

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

DİYARBAKIR KENT MÜZİĞİNDE ELEKTRO BAĞLAMA

DOKTORA TEZİ

Ahmet GÜNDÜZ

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

AĞUSTOS 2021

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

DİYARBAKIR KENT MÜZİĞİNDE ELEKTRO BAĞLAMA

DOKTORA TEZİ

**Ahmet GÜNDÜZ
(414152001)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Songül KARAHASANOĞLU

AĞUSTOS 2021

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 414152001 numaralı Doktora Öğrencisi Ahmet GÜNDÜZ, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “DİYARBAKIR KENT MÜZİĞİNDE ELEKTRO BAĞLAMA”başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Songül KARAHASANOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Belma OĞUL**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Dr. İsmail SINIR
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Eray CÖMERT
İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : 10 Eylül 2021
Savunma Tarihi : 23 Ağustos 2021





Canım Annem ve Babama...



ÖNSÖZ

Yerel değerlerden olan kültür ürünlerinin çoğu bu gün melez ürünlere dönüşmüş, temeli belli olmayan uzaylı formlarında görünümlere sahiptirler. Bu yaklaşımla yaşı kırklar ve üzerinde seyreden çoğu birey için uzaylı simgeleri andıran şeyler; yirmili yaşlarını yaşayan insanlar için, zaten aşına oldukları dünya varlıklarıdır. Beyhude bir arayış gibi görünen değişimin sebep ve süreçleri, her ne kadar önemli görünse de gerçek şu ki; bugün yirmili yaşlarında olan çoğu kişi için pek te değerli olmayan bu eleştiriler, bundan yirmi yıl sonra değerli hale gelecek onlar için...

1960'lara kıyasla birçok sebepten dolayı uzaylı ürünlere dönüşmüş olan Diyarbakır musikisine ait ürünlerin, zaman-mekan değişkenleri içerisinde geçirdiği evreleri, eleştirel bir bakışla analize tabi tutmak; sonuç ne olursa olsun müzikoloji alanına katkıda bulunacaktır. Her ne kadar bu çalışmanın verileri tıklanma sayısı ile sahibine maddi gelir getirmeyecekse de, akademinin soyut ya da somut basamaklarında bir basamağın daha adımlanmasını sağlayacağını umuyorum. Gidilecek yere giderken yolda görülenlerin asıl bilgiyi kazandırdığı düşünüldüğünde, çalışmanın girişi ile sonucu arasındaki yazıların değerli bilgilere dönüşmesi tek temennimdir.

1979 yılında başlayan serüvenimin 2015'te doktora başladığım öğrenim sürecimde, bildiklerimi ve öğreneceklerimi öğrendiğim yeni bir dille yeni bir okumaya tabi tutmam anlamına da gelen bu araştırmayı yazdığım bu ilk kelimeler, dört tarafımı çeviren sanal ve saydam düşünsel duvarların, adeta birer yansıtıcıya dönüştüğünü hissettirdi bana. İlk kelimeyle başlayan bu süreç, "aynaların somut değil soyut bir dünyada da var olduğunu" bir cümleden çok bir yaşam pratiğine çevirdi benim için. Beş yıl boyunca "gayet otantik bir eğitim aldığımı" sonraki akademi yaşamımda iddia edip durduğum birçok görüş ve inanışlarımın bende kocaman bir ego oluşturduğunu anladım. O kadar yüksekte o kadar uzun süre bakmışım ki müzik alemine, "okulunu okumayan bu işi yapmasın derken" benliğimi okşadığını hissettiğim duygularımın; aslında beni kör eden, bana statü ve para kazandıran ve beni somut anlamda sahip olduklarımla var etmeye devam eden küçücük bir dünyanın duvarları olduğunu fark ettim. Eskiden benim için alt kültüre ait görünen her varlık, beni ben yapan ve sahip olduğum herşeyi elimden alabilecek güçte tehditler gibiymiş aslında, ama ben bunu kendime bir türlü söyleyememişim. Hayatımın çok büyük bir bölümünü geçirdiğim Diyarbakır'da yaşarken, müzik ve kültürün yanibaşımında değiştiğini farketmemişim bile. Tez çalışmamın alan araştırması sürecinde daha önceden tanıdığım insanlarla yaptığım görüşmeler, bu insanları yeniden tanıyarak bende var olan duvarları yıkmama yardımcı olmalarını sağladı bir nebze de olsa. Karşımda konumlandığım kültürlerin ve insanların varlığını hissetmeye çalışmanın zorluğu, bana bir tezden çok yeni bir dünya kazandırdı diyebilirim aslında. Bir yönüyle rahatlatan bu değişim bir yönüyle de hayatımdaki bir çok şeyi acı taraftan görmemi sağlayan çerçevelere dönüştü zaman içinde. Farkındalık ve farkında olmak... ya da Diyarbakır ağzıyla "ayık olmak" aslında acı verici bir şeymiş. Dünyanın en azından bu yaşta olan bana göre çok adaletsiz olduğunu gördüm. Ya da doğru kelimeyle *farkettim* diyelim. Hatta eski Ahmet'in de önceden çoğu zaman kendine üstlerde bir yerlerde saf tutmaya çalıştığını anladım. Kendime biçtiğim üst kimlik kartıyla her resmi kapıdan geçerken, dışarda kalmasını istediğim birçok şey, ben okudukça yazdıkça beni o mekanlardan dışarı çekti ve bana

bir çok şey öğretti. Sonuç olarak, araştırılacak alana bakış açısından edindiğim “dışardan bakma” yetisiyle yeni bir yetenek kazandığımı düşünür oldum. Biyolojik gerçekliğe bürünerek aldığım ilknefes ile bu satırları yazdığım bu nefesler arasında bir çok değişimin içinde yer almak sonuç olarak beni bugün bende memnun etti. Kendimin zorlu süreçlerle değiştiğine şahit olduğum bu zaman zarfında, somut-soyut bütün sınırların, duvarların yıkılışını hayal etmemi sağlayan bu tez sürecinin ve çalışmanın baş mimarı, yol göstericim ve aynı zamanda danışman hocam Sayın Prof. Songül KARAHASANOĞLU ‘na teşekkür ve minnettarlığımı memnuniyetle ömür boyu borç bilirim. Tez jürimde yer alarak türlü türlü acemiliklerimle canlarını sıktığım Sayın Prof. Dr. Belma OĞUL ve Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ’a emekleri için ne kadar teşekkür etsem de nafile. Ayrıca doktora savunma jürimde yer alarak çalışmama değer katan Sayın Doç. Dr. İsmail SINIR ve Dr. Öğretim Üyesi Eray CÖMERT’e teşekkür ederim. Doktora eğitimimde bana emeği geçen her daim rahmetle anacağım hocam Prof. Dr. Şefika Şehvar BEŞİROĞLU’na, ayrıca kendilerinden ders alma ayrıcalığına eriştiğim Prof. Dr. Ali ERGUR, Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK, Doç. Dr. Burcu YILDIZ ATAŞ ve Doç. Dr. Zeynep Gonca GİRGİN hocalarıma şükranlarımı sunarım.

Tez öneri süreci öncesinde ve ilgili metnin yazımında yardımlarını esirgemeyen ve en negatif dönemlerimde “yaparsın sen” sözleriyle beni teşviklerinden dolayı Dr. Öğr. Üyesi Sonay ÖDEMİŞ’e, siyaset, ekonomi ve İngilizce çeviri konularında sürekli rahatsızlıklarına maruz kalan can dostum Dr. Ferat KAYA’ya, ne zaman ihtiyaç duysam her türlü desteği sağlayan canım arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Didem DÖĞER ‘e, telefon ve internet erişimi üzerinden saatlerce zamanını çaldığım, doktora sürecinin bana kazandırdığı en önemli varlıklardan biri olan İsmail GÜNGÖR ‘e, alan araştırmalarım süresince bana yardımcı olan birbirinden değerli ana kuzusu can öğrencilerime çok teşekkür ederim.

Doktora eğitimim boyunca küçüklüklerinden beri ihmal etmeye başladığım kızım Zeynep Selen ve oğlum Kerem Aras’a, hep arkamda çelikten bir dağ gibi sürekli desteğini hissettiğim babama, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen ablalarım: Filiz, Seher, abilerim: Gökhan ve Selman’a minnettarım.

Son olarak doğduğumdan beri hayatını benim için hiçe sayan ve şu anda bile dualarını benden hiç esirgemediğine inandığım, doktora süreci içerisinde kaybettiğim canım anama sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Buluşmak ümidiyle...

Ağustos 2021

Ahmet GÜNDÜZ
(Öğretim Görevlisi)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET	xv
SUMMARY	xviii
1. GİRİŞ	1
1.1 Literatür Tartışması	7
1.2 Metodoloji	12
2. KÜRESELLEŞME VE KÜRESEL KÜLTÜREL AKIŞ.....	19
2.1 Küreselleşme	20
2.2 Küyerelleşme (Glocalization).....	25
2.3 Küresel Kültürel Akış.....	28
3. ELEKTRİKLE ŞEKİLLENEN YENİ BİR ENSTRÜMAN: ELEKTRO BAĞLAMA	33
3.1 Bir Enstrümanın Çeşitlenişi: Bağlamadan Türeyen Elektro	33
3.2 Elektro Bağlamanın Teknoloji Yönü	40
3.2.1 Elektro bağlamada küresel cihazlar	42
3.3 Teknolojiyle Çeşitlenen Elektro Bağlama.....	48
3.4 Değişken Bir Çalgı: Elektro Bağlama	57
3.5 Küreselden Türeyen Küyerel Kimlikli Bir Çalgı: Elektro Bağlama	61
3.6 Elektro Bağlamada Öne Çıkan İcracılar.....	65
4. KÜRESEL ÇAPTA AKIŞKAN BİR KÜLTÜR ÖRNEĞİ: DİYARBAKIR ..	69
4.1 Diyarbakır Kentinin Kısa Tarihi	72
4.2 Diyarbakır Müzik Geleneği.....	74
4.3 Sosyo-Politik ve Sosyo-Kültürel İzdüşümler	77
4.4 Küresel Tekno-Medya Alanda Diyarbakırlı Bir Motif.....	123
5. SONUÇLAR	145
KAYNAKLAR	155
ÖZGEÇMİŞ.....	165



ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 4.1: Diyarbakır'a göç eden ailelerin göç nedenleri.....	83
Çizelge 4.2: Diyarbakır'a göç eden ailelerde eğitim.	86
Çizelge 4.3: Diyarbakır il ve ilçelerine ait 2019 yılı nüfus.....	87
Çizelge 4.4: Diyarbakır'a göç eden ailelere ait düğün-mekan ilişkisi	90





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1: Farklı türde manyetikler	44
Şekil 3.2 : Manyetik bağlantı şekli 1	45
Şekil 3.3 : Manyetik bağlantı şekli 2.	46
Şekil 3.4 : Distorşın (Distortion) efekt pedalı	47
Şekil 3.5 : Prosesör	48
Şekil 3.6 : Tek manyetikli elektro bağlama	50
Şekil 3.7 : Elektro ve akustik bağlamaların tekne formları ve genişlikleri.	51
Şekil 3.8 : Yapım aşamasındaki çift manyetikli elektro bağlama.	53
Şekil 3.9 : Çift manyetikli elektro bağlama kapak ve tekne.	54
Şekil 3.10 : Dört telli elektro bağlama.	56
Şekil 3.11 : Çeşitli şekillerde elektro bağlama	59
Şekil 3.12 : Feridun Hürel'e ait çift klavyeli enstrüman: Elektro gitar-saz	60
Şekil 3.13 : Murat Ertel'e ait elektro bağlama	60
Şekil 3.14 : Ali Ekber Aydoğan'ın enstrümanı	61
Şekil 4.1 : Diyarbakır suriçi bölgesi - yukarıdan görünüm	79
Şekil 4.2 : Karpuz Kestim Yiyeyim isimli türkü	82
Şekil 4.3 : Diyarbakır Kent/suriçi bölgesi - 1939.....	85
Şekil 4.4 : Meryemo isimli oyuna ait ezgi notası.	93
Şekil 4.5 : Papure isimli oyuna ait ezgi notası.....	93
Şekil 4.6 : Şur-u Mertal isimli oyuna ait ezgi notası.	94
Şekil 4.7 : Tek Ayak isimli oyuna ait ezgi notası.	94
Şekil 4.8 : Çaçan isimli oyuna ait ezgi notası.	94
Şekil 4.9 : Teşi isimli oyuna ait ezgi notası.	95
Şekil 4.10 : Çift Ayak isimli oyuna ait ezgi notası.	95
Şekil 4.11 : Çift Ayak isimli oyuna ait ezgi notası (değişik).....	95
Şekil 4.12 : Diyarbakır Yenişehir Halk Eğitim Merkezi Gençlik Spor Kulübü Halk Oyunları Ekibi.....	96
Şekil 4.13 : Gırani oyununa ait müzik.....	99
Şekil 4.14 : Gırani oyunu doğaçlama eşlik müziği	100
Şekil 4.15 : Mihriban isimli eserin notası.....	103
Şekil 4.16 : Mihriban isimli eserin gıranileştirilmiş yorumunun notası	104
Şekil 4.17 : Musa Eroğlu'nun çalım şekline ait nota örneği.....	105
Şekil 4.18 : Gıranileştirilmiş şekli ile çalınan nota örneği	105
Şekil 4.19 : Leylim Ley isimli eserin notası.....	106
Şekil 4.20 : Leylim Ley isimli eserin notası.....	107
Şekil 4.21 : Leylim Ley isimli eserin gıranileştirilmiş yorumunun notası	108
Şekil 4.22 : İbrahim Tatlıses örneği.....	109
Şekil 4.23 : Gıranileştirilmiş örnek.....	109
Şekil 4.24 : Halay oyununa ait müzik.....	112
Şekil 4.25 : Halay oyununa ait müzik (değişik).	112
Şekil 4.26 : Halay oyununa ait müzik (değişik).	113
Şekil 4.27 : Halay oyunu doğaçlama eşlik müziği.	113
Şekil 4.28 : Delilo oyununa ait müzik (değişik).....	114
Şekil 4.29 : Delilo oyununa ait müzik (değişik).....	115
Şekil 4.30 : Dızo oyununa ait müzik.	115
Şekil 4.31 : Dızo oyununa ait doğaçlama eşlik müziği.	116

Şekil 4.32 : Keşeo oyununa ait müzik.	117
Şekil 4.33 : Keşeo oyununa ait doğaçlama eşlik müziği.	118
Şekil 4.34 : Esmerim oyununa ait müzik.	119
Şekil 4.35 : Esmerim oyununa ait müzik.	120
Şekil 4.36 : Esmerim oyunu doğaçlama eşlik müziği.	121
Şekil 4.37 : Şanlıurfa’da kullanılan Garip dizisi.	121
Şekil 4.38 : Diyarbakır’da kullanılan Garip Hicaz Dizisi.	122
Şekil 4.39 : Çepik oyununa ait müzik.	123
Şekil 4.40 : Akustik bağlamada pul mikrofonla ses artırma denemesi.	125
Şekil 4.41 : Diyarbakır gazino sahnesinde elektro bağlama.	126
Şekil 4.42 : Dicle Üniversitesi’nde müzikli bir eğlence 1990’lar.	128
Şekil 4.43 : El yordamıyla üretilen bir elektro bağlama.	129
Şekil 4.44 : Dicle Üniversitesi memur etkinliği (1980’ler).	130
Şekil 4.45 : Diyarbakır’da müzikli bir eğlence.	132
Şekil 4.46 : Tarihi bir mekanda Eyvan Grubu.	133
Şekil 4.47 : Spotify’da gırani, halay vb.	141
Şekil 4.48 : Deezer’da gırani, halay vb.	142
Şekil 4.49 : Youtube’da gırani, halay vb.	142
Şekil 4.50 : Facebook’ta gırani, halay vb.	143

DİYARBAKIR KENT MÜZİĞİNDE ELEKTRO BAĞLAMA

ÖZET

İçinde bulunduğumuz çağda herşeyin herşeyle buluştuğu, herşeyin herşeyi etkilediği ve her şeyin herşeyle bir şekilde bağ kurduğu bir dönemi yaşamaktayız. Teknoloji sayesinde gelişimin ve değişimin sürekli olarak bilinçli ve bilinçsiz şekilde desteklendiği ilerleyişte olduğu bu süreçler, 1980’lerden beri küreselleşme olarak bütün boyutlarıyla bolca tartışılan bir kavram içerisinde tanımlanmaya çalışılmaktadır. Özellikle internet teknolojisinin gelişimiyle ivmelenen toplumlar arasındaki iletişim, küreselleşmenin kültürel alandaki yansımalarını, tartışılan önemli bir alana çevirmiştir. Homojen yapıların dağılmasına (heterojenleşme) sebep olan küreselleşme süreçleri, birçok farklı yapının bir araya gelmesiyle homojen yeni yapıların oluşmasını sağlamaktadır. İletişim devrimiyle birlikte, daha önce olmadığı kadar hızlı bir şekilde etkileşimin gerçekleşmesi, küreselleşmenin tüm alanlarda ve en uzak köşelere kadar etkisinin hissedilir olmasına neden olmuştur.

Bu çalışmada, küresel kültürel süreçler sonucunda ortaya çıkmış olan elektro bağlamanın, Türkiye genelinde ulusal boyuttaki etki ve yansımaları, küreselleşme kavramı çerçevesi içerisinde açıklanmıştır. Elektro bağlamanın yereldeki etkisi ise; Diyarbakır özel alanında tertip edilen düğünlerde icra edilen oyun müzikleri üzerinde odaklanılarak araştırılmıştır. Elektro bağlamanın yerelde icra edilen müzikler üzerindeki etki ve yansımaları, Appadurai’ye ait olan “küresel kültürel akış” modeli çerçevesinde analiz edilmiştir.

Appadurai’nin Küresel kültürel akışları etnik, medya, teknoloji, finans ve ideoloji olmak üzere beş boyutta incelemiştir. Günümüz Diyarbakır kentinde modele ait bazı unsurlar iç içe geçmiştir. İlgili modelin önerildiği tarihten itibaren geçen zaman içerisinde küreselleşme süreçlerinde bir takım değişimler yaşanmıştır. Bu sebeple modelin alanları çalışmaya uyarlanmıştır.

Küreselleşme süreçleri sonucunda Türkiye sahnelerinde görülmeye başlayan elektro gitardaki manyetiklerin, bağlamaya monte edilmesiyle, elektro bağlama küyerel kimlikli bir enstrüman olarak ortaya çıkmıştır. Elektro bağlamanın yayılımı, gelişim süreci ve yapısal özellikleri gibi konular, küreselleşme ve küyerelleşme kavramları bağlamında çalışmanın ikinci bölümünde sunulmaktadır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde, adeta küreselleşmenin bir ajanı gibi ele alınan elektro bağlama her yönden analiz edilmiştir. Bu bölümde elektro bağlama, atası olan akustik bağlama ile karşıtlıkları üzerinden ele alınmıştır. Elektro bağlamanın aralıksız olarak devam eden küresel akışlarla, Türkiye’de pazar bulan teknolojik bazı ürünler aracılığı ile sürekli olarak değişen bir enstrüman olduğu anlatılmaktadır. Enstrümanın başlangıçtan günümüze kadar kullanıldığı müzik mecraları ve yayılmasına vesile olan önemli icracılar bu bölümde sunulmaktadır. Enstrümanın yapısal özellikleri, beraberinde kullanılan analog-dijital cihazlar ve mekanik parçaları ile zaman içerisinde çeşitlenen elektro bağlamaya dair bir tasnif önerisi de bu bölümde yer almaktadır.

Tezin dördüncü bölümünde, öncelikli olarak çalışmanın örnek alanını oluşturan Diyarbakır'a ait tarih, kültür ve müzik alanları hakkında gerekli görülen bazı genel bilgilere yer verilmiştir. Bu bölümde elektro bağlamanın yerel olarak adlandırılan Diyarbakır özeli müzik icraları üzerindeki kültürel etkileri araştırılmıştır. Küresel akışlar çerçevesinde elektro bağlama ile örneklenen değişimler, 1950 ve 60'larda başlayan ve özellikle 1980'lerin ortasından itibaren artarak, 1990'larda kitlesel boyutlara varan, kırsaldan Diyarbakır kent merkezine doğru gerçekleşen göçlerin etkisi, etnik ve ideolojik alanlar içerisinde incelenmiştir. İdeoloji temelli oluşan etnik akışlar neticesinde gerçekleşen değişimler, Diyarbakır kent düğünlerinde yer alan oyun müziklerinin repertuvarlarında da görülmüştür. Yerel müzisyenler tarafından elektro bağlama üzerinde yapılan değişiklikler ile seslendirilen yeni repertuar, enstrümanda elde edilen yeniliklerle birlikte yeni bir *soundun* oluşmasını sağlamıştır. Diyarbakır kent merkezinde düzenlenen düğün vb. eğlence merasimlerinde icra edilen oyun müzikleri üzerinde yaşanan değişimler ve süreklilik arz eden kültürel akışların, 2000'ler itibari ile gelişen internet ile büyük oranda iç içe geçen medya ve teknoloji alanları çerçevesinde sunulması, bu bölümdeki bir diğer konuyu oluşturmaktadır.

“Diyarbakır Kent Müziğinde Elektro bağlama” isimli tez çalışması; ulusal ve uluslararası boyutta tanınırlığı olan 2, yerel örneklem olarak ta Diyarbakır'da 25 elektro bağlama icracısıyla yapılan görüşmeler yoluyla yürütülmüştür. Kamusal ve kurumsal alanlarda elektro bağlamanın yerinin anlaşılması amacıyla, TRT bünyesinde farklı il müdürlüklerinde çalışan 3 tonmaister ile görüşülmüştür. Ayrıca internet ortamındaki video sağlayıcı platformlarda yer alan sayısız görüntü kayıtları incelenmiş, Diyarbakır kent merkezinde zaman zaman pandemi nedeniyle kesintiye uğrayan birçok düğünde gözlem ve katılımcı gözlem teknikleri ile veri toplanmıştır. Alan araştırmasında yaşanan değişimlerin açıklanabilmesi ve örneklenebilmesi adına öne çıkan bazı repertuar elemanları dikte edilerek sunulmuştur. Konuyla alakalı literatür taramasından elde edilen ikincil veriler, alandan elde edilen birincil verilerle bir araya getirilerek çalışma sonuçlandırılmıştır.

Tezin dördüncü ve beşinci bölümünde aktarılan bulguların çalışmaya göre uyarlanan Appadurai'nin küresel kültürel akış modeli ile yorumlanmasından elde edilen sonuçlar iki ayrı başlık olarak sunulmuştur. Bunlardan ilki elektro bağlamanın ortaya çıkışı, yayılımı, kullanıldığı mecralar, yapısal ve teknolojik boyutları ile ilgili sonuçlardır. İkincisi ise, Diyarbakır kentinde düzenlenen düğün merasimlerinde icra edilen oyun müziklerinde kullanılan elektro bağlamanın rolünün, küresel kültürel akışların etnik, ideolojik ve tekno-medya alanlarındaki yansımalarına dair sonuçlardır.



