

ANADOLUDA MÜZİKTE İDEOLOJİNİN, KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE YENİDEN BOYUTLANMASI VE YENİ YORUMLAR

Berrak TARANÇ

EÜ DTM Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Öğretim Üyesi, Prof.

GİRİŞ

Müziğin iktidarla ilişkisi, kurulmuş ya da kurulmakta olan düzenin (buna İdeoloji de demek mümkündür) devamı ve insanların bu ideolojilere rızalarının sağlanması süreçlerinde önemli bir işleve sahip olmasıyla her zaman sağlamlığını korumuştur.

İdeoloji kişisel ve toplumsal davranışların temelini oluşturarak, felsefi ve siyasal öğretiyi oluşturan, genel düşünceler sistemidir. Bu sistem, bireylerin bireysel var oluş koşullarıyla ilişkilerinden kaynaklanan yaşama biçimleriyle ilgili tasarımların tümü (kültür, yaşam tarzı, inanç) olarak algılanır.

Müzik eseri, üretildiği ortamın hegemonyasını muhalefetini halk ve iktidar adına söylemlerini, yaşam biçimlerini içinde barındırır. (Yıldırım-Koç 2003: 43). İdeolojinin kendine özgü bir tarihi yoktur. Fakat ideolojiyi müzikle kodlayabiliriz. Bu bağlamda ideoloji, müziğin toplumsal süreçteki gelişimini tarihsel bir perspektifle izlediği için, doğal olarak müzik ve ideoloji ilişkisi boyutunda tarihsel bir akışa sahip olabilmektedir. "Tarihin öğelerinin ideoloji olarak tarih içine yerleştirme tarzlarının ideolojik üretimine dayanarak yorumlanmasını ve böylece ikinci dereceden ideoloji olarak kabul edildiğini iddia etmek doğrudur" (Eagleton 1985: 87).

İdeoloji, 18. yy.dan itibaren ideologların fikirleri ile bu fikirlerin kaynaklarını incelemeyi amaçlayan felsefe sistemidir. 18. yy.dan başlayan pek çok ideologun felsefesine ışık tutan ipuçlarını, Türk halk ozanlığı geleneğinde bulabiliriz. Bunun nedeni ise 18. yy.dan önce halk ozanlarının söylemlerinde kendi varoluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin tasarımlarını kullanmalarındır.

Müzik ses sistemi olarak duygusal ve düşsel dünyamıza ulaştığı gibi ideolojik boyutta toplumsal bir örgütlenmeyi sağlayabilecek kadar güçlü bir yapıya da sahiptir. Tarihsel akış içinde genel olarak ideolojik olarak yapılan pek çok hatanın faturası bir ölçüde tüketim malzemesi olan müziğimize de yansımıştır. Şöyle ki;

Avrupa da din dışı sanat müziği olgunlaşarak verilerini bandoya yansıtırken, bizde batı müziği gelişim sürecini ve gerçek sanat verilerini doğrudan askeri düzeyde uygular. Söz gelimi 1794 yılından önce Nizam-ı Cedid birliklerinin günlük eğitim ve yürüyüşlerinde kullanılmak için, askerleri yetiştirmek amacıyla, Fransız subaylarının girişimleriyle bir boru ve trampet takımının kurulmasının sonucunda, mehter müziğinden ilk kopma etkilerinin oluşması gibi.

1826 yılında 2. Mahmut (1785-1839) Yeniçeri Ocağını kaldırırken, bu örgütün kapsamında olan Mehterhaneyi de kaldırarak, yerine ilk Batı müziği eğitim kurumu olan Muzika-yı Humayun'u kurar. Batı müziğinin yurda girerek, benimsenmesinin ve öğretiminin devlet tarafından üstlenilmesinin bu yönde ideolojik bir boyutta gerçekleştiği savunulabilir.

Mehterhanenin kaldırılmasından sonra yurdumuza gelen yabancı müzikçilerin, özellikle bandoyu çalıştıran İtalyanların marşları önceleri milli marş işlevini yüklenmiş ve bu dönemde çok seslendirilerek bir mehter marşının bandoya çaldırılması bile düşünülmemiştir. Aynı dönemde Mehterhane-i Hâkaaninin de yeniçerilik ögesi olarak görülerek kaldırılması ile Türk askeri mehter müziği de son bulur.

Gerçekte müziğimizde Batılılaşma hareketlerinin en yoğun ve verimli yılları Sultan Abdülmecit'in döneminde görülmekle birlikte Tanzimat süresince sarayda Batı müziği, Klasik Türk Müziği karşısında çoğunlukla hafif verileriyle tanınır. Türk müziğinden koparak Batı müziğine bilinçsizce yönelme ise diğer konularda olduğu gibi müzikte de yabancılaştırma sorunlarını doğurur.

Yabancılaştırma sorununun bilincine vararak hareket eden bir padişah olarak Abdülaziz (1830-1876) görülür. Bu sultan döneminde, Türk müziğini yeniden canlandırılmak istenmiş ve bu müziğin ciddi koruma görmesi sağlanmıştır. Fakat tüm bu çabalara karşın Enderun eski durumuna getirilerek, Türk müziği geçmişin çizgilerine ulaştırılamamıştır. Bu yıllarda Hacı Arif Bey ile romantik ekolün başladığı, klasik dönemin tarihe karışmak üzere bir çizgide kaldığı bilinir. Dönemin bir özelliği olan Doğuya ve Batıya, eskiye ve yeniye yönelik iki yönün aynı anda bulunması, Donizetti'den sonra gelen, C. Guatelli (1988) Paşayı da etkiler. Böylece Guatelli öğrencilerini milli marşlar bestelemeye yöneltir ve öğrenciler geleneksel makamların aralıklarını gözeterek yerli motiflerle ezgiler yapmaya özenirler.

Muzika-yı Humayun'da yöneticilerin eleştirilen yönleri, halka Batı müziğini öğretmeden, bu müzik türünü resmi sanat haline getirme çabaları ve halkın gerçek kültür verisi olan öz müziklerini görmemezlikten gelme eğilimleri olarak görülür. İkinci Abdülhamid'in sultanlık yıllarında ise kendisinin ve hanımlarının çoğunun Batı müziği ile uğraşması yüzünden, Batı müziği Türk müziğinden daha üstün tutuldu. Bu etki ile sarayda sürekli bir opera ve operet grubu kurulur. Bu grubun üyelerinin tümünün Türkler olmayışı, bize halkın yeni müziği tamamen benimseyemediklerini kanıtlarken, geleneklere olan bağlılıkta gözlemlenir. Bu dönemde istenilen ve beğenilen yeni müzik karşısında, halkın geleneksel müziğinden ayrılmak istemediğini söyleyebiliriz.

Tanzimat, toplu yenileşme ile Batılılaşmanın resmen duyurulması olarak bilinir ve her alanda olduğu gibi müzikte de yenileşme kararı ile Batılılaşma düşüncesini getirir. Bu düşünce sonucunda, bize yöneltilen yenilikler önce dar bir alanda uygulanıyormuş gibi görülseler de, gelenek ve görenekleri sarsmada etken olurlar.

"Anadolu'nun kültür kişiliğini ve bütünlüğünü 19. yüzyıla kadar korumuş olduğu söylenebilir. Anadolu'nun dünya görüşü şeklinde beliren cemaatçiliğe, toplu güvenliğe, kanaatkârlığa, düzen ve uyuma dayanan bir hayat tarzı bu tarihe kadar çözülmeye sürmüştür. Ne var ki kendi içindeki ters gelişmelerin yer yer zorlamakta

olduğu bu kültürel yapı, Batı'yla temasın sonucunda yaralar alacak ve ekonomik çöküntüsünün paralelinde gelişen bir yozlaşma etkisini kültür alanında da duyuracaktır (Cem 1974: 530-531).

Bizde yenileşme düşüncesi, kendi kültür ürünlerimizin işlenerek daha üst düzeye getirilmesi uğraşının oluşmasına yönelik bir gelişme göstermemiş, sonuçta yaşam biçimleri değişime uğramış ve o güne değin kısmen de olsa varlığını koruyan, zevk ve inanç tümlüğü yavaş yavaş bozulmaya başlamıştır. Tanzimat döneminde müzik etkinliklerinde sorumluluk yüklenen sultanların, Türk ve Batı müziği arasında, sanat ve kültüre dayalı tam bir denge kuramayışları, baştaki yetkili kişilerin mutlak olarak iki müzikten birini tercih etmeleri, Türk ve Batı müziği çatışmalarını daha o yıllarda yeşertmiş, sonraki yıllarda ise gelişim Türk müziğinden çok şey götürecektir yönde olmuştur.

19. yy başlarında eski kültür çökmemekle birlikte, çözülme göstermiş, bunun doğal bir sonucu olarak da toplum ve kurumlar etkilenecek, bu etkileri nesillere devretmişlerdir. Bu değişim, yenileniş ve çözülüşte sanat çok duyarlı kalmış, bu duyarlılığın en yoğun alanı, önemli kültür ürünlerimizden birisi sayılan kendi müziğimiz olmuştur. Tanzimat döneminde ideolojik olarak yenileşme alanında yapılan hataların faturası, bir yerde müziğin üreticisi sayılan besteciler ve tüketici olan toplum tarafından, çok ağır olarak ödenir.

