

HALK MÜZİĞİ VE MEDYATİK DOLAYIM İLİŞKİSİNDE SANATÇILARIN BİLGİ KAYNAKLARININ GENİŞLEMESİ: NEŞET ERTAŞ ÖRNEĞİ*

Expansion of Knowledge Sources of Artists in the Relationship of Folk Music and Mediatization: The Case of Neşet Ertaş

Doç. Dr. Serdar ERKAN**

ÖZ

Sözlü gelenek çevresinde oluşan ve 20. Yüzyıldan itibaren üzerine yöneltilen dikkatler nedeniyle önce yazılı medya ve sonra diğer medya araçlarıyla tanışan geleneksel müzikler, geçmişin en önemli miraslarından biri olarak görülmektedir. Temelde uluslaşma, kurumsallaşma gibi ideolojik; kentleşme, küreselleşme gibi toplumsal gelişmeler nedeniyle bu süreçler içerisinde yer alsada geleneksel müzikler için değişim olarak görülebilecek asıl nokta, bu süreçler içerisinde karşılaştığı yeni aktarım ortamlarıdır. Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte Türk halk müziği yazılı kültürün nesnesi haline gelerek önce notayla sabitlenmiş; gelişen ses kayıt ve yayın cihazlarının sağladığı imkânlar neticesinde de ses kaydı haline getirilmiştir. Bilginin, her yeni aktarım ortamında yeni toplumsal ve kurumsal görünüm, fonksiyonlar ve estetik biçimler kazanması, iletişim bilimlerinin kültürün aktarımına dair temel postülatlarından biridir. Sözlü, yazılı ve elektronik olarak temel kısımlara ayrılan bu aktarım ortamları toplumsal iletişim içerisinde yalnızca mesajın, sözün, müziğin aktarım biçimini etkilemekle kalmayıp aynı zamanda bilginin kullanım yollarını ve toplumların bilgiye yönelik algılarını da çeşitlendirmiştir. Geleneksel müzik özelinde düşünüldüğünde bu, müziğin önce metalaşması, bağlamsızlaşması, alışıldık kullanımlarından sıyrılması ve sonrasında yeniden üretimi esnasında yeni bağlamlara kavuşarak yeni toplumsal görünümlere kavuşması anlamına gelmektedir. Halk müziği özelinde tüm bu olguların Cumhuriyetin kuruluşunun da öncesinden başlayan yeni medya ortamlarına aktarım süreçleriyle birlikte ele almak mümkündür. Böyle bir uluslaşma-kültürel kurumsallaşma paralellliğini, kültürel ve toplumsal görünümleriyle beraber ele almak, halk müziğinin günümüzdeki zengin medyatik görünümünü ve toplumsal sahada halk müziğinin yeni görünümlerini anlamak için önemlidir. Türkiye’de halk müziğinin medyatikleşme (medyatizasyon) ve dolayımın (medyasyon) süreci, derleme metinlerin arşivlenmesi ve tek kanallı kamu yayıncılığı döneminde halka (alınlayıcıya) müzikle ilgili büyük anlatıların sunulmasından; gelişen medya ortamlarında yapısal olarak parçalara ayrılabilen daha küçük sanatsal öğelerin içerik olarak farklı medya araçlarında yaygınlaşması ve tüketimine doğru parçalanarak ilerlemiştir. Sanatçının hayat hikâyesi, sanatı ve medyada içerik olarak sunulabilecek performatif diğer birçok unsur, medya araçlarının belirlediği yapısal ve toplumsal sınırlara göre değişip dönüştürerek varlığını sürdürmektedir. Bu çalışmada örneklem olarak “Neşet Ertaş” ve onun sanatını medya aracılığıyla öğrenen sanatçıların hikâyesi ele alınmaktadır. Neşet Ertaş, yüz yüze iletişim ortamlarının iletişim sınırnı çizdiği aktarım çerçevesinin dışına çıkarak ülke düzeyinde tanınırlığa sahip olan “medyatik kaynak kişi” kuşağının ilk dönem örneklerinden biridir. Medyadaki Neşet Ertaş, bir anlatı bütünlüğünden ziyade, kendi müzikal hayatının parçalarını oluşturan ustalık, yerel tavır, etnografik kimlik, yaşam hikâyesi, eşiklik gibi çeşitli anlatı öğeleriyle varlık göstererek kendini örnek alan sanatçıların kimliklerinin bir parçası haline gelmiştir. Bu makalenin amacı, yukarıdaki anlatı doğrultusunda Neşet Ertaş’ı medyatik bir sanatçı karakteri olarak ele alıp onun hayatının görünümlerini ve sanatının anlamlarını kullanan sanatçılar üzerinden halk müziği ve medya ilişkisini sorgulamaktır.

Anahtar Kelimeler

Halk Müziği, Medya, Dolayım, Neşet Ertaş, İnternet.

ABSTRACT

Traditional music, which was formed around the oral tradition and first met with written culture and then other technology cultures, is seen as one of the most important legacies of the past, due to the attention paid to it since the 20th century. Although it takes place in these processes mainly due to ideological developments such as nationalization and institutionalization, and social developments such as urbanization and globalization, the main point that can be seen as a change for traditional music is the new transmission environments it encounters in these processes. With the establishment of the Republic, Turkish folk music became the object of written culture, first fixed with notation and turned into a sound recording as a result of the

* Geliş tarihi: 6 Haziran 2022 - Kabul tarihi: 23 Ekim 2022
Erkan, Serdar. “Halk Müziği ve Medyatik Dolayım İlişkisinde Sanatçıların Bilgi Kaynaklarının Genişlemesi: Neşet Ertaş Örneği”, *Milli Folklor* 138 (Yaz 2023): 107-118

** Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, serdarekan@mgu.edu.tr, Ankara/TÜRKİYE, ORCID ID: 0000-0002-7229-5835.

possibilities provided by the developing sound recording and broadcasting devices. It is one of the basic postulates of communication sciences about the transfer of culture that knowledge gains new social and institutional appearances, functions and aesthetic forms in each new transmission medium. These transmission media, which are divided into basic parts as oral, written and electronic, not only affect the way of transmission of messages, words and music in social communication, but also diversify the ways of using information and the perceptions of societies towards information. When traditional music is considered in particular, this means that music is first commodified, decontextualized, stripped of its usual institutional uses, and then re-contextualized during its reproduction and gaining new institutional appearances. It is possible to consider all these processes together with the process of transferring folk music to new media environments that started before the establishment of the Republic in Turkey. It is important to consider the parallelism of such a nationalization-culture institutionalization together with its cultural and social aspects, in order to understand the rich media appearance of folk music today and the new appearances of folk music in the social field. The process of mediatization and mediation of folk music in Turkey has progressed from the presentation of large narratives about music to the public (receiver) during the single-channel public broadcasting period, to the dissemination and consumption of smaller artistic elements that can be structurally divided into different media as content in the developing media environments. The artist's life story, art and many other performative elements that can be presented as content in the media continue to exist by changing and transforming according to the structural and social boundaries determined by the media tools. In this study, "Neşet Ertaş" and the story of his art in the media are discussed as an example. Neşet Ertaş is one of the first examples of the "media resource person" generation, who has gained national recognition with his music surpassing face-to-face performance environments quantitatively. Neşet Ertaş in the media has become a part of the identities of the artists who take himself as an example by existing with various narrative elements such as mastery, local attitude, ethnographic identity, life story, threshold, which constitute parts of his musical life rather than a narrative integrity. The purpose of this article, in line with the above narrative, is to examine Neşet Ertaş as a mediatic artist character and to question the relationship between folk music and media through artists who use the views of his life and the meanings of his art.