ELECTRO BAGLAMA IN DIYARBAKIR CITY MUSIC

SUMMARY

We have been living in a period where everything meets everything, everything affects everything and everything connects with everything in some way. Thanks to technology, these processes, in which development and change have been constantly supported consciously or unconsciously, tried to be defined within a concept that has been widely discussed as globalization since the 1980s. The communication between societies, especially accelerated by the development of internet technology, has turned the cultural reflections of globalization into an important area of discussion. Globalization processes, that cause the dispersion of homogeneous structures (heterogeneity), provide the formation of new homogeneous structures by the combination of many different structures. With the communication revolution, the interaction has taken place faster than before, causing globalization to be felt to the farthest corners and in all areas.

In this study, the effects and reflections of electro-baglama, which has emerged as a result of global cultural processes, on a national scale throughout Turkey are explained within the framework of the concept of globalization. The local effect of electro baglama has been investigated by focusing on the game music performed at weddings held in the Diyarbakir private area. The effects and reflections of electro baglama on locally performed music were analyzed within the framework of Appadurai's "global cultural flow" model.

Appadurai's global cultural flows have been examined in five dimensions: ethnic, media, technology, finance and ideology. Some elements of the model are intertwined in today's city of Diyarbakir. There have been some changes in the globalization processes since the date the relevant model was proposed. For this reason, the areas of the model have been adapted to the study.

As a result of the globalization processes, the electric guitar pickups, which started to be seen on the Turkish stages, were mounted to the bağlama, and the electro baglama emerged as an instrument with a global identity. Within the concepts of globalization and glocalization, topics such as using, diffusing, development process and structural features of electro baglama are presented in the second part of the study.

In the third part of the research, electro baglama, which is considered as an agent of globalization, has been analyzed from all aspects. In this section, electro baglama has been examined through contrasts with its ancestor acoustic baglama. It is explained that elctro baglama is an instrumenet that has an uninterrupted global flows, constantly change through some technological products that find the market in Turkey. The musical mediums in which the instrument has been used from the beginning to the present and the important performers who have contributed to its spread are presented in this section. The structural features of the instrument, the analog-digital devices and mechanical parts used together, and a classification proposal about electro baglama, which has diversified over time, are also included in this section.

In the fourth part of the thesis, some general information about the history, culture and music fields of Diyarbakır, that constitutes the sample area of the study, is given. In this chapter, the cultural effects of electro bağlama on musical performances of Diyarbakır, which is called locally, were investigated. Within the framework of global flows, the changes exemplified by electro bağlama have been examined within ethnic and ideological fields; the effects of migrations from the countryside to the city center of Diyarbakır, which started in the 1950s and 60s and increased especially since the mid-1980s, reaching massive dimensions in the 1990s. The changes that took place as a result of the ethnic flows formed on the basis of ideology were also seen in the repertoires of the play music in Diyarbakır city weddings. The new repertoire performed by local musicians with modifications to the electro bağlama, enabled to form a new sound with the innovations obtained from the instrument. Changes in the game music performed in wedding and similar entertainment ceremonies held in Diyarbakır city center and the presentation of the continuous cultural flows and the media and technology fields that have been intertwined with the developing internet since the 2000s is another subject in this section.

The thesis study named “Electro Bağlama in Diyarbakır City Music” was carried out through interviews with 2 nationally and internationally recognized electro bağlama performers and 25 electro bağlama performers in Diyarbakır as a local sample. In order to understand the place of electro bağlama in public and institutional areas, 3 tonmaisters from different provincial directorates of TRT were interviewed. Besides numerous video recordings on video provider platforms on the internet were examined, and data were collected by observation and participant observation techniques at many weddings in the city center of Diyarbakır, which were interrupted from time to time due to the pandemic. In order to explain and exemplify the changes in the field research, some prominent repertoire elements are dictated and presented. The study was concluded by combining the secondary data obtained from the literature review related to the subject with the primary data obtained from the field.

The results obtained from the interpretation of the findings in the fourth and fifth chapters of the thesis with the global cultural flow model of Appadurai, which was adapted to the study, are presented as two separate headings. The emergence, spread, using mediums, structural and technological dimensions of electro bağlama, are the first of these. The second one is the results of the role of electro bağlama used in the music of the wedding ceremonies held in the city of Diyarbakır, and the reflections of global cultural flows in ethnic, ideological and techno-media fields.

Electro bağlama emerged with the mounting of pickups, which entered Turkey with the electric guitar, which reached a global market in the 20th century, on the instrument known today as bağlama.

Since the name used as "saz" in the past is used as "bağlama" today, instead of "saz" using the name bağlama would be more appropriate to use the words electro bağlama in naming the instrument. This naming will also prevent the name confusion that arises as a result of using two separate names from the past.

There are some opinions and statements about who first produced this instrument. In an interview, Erkin Koray stated that he invented this instrument by having a pickup mount on the electro bağlama, and that he thought this instrument would be used by relevant performers in the future. Yavuz Top also stated that they produced this instrument together with Erkal Zenger as a result of some trials. According to another

view; Orhan Subay, who is known as a baglama artist on TRT, was the first to have the electro baglama made.

Considering the period when electro baglama first appeared, it seems plausible that Anatolian rock and arabesque music, in which mostly Anatolian melodies and word structures were used, led to the spread of electro baglama.

Some local performers in Diyarbakir used electro baglama in popular music performances, including classical Turkish art music and some other music genres, between the 1970s and 1990s. Electro baglama, which is seen as a sub-culture by some people since its first appearance, has started to find a place in TRT for the last ten years. Electro baglama is among some prohibited practices with its production styles and personal interventions in some programs broadcast on TRT today.

In the current period, on the one hand electro baglama has appeared in many different musical performances in music competition programs (from Turkish folk music to Western pop), on the other hand it has penetrated a wide geographical covering areas like urban and rural areas of Turkey; from north to the south, east to the west. As a result of this spread, it has even replaced some local instruments used in traditional music performance in many different regions.

In the current period, electro baglama has appeared in many different musical performances (from Turkish folk music to Western pop) in music competition programs with high ratings.

In the current period, electro baglama has appeared in many different musical performances (from Turkish folk music to Western pop) in music competition programs with high ratings.

Electro baglama was first seen in Diyarbakir in the 1970s. It was known that musicians named Mehmet Aslan and Hakim Aslan first brought this instrument to Diyarbakır.

Instruments such as oud, cümbüş and qanun were used in the performance of Turkish music, which is known as Diyarbakır music, until the 1980s. In direct proportion of spreading the electro baglama in the city, these reeds have started to give their central place to electro baglama over time.

The electro baglama, which has also been produced manually by local musicians, has responded to the need for a loud instrument in musical performances in entertainment venues.

As of the 1980s, arabesque music, which rose throughout Turkey, found a response in Diyarbakır and took an important role in the spread of electro baglama. Records and cassettes circulating at the national level are the main products that played a role in the spread of Arabesque in the city.

Electro baglama became widespread with arabesque music, which became popular in the city especially in the 1980s, spread all music areas of the city. The arabesque performances started in the 1980s, led to the electric baglama being the main instrument in all entertainment areas such as the wedding hall in the city.

Especially after the 1990s, the population of rural origin, who settled in the city, could not adapt to the urban culture, and transformed the urban culture into a rural identity. This new population coming from different surrounding regions has created a heterogeneous structure in the city.

Events such as the lifting of the "OHAL" in the Eastern Anatolia and Southeastern Anatolia regions after the 2000s has led to the acceleration of urbanization in Diyarbakır. The weddings held on the streets until that time were moved to these modernized halls and increased their visibility in the public space with the increasing number of wedding halls.

The change in wedding performances that started in the 2000s has advanced the wedding music repertoire from an urban identity consisting mostly of oral folk songs to a rural identity.

Today, the wedding music of the city of Diyarbakır, which is limited to 5-6 types of folk dances, is performed with a small instrument group, which includes the organ, drum and zurna, in which the electro bağlama is the leading role.

The melodies used by electro bağlama players in their performances are mostly fed by the melodies of rural instruments such as *zurna* and *bilur* and *dengbejs* who have performed music from past to present. These melodies, which are mostly instrumental, consist of some known melodies in the memory of the electro bağlama performer and the motifs from their musical backgrounds improvised.

The electro bağlama, which is formed by the influence of global processes, has been reinterpreted almost locally in this way by developing different playing styles in Diyarbakır.

Electro bağlama performers appearing in today's Diyarbakır weddings use sound-changing pedals with the ability to imitate instruments such as kaval and zurna.

1. GİRİŞ

Müziğin küresel ölçekte her an ulaşılabilir hâl aldığı enformasyon çağı olarak adlandırılan bu günlerde, toplumlar tarafından kabul gören tüm müzik türleri ve tarzları, hızlıca tüketilen popüler kültür ürünlerine dönüşmüştür. Türkiye özelinde üretim-tüketim ilişkileri içerisinde yer alan ve özellikle 1980’lerde popülerleşen arabesk müzik, günümüze değin varlığını sürdürmüş ve müzik hayatımızın vazgeçilmez figürlerinden birine dönüşmüştür. Arabesk olarak adlandırılan bu müziğin en önemli ses bileşenlerinden birinin elektro bağlama olduğunu söylemek müzik açısından doğru bir tespittir.

Son yüzyılda hepimizin olduğu gibi müzikal enstrümanların da teknolojik cihazlarla donatılmasına yol açan küreselleşme sürecinde meydana gelen değişiklikler yoluyla insanlar, üye oldukları toplumdan, enstrümanlar da yer aldıkları orkestralardan bir süre önce kopuş yaşamıştır. Teknoloji ile birlikte artık herşeyin görünür olmak adına bağırıldığı (teknolojik unsurlar aracılığıyla; müzik uygulamalarında enstrümanlar, sosyal medyada insanlar) bir dönem yaşanmaktadır. Öyleki bağlama, teknoloji ile edindiği bağırma becerisi sayesinde dönüştüğü elektro bağlama formuyla cümbüş, bağlama, zurna, kemençe vb. enstrümanların giderek çoğu alanda yerini almış, müzik icra alanlarının bir çoğunda vazgeçilmez bir yer edinmiştir.

Müzik ve ses teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan ses aktarma organları ve ses değiştirici cihazlar, 20. yüzyılın ortalarından itibaren boyut kazanan küresel pazar ile birlikte Türkiye’de kullanılmaya başlanmış ve özellikle elektro gitar için üretilen bir takım elektronik cihazların elektro gitarla birlikte Türkiye müzik piyasasına girmesine olanak sağlamıştır. Teknoloji yoluyla hız kazanan küresel boyuttaki ürün ve insan hareketliliği sayesinde Türkiye’ye giriş yapmış olan manyetik cihazlar (pickup), yerel bir enstrüman olan bağlamaya uygulanarak, elektro bağlamanın ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Başlangıçta manyetiklerin eklenmesiyle oluşturulan elektro bağlama, öncülü olan akustik bağlamadan oldukça farklı bir tını oluşturması sebebi ile var olduğu andan itibaren farklı bir enstrüman gibi algılanmıştır. Geçen zaman içerisinde birçok farklı analog ve elektronik cihazların eklenildiği

elektro bağlama, günümüzde icracı için kullanımı rahat ve çeşitlenmiş, ama bir o kadar da karmaşık hal alan bir enstrümana dönüşmüştür.

Türkiye’de birçok zanaatkar tarafından üretilmekte olan elektro bağlama; elinden çıktığı ustanın yapım tekniği ve kullanıcının isteği doğrultusunda farklı formlarda karşımıza çıkabilmektedir. Enstrümanda farklı sayılarda kullanılan manyetikler farklı tınlar oluşturmakta ve bu oluşan tınlar da farklı çalım tarzlarına ait kullanımlarda farklı tercihlerin önünü açmaktadır. Manyetik sayılarının (1 veya 2) belirlediği farklı tınlar bu sayede enstrümana dair bir tasnifleme de yapılmasını mümkün kılmıştır. Elektro bağlamanın yıllar içerisinde dört, beş hatta altı sıra gruplanmış şekilde dizilimle tellenen çeşitleri üretilmiştir. Zaman içerisinde kendisine eklenen bazı analog ve dijital cihazlar sayesinde elde edilen tınlar, enstrümanın birçok farklı tür müzikte, hatta kimi zaman dinleyici, icracı veya her iki grup için özel görünen bir müzik eserinde farklı tercihler oluşturmuş ve sonraki zamanlarda bu tercihler, iletişim teknolojisi yoluyla Türkiye’deki müzik sahnelerinde yayılmıştır.

Elektro bağlama, Teknolojinin gelişmesiyle her geçen gün çeşitlenen ses değiştirici elektronik cihazlar aracılığıyla günümüzde Türkiye’deki birçok müzik mecrasında boy göstermektedir. Son yıllarda özellikle düğün, nişan vb. müzik alanlarında kullanılan efekt padalları ve prosesörler (processor) aracılığıyla, icracı tarafından sayısız formda üretilen ve kullanılabilen ses bileşenleri, bazı alanlarda birtakım yöresel enstrümanın yerini elektro bağlamaya bırakmasına yol açmıştır.

Elektro bağlamayı odağına alan araştırmamız boyunca, internet tabanlı video ve müzik dinlenebilen uygulamalarda elektro bağlama ve elektrosaz isimleri taratıldığında on binlerden milyonlara varan izlenme ve dinlenme oranlarıyla karşılaşmakla birlikte, aynı uygulamaların tarama motorlarında şehirler özelinde tarama yapıldığında, Türkiye illerinin çok büyük bir kısmında tertip edilen düğün nişan vb. eğlence amaçlı merasim videolarında elektro bağlamanın hiç de azımsanmayacak bir oranda kullanıldığını görmek mümkündür. Yine taratılan videoların bazılarında elektro bağlama, Türksazı (Turkish elektricsaz) olarak nitelendirilen, kullanımı Türkiye sınırlarını aşarak yurt dışında da icra edilen bazı performanslarda da görülür.

Günümüz müzik hayatının birçok alanında yer alan elektro bağlama, ilk bakışta müzik eğitimi alanlar, akademisyenler ve diğer bazı kesimler tarafından uzun bir süre kabullenilmeyen ya da görmezlikten gelinen arabesk tarzda müzik, pavyon ve

düğünlerle özdeşleştirilerek, araştırmacılar tarafından göz ardı edilen bir konu gibi görünse de, görünür olmaya başladığı 1970'lerin başından beri neredeyse bir fenomen halini almıştır.

Türkiye'deki birçok kentte icra alanı bulan elektro bağlama, özellikle Diyarbakır için ayrı bir öneme sahiptir. Kentte düzenlenen düğün ve nişan benzeri törenlerde uzun süreli halaylar hâkimdir. Günümüz Diyarbakır'ında bu halayların eşlik müziğinde kimi zaman davul ve orgun yanı sıra rol alan başlıca enstrüman elektro bağlamadır. Bu sebeple çalışmanın özel alanını oluşturan şehrin sahip olduğu, 20. Yüzyılın ilk çeyreğine kadar Ermeni, Müslüman, Kürt, Türk, Keldani, Yezidi, Süryani gibi birçok farklı etnik yapının oluşturduğu heterojen nüfus yapısı; somut bir sınır olan, şehri çevreleyen, beş km'yi aşan uzunluktaki sur duvarları sayesinde, kente ait homojen bir kültürün oluşmasında ve uzun yıllar boyunca bu etnik kimliklerin şehirde bir arada yaşamasında önemli bir rol oynamıştır.

1960'lar sonrasında Diyarbakır'ın aldığı göçler ve giderek etkisini arttıran küresel boyuttaki kültürel akışların etkili olduğu değişimler, kente ait müzik pratiklerinin değişime zorlandığı süreçleri beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda tarih öncesi dönemlerden beri birçok farklı medeniyete dair sayısız kanıtın bulunduğu Mezopotamya bölgesinin merkezinde yer alan Diyarbakır, tarihsel arka planında kültürel anlamda oldukça fazla değer barındırmaktadır. Bu değerler içerisinde yer alan müzik, Diyarbakır açısından bir eğlence aracı olmaktan öte yüzyıllarla ifade edilebilecek bir kültür taşıyıcısıdır. Ermeni, Kürt, Türk, Süryani, Arap, Zaza gibi birçok etnik yapının bir arada oluşturduğu müziksel bellek heterojen bir özellik sunduğu kadar homojen bir yapıyı da içerisinde barındırır. Kentte farklı etnik yapıların iç içe yaşaması ile ortaya çıkan bu homojenlik, kenti çevreleyen devasa surlar içerisinde adeta tek bir pota içerisinde eritilerek sağlanmıştır.

Büyük oranda özellikle 1990'ların başından itibaren büyük oranda siyasi karışıklıklar temelinde meydana gelen bir takım şiddet içerikli olaylar, Doğu Anadolu ve özellikle de Güneydoğu Anadolu'nun il-ilçe ve kırsal bölgelerinden Diyarbakır'ın göç almaya başlamasına neden olmuştur. Özellikle bu göç dalgalarıyla Diyarbakır odağında oluşan insan hareketleri, 1990'lı yıllar sonrasında yeni yerleşim alanlarının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Giderek artan nüfusa paralel olarak sayısında artış yaşanan eğlence mekanları, müziğin icra alanlarının da çoğalmasında rol oynamıştır. 2000'li yıllarda

hızlanan kentleşme ile büyük bir hızla artan düğün salonları, müzikle birlikte elektro bağlama için de yeni sahnelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Şehirde müziğin icra edildiği eğlence alanlarını, düğün salonları ve bar-cafe olmak üzere iki başlık altında incelemek mümkündür. Bu mekanların çoğunda yer alan elektro bağlama, icra edildiği mekana göre farklı icra şekilleri ile kullanılmaktadır. Düğün salonlarında icra edilen müzikler, Türkiye genelinde olduğu gibi oyun eşlik amaçlı ezgilerden oluşmaktayken, diğer müzik mekanlarında arabesk, fantezi, rock vb. popüler müzik icraları yer almaktadır. Ülkenin geri kalanından farklı olarak, Diyarbakır'daki bu mekanların önemli bir bölümünde gecenin son icraları yöreye özgü halaylarla noktalanmaktadır.

Özellikle daha önceden de bahsedildiği üzere 1990'lar sonrasında Diyarbakır'a yönelik gerçekleşen yoğun göçlere ek olarak, 2002 yılında Türkiye'nin doğusunda Olağanüstü Hal'in (OHAL) kalkması ve 2005 yılı sonrasındaki Kürt açılımı gibi değişikliklerden kaynaklanan kentleşme giderek hız kazanmış ve kent yaşamına adaptasyonunun tamamlanmasına engel olacak şekilde gerçekleşen büyük yoğunluktaki toplu insan akışlarıyla, mevcut durum; şehre ait oturmuş bir kültür yapısının varlığından söz edilmesinin mümkün olamadığı bir kent ikliminin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Diyarbakır'da özellikle 1990'larda kırsal bölgelerden kent merkezine doğru gerçekleşen zorunlu göçler nedeniyle, kente ait kültürel ve müzik alanlarında bazı değişimler gerçekleşmiştir. Büyük oranda göç sonucu kentte yerleşik duruma geçen ilgili yeni insan topluluklarına ait kırsal kökenli kültür ve müzik öğeleri, 2000'lerin başından itibaren kent merkezinde düzenlenen düğün, nişan vb. merasimlerde görünür olmaya başlamıştır. Önceki dönemlerde de düğün mekanlarında kendine yer edinen elektro bağlama, yeni olarak adlandırılabilen kırsal kökenli icra unsuru elemanlarının ortaya çıkmasıyla şekil değiştirmiştir. Kültürel ve müzikal anlamda ortaya çıkan göç temelli değişim, kentin düğün salonlarında hakim olan müziğin kırsal kökenlerden beslenen yeni bir icra şekline dönüşmesine yol açmıştır. Kırsal kökenli müzikal bir belleğe sahip olan icracıların elinde teknolojik bir takım cihazlarla şekillenen elektro bağlama, günümüzde yerel ve ulusal alanda her dinleyici aktörün dinlemeyi seçtiği ve/veya kamusal alanda duyusal olarak maruz kaldığı, dünya üzerindeki bazı araştırmacılar için dikkat çekici olan bu yeni müziğin icrasında baş rol almaktadır. Diyarbakır özelinde küçük boyutta yapılan bir gözlem sonucunda bile;

elektro bağlamanın müzikolojik yazın için aslında ne denli önemli bir noktada durduğunu söylemek mümkün olabilmektedir.

Müziğin yeni bir takım teknolojik düzenlemeler yoluyla ve elektro bağlama aracılığıyla değişmesi, yöre insanının kimlik ifade elemanlarından birine dönüşmesine de yol açmıştır. Diyarbakır'da yaşanan keskin müzikal dönüşümler, özellikle elektro bağlamanın lokomotif rolde yer aldığı düğün müziklerinin icrasında ortaya çıkmıştır. Kentte icra edilen düğünlere ait birçok müzikal öğeyi yerinden ederek, merkez alanı ele geçiren bu yeni icra şekli, müzikoloji ve etnomüzikoloji alanları açısından araştırmaya değer birçok unsuru içerisinde barındırmaktadır. Yerinden edilen müzikal repertuvar unsurları, değişen müzisyenlerle birlikte çoğunlukla düğün müzik sahnelerindeki yerlerini yeni kentli sayılabilecek bu tarza ait repertuvar ve müzisyenlere bırakmıştır. Değişen müzik repertuvar ve tarzının ortaya koyulması açısından bazı oyun müziklerinin repertuarlarına ait transkripsiyonlar tez çalışmasında sunulmuştur. İlgili yeni tarz müzik, kırsala dayanan bir hafızanın kent ortamında özellikle elektro bağlama ile yeniden şekillenmiş ve sonraki süreçlerde internet aracılığıyla küresel düzeyde akışkan bir özelliğe bürünerek günümüz dünya müziği icraları içerisinde yer almaktadır. Yeni kentli müziği olarak adlandırılabilen bu tarz, yeni icracıların kırsal kökenli olmasına paralel olarak kırsal bir hafızayı temsil etmektedir. Bu hafıza içerisinde yer alan ezgi, motif ve kalıplar yoluyla icra edilen bu müzik içerisinde yer alan repertuvar, geçmişten günümüze kentte de var olan bazı ezgilerle büyük benzerlikler taşımaktadır. Düğün icralarında kullanılan bu ezgiler, geçmişe oranla günümüzde daha geniş bir zaman kaplayan oyun müziği icralarının ezgi gereksinimini karşılaması amacıyla iki farklı ezgi üretimini ortaya çıkarmıştır. Bunlardan ilki tezin ilerleyen bölümlerinde bahsi geçen doğaçlama olarak bilinen oyuna eşlik amacıyla müzisyen tarafından anlık şekilde ezgi üretilmesidir. Bir diğeri ise çalışmanın ilgili bölümünde *gıranileştirme* olarak kavramsallaştırdığımız Türkiye genelinde bilindik bazı ezgilerin *gırani/grani*¹ tarzındaki bazı özelliklerin kullanılarak seslendirilmesi ile ortaya çıkan icra şeklidir. Tez çalışmasında anlatımı yapılan bu ezgi üretim tekniklerine dair bazı çarpıcı örneklerle ait transkripsiyonlar kavramların anlatımını basitleştirme ve pekiştirme amacıyla çalışmanın ilgili bölümlerinde sunulmuştur.