İmparatorluktan, ulusal devlete geçiş dönemiyle başlayan ideolojik kültürel ve sanatsal boyutta popülerleşme, müziğimizi de doğrudan etkiler. Geleneksel Türk Sanat Müziği türleri ve biçimleri, yüz yıllık süreç içinde, Batılılaşma kaygısı ile değişime uğrar. Bu değişim çoğu kez bazı çevrelerce, yozlaşma ile eşdeğer bulunarak eleştirilir. Tüm bu eleştirilere karşın, müziğimizde sanatsal ağır yaratıların yerine, geniş kitlelere yönelik hafif müzik öğelerinin yer aldığı biçimler ve türler inatla ortaya çıkar. Böylece toplum, bu değişim ve gelişim karşısında, çoğunlukla hoşgörüyeye dayalı bir kabullenme sürecini yaşar. Bu sürecin popüler kültür yönünden önemi ise her türlü müzikli oyunun, büyük kitlelerce benimsenmiş olmasıdır. Geleneksel temaşa sanatımızın müzikli danslı olması, müzikli sahne oyunlarına ilginin artmasına yardımcı olur. İkinci Meşrutiyetin ilanından (1908) sonra, "Avrupa'dan gelen toplulukların sürekli gösterileri ve Azerbaycan'dan gelen müzikli tiyatro oyunları, yazarları ve bestecileri etkilemiştir (Nutku 1985: 393).

İDEOLOJİK DÜŞMANIN MÜZİKTE YER ALMASI

Ulus oluşturma kavramıyla birlikte ideolojik düşman kavramı da Anadolu'da âşıklar arasında oluşur. Örneğin âşıklar kurtuluş savaşı ve sonrası türkülerde ortaya çıkan "düşman kavramı" genel olarak kullanılmış, ülkeyi işgal eden yunanlılar dışındaki diğer ulusları da kapsamıştır. Diğer bir söylemle düşman Türkler için ülkeyi işgal edendir ve bu kavram bir tek ulusu betimlemek için kullanılmaz.

Çanakkale içinde Aynalı çarşı
Ana ben gidiyom düşmana karşı

Nadir de olsa Türk marşlarında yunanlı düşmanın karşılığını almıştır. Örneğin; Kafkasya Marşı. Daha sonra bu marş İzmir'in Dağlarında Çiçekler Açar Marşına dönüştürülmüştür.

Kafkasya dağlarında çiçekler açar
Altın güneş orda, sırmalar saçar.
Bozulmuş düşmanlar hep yel gibi kaçar
Kader böyle imiş ey garip ana
Kanım helal olsun güzel vatana
(Beste: İzzettin Hümayi Elçioğlu)

Marşın dönüşmüş hali:
İzmir'in Dağlarında çiçekler açar
Altın güneş orda, ateşler saçar.
Bozulmuş Yunanlılar yel gibi kaçar
Kader böyle imiş ey şanlı Ata
Yaşa Mustafa Kemal Paşa yaşa

Cumhuriyet ile birlikte, kültürümüzün değişim süreci de hız kazanır. Batı kültürü her alanda varlığını gösterir. Türk bestecileri alt yapıdaki eksiklikler giderilmeden, çok sesli bestelere yönelirler. Zühtü Kuşçuoğlu, Hüseyin Saadettin Arel, Kaptanizade Ali Rıza Bey, Halil Bedii Yönetken gibi bestecilerimiz iyi niyetle çalışmalar gerçekleştirebilirler. Arel, geleneksel Türk müziğinin çok sesli olabilmesi için uğraş verirken, Dr. Suphi Ezgi ile birlikte "İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneğini" kurar.

Cemal Reşit Rey'in operetleri, Batılılaşma simgesi halinde toplum tarafından coşkuyla sevilir. Genç kitlelerce, tangolar medeniyetleşmenin simgesi olarak algılanırlar. Gazinolar çarliston, foksrot gibi dansların yurdumuzda tanınması ve uygulanmasına yardım eder. Arjantin, Rus, Yunan tangosundan sonra Necip Çakır, Fehmi Ege, Necdet Koyutürk gibi besteciler, İbrahim Özgür, Seyyan Hanım gibi şarkıcılar da bu türü popülerleştirirler. "Münir Nurettin Selçuk" plaklarında tangoya yer verir.

Cumhuriyet döneminde popüler kültürün ürünlerinin halk tarafından benimsenmesi ile popüler müzik verileri de artmış ve sahne müziğinde bazı değişimler olmuştur. Popüler sanat, eski halk sanatı izleri ile yeni değerler sistemini birlikte taşıyan, çoğu kitle beğenisini ön düzeye çıkaran niteliktedir. Popüler sanat ve kitle sanatının ortak noktası özgün olmaları ve kültür parçalarının yaratım süreçlerinden bağımsız yaygınlaştırmalarıdır.

TÜRKİYE'DE ULUSAL MÜZİK OLUŞTURMAK AMACIYLA TÜRK BEŞLİLERİ

Yurdumuzda 1927 yılından sonra, Avrupa'da müzik öğrenimi için Devlet bursuyla aralarında "Türk Beşlileri" diye bilinen bestecilerinde bulunduğu pek çok sanatçı gönderilmiştir. Ulusal müzik açısından gönderilen öğrencilerden beklenen ise Batı'nın aynen taklidi değil, bilim ve tekniğin ulusal öze uygulanması biçimindedir.

1937 yılında Hindemith'in Milli Eğitim Bakanlığı'na sunduğu 3 ciltlik rapor "Türk müzik yaşamının kalkınması için önerilir" adındaydı ve ulusal müzik okulu oluşturulabilmesi için bestecilerimize düşen görevler hakkında önerileri kapsıyordu.

"Ancak Hindemith'in buyurucu nitelikteki bu önerilerine rağmen, bestecilerimizin bireysellikten belli bir süre için de olsa vazgeçmemeleri, el ele verip ortak çalışarak ve her aşamada halkın nabzını yoklayarak tabanın beğenisini (zevkini)de kazanabilecek bir teknik ve biçem (uslup) oluşturamadılar. Hindemith'in Necil Kazım Akses, Hasan Ferid Alnar ve Edvard Zuckmayer ile başlattığı çalışmaların sürdürülerek sonuçlandırılmaması nedeniyle, bu dönemde oluşturulan çok sesli eserler, beklentilerin tersine "ulusal bir okuldan" söz edilemeyecek derecede çeşitlilik gösterdi (Gedikli 1985: bildiri).

Adlandırmanın "Fransız Altıları" ve "Rus Beşlileri" ne dayanarak verildiği düşünülebilir. Gurubun üyeleri Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin"(1906-1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999) bulunmaktadır. Bu bestecilerimizin ulusal müzik anlayışı yanında çağın birçok müzik eğilimi de gözlemlenebilir.

Türk Beşlilerine, geleneksel Türk müziği öğelerini, Batı müziği yapısı içinde kullanmak gibi bir müziksel anlayışla yaklaşmıştır. Fakat bu beş üye, "Akses'in deyimi ile manada ve ruhta birlik içindedir ama hiçbir zaman bir araya gelerek bir çatı altında bir ilke saptaması yapamamışlardır. Türk Beşleri yalnız besteci değil, aynı zamanda Cumhuriyetin müzik kurumlarının kurulmasında öncülük etmiş kişilerdir. (İlyasoğlu 1999: 107)

Türk Beşlilerinin, halk ezgilerini tema olarak kullandığı pek çok yaratı örneği bulunmaktadır. Örneğin: Adnan Saygun'un "Anadolu'dan" adlı piyano parçalarında her bölümün ezgisi, halk müziğinden alınmıştır. "Pencereyi Yeşil Boya" sözleriyle başlayan türkünün ezgisi, Saygun'un keman yaratısında, "Havuz Başının Gülleri" türküsünün ezgisi, Necil Kazım Akses'in "Cumhuriyetin Ellinci Yılı" adlı orkestra yapıtında, "Koroğlu Yiğitlemesi", Bülent Tarcan'ın Üçüncü Orkestra Sütinde ve "Sepetçioğlu" ezgisi, Saygun'un Keman-Piyano için "Demet"inin son bölümünde tema olarak kullanmıştır.

Cumhuriyet döneminde gözde olan operetler konularını güncel konulardan alırlar. Operetlerdeki danslarda o dönemin yaşayış biçimi ile uyum içindedir. Böylece işitsel ve görsel değerlerin birleşimine yer verilir.