Keywords

Folk music, media, mediation, Neşet Ertaş, internet.

Giriş

Halk müziğinin notaya alınmasından, ses ve görüntü olarak bir kayıt ortamına aktarılmasına; notadan/kayıtlı icradan öğrenilen müziğin farklı iletişim ortam ve bağlamlarında yeniden icra edilmesine kadar tüm müzikal eylemler, medyalar arası etkileşimle oluşturulmuş ve yeni temsillerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Diğer bir deyişle halk müziği, geleneksel icra ortamı olan sözlü kültür sahasından koparılıp aktarıldığı yeni medya ortamlarında temsile ait yeni biçim, içerik ve bağlamlarla tanışmış; iletişim ortamı, alıcısı ve mesaj olarak müziğin kendisi her iletişim anının bağlamına göre yeniden tanımlanabilmesini sağlayan iletişim biçimleri içerisinde yerini almıştır.

Halk müziği ses dünyasının medyalaşması son dönem çalışmalarda "kültür endüstrisi", "kültürel değişim ve dönüşüm", "elektronik kültür ortamı", "kültürel tahakküm", "medyalaşma tarihi" gibi başlıklarla ele alınmış¹ ve halk müziğinin yeni medya ortamlarındaki görünümü üzerine çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmanın amacı, medya araçlarının kullanımını şartlayan dinamikleri tek şartlayıcı (ekonomi, tahakküm, popülerlik vs.) olarak görmeksizin, medya araçlarının sağladığı iletişim ortamının yapısıyla, toplumların "müzik" olarak birbirlerine aktardıkları icra, anlatı ve repertuarlar arasında ortaya çıkan etkileşimi kavramsal olarak ele almaktır. Bu kavramlar "dolayım" ana kavramı etrafında ortaya çıkan "yüz yüze etkileşim", "dolayımli etkileşim" ve "yarı dolayımli etkileşim" olmak üzere üçe ayrılmakta ve müziğin toplumsal sahadaki yaygınlığı ile simgeselliğinin boyutlarını kavramak üzere kullanılmaktadır. En başta belirtmek gereken şey, medya aracı değişimi yahut mevcut iletişim sürecine eklenmesinin, müziğin yalnızca seslerini değil müzikle ilgili tüm icra süreç, değer, anlam ve simgeleri de değiştirdiği ve müzikal ifadelerin içeriğini belirlediğidir.

Andreas Hepp'in;

...bir kültür ve toplumun özgünlüğünü belli zamanlarda hüküm süren iletişim araçları üzerinden ifade edebiliriz... baskın olan medya değiştiğinde kültür ve toplumun biçimi de değişir. Medya kültürü, buna göre belirli baskın bir iletişim ortamı tarafından karakterize edilen bir kültürdür... (Hepp 2014, 46)

tanımı zemininde gerçekleştireceğim tartışmada, medya-halk müziği ilişkisini, gelenekte üretildiği bağlam ve ortamlarından farklı bir şekilde, çoklu bağlamsal bir ortamda icra edilebilmek üzere metinler şeklinde üretilen (Thompson 2019, 48) yahut medya araçlarına aktarılan, halk müziğiyle bağlantılı her türlü iletişim durum ve unsuru olarak tanımlayacağım. Böylece, “medyalaşma” kavramı, geleneksel olanın değişiminin takibinden ziyade, günümüzde yüz yüze icranın artık yalnızca seçeneklerden birini oluşturduğu çoklu iletişim ortamlarında üretilen müziğin iletişimsel yapısını ve bu yapının halk müziği üretimi üzerindeki etkisini anlamak için kullanılacaktır.

Medya-halk müziği ilişki üzerine çözümlemeler yapabilmek için izleyeceğim yöntemin birbirinden tümüyle bağımsız iki icra ortamını (geleneksel sanat- medyada üretilen sanat) işaret ediyor görünmesini engellemek için “medyanın varlığıyla somutlaştırılmış iletişim düzenleri yapısının” (Hepp 2014, 46) zamanla ortaya çıkan varlığını gözden kaçırmamaya çalışacağım. Belirtmem gerekir ki bu tartışmada kullanacağım Neşet Ertaş örneklemini, “aşıklık geleneğinin” medyadaki dönüşümü üzerine Nebi Özdemir (2021) ve Süleyman Fidan (2017) tarafından kültür endüstrisi ürün ve süreçlerinin somut örnekleri; Bayram Bilge Tokel (2012) ve Erol Parlak (2013) gibi biyografi odaklı çalışmalar gerçekleştiren araştırmacılar tarafından ise Ertaş'ın medya kurum ve araçlarıyla iç içe geçmiş hayat hikâyesi olarak betimsel şekilde ele alınmıştır. Aynı örnekleme çalışmamızda medyalar arası aktarımın sanatın yapılma biçiminde ortaya çıkardığı “yeni” girdileri ele almak için fonksiyonel olarak kullanılacaktır.

Benjamin Kramer, müziğin medyalaşmasının sanatta yeni kurumsal biçimleri ortaya çıkarttığını belirterek “medyalaştırılmış müziğin bu alt alanındaki belirli kurumsal ortamlar üzerine düşünmenin, tarihsel gelişimin ayırt edici yollarını belirlemeye, mevcut yapıları açıklamaya ve ikinci bir adımda, medyada bilinen müzik temaları üzerinde alternatifler—varyasyonlar geliştirmeye yardımcı olabileceğini” (Kramer 2011, 471) belirtmektedir. Bu ifadenin çalışmamızdaki karşılığı, müziğin medyaya entegrasyonu ve medya aracılığıyla yeniden üretimi süreçlerinde ortaya çıkan sosyal, kurumsal, yapısal ve tematik değişikliklerin ele alınmasıdır. Çalışmanın örneklemini yorumlarken bu teorik zemini kullanacağım.

Halk müziği ve medyalaşma – teorik yaklaşım

Türkiye’de halk müziğinin taşıyıcı olarak “söz” dışında bir medya aracıyla aktarılması; diğer bir deyişle, bugün medyada gördüğümüz, her yerde karşımıza çıkabilen ifadeler halini alması “derleme” faaliyetleriyle başlayan ve iletişim medyası araçlarının gelişimiyle eşzamanlı olarak ilerleyen bir süreçtir. Derleme, ulusal kültür varlığının tespit edilmesi ve devlete ait kurumsal yapıların (TRT, Kültür Bakanlığı vb.²) yayın vizyonlarına göre çeşitli işlemlerden (notalama, sansür, orkestrasyon, kurgulama vs.) geçirilerek geleneğin zaman ve mekânından bağımsız bir şekilde yeniden kurgulanarak sunulması gibi amaçlarla bir araya toplanmasını sağlayan süreç olarak tanımlanabilir. Halk müziği, sözlü iletişim ortamından alınarak farklı bir medya aracına aktarıldığında gerçekleşen ilk şey, “bağlamsızlaşma”dır. Diğer bir deyişle halk müziği, kendi icra ortamından farklı bir ortamla tanışmasının henüz bu erken evresinde yerel icra ortamı ile arasında bulunan bağlarından koparılıp geleneksel iletişim süreçlerine dahil olmayan/farklı şekilde dahil olan sayısız farklı şartlayıcının (teknik imkân, ideolojik tahakküm, habitat vd.) etkisine açık hale gelmiştir. Yalnızca “derleme çalışması” olarak görü-

lemeyecek bu sürecin medya-müzik ilişkisi için önemi büyüktür; gelenekle malzemesi arasındaki bağlantının farklılaştığı ilk nokta burasıdır (Fidan 2017, 72; U. Özdemir 2019, 2137).