¹ *Gırani/grani* kelimesi, Kürtçe'de ağırca, ağır şekilde anlamlarında kullanılmaktadır.

Özet bir bakışla, küresel süreçlerle, küresel düzeyde dolaşıma dahil olan bir takım teknolojik ses unsurlarının, yerel bir enstrümana zaman içerisinde eklemlenmesiyle oluşan küyerel bir enstrüman olan elektro bağlama; Diyarbakır özelinde yerel-bölgesel diğer unsurlarla birleşerek yeni bir duyum ve estetik anlayış yaratmıştır.

Bu tez çalışması; 1960'ların sonunda icat edilerek, 1970'lerde görünür olmaya başlayan elektro bağlamanın, küreselleşme süreçlerinde geçirdiği teknolojik gelişmeler ile Türkiye müzik pratiklerinde geçirdiği elli yılı aşkın bir süre içerisindeki serüvenini ve bu enstrümanın Diyarbakır kent merkezinde eğlence amaçlı icra edilen oyun eşlik müzikleri üzerindeki rolünü tarihsel bir perspektif içerisinde sunmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, tezde bağımsız değişken olarak ele alınan elektro bağlamanın ortaya çıkmasında etkili olduğu düşünülen küreselleşme süreçleri ve teknoloji gibi unsurlar irdelenmiş; elektro bağlamanın oluşumu ve günümüze kadar geçirdiği değişimler, enstrümanın ses üretme ve yayma aşamaları dikkate alınarak teknolojik bir bakış açısıyla küreselleşme, yerelleşme ve küyerelleşme kavramları çerçevesi içerisinde anlatılmıştır. İcra alanları ve literatür gibi ilgili alanlardan ve ağırlıklı olarak Diyarbakır özelindeki elektro bağlama icracılarıyla yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen verilerin, akademik alanda paylaşılması adına, aşağıda yer verilen sorulara aranan cevaplar ve bu cevaplar yoluyla ulaşılan bulgu ve sonuçların, bilimsel bir süzgeçten geçirilip, müzikolojik çalışmalara katkı sağlayacak şekilde bir araya getirilerek, konuyla ilgili araştırmacı ve araştırmaların istifadesine sunulmuştur.

Elektro bağlamanın odakta tutulmasıyla yapılmış olan bu çalışma; “1960’lı yılların Türkiye’inde ortaya çıkan, özellikle “arabesk ve “Anadolu rock” müzik pratikleri ile popülerleşen elektro bağlama, “Diyarbakır şehir merkezindeki oyun müziklerinin, son 15 senelik süreç içerisinde şekillenmesi noktasında nasıl bir rol üstlenmiştir?” sorusu üzerinde odaklanmayı temel problem olarak ele almıştır.

Çalışmanın ana probleminin cevaplarına ulaşılması;

1. Elektro bağlama hangi ihtiyaca cevaben, nasıl ortaya çıkmıştır?
2. Küresel akış süreçlerinde hareketlilik kazanan müzik ve ses teknolojileri, elektro bağlama üzerinde nasıl bir etkiye sahiptir?
3. Elektro bağlama, Diyarbakır şehir merkezindeki yerel müzik pratiklerine nasıl sirayet etmiştir?

alt problemlerine ait sorulara karşılık gelen cevaplar aracılığı ile gerçekleştirilmiştir.

1.1 Literatür Tartışması

Günümüzde sosyal bilim disiplinleri ile doğrudan ilişkili şekilde yürütülen müzik çalışmaları, çoğunlukla kültür analiz yöntemlerinden faydalanan model ve yaklaşımlarla yürütülmektedir. Felsefe, Antropoloji, Edebiyat, Sosyoloji, İlahiyat gibi beşeri ve sosyal disiplinler içerisinde de müzik odaklı yapılan bazı araştırmalar, akademide yer almaktadır. Müziğin duysal yönüne, transkripsiyonuna genel olarak yer vermeyen bu çalışmalar, incelenen konuyu temelde sarsan bazı sorunlara neden olabilmektedir. Bir diğer benzer sorun, araştırmacının araştırma yapılacak alanın kültürüne yabancı olması ile ortaya çıkabilmektedir. Bu doğrultuda yapılan birçok araştırma, araştırmacının bilimsel ve bölgesel alan dışından olması sebepleri ile farklı ve bazı yanlış sonuçlara ulaşılmasına sebep olabilmektedir. Sosyal bilimler alanındaki araştırmacılar, müzik alanındaki bilgi eksikliğinden (Müzikoloji, Etnomüzikoloji) kaynaklı müzik ve enstrüman icra yönlerine değinmeyerek eksik çalışmalar ortaya koymaktadır. Söz gelimi dil alanındaki bir araştırmacı, tez çalışmamızın bağımsız değişkeni olan elektro bağlamayı, edebi unsurları bozan bir unsur olarak görebilmekteyken, sosyal ve beşeri bilimler alanlarında araştırma yöntemleri konusunda bilgi eksikliği olan müzik alanındaki araştırmacılar, yürüttükleri bir araştırmada sadece müzik alanında saptamalarla sonuçlandırılan birçok yönden eksik araştırmalar yürütebilmektedirler. Sosyal bilimler alanında araştırılan konuyu bilimsel alanda değere tabi tutan nitelik, disiplinlerarası bir özellik barındırıp barındırmaması ile yakından ilişkilidir. Bu doğrultuda, müzik alanında araştırma yapacak araştırmacının sorumluluğu, ilgili konuyu çoklu yönden ele alma gerekliliğidir. Bu bağlamda, müzik alanında yapılacak çalışmalarda, teorik temellerini sosyal ve beşeri bilim disiplinlerinden alan, müzik bilgi ve becerisi aracılığı ile elde edilen verilerin sosyo-kültürel sonuçlar doğurması gerekmektedir. Bu bağlamda sosyo-kültürel sonuçlar elde etmenin ön planda tutularak yürütüldüğü bu tez çalışması sırasında yapılan literatür taramasında, çalışmanın ilgi alanına giren araştırmalara aşağıda değinilmektedir.

Tez çalışmasının araştırma kapsamına giren en erken yayın Cemil Demirsipahi (1975) tarafından yapılmıştır. İlgili metinde elektro bağlama telli çalgılar başlığı altında anlatılmaktadır. Demirsipahi ayrıca elektro bağlamanın ses karakterinin bağlamadan (akustik) uzaklaşması ve yüksek sesi sebebi ile dinleyiciyi negatif yönde etkilediğini belirtmiştir. Ayrıca Ersoy (2017) müziksel üslubun bileşenlerinden birinin zamansal

bağlam olduğunu açıklar ve elektro bağlama ile bağlamanın performans üsluplarını karşılaştırır. Elektro bağlamada, klasik bağlamada kullanılan tüm tellere aynı anda vurularak ses elde etme üslubunun kullandığında kulakları rahatsız edecek bir tını elde edileceğini vurgulamaktadır. Her iki çalışmada da elektro bağlamada üretilen yüksek seslerin icracının seslendirme şekliyle doğru orantılı olarak dinleyicide negatif etkiler bırakabildiği belirtilmektedir.

Neşet Ertaş'ın hayatı, eserleri ve sanat yaşamını araştırdığı “Garip Bülbül Neşet Ertaş” kitabının II. cildinde Parlak (2013), Ertaş'ın gençlik yıllarında yaptığı düğün icralarında düğün mekânlarının gürültülü ortamından dolayı elektro bağlamaya yöneldiğini aktarmaktadır (s. 125). Parlak, Ertaş'ın elektro sazı o dönemde sadece düğün icralarında kullandığını, plak kayıtlarında akustik saz kullandığını, Almanya'ya gittiği yıllardan başlayarak tamamen elektro saza yöneldiğini, birkaç albüm dışında bütün icralarında bu sazı kullandığını ifade etmektedir. Parlak, Ertaş'ın kendisine yetebilecek yüksek sesi üreten elektro sazı kullanmaktan tüm ısrarlara rağmen vazgeçmediğini ve adeta bu durumun saplantı derecesinde olduğunu ve Ertaş'ın bu sazı kullanmasıyla kendine özgü olağanüstü tını özelliğinin ortadan kalktığını, onun yerini cızırtılı, metalik bir sesin aldığını belirtmektedir.

Literatür taramasında ulaşılabilen bazı çalışmalarda elektro bağlama, yüksek ses ihtiyacına cevaben ortaya çıkan ve kullanılan bir enstrüman olarak ifade edilmektedir. Bu çalışmalar incelendiğinde, kimi zaman icracı tarafından istenilen kimi zaman icra edilen müzik veya sahne içerisinde ezgi duyma/duyurulması gerekliliği ile bu enstrümanın kullanıldığı görülmektedir (Özdemir, 1998; Gluck, 2005; Parlak, 2013; Baldan & Tabak, 2015).

Yüksek ses ihtiyacına cevaben üretilen elektro bağlamanın ortaya çıktığı dönemde popüler bir tür olan Anadolu rock müzik, özellikle kentsel bazı estetik anlayışların ortaya çıktığı ve elektronik seslerin kullanılmaya başlandığı bir dönemi de ifade etmektedir. Bu dönem içerisinde elektro bağlamanın ortaya çıkması kentli bir müzikal ifade olarak da yorumlanabilir

Yukarıda yer alan çalışmalarda elektro bağlama ile ilgili verilen bilgiler gözden geçirildiğinde, ilgili müzik icralarında yer alan enstrümanlardan birinin elektro bağlama olduğu anlatılmaktadır.

Hacker, elektro bağlamanın, bağlamanın elektro gitarın teknik imkanlarıyla donatılması sonucu ortaya çıktığını, bu dönemde amplifiye edilmiş enstrümanlara bir eğilimin olduğunu (2010) aktarmaktadır. Altınay'ın çalışmasında da benzer şekilde Türk halk müziği topluluklarında elektro bağlamaya bir yönelimin olduğu (2011) belirtilmiştir.

2000'lerde yapılan bazı çalışmalarda, halk müziği icralarında elektro bağlamanın kullanılmasıyla, geleneksel ezgilerin ve tınların bozulduğu ifade edilmektedir (Altınay, 2011; Artun, 2012).

Bazı araştırmacılar çalışma alanlarında yer alan elektro bağlamayı kullanım alanları bağlamında geleneksel bir enstrüman olarak belirtmektedir (Pelikoğlu, 2010; Darcan, 2015).

Diyarbakır hakkında yapılan tezler araştırıldığında, Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı'nın Tez Merkezi'ne ait tarama sayfasında yer alan çalışmaların büyük çoğunluğunun, mimarlık, tıp ve ziraat alanlarındaki araştırmalardan oluştuğu görülmüştür. Müzik alanında yapılan sınırlı sayıda tez çalışmasının yer aldığı tarama sonucunda ulaşılan çalışmalardan birinin sanatta yeterlilik tezi olmakla birlikte, paylaşım kapalı bir araştırma olduğu anlaşılmıştır. İlgili tez çalışmalarının üç tanesi müzik eğitim alanında yapılmış ve bu çalışmalar, araştırmamızdan oldukça uzak niteliğe sahiptir. Diyarbakır alanında yapılan müzikoloji konulu çalışmalar incelendiğinde, Diyarbakır dengbeçlik geleneği ve müzik pratikleri üzerine yapılan sözel analizlere yer veren (Adıgüzel, 2019), TRT repertuarında yer alan Diyarbakır türkülerine dair makam, usul, perdelerin kullanım sıklığı, makam analizi yapılan sistematik (Giray 2010; Erdağ; 2015), Celal Güzelses'in eserleri, müzik çalışmaları, hayatı, icra özellikleri (Tunç, 2019; Küçükuncular, 2019) gibi konuları kapsayan çalışmalara ulaşılmış ve bu çalışmalar incelenmiştir. Sistematik, tarihsel ve derleme niteliğinde olan bu çalışmalar, tez çalışmamızda yer alan günümüz Diyarbakır kent düğün icralarında seslendirilen müzikler ile ilgili sosyo-kültürel, sosyo-politik alanlarda tetkik ve tespitlere yer vermeyen araştırmalardır.

Diyarbakır müzik alanında yer alan ve çalışmamız açısından dikkate değer iki çalışma yer almaktadır. Yaşar'ın (2006) çalışmasında incelenen Diyarbakır Bismil İlçesi içerisinde yer alan Türkmenhacı köyü nüfusu genel olarak Alevi-Bektaşî Türklerden oluşmaktadır. İlgili alanda icra edilen düğün müzikleri otuz yıl öncesine kadar bağlama

ile seslendirilmekteyken sonraki dönemde davul-zurna ile seslendirilmeye başlanmıştır. İlgili tezin yayınladığı tarihte ise düğün müzik icralarının davul-zurnanın yanı sıra org, bateri ve elektro bağlamadan oluşan bir çalgı takımı ile gerçekleştirildiği de belirtilmektedir. Diyarbakır’da günümüz kent düğün icralarında da aynı enstrümanların kullanılması dikkate alındığında, geçmişte akustik bağlamanın müzik icrasındaki merkezi yerini alan davul zurnanın yanı sıra bateri, org ve elektro bağlamanın kullanılmaya başlanması ile bu çalgıların o dönemde zurnanın yerini almaya başladığı düşünülebilir. İlgili alanda bağlamanın yerini alan zurnanın, Diyarbakır kent düğünlerindeki düğün müziklerinde yerini büyük ölçüde elektro bağlamaya bırakması bu düşünceyi destekler niteliktedir. Yaşar’ın çalışmasından 13 yıl sonra Diyarbakır kent ve ilçelerinde yapılan Özaydın’a ait çalışmada ise; Diyarbakır düğünlerinde oynanan erkek oyunlarına ait müzikler, makamsal açıdan analiz edilmiştir. Bu çalışmada yer alan bazı görüşmelerden aktarılan bilgilere göre Diyarbakır kent merkezindeki icralarda davul-zurna, cümbüş, ud, ve kanun gibi çalgıların yer aldığı anlatılmaktadır. Araştırmacının sahada yapmış olduğu çalışma neticesinde ise; icra edilen müziğin genellikle elektronik bateri-bateri, org ve elektro bağlama tarafından icra edildiği anlatılmaktadır. Ancak her iki çalışmada da elektro bağlama veya düğün müziği icralarında kullanılan seslendirme tarzlarına değinilmemiştir. Diyarbakır’da yapılan bu tez çalışmaları oldukça önemli konulara değinmekte, ancak günümüz Diyarbakır kent müziği ve düğünlerinde icra edilen müzik tarzları ile ilgili sosyo-kültürel bir bilgiye yer vermemektedir.

Tez çalışmamız açısından dikkate değer bir diğer çalışma, 2021 yılında gösterimi yapılan “Her Biji Gırani” (Murer, 2021) isimli belgeseldir. Bu yapıt Kürtlere ait müzikal pratikleri inceleyen önemli bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada elektro bağlama, sosyo-politik bir simge olarak anlatımı yapılan düğün icralarında seslendirilen müzikler içerisinde adeta bir lokomotif gibi anlatılmaktadır. Bu bağlamda icra edilen müzikler içerisinde yer alan elektro bağlama, dolaylı olarak politik bir simge olarak sunulmuştur.

İlgili literatürde elektro bağlamanın Türklük kimliğine ait bir gerçekliği yansıttığını (Ersoy, 2009), Avrupa’da Türkler arasındaki icralar yapılan müzik mekanlarında kullanıldığını (Aykaç, 2017), farklı etnik kökenlerde müzisyenlerden oluşan gruplarda yer alan elektro bağlama icracılarının Türklerden seçildiğini (Kılınçer & Dönmez, 2013) belirten çalışmalar da yer almaktadır. İlgili çalışmalarda elektro bağlama

Türklükle ilişkilendirilmektedir. Günümüzde elektro bağlama özellikle Arap coğrafyası olmak üzere, İsrail Azerbaycan ve Grek müzik icraları gibi Türkiye’de ve yurt dışında yer alan farklı etnik gruplara ait müzik pratikleri içerisinde icra alanı bulabilmektedir.

Bates’in çalışması (2011), elektro bağlamayla icra edilen kimi eserlere kullanılan efektler yoluyla oluşturulan soundların, aranan bazı tınılar oluşturduğunu, bu sebeple ilgili tınıların kırk yıl sonra bile kullanıldığını ifade etmektedir.

Ankara özelinde müzik-kültür bağlamında yapılan iki çalışma dikkat çekmektedir. Kent ve varoş özelinde yapılan bu çalışmalar, elektro bağlamanın göç vb. nedenlerle kente ait müzik icralarının şekillendiğini ve ilgili icralarda elektro bağlamanın önemli bir yer tuttuğunu (Terzioğlu, 2007; Satır & Karahasanoğlu, 2015) belirtmektedir.

Türkiye’de Kemalist, laik, merkezci sınıfın yeniden inşa ederek dayattığı ulusal müzik ile gerici, İslamcı bir çevre ile özdeşleştirilen arabesk müzik türlerini irdeleyen Stokes (1992) ilgili çalışmasında, akustik bağlama ve elektro bağlamaya dair teknik anlamdaki güncel gelişmelere yer vermektedir. Müzikal anlamda ikilikler içerisinde yer alan elektro bağlama ve akustik bağlamaya dair yapılan açıklamalar diyalektik bir ilişki içerisinde anlatılmaktadır. Stokes benzer bir metne Türkiye’de Arabesk Olayı isimli kitabında da yer vermiştir.

Bazı yerel müzik türlerinin popüler müzik malzemesine dönüştürülmesi maksadıyla yapılan bazı değişiklikler içerisinde birtakım enstrümanların yöreye zorla adapte edildiğinden (Akat, 2017), kimi Türk müziği gruplarının içerisinde yerleştirilen bazı enstrümanların kullanılmasıyla alay edilecek düzeyde bir çoksazlılığın olduğundan (Özel & Özel, 2009) bahseden çalışmalar literatürde yer almaktadır. Ayrıca bazı yerel alanlarda elektro bağlamanın akustik bağlamanın yerini aldığına dair bilgilere ilgili çalışmalarda yer verilmektedir (Yaşar, 2006; Türkmen & Yılmaz, 2017).

Yukarıda sunulan çalışmalarda derinlemesine değinilmemiş olan elektro bağlama, görüldüğü üzere kimi zaman Türklük kimliği ile, kimi zaman arabesk ile özdeşleştirilen, yerel bazı icralarda farklı enstrümanların yerini alan ve giderek kültürel bir ifade aracına dönüşen bir enstrüman olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlara ek olarak ideolojik mesajlar içeren bazı müzik icralarında kullanılan elektro bağlama, kimi araştırmacılar tarafından geleneksel olarak nitelenmekte, kimi seçkinlere göre ise yoz bir mana taşımaktadır. Günümüz Türkiye’sinde müzikal bazı tartışmalar ve

düşünceler içerisinde yer alan elektro bağlama kullanımının, tez çalışmamızda Diyarbakır kent alanında bazı teknolojik müdahaleler ile yeni bir yorum olarak ortaya çıktığı anlatılmaktadır. Bu yeni yorumun ortaya çıkardığı yeni icra tarzı, elektro bağlamanın diğer alanlarda yer alan kullanımlarından farklı özellikler arz etmektedir. Bu icra tarzını diğer kullanım şekillerinden ayıran bazı özellikler, kent insanı için onları diğerlerinden ayıran bazı ifadelerle sahiptir. Bu farklılıkların sosyo-kültürel ve sosyo-politik yansımalarını elektro bağlama aracılığı ile sunmayı amaçlayan çalışmamız, elektro bağlamaya dair teknolojik ve sosyo-kültürel alanlarda içerdiği bilgilerle birlikte literatürde önemli bir boşluğu doldurması açısından ilgili diğer çalışmalardan farklı bir yerde konumlanmaktadır.

1.2 Metodoloji

İlgili temel problem ve alt problemlere ait soruların cevaplanmasıyla gerçekleştirilen bu çalışma, nitel desenler başlığı altında bilinen etnografik araştırmaya dayalı bir yöntem içerisinde, gözlem ve görüşme teknikleri kullanılarak elde edilen birincil verilerin, literatür taramasında ulaşılan ikincil veriler ile benzerlik-zıtlık ilişkileri doğrultusunda bir araya getirilip yorumlanmasıyla sunulmaktadır.

Etnografyada amaç, alt kültür veya ortak bir kültüre mensup grup/grupların derinlemesine analiz edilmesidir (Türk & Ekşi, 2017). Son yıllarda küresel düzeyde farklı toplumların kültürel değer ve simgelerini anlama amacıyla yapılan akademik çalışmalar artmaktadır. Her toplumun kültürel özelliklerini kendi bağlamı içerisinde anlamak ve analiz etmek açısından en elverişli yöntemlerden biri etnografyadır. Türkiye’de farklı kültürel özelliklere sahip toplulukların bulunması sebebi ile, bu tez araştırması içerisinde yer alan kültür alanına mensup birey ve yapıların özelliklerinin analiz edilmesinde yaygın şekilde etnografik yöntem kullanılmaktadır. Bu yöntem uyarınca kullanılan görüşme tekniği içerisinde örneklem belirlenirken, amaçlı örnekleme yöntemi türlerinden “kartopu örnekleme” kullanılmıştır. Bu örneklem uyarınca araştırma boyunca belirlenen görüşmeciler, konu hakkında bilgi ve tecrübesi açısından en güvenilir kişi/kişileri bulmak adına yapılan ve giderek artan farklı görüşmeler sonucunda ön plana çıkan isimlerden seçilmiştir. Bu kişilerin bazıları ile farklı zamanlarda bir veya birden fazla görüşme gerçekleştirilmiştir.

Araştırma süresince kurumsal düzeyde yer alan müzik pratiklerinde elektro bağlamanın yerinin anlaşılması amacıyla, Türkiye Rado Televizyon Kurumun’da

(TRT) farklı il müdürlüklerinde görev yapmakta olan üç tonmaister ile görüşülmüştür. Bunların birisi, konservatuvar mezunu olmakla birlikte 5 yılı aşkın süredir TRT’de sözleşmeli olarak çalışmaktadır. Araştırmacının önceki yıllarda öğrencisi olan olan bu kişi, diğer bir tonmaister ile yapılan görüşmede aracı olmuştur. Görüşülen ikinci tonmaister yaşça en büyük (54) görüşmeci olmakla birlikte, kendisini gelenekselci olarak tanımlamaktadır. Görüşülen son tonmaister ise; araştırmacının lisans öğrenimi döneminden sınıf arkadaşı olan, konservatuvar mezunu ve TRT’nin kadrolu bir çalışanıdır.

Alan araştırması süresince ulusal alanda tanınırlığı olan bir çok kişiyle görüşülmeye çalışılmışsa da bunların büyük bir bölümü görüşmeyi red etmiş, ancak bu sınıfta yer alan iki kişi ile görüşme imkanı elde edilmiştir. Bu kişilerden birine uzun uğraşlar sonucunda ulaşılabilmektedir. İlgili icracı TRT İstanbul Radyosu’nda bağlama icracılığı yapmakla birlikte, günümüzde birçok popüler müzik sanatçısına elektro bağlama ve akustik bağlama ile eşlik etmekte ve ayrıca müzik piyasası açısından oldukça sıkı takip edilen bir müzik yarışma programında elektro ve akustik bağlama icracılığı yapmaktadır. Diğer tanınırlığı olan elektro bağlama icracısı ile İzmir’de görüşülmüştür; bu icracı “İbo Şov” programında bir dönem elektro bağlama icracılığı yapmış ve günümüzde hala İzmir müzik piyasasında elektro bağlama icracılığı yapmaktadır.