Cumhuriyetin çok partili dönemiyle birlikte bireylere, oylarıyla ülkenin yaşamında söz sahibi oldukları düşüncesi verilir. Köylerin, kasabaların kapalı yapıları, kırsal kesimin oylarına önem veren iktidarın uyguladığı politika ile bu bölgelerin canlanmasına, makineleşmesine, pazar için üretim yapar duruma gelmesine neden olur. Tüketim hızlanırken, çeşitli kesimlerin de hayat standartları yükselir. Radyonun yaygınlaşması, her çeşit eğlence yerlerinin bollaşması günlük yaşamı ve müziği etkiler.

Ulusçuluk 19. yy.ın liberalizmle birlikte en etkin politik söylemlerinden biri konumuna gelir" (Kutluk 1997: 195).

Atatürk cumhuriyetin ilanından sonra ulusal müzik konusunda şunları söylemiştir:

"Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir."

Atatürk'ün müzik konusundaki görüşü Batının aynen taklidi değil bilim ve tekniğin ulusal öze uygulanması biçimindedir. Diğer anlamda ulusal müzik oluşturulması yönündeki dileği, Türk milletinin dinamik karakterine dayalı fakat evrensel ölçütlerde, çağdaş çok sesli bir müzik olarak özetlenebilir

Köy Enstitülerinin, kurulmasıyla birlikte müzik ön plana geçer. Bu kurumlarda keman, mandolin, gitar, flüt gibi enstrümanlarla Batı müziğinin geniş kitlelere tanıtılması bir yeniliktir. Daha sonra bu enstitülerin yanlış bir düşünceyle kaldırılması ise eğitim ve müzik adına büyük bir kayıp olur.

Cumhuriyet Baloları, toplumu Batılı eğlence tarzına alıştırmaya amacıyla bir yenilik olarak algılanır. Bu balolarda bulunmak, modern ve Batılı olmak anlamındadır. Bu balolarda Atatürk'ü zeybek oynarken görmek de mümkündür.

Atatürk'ün Cumhuriyetçilik ve Ulusçuluk ideolojisi içinde müziğe bakış ideolojisi, 19. yy sonunda gelişen Türkçülük akımından, Fransız devriminin ideolojisi olan kardeşlik, eşitlik ve özgürlük ideolojisine ve Uzakdoğu hümanist ideolojisine kadar, geniş bir uluslararası düşünceyi, Ulusçuluk ve Cumhuriyetçilik ideolojisiyle yoğunlaştırır: Atatürk çok sesli müziğin kaynağını Türk Halk Müziğine yönlendirmiştir. Bu durum müzikte Kemalist, ideolojinin bir göstergesidir. Cumhuriyetle birlikte halk müziğinden yola çıkarak ulusal devlet anlayışında, ulusal müziğin oluşturulması hedeflenir. Bu bağlamda Türk halk müziği ezgilerinin derlenmesi ile ilgili çalışmalar; bu ezgilerin korunmasını etnik kimliklerin yerinde saptanmasını, halk müziği ezgilerinin çok seslendirilerek eğitim için kullanılmasını sağlar. Yapılan tüm bu çalışmalar Kemalist ideolojiye dayanan olumlu çalışmalardır.

"Ulus-devlet bağlamında, Ulusal ideoloji ile özdeşleşmeyen bölge ve topluluklar için müzik ve dans çoğu zaman, karşı olumlu ve farklılığı vurgulamanın elverişli bir yoludur"(Kaplan 2005: 80).

Türk bestecilerinin "halk müziği ezgilerini piyano, koro ve orkestra için çok seslendirmeleri de Cumhuriyet ideolojisinin sonucundadır. Bunu "Milli İdeoloji" üretmek adına halk müziğinin derlenmesi ve değerlendirilmesi olarak değerlendirebiliriz.

Cumhuriyet döneminde 3 Hindemit'in ve Bartok'un Türk Halk Müziğine verdikleri önem milli devlet - milli müzik" ideolojisinin benimsenmesinin bir göstergesidir.

ÂŞIK VEYSEL VE KEMALİZM

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren Türk halk müziğinde Kemalist düşüncenin yansımalarını görürüz. Özellikle Kemalist ideolojinin içinde var olan "Yurtta Sulh Cihanda Sulh" söylemi Osmanlı sonrası kitleler arasında var olan ayrımları ve ayrımları engellemek adına söylenmiş bir söylemdir. Bu bağlamda

Âşık Veyssel dostluk ve kardeşlik temalarını da Kemalist ideoloji ile işler.

"Kürt'ü Türk'ü ve Çerkez'i
Hep Adem'in oğlu kızı
Beraberce şehit, gazi
Yanlış var mı ve neresi"

Dizeleriyle ozan dostluk kardeşlik ve sevgi mesajlarını iletmektedir. Vatanın etnik ve dini guruplara ayrılmak istenmesine karşı o hep dizeleriyle cevap verir.

Âşık Veysel eşitliğe inanan, kin ve kavgaya karşı hümanist bir ozanıdır. Her tür ayrımcılığa karşıdır.

"Kur'an'a bak, incil'e bak Dört kitabın dördü de hak Hakir görüp ırk ayırmak Hakikatte yüz karası" (Bakiler, 1989, s45).

Bir Yunan filozofuna göre;

"Bir ulusun türkülerini yapanlar, kanunlarını yapanlardan daha güçlüdür. Âşık Veysel şöyle der: biz türkülerimizi daima artan bir heyecan ile söyleriz. Halk alaka duyduktan, bizi can-ü gönülden dinledikten sonra biz daha çok taşar ve coşarız." (Karaalioğlu 1980: 130). Ulusal ideoloji ile Ozan Arifin Mustafa Yıldız Doğan'ın çalışmaları da bulunmaktadır.

Kemalist İdeoloji: Atatürkçü ideoloji. Kemalizm Atatürk'ün toplumu çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarmak amacıyla uyguladığı düşünce ve ilkelerdir. Kemalizm Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılâpçılık ilkelerinin tümünü kapsar.

"Dünya dolsa şarkıyılan
Türküz, türkü çağırırız"

diyen ozan Aşık Veysel'in dizilerinde vatan, toprak, ulus, halk, Türklük temaları vardır.

Ulusal ideolojiyle yazmış olduğu şu dizeler buna örnektir. "Türk adı babamdan bana mirastır. Daha bundan başka adı neyleyeyim" Ozan diğer bir şiirinde ise;

"İftihar ettiğim büyük muradım"

Türk oğluyum! Temiz Türk'tür ecdadım" der.

Türkiye Büyük Millet Meclisinin kabul ettiği kanunla Âşık Veysel'e 1965 yılında "Ana dilimize ve milli birliğimize yaptığı hizmetlerden dolayı maaş bağlanıyor.(Ataş, 1998: 17).

Aşık Veysel Kemalist ideolojidedir ve bunu sık sık dile getirir.

"Ağlayalım Atatürk'e

Bütün dünya kan ağladı Süleyman olmuştu mülke geldi ecel can ağladı"

Bektaş ve Alevi ozanlar arasında da Kemalist ideoloji saygı görmektedir. Örneğin:

Elest Bezminde Demişiz Belî isimli (Atatürk Nefesi) şu dizeleri içerir: "Aman Ya Muhammed Medet ya Ali Ruhun Şad Olsun Atatürk hizmetin Baki On iki imamın kulu kurbanı fedadır yoluna, baş ile canı, İlalet Budur Hakk'ın fermanı" (Yaltrık, 2003: 160).

Cumhuriyetle birlikte halk müziğinden yola çıkarak ulusal devlet anlayışında, ulusal müziğin oluşturulması hedeflenir. Ulusal müziğe yönelen besteciler halk bilim kaynağının derinliklerine dalabilmek için araştırmalar yapmışlar, çeşitli derleme gezilerine çıkmışlardır. İstanbul Konservatuvarı Derleme Gezileri, buna bir örnektir.

Ulusal müzik anlayışı, bestecilerin memleket ezgilerinin uyumunu bulmaya çalışmalarına neden olmuştur. Örneğin; Bizde Kemal İlerici uyumda Dörtlü sistemin savunuculuğunu yapmış ve Türk müziği armoni kitabını yazmıştır.

Ulusal anlayışla bazı besteciler, bizde yerel halk ezgilerini çok seslendirme yolunda çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalarda, halk ezgilerinin çok seslendirilmesi ve türkülerin çok sesli korolara uyarlanması amacıyla konuya yaklaşıldığı görülür. Yapılan çalışmalar incelenirken, müzik araştırmacısı olarak konuya eleştirel gözle bakmadan önce, başlangıçta bizde çok seslilik konusunda bir tabanın bulunmayışı gerçeği göz ardı edilmemeli ve bestecilerimizin yapmış oldukları çalışmalar küçümsenmemelidir. Ulusal olanın evrensel olanı getirdiği gerçeği de unutulmamalıdır.