Anthony Giddens, geleneklerin yerel bağlarından koparılmasının, modernizmin dinamiği olarak gördüğü “yerinden çıkarıcı” etkilerin sonucu olduğunu belirtir. Bu yerinden çıkarmalar ile toplumsal yaşam için yeni bir zaman-uzam dilimlendirmesi sağlanır; toplum, birey ve grupların ilişkileri sürekli bilgi girdileri ışığında yeniden düzenlenir (2010, 22). Bu girişimler sonucunda kültürel ürünün zaman ve uzamı yeniden kurgulanabilecek hale gelmiştir. Giddens, zamanı uzamdan ayırmanın toplumsal etkinlik konusunda yeniden birleşmeler için bir temel oluşturduğunu; yerel alışkanlık ve deneyimlerin getirdiği kısıtlamalardan kurtulmayı sağlayarak çok çeşitli değişim olanaklarının açılmasına (25) yardım ettiğini belirtir. Diğer bir deyişle, geleneğin malzemesi medya araçlarıyla aktarılırken geleneğin kendi yapısal ve anlamsal sınırlarından kurtularak yeni performanslar için “modüler” bir meta haline gelmiştir. John B. Thompson da (2019) teknik medya kullanımının etkilerini Anthony Giddens’la aynı doğrultuda ele alarak; medyanın “zaman ve mekânca uzak ortamlardaki bireylere iletişim olanağı sunarak, onları yüz yüze etkileşimin zamansız ve mekânsal sınırlılıklarını aşmaya muktedir kıldığını” (51); “sınırların erimesiyle birlikte eşzamanlılık deneyiminin yerelliğinin mekânsal koşullarından kurtulduğunu; olaylar uzak bölgelerde meydana gelmesine karşın eşzamanlı olarak tecrübe edilebildi[ğini]; burada ve şimdi somutluğunun tersine, artık, özel bir bölgeye bağlı olmayan bir ‘şimdi’ duygusu ortaya çıktı[ğını] ve eşzamanlı[ğın] mekânda genişletil[erek] en nihayetinde küresel boyuta ulaştı[ğını] (52) belirtmektedir.

Giddens ve Thompson’un teorileri doğrultusunda, geleneğin zaman ve uzamından koparılan kültürel ifadelerin herhangi bir medya aracı için yeniden kurgulanabilecek birer metaya dönüştürüldüğü söylenebilir. Böylece, geleneksel bağlamların, yerinden çıkarılan geleneksel kurumların yerini alan ve yeni toplumsallık biçimlerinden doğan kurumsal yapılar aracılığıyla kurgulanabilecek hale getirildiğini; dolayısıyla yeniden bağlamsallaştırılmaya açık hale geldiğini söylemek mümkün olacaktır. Halk müziği için gerçekleştiğini varsayabileceğimiz şey de bu doğrultuda, medyanın yerinden çıkarıcı dinamiklerinden kaynaklanan, sanatın yeni paylaşım ortamlarında yeni toplumsal ilişki biçimlerinin ve müzikte yeni rollerin ortaya çıkması ve mevcut rollerin yeniden düzenlenmesi olmuştur. Bu tespitlerin ilk aşamasını Benedict Anderson’un (2015) “hayali cemaatler” kavramıyla birlikte ele alarak dinleyicisini “zamansız ve mekânsız daimî kültürel alıcılık” konumuna yerleştiren medyanın, yayını yaptı[ğı] kültürel içerik aracılığıyla “hayali bir cemaat yarattığını” söylemek mümkündür ki bu cemaatlerin hepsi bu ilk hayâ’lilikten sonra sanatın paylaşarak anlamlandırıldığı gerçek toplumların kendisi haline geleceklerdir. Dinleyici ya da icracı yüz yüze toplumun onlara sunduğu mekân, zaman ve rollerden bağımsız olarak da müzikle, kendi paylarına düşen değişimlerle ve kültürel içeriğin sunucusunun mesajıyla birlikte ilgilenilmektedir.

Türkiye örneğinde müziğin medyalaşmasını, birbiriyle çoğu zaman iç içe geçmiş notalama, ses kayıtları, radyo yayınları, televizyon yayını ve son olarak internet paylaşımları olarak kısımlara ayırmak mümkündür. Ancak, bu süreçler ve kullanılan medya araçları, müzikal içeriğin toplumla olan bağlantısını çözümlemek için “anlamli” olduğu sürece veri olarak ele alınabilir. Medya çalışmalarında içeriğin sunulduğu ortam ve dolayısıyla iletişimin taraflarının bu bilgi çevresi içindeki rolleri “yüz-yüze etkileşim”, “yari dolayimli etkileşim” ve “dolayimli etkileşim” şeklinde; alımlayıcının içerikle olan

etkileşimini vurgulayacak şekilde ele alınmaktadır. Thompson (2019) bu üç iletişim ortamını şu şekilde tanımlamaktadır;

Yüzyüze etkileşim, geleneksel icra ortamı olarak da adlandırdığımız, “ortak bir arada bulunma bağlamı içinde oluşur; etkileşim içerisindeki katılımcılar o anda hazırdirler ve ortak bir zaman-mekân referansını paylaşırlar” (110). “Dolayimli etkileşim mekân, zaman veya her ikisi bağlamında uzakta olan bireylere enformasyon veya sembolik içeriğin aktarılması imkanı sağlayan teknik medyanın kullanımını içerir. Dolayimli etkileşimin mekân ve zaman boyunca genişletilmesi ona yüz yüze etkileşimden farklı bir dizi özellik kazandırır. Yüzyüze etkileşim ortak birarada bulunma bağlamında gerçekleşirken, dolayimli etkileşim içindeki katılımcılar zamansal ve/veya farklı bağlamlarda yer alırlar”. (111). Yarı dolayimli etkileşim zaman ve/veya mekânda enformasyon ve sembolik içeriğin yaygınlaştırılmış varlığını içerir. Yüzyüze etkileşim ve dolayimli etkileşim söyleşmeli doğaya sahipken, yarı dolayimli etkileşim, iletişimin akışının ağırlıklı olarak tek-yönlü olması bağlamında, monolojik özellikli[dir] (112).