Araştırmacının 1998 yılında Türk Müziği konservatuarında öğrenciliğinden başlayarak 2004 tarihi itibari ile Diyarbakır’da Türk halk müziği ve bağlama alanlarında sahip olduğu akademik kariyer ve tecrübe, kentte icracılık yapan profillerin seçilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Öte yandan araştırmacı 2011 yılı itibari ile TRT Diyarbakır Radyosunda yürüttüğü Türk halk müziği çosuk korusu şefliğine ek olarak, aynı kurumda icracı olarak yer aldığı birçok TV ve Radyo programları ve 2012 yılı sonrasında Üniversiteler arası halk oyunları yarışmalarında Dicle Üniversitesi adına zaman zaman müzisyen ve müzik düzenleyicisi olarak görev almıştır. Diyarbakır özelinde gerçekleştirilen bu faaliyetler araştırmacının ilgili alana olan alan hakimiyetinin gelişmesinde etkili olmuş, bu süreçler içerisinde edinilen bilgi, beceri ve tecrübe tez çalışmasının alanının Diyarbakır olarak belirlenmesinde rol almıştır. Bu bağlamda çalışma süresince görüşme yapılan kişilerden belirli bir yaş sınırı üzerindeki bazı müzisyenler ve genç yaşta olan bazı icracılar, araştırmacı tarafından daha önceden tanınan kişilerden oluşmaktadır. Araştırmacının bilgi ve tecrübesine dayanarak seçilen

bu isimler, çalışmada Diyarbakır'a ait müzik ve tarih alanında önemli kişileri işaret etmektedir. Sözü geçen ilk grup yedi kişiden oluşmaktadır. Günümüz düğün icralarının şekillenmesinden önceki dönemlerde düğün ve eğlence mekanlarında elektro bağlama icracılığı yapan bu kişilerin yaşları 42 ile 64 arasında yer almaktadır. Bu icracılardan biri 2013 yılından beri zaman zaman TRT Kurdi ve TRT Diyarbakır il müdürlüğü bünyesinde gerçekleştirilen bazı TV programlarında elektro ve akustik bağlama icracılığı yapmaktadır. Bu icracılardan ikincisi, lisans olarak müzik eğitimi almakta, diğeri TRT'de uzun yıllar sözleşmeli olarak teknik eleman kadrosunda çalıştıktan sonra emekli olmuş, bu göreviyle eş zamanlı olarak solistlik, bağlama ve elektro bağlama icracılığı yapmıştır. Bir diğeri, Dicle Üniversitesi'nde memur olarak görev yapmış ve bu süre içerisinde sekiz yıl boyunca kurum personellerinden oluşturulmuş olan Türk halk müziği alanında bir koroyu yöneterek, bu görevi sürdürürken aynı zamanda gazino, düğün gibi mekanlarda bağlama ve elektro bağlama icracılığı yapmış emekli bir memurdur. Bu sınıfta yer alan bir diğer icracı, Türk müziği konservatuvarı mezunu ve hali hazırda müzik öğretmenliği yapmaktadır. Bu sınıfta yer alan son iki icracı ise; düğün salonları dışında halen Diyarbakır müzik piyasasında eğlence mekanlarında icracılık yapmaya devam etmektedir. Bu icracılar aynı zamanda yaşları münasebeti ile geçmiş ve günümüz arasında zamansal manada birer köprü durumunda olmalarından dolayı çalışma süresi boyunca sözlü tarih alanında oldukça önemli bilgiler elde edilen kişilerdir.

Etnografik yöntemin önemli vurgularından biri (Türk ve Ekşi, 2017), araştırmacının alanda uzun zaman geçirmesidir. Çalışmayı yürüten araştırmacının Diyarbakır'da doğması, çocuk yaşta şehirden ayrıldıktan sonra aradan geçen on beş yılın ardından 2004 yılında tekrar dönerek, alanda akademisyen olarak çalışmaya başlaması münasebetiyle alanın kültürüne yakın, içerden (insider) bir kimliğe sahiptir. Araştırmacı çoğu zaman öğrenci-hoca ilişkisi aracılığıyla düğün salonlarında ve eğlence mekanlarında solistlik veya elektro bağlama icracılığı yapan konservatuvar mezunu veya hali hazırda öğrenciliği devam eden kişiler yoluyla görüşme yapılan elektro bağlama icracılarına ulaşmıştır. Aracı öğrencilerin müzik piyasasındaki bilgi ve tecrübeleri ile doğru orantılı olarak ulaşılabilen elektro bağlama icracıları, Diyarbakır alanında ana konumuz olan icra tarzı içerisinde yer alan on sekiz icracıdan oluşmaktadır. Görüşülen ilgili icracılardan bir kısmı gerek yaş ve tecrübe, gerekse genç elektro bağlama icracıları tarafından saygı duyulan ve günümüz icra tarzını

oluşturduğu söylenen beş kişinin ayrı bir kategoride ele alınmasını gerektirmiştir. Bu sayede icra tarzı içinde yer alan icracılar, iki ayrı grup halinde ele alınmıştır.

Çalışmanın özel alanı olan Diyarbakır kentinde 2020 Mart ayında başlayan pandemi kaynaklı kısıtlamalar nedeniyle, düğün salonları büyük oranda kapalı kalmıştır. İlgili tarihten günümüze kadar olan süreçte kısıtlı sayıda düğün icrasına ulaşılması nedeniyle çoğu görüşme, icra alanları dışında yapılmıştır. Alan araştırması sürecinde veri toplama amacıyla kullanılan tekniklerden biri de gözlemdir. Elektro bağlama icracılarının icra tarzları hakkında veri toplama amacıyla yapılan bu gözlemler, Diyarbakır'da icra edilen düğünlerin büyük sayılarda insan katılımıyla gerçekleşmesinden dolayı, düğün süreci içerisinde elektro bağlama icracıları pasif katılımı gözlemlenmiş ve gözlem bittikten sonra ilgili icracının odakta olması sebebi ile araştırmacının öğrencileri aracılığıyla, icracıların sadece kendilerine bilgilendirme yapılmıştır. İcraları gözlem tekniği ile izlenen icracılarla sonraki süreçlerde sosyal ortamlarda ilişki kurulmuş ve tez çalışması hakkında bilgi verilerek görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu şekilde elde edilen veriler, icracıların bilgisi dahilinde elde edilmiştir. Yapılan bu gözlem ve görüşmeler 2020 Mart ayından önce gerçekleştirilen kısıtlı sayıda veri elde etme eylemini kapsamaktadır.

Diyarbakır'da düğün salonlarında icra yapan müzisyenler, genellikle düğün sırasında yere atılan ve müzisyenler arasında alatura ile olarak tabir edilen para aracılığıyla maddi kazanç sağlamaktadır. Bu müzisyenlerin arasında yer alan bazı elektro bağlama icracıları, halk tarafından beğenilmeleri sebebi ile düğün salonu sahibinin kendisine alatura dışında düğün başına ücret ödemesi yoluyla maddi kazanç sağlamaktadır. Bu icracılar aynı zamanda kendilerinden daha genç olan icracılar tarafından da takip edilen bir icracı grubunu oluşturmaktadır. Aracı öğrencilerin önerileri ve görece daha genç olan icracılar tarafından bu isimlerin dile getirilmesi ile elde edilen bilgiler doğrultusunda, görüşülen elektro bağlama icracılarından bu sınıfta yer alanların, tez çalışması için öncelenmesine karar verilmiştir. Bu sınıfta yer alan elektro bağlama icracılarının sayısı beştir. Bu icracıların yaşı 32 ile 36 arasında yer almaktadır. Bu icracılardan biri Diyarbakır Güzel Sanatlar Lisesindeki eğitimini, bir diğeri ise Konservatuar eğitimini yarıda bırakmış kişilerden oluşmaktadır. Diğer üç icracıdan birisi ortaokul, diğer ikisi ise lise mezunudur. Bu sınıfta yer alan icracı grubu, günümüz Diyarbakır düğün müziği icralarında distorsyon tonunu elektro bağlama aracılığı ile ilk defa kullanmaya başlayan, haliyle alanda odak noktamız konumunda olan icra tarzını

oluşturan gruptur. Bu grupta yer alan icracılar aynı zamanda 1990’larda kırsaldan kente göç eden kişilerden oluşmaktadır.

Diyarbakır kent alanında görüşülen son grup olan elektro bağlama icracıları, alan araştırmasında görüşme yapılan en genç üyelerden oluşmaktadır. Bu grup icracılar 18-29 yaş aralığında ve genellikle tezin alan çalışmasında bahsi geçen ve *gıranileştirme* olarak isimlendirilen uyarlama işlemini yapan bazı isimlerden oluşmaktadır. Bu grup icracılar kırsal bölgelerden kente göçen beş, kentte doğan sekiz kişi olmak üzere toplamda on üç kişiden oluşmaktadır.

Daha önceden araştırmacı tarafından Diyarbakır’da tanınmayan elektro bağlama icracılarından oluşan görüşmecilerin önemli bir kısmı, araştırmacının akademik kimliğini öğrendiği an itibari ile tedirgin olmuş, görüşmenin daha fazla stresli bir ortam içerisinde geçirilmemesi adına kayıt işlemi çoğunlukla ses kayıt ve alan notları yoluyla gerçekleştirilmiştir. Ayrıca yapılan bazı mülakatlarda, görüşmecinin sorulara verdiği cevapların muğlak veya kısa karaktere büründüğü zamanlarda görüşmeciye rahatlatmak amacıyla kayıt cihazı kapatılmış, görüşmeciye tedirgin etmemek adına edinilen veriler yine alan notları ile kayda geçirilmiştir.

Görüşme ve gözlemlerin yapıldığı tarihlerde var olan pandemiden dolayı düğünlerde elektro bağlama icrası yapan kişilerin bir kısmının ilçe ve kırsal alanlarda geçici olarak ikamet etmesi sebebi ile, bu kişilerle yapılan görüşmeler telefon aracılığı ile gerçekleştirilmiştir.

Mülakat yapılan bazı görüşmecilerin gizlilik talebi doğrultusunda ve araştırma metni içerisinde atıf yaparken yaşanabilecek karmaşanın önüne geçmek adına görüşmeciler, G1, G2, G3... şeklinde kodlanmıştır.

Yapılan mülakatlarda görüşmecilere bazı temel sorular yöneltilmiş, alınan cevapların etkisiyle önceden düşünülmemiş bazı yeni sorular ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte görüşmecinin cevapları doğrultusunda her görüşmeciye sorulan birtakım sorular görüşmeciye özel bazı yeni soruların ortaya çıkmasına neden olmuş ve bu sorular çalışmada kullanılan yarı yapılandırılmış görüşme sorularının nihai halinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Araştırma süresince yapılan görüşmelerde çalışmanın odağında olan icra tarzının kültürel arka planını anlamak amacıyla ilgili görüşmecilere yöneltilen sorular aşağıda sunulmuştur.

- Elektro bağlamaya nasıl başladınız?

- Elektro bağlamayı ne kadar süredir çalışıyorsunuz?
- Sizce elektro bağlama icrasında Diyarbakır'a ait özel bir çalım tarzı var mı? Varsa özellikleri nelerdir?
- Elektro bağlamayı bu şekilde çalmayı nasıl öğrendiniz?
- Düğün icralarında herhangi bir ses değıştirici cihaz kullanıyor musunuz? Varsa bu cihazlar nelerdir?
- Düğün icralarında hangi ezgileri çalışıyorsunuz, isimleri nelerdir?
- Düğün icralarında çaldığınız ezgileri nereden biliyorsunuz?
- Eski Diyarbakır halay müziklerinden bildikleriniz var mı? Varsa bunlar nelerdir?
- Elektro bağlamada kullandığınız uzun sesleri nasıl elde ediyorsunuz?
- Yerelde dinlediğiniz herhangi bir müzik tarzları ve/veya sanatçılar var mı? Varsa hangi tarzlar ve sanatçılar?
- Düğün icracılığı dışında hangi müzik türlerini ve sanatçıları dinliyorsunuz?
- Düğünlerde icra ettiğiniz müzik Sizin için ne/neler ifade ediyor?
- Elektro bağlama icracıları içerisinde takip ettiğiniz yerel ve ulusal isimler var mı? Varsa kimlerdir?

Tez çalışmasında yer alan ve eski kent müziğı olarak adlandırılabilcek oyun müziklerine ait ezgiler, alanda yetkin konumda bulunan ve halk oyunlarıyla ilişkili biçimde meslek icra eden bazı kişİ ve kurumlardan elde edilmiştir. Bu ezgiler çoğunlukla ses kayıt olarak elde edilmiş ve dikte edilerek çalışma içerisinde sunulmuştur. Bu ezgilerin birçoğı günümüzde il ve Türkiye genelinde belli başlı kurumlar arasında gerçekleştirilen halk oyunları yarışmalarında Diyarbakır yöresi adı altında kullanılmakla birlikte, eski kent düğünlerinde de kullanılan oyun müziklerinden oluşmaktadır. Çalışma alanında yapılan gözlemler neticesinde elde edilen kayıtlar yoluyla, yeni kent düğün icralarında yer alan çeşitli özellikteki ezgiler, dikte edilerek ilgili bölümlerde sunulmuştur.



2. KÜRESELLEŞME VE KÜRESEL KÜLTÜREL AKIŞ

Doktora tez çalışmasının bu başlığı altında; yerel bir enstrüman olan bağlamaya, küreselleşme süreci ile birlikte Türkiye'ye girmiş olan elektro gitardaki teknolojik değişimlerin uygulanmasıyla, elektro bağlamanın ortaya çıkmasında doğrudan ilişkisi olduğu düşünülen küreselleşme (globalization), küyerelleşme (glocalization) kavramlarıyla birlikte açıklanmaktadır. Elektro bağlamaya doğrudan etki eden küreselleşme ve yerelleşmenin tarihsel gelişimi ve sürece olan katkıları çalışmanın genelinde anlatılmaktadır. Bu nedenle küreselleşme süreçleri ile oluşturulan elektro bağlamanın Diyarbakır'daki icrasıyla nasıl yerele dönüştürüldüğü ve yeniden yorumlanarak küyerel bir malzeme kimliği kazandığı hem kavramsal hem de tarihsel olarak anlatılmaktadır.

Küreselleşmeyle yeniden şekillenen, başka bir deyişle küresel parçalarla donatılarak oluşturulan ve başlangıçta ulusal müzik piyasasında yer alan elektro bağlama, yerelde yeniden yorumlanarak yeni parçalarla yeni bir elektro bağlamaya dönüşmüştür. Alan yazınlarının da etkisiyle günümüzden bakıldığında, belirli bir kültüre (inşaa edilmiş) ve yerele (Türklük ekseninde) aitliğine sürekli şekilde atıf yapılmakta olan bağlama, küreselleşmenin etki alanından nasibini almış ve hala da almaktadır. Elektro gitarda da kullanılan ve aynı şekilde bağlamanın üzerine eklenen manyetik vb. kimi teknolojik parçaların eklenmesi sonucunda bağlamanın yeniden yorumlanması olarak da adlandırılabilen işlemle ortaya çıkan elektro bağlamanın, yereldeki etki alanı bağlamaya kıyasla daha geniş bir alan arz etmektedir. Yerelde yeniden yorumlanan ve küyerel bir ürüne dönüşen elektro bağlama, hem Türkiye'de hem de Diyarbakır'da müzik pratikleri üzerinde bazı etkilere sebep olmuştur/olmaktadır.

Çalışmada bulguların sonuçlara dönüştürülmesinde, Arjun Appadurai'nin küresel kültürel akış modeli çerçevesinden yararlanılmaktadır. Kültürel akış karakterinin "ayrık" (disjunctive) ve "kaotik" olduğunu belirten Appadurai, sosyal kültürel analiz sürecinde standart coğrafi düşüncenin etkili olduğunu savunmaktadır (1990). Appadurai coğrafi görüşü, statik birimlerin akışlarının zıttı olarak varsayarken, coğrafi akışların coğrafi alanları nasıl yarattığını ve yeniden üretilebileceğini açıklamaya

çalışmaktadır (Heyman & Campbell, 2009, s. 131). Kültürel bir malzeme olan elektro bağlama, bu coğrafi hareketlilikte yeniden coğrafi alanların yaratılmasında ve üretilmesinde etkili olmaktadır. Post yapısalcı bakış açısıyla; etnomanzaralar, mediamanzaralar, teknomanzaralar, finansmanzaralar ve ideomanzaralarla, küresel kültür akışını tanımlayan Appadurai (1990), asıl vurguyu veya gerilimi kültürel homojenleşme ile kültürel heterojenleşme arasındaki ayrıma çekmektedir (ss. 295-296). Küreselleşmeyle birlikte Amerikanlaşma veya metalaştırma argümanları üzerinde yürütülen tartışmalar, aslında çoğu zaman birbiriyle yakından bağlantılı olmaktadır. Yerelleşme eğiliminde olan yeni süreç müzikten siyasete, bilimden terörizme kadar etki alanını yaymaktadır. Bu nedenle Appadurai'nin belirttiği kültürel akışların yapısıyla çalışmanın anlatımı ve uyarlanma gerekçeleri, post yapısalcı bakış açısıyla değerlendirilmektedir. Açıklayıcı olması amacıyla alt başlıklarda küreselleşme, yerelleşme ve küyerelleşme kavramlarına değinilip, çalışmanın kuramsal altyapısı şekillendirilmektedir.

2.1 Küreselleşme

Kapsam ve etki alanının büyüklüğü nedeniyle günümüzün en çok tartışılan konularından olan küreselleşme; son zamanlarda yaşanan hızlı değişimlerin kaynağı olmuştur (Yeşiltuna, 2006, s. 481). Bu kavram; Latince 'de yuvarlak, küre anlamındaki "globus" kelimesinden türetilmiştir (Kaya & Atalay, 2020, s. 1).

Küreselleşme kelimesinin geçmişi 400 yıl öncesine dayanmasına rağmen, 1960'larda kullanılmaya başlayarak 1980'lerden itibaren sıklıkla kullanılan bir terim halini almış ve sosyal bilimler alanında en çok kullanılan "belirsizliklerle dolu" bir kavram olma özelliği taşımaktadır (İçli, 2001, s. 163).

Ekonomik ve ticari liberalleşmeyle, liberalizmin yeni bir ifadesi olarak algılanmakta olan küreselleşme (Gill, 2000, s. 1224), bir kavram olarak ortaya çıkmış olan (Tezcan, 1996: 187), mahiyeti belirsiz bir terim gibi görünse de, son yıllarda küresel ölçekte gelişen ilişkiler ve yeni yaşam biçimleri aracılığıyla niteliği hakkında bazı ipuçları vermektedir (Balay, 2004, s. 62). Etkisi artan küreselleşmeyle birlikte mekanın/coğrafyanın toplumsal ve kültürel düzenlemelere dayattığı kısıtlamaların azalmasıyla (Waters, 1995, s. 3), pre-global dönemlere ait ulusal/bölgesel alan ve sınır fikirleri zayıflamış, küreselleşmenin ilerleyici özelliğini sağlayan iletişim teknolojileri, başta finans olmak üzere siyaset, kültür vb. aktörlerin akışkanlığını hızlandırmıştır.

Akıştaki bu hızlılık, neoliberal politikalar sayesinde sermaye tarafından kontrol edilebilen bir güç doğurmuş ve küçük bir sınıfın elinde olan bu güç sayesinde ilgili aktörler kültür dâhil çoğu alanı değiştirme yetisine sahip olmuşlardır.

21. yüzyıla ait olgu ve tezahür eden olayların bir düşünüş biçimi olarak da yorumlanabilecek olan küreselleşme; gelişen teknoloji aracılığıyla yeryüzünde hızlanan her şeyin birbiriyle buluştuğu ve değiştiği bir süreci ifade etmektedir. Wallace’a (2008) göre küreselleşme yerel kültür biçimlerini parçalayan, onu yeniden inşa eden bir fikire dayanan (s. 1) tektipleştirici bir anlayıştır.

Küreselleşmeyi bir fenomen olarak tanımlayan Robertson’a (1999) göre küreselleşme; dünya düzeninin bir sorunsal olarak ele alındığının genel bir anlamda kavramsal bir girişi niteliğindedir (s. 89). Küreselleşmeyi etkileyen olguların değişim hızı, insanların dünyaya dair algılayışını sürekli olarak yeniden şekillendirmekte ve bu yüzden küreselleşme, günümüzün en çok tartışılan konularından birisi olmakta ve sürekli olarak evrilen bir fenomen haline gelmektedir (Coştu, 2005, s. 96).

Küreselleşme kavramı; yeryüzündeki toplumların birbirine benzemesinin sonucu olarak, tek bir küresel kültürün ortaya çıktığı bir süreci ve toplumların farklılıklarını ifade ettikleri ve tanımladıkları bir durumu anlatmaktadır (Keyman, Sarıbay’dan Aktaran: İçli, 2001, s. 163). Beck, (2000) bir “dünya toplumu” anlayışı doğrultusunda, coğrafi olarak uzak toplumların birbirleri ile çok boyutlu ilişkiler ağı içerisinde iç içe geçmesi durumunu küresellik (globality) olarak tanımlamaktadır (s. 9).

Appadurai (1990), geçmişte yaşanan etkileşimlerin sınırlı ve ulaşımın yeterli olmadığını belirtmektedir. Sömürgecilikle gerekli finansal desteği bulan ve sanayi devrimleriyle atılım yapan Batılı devletler, 3. endüstri devrimiyle küreselleşmenin olağandışı bir şekilde gelişmesine katkı sunmaktadır (s. 27). Sanayi devriminden itibaren dünya ekonomisi daha entegre hale gelerek, bölgeler arası işbirliklerinin ve bağımlılığın gelişmesine olanak sunmaktadır. Bu bağımlılık ve işbirlikleri bilerek veya bilmeyerek küreselleşmeye katkı sunmaktadır.

Dünya tarihinin farklı dönemlerinde sahne almış, birçok farklı medeniyet ve kültürel bölgeyi himayesinde bulundurmuş olan büyük imparatorlukların, “küresel birlik” söylemi ve bu birliği egemenlikleri altında inşa etme hayaline sahip oldukları bilinmektedir (Smith, 2002, s. 13). 19. yüzyılda sanayi devrimi ile başlayan ve 20. yüzyılda da devam eden dönemde hâkim olan “ulus-devlet” anlayışı, küreselleşmeyle

birlikte, 21. yüzyılda zayıflamaya başlamıştır. Daha önceleri siyaset ve ekonomik boyutlar üzerinde şekillenen küreselleşme tartışmaları, özellikle 11 Eylül 2001 saldırısı sonrasında kültür ve medeniyet konuları üzerinde yoğunlaşmıştır (Bülbül, 2009, s. 9).

