GE CE— DÜ— SÜ—M DE — (SAZ-----)

GÜN DÜZ HA— YA— LİM DE ————— GE CE DÜ— ŞÜ—M DE — (SAZ-----)

KUM DAN KU— MA— SA— VU ————— RU— YOR YE—L BE Nİ

KUM DAN KU— MA— SA— VU ————— RU— YOR YE—L BE Nİ

Gençtürk

Ek 2: 'Dünya Umuruna Meylini Verme' türkü notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 2422
İNCELEME TARİHİ : 26.1.1984

YÖRESİ
MALATYA - ARAPKİR

KİMDEN ALINDIĞI
SÜLEYMAN ELVER
SÜRESİ :

DÜNYA UMURUNA MEYLİNİ VERME

DERLEYEN
İST. RAD. Arşivi

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
NİDA TUFEKÇİ

(Saz.....)

DÜN YA U MU RU NA _____

MEY Lİ Nİ VER ME _____

SEN DE KUR TUL MAZ SİN _____ E CE LE _____ LİN DE - N

E CE LE _____ LİN DE - N

BEN Fİ LA NİM DE Yİ

GÖĞ SÜ NÜ GER ME

SEN DE KUR TUL MAZ Sİ - N

DÜNYA UMURUNA MEYLİNİ VERME
(Sayfa - 2)

(Saz)

E CE LE LİN DE _ N

(Saz)

E CE LE LİN DE _ N

(Saz)

HA Nİ NER YEM HA Nİ
İS NEM NEN DER GİT Dİ
NEM RUT İB DE RA HİM LE

(Saz)

O A LOĞ LU İ GEZ SA
COK LE Mİ CEZ Dİ
CENG E _ Y LE Dİ

(Saz)

E LİN DE Eİ DER HA
YU NUS BA LI Sİ TET LE
SE MA YA KAS YET Dİ

(Saz)

O LUR DU A SA
DER YA YI SE _ Y YÜZ DU
DE Yİ _ Y LER Dİ

(Saz)

PO LAT KAV Mİ İ LE
LA LOG LU RI RUS TE MİN
A HI RI BİR Sİ Nİ NEK

(Saz)

CEN GE DE N MU SA
TAN TI Nİ BOZ DU
HE İAKEY _ LE Dİ

(Saz)

O DA KUR TUL MA Dİ _

(Saz)

E CE LE LİN DE _ N

Ek 3: 'Genç Osman' türkü notası

TRT . MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM . REPERTUAR SIRA No: 451

İNCELEME TARİHİ : 22.6.1973

YÖRESİ

AYDIN

KİMDEN ALINDIĞI

OSMAN ŞEVKİ ULUDAĞ

DERLEYEN

M . SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

M . SARISÖZEN

SÜRE

GENÇOSMAN

(Saz

A MAN GEN ÇOS MAN DE Dİ ÇİN BİR KÜ ÇÜ KU ŞAK

BE Lİ NE BAĞ LA MIŞ İB Rİ ŞİM KU ŞAK OF OF

(Saz

OF OF AS KE RİN İ ÇİN DE Bİ RİN Cİ U ŞAK

AL LAH AL LAH DE YİP GE ÇER GEN ÇOS MAN OF OF

1
 AMAN GENÇ OSMAN DEDİÇİN BİR KÜÇÜK UŞAK
 BELİNE BAĞLAMIS İBRİŞİM KUŞAK OF OF
 OF OF ASKERİN İÇİNDE BİRİNCİ UŞAK
 ALLAH ALLAH DEYİP GEÇER GENÇ OSMAN OF OF

2
 AMAN BAĞDADIN İÇİNE GİRİLMEZ YASTAN
 HER ANA DOĞURMAZ BÖYLE BİR ASLAN OF OF
 OF OF KELLE KOLTUĞUNDA GELİYOR KARŞAN
 ALLAH ALLAH DEYİP GEÇER GENÇ OSMAN OF OF