Ulusal müzikte, halk bilimin gereçlerinden yararlanılması, bunların oldukları gibi veya benzetleme (varyasyon) yoluyla, yaratılara rastgele serpiştirilmesi demek değildir, ulusal müzik yazmadaki amaç kültürel, tarihsel ve toplumsal verilerdeki özü, bestecinin kişisel üslubuna sindirerek yaratıyı oluşturabilmesidir. Bu yüzden bestecinin, kendi ulusunun verilerini tanıması, kendi toprağını ve insanlarını severek, onlarla kaynaşması ve müzik dilinin anlatımını, kendi ana dili ve öz anlatımı olarak kullanabilmesi gerekmektedir. Ulusalılık aynı zamanda evrenselliğe yönelik yöntemidir.

Başka uluslara düşmanlığı körükleyen ve düşünceleri ulusal gelenekler içinde tutup, evrensel bilime katmayan bağınaz ulusçuluk anlayışıyla oluşturulmak istenen yapıt, gerçek bir sanat eseri olamaz. Unutmamak gerekir ki, müzik ayırıcı birleştirici bir işlev yüklediğinde gerçek değerine ulaşır.

ALTERNATİF YÖNELİŞLER ve BİRLEŞİMLER

Batı müziğini tanıtmak ve sevdirmek adına, "Harika Çocuk" burslarını destekleyen "Milli Şef Dönemi", Türkiye'nin Batılılaşma çabalarına örnek oluşturur. 1948 yılında özel bir yasayla, önce 8 yaşındaki İdil Biret ile 12 yaşındaki Suna Kan'ın, sonraki yıllarda on kadar "Harika Çocuk"un Paris'te piyano veya keman sanatçısı olarak yetişmesi devlet desteği ile sağlanır.

1955 yıllarından sonra, Ekrem Zeki Ün'ün, ulusal öğelerden yararlandığı görülür. "Tabanını Türk kültürüne oturtmaya yönelen besteci, müziğinin içeriğini özellikle İslamiyet öncesi Türk edebiyatı ile Tasavvuf ve "Mistisizm" gibi bize ve Doğu'ya özgü değerlerden oluşturmaya çalışmıştır(Gedikli,1951:521).

Ulusal okul yolunda ilk önemli adımı Kemal İlerici atmış, Türk müziğinin ezgisel, düzümsel ve tartımsal özelliği çok seslendirmede kullanılmıştır. Sistem tutarlıdır, öğretilbilirlik ilkesini taşır. Besteci Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Nedim Otyam'a kuramını öğretmiş, görüşlerini Muammer Sun, İlhan Baran, Cengiz Tanç, Sarper Özsan, Necati Gedikli, Ertuğrul Bayraktar gibi bestecilere de aktarmıştır.

Günümüzde halen ulusal bilinçle müzik yazan bestecilerimiz bulunmaktadır.

Kemal İlerici, Bülent Tarcan, Sabahattin Kalender, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Cenan Akın, Muammer Sun, İlhan Baran yaratılarında Türk sanat ve halk müziklerini gereç olarak kullanmışlardır.

Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Cengiz Tanç, yaratma bakımından özgür bir yaklaşım içindedirler. Adnan Saygun "Anadolu'dan" adlı piyano parçalarında halk müziği ezgilerine yer verir, ayrıca, bestecinin Kerem Operasında "Havuz Başının Gülleri" türküsünün ezgisi duyulur. Necil Kazım Akses'in "Cumhuriyet'in Ellinci Yılı" adlı yapıtında "Koroğlu Yiğitlemesi" örnekleri bulunmaktadır. Aslında klasik Batı müziği eğitimi almış olan bestecilerimiz, halk müziği ezgilerinden yararlanarak, fakat özgün temaları olduğu gibi kullanmaktan kaçınarak, yüksek kültüre yönelik bestelerini oluşturabilme eğilimindedirler.

1910 yılından sonra doğan bestecilerimizden Ekrem Zeki Ün, yaratılarında duygusalılık yerine düşünselliği önde tutar. Bülent Tarcan, Nedim Otyam, Cenan Akın, Muammer Sun, Yalçın Tura yerel müziklerimizden esinlenerek yaratılar verirler. Nedim Otyam, Yalçın Tura fon müziği konusunda yaratılar vererek Türk film müzikçiliğinin temelini atarlar, daha sonraki yıllarda ise hafif müziğe daha yakın verileriyle Cahit Berkay film müziği konusunda çalışır. Nevit Kodallı, zaman zaman yerelliğe başvururken, Ferit Tüzün iyi bir düzenleyici olarak görülür. İlhan Baran yaratılarında berrak yazı tekniğini uygular. İlhan Usmanbaş yapısalcı yaklaşımla müzik yazarken deneysel müzik alanında da eserler verir. Bu sanatçıların müziksel yaklaşımları ne yazık ki geniş kitle tarafından benimsenmemiş, bir zorlama olarak toplum tarafından algılanmıştır. Fakat yapısı ve özellikleri ile bu tarz müzik "yüksek" bir değere sahip, popülerliğe alternatifidir.

1950 döneminde Batılılaşma Amerikanlaşma ile eşdeğer tutulur. Nato'ya girmemiz, Marshall yardımı. Amerikalıların yurdumuza gelmesi ve Türk aileleriyle dostluklar kurması, Blue Jeans, Coca-Cola gibi Amerikan yaşam sembollerinin, bizde modernlik olarak algılanması dönemini getirir. Gazino Avrupa, Türk kültürünün bir karmaşa içinde halka sunulduğu eğlence ortamı olur.

1950 sonrası çok partili hayat, geleneksel türlerin yeniden fantezileşmesi, çok sesli müziğin topluma medeniyet, Batılılık ve modern düşüncenin bir uzantısı olarak zorla, karşılığını bulmadan kabul ettirmeye çalışılması olarak görülür.

Sanat, teknolojik gelişmeler ve sermayeye dayalı kültürel bir araç olduğu sürece sanatçıdan yana değil, kitlelere yönelik ürünler yaratmak zorundadır. Böylece karşı alternatif arayışlar, içerik boyutunda daima gündeme gelirler. "Popüler Sanat" olgusu, Cumhuriyet yönetiminin içindeki bazı kitlelerce benimsenir görülerek, dışlanmış bir eğlence ve zaman öldürme aracının ötesine geçememiştir. Fakat sanatçılar yine de bu sistemin anlayışına karşı, eserlerinde kullandıkları öğelerle geniş kitlelerde saygınlık uyandıracak arayışlara yönelmişlerdir. Yasarî Asım Arsoy bu yönde besteler üretirken, alaturka eğlence yerlerinde Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses gibi ses sanatçıları, alaturka olarak kabul edilen eğlence yerlerinde sanatlarından ödün vermeyerek sahne almışlardır. Tüm bunlara karşın "gazino tarzı" denilen kitle beğenisine yönelik yeni icra biçimlerinin ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur. Bu dönemde, Zeki Müren göze ve kulağa hitap ederken, gazino anlayışında yepyeni bir üslubun doğmasına önderlik etmiştir.

Kitle kültürünün alaturka alafranga kavramları arasında bocalaması, gazinolarda günümüze kadar izlerini bırakan etkiler yaratır.

Örneğin Strip-tease yabancı uyruklu topluluklarla yapılırken, oryantal dansözler de aynı gazinoda art arda yer alabilmiştir. Çiftetelli ile tango aynı kişilerce art arda oynanabilmiştir.

Yemekli, sazlı, göbek havalı, kır gezileri, aileler özellikle de beyler arasında yaygınlaşıp popülerleşmeyi oluştururken, danslı toplantıları, hatta bu toplantılarda kadın kadına dans edebilme alışkanlıklarını da beraberinde getirir.

1960'taki darbeyi daha sonraları, planlı ekonominin başladığı, sanayileşmenin hızlandığı bir dönem izler. 1960'tan sonra özel teşebbüsün ve sanayi yatırımlarının artışı kırdan şehre, daha önceki yıllarda başlamış olan göçün hızlanmasını sağlar.

Sanayi devrimiyle birlikte, halk türkülerinde toplumsal başkaldırı motifleri yerini duygusal ve romantik motiflere bırakırlar. Ayrıca kente göç etmiş bireylerin özlemlerini dile getirir. Böylece türküler, geleneksel Türk Sanat Müziği bestecileri tarafından da kullanılır. Yesari Asım Arsoy türkülerden yola çıkarak, kentte yaşayan toplumun beğenisine yönelik eserler verir.

Bu yıllarda apartmanlar, geleneksel büyük aileler yerine, çekirdek aileye göre yerleşim imkânı sağlar. 1960'lı yıllar gecekonduların büyük alanlara yayılması ve yeni yaşam biçimlerinin kurulmasını da birlikte getirir. Almanya'ya işçi akımı, Avrupa'ya gidip gelen bireylerin yeni yaşam biçimlerine adapte olmaları ve yurtlarına gelirken oradan kültürel birikimlerini de getirmeleri toplumsal başkalaşımaları da beraberinde getirir.