Küreselleşmeyi iki ayrı dönem olarak ele alan Hanagan (2000), 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Atlantik hattı boyunca telgraf sayesinde iletişimin hızlandığını, 1. Dünya Savaşının başladığı 1914 yılında ise, kıtaların kablolar aracılığıyla birbirine bağlanmasını örnek göstererek, her iki dönemde de iletişimin önemine vurgu yapmaktadır (ss. 62-63). 2. Dünya savaşı ile 1970 sonlarını kapsayan dönem içerisinde, merkez ülkeler arasında ticari ilişkiler arttırılmış, savaş sonrası süreçte yaşanan siyasi değişimler, uluslararası kuruluşların ortaya çıkması ve bu kuruluşların faaliyetleri, dünyanın bütünleşmesinde büyük bir rol oynamıştır (Wolf, 2001, ss. 214-215).

Bu kuruluşların tıpkı uluslararası devletlerin küresel düzeydeki politikalarını yönlendirmesi gibi, günümüzde ulus ötesi büyük şirketler de özel girişimleri yönlendirmekte, uluslararası düzeyde faaliyet gösteren IMF (Uluslararası Para Fonu), WTO (Dünya Ticaret Örgütü), WB (Dünya Bankası), EU (Avrupa Birliği), NAFTA (Kuzey Amerikan Serbest Ticaret Antlaşması) gibi kuruluşlar ve antlaşmalar, küreselleşme sürecinde ulus devlet ve siyasi yönetimlerin güçlerini sarsmaktadır (Gelekcı, 2011, s. 266).

Küreselleşmenin sağladığı olanaklar ve gelişen teknoloji-iletişim altyapısıyla dünyanın bir ucunda vuku bulan bir hadiseden saniyeler içinde tüm insanlık haberdar olabilmektedir. Teknolojik gelişim, çoğu zaman olumlu bir algı oluştursa da dünyanın son yüzyılda yaşadığı çevre kirliliğine, küreselleşmenin hızlandırıcı etkisinin neden olduğu unutulmamalıdır (İlic & Hafner, 2015, s. 110). Bu nedenle, kimileri için olumlu bir algı yaratan küreselleşme, bazı kesimler için yıkımın ve yozlaşmanın habercisi niteliğindedir.

Küreselleşmeye farklı bir yaklaşım sergileyen yaklaşımlar üçe ayrılmaktadır; hiper küreselciler, kuşkucular ve dönüşümcüler (Bozkurt ve Zengingönül'den Aktaran Kaya & Atalay, 2020, ss. 61-62). Hiper (aşırı) küreselciler, küreselleşmeyi inkar edilemez, karşısında durulamaz diye nitelendirirken, kuşkucular küreselleşme karşıtı olarak yer almaktadırlar. Dönüşümcüler ise; küreselleşmeyi savunan ve küreselleşmeye karşı

duran gruplar arasında orta yolu savunmaktadırlar. Beck (2000) ise; küreselleşmenin anlaşılabilirliği için küreselleşme ve yerelleşmeyi aynı madalyonun çift yüzü olarak ele almamız gerektiğini belirtmektedir (s. 26).

Yaşam tarzlarının eş zamanlı olarak sökülmesi ve yeniden yerleştirilmesi, gelenekselin çözülmesi ve bireysel ağırlara dayanan yeni dayanışma biçimlerinin inşası olan (Schrader, 2003, s. 14), küreselleşmeyi her alanda hissettiğimiz bu dönemde zirve noktaya ulaşmıştır.

McLuhan'ın (1962) yaklaşık olarak altmış yıl önce söylediği “Dünya mekânsal olarak küresel bir köy olmuştur” (s. 31) sözü tam olarak bugün karşılığını bulmaktadır. Giddens (1994) küreselleşmeyi; birbirinden uzak yerel yerleşimlere ait oluşumların ve olayların biçimlenmesinde etkin olduğu ve dünya çapında farklı toplumlar arasındaki ilişkilerin yoğunlaşması olarak tanımlar (s. 62). 2020 Mayıs'ında ABD'de polis müdahalesiyle yaşamını yitiren George Floyd'un ölümünün ırkçılık zemininde başlayan protestosu kısa süre içerisinde toplumları birbirine bağlayan küresel iletişimin sunduğu akışkanlıkla birlikte dünya üzerinde bir çok toplumda karşılık bulmuştur. Bu şekilde, farklı ülkelere ait toplumlar birçok yönden önemli ölçüde etkilenmekte ve dünya toplumlarında karşılıklı olarak bir bağımlılık hali ortaya çıkmaktadır (İçli, 2001, s. 163).

Dünyada sosyalist bloğun çöküşüyle rahat bir hareket alanı bulan kapitalizm, küreselleşmenin tüm olanaklarından faydalanmıştır. Bu hareketliliğin/değişimin sanat dünyasına da yansımaları olmuştur. Çokkültürlü bir yapıya kavuşan yeni sistem, bireylere hareket serbestisi sağlamaktadır. Sosyalist gerçekçiliğin Disney'le buluşması birbirine karşıt yapıların bile aynı potada eritilebilmesine olanak sağlamakta ve hatta sanatçıların sınırsız bir özgürlüğü yaşamasına neden olmaktadır. İki kutuplu yapının baskıcı yapısından kurtulan uluslararası sistem, yeni tek kutuplu egemen sistemle birlikte oluşan özgürlük alanından sonuna kadar istifade etmektedir. Düşüncelerin ve eylemlerin daha rahat bir şekilde dile getirilmesi küreselleşmenin sağladığı olanaklarla tüm dünyada hızlı bir şekilde yayılmaktadır. Bu olanaklardan daha fazla yararlanan yapıların Batılı devletler olduğu da diğer bir gerçekliktir. 1980 sonrası küreselleşmenin olanaklarından yararlanan Walt Disney, anlatı repertuarını da güncelleyerek yeni tarz yapımlar yapmaya başlamıştır; Alaaddin 1992 (Orta Doğu), Aslan Kral/The Lion King 1994 (Afrika), Mulan 1998 (Çin), Kayıp Nemo/The Finding Nemo 2003 (Avustralya) (Drotner, 2004, s. 140). Bu nedenle küreselleşme sadece ekonominin, siyasetin ve

kültürün homojenleşmesi değil, aynı zamanda yerelleşme ve kimlik oluşum süreçlerinin bir parçası olarak karşıt süreçleri yaratmaktadır (Schrader, 2003, ss. 1-2). Yerel farklılıklar eşzamanlı olarak kültürel farklılığı artırırken, küreselleşme hem homojenleştirici hem de heterojenleştirici bir yapıyı ihtiva etmektedir.

Günümüze gelindiğinde ise neoliberalizmin teşvik ettiği akış serbestisi, Çin’de ortaya çıkan bir virüsün 2 ay gibi kısa bir süre içerisinde tüm dünyaya yayılmasına sebep olarak, akışkanlığın iletişim teknolojisinin sağladığı sanal ortamlara aktararak sıkışıp kalmasına yol açmıştır.

Sanal ortamın verdiği avantajlar bir yana dursun, gerçek hayatta sebep olduğu zorluklarla küreselleşmenin ne türlü kötü sonuçlar doğurabileceğine yeni bir başlık daha eklenmesi gerekir. Dünya çapında gerçekleşen bu salgının, finansal işlemlerden sanata kadar birçok hizmet ve pratiğin gerçek dünyadan sanal dünyaya taşınmasını zorunlu kılması, çoğu alanda gerçekleşen bu kesintilerin bilişim teknolojilerini elinde tutan “sermaye güçleri tarafından mı yapıldı?” sorusunu akla getirmektedir. Tüm dünyayı ele geçirme, idare etme kudretinin son yüzyılda büyük imparatorluklardan ulus ötesi dev şirketlere geçtiği düşünüldüğünde, bu soru komplo teorisi olmaktan daha gerçekçi bir yerde konumlanabilmektedir.

2.2 Küyerelleşme (Glocalization)

Küreselleşmenin doymak bilmeyen sermaye aktörleri, son on yıllar içerisinde mallarını yerel pazarlarda geleneksel ürünlere çevirmektedirler. Çocukluğumuzun bayram ziyaretlerinde misafirlere gümüş tepsilerde sunulan ulus ötesi şirketlerin sigaraları, “iftar sofralarının vazgeçilmez serinletici” Amerikan içecekleri, “bir alana bir bedava”, “biri senin diğeri yanında getirdiğin arkadaşının” benzeri sloganlarla tanıtılan hazır yiyecekleri, yediden yetmişe tüm yaş gruplarının hayatında yerel anımsamalar bırakmıştır. Küresel pazarın, yerele yönelik ürün pazarlama baskılarının yerelin aidiyetleri üzerinden yapılması olarak tanımlanabilecek yukarıdaki benzer faaliyetleri içerisinde barındıran süreçler de; Küyerelleşme/Glocalization kavramı ile araştırma hayatımıza girmiştir böylelikle (Gündüz & Karahasanoğlu, 2020, s. 877).

İçli (2001), hayatımızdaki birçok şeyi değiştiren küreselleşmeyi (s. 164) sadece ekonomik, siyasal, sosyokültürel yapıları değiştirmekle kalmayıp, kullandığımız kavramlara yeni boyutlar da eklemekte olan, dünya çapında mal ve insan hareketliliğinin artışı ve kültürel süreçte ortaya çıkan hızlı bir değişme ve farklılaşma süreci olarak tanımlar. İçlinin bahsettiği, “var olan kavramlara yeni boyutlar eklenmesi”, küyerelleşme kavramının; bir bireyin kendisine ait alanda yaşaması ya da bilinen tarım tekniklerini kendi arazisine uygun şartlara getirerek kullanması anlamına gelen “Dochakuka” teriminden esinlenilerek türetilmesi, buna örnek olarak gösterilebilir (Kaya ve Atalay, 2020, s. 65).

Virillio (1991) küreselleşmenin zaman-mekâna yönelik; “*burası ile orası artık anlamsız hale geldi*” (s. 13) ifadesiyle, küreselleşme sürecinin yereller arası farklılıkların arasındaki çizgiyi belirsizleştirdiğini vurgulamaktadır. Küreselleşme ile birlikte küresel bir bilincin ortaya çıktığı ve zaman-mekanın önemini kaybetmeye başladığı tartışılmaktadır (Wallace, 2009, s. 4). Küreselleşmenin zaman ve akış bağlamı içerisinde yereli hedefleyerek gerçekleştirdiği pazar hareketleri, ulus ötesi şirketlere ait ürün ve hizmetlerin yerelde talep görmesi amacıyla, yerele ait kültürel vb. motiflerle bezenerek ilgili ürünlerin yeniden yaratımı, küyerelleşme kavramını işaret etmektedir. Bu bağlamda, ortaya çıkan ürünler küresel bir kimlik taşısa da, satışa sunulduğu bölgenin (ülke, şehir, etnik grup vb.) özelliklerini de taşımaktadır.

Hazır yiyecek sektöründe boy gösteren McDonalds şirketinin web sayfasındaki tarihçesi taratıldığında, küresel güce erişmiş şirketlerin küyerelleşmeyi bir yöntem

olarak kullandığı birçok şekilde görülebilmektedir. Şirketin Türkiye sayfasındaki ürün yelpazesi incelendiğinde, “köfte” ve “Turko” gibi Türkiye kültürüne ait isimlerin kullanıldığı ürünlere ulaşılabilir. Benzer şekilde küyerelleşme, Hindistan’da dini inanışlardan ötürü diğer toplumlara oranla daha az et tüketilmesi, şirketin menülerinde yer alan vejeteryan menülerinde kendini gösterir. Bu bağlamda şirketin yaptığı bir diğer göze çarpan faaliyet, Çin’de açılan ilk McDonalds restoranının Çin’in nüfusunun gözetilerek o dönemde dünyadaki en büyük McDonalds restoranı olmasıyla öne çıkar. McDonalds örneğinin homojenleştirici kültürü, aynı zamanda tad ve zevk açısından homojenize olmasına izin vermektedir (Wallace, 2009,s. 3).

Ritzer (2017), McDonalds’ın sadece iş dünyasında değil, aynı zamanda Amerikan ve küresel popüler kültüründe de önemli bir yer edindiğini, küçük bir kasabada bile bir McDonalds açıldığında bunun kasaba halkı için heyecan verici bir hadise olduğu örneği ile pekiştirir (s. 28). McDonalds’ın popülerleşme sürecinde önemli rol alan görsel medya örnekleri Ritzer’in (2017) aynı araştırmasında yer alır (ss. 28-30). Bu ve benzeri doğrultuda çoğaltılabilecek birçok örneğin varlığı bir yana, gözden kaçırılmaması gereken husus, yerele ait gibi görünen bir ürünün aslen çok uluslu bir şirkete ait bir kimliğe sahip olduğu ve yereldeki benzer olanlarının ise çoğunlukla mekânsal anlamda yerinin sarsıldığı ya da pratikte ortadan kaybolduğudur (Gündüz & Karahasanoğlu, 2020, s. 877). McDonalds örneğinin homojenleştirici kültürünün aynı zamanda tad açısından homojenize olmasına izin vermektedir.

Küyerelleşme bir kavram olarak tanımlansa da, pazardaki faaliyetleri göz önüne alındığında, küresel ürünlerin farklı pazar özelliklerine adapte edilmesi davranışı ile fiilen kavramdan öte bir yöntem niteliği taşıdığı ve belirli bir derinliğe sahip olduğu fark edilir.

Küyerelleşme, her ne kadar küreselleşme süreci içerisinde kullanılan faaliyetlerin yerele adaptasyonu ile negatif sonuçlar doğursa da, kimi zaman bu kavramın ortaya çıkardığı davranış biçimleri pozitif yönde sonuçlar elde edilmesini sağlayabilmektedir.

2. Dünya Savaşı sonrası ilki 1956’da yapılan Avrupa kıtası yayıncılığını birleştirici bir amaçla düzenlenen “Eurovision Şarkı Yarışması”, Avrupa ülkelerinin bazılarını barındıran bir organizasyon olarak başlamıştır (Kuyucu, 2011, ss. 14-16). Başlangıçta katılımın az olduğu bu yarışma, sonraki dönemlerde Doğu Bloğunun dağılmasıyla ortaya çıkan yeni devletlerin katılımıyla zenginleşmiştir (Kuyucu, 2011, s. 19). Doğu

Bloğu ülkeler tarafından daha önceden kapitalizmin bir ürünü olarak görülen bu yarışmalar (Kuyucu, 2011, s. 20), her geçen yıl katılan ülkeler ve gelişen görsel medya teknolojileri sayesinde artan izleyici sayısı ile, eşi benzeri görülmemiş küresel bir olgu haline gelir.

Bu yarışmalar (özellikle tek kanallı yıllarda), Türkiye'nin katılımının başladığından beri ülke halkı için büyük bir öneme sahip olmuştur. Devlete ait bakış açısıyla “Batılılaşmış” yüzünü Avrupa'ya ispatlarcasına kullanılmaya çalışılan bu alan, yıllarca süren Batı *soundundaki*² denemelerle katılan Türkiye için çoğunlukla hezimetle sonuçlanmıştır. Amerikan Contrysinden Hint motifleri taşıyan müziklere, operadan popa, tek seslilikten çok sesliliğe kadar yapılan şarkı denemeleri, Türkiye adına önemli bir başarı getirmemiştir. 1997'de düzenlenen yarışmada, Türk müzik tarihinde önemli yere sahip olan, “ney” ve “bağlama” kullanılarak seslendirilen “Dinle” isimli parçayla katılan Türkiye üçüncü olarak, Eurovision tarihinde o güne kadar alınan en iyi dereceye sahip olur. Dinle şarkısının melodik yapısı Türk kimliğine gönderme yapmayan bir niteliğe sahip olmasına rağmen, yarışmada üçüncülüğü getiren bu şarkının icrasında kullanılan çalgılar ve enstrüman icracılarının kıyafetleri, Türk kimliğine göndermeler yapmaktadır. Şarkının ezgi yapısındaki Batılı *sound*, Osmanlı döneminde ilan edilen Tanzimat'la (1839) başlayarak (Ayas, 2014, s. 366), Cumhuriyet döneminde ivmelenen müzikte Batı etkisi ve “ulusal müzik inşası” politikalarına kadar dayanan tarihsel bir geçmişe sahiptir. Bununla birlikte Cumhuriyet sonrası aradan geçen elli yılı aşkın süre içerisinde, iletişim ve medya teknolojilerinin gelişiminin de etkisi ile Türkiye'de o yıllarda yerleşik bir yere sahip olan Batı *soundu*, bir yönüyle yarışmada üçüncülük getiren “Dinle” şarkısına ait ezgisel yapının altındaki sosyo-kültürel ve sosyo-politik kodları açığa çıkarmaktadır. Medyanın etkisinde küresel akışla Türkiye'ye giren Batı *soundunun* ve icrada kullanılan Türkiye'ye ait “yerel” motiflerin (Bağlama-Ney-Kıyafet) şarkı icrasında bir arada kullanımıyla, yarışmada kazanılan derece, küyerelleşmenin pozitif bir çıktısı olarak yorumlanabilir (Gündüz & Karahasanoğlu, 2020, s. 881).

Küreselleşmenin yerel üzerine etkisi sonucunda oluşan küyerelleşme kavramına verilebilecek diğer bir örnek; Türkiye'nin 2003 yılında düzenlenen Eurovision

² Dinleyici kişi üzerinde psikolojik ve fiziksel etkiler bırakan üretilmiş seslerin bütüncül bir bakış içerisinde isimlendirilmesi. *Sound*, tez çalışmamızda; ilgili kültürde yer alan topluluklar için ortak bir estetik anlayışa hitap eden belirli bileşenlerle üretilmiş ses tını/tınılarını ifade etmektedir.

Yarışmasında kazandığı birincilikle kusursuz bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Küreselleşmenin sermaye gücünü elinde tutan şirketlerin büyük bir çoğunluğu İngiliz ve Amerika kökenlidir. Bu bağlamda, İngilizce 'nin küresel bir dile dönüşmesi, zaman içinde artarak süren bir süreci işaret eder. Bu süreçten 24 Ocak kararlarının, 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında hayata geçirilmesiyle taammüden etkilenmeye başlayan Türkiye, günlük yaşam alanlarından akademik alanlara kadar gittikçe artan İngilizce hâkimiyetine sahne olmuştur. Her geçen yıl hayatımızın daha çok alanında yer edinen İngilizce kullanımı, 2003 yılında düzenlenen Eurovision Şarkı Yarışmasında Türkiye'ye birinciliği getiren "Every Way That I Can" isimli şarkıda zirveye ulaşarak, küreselleşmenin Türkiye'de ulaştığı derinliği özetler. Söz konusu şarkının ezgisi kültleşmiş oryantal motiflerle bezenmiştir. Şarkının sahnelenmesinde kullanılan oryantal dans üslubu ve kıyafetlerdeki doğu izlerine ek olarak seslendirme dili; İngilizce ile birleşince, uluslararası prestije sahip bir yarışmada elde edilen birincilik, tıpkı 1997'deki elde edilen üçüncülük gibi, küyerelleşmenin pozitif bir çıktısı ve başarı getiren doğru bir formül olarak kabul edilebilir.

2.3 Küresel Kültürel Akış

18. yüzyılda Rönesans ile birlikte ortaya çıkan Aydınlanmanın getirdiği akılcılık anlayışı, yüzyılın sonunda buhar makinesinin icat edilerek bölgelerin demir yolları ile birbirine bağlanmasını sağlamıştır. Böylece ortaya çıkan 1. Sanayi devrimi ile modern çağlar başlamıştır. Daha önceden coğrafi keşifler ile gelişen sömürgecilik hareketleri sayesinde adeta diğer toplumların üzerine basmak suretiyle zenginleşerek yükselen Avrupa, kendisine fayda getiren bu yaklaşımla benzer sosyal bilim yaklaşımlarını piyasaya sürmüştür. Bu dönemde birçok makine, insanların tek başlarına kullanabileceği kadar gelişmiş bir düzeye erişmiş ve üretim teknolojilerinin hızla gelişmesi sonucunda üretilen artı değerlerin farklı pazarlarda satışa sunulması amacıyla paralel olarak gelişen ulaşım ağları, küreselleşmenin insan ve ürün hareketliliği alanında çağ atlanmasına yol açmıştır. Aynı dönemde ses kaydı yapabilen fonograf icat edilmiş (Yıldız, 2013, s. 11) ve Batı merkezli karşılaştırmalı müzikoloji çalışmalarına zemin hazırlanmıştır. Bu yolla özellikle Avrupa dışı sömürge toplulukların müzikleri kaydedilmiştir. Yine bu dönemde Darvinci biyolojik evrim temelinde gelişen, bütün kültürlerin tek bir çizgide ilerleyip geliştiğini varsayan, kültürel evrim teorisi uyarınca, farklı topluluklara ait müziklerin kaydedilip

arşivlenerek, Batı müziği ile karşılaştırılması zemininde ilerleyen etnosentrik bir araştırma üslubu baş göstermiştir. Müziği hesaplanılabilirlik temelinde kültürel yönünden yoksun ve sadece transkripsiyon, aralık hesapları gibi teknik yönlerden analiz eden bu yaklaşım, ilerleyen dönemlerde yerini antropolojiyi referans, kültürü odağa alan ve müziğe kültür ürünü olarak yaklaşan çalışmalara bırakmıştır. Antropoloji temelli çok yönlü bu araştırma şekilleri günümüze kadar sürmüştür.

Sosyal bilimler alanında yapılan çalışmalar, geçtiğimiz on yıllar içerisinde ortaya çıkan ekonomi, siyaset, kültür gibi alanlarda keskin değişimlere yol açan küreselleşme kavramına yoğunlaşmıştır. Küreselleşme süreci giderek büyüyen ve yeryüzündeki canlı cansız her varlık üzerinde etkileri olan bir fenomen olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda küreselleşme fenomeni birçok araştırmacı tarafından çalışılan güncel bir konu olma özelliğini hala taşımaktadır. Küreselleşme sürecinin dinamiklerini ve etkilerini araştırmaya yönelik çalışma yapan bazı bilim insanları, geliştirdikleri yaklaşım, analiz modelleri ve önerileri ile ön plana çıkmıştır. “Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization” (1996) isimli çalışmasıyla küreselleşme üzerinde yapılan tartışmalara yeni bir yaklaşım getiren Arjun Appadurai, bu alanda öne çıkan araştırmacıların başında gelmektedir. Appadurai (2008), ilgili çalışmasında Ulus devletin geleceği hakkında bazı analitik ve etik şüpheler gündeme getirerek, ikiz kuvvetler olarak ortaya koyduğu, medya ve göçün bir toplumsal pratik olarak tahayyül çalışması için nasıl yeni kaynaklar yarattığını incelenmeye çalışmıştır (s. 13). Küreselleşmenin sebep olduğu kopukluklar dünyasında karşılıklı olarak yapılandırıcı kuvvetler olarak; kültür, medya ve geçici diasporaların bazı örüntülerini göstermek dışında, yaşayan cemaatlerin (yerelliklerin) üretiminin küreselleşme bağlamında daha da karmaşılaştığını öne sürmüştür (Appadurai, 2008: 13).