Halk müziğini geleneksel olarak adlandırmamızı sağlayan iletişim süreçleri yüzyüze etkileşim ortamında gelişmiştir. Yüz yüze etkileşim ortamı halen halk müziğinin asıl icra ortamlarından birini oluşturmakla birlikte az sonra ele alacağımız medyatik dolayım biçimleri yüz yüze icra ortamında biçim ve içeriği besleyen temel etkileşim kanalları haline gelmiştir. Dolayimli etkileşim, yüz yüze iletişim ortamının temel özelliği olarak söyleşmeli doğaya sahiptir ve halk müziği üretiminin aktarımı ve paylaşımı ortamları düşünüldüğünde bu niteliği halk müziğinin nihai paylaşım ortamı olarak internet ortamının sağladığını düşünmek mümkündür. Ancak, Neşet Ertaş örneklemini üzerinde düşünüldüğünde medyatik etkileşimin sağlandığı ortam olarak yarı dolayimli etkileşim ön plana çıkmakta; plak, kaset, nota gibi “söyleşmesiz”; diğer bir deyişle dinleyicinin icracıyla arasında doğrudan iletişim kurarak icranın yönünü belirleyemediği ve metin olarak eserinin icrasının yeni toplumsal iletişim biçimleriyle belirlendiği ortamlar öne çıkmaktadır. Medya ve müzik ilişkisinde her an karşımıza çıkacak bu yeni durumu Thompson, bağlamından koparılan kültürel ifadelerin üretim ve tüketim evreni üzerinden şu şekilde özetlemektedir;

Kitle iletişim üretim bölgesinde medya iletilerini üreten ve yayan personel, yüz yüze iletişimin doğrudan ve devamlı geri besleme biçimlerinden genel olarak yoksundur. Böylece üretim ve iletim süreçlerinde belirsizlikler öne çıkar, çünkü bu süreçler alımlayıcıların sağladığı ipuçlarının yokluğu içinde gerçekleşmektedir... alımlama bölgesindeki yapısal kırılma dolayimli medya iletilerinin alımlayıcılarının, deyim yerindeyse kendi başlarına kalmalarını ima etmektedir. Alımlayıcılar, bir iletiden az çok istediği anlamı çıkarabilir... (Thompson 2019, 49).

Medyatik dolayımında müziği, yalnızca “ses” olarak algılamak mümkün olduğu gibi sesin sahibi olarak sanatçıya ait diğer performatif unsurları da medya araçlarının gelişimi doğrultusunda bu bilgi yığına dahil etmek mümkündür. Buna göre medyalaşmayı nota, kaset-plak, radyo-Tv ve internet üzerinden hem bilginin erişebildiği toplulukların sınırlarını belirlemeleri ve hem de tek taraflı ya da karşılıklı dolayım imkânı sağlamaları bakımından ele almak mümkündür. Ben bu çerçeveyi performansın “icracı” tarafını ele alarak “halk müziği” kavramının performatif unsurlar açısından nasıl genişlediğini anlamak için kullanacağım. Varsayımım, bir ses dünyası olarak halk müziğinin yüz yüze icra ortamlarındaki görünürlüğünün yeni icra ortamlarında daha da genişlediği ve icra çerçevesinin çeşitlenmiş olduğudur.

Yarı dolayimli aktarım ortamı

Monolojik/söyleşmesiz medya ortamları Türkiye’de halk müziğinin söz haricindeki medya araçları ile bulunduğu ilk ortamlardır. Bunlar nota yayınları ile plak-kaset yayınları ve radyo-Tv yayınları olarak sıralanabilse de Neşet Ertaş’ın bu yayınlar arasında en çok plak ve kaset yayınları ile anıldığı bilinir. Ertaş’ın medyatik hikâyesinin başladığı; kendi repertuarının çeşitliliğini sağladığı ve ayrıca eserlerinin yurt genelinde ve yurt

dışında bilinirliğinin sağlandığını düşüneceğimiz temel nokta da tam olarak radyo yayınları ve eşzamanlı bir şekilde plak kayıtlarıdır. Ertaş'ın yarı dolayimli etkileşim ortamlarıyla tanışması kentle tanışmasıyla aynı döneme denk gelmektedir (N. Özdemir 2021). Özdemir bu dönemi “kentlileşme uğruna gelenek feda edilmiştir” ifadeleriyle olumsuz yönde çözümlerse de hemen ardından geleneğin ustalarının bu kayıtlar aracılığıyla “yerel kökenlerine bağlı toplumsal gruplar arasında... oldukça rağbet gör[düklerini]” (N. Özdemir 2021, 533) belirtmiştir.

Bu dönemde ses harici görünümünün (örn. plak-kaset kapakları, magazin haberleri vs.) medyatik performans olarak değerlendirilmeye ne kadar açık olduğunu bilmek, araştırma eksikliği nedeniyle, mümkün değildir³. Baskın medya araçlarının hâmesi olarak TRT'nin halk müziğini davranış, giyim-kuşam, repertuar vd. taraflardan resmi görünümü aşmayacak şekilde tek tip olarak kurguladığı ve araştırmacıların “radyo tavrı⁴” adı altında ele aldıkları bu dönemde Neşet Ertaş'ın geleneği temsil kuvvetinin ancak kurumsal yapının müsaade ettiği kadarıyla ve genel itibarıyla “ses”ten ibaret olduğunu düşünmek mümkündür. Ertaş bir süre sonra bu radyo tavrı dolayısıyla plak-kaset sektörüne yönelecektir (Tokel 2000). Bu sürecin benzer bir örneğini, Tamer Kütükçü'nün Türk müziğinin radyoyla buluşmasının 1920'lerdeki hikayesini ele aldığı çalışmasında (2012) bulmak mümkündür. Kütükçü, radyoya gelip giden ses sanatçılarının “radyo” kurumu bünyesinde birbirlerini henüz sanatsal olarak besleyemediklerini ve radyoda henüz sanat odaklı bir habitatın gelişmiş olmadığı tesbitine (39) yer verir. Bu örnek, müziğin gerçekleştirilebilmesi için yalnızca medya aracının mevcudiyetinin yeterli olmadığını anlamak için önemlidir. Bayram Bilge Tokel, Ertaş'ın radyo yıllarının sonlanmasında yukarıda belirttiğimiz “radyo tavrı”nın çok etkili olduğunu belirtirken bunu ima etmektedir. Kurumsal yapı, medya araçları üzerinden müziğin üretimi süreçlerini “kurumsallaştırmış”; sanatını bu kurumsal sınırlar içinde medya araçlarıyla buluşturmanın kendisine yeterli gelmediği Neşet Ertaş, görece özgün bir icra ortamı sağlayan plak ve kaset piyasasında daha fazla içerik üretmiştir. Ertaş'ın “her kaset bir öğretmendir” (N. Özdemir 2021, 535) çıkarımı da bu noktada önemlidir.

Bu dönemin icracılık için önemi, sayısı bilinmeyen ancak bugünkü “dinleyici” tipinin temelini oluşturduğunu söyleyebileceğimiz alıcıların, halk müziğini kendilerine özgü zaman, mekân ve bağlamlarından ayrı alımlayarak kendilerine tanınan sahada müzikle özgün bağlantılar kurmuş olmalarıdır. Neşet Ertaş da tam olarak bu medyalama döneminin ürünü bir sanatçı olarak farklı bölgelerin müziklerini zaman ve mekândan bağımsız olarak alımlamış ve onları “Neşetleştirmiştir” (N. Özdemir 2021, 567; Tokel 2002, 14-15). “Neşetleştirme”nin en bilinen örneği, Ertaş'ın Zeki Müren icrasıyla okunan, Ali İzzet'e ait Mühür Gözlüm eserini kendince yorumlayarak eserin kendinden sonra gelecek olan bütün yorumlarını etkilemesidir (N. Özdemir 2021, 542). Medya iletişimi sayesinde ortaya çıkan bu gelişme, beraberinde, “yeni” icracılık biçimlerini de getirmektedir. Pratikte plak, kaset ve radyo yayınlarının sunmuş olduğu yenden dinleme imkanının icracıya “yerinden edilmiş” metni tekrar tekrar, kendisi-dinleyicisi tatmin oluncaya kadar, sahne arkasında⁵ icra etme imkânını sağladığını söylemek mümkündür. Böylece, bu aşamada, yerel repertuarların yerel-ötesi simgeler haline geldiğini söyleyebiliriz.