HALK EVLERİ: 1932 Halk Evleri var oldukları sürece kültürümüze önemli katkılarda bulunmuşlardır. Halk Evlerinde Piyano öncülüğünde konserlerin düzenlenmesi, şan ve enstrüman kurslarının oluşturulması, eğitim müziği kaygısını da oluşturur. Bu kaygı ile besteciler, pek çok halk türküsünü dört sesli, karışık koro, eşlikli koro, ses-piyano, ses- orkestra gibi oluşumlar için çok seslendirme yoluna giderler. Halk Evlerinin dokuz kolundan biri olan güzel sanatlar kolu müzik geceleri düzenler. Batı müziği ve Batı tekniğine göre Türk müziği yaratılması ve gelişmesine yönelik çalışmalar yaparak kurslar ve konserler düzenliyordu. 12 Eylül'den sonra halk evlerinin kapatılması ise müzik ve eğitim yönünden üzüntü vericidir.

1960-70 kuşağında gözlemlenen tüketim alışkanlığının yerleştirilmesidir. Daha sonraki yıllar ise ekonomide bozukluk, yokluk ve karaborsa gibi olguları da gündeme getirecektir. 1970 yılında Almanya'dan göçün etkisiyle, Avrupa'dan kaçak olarak getirilen eşyalar Türkiye'de büyük bir alıcı kitlesi bulur. Bireylerdeki yeme içme alışkanlıkları da değişerek, ayaküstü, çabucak yenilebilecek kısacası "fast food" yiyeceklere rağbet artar.

Batılı gibi yaşamak isteyen, modernlik adına bazı Batı davranışlarını benimseyen aile yapısı, kendisine karşıt konumda geleneğine sıkıca sarılan aile yapısını bulur. Sonuçta Türkiye artık doğulu bir toplum olmaktan çıkmıştır, ama Batılı bir toplum kimliğine de giremez.

ARABESK MÜZİK İLE İDEOLOJİDEN UZAKLAŞMA

1968'de Türkiye'de ideoloji açısından yeni yapılanmalar oluşurken, köyden kente göç olgusuyla varoşlarda arabesk bir yaşam biçimi de oluştu. Tüm bu gelişmelerin paralelinde öğrenci ve işçi hareketleri ile ideolojik müzikte yeni yapılanmalar gelişirken, varoşların müziği de arabeskte yaşam buldu. Arabesk müzik bir anlamda varoşlarda yaşayan bireylerin "Bir Teselli Ver Bana", "Batsın Bu Dünya" sözleriyle kendilerini ifade edebilme şekilleri olarak yüzeysel bir ideolojik boyut kazandı.

İşçi sınıfı 1968 yılları sonrası göçle geldikleri kentte çektikleri acıların ve çilelerin karşılığı olarak Türk halk müziği ya da Türk sanat müziği şarkılarında karşılığını bulamadılar. Özellikle Orhan Gencebay'ın "arabesk" tarzı müziğinde söz konusu acılar ve çileler ikili bir yapının içinde karşılığını buldular. Sözler bu çilelerin bire bir isyanını dile getirmekteydi. Batsın Bu Dünya, Bir Teselli Ver, Çekmediği Dertler Çile Kalmadı gibi şarkılarda özellikle sosyalist ideolojiyle besteleniyormuş gibi bir zihniyet ön plana çıkmıştı. Fakat müzik ve düzum (ritim) olarak bu şarkılar son derece canlı ve coşkulu yapısıyla çelişki oluşturmaktaydı. Bu durum bir anlamda ideolojinin ideolojisizliği olarak yorumlanabilir. Bu müzikal yapı bu topraklar için yabancı değildi çünkü rebetikoda da aynı yapı söz konusudur. Arabesk müzikte sitardan buzikiye kadar birçok çalgı geleneksel çalgılarımızla iç içe kullanılmıştır. Aslında Anadolu'da arabesk müziğin o dönemlerde çok sevilmesinin bir nedeni de bu müzik tarzının sözel olarak zaman zaman ezgisel boyutta rebetikoya benzemesidir.

Köyden kente göç olgusuyla ortaya çıkan Orhan Gencebay'la geniş kitlelere ulaşan nihilist düşünceyle yapılmış bir müzik ile doruk noktasına ulaşan arabesk müzik, İbrahim Tatlıses ile yeni bir boyut kazanır. İbrahim Tatlıses'i bazı çevreler, Kürt kimliğinin temsilcisi olarak değerlendirdiler. Onun çalışmaları için piyasa halk müziği teriminin kullanıldığını da görüyoruz.

1990'larda Varoş kültürünün pop müziğinin söz ve ritm olarak bestelediği yıllarda, solistlerin alt yapılarının çoğunlukla Batı veya Türk müziği Konservatuvarlarına dayandığı gözlenir. Zaman zaman pop müzikle arabesk birbiriyle kaynaşarak Türkiye coğrafyasına özgü fantezi müziğin oluşmasına neden olur.

Arabeski resmi ideolojinin dayattığı kimliğe bir karşı çıkış olarak ileri süren görüş, bu özgürlük ortamının pop müziğini de etkilediğini savlar. Pop müzik ve arabesk müziğin kardeşliği, modern dille yeni bir kentlilik biçiminin ortaya çıkmasını sağlar. Müslüm Gürses'in yüksek kent kültürü sahibi olduğunu söyleyen "Sosyete Aya İrini de, Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" kompozisyonunda verdiği konser küreselleşme adına yapılan, kültürsüzleşme ve ideolojisizleşmeye bir örnektir. Bu örnek ile klasik sanatların popüler anlamda tüketilmesinde, özellikle müziğin, başlangıçta arabesk, giderek de pop müzik özgürleştirici bir ortamı besliyor gibi gösterilmeye çalışılmıştır. Bu popülerleşmede, toplumun demokrasi isteği ile örtüşen bir özgürlük talebi asla söz konusu değildir. Bu da yapay bir anlamlandırmayı ortaya çıkarmaktadır. Pop müzik tüketicisi bu alanı, anlık kaçışların yaşandığı kuşatılmış bir vaha olarak görmektedir. Aslanan özgürlük değil, giderek büyüyen bir sektörün kendi çabalarıyla zenginleşmesidir. Ancak çok az örneğin dışında pop müzik üretiminde ne

müzikal estetiğe, ne de toplumsal olana ilişkin fikir üretimi vardır. Devlet ve siyaset ekseninin kendi korumacılığında, günceli ve vasatı meşrulaştırıp, çok müşteri edinme isteği, pop müziğin belirleyicisi olmuştur. 21. yüzyılda pop müziğinde, olumlu sonuca, iyi yetişmiş besteci, düzenleyici yorumlayıcı (ses ve saz sanatçıları) dayanışması ile ulaşılmalıdır.

ANADOLU POP'UN İDEOLOJİK YAKLAŞIMLA DEĞERLENDİRİLMESİ

1960'lı yıllarda Ruhi Su, türkü kökenli ezgileri yorumlarken daha sonra Anadolu pop akımının temellerini oluşturacak sanatçıları etkiler. Anadolu Pop, yeni ve özgün tını elde edebilmek kaygısıyla elektronik çalgıların halk müziği çalgılarıyla bir arada kullanılmasıyla halk müziği ezgilerinden yararlanılarak oluşturulan müzik olarak gelişir. Bu müziklerde düzenlemelerde elektrogitar,org,bateri, kabak kemane, kemençe, ney, zurna, kaval gibi çalgılara yer verilir.

Anadolu Pop'un ilk yılları için şunları söyleyebiliriz:1960 yıllarında Ruhi Su, türkölere yönelik ezgileri yorumlarken sonraları Anadolu pop akımındaki sanatçıları örneğin Moğollar'ı etkiler. Rahmi Saltuk, Zülfi Livanelli gibi sanatçılara da önderlik eder. Daha sonraki yıllarda Alpay, Erol Büyükburç, Esin Afşar, Fikret Kızılok, Cem Karaca, Dönüşüm, Üç Hürel gibi şarkıcı ve topluluklar yerli bestelere yönelmeleri ile dikkati çekerler.

Erkin Koray, 1960-65 yılları arasında rock müziğin etkisinde sahnedeki yerini alırken, 1960 sonraları ve 1970lerde Çağdaş Batı müziği bestecilerimiz halk türkülerini çok seslendirirlerken, buna paralel olarak hafif müzik alanında Anadolu pop denilen bir yapılanmaya gidildiği görülür.

1960 sonları da Esin Afşar, Hümeýra, Fikret Kızılok gibi sanatçılar Âşık Veysel'in sazı ile söylemiş olduğu ezgilerini, kolej eğitiminin etkisiyle, gitar eşlikli ve çok sesli olarak seslendirerek, kitlelere, ulaşırlar. Düzenlemelerde, elektrogitar, org, bateri, kabak kemane, kemençe, ney, zurna, kaval gibi yerel çalgılara da yer verilir. Barış Manço, Cem Karaca, Selda, Edip Akbayram, Atilla Özdemiroğlu, Moğollar, Modern Folk Üçlüsü, Üç Hürel, Dadaşlar, İstanbul Gelişim gibi gruplarla Anadolu pop yayılır. Bu arada Türk Sanat Müziği motiflerine yönelen ve motifleri Batılı anlayışla sunmak adına Erkin Koray, Yurdaer Doğulu gibi sanatçılar Alaturka Pop türüne yönelirler.