3
 AMAN BAĞDADIN KAPISIN GENÇ OSMAN AÇTI
 DÜŞMANIN CÜMLESİ ÖNÜNDEN KAÇTI OF OF
 OF OF KELLE KOLTUĞUNDA ÜÇ GÜN SAVASTI
 ALLAH ALLAH DEYİP GEÇER GENÇ OSMAN OF OF

4
 AMAN ASKERİN BİR UCU GÖRÜNDÜ VANDAN
 KILINCIN KABZASI GÖRÜNMEZ KANDAN OF OF
 OF OF BAĞDADIN İÇİNDE TOZDAN DUMANDAN
 TOZ DUMAN İÇİNDE KALDI, GENÇ OSMAN OF OF

(Not: Gençosman
 türküsünün Konya
 cesidi 306 No:da)

Ek 4: 'Gemiciler Kalkalim' türkü notası

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA N.527
İNCELEME TARİHİ :22.11.1973
YÖRESİ
TRABZON
KİMDEN ALINDIĞI
HÜSEYİN DİLÂVER
SÜRE

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

GEMİCİLER KALKALIM

1. GE Mİ Cİ LER KAL KA LIM ŞU YEL KE Nİ TA KA LIM
2. KAP TAN AT TIK IR GA TI SEN DE TUT HA BU GA TI

ŞU ŞU RUP TA YEL KE Nİ SİR TUS TÛ NE YA TA LIM
GEL Gİ DE LİM IR MA GA E SE ÇEK HA ŞU BA TI

Kİ ZİL IR MAK BA ŞI NA ŞU IR GA TI A TA LIM
GE Mİ Cİ U ŞAK LA RI DE NİZ BA ŞI NIN TA Cİ

TU TA LIM BA LİK HAY YAR KEY FÛ MÛ ZE BA KA LIM
YOK LA YIN ŞU IR GA TI İN ŞAL LAH Çİ KAR A Cİ

ÇE Kİ NU ŞAK LAR ÇE KİN HA ME NAL DİK IR GA TI GE Lİ YOR

BİR SERT POY RAZ VU RA LIM İ Kİ GA TI

(Gemiciler kalkalım _ 2)

İS MA LA MU RA DA HA SAN GİT SİN ÇÖR DE YE U ŞAK LAR BEN

DÜ MEN DE COŞ TUM AR KA DAŞ COŞ DUM Bİ RAZ ÇA LAM KE MEN ÇE

DA ĞI AL DI BİR DU MAN OH HA YA GÜ ZEL YA MAN DOĞ RU YÜ RÜ AH GE LİN

BA YIL DI MA MA NA MAN BA YIL DI MA MA NA MAN

N. Uysal

- 1 -

GEMİCİLER KALKALIM, ŞU YELKENİ TAKALIM
 ŞUŞURUPTA YELKENİ, SIRT ÜSTÜNE YATALIM
 KIZIL IRMAK BAŞINA, ŞU İRGATİ ATALIM
 TUTALIM BALIK HAYVAR, KEYFİMİZE BAKALIM

- 2 -

KAPTAN ATTIK İRGATİ SENDE TUTTA BU GATİ
 BEL GİRELİM İRMAĞA ESECEK HA ŞU BATI
 GEMİCİ UŞAKLARI DENİZ BAŞININ TACİ
 YOKLAYIN ŞU İRGATİ İNŞALLAH ÇIKAR ACI

- 3 -

ÇEKİN UŞAKLAR ÇEKİN
 HEMEN ALDIK İRGATİ
 GELİYOR BİR SERT POYRAZ
 VURALIM İKİ KATİ

- 4 -

İSMAİLA MURADA
 HASAN GEÇSİN ÇÖRDEYE
 UŞAKLAR BEN DÜMENDE
 COŞTUM ARKADAŞ COŞTUM
 BİRAZ ÇALAM KEMENCE

- 5 -

DAĞI ALDI BİR DUMAN
 OH HAVA GÜZEL YAMAN
 DOĞRU YÜRÜ AH GELİN
 BAYILDIM AMAN AMAN
 BAYILDIM AMAN AMAN

Ek 5: 'Mahpushane İçinde Yanıyor Gazlar' türkü notası

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO:703
İNCELEME TARİHİ: 15.3.1974