Medyatik yaygınlık Neşet Ertaş için öncelikle, Anadolu müzik kültüründe öne çıkan türlerden bozlak ve oyun havasının onun adıyla birlikte anılması avantajını sağlamıştır⁶. Dahası, kendinden önce gelen sanatçılar ile kendi yöresinin insanları da onun toplumsal kimliğini tanımlamak için donör olarak kabul edilmeye başlanmıştır⁷. Görece geç tarihli olsa da Küçük Neşet, Neşet Abalıoğlu gibi doğrudan etkilenmeyi gösteren

isimler yanında Neşet Ertaş adı Kırşehir kültürüyle “özdeş” görülmeye başlanmış; bölgede gerçekleştirilen kültürel üretim için “müzikal performans” yeni bir etiket oluşturmuştur. Bu nedenle, “Neşet gibi” çalıp söyleyen ya da onun icrasıyla dolayımına giren eserleri okuyan sanatçıların onunla müzikal anlamda karşılaştırılmaları bir standart haline gelmeye başlamıştır.

Diğer taraftan Ümit Tokcan, Gülşen Kutlu, Emel Taşçıoğlu gibi sanatlarının yerel liginden ziyade kamu medyası sanatçıları olmaları dolayısıyla öne çıkan icracılar bu dönemde medya dolayımından beslenerek Orta Anadolu tavrı icracılıklarıyla gündeme gelmiş ve medya kimliği kazanmış sanatçılardır. Bu noktada artık “yöresel sanatçı”nın yöreden olmayan sanatçılar için bir icra modeli oluşturduğu bir dönemin başlangıcından bahsedilebilecektir ki bu gelişimi sağlayan, sanatçıların kayıtlarının dolayımında olması ve diğer sanatçıların bu kaynaklardan beslenmesidir. Sanatçının, medya ortamları içerisinde kendini yaratması anlamında bu olgu “benlik projesi” kavramıyla çerçevesinde ele alınabilir. Thompson, benliğin, bireyin aktif bir şekilde, hazır sembolik malzemelerden inşa ettiği sembolik bir proje olduğunu (2019, 258); medyanın gelişiminden önce, çoğu materyalin yüz yüze etkileşim bağlamlarından, mekânla sınırlı bir şekilde elde edilmek-
teyken; iletişim medyasının gelişmesiyle birlikte... benliğin inşası sürecinin yavaş yavaş dolayımli formlara erişime bağımlı hale geldiğini (2019, 259-260) belirtir.

Başka bir açıdan da icracının repertuarının artık “tercihli” bir hale geldiğini söylemek mümkündür. İrcacılar ve icracıların eserlerini yayınlayan şirketler repertuar tercihlerini dolayımında bulunan eserlerden yola çıkarak ve daha da önemlisi kendi amaçları doğrultusunda şekillendirebilmektedir. Plak ve kasetlerin tarihine önem verilmemesi bu tezi ortaya sürmeyi zorlaştırırsa da⁸ internet veritabanlarında yapılan küçük çaplı bir araştırmanın sonuçları, örneklem oluşturacak niteliktedir. Adı Neşet Ertaş’la anılan “Zahidem” türküsü üzerine yapılan bir sorgu, Discogs.com internet sitesinde şu sonuçları vermektedir; türkünün Neşet Ertaş tarafından okunan ilk kayıtlı plağı 1970 tarihlidir ve o tarihten sonra Neşe Karaböcek [1972], Emel Güney [1975], Funda Nur [1978], Turchia - Canti E Musica [1978], Zeki Müren [1989], Burçin [2014], Bedia Akartürk [Tarihsiz], Hülya Süer [tarihsiz], Ege Zeybekleri - Davul Zurna ile Oyun Havalari [tarihsiz] albümlerinde eser Neşet Ertaş’ın yorumuyla icra edilmiştir (Discogs 2022). Bu albümlerin sanatçıları/içerik oluşturucuları albümlerin repertuarlarını Türkiye genelinde yer alan ezgilerden oluşturmuşlardır, yerel sanatçılar değildiler.

Neşet Ertaş eserlerine ulusal dolayımında bulunma fırsatını sağlayan medya dolayımı, merkezine onu alan icracılara yalnızca Ertaş’ı tanıma ve onun eserlerinden kelimesi kelimesine beslenme fırsatı sağlamamıştır. Örneğin, Ertaş’ı takip eden ve aynı zamanda müziği notadan okumayı bilen ve farklı yöresel repertuarlardan beslenenler, artık yalnızca onun taklitçisi değildiler. Onlar, bu evreden itibaren Ertaş eserlerini medyatik dolayım içinde genişletenler ve sanatçı kimliklerini, benlik projesi örneğinde olduğu gibi, kendileri oluşturanlardır. Bu sanatçılara ilk örnek olarak Erol Parlak verilebilir. Konservatuar mezunu Erol Parlak, uzun yıllardır hem Neşet Ertaş üzerine araştırmalar yapmakta ve hem de Ertaş’ın eserlerini kendi çalım teknikleriyle birleştirerek zenginleştirmektedir. Diğer bir örnek, İsmail Altunsaraydır. Altunsaray, konservatuar mezunu ve bağlamayı yalnızca yöresel icra ile değil aynı zamanda eğitim sistemi içerisinde geliştirilmiş yeni tekniklerle çalan biri olarak Ertaş’ın ses dünyasının sınırlarını genişletmiş ve çeşitlendirmiştir. Altunsaray’ın bu konudaki ifadeleri;

...dediğim gibi, hem düğün geleneğinden geldiğim ve Abdal aşiretinden ustalarla aynı ortamda yetiştiğim için oradan alaylı bir eğitimim söz konusu. Bunun üzerine konservatuar eğitimini de bina edip ikisini harmanlayınca gerçekten hem alaylı müzik eğitimini konservatuarda analiz

etme imkânına sahip oluyorsunuz hem de alaylı iken bilmediğiniz şeyleri konservatuar eğitimi olarak daha bilinçli hale getiriyorsunuz ... (Altunsaray 2014) şeklindedir. Örneklem genişletilebilir ancak çalışmanın boyutları nedeniyle bu iki sanatçı ile yetinmek durumundayım.

Dolayımın monolojik yani tek taraflı olduğu bu örnekleme kitapları, nota kayıtlarını, makaleleri, belgeselleri ve tek taraflı iletişime dayalı diğer içerikleri eklemek mümkünse de yarı dolayımli etkileşim döneminde temel müzikal iletişimin içeriğe yansımını yine aynı medya araçları sayesinde üretilen ürünler üzerinden görmek mümkün olacaktır. Bu durumda yarı dolayımli medya iletişimi araçlarında Neşet Ertaş'ın sanatının gelişimi-değişimi yeni plak-kasetlerin dolayımına girmesiyle aynı hızda gerçekleşmiş; endüstride söz sahibi olan içerik üreticilerinin plan ve tercihleri değişimin yönünü ve hatta değişimin olup olmayacağını belirleyecek hale gelmiştir. Yarı dolayımli etkileşim ortamını, böylece, icracıların söyleşmesiz ortamda dolayımında bulunan içerikle aralarında kurdukları bağlantıların "ürünlerinin" oluşturduğu bir ortam olarak düşünmek mümkündür.