1970'lerin ortalarında ise Özdemir Erdoğan, Barış Manço, Ersen, Doğan Canku, Timur Selçuk özgün besteler oluşturdular. Tüm sosyal olgular, müziği de doğrudan etkiler, 1970'lerde fabrikada, çalışan kadın "Fabrikada Tütün Sarar Sanki Kendi İçer Gibi" dizeleriyile hafif müzik dağarında yerini alır.

Anadolu Pop ile politik içeriğin kitlelere iletilmesinde Âşık Mahsuni Şerif ile Muhsin Akarsu'nun eserlerini yorumlayan, Cem Karaca, Edip Akbayram, Selda etkili oldular. 1970-1990'lı yıllar Anadolu Popun ideolojik yaklaşımlarla yoğun olarak üretildiği ve tüketildiği evredir. 1990 yıllardan sonra Anadolu Pop politika ve sanatın bir arada sunum arenası niteliğindedir.

DOKSANLI YILLAR ve KÜRESEL ARAYIŞLAR

Sezen ekolünün örnekleridir. Ayrıca Sezen Aksu ekolünü daha akademik ve üst bir kültüre yönlendirmek amacıyla Goran Bregovic ile Dügün ve Cenaze isimli albümüyle farklı bir arayışa yönelir. Bu arada amaç Goran Bregovic'in söylemi ile "Beş yüzyıl sizin etkiniz altında kaldık, doğal olarak şimdi Osmanlı'nın nağmelerini ve ritimlerini kullanma hakkına sahibiz". Sezen Aksu'nun kökenleri araştırma arzusu, bu albümün yaratılmasına neden olur. Örneğin "Hidrellez", ne yazık ki albüm geniş kitlelere seslenememiştir.

PROTEST MÜZİK VE TÜRK HALK MÜZİĞİ SORUNSALI

Sanatın ideolojiden uzaklaştırılmak istenmesine bir karşı duruş olarak 1980'li yıllarda protest müzik önemli bir temsil yeteneği kazandı.

"Ulus - Devlet bağlamında, Ulusal ideoloji ile özdeşleşmeyen bölge ve topluluklar için müzik ve dans çoğu zaman, karşı olumu ve farklılığı vurgulamanın elverişli bir yoludur." (Kaplan 2005: 80).

Protest müzik: İdeolojik sözlerle toplumsal diyalektikleri sergilemek, beğenilmeyen sosyal düzeni yapılan haksızlıkları eleştirerek protesto etmek amacıyla doğdu, halk müziği ezgi ve ritimleriyle beslendi. Bu müzikte Türk halk müziği çalgıları ve Batı müziği çalgıları birlikte yer aldı ve Batı müziği armonisi (alt yapı olarak) kullanıldı. Protest müzik pop - rock - arabesk gibi müzikler aracılığıyla dinleyicilere ve kitlelere ulaştırıldı.

1970'lerden sonra sol ideoloji ile halk ozanlığı geleneğinden protesto etme yönünde eğilim gösteren Âşık Ali İzzet Özkan, Âşık Mahsuni, Âşık İhsanî vb. ile bağlama ve bağlama ailesi protest müzikle özdeşleşir. Bağlamanın usta yorumcuları olarak kabul edilen Ruhi Su, Zülfü Livaneli, Arif Sağ, Rahmi Saltuk, Sami Gürbüz kendi ideolojilerini halk müziği ezgileriyle dinleyicilerine ulaştırdılar. Protest müziğin oluşumunun temelini; ideolojisizliğin bir dayatma olarak sunulmasının sonucundaki başkaldırı oluşturur. Bazı kesimlerce protest müzik özgün müzik adıyla da anılır. Cem Karaca, Edip Akbayram, Selda Bağcan, Melike Demirağ bu dönemde protest müziğin ses sanatçıları olarak görülürler. Baran, Yorum, Kızılırmak, Ekin gibi gruplarda protest müziğin temsilcileri olurlar.

Protest müzik Kürt kimliğine sahip çıkmak isteyen müzik uğraşanlarınca da benimsenir. Geleneksel Kürt ezgilerinin ideolojik anlayışla seslendirilmesinde, yorumcuların söylemlerinde bir değişim, dönüşüm ve başkalaşım görülmektedir. Adeta halk müziğindeki ağız özellikleri sol içerikli protest müzikle birlikte yerlerini düz ve yalın söylem tekniğine bırakır. Bu yönleriyle yorumcular çeşitli eleştirilere hedef olurlarken, bazı dinleyiciler yeniden oluşturulmuş bu söylem tekniğini olumlu olarak değerlendirirler, özellikle mırıldanma gibi bazen konuşur gibi veya haykırır gibi duyulan vokaller, çalgı benzeri kullanımlarıyla dikkati çekerler.

1991 yılında Kürt dilinin kullanılmasıyla bu yönde albümler çok sayıda üretildi. Protest müzik değişik söylem boyutlarıyla değişik ideolojilerin kitlelere ulaştırılmasında bir iletişim aracı olarak kullanıldı.

Muhlis Akarsu'nun eserlerini yorumlayan, Cem Karaca, Edip Akbayram, Selda, bu iletişimde etkili oldular. 1970-1990'lı yıllar Anadolu Popun ideolojik yaklaşımlarla yoğun olarak üretildiği ve tüketildiği evredir. 1990'lı yıllardan sonra Anadolu pop politika ve sanatın bir arada sunum arenası niteliğindedir.

"Türk pop müziği, 1970'li yılların ortalarında yeni yönelimlere tanık oldu... Kuşkusuz bu dönemde de iyi çalışmalar vardı ancak bir süre sonra işin suyu çıktı ve müzik neredeyse tümüyle bir yana bırakılarak parçalar yalnızca slogan konumuna geldi" (Kutluk Mart 1997,67).

Türkiye'de 1970'lerden sonra sol ideoloji ile halk ozanlığı geleneğinden protesto etme yönünde eğilim gösteren Âşık Ali İzzet Özkan, Âşık İhsani vb. ile bağlama ve bağlama ailesi protest müzikle özdeşleşir. Bağlamanın usta yorumcuları olarak kabul edilen Ruhi Su, Zülfü Livaneli, Arif Sağ, Rahmi Saltuk, Sami Gürbüz kendi ideolojilerini halk müziği ezgileriyle dinleyicilerine ulaştırdılar. Protest müziğin oluşumunun temelini; ideolojisizliğin bir dayatma olarak sunulmasının sonucundaki başkaldırı oluşturur. Bazı kesimlerce protest müzik özgün müzik adıyla da anılır. Cem Karaca, Edip Akbayram, Selda Bağcan, Melike Demirağ bu dönemde Anadolu popun yanında protest müziğin de ses sanatçıları olarak görülürler. Baran, Yorum, Kızılırmak, Ekin gibi guruplar da protest müziğin temsilcileri olurlar.

Protest müzik Kürt kimliğine sahip çıkmak isteyen müzik uğraşanlarınca da benimsenir. Geleneksel Kürt ezgilerinin ideolojik anlayışla seslendirilmesinde, yorumcuların söylemlerinde bir değişim, dönüşüm ve başkalaşım görülmektedir. Adeta halk müziğindeki ağır özellikleri sol içerikli protest müzikle birlikte yerlerini düz ve yalın söylem tekniğine bırakır. Bu yönleriyle yorumcular çeşitli eleştirilere hedef olurlarken, bazı dinleyiciler yeniden oluşturulmuş bu söylem tekniğini olumlu olarak değerlendirirler. Özellikle mırıldanma gibi bazen konuşur gibi veya haykırır gibi duyulan vokaller, çalgı benzeri kullanımlarıyla dikkati çekerler.

Oysa gırtlığın otantik olarak kullanılması geleneksel Kürt ezgilerini ideolojik boyutta yorumlayanların da sorunu olarak görülebilir. Bu sorunun aşılması için "dilok" denilen dans ve eğlence türkülerinin seslendirilmesi tercih ediliyordu.

"Bunun sebebi de guruptaki sanatçıların "Jawik" adlı uzun hava türündeki eserler için kaçınılmaz öge olan "otantik Kürt gırtlığını kullanmaktan yoksun olmalarıydı" (Gündoğar 2004).

1991 yılında Kürt dilinin kullanılmasıyla bu yönde albümler çok sayıda üretildi. Protest müzik, değişik söylem boyutlarıyla değişik ideolojilerin kitlelere ulaştırılmasında bir iletişim aracı olarak kullanıldı.

Bu bağlamda Yurtsever Kardeşler de ulusal ideoloji ile rock müzik alanında yerlerini aldılar.

Kardeş Türküler Kürt, roman müziği vb. etnik gurupların müziklerini kaynaştırıcı ve birleştirici olarak çok seslilik ögesini de göz ardı etmeyerek sunabilmektedir. Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübünde Türk, Kürt, Azeri ve Ermeni şarkılarını büyük bir özenle seslendirerek ismini duyurdu.