DERLEYEN
MUZAFFER SARISÖZEN

YÜRESİ
BARTIN

DERLEME TARİHİ
17. 10. 1947

KİMDEN ALINDIĞI
MUZAFFER ÖZDEN

MAHPUSHANE İÇİNDE YANIYOR GAZLAR

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

SÜRESİ:

MAH PU SA NE İ Çİ N DE YA NI YOR GAZ LA R
MER MER DEN Dİ RE K

MAH PU SA NE İ Çİ N DE YA NI YOR GAZ LA R
MER MER DEN Dİ RE K

BAY RAM DAN BAY RA MA DA A CA NIM ÇA LI NİR SAZ LAR
Kİ Mİ Mİ ZON BEŞ LİK A CA NIM Kİ Mİ MİZ KÜ REK

Kİ Mİ NİN AN NE Sİ AĞ LAR Kİ Mİ NE KIZ LA R
İ DAM CE ZA Sİ NA DA YAN MAZ YÜ RE K

Kİ Mİ NİN AN NE Sİ AĞ LAR Kİ Mİ NE KIZ LA R
İ DAM CE ZA Sİ NA DA YAN MAZ YÜ RE K

BÜY LE DE DÜŞ TÜM ZİN DA NA YA NAR YA NAR AĞ LA RİM

DE MİR DE PAR MAK LİK TAN A CA NIM BA KAR DÖ NER AĞ LA RİM

1- MAHPUSANE İÇİNDE YANIYOR GAZLAR
BAYRAMDAN BAYRAMA DA (Aconim) ÇALINIR SAZLAR
KİMINİN ANNESİ AĞLAR KİMİNE KIZLAR

2- MAHPUSANE İÇİNDE MERMERDEN DİREK
KİMİMİZ ONBEŞLİK (Aconim) KİMİMİZ KÜREK
İDAM CEZASINA DAYANMAZ YÜREK

Boğlanı: BÜYLEDE DÜŞTÜM ZİNDANA YANAR YANAR AĞLARIM
DEMİR DE PARMAKLIKTAN (Aconim) BAKAR DÖNER AĞLARIM

Boğlanı:

Ek 6: 'Şu Dalmadan Geçtin Mi' türkü notası

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA NO: 801
İNCELEME TARİHİ 4. 10. 1974

YÖRESİ
NAZİLLİ

KİMDEN ALINDIĞI

SÜRESİ

ŞU DALMADAN GEÇTİN Mİ (YÖRÜK ALİ)

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

SU DAL MA DAN GEC DİN Mİ SO ĞUK SU LAR İÇ DİN Mİ
SU DAL MA NIN ÇEŞ ME Sİ NE HOŞ O LUR İÇ ME Sİ
CEPKE Nİ NİN KOL LA Rİ PA RIL DI YOR PUL LA Rİ

E FE LE RİN İ ÇİN DE YÖ RÜ KA Lİ Yİ SEÇ DİN Mİ
YÖ RÜK DE 2-A Lİ Yİ SO RAR SAN E FE LE RİN SEC ME Sİ
YÖ RÜK DE A Lİ GE Lİ YOR A ÇIL AY DİN YOL LA Rİ