Dolayımli İletişim: Yüzyüze İcranın Genişletilmiş Örneği Olarak İnternet Dönemi

Müziğin dolayımının diğer iletişim medyası türlerine nazaran biçim, içerik ve iletişimin yeniden tanımlanması açısından bütüncül nitelikte değiştiği nokta, internet teknolojisinin bir medya iletişim aracı olarak kullanılmaya başlanmasıdır. İnternette müzik yayını, müziğin üzerindeki yüzyüze toplumsal kullanımların ve yapımcı dayatmalarının büyük anlamda kalkması anlamına gelmektedir. Medya iletişimindeki bu büyük gelişme sanatçının alımlayıcıyla olan ilişkisinin sanatçının aktardıkları ve kültürel içeriğin alımlayıcısının (icracı, içerik üreticisi vs.) kendi sınırları ile çerçevellenebileceği anlamına gelmektedir. Diğer medya araçlarının aksine, internette yer alan içerikler önceki medya araçlarında kalıplaşmış müzikal anlatım ve aktarım biçimlerine mahkûm değildir. Örnek olarak, bir sanatçının herhangi bir tür üzerine gerçekleştirdiği icra denemeleri, esinlenmeler, müzikal yorumlar, etütler, eleştiriler vs. de artık dolayımdadır. Born ve Haworth, müzik ve internetin buluşmasını şu şekilde özetlemiştir;

"...ağ aynı zamanda müziğin söylemsel ve sosyal dolayımının çoğalan biçimlerine de ev sahipliği yapar. Aslında, ağ, müziğin söylemsel ve sosyal dolayımını çok yönlü olarak çoğaltır, yeni çevrim içi varlıklar, pratikler ve ilişkiler doğurur, bunlar da çevrim dışı formları çoğaltabilir, kamuya açıklayabilir ve küreselleştirebilir... böylece... çevrimiçi-çevrimdışı melez formları üretebilir..." (Born ve Haworth 2018, 603).

İnternet ve halk müziği ilişkisi, internetin bir bellek olması dolayısıyla öncelikle "arşivsel" olarak görülmüştür (N. Özdemir 2021). Sanatçının internette yer alan tüm kayıtları, dileyen ve internete erişimi olan herkese açıktır. Bunun yanında, dolayımında bulunan bu kayıtlar dinleyici etkileşimine açık, "forum" benzeri alanlar sayesinde kişilerin birbirleriyle bir sanat eseri üzerinden etkileşime girmesini sağlayabilir. Ancak internet yalnızca bir "kayıd yeniden oynatma aracı" ve mevcut kayıtlara dair yorumların paylaşıldığı bir ortam değildir. Daha önceki medya araçlarında (yayımlanabilir olması bakımından) toplumsal dolayımında yer bulamayan içerikler, müzikal olmayan kayıtlar; sanatçı hakkında ister yerel ister yerel-ötesi alımlayıcıların fikir-düşünceleri ve diğer içerikler artık birer "medya içeriği" olarak yayındadır. Bunun anlamı, sanatçının sanatının artık yalnızca seslerle ve belirli bir sınıra kadar müsaade edilen diğer verilerle kısıtlı olmadığıdır. Bu noktada sanatçı ve sanatına dair bilgiler alımlayıcının kendi icracı kimliğini yaratırken kullanabileceği parçalar halindedir. Örneğin, Neşet Ertaş'ın biyografisinden bazı anlatıların kısa film gibi ele alındığı birçok içeriği internet platformlarında görmek mümkündür;

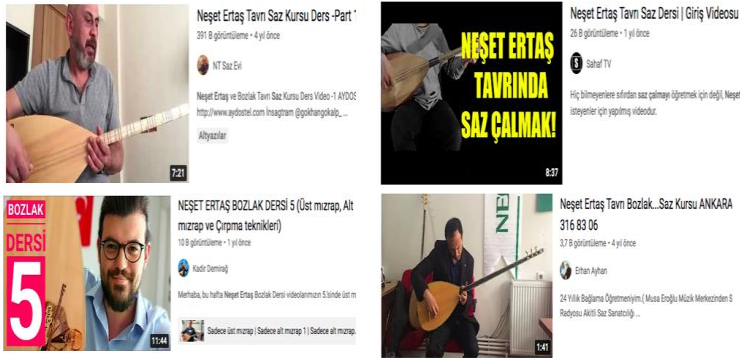


Fotoğraf 1: Neşet Ertaş'ın hayat hikayesinden bazı detayları internette içerik olarak sunan videolar. Bkz. Karaman (2019), Argonomi (2021), Sesli Şiirler (2019), Yeni Nesil Tv (2021).

Kıscacası, internet, halk müziği için önceki medya araçlarında görülebilir olmayan unsurların da sanatın anlam çerçevesine eklenebilmesi konusunda bu genişlikte hiçbir ortamla karşılaştırılmayacak derece geniş bir etkileşim ortamı sağlamıştır denilebilir. İnternet çağında sanatın tanımı yine toplumsal iletişime bağlıdır ancak toplumsal farklılıkların bu denli “görünür” olduğu bir iletişim ortamı daha önce mevcut değildir. Artık toplumsal farklılıklara dayalı olarak yeniden yorumlanan sanat ve sanatçı imgesi de dolayımıdadır.

İcracılık için ise internet, sonsuz dolayımında bulunan seslere ulaşış özgün denemeler yapmanın da ötesinde sanatçının imgesine dair dolayımında bulunan ve ağ toplumu tarafından oluşturulan bir belleğe ulaşmak anlamına gelmektedir. Bu bellek, yalnızca sanatçının sese dayalı imgesinden oluşan durağan bir bellek değildir; ortak noktalarını sanatçıyla ve sanatıyla ilgilenmenin oluşturduğu bir topluluk tarafından, sürekli oluşturulma halinde olan ve sürekli büyüyen dinamik bir toplumsal bellektir. Hoeven ve arkadaşları bu toplu yaratımı “sahne” kavramı üzerinden ele almışlar ve sahnelerin, “belirli bir müzik türü olarak algıladıkları şeye toplu olarak katkıda bulunan aktörlerin (örneğin sanatçılar, gazeteciler ve hayranlar) gevşek bir şekilde sınırlandırılmış ağları (Hoeven A. vd. 2020) olarak anlaşılabilceğini belirtmişlerdir. İnternet üzerinden kurulan bu topluluk ağlarını “sanal sahne” olarak adlandıran Bennett ve Peterson da sanal sahnelerdeki katılımcıların coğrafi olarak geniş ölçüde ayrı olduklarını, ancak onlardan farklı olarak, dünyanın dört bir yanındaki sanal sahne katılımcılarının internet üzerinden tek bir sahne oluşturma konusunda bir araya (2004, 10) geldiklerini belirtirler.

Bu doğrultuda, Neşet Ertaş ve sanatı çerçevesinde ortaya devasa boyutlarda bir “icracı ağının” çıktığını görmek mümkündür. Bu grubun ortak noktasını Ertaş belleği oluşturmaktadır. İcracılar, müziğin bu yeni mecrasında oluşturulan birbirinden farklı müzisyen kimliklerini tercih edebilirler. Bu noktada Ertaş'ın metalaşan müzikal ya da müzikal olmayan tüm görünüşleri yalnızca Ertaş'ın kendisinden kaynaklanmamakta; ağdaki icracıların Ertaş imgesine ve sanatına eklediği görünüşler de bu belleğe dahil olmaktadır. İcracılar Ertaş'ın müzikal icrasını artık yalnızca onu dinleyerek değil, sanal sahnede kendileri gibi katılımcılar tarafından onun etrafında oluşturulan belleği kullanarak öğrenmektedirler. Fotoğraf 2’de Neşet Ertaş gibi saz çalmak üzerine kurgulanmış videoları görmek mümkündür;



Fotoğraf 2: Neşet Ertaş'ın sanatını internet üzerinde çeşitlendirenler. Örnekler için bkz. NT Saz Evi (2018), Sahaf Tv (2021), Demirağ (2021), Ayhan (2018).