Kardeş Türküler 1997 yılında Türk, Kürt, Ermeni, Gürcü, Laz halk müziği ezgileri ile Alevi müziğinden örneklerin yer aldığı diğer bir albüm çıkardı. Bu çalışma ortaklaşa

yaşanılan coğrafyada değişik etnik oluşumların müziklerinin otantik değerlere bağlı olarak bir arada sunulması ilkesiyle yapılmıştır denilebilir. Albüm oturtumdaki (çalgılamadaki) çeşitlilik, sözlerde orijinal dilin kullanılması, vokal ve değişik düzum (ritim) denemelerine yer verilmesi, nüansların korunmaya çalışılması ile dikkat çekicidir.

1980'li yıllardan sonra protest müzik kapsamında ideolojik içerikli protest arabesk önem kazanır.

Popüler müzik alanında önemli gelişmeler yaşanırken, popüler kültür ürünlerinin müziğe yansımalarıyla birlikte kimlik kavramı da müzikte yer aldı. Bu bağlamda Aleviler kendi sözlü ve ezgisel semahlarına, deyişlerine, nefeslerine kendi kimliklerinin ve inançlarının bir göstergesi olarak sahip çıktılar.

"1960 ve 1970'lerin politikal şartlarında Alevi gençlerin çoğu politize oldu. Ve onlar ortak inançlarından daha fazla kendi kimlik ve politikal eğilimlerini seçtiler" (Dinçer 1998: 35).

Rahmi Saltuk 1975'li yıllarda Alevi deyişlerini yorumlarken sol ideolojiye uyan çalışmalar da yaptı. Sivas yangınından sonra Aleviler müziğe ideolojik ve protest bir yaklaşımla baktılar.

2000'li yıllarda kimliklerin tartışılır olması ile değişik etnik topluluklar kendilerine özgü söylemlerini oluşturdular.

Batı uyumu (armonisi) ve bağlama ailesini kullandı. Televizyonda Ahmet Şafak "Alaturkayız" isimli şarkısıyla Türk olma ideolojisini Avrupa'daki Türk önyargısına karşı, Batı uyumu (armonisi) ve bağlama ailesini kullandığı oturtum anlayışıyla pop müzik alanında verme yolunda çalışmalar yaptı.

İSLAMİ İDEOLOJİNİN FROTEST YANSIMASI OLARAK YEŞİL POP

1980 sonrasında İmam Hatip okullarının yaygınlaşmasına paralel olarak, pop müzikte İslami ideolojinin gelişmesini gözlemleyebiliriz. Bu yönde üretilen müzik daha sonra "Yeşil Pop" adıyla adlandırılarak ürünlerini piyasaya sürebilmiş, halk müziği kaynaklı oluşuyla büyük bir dinleyici kitlesine ulaşabilmiştir.

Yeşil Pop konusunda Ertuğrul Bayraktarkatal şunları belirtir:

"Dini konuları ve siyasal İslâm'ın sorunlarını dile getiren, geleneksel dini müzik şemasına uymayan popüler müzik kalıpları içinde bestelenen, icra edilen bir müzikle karşı karşıyayız. Hele de İslamiyet'te müziğin yasaklanmasının ve olumlanmasının çok tartışmalı olduğu düşünülürse "Yeşil Pop'un ne kadar geleneksel kalıpların dışında bir hareket olduğu görülmektedir..."sözleri İslami hareketin sorunlarıyla direkt ilişkili olup, siyasi müzik niteliğindedir.

Kullanılan diğer temalarda İslamiyet'e yönlendiricidir. (2002: 182-186).

Günümüzde "Yeşil Pop" ideolojik boyutunun yanında küreselleşmeden dolayı çok dilli bir boyutla yorumlanmaktadır. Örneğin: Sami Yusuf, Hasbi Rabbi isimli şarkısını İngilizce, Arapça, Türkçe, Hintçe olarak değişik dillerde seslendirir. Görsel malzeme olarak bu ülkelerin günlük yaşamları içinde klip mantığı ile Sami Yusuf'un şarkı söylemesi sunulur.

İDEOLOJİDEN FELSEFEYE DÖNÜŞÜM KARDEŞLİK VE DOSTLUK TEMALARI

1980 sonrası barış kültürü medyadaki çalışmalarla yoğun bir şekilde desteklenmektedir. Pek çok besteci, söz yazarı, düzenlemeci bireysel olarak yapmış oldukları çalışmaların ortaklıklar oluşturabilecek şekilde geliştirilmesi ülkeler arasındaki iletişimin artmasına neden olacaktır. Barış bireysel düşünce sistemiyle başlar, toplulukların ve ulusların ortak benlik oluşturmalarına neden olur. Bireysel düşünceler ideolojilerin oluşmasına yardımcı olurken ideolojiler politikaları, politikalar bilim, sanat, kültür, eğitim gibi tüm dalları ve barış kültürünü doğrudan etkiler.

1980 sonrası çeşitli müzik guruplarının ideolojik söylemleri yerini yavaş yavaş Akdenizli olmak ve Akdeniz felsefesine bıraktı. Akdeniz felsefesi ise kardeşlik ilkesine dayanır. Özellikle üç dinin kardeşliği çok önemlidir.

Ayrıca müzikle dostluk kardeşlik mesajları 1975 yılında Türk-Yunan dostluğu bağlamında gündeme gelmiş Fikret Kızılok Bülent Ecevit'in şiirinden Türk-Yunan Şarkısı'nı bestelemiştir.

Yeni Türkü gurubu ise 1980 sonrası değişmiş, dönüşmüş ve başkalaşmış olarak Akdeniz müziği yapmaya ve giderek ideolojisizliğe doğru yol almaya, ideoloji yerine küreselleşme ile benimsenen dostluk, kardeşlik felsefesine dayanan eserler üzerinde yoğunlaşmaya başladı: Gerçekte Yeni Türkü gurubunun değişim, dönüşüm, başkalaşım evreleri Türkiye'deki pek çok ideolojik söylemi olan müzik gurupları ve bireyler için de geçerli olur.

Akdeniz kültürü geçmişinde yaşadığı faşizm ve savaşlar yüzünden acılarla yoğrulmuştur. Günümüzde Akdeniz kültürü, kültürlerin iç içe ve bir arada yaşayabileceği bir barış ortamında yeniden oluşmaktadır. Doğal olarak bu barış kültürü müziği de belirler.

KÜRESELLEŞME İLE BİRLİKTE TÜRK HALK MÜZİĞİNDEKİ İDEOLOJİSİZLEŞME

İdeolojikleştirme, toplumsal grubun kendi rolü ve tarihsel durumuyla ilgili tutarlı bir tasarımlar bütünlüğü içinde kendini bulmasına yarayan süreç olarak karşımıza çıkar. Diğer anlamda; "İdeolojilerin bir bütün olarak toplum düzeyinde değil de sadece gruplar içinde ve gruplar arasında bir anlamı vardır." (Dijk, 2003: 49).

Yurdumuzda 1980 sonrası, özellikle Turgut Özal hükümeti ile birlikte zihniyet değişikliği yaşandığı için hümanist ve toplumsal değerler yerlerini bireysel ve çıkarıcı değerlere bıraktı. Bu değerlerin ön plana geçmesi, özellikle Amerikan tarikat sistemlerini Osmanlı'nın tarikat zihniyeti ile yeniden yoğurarak potlaç kültürünün belirlediği bir ideolojinin ortaya çıkmasına neden oldu. Bu da zaman içinde medya ve televizyon ile desteklenerek gerçek bir evrenin değil de geçmiş gibi sunulan bir evrende ideolojinin ideolojisizliği ön plana çıkarıldı. Aynı zamanda sanat politikadan uzak tutulmalıdır düşüncesiyle, bir dönem devlet eliyle müzik ideolojisizleşmeye yönlendirildi. Engels'e göre, Devlet, insan üzerinde etkili ilk ideolojik güç olarak karşımıza çıkar. "Aile, sivil toplum ve devlet bir birlik içindedir. Hegel böylece ideolojik uzlaşması var olan sosyal düzenin maddi kurumlarında oluşturur". (Eaglaton, tarih belirtmemiş: 194).

Tüm bunlara karşın kaynağı halk müziği olan protest müzik ideolojisizleştirmeye karşı duruşunu korudu.

Küreselleşme sürecinde Türk halk müziği post-modernizmin de etkisiyle gelenek ile yenileme, koruma ve değişim, kitle kültürü ve otantiklik ile popülerlik, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki diyalektik gerilimlerin odak noktası olarak yeni yorumlar ile yeni boyutlar kazandı. Post-modernizm de belirgin kurallar zincirin ve manifestonun (bir düşünce perspektifinde gerçekleştirilen eylem hakkındaki bildiri) olmayışı, diğer anlamda ilkesizliğin ilke, kuralsızlığın kural olması, Türk halk müziğinin küreselleşme sürecinde yeniden boyutlanarak ideolojisizleşmesine neden olarak gösterilir.