Arjun Appadurai “Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization” (1996), kitabında küreselleşmenin karmaşık ve muğlak süreçlerle dolu olduğunu belirterek, bu süreçleri bütüncül bir bakış açısıyla beş boyutta incelemiştir. Bu süreçler yoluyla oluşan yeni bir kültürden bahsetmiş ve bu kültürün nasıl hareket ettiğini anlatmaya çalışmıştır. Appadurai, (1996) küreselleşmenin karmaşık ve düzensiz şekilde sürekli olarak hareketlilik arz ettiğini, bu akışların ise farklı kültürlerin birbirleri ile karşılaşması sonucunda melez kültürlerin oluşumunu sağladığını belirtmektedir. Bu devinin dünyayı bir yandan homojenleştirirken öte yandan heterojenleştirdiğini savunmaktadır. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse; Appadurai’ye (1996)

göre; son yüzyılda hızla gelişen ulaşım ve medya-iletişim teknolojileri yoluyla küreselleşme; insan, bilgi, kültürel öğeler, para (sanal sayısal göstergeler) gibi unsurlar, sınır tanımaz bir hızla küresel düzeyde akışkan bir sürece dâhil olmakta ve bu şekilde kültürlerle ait sınırlar belirsizleşerek, mekân bağlamlarından kopuş yaşayarak bölgesizleşmekte ve bu bölgesizleşme süreçlerinin sonucunda kozmopolit kültürler meydana gelmektedir.

Yeni küresel kültürel ekonominin birbiriyle kesişen çok katmanlı başıboş ve karmaşık süreçler olarak anlaşılması gerektiğini söyleyen Appadurai (2009), hâlihazırdaki küresel ekonominin karmaşıklığı güçlükle teorize edilmeye başlanılabilen ekonomi, kültür ve politika arasındaki köklü ayrışmalarla ilgili olduğu için, artık var olan merkez-çevre, göç ve neo-Marxist teorileri ve modelleriyle güncel koşulların anlaşılabilir hale geldiğini (s. 402) söylemektedir. Appadurai, söz konusu ayrışmaları görünür hale getirebilmek için küresel kültürel akışı beş alana ayırarak, bu alanların aralarındaki ilişkileri açıklayan temel bir çerçeve önermektedir (Appadurai, 2009, s. 402). Appadurai'nin çizmiş olduğu bu temel çerçevenin boyutlarını –scape kelimesi ile oluşturarak, her boyutun kendi içindeki düzensiz ve karmaşık nitelikteki sayısız ve sürekli hareketliliklerini, kaotik bir evren gibi ele aldığını düşündürmektedir. Appadurai (1996), temel çerçevesinin beş boyutunu şu şekilde sunmaktadır (s. 33).

1. Etnik-alan (Ethnoscape): Sürekli olarak değişen, içinde yaşadığımız dünyayı kuran, şimdiye kadar görülmemiş bir şekilde ulusların politikalarını ve uluslararası politikaları etkileyen; turistler, göçmenler, sığınmacılar, sürülenler, geçici işlerde çalışmak için başka yerlere gidenler ve başka şekilde hareket eden grupların oluşturduğu kültürel akış alanıdır.

2. Finans alanı (Finanscape): Bu alan ulus devletlerin ve coğrafi sınırların önemsizleştiği küresel düzeyde para akışlarını ifade etmektedir.

3. Teknoloji-alanı (Technoscape): Bu alan küresel yapılandırma, teknolojinin akışkanlığı ve günümüzde geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı, mekaniksel, yüksek ve basit teknoloji gerçeğini ifade etmektedir (Appadurai, 2009, s. 403). Günümüzde pek çok ülke çokuluslu girişimlerin kaynağını oluşturmaktadır. Bu girişimler bir ülkede yapılan herhangi bir inşaat çalışmasında kullanılan malzemelerin farklı uluslardan getirilmesi ve inşaat işini gerçekleştiren şirketin farklı bir ülke menşeli olabildiği gibi durumlar doğurabilmektedir.

4. Medya alanı (Mediascape): Appadurai bu alanın; özel ya da ülke çıkarları tarafından üretilmiş olsa da imaj merkezli ve öyküye dayalı olma eğiliminde olduğunu, medyanın halka sunduğu şey kendilerinin olduğu kadar başka yerlerde yaşayanların da hayali yaşantılarından kurtulmuş, film metinlerinden çıkartılmış bir dizi unsurlardır. Bu çeşit senaryolar insanların hayat boyu kazanma-ilerleme isteklerini ve onların çok yönlü hayallerini kurmaya yardım eden karmaşık metafor setleri biçiminde olabilir.

5. İdeolojik alan (Ideoscape): Bu alan imajların bir sıralanışıdır. Bunlar çoğunlukla doğrudan siyasal ve sıklıkla devletlerin ideolojileriyle ve devlet iktidarını ya da bu iktidarın bir kısmını açıkça elde etme amacındaki karşıt ideolojik eylemlerle ilgilidir. Bu ideolojik alanlar birbirlerine bağlı fikirleri özgürlük, refah, haklar, egemenlik ve ana terim olarak demokrasi gibi kavram ve imajları içeren Aydınlanmacı dünya görüşünün unsurlarından oluşurlar. Aydınlanmanın ana teması belirli bir mantık dahilinde kurulmuş olan okuma, temsil ve kamusal alan üçgenindeki ilişkileri içine alan karmaşık bir mekanizmadan ibarettir. Fakat bunların dünyanın dört bir yanına özellikle 19. Yüzyılda yayılması, Afro-Amerikan söylemi içerisindeki terim ve imajların iç uyumu zayıflatmış ve onun yerini farklı ulus devletlerin, kendi evrimlerinin bir parçası olarak farklı anahtar kavramlar etrafında kendi siyasal kültürlerini organize ettikleri gayet gevşek ve politik bir yapı almıştır (Williams, 1976).



3. ELEKTRİKLE ŞEKİLLENEN YENİ BİR ENSTRÜMAN: ELEKTRO BAĞLAMA

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla başlayan ulusal müzik inşası süreçlerinde elektro bağlamanın öncülü olan bağlamaya biçilen rolün anlatılmasıyla başlanan bu bölümde, elektro bağlama hakkında verilen bilgiler bu enstrümanın hangi ihtiyaca cevaben, nasıl ortaya çıktığını ve günümüze değin uzanan zaman aralığında geçirdiği süreçler ne şekilde ilerlediği? sorusu üzerinden derinlemesine tarihsel bir analizle sunulmaktadır.

3.1 Bir Enstrümanın Çeşitlenişi: Bağlamadan Türeyen Elektro

Türkiye'de cumhuriyet yıllarının başından itibaren birçok alanda uygulanan ulusallaştırma politikalarının en önemli araçlarından biri müzik olmuştur. Ersoy'a göre (2009), ulusal kimliği meşrulaştırma açısından önemli unsurlardan biri olan müzik (s. 268), geleneksel ve İslami kesime reformlar dayatan bir dizi politika izleyerek modern, ulusal bir kimlik anlayışı inşa etmeye çalışan devlet tarafından Türkiye'nin modernleşme sürecinde bir araç olarak kullanılmıştır (Stokes, 2011, s. 34). Gökalp'in (2013) "kendi kendine doğmuş", "milli kültürümüzün simgesi" (s. 29) sözleriyle Türk ulusuna atfettiği Türk Halk Müziği, (Türk Müziği) başta TRT olmak üzere resmi kurumlar aracılığıyla günlük şehir yaşamı ve pratiklerinde daha fazla yer bulmaya başlamıştır. Modern Türk toplumunun musikisi ancak, Orta Asya ezgi motiflerinin korunduğu varsayılan halk musikisinin, Batılı armoni anlayışıyla modernize edilmesi neticesinde temin edilebilirdi. Gökalp'in başı çektiği reformist görüşlerin etkisiyle Türk Halk Müziği'nin çok sesli icraları denenmiş ancak, halk arasında rağbet görmemiştir (Kaplan, 2013, s. 44). Türk Sanat Müziği bu reformculara göre ulusallaştırılamayacak kadar bozulmuştur (Stokes, 2011, s. 44). Anadolu halk müziğinin yeri, Türk Sanat Müziği ile tesis edilen ilişki, Batılı uygulamalar, eğitim-bilim ve kurumlarının uygulamaları gibi müzik konusunda yapılan reformlar, halkın beğenisi göz önüne alınmadan toptan ithal edildiği için Stokes'a göre (2011), baştan beri sorun teşkil etmiştir (ss. 43-44).

Küreselleşmeyle ortaya çıkan uluslara ait kültürel özgünlüğün yok olduğunun savunulduğu kültürel melezlik tartışması içerisinde yer alan “modern toplumlarda kültürel kayboluş ve ulusal ayırımın kaybolduğu” görüşüne karşı çıkan Turner ve Khondker (2019), kültürel yok oluşa karşı estetik ve siyasi boyutlarda kültürel bir direniş olduğunu belirtmektedirler (s. 97). 1920’lerde başlayan milliyetçi hareketlerde modernleşmenin kültürel bir reddi gelişmiş, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslami görüşe mensup çağdaş toplumlar köktencilığe karşı muhafazakar bir tutum içinde olmuşlardır. Moderniteye karşı çıkan bu toplumlar bu karşıt eylemi modern teknoloji ve iletişim sistemlerini kullanarak gerçekleştirmektedirler (Turner & Khondker, 2019, s. 97). Bu bağlamda elektro bağlamanın teknolojik yönü ve yayıldığı alan (arabesk, Anadolu rock) düşünüldüğünde, enstrümanın Türkiye’de 20. Yüzyıl başından itibaren uygulanmaya çalışılan benzer köktenci faaliyetler (kültür, kimlik müzik vb) karşısında duran muhafazakar görüşe ait etki alanı içerisinde benzer bir reddetme eylemi içerisinde ortaya çıkmış olduğu düşünülebilmektedir.

Sözü geçen politika ve uygulamalar, Türk Müziği nitelemesiyle Türk halk müziğine Türklük kimliğini atfederek, her yönüyle Anadolu’nun her alanında icra alanı bulan bağlamaya da önemli bir rol biçmiştir. Özellikle TRT Ankara Radyosu bünyesinde 1942’de Mesud Cemil’in kurarak sonrasında Muzaffer Sarısözen’e devrettiği “Yurttan Sesler Topluluğu” (Özbek, 2007, s. 954), bağlamanın merkezi rolünü göstermek açısından önemli bir örnektir. Bu toplulukta uzun yıllar boyunca kullanılan tek çalgı bağlama olmuş, sonraki yıllarda kabak kemane, kaval ve bağlama ailesinin diğer üyeleri topluluğa dahil edilmiştir (Ersoy, 2014; Sari, 2019). Benzer uygulamalarla merkezde konumlandırılan bağlama, Yurttan Sesler Topluluğu’nda bağlama açısından toplu icranın başladığı kurumsal ilk yapıya dahil olarak (Pelikoğlu, 2012, s. 13), bu yolla mızrap birliği ezgi ve bütünlüğü gibi belli başlı teknik kurallar çerçevesinde enstrümanın icrasında tekniğin gözetildiği ilk ve en önemli adımlardan biri sayılabilmektedir (Haşhaş, 2013, s. 2). Zaman içerisinde 26 kadın ve erkekten oluşan TRT Yurttan Sesler Topluluğu’nun programlarında bir cura, dört divan ve yedi bağlama olmak üzere bağlama ailesinden toplam on iki adet enstrümanın kullanılmasıyla (Stokes, 1998, ss. 109-110), bağlamaya biçilen merkezi konum zirve noktasına ulaşmıştır. Görüldüğü üzere resmi ideoloji içerisinde şekillenerek kurumsal manada kullanımı teşvik edilen bağlama, sonraki dönemlerde Türk halk müziği dışındaki icralarda da yer almaya başlamıştır. Özellikle arabeskin babası olarak

adlandırılan Orhan Gencebay ve ardılları olan İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses gibi isimlerin arabesk tarzdaki albümlerinde kullanılan bağlama; devlet eliyle getirilmek istenen noktadan bazı başka alanlarda da kullanılmaya başlanmıştır.

Büyük oranda 1950’lerde başlayan köyden kente göç, beraberinde şehirlerdeki kültür ve nüfus dokusunu da değiştirmeye başlamış ve her geçen gün başta İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirler olmak üzere şehirlerdeki kültür kimliği çeşitlenerek kozmopolit bir hal almıştır. Sanayileşme ve kentleşmenin yarattığı göç dalgası, kente göç eden bireylerde yeni sosyal düzene uyum sorunları yaratmış, alt kültür mensubu olarak algılanıp dışlanan bu kitlenin, oluşturduğu ortak kimliği dile getirme aracı arabesk olmuştur (Kaplan, 2013, s. 44). Arabesk müzik, Anadolu rock/pop ile birlikte elektro bağlamanın ortaya çıkmasına ve yayılmasına zemin oluşturan en önemli mecralardandır. Arabeskin ortaya çıkışı, ülkede Batılılaşma ile birlikte modernleşme politikasının getirdiği ulusal kimlik arayışının var olduğu dönemdir (Kaplan, 2013, s. 44). Adını ilk kez 1960’ların sonunda TRT ‘de genç bir saz ustası olarak duyuran, aynı zamanda TRT dışındaki kimi popüler halk müziği sanatçıları (özellikle 1960’ların ortalarında Ahmet Sezgin) için popüler şarkılar besteleyen besteci, “kusursuz terbiyeliliğin babacan figürü” Orhan Gencebay bu dönemde ortaya çıkmıştır (Stokes, 2011, ss. 119-120). Orhan Gencebay, 1968’de piyasaya sürülen “Bir Teselli Ver” isimli şarkısıyla kitlesel manada adını duyurmuştur (Özbek 2013, s. 104). 1971 tarihinde aynı isimle filmi yayınlanan “Bir Teselli Ver” eserinin kaydı, elektro bağlamanın kullanıldığı bilinen ilk örneklerdendir. Aynı dönemde etkin bir icracı olarak yer alan bir diğer elektro bağlama icracısı Orhan Gencebay’la uzun yıllardan beri dostluk ilişkisi olan Arif Sağ’dır. Sağ ve Gencebay 1960’ların sonunda stajyer olarak çalıştıkları TRT İstanbul Radyosundan Diyarbakır radyosuna görevlendirmek istenmiş, ancak bu gelişmenin ardından her iki icracı da TRT’deki görevlerinden ayrılmışlardır.

Sağ, bu olayın ardından kendi ağzından aktardığına göre sıkı bir şekilde arabeskle tanıştığını söylemektedir (Kalkan, 2004, s. 53). Şenay Kalkan’ın Arif Sağ ile yaptığı ve kitaplaştırılan söyleşisi, elektro bağlamanın günümüzde de müzik camiası içerisinde yorumlanmasında yer alan karşıt iki kültür alanını belirleyen çelişkili yaklaşımların, tek bir sanatçıda görülmesi açısından hem özet hem de eşine az rastlanır bir örneği teşkil etmektedir. Arif Sağ ilgili söyleşide, günümüzde hala Türkiye’de

tartışılmakta olan, karşıtlık arz eden bir konuyu anlatırken, bazı dikkat çekici ifadelere yer vermektedir:

-Kalkan: Peki arabeski bırakalım, sonra ne oldu da ben türküye dönmeliyim dediniz?

-Sağ: Dünyaya bakışım değişti. "Köyden indim şehire" şaşkınlığını üzerimden attım. Politize oldum. 1970'li yıllarda siyasi yapı değişti. O güne kadar hayata o çerçeveden bakmadım ben. Hayata hep bağlama, müzik, işte ünlü olmak, lüks giyinmek, lüks gezmek, iyi para kazanmak olarak baktım. Yani idealim oydu. Sonra giderek dünyaya bakışım değişti. Bu sefer kendini kontrol etmeye başlıyorsun. Yani ben ne yapıyorum diyorsun, kendini yargılıyorsun.

-Kalkan: Her şey böyle kendiliğinden mi oldu? Bir yazı, bir olay, bir düşünce olmadı mı sizin değişiminizde etkin olan?

-Sağ: Tabii oldu. 12 Mart var bir kere. 12 Mart (1971 askeri muhtıra) öncesi yaşananlar var. O tarihe kadar tek derdim bağlamayı iyi çalmak, İstanbul'a nüfuz etmek, kentli olmaya çalışmak, iyi para kazanmak filandı. Ama giderek siyasi bilincim gelişmeye başladı. Hatta o döneme "Aydınlanma Dönemim" bile denebilir. Kendime geldim ve eski Arif Sağ'ı 1975'te öldürdüm, mezara gömdüm. Yani 1968-75 arasını yaşamamış yıllar sayıyorum. 1968'den önce de türkü plaklarım vardı, sonra arabesk söyledim. Şimdi durup geriye baktığımda, demek ki diyorum, o yılları yaşamam gerekiyormuş. Pir Sultan'ı bile o yıllarda anladım. Pir Sultan ne diyor, ben ne diyorum diye düşünmeye başladım. Ben yaptığım müzikle, kenar mahallelerde yaşayan, gecekonduya yaşayan insanları kaderciliğe, hüzne boğuyorum diye düşünmeye başladım. Ona direnmeyi, değiştirmeyi öğretmiyorum Pir Sultan gibi... Tam tersine, onun o durumunun kader olduğunu savunuyorum. Diyorum ki, bu senin kaderin ve teslim ol. Böyle, aşağılık bir şey yaptığımı fark ettim.

-Kalkan: O dönemde yaptığınız bestelerden söz ediyorsunuz, değil mi?

-Sağ: Evet, işte kaderi anlatıyorsun, alın yazısını anlatıyorsun. Çırpınma, kurtulamazsın, senin kaderin bu diyorsun insanlara sürekli. Böylece, Anadolu'dan gelmiş, İstanbul'da karnını doyuramamış bir sürü insanın fukaralık yanını, onların garibanlığını alıyorsun ve onu kültürel anlamda müthiş sömürerek para kazanıyorsun. Böyle bir şerefsizlik. Müthiş bir şey bu.

Ben tabii bunu uzun bir dönem algılayamadım. Sonra ayıldım. 1975'ten sonra benim de bir taraf olma düşüncem gelişti. Öyle ortalıkta ipsiz sapsız bir adam, tarafsız falan, böyle bir adam olmaz. Bir de çocukluğumdan aldığım bir kültür var. O felsefenin getirmiş olduğu bir yapı var. Geçmişe, tarihine bakıyorsun, seni yaratan bir şeyler var. Sen oralardan gelmişsin buralara. Kendini eleştirmeye başladığın zaman bir bakıyorsun, ihanet içindesin. Sen kendi gerçeğine ihanet ediyorsun (Kalkan, 2004, ss. 77-78).

Sağ; bu söyleşide “lüks giyinmek, lüks gezmek” gibi ifadelerle piyasa olarak tabir edilen mecrada, icra ettiği müzikle hayalini kurduğu yaşam standardına eriştiğini ifade ederek, icra yaptığı müziklerde kullandığı elektro bağlamanın da bu yaşam kalitesine erişmesinde bir aracı olduğunu dolaylı olarak belirtmektedir. İcra ettiği arabesk tarzda müzik, ilgili müzik mecrası içerisinde Sağ’a maddi refah dışında belirli bir statü de kazandırmıştır. Piyasa olarak adlandırılan müzik mecrası içerisinde halk arasında beğeni kazanan bir sanatçının maddi refaha ulaşması dışında başka bir şekilde refah elde edilemez. Bu bağlamda Arif Sağ’ın kazandığını ifade ettiği yüksek refah düzeyi, kendisinin halk arasında bir karşılık bulduğunu ve bunun sonucunda pratik anlamda içerisinde yer aldığı mecrada bir statü kazandığını söylemek oldukça yerinde bir saptama sayılır.

Sonraki dönemlerde dünyaya bakış açısının değiştiğini söyleyen Sağ; o güne kadar İstanbul’da tanınmak, kentli olmak, para kazanmak gibi amaçları olduğunu ama 12 Mart askeri muhtırasından sonra politize olduğunu ifade etmektedir. Yaptığı müzikle varoşlarda yaşayan kesimi daha çok kaderciliğe mahkum ettiğinin farkına vardığını söyleyen Arif Sağ, insanlara direnerek kaderlerini değiştirmeyi söylemediğini ve bu yolla kültürel anlamda insanları sömürerek para kazandığını vurgulamaktadır. Özellikle vurgu yaptığı bir diğer nokta çocukluğundan beri içinden geldiği kültür ile o dönem yaptıkları işler arasında büyük bir çelişki olmasıdır. 1975 itibari ile arabeski bıraktığını anlatan Sağ, artık duruş olarak taraf olduğunu ifade etmektedir. Kimi kötü sözcükler içeren ifadelerle kendi yaptığı işleri de bir anlamda negatif yönde eleştiriye tabi tutan Sağ, arabesk müziği aynı zamanda insanları sömüren bir kültür olmakla birlikte, varoş yaşam içinde yer alan insanlar üzerinden para kazandıran bir sistem olarak tanımlamaktadır. Arif Sağ’ın bu sözleri irdelendiğinde; doğup büyüdüğü kültür (Anadolu kültürü) ile kendisine statü, para vb. kazanımlar sağlayan piyasa kültürü (İstanbul) arasında bir karşıtlık ilişkisi kurduğu anlaşılmaktadır. Arabesk müzikte

etkin olduğu ve haliyle elektro bağlama icra ettiği 1968 ile 1975 yılları arasındaki dönemi bir anlamda yaşanmamış yıllar olarak değerlendiren Sağ, aynı kitapta (Kalkan, 2004) her anlamda arabesk müziğin ve bağlı yapılarının oldukça negatif oluşumlar olduğunu anlatmaktadır. Sağ aynı zamanda elektro bağlama kullandığı yıllarda bu enstrümanla fasıl ve arabesk gibi birçok müzik icrasında kullandığını belirtmektedir (URL-1).

Özellikle Kalkan'ın kitabında Sağ'ın 1968-1975 yılları arasında yaptığı icra tarzını eleştirerek ilgili yıllarda icra ettiği müzik tarzlarında yer alan öncelikli olarak kullandığı elektro bağlama kullanımını da bu eleştirel bakış açısı içerisinde değerlendirdiğini düşünmek yerinde bir yaklaşım olacaktır. Benzer bir yaklaşım her ne kadar dile getirilmese de akademik çevrede bir çok kişi tarafından benimsenmektedir. Ayrıca tez çalışması sürecinde farklı il müdürlüklerinde görüşülen TRT mensubu kişiler tarafından da benzer tavır ve görüşler belirtilmiştir (G1, G2, G3). TRT'de yapılan bazı TV programları, dış yapımlar³ tarafından yürütülen ve organize edilen bir içeriğe sahipse bu programlarda elektro bağlama kullanımına izin verilmekte, iç yapımlar⁴ tarafından yürütülen bir programsa elektro bağlama icralarına yer verilmemektedir (G1, G2, G3). TRT'de her ne kadar elektro bağlama icrası kimi zaman engellense de bazı durumlarda kullanımına izin verilmiştir⁵. Bu çelişkili uygulamalar kurum yapısı içerisinde yer alan bazı farklı bakış açılarının yansıması olarak yorumlanmasına yol açabilmektedir.