Çalışmanın sınırları dahilinde internet üzerinde genişleyen bu icra ağına verebileceğim, öne çıkan diğer örnekler Orta Anadolu ve çevresinde yaygın bir tür olarak görülen “bozlak” türü uzun havanın internette bir “bireysel ifade alanı” haline dönüşmesi ve Neşet Ertaş’la gündeme gelen “tambur tekne” sazın imge olarak kullanımıyla ilgilidir.

Halk müziğinin son dönemde öne çıkan türlerinden biri olan “Bozlak”, Neşet Ertaş’ın da dahil olduğu Orta Anadolu müzik kültürüne ait türlerden biridir. Bozlak, sözle icra edilen bir türdür ve gelenekte, ezginin sözü/ sözün ezgiyi takip ettiği bilinir. Ertaş’ın, bozlakların son temsilcisi⁹ olarak adlandırılması bu noktada önem arz etmektedir. İnternetin ortaya çıkardığı ağ kültüründe bozlağın yeni görünümlerinden biri, bozlağın sözlerinden yahut temasından bağımsız olarak gelişen “bozlak açış” kavramıdır. Bu “yeni” bozlak açışlar sözsüzdür ve süresi bakımından radyo-televizyon ya da plak-kaset çağı teknolojilerinin tanıdığı süreyle sınırlı değildir. Dahası, bozlak açışlar internet üzerinde tek başlarına bir yetenek sergileme alanı haline gelmiş ve bu yetenek gösterme alanında, gelenekte olanı birebir çalabilme, doğaçlama, tematik takip veya yansıtmacılık, saz çalım tekniği, virtüözlük gibi “yetenek” başlığı altında ele alınabilecek birçok kavramla kurulabilecek bağlantıların mevcut olduğunu görmek mümkündür. Yeniden bağlamlandırılan bir ifade biçimi olarak bozlak da medya iletişimi içerisinde modüler hale gelmiştir ve farklı yörelerin türküleri ile birleştirilmeye başlanmıştır¹⁰. İcra edilen eserler özelinde düşünülecek olursa bunun anlamı, eğer amaç daha iyi icrada bulunmak ise icra edilen eserin bir önceki noktadan (teknik, otantiklik ya da yaratıcılık anlamlarında) daha farklı bir noktaya doğru ilerlemesi ve dolayından beslenenler için yeni alternatifler oluşturmasıdır ki İsmail Altunсарay, Muhlis Berberoğlu, Özgürçan Çoban gibi isimlerin bozlak açış konusunda ustalıklarını sergiledikleri videolar oldukça yaygındır.

Diğer örneğimiz olan “tambur tekne saz” bugün yalnızca Neşet Ertaş’la özdeş olarak görülmektedir. “Tambur tekne saz” yeni üretilmiş bir çalgı olup Türk Sanat Müziği’nin temel çalgılarından “Tanbur” ve Türk Halk Müziği’nde yer alan “Tambura” ile olan organolojik bağlantıları incelenmeye muhtaçtır. Ancak popüler olarak çalgı yapımcıların bu sazı “Neşet Sazı” olarak adlandırdıkları görülmektedir. Ayrıca, bu sazı üreten ticari firmaların Neşet Ertaş imgesini logolarında dahi kullandıkları görülmektedir¹¹. Sanatçıların yeni üretilmiş bu sazı kullanmaları, kimlik projelerinin görünür kısımlarında Ertaş’la olan bağlantılarını vurgulamaları olarak yorumlanabilir. Örnek olarak Neşet Ertaş¹², Hulusi Gökmeşe¹³, Ersin Bahar¹⁴ ve Ramazan Bağgül’ün¹⁵ sazları gösterilebilir;



Fotoğraf 3: Tambur Tekne Saz İcracıları

Sonuç

Çalışmanın örneklemini içerisinde göstermeye çalıştığım üzere nota, plak, kaset, TV, Radyo ve son olarak internet ortamında müziğin dolayımını sağlayan medya araçları yahut bu araçları tekelinde bulunduran kültürel hamilerin tercih, yönlendirme ve baskıları, bir sanatsal ifade türünün toplum sathındaki etkileşimini tek başlarına yönlendirmemektedir. Toplular, anlam arayışlarını ve dolayısıyla anlamı oluştururken kullandıkları ifadeleri yüz yüze aktarım ortamında sözün tek başına ulaşabileceği sınırlar içerisinde yer alan ifadelerle gerçekleştirirken; ağ toplumunda bu anlamların ve anlamı ifade etmeye yarayan araçların çokluğu onlara anlamı kendi toplumsal dinamiklerine göre seçme, oluşturma ve paylaşma imkânını sunmaktadır.

“İletişim” sahası içerisinde şekillenmiş bir “ırcacı” rolü kültürel araştırmaların genel olarak, metin merkezli çalışmaların lehinde, göz ardı ettiği alanlardan biri olmuştur. Sosyal birer varlık olarak multi-kültürel dolayım sahasından beslenerek kendi kimlik projelerini gerçekleştiren müzisyenlerin bir araştırma konusu olarak ele alınması, medya araçlarının çokluğu ile çeşitlendirilmiş bu iletişim sahası içerisinde gerçekleşen etkileşimlerin incelenmesi ile mümkün olacaktır. Neşet Ertaş’ı örnek olarak seçtiğimiz çalışmamızda da ırcacıların medya iletişimi içerisinde sonsuz içerik ihtimali içerisinde seçerek kendi performatif kimliklerini oluşturduklarını, değiştirdiklerini ve yeniden kimliklendirdiklerini görmek mümkündür. Dolayımında bulunan halk müziği kavramı, medya araçları yalnızca sesi aktarmaya müsaade ettiğinde sesle tanımlanır ve ırcacılar bununla beslenirken; diğer performatif unsurların aktarımını mümkün kılan medya araçları, ses haricinde görsel imgeleri, yeni hikayeleri ve topluluklar tarafından kabul edilen diğer ifade biçimlerinin aktarılmasını da mümkün kıldığında sanat ve sanatçı kavramı dinamik olarak yeniden biçimlenmektedir. Dolayısıyla, Ertaş’ı taklit eden hiçbir ırcacı onun kendisi ya da kopyası değildir. İrcacılar, yaratmak ve icra etmek istedikleri kimliklerinde Neşet Ertaş’ı bir imge olarak kullanan sosyal varlıklardır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. U. Özdemir (2019), (N. Özdemir (2021), (Fidan (2017), (Ünlü (2016) (Kütükçü 2012)., (Ünlü 2016)
2. Halk müziği ve devlet kurumları ilişkisini ele alan çalışmaların sayısı oldukça fazladır. Küçük bir örnekleme oluşturmasından Tokel (2002), Balkılıç (2009) ve Durgun’a (2018) bakılabilir.
3. İstisna teşkil edecek şekilde albüm kapaklarının etnografik veri olarak yorumlandığı bir çalışma örneği için bkz. (Değirmenci (2009)
4. (N. Özdemir (2021), (Tokel, Neşet Ertaş Kitabı (2000), (Fidan (2017).
5. Sahne arkası kavramı için bkz. (Goffman (2009)