Küreselleşme ve postmodernizmin etkisi bilimsel bilginin ön plana geçmesini sağlarken, Halk müziği ezgilerinde Batı müziği armoni yöntem ve tekniklerin önem kazanmasını sağladı. Bu bağlamda çalgıların teknik olanaklarından yararlanmak için bazı deneysel çalışmalar gerçekleştirildi.

SONUÇ

Küreselleşme sürecinde Türk halk müziği post-modernizmin de etkisiyle gelenek ile yenileme, koruma ve değişim, kitle kültürü ve otantiklik, otantiklik ile popülerlik, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki diyalektik gerilimlerin odak noktası olarak yeni yorumlar ile yeni boyutlar kazandı. Post-modernizm de belirgin kurallar zincirinin ve manifestonun (bir düşünce perspektifinde gerçekleştirilen eylem hakkındaki bildiri) olmayışı, diğer anlamda ilkesizliğin ilke, kuralsızlığın kural olması, Türk Halk müziğinin küreselleşme sürecinde yeniden boyutlanarak, ideolojisizleşmesine neden olarak gösterilir.

Küreselleşme ve postmodernizmin etkisi bilimsel bilginin ön plana geçmesini sağlarken, Halk müziği ezgilerinde Batı müziği armoni yöntem ve tekniklerinin önem kazanmasını sağladı. Bu bağlamda çalgıların teknik olanaklarından yararlanmak için bazı deneysel çalışmalar gerçekleştirildi.

"Postmodernler bir takım göndermelerle oynarlar... Bu göndermeler ya çok vurgulanır, taşıdıkları anlamlar bakımından kullanılır ve geçmiş müziklerin bir arka plan oluşturması istenir, ya da hiçbir tarihsel anı taşımayan çok kaygan bir müziksel materyale dönüşür" (Chevassus 2004:103).

Postmodernizm ile pozitif bilimler doğrudan gelişme, ulus devlet anlayışı, endüstrileşme, kapitalizm, demokrasi, laiklik, insan hakları, teknoloji, brokrasi ve uzmanlaşma önemini yitirir. Kitsch ve metafizik değerler ön plana çıkar. Türk Halk Müziği de bu oluşumların dışında kalmamıştır. Küreselleşme sürecinde belirsizlik, parçacılık, farklılık, yerel bilgi, etniklik, alt kültür, kültürel çoğunluk, bilgiye yönelik çoğulcu bakış açısı ön plana çıkarak post-modern anlayışın temsil kodları olarak kabul gördü. Tüm bu kodlar Türk halk müziğinin yeniden boyutlanmasında ve yeni yorumların oluşturulmasında yer aldılar.

Küreselleşme yeryüzündeki tüm ideolojilere karşı olup, küreselleşme yandaşları kendi çıkarları doğrultusunda tüm dinlerin ideolojisini "ılımlı" yaklaşımları ile

kullanarak ideolojiszleşmeye doğru bir benzetim (gerçekmiş gibi) yaratmaya yönelmiştir.

Küreselleşme sürecinde internetin etkisiyle ve MP3 çalar aracılığıyla her evde dünya müziklerinden ortalama olarak 1200'e varan örneklerin stoklanabileceği olanaklar elde edilmektedir. Bu durum kültürlerarası müziksel yakınlaşmayı sağlayarak, müzik alanında bireysel ve toplumsal etkileşimi kolaylaştırmaktadır. Tüm bu gelişmeler her ulusun kendine özgü yöresel özelliklerini etkileyerek, müziğin ortak paydalarla birleşmesine neden olmaktadır.

Günümüzde müzikler herkesin beğenisine yönelik olarak üretilmeye başlanmıştır. Bu üretim ve tüketim ilişkileri boyutunda müzikteki ulusal, bölgesel ve etnik özellikler yer yer aşınmaya uğrayarak sözel, oturtumsal (çalgısal), yorumsal, düzümsel (ritimsel) birlikliliklerin her gurupça benimsenmesi sonucunda ideolojiszlik yeni bir ideoloji gibi algılanmaktadır. Bu bağlamda düşünecek olursak küreselleşme sonucu bağdaşma ile müzikteki ulusal öğeler uluslararası öğelerin etkisiyle değişime uğramıştır. Bu değişimin en yoğun uygulama alanı ise Türk ve Yunan müzikleri arasındaki kaçınılmaz kaynaşmanın, son yıllarda melezleşmeye doğru gidişi olmaktadır. Sonuçta kendi halk müziğimizi, deyişlerimizi küreselleşmenin kitsch tehdidinden korumak gerekiyor. Ulusların halk müziklerinde, o halkın duyguları saklıdır. Bu yüzden hayatın her alanında olduğu gibi müzik alanında da globalizm büyük bir tehlike unsurudur. İşte bu nedenle eğer halk müziğine sahip çıkar, onu korursak, onun izinden gidersek, duygularımızı, insanlarımızı da korumuş oluruz.

Kaynakça

Kitaplar

- ATAŞ, Hayri, "Âşık Veysel Hayatı - Sanatı Eserleri", İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1998.
- BAKILER, Yavuz - Bülent, "Âşık Veysel", Türk Büyüklüğü Dizisi 123, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- CHEVASSUS, Beatrice Ramaut, "Müzikte Postmodernlik", Çev. İlhan Uzmanbaş, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004.
- DIJK, Teun Van, "Söylem ve İdeoloji Çokalanlı Bir Yaklaşım", Hazırlayan: Barış Çoban, Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınları, 2003.
- EAGLETON, Terry, Eleştiri ve İdeoloji Çev. Esen Tarım, Serhat Öztöpaş İstanbul, İletişim Yayınları, 1985.
- EAGLETON, Terry, "Estetiğin İdeolojisi", Çev. B. Gözkan, H. Hüner, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N. Domaniç, A. Çitil, B. Kiroğlu, İstanbul, Doruk Yayıncılık, Tarih belirtilmemiş.
- GEDİKLİ, Prof. Dr. Necati, "Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları", İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1999.
- GÜNDOĞAR, Sinan, "Halk Şiirlerindeki Protesto Geleneğinden Günümüz Politik Şarkılarına Muhalef Müzik", İstanbul, Devin Yayıncılık, 2005.
- KAPLAN, Ayten, "Kültürel Müzikoloji", İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005.
- KUTLUK, Fırat, "Müzik ve Politika", Ankara, Doruk Yayıncılık, Mart 1997.
- TARANÇ, Berrak, "Müziğe Yazınsal Dokunuşlar", İzmir, Meta Basım, 2000.
- TARANÇ, Berrak, "İki Kıyının Müziği", Ankara, Ürün Yayınları, 2007.
- TARANÇ, Berrak, "Akdeniz Müziğinin Türk ve Yunanlı Kökenleri", Ankara, Ürün Yayınları, 2007.

YALTIRIK, Hüseyin, "Tasavvufî Halk Müziği - İlahiler- Nefesler - Tatyânlar -Değişler-Semahlar", Ankara, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı, 2003.

YILDIRIM-KOÇ, Vural-Tarkan "Müzik Felsefesine Giriş", Ankara, Bağlam Yayınları, 2003.

Diğerleri

AKSOY, Bülent, "Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi". "Tanzimat Döneminde Müzik", İstanbul, İletişim Yayınları, c: 5, 1985.

BAYRAKTARKATAL, Ertuğrul, "21.yy Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu", Ankara, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 15-16 Mart 2002.

CEM, İsmail, "Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi ", İstanbul, Cem Yayınları, 1974.

DİNÇER, Fahriye, "Semahs M Historical Perspektive" ICTM 20 TH ETHNOCHOREOLOGY Symposium, İstanbul-Turkey, Boğaziçi University Folklore Club, Ağust 19-26-1998.

GEDİKLİ, Necati, "Çok Sesli Yeni Bir Türk Sanat Müziği Oluşturmanın Neresindeyiz?", Çok Sesli Müzik Sempozyumu, İstanbul,2-4 Mayıs, 1985.

GEDİKLİ, Necati,"Ekrem Zeki Ün", E.Ü.G.S. F. Müzik Bölümü Yüksek Lisans Tezi,1981.

KALLIMOPOULOU, Eleni, "Ulusü Temsil Etme: Türk Sazı ve Yunan Tamburası Örneği", İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, Müzikte Temsil, Müziksel Temsil Uluslararası Kongresi (Kongre Özetleri), İstanbul, Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 7-8 Ekim 2005.

İLYASOĞLU, Evin "Cumhuriyetin Sesleri". İstanbul, Tarih Vakfı, Ekim 1999.

MUTLU, Erol,"BGST Müzik Biliminin Albüm Çalışmaları, Hardasan – Azeri Şarkıları ve Kardeş Türküler",Dans Müzik Kültür Folklore Doğru Çeviri Araştırma Dergisi 63,Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, İstanbul, Boğaziçi Matbaası,1998.

NUTKU, Özdemir,"Dünya Tiyatro Tarihi 2" İstanbul, Remzi Kitabevi.

İnternet

<http://www.aksiyon.com.tr/delay.Php?=122715>