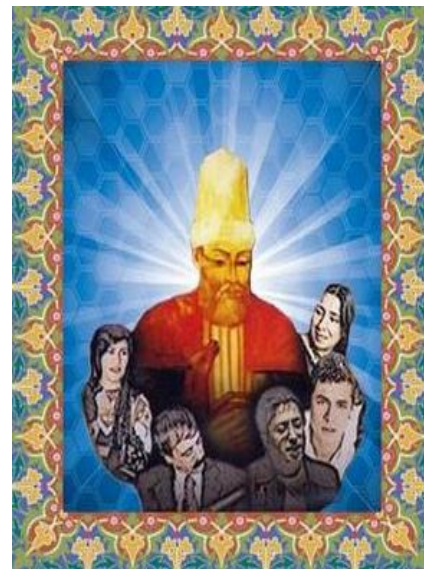
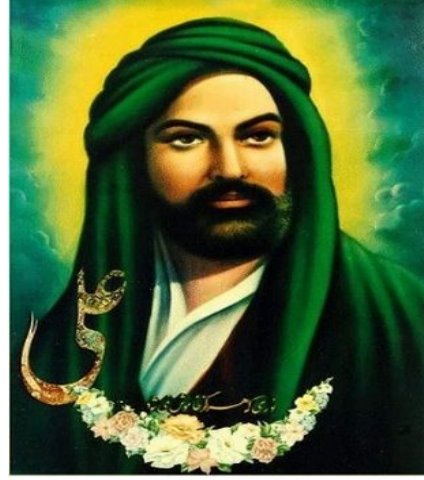
HEY Gİ Dİ NİN E FE Sİ E FE Sİ E FE LERİN E FE Sİ
" " " " " " " " " " " " " " " "

-1-
ŞU DALMADAN GEÇTİN Mİ
SOĞUK ŞULAR İÇİN Mİ
EFELERİN İÇİNDE
YÖRÜK ALİYİ SEÇTİN Mİ
BAĞLANTI
HEY GİDİNİN EFESİ
EFESİ EFELERİN EFESİ

-2-
ŞU DALMANIN ÇEŞMESİ
NE HOŞ OLUR İÇMESİ
YÖRÜKDE ALİYİ SORARSAN
EFELERİN SEÇMESİ
BAĞLANTI

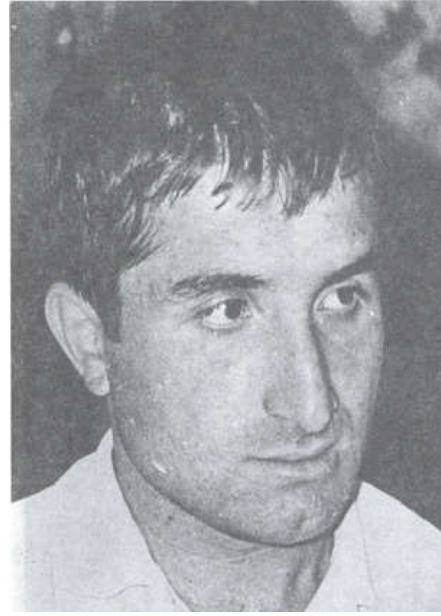
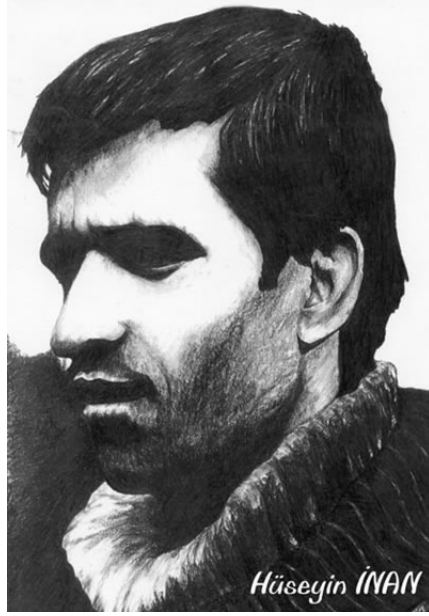
-3-
CEPKENİNİN KOLLARI
PARILDIYOR PULLARI
YÖRÜKDE ALİ GELİYOR
AÇIL AYDIN YOLLARI
BAĞLANTI