6. Neşet Ertaş, 2005 tarihli bir gazete röportajında TRT'nin yalnızca "oyun havası" türüne ilgi göstermesinden yakınmaktadır. Bkz. <https://www.yenisafak.com/arsiv/2005/agustos/10/g01.html>
7. Neşet Ertaş'ın kendi yöresinde efsane gibi anlatıldığı videolar da dolaşımında bulunmaktadır. Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=rurjKDFdbro>; <https://www.youtube.com/watch?v=vbH6QrV85SE>
8. Bayram Bilge Tokel de çalışmasında (Tokel, Neşet Ertaş Kitabı 2000) Neşet Ertaş'ın eserlerini tarihsiz bir şekilde vermiştir.
9. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/bozlak-feryattir-39017070>
10. Örn. Çetin Akdeniz, ilgili videoda bozlak açış yapmakta ve ardından Kütahyanın Pınarları türküsünü icra etmektedir https://youtu.be/yxrct_LjcE
11. Örneğin, NT Saz Evi adlı işletmenin logosunda Neşet Ertaş'ın fotoğrafı bulunmaktadır. Bkz. https://www.facebook.com/sazkursuankara/phOotos/a.610631089122260/1117857815066249/?__tn__=%3C
12. <https://i3.posta.com.tr/i/posta/75//7500/6197266345d2a058acb66a2e>
13. <https://images.app.goo.gl/txGqXpC2U0wumTtEj7>
14. <https://www.instagram.com/reel/Cb-HY1jq-aJ/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>
15. <https://www.instagram.com/reel/Cbipol7IK8k/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

KAYNAKÇA

- Altunсарay, İsmail, röportaj yapan: Hamza İnç. 2014. Hiç Kimse Neşet Ertaş Olamaz İHA, (24 03). Erişildi: 08 16, 2022. <https://www.iha.com.tr/haber-ismail-altunсарay-hic-kimse-neset-ertas-olamaz-342951/>.
- Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler*. Çeviren İskender Savaşır. İstanbul: Metis, 2015.
- Argonomi. "Baba oğul atışması: Neşet Ertaş- Muharem Ertaş." Youtube. 31 Ocak 2021. Erişildi: Ağustos 21, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=_3iNe7-gUU4&ab_channel=ARGONOM%4%B0.
- Ayhan, Erhan. "Neşet Ertaş Tavrı Bozlak...Saz Kursu ANKARA 0 538 316 83 06." Youtube. 23 Mayıs 2018. Erişildi: Ağustos 21, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=IZQS654s6U&ab_channel=ErhanAyhan.
- Balkılıç, Özgür. *Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. İstanbul: Tan Yayınları, 2009.
- Bennett, Andy ve Richard A. Peterson. "Introducing Music Scenes." *Music Scenes Local, Translocal, and Virtual* içinde, yazar Andy Bennett ve Richard A. Peterson, 1-16. USA: Vanderbilt University Press, 2004.
- Born, Georgina, ve Christopher Haworth. "From Microsound to Vaporwave: Internet-Mediated Musics, Online Methods, and Genre." *Music & Letters* 98 (4): 601-647, 2018.
- Demirağ, Kadir. "NEŞET ERTAŞ BOZLAK DERSİ 5 (Üst mızrap, Alt mızrap ve Çırpma teknikleri)." Youtube. 28 Şubat 2021. Erişildi: Ağustos 21, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=m_yzIKevfAA&ab_channel=KadirDemir%4%9F.
- Değirmenci, Koray. "Dünya Müziği Söyleminde Romanlık ve Roman Müzik İcrası: Hüsnü Şenlendirici ve Selim Sesler Örneği." *Toplum ve Bilim* 159-187, 2009.
- Discogs. Erişildi: 08 03, 2022. https://www.discogs.com/search/?sort=date_added%2Cdesc&q=zahidem&type=release&layout=sm.
- Durgun, Şenol. *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*. İstanbul: A Kitap, 2018.
- Fidan, Süleyman. *Aşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*. Ankara: Grafiker Yayıncılık, 2017.
- Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*. Çeviren Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Goffman, Erving. *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2009.
- Hepp, Andreas. *Medyatikleşen Kültürler*. Ankara: Dipnot Yayınları, 2014.
- Hoeven, Arno van der, Erik Hitters, Pauwke Berkers, Martijn Mulder ve Rick Everts. "Theorizing the production and consumption of live music: A critical review." *The Future of Live Music* içinde, yazar Ewa Mazierska, Les Gillon ve Tony Rigg, 19-33. USA: Bloomsbury Publishing, 2020.
- Ünlü, Cemal. *Git Zaman Gel Zaman Fonograf, Gramofon, Taş Plak*. 2. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2016.
- Kütükcü, Tamer. *Radıyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2012.
- Karaman, Şafak. "Neşet Ertaş'ın Unutulmaz Büyük Aşkı Kim?" Youtube. 07 Nisan2019. Erişildi: Ağustos 21, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=CC4Jm1WCbKY&list=RDCC4Jm1WCbKY&start_radio=1&ab_channel=%C5%9EAFACKARAMAN.
- Kramer, Benjamin. "The Mediatization of Music as the Emergence and Transformation of Institutions: A Synthesis." *International Journal of Communication* 5: 471-491, 2011.
- NT Saz Evi. "Neşet Ertaş Tavrı Saz Kursu Ders -Part 1." Youtube. 07 Nisan 2018. Erişildi: Ağustos 21, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=bPELEFDo6_8&ab_channel=NTSazEvi.
- Özdemir, Nebi. "Aşıklık Geleneği ve Kültür Ekonomisi/Endüstrileri." *Kültür Bilimi Araştırmaları* içinde, yazar Nebi Özdemir, 527-569. Ankara: Akademi Kültür, 2021.
- Özdemir, Ulaş. "Notanın otoritesi, otoritenin notası: Türkiye'de nota-merkezli resmî halk müziğinin yapışökümü." *Rast Müzikoloji Dergisi* 2122-2148, 2019.
- Parlak, Erol. *Garip Bülül Neşet Ertaş*. İstanbul: Demos Yayıncılık, 2013.
- Sahaf Tv. "Neşet Ertaş Tavrı Saz Dersi | Giriş Videosu." Youtube. 01 Şubat 2021. Erişildi: Ağustos 21, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=oFq46uz8oZM&ab_channel=SahafTV.
- Sesli Şiirler. "Leylam- Yazımı Kışa Çevirdin- Türküler ve Hikayeleri- Neşet Ertaş- Anıl Sedalı- Sedalı Şiirler." Youtube. 20 Temmuz 2019. Erişildi: Ağustos 21, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=AVPNma3kdPc&ab_channel=SESL%4%B0%C5%9E%C4%B0%C4%B0RLER.
- Thompson, John B. *Medya ve Modernite*. Çeviren Serdar Öztürk. İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2019.
- Tokel, Bayram Bilge. 2002. Bağımıza Gazel Düştü. Ankara: Akçağ Yayınları.
- . *Neşet Ertaş Kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları. 2000.
- Yeni Nesil TV. "Kırık sazı, Leyla'ya aşkı, mapus yılları... Neşet Ertaş'ın zorluklarla dolu hayat hikayesi." Youtube. 25 Eylül 2021. Erişildi: Ağustos 21, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=Lr62IBXWslc&ab_channel=YeniNesiITV.