1960'ların ilk yarısında gayrı resmi şekilde kişisel çalışmaları yansıtan, kimilerine göre aranjman⁶ akımının karşısında tepki olarak ortaya çıkan Anadolu rock/pop; Anadolu halkına ait ezgilerin Batı çalgılarıyla seslendirilerek yeniden yorumlanmasıyla sentez elde etmeyi amaçlayan bir akım olarak ortaya çıkmıştır (Küçükaklan, 2016, ss. 47-51). 1960'lı yılların sonunda, barış, doğa ve sevgi gibi kavramlara vurgu yaparak, cinsiyet eşitsizliği ve ırkçılık karşıtı bir akım olarak ortaya çıkan *hippi* alt kültürü; temelde kentsel değerleri reddeden bir anlayışı temsil etmektedir

³TRT adına özel kuruluşlarca program yaptırılması (G2, G3).

⁴TRT'nin kendi kurumsal imkânlarıyla program yapması (G2, G3).

⁵ 2012 yılında TRT 6'da (bugünkü ismi ile *Kurdi*) TRT Diyarbakır il müdürlüğü bünyesinde çekilen "Daxwazen We" isimli haftalık programda, içerikte öncelikli şekilde yer alan halay vb. icralarda elektro bağlama kullanmamı bizzat yapımcı arkadaşım benden istemiştir. Haftada bir kez canlı yayınlanan programda sezon yayın yılı boyunca elektro bağlama icrası yaptığımı belirtmek isterim.

⁶ Aranjman: Batı kökenli yabancı dilde seslendirilen müzik yapıtlarının Türkçe sözlerle yeniden yorumlanmasıdır.

(Bayburtlu, 2019, ss. 79-80). Doğaya dönüş ruhunu besleyen bu akım, (Mendes ve De La Haye, 2010, s. 194) Türkiye’de de karşılık bulmuştur. Özellikle Anadolu rock olarak bilinen müzik tarzında görülen bu karşılıklar, halk müziğine ait motif ve ürünlerin Batı *soundlu* enstrümanlara uyarlanarak seslendirilmesi sonucunda Ramaut-Chevassus’un da belirttiği üzere (2011), yereli stilize ederek değiştirip, yerinden etmek suretiyle uluslararası bir konuma taşınmasıyla (s. 50) yansımıştır. Ekonomi ve politik alanların çalkantılı olduğu 1970’lerin ilk yıllarında, saykodelik olarak adlandırılan sanatın ortaya çıkarak geliştiğinden söz edilmektedir (Harris & Grunenber, 2005, ss. 9-20). Kentsel değerleri reddederek, insanın doğaya dönüşünü simgeleyen, özgürlük ve barış gibi kavramlara vurgu yapan, modernizme bir tepki olarak da görülebilecek bu akımın, Türkiye’de Anadolu *rock*ın ortaya çıkmasında etkili olduğu düşünülebilir. Nitekim bu icra alanında boy gösteren birçok sanatçı, gerek kıyafetleri, gerek müzik icralarındaki söylemleri, gerekse de yaşam biçimleri ile bu akımın vurgu yaptığı kavramlara ve söylemlere gönderme yapmaktadır. Anadolu rock tarzda müzik icralarında kullanılan birçok halk müziği ürünü de hippy akımı içerisinde yer alan doğaya ve kent değerleri dışında yer alan ve köken olarak kırsala dayanan yerel halk müziği ürünlerine yönelerek, her anlamda kent ürünü sayılabilecek aranjman akımı karşısında konumlanmıştır.

Anadolu rock/pop akımının başlangıcı olarak kabul edilen; Tülay German’ın, “Mecnunum Leylamı Gördüm” ve “Burçak Tarlası” isimli türkülerini yeniden yorumladığı 45’lik plak, halk arasında büyük bir beğeni ile karşılanmıştır (Küçük Kaplan, 2016: 47). Moğollar, Üç Hürel, Modern Folk Üçlüsü, Silüetler vb. birçok grup ve Barış Manço, Cem Karaca ve Erkin Koray gibi bir çok ismin etrafında şekillenen bu akım, bilinen Anadolu türkü ve ezgilerinin kullanıldığı bir dönemi yansıtmaktadır aynı zamanda. Bu performansların seslendirilmesinde kullanılan Batı kökenli ve elektronik prensiplerle ses üreten (elektro gitar vb.) enstrümanlar, Anadolu ezgilerinin elektronik seslerle duyulmasına halkın alışmasını sağlayan bir faktör olarak kabul edilebilir. Bu akımla Anadolu ezgilerinin seslendirilmeye başlanması, icracıyı ezginin bilinen geleneğine yakın bir icra arayışına iterek akustik bağlama ile yapılacak icrada karşılaşılabilecek ses şiddeti sorununu ortadan kaldırmak maksadıyla, elektro bağlamanın ortaya çıkarılmasında etkili olmuş olabileceği fikrini akla getirmektedir.

Erkin Koray’ın Youtube’da yer alan “elektro bağlama” konulu röportajında; elektro gitarın bile yeni yeni kullanılmaya başlandığı bir dönemde, elektro bağlamayı

düşünüp, şablonunu çizerek yaptırttığını ve bir çok kez bunu sahnede bizzat kendisinin kullandığını söylemektedir (URL-2). Koray ayrıca; aslen bağlama çalmadığını eklemekte, ancak bunun ilgili kişiler tarafından kullanılacağını düşündüğünü ifade etmektedir. Erkin Koray'ın o dönem icra ettiği müzik türlerinin ses düzeyinin yüksekliği düşünüldüğünde, akustik bağlamanın ses düzeyinin kısıtlı bir kullanımı doğuracağından, elektro bağlamanın üretilmesine ihtiyaç duyabildiği akla yatkın gelebilir.

3.2 Elektro Bağlamanın Teknoloji Yönü

Tezin bu başlığı altında çalışmanın temel malzemesi olan elektro bağlamanın yapısal unsurları, teknolojik gelişimler çerçevesinde sunularak, çalışmanın alt problemlerinden olan “Küresel akış süreçlerinde hareketlilik kazanan müzik ve ses teknolojileri, elektro bağlama üzerinde nasıl bir etkiye sahiptir?” sorusuna cevap aranmaktadır.

Ortaya çıktığı dönem itibari ile bağlamadan/sazdan türetilmesinden dolayı bağlama/saz son ekiyle isimlendirilen elektro bağlamanın isimlendirmesi, günümüzde yerel bir enstrüman olan bağlamanın ismi ile doğrudan ilişkilidir. Son dönemde Türkiye’de özellikle akademik çevrede “bağlama” ismi, halihazırda kullanılan kısa sap ve uzun sap gibi çeşitleri olan enstrümanın isimlendirmesinde kullanılmaktadır. Kimi zaman bağlamayı tanımlarken kullanılan “saz” kelimesi, ilgili akademik camiada çoğunlukla “enstrüman” ve “çalgi” kelimeleri ile eş anlamlı şekilde kullanılmaktadır. Bu doğrultuda günümüzde bağlama ismiyle tanıdığımız ismin, sıfat olarak kullanılan elektro kelimesinin isimlendirmesinde kullanılarak, bahsi geçen enstrümanın *elektro bağlama* olarak isimlendirilmesi akla yatkın gelmektedir.

Türkiye özelinde üretim-tüketim ilişkileri içerisinde yer alan ve özellikle 1980’lerde popülerleşen arabesk müzik ile görünürlüğü büyük oranda artan elektro bağlama; Birinci Dünya Savaşı’nın başlangıcı olan 1914 yılında kıtaların kablolarla birbirine bağlanmasıyla ivmelenen (Hanagan, 2000, ss. 67-68) küreselleşme süreçlerinin etkisiyle, Türkiye müzik sahnelerinde vücut bulmuştur. Elektro bağlamanın ortaya çıkmasında 1. derecede etkiye sahip olan elektro gitarın Türkiye’de ilk olarak görülmesinin, Küreselleşmenin etkisinin artmasıyla mekanın/coğrafyanın toplumsal ve kültürel düzenlemelere dayattığı kısıtlamaların eskiye nazaran azaldığı (Waters, 1995, s. 3) dönemlerde ulaşımı, endüstriyi ve iletişimi geliştiren teknolojiye (Baygül,

2020, s. 396) paralel olarak artan ulaşım hızı, insan hareketliliğinin artmasına neden olmuş, bu yolla dünya üzerinde sanatçı ve sanat ürünleri de küresel akışlara dahil olarak Türkiye’de elektro bağlamanın ortaya çıkmasına dolaylı olarak yol açmıştır. Elektro gitar, II. Dünya savaşı ile 1970 sonlarını kapsayan dönem içerisinde, merkez ülkeler arasında ticari ilişkilerin arttırıldığı (Wolf, 2001, ss. 214-215), 1950’lerin ortalarında, Türk müzisyenlerin elinde görünmeye başlamış ve ilk katı (solid) gövdeli gitar ise 1959 yılında Ersin Yüce⁷ tarafından Türkiye’ye getirilmiştir (Erkal, 2014, s. 71). Bu olaydan sonra yayıldığı düşünülebilecek olan elektro gitar, elektro bağlamanın oluşmasında en önemli rolü oynamıştır.

Elektro bağlamanın icadı hakkında Stokes, kesin bir isim olmadığını söylemektedir (1998: 125). Ancak 1960’ların sonu itibari ile Erkin Koray (URL-3) ve Yavuz Top (URL-4) tarafından bağlama üzerinde ayrı ayrı yapılan amplifikasyonlar ile, elektro bağlamanın ortaya çıkması hususunda pay sahibi oldukları kendi ifadeleri ile bildirilmektedir. Ayrıca TRT’de yayınlanan “Evvel Zaman” isimli programda bağlama sanatçısı Ahmet Koç, elektro bağlamayı Erkin Koray’ın icat ettiğini ifade etmektedir (URL-5). Önal’a (2006) göre; araştırmacı yönüyle bağlamada ses deliği, sırma tel kullanma gibi yenilikleri kazandıran ve kendinden sonraki birçok üstada öncülük eden TRT bağlama sanatçısı Orhan Subay, ilk defa elektro bağlamayı yaptıran kişidir. Elektro bağlama hakkında bilgilere yer veren en erken çalışma olan Demirsipahi’ye (1975) ait “elektro bağlama” başlıklı metinde; Türkiye’de ve radyoda elektro bağlamayı ilk seslendiren ve haliyle yayılmasına yol açan kişi; yine Orhan Subay’dır (s. 177).

Stokes (1998); 1970’lerde bağlama yapanlar ve bağlama çalanlar tarafından, ticari kayıtlarda elektro kullanımını yaygınlaştıran ilk müzisyenler olarak Ragıp Akdeniz ile Kazım Alkarı’nın isimlerinin zikredildiğini ifade etmektedir (s. 125).

⁷ Atatürk’e ait “Savarona” yatının Deniz Harp okuluna devredilmesiyle (1951), Harp Okulu son sınıf öğrencilerini o dönemlerde Avrupa ülkelerinde gezdirmekle görevlendirilir. 1959’da düzenlenen gezide yer alan son sınıf öğrencisi ve Türkiye’nin ilk rock’n roll grubu üyelerinden Ersin Yüce, Stockholm’de bir müzik mağazasında gördüğü karı gövdeli elektro gitarı deneyerek çok etkilenir. Cebindeki neredeyse bütün parayı verip bu enstrümanı alarak Türkiye’ye getirir.

İleriki dönemlerde Erkal Zenger⁸, elektro bağlamanın sesini iyileştirme amacıyla transistör⁹ sistemine dayalı bir düşünceyi uzun çalışmalar yaparak elektro bağlamaya uygulamıştır (Demirsipahi, 1975, ss. 177-178).

3.2.1 Elektro bağlamada küresel cihazlar

Küreselleşme sürecinde itici güç olan kapitalist pazarda (Kartal, 2016, ss. 310-311) akışa dahil olan teknolojik açıdan gelişkin müzik, ses üretme-aktarma organları ve ses değiştirici cihazlar, 20. yüzyıl ortalarından itibaren boyut kazanan küresel pazar ile birlikte Türkiye’de kullanılmaya başlanmış ve özellikle elektro gitar için üretilen bir takım elektronik cihazların, elektro gitarla birlikte Türkiye müzik piyasasına girmesine olanak sağlamıştır. Bu parçalardan en önemlisi diyebileceğimiz, İngilizce’de alıcı manasında kullanılan *pickup* kelimesi ile anılan cihaz, Türkiye’de *manyetik* olarak adlandırılmaktadır. Elektro bağlamanın bugünkü haline gelmesinde başlıca rol alan manyetikler; ilk olarak birçok ensrümandan oluşan orkestralarda ses şiddeti sorunu yaşanan gitarın sesinin yükseltilmesi amacıyla kullanılmıştır (Henshall, 2011). 20. yüzyıl başlarında Lester Polfus’un; fonograf iğnesi, mikrofon veya telefon manyetiklerini gitar gövdesine yerleştirerek ilk elektro gitarın temelini atmış ve bu yolla gitarın sesi akustik dışı bir yolla ilk kez arttırılmıştır (Özay & Bilgin, 2017, s. 40). Bu uygulamayla enstrümanın gövdesindeki ses titreşimleri elektrik sinyalleri olarak amplifikatöre aktarılmış ve burada tekrar sese dönüşmüştür (Öcek, 2010. s. 7). Gitarda gövdeden ziyade titreşimin önemli olduğunu düşünen Lloyd Loar isimli mühendis, gitarın rezonatörünü boşaltmadan tek parça bir rezonatörde tellerin altına manyetik yerleştirmiştir (Özay & Bilgin, 2017, s. 40). Bu sayede tellerdeki titreşimleri manyetikler aracılığıyla elektrik sinyallerine çevirerek amplifikatöre gönderen ve amplifikatörden yüksek miktarda ses elde edilen günümüz elektro gitarı ortaya çıkmıştır (Öcek, 2012, s. 9).

Ünlü Fizik ve Matematikçi Michael Faraday’ın elektriğin sadece kablo içinden geçip gitmesi dışında, telin çevresinde de dairesel manyetik bir kuvvet meydana getirdiğini

⁸ 1960’lardan 1990’lara kadar siyasi partilerin mitinglerinde kusursuz şekilde kurduğu ses sistemleriyle tanınarak birçok siyasi partinin teknik danışmanlığı görevinde bulunmuştur. İsmet İnönü, Turgut Özal, Bülent Ecevit, Necmettin Erbakan, Kenan Evren, Süleyman Demirel ile çalışmış olan Erkal Zenger, “siyaset cambazhanesinin cazgırı” olarak tanınır (URL-6)

⁹ Transistör: Düşük seviyedeki elektrik sinyallerini yükseltme maksadıyla kullanılan elektronik bir devredir.

ispat etmesi ile başlayan ve aynı doğrultudaki ilerleyen çalışmaların ışığında geliştirilen manyetikler; başlangıçta tek bir bobin (coil) sargısıyla yapılmıştır. Tek bobinli manyetiklerin ses sisteminde sebep olduğu dip gürültü nedeni ile birbirinin tersi yönlerde sarılarak farklı elektrik yüklerine sahip iki bobinin birleştirilmesiyle oluşturulan çiftli manyetikler (humbucker), bu soruna çözüm olarak üretilmiştir (Tabak, 2018, s. 87). Temel olarak enstrüman tellerindeki titreşimler aracılığıyla manyetiklerde kullanılan bobinlerin yarattığı manyetik alana uygulanan etki ile milivolt düzeyinde elektrik akımı oluşmaktadır. Manyetikler bu akımlar sayesinde elde edilen elektrik sinyallerini bir jak ve kablo aracılığıyla PA (professional audio) sisteme ileterek seslerin oluşmasını sağlar. İletilen bu sinyallerin niteliği, manyetiklere ait bobinlerin sarımında kullanılan bakır tellerin kalınlığı-inceliği, sarım sayısı, enstrümanın yapımında kullanılan malzeme ve enstrümanın tel özellikleri ile doğrudan ilişkilidir. Bu özellikler göz önüne alınarak günümüzde birçok farklı ses özellikleri taşıyan ve farklı müzik türlerinde kullanılan manyetikler üretilmektedir. Bu manyetikler, uluslararası düzeyde birçok üretici (DiMarzio, Schaller, Fender, Ibanez, Gibson, Fishman vb.) tarafından aslen elektro gitarlar için üretilmekteyken, elektro bağlama için de yaygın olarak kullanılmaktadır. Yerli teşebbüslerin de ürettiği manyetikler, elektro bağlamada kimi zaman kullanılmaktadır. Yerli manyetiklerin en köklüsü *Necarman* adıyla üretilmekte olan manyetiklerdir.

Günümüzde birçok çeşidi bulunan manyetikler (Şekil 3.1) aracılığı ile gitar, buzuki vb. enstrümanlara uygulanan bu teknoloji, 1960'ların sonundan itibaren bağlamaya da uygulanmıştır. İlk olarak tekli manyetik işlemi ile yüksek ses elde etme yoluna gidilen bağlamada, teknolojinin ilerlemesi ve (gitar da kullanım şekline paralel olarak) çift manyetiğe geçilmiştir (Satır, 2014, s. 183).



Şekil 3.1 : Farklı türde manyetikler (URL-7).

Günümüzde elektro bağlamada kullanılan manyetikler çoğunlukla, ikişerli gruplar (humbucker manyetik) halinde; biri bağlamanın kapağındaki sapa yakın bölgeye ve diğeri alt eşiğe yakın bölgeye olmak üzere iki manyetik monte edilerek üretilmektedir. Daha önce de bahsedildiği üzere, bobinlerde kullanılan sarım sayısı ve tel kalınlığı ile ilişkili olarak, farklı nitelikte sesler (tizlik-baslık gibi) sunan, farklı markadaki manyetikler, enstrüman yapımcısının veya icracının isteğine göre iki farklı özellikteki manyetiğin aynı enstrümana monte edilmesiyle, kişiselleştirilmiş bir enstrüman üretilmesinde de rol alabilmektedir. Elektro bağlamaya işlerliğini ve özgünlüğünü kazandıran manyetikler, bir çok farklı marka adı altında üretilmesinden dolayı farklı teknik özelliklere sahip çeşitlilikler göstermektedirler. Farklı teknik özelliklerle üretilen bu elektronik aksamalara ait elektronik bağlantılar, enstrümana monte edilirken (Şekil 3.2, Şekil 3.3) kimi zaman farklılaşabilmektedir.

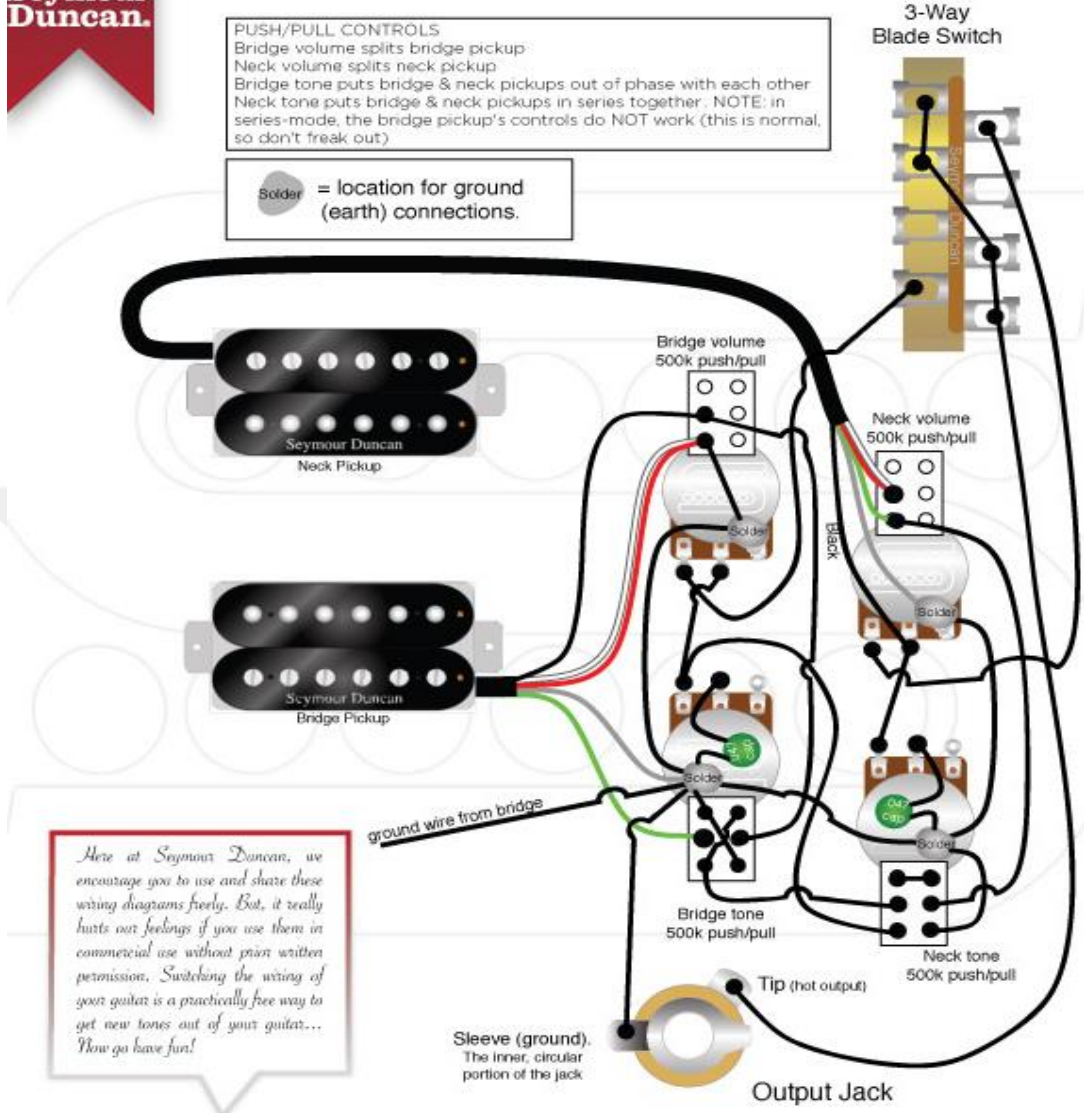


2 HUMBUCKERS | 2 VOLUME push/pulls Coil Split
2 TONES push/pulls phase and push/pull series parallel
3 WAY BLADE

PUSH/PULL CONTROLS

Bridge volume splits bridge pickup
Neck volume splits neck pickup
Bridge tone puts bridge & neck pickups out of phase with each other
Neck tone puts bridge & neck pickups in series together. NOTE: in series-mode, the bridge pickup's controls do NOT work (this is normal, so don't freak out)

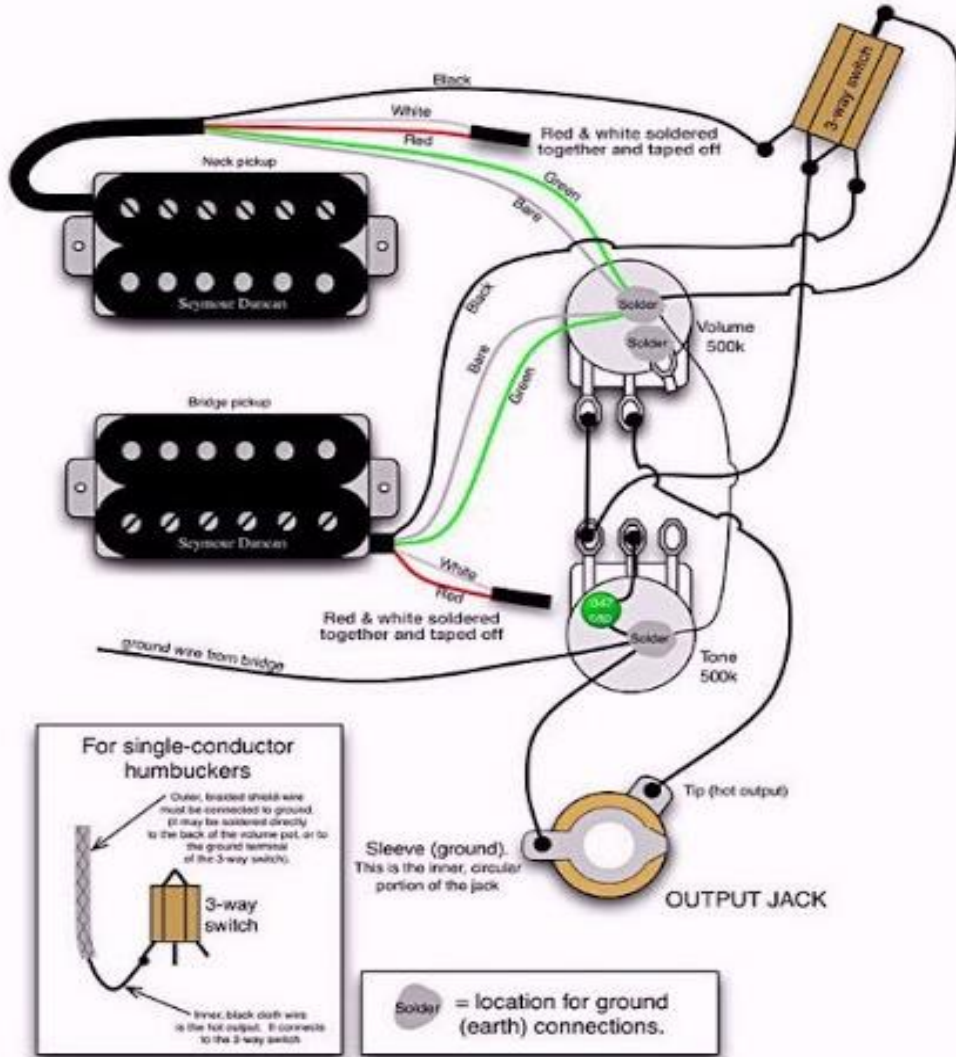
Solder = location for ground (earth) connections.