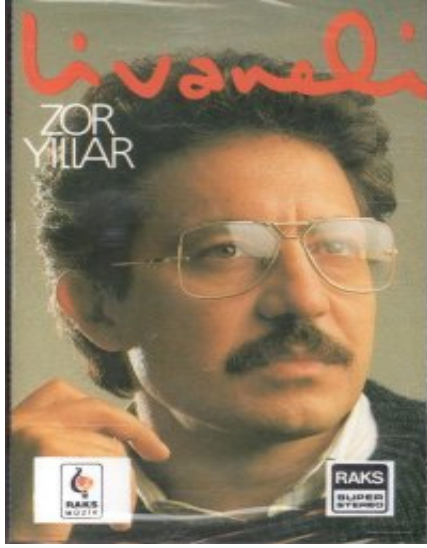
Ek 7: 1990'lı yıllardan 2000'li yıllara kadar türkü bar iç tasarımında kullanılan resim, fotoğraf ve levhalara örnekler:











ÖZET

Gözüm, Gürbüz, Modern Kent Ortamında Üretilen Türkülerin ve Bunların İcra Ortamlarından Türkü Barların İşlev Kuramı Açısından İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2010

Bu çalışmada, türkü barlar ve modern kent ortamında üretilen türkülerin işlevleri üzerinde durulmuştur. Birinci bölümde, türkü bar adından hareketle, söz konusu olan bu mekânlarda icra edilen müziğin türkü olup olmadığı tartışılmıştır. Sonuç olarak, alışlagelmiş tanımlamaların dışında bir halk müziği ve türkü tanımlamasına ihtiyaç olduğu görülmüş ve bu yönde çağdaş tanımlamalara ulaşılmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise, türkü barların oluşum gelişim süreci ele alınmış, bu mekânların oluşumuna etki eden faktörler tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümü, türkü barlar ve türkü barlarda icra edilen müziğin işlevinin ne olduğunun tespitine ayrılmıştır.

Bütün bu çözümlemelerden sonra, modern kentte yaşayan bazı halk gruplarının, sosyal ve psikolojik ihtiyaçlarından doğduğu anlaşılan türkü barların ve türkü barlarda icra edilen müziğin, hoş vakit geçirtme, eğlendirme ve estetik haz işlevi; kültürü gelecek kuşaklara taşıma ve eğitim işlevi; aidiyetlik duygusu yaratma ve kimlik kazandırma işlevi; baskılardan kurtarma, rahatlatma ve etkinliği azaltma işlevi; protesto işlevi, propaganda ve kamuoyu oluşturma işlevi; tarihsel veri olma işlevi gibi işlevlerinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler

1. Halk
2. Halk Müziği
3. Biçim
4. Canlı İcra
5. İşlev

ABSTRACT

Gürbüz GÖZÜM, master degree thesis, Ankara 2010. Examination of folksongs that are composed in modern urban environment and function concept of folksong bar where their performing stage.

In this study, it is focused on functions of folksong bars and folksongs produced in modern city ambiance. In first chapter, by coming from it's name (Folksong Bars), it is discussed that if the music, that is performed in folksong bar, is folksong. As a result, it is discovered that there is a necessity to identify folk music and folksong with uncommon ways and it is tried to reach contemporary definitions. In second chapter, it is dealt with formation and development process of folksong bars and it is tried to determine major factors effective for their constitutions. Third chapter of the study is reserved for detection of function of folksong bars and music performed in these places.

After all these analysis, it is found that folksong bars are established due to the need of social and psychological needs of some public groups living in modern urban areas. So it is explored that folksong bars and their music have functions of; Spending pleasure time, entertaining and aesthetatic enjoyment, transferring culture to next generations and education, creating attachment emotion and providing identity, releasing from influences, relaxing and reducing effectivity, protestation, publicity and creating public opinion, being historical parameter.

Key Words

1. Folk
2. Folk Music
3. Form
4. Live Performance
5. Function