Here at Seymour Duncan, we encourage you to use and share these wiring diagrams freely. But, it really hurts our feelings if you use them in commercial use without prior written permission. Switching the wiring of your guitar is a practically free way to get new tones out of your guitar... Now go have fun!

Şekil 3.2 : Manyetik bağlantı şekli 1 (URL-8).

2 Humbuckers, 1 Volume, 1 Tone, 3 Way Switch



**Seymour
Duncan**

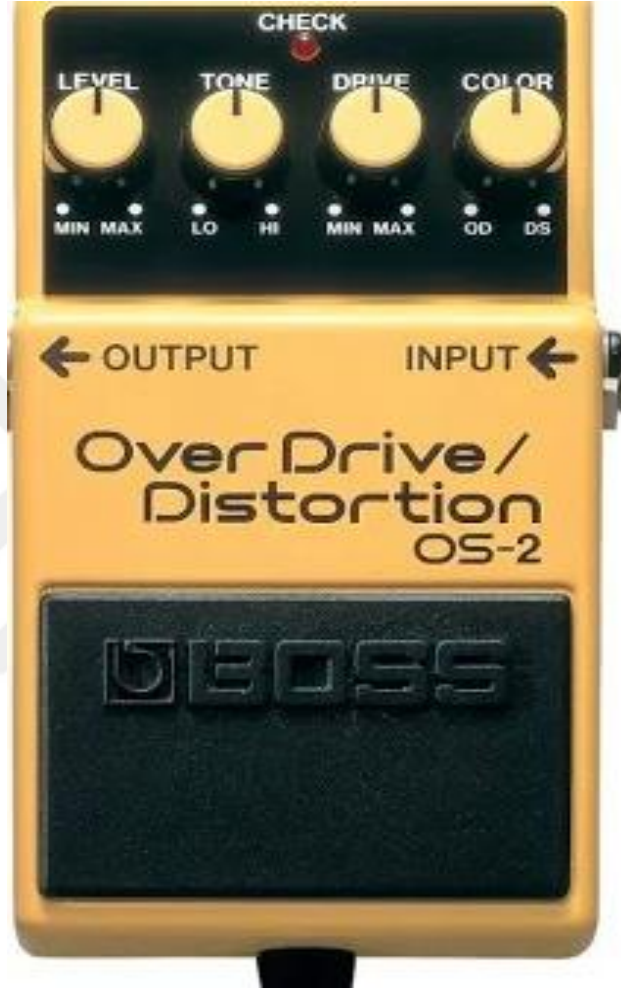
5427 Hollister Ave. • Santa Barbara, CA. 93111

Phone: 805.964.9610 • Fax: 805.964.9749 • Email: wiring@seymourduncan.com

Şekil 3.3 : Manyetik bağlantı şekli 2 (URL-9).

Elektro gitarda kullanılan teknolojik cihazların gelişmesi ve çeşitlenmesi, bu cihazların elektro bağlamada da kullanılmasına yol açmıştır. Bu cihazlar genellikle farklı tını ve *sound*lar üretmeye yarayan, pedal/efekt pedalı gibi isimler alan, enstrümandan alınan sesi farklı karakterlerde değişime uğratma yeteneğine sahip teknolojik aletlerdir. Enstrüman ile PA sistemin arasında veya enstrüman üzerinde bağlı olarak kullanılan bu cihazlar, iki farklı özellik barındırmaktadır. İlk sınıfta yer alan efekt pedalları analog olarak bilinen ve enstrümanın sesini farklı, tek bir değişime uğratan (waw, phaser, delay, distortion, oktav vb.) cihazlardır.

Bu çalışmanın sahasını oluşturan Diyarbakır’da kullanılan Elektro bağlamanın tınısal bütünlüğünü oluşturan en önemli ses bileşeni olan “*distortion/distorşın*”ın (Şekil 3.4) ilk kullanımından özellikle bahsetmek gerekmektedir. Jimmy Hendrix ve Cream gibi isimlerin elektro gitara eklediği “*distortion*” pedalı, metal müziğin de bir belirleyicisi olmasını sağlamıştır (Çerezcioğlu 2011, ss. 6-7).



Şekil 3.4 : Distorşın (Distortion) efekt pedalı (URL-10).

İkinci sınıfta yer alan pedallar ise; processor (Şekil 3.5) olarak bilinen, farklı analog pedalların ürettiği efektlerin bir çoğunun bir arada kullanılmasını sağlayan, kayıtlı olan her *sound* ve/veya tüm ses ve *soundlar* üzerinde değişiklik yapma imkanı sunan işlemcilerdir. Söz konusu efekt pedalları, kullanıcı veya programcılar tarafından yeni sesler yazılabilen ve üretilen bu sesleri daha sonra kullanılmak üzere kaydedebilen cihazlardır. Öyle ki, bu cihazlar farklı enstrüman seslerinin dahi yüklenebildiği bir imkan sunmaktadır. Bu efekt pedalları aslen yine elektro gitar için uluslararası düzeyde tanınan üretici firmalar (Boss, Digitech, Mooer, Zoom, Nux vb) tarafından üretilmiş olan cihazlardır.



Şekil 3.5 : Prosesör (URL-11).

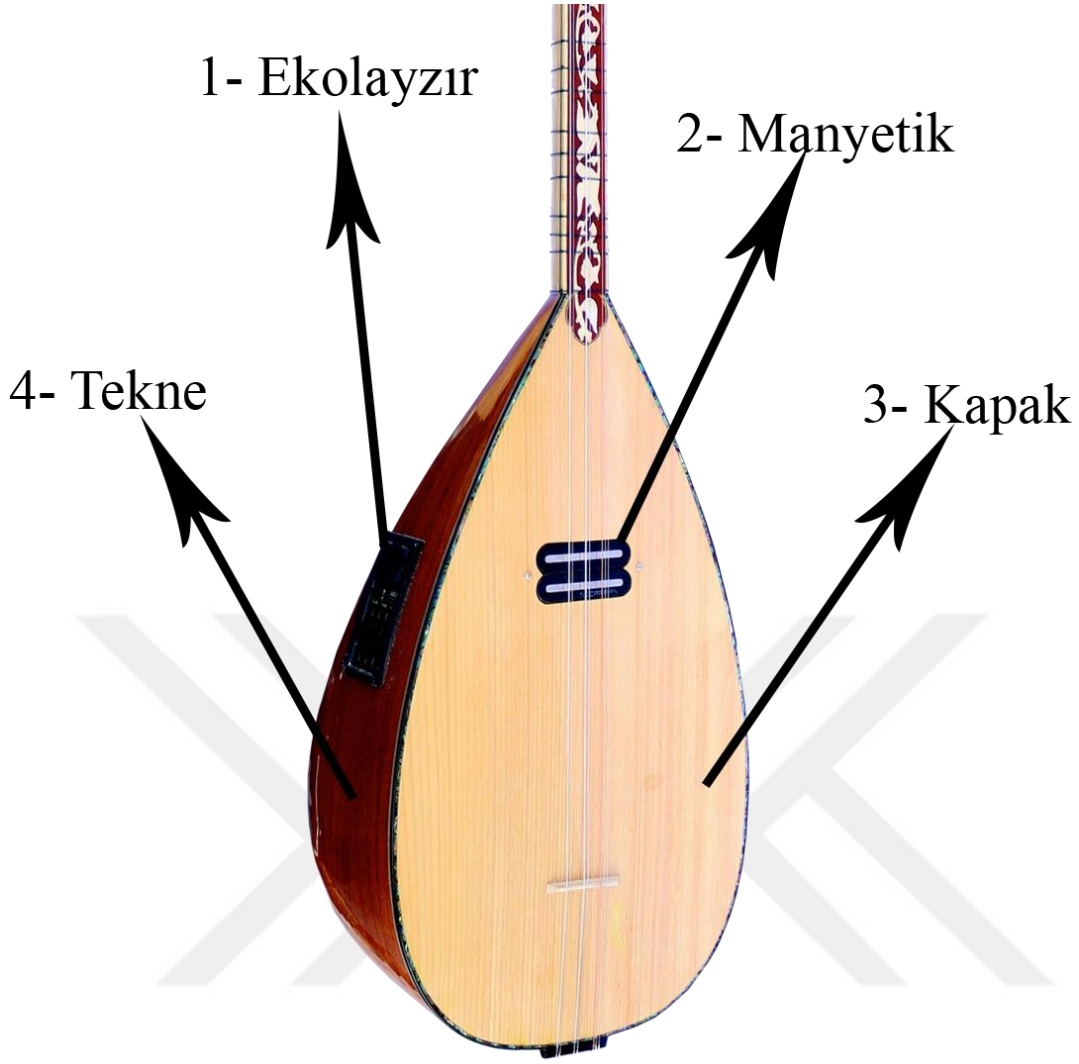
3.3 Teknolojiyle Çeşitlenen Elektro Bağlama

1960'ların sonundan itibaren kullanılmaya başlayan elektro bağlama, teknolojinin ilerlemesi ile birlikte temel olarak kullanıldığı müzik türlerine ve enstrümanın kullandığı teknik teçhizata göre şekillenmiş ve günümüzde bu enstrümanın çeşitlenişi incelendiğinde iki farklı enstrüman olarak tasniflenebilmektedir. Bu tasnifleme, elektro bağlamanın manyetik ile vücut bulması münasebeti ile manyetiklerin varlığı üzerinden bir kategorizasyon olarak önerilmektedir. Aksi bir tasnifleme, sürekli şekilde yeni tel grupları eklenen (4 tel, 5 tel, 6, tel) bu enstrümanı tınısal açıdan bir kategorizasyon yapılmasına itecek, bununla birlikte enstrümanın kullandığı cihazlar ve kullanıldığı müzik türlerine göre farklı ve karmaşık bazı tasniflemelerin yapılmasına yol açabilecektir. Ancak elektro bağlamanın tasnifinin yapılmasının gerekliliği ayrı bir tartışma konusu olarak organoloji alanında teknik açıdan tartışılmalıdır.

Bu tasnifleme yer alan ilk enstrüman tek manyetikli elektro bağlamadır (Şekil 3.6). Amplifiye edilerek üretilen bu enstrüman, elektro bağlamanın, ilk olarak vücut bulmasında temel etken olan manyetik, bu açıdan akustik özelliğe sahip bağlamanın yeni bir versiyonu olarak görülebilecek elektro bağlamanın ortaya çıkmasında etkili olan yegane cihazdır. Bu sebeple bu başlık altında anlatımı yapılan enstrümanda manyetik kullanılması sebebi ile, bu enstrüman ayrı bir tasnif içerisinde yer almaktadır.

Tasniflenebilecek iki tür elektro bağlama içerisinde akustik bağlamaya yakın tınılar üreten bu enstrüman, divan altı olarak da anılan günümüz uzun sap bağlama ile divan bağlama arasında bir tekne/gövde büyüklüğüne sahip olan veya kişisel isteğe göre belirlenen bir tekne/gövde büyüklüğünde, genellikle bağlama üzerindeki Re perdesinin karar sesi olarak kullanıldığı, daha çok bozlak çalılarında ve Ankara, Kırşehir, Kırıkkale gibi Orta Anadolu illerinde düğün, nişan benzeri eğlencelerde kullanılan türde bir sazdır. Akustik olan versiyonundan farkı, manyetikten üretilen sesin seviyesini yükseltmek amacıyla, enstrümanın kapak kalınlığının (akustiğe göre) kapak titreşimini azaltmak için oldukça kalın tutulmasıdır. Bu şekilde üretilmiş olan enstrümandan alınan tını, elektro bağlama ve akustik bağlama arasında bir ses özelliği taşımaktadır.

Bu enstrüman, 1970’li yıllar ve sonrasında Neşet Ertaş tarafından da kullanılmaya başlanmıştır (Özgelen, 2016). Özellikle youtube’da “teber sazı” kelimeleri taratıldığında sözü geçen enstrümana ait bir çok video ile karşılaşmaktadır. İlgili videolarda enstrümanla icra edilen müziğin tamamının bozlak olması, Neşet Ertaş’ın etkisinden kaynaklandığını düşündürmektedir. Özellikle bazı videolarda “*Neşet Hocanın 1995 yılında İbo Show’da kullandığı manyetik*”, “*şiddetle tavsiye*” gibi vb. ifadelerle Neşet Ertaş’ın icra tarzına ait bir ses bileşeninin algılandığı ve bu *soundun* bir beğeni oluşturması sebebi ile bazı kimseler tarafından aranan bir *sound* olduğu ve aynı zamanda bu *soundun* tek manyetikli elektro bağlama üreticileri tarafından bir reklam malzemesi olarak kullanıldığını göstermektedir (URL-13). Bu ve yöreye özgü icracılar tarafından Ertaş’ın takip edildiği düşünüldüğünde, Ertaş’ın bu sazın yayılmasında etkili olduğu düşünülebilmektedir. Kimilerince *Neşet sazı* (URL-14) olarak da anılan bu sazın yapımında kullanılan kapak, -akustik bağlamanın aksine- kapaktaki titreşimi olabildiğince azaltmak için iki tane üst üste gelecek şekilde toplamda 3,5 - 4 santimetre kalınlığında, PA sisteminde karşılaşılabilecek rahatsız edici bir sesle karşılaşmamak adına monte edilmektedir (G7).



Şekil 3.6 : Tek manyetikli elektro bağlama (URL-12).

Kapağın sap bölümüne yerleştirilen manyetikler, bağlama teknesinin büyüklüğü ile ilişkili olarak değişen tel boyu oranında, La (Muhayyer) ve Re (Tiz Neva) perdeleri arasındaki uzaklık baz alınarak, teknenin sap başlangıcından alt eşişe doğru aynı uzaklığa yerleştirilir (G6). Manyetiğin yerleştirildiği bu bölge, enstrümandan alınan sesin daha verimli ve manyetiğin icracının mızrap vuruş bölgesine denk gelmemesi açısından önemlidir (G6). Özellikle Orta Anadolu bölgesine ait oyun havalarında ve bozlak türünde uzun havalarda sesini duymaya alıştığımız bu enstrüman, akustik bağlamaya oranla tekne büyüklüğü nedeni ile daha bas ve manyetik sayesinde yüksek şiddette bir ses karakteri sunmaktadır.

Tasniflemede yer alan ikinci enstrüman olan çift manyetikli elektro bağlama hakkında yapılan araştırmada, yapısal ve teknik açıdan veriler elde etmek amacıyla İzmir’de görüşülen elektro bağlama yapımcısı Feridun Emre ile yapılan kişisel görüşme

sonucunda ulaşılan bilgiler aşağıda yorumlanarak sunulmuřtur¹⁰. Çalışma bünyesinde yapılmış olan elektro bağlamaya ait tasnifleme, Feridun Emre'nin uzman görüşüne de başvurularak ilgili şekle getirilmiştir.

Feridun Emre'nin 1990'ların başında imal etmeye başladığı elektro bağlamalar günümüzde yurt dışı ve Türkiye'nin birçok ilinde alıcı bulmaktadır. Enstrümanın teknesinin yapımında kullanılan ölçüler uzun bir süreç içerisinde tecrübe edilmiş olan incelikli hesaplara dayanmaktadır. Tekne içi derinliği, sesin rezonatör içinde PA sistemde yaşanacak olan rahatsız edici sonuçlara (uğultu vb.) ulaşmamak için, ses dönüşünün kısıtlanmasını sağlayan bir ölçüde yapılmaktadır. Akustik bağlamayla karşılaştırıldığında dar bir görünümde olan bu tekne formu (şekil 3.7), elektro bağlamadan beklenen temiz sesin elde edilmesi açısından oldukça elverişlidir.



şekil 3.7 : Elektro ve akustik bağlamaların tekne formları ve genişlikleri.

Özellikle elektro bağlama yapımında alıřıl原因lmıř tekniklerin dışında tekniklere başvuran Feridun Emre'nin kapak kesiminde CNC¹¹ (Computer numerical control) freze makinesi kullanması, ustayı diğer birçok enstrüman yapımcısından farklı bir

¹⁰ Feridun Emre'den elde edilen bilgiler çift manyetikli elektro bağlamanın 3 telli ve dört telli çeşitlerini kapsamaktadır.

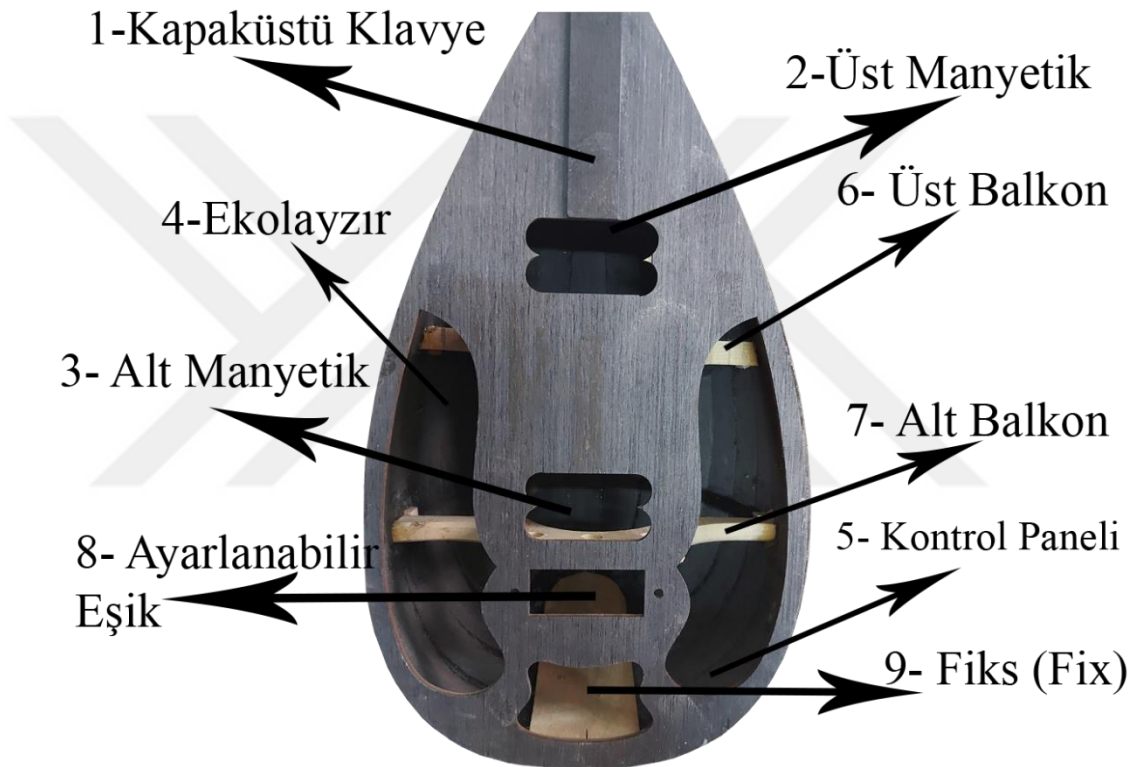
¹¹ Herhangi bir ürünü oluşturmada kullanılmak üzere kesilmesi gereken materyallerin kesiminde; oldukça kusursuz kesimler yapan otomobil, gemicilik vb. sanayilerde de kullanılan bilgisayar destekli bir kesim makinası.

referans noktası haline getirmektedir. Enstrümana ait teknolojik cihaz ve aygıtların monte edildiği kapak, elektro bağlamanın en önemli bölümüdür. Enstrümanın kapağına ait kesim ölçüleri ve şekillerinin CNC'nin bilgisayarına kaydedilmesi ile başlayan kesim aşaması, gayet verimli ve sorunsuz çalışan bu makine sayesinde kusursuz kapaklar elde edilmesini sağlamaktadır. Bu makine aynı zamanda farklı markaların ürettiği farklı ölçülerde manyetiklere ait kesim kalıplarının bilgisayar hafızasına yüklenmesiyle de ilgili manyetiğe özel kesimler yapabilmektedir. Elektro bağlamada manyetiklerin monte edilmesinde, kapağın teknedeki titreşimlerinin asgari düzeye indirilmesi amacıyla farklı birkaç montaj yöntemi izlenmektedir. Bunlardan ilki tek manyetikli elektro bağlamada da kullanılan iki kapağın üst üste birleştirilmesiyle uygulanan çift kapak yöntemidir. Kapaktaki titreşimin asgari düzeye getirilmesinde kullanılan bir diğer yöntem, oldukça kalın bir kapak takılmasıyla sağlanırken son yöntem ise, -Feridun ustanın da kullandığı- tekne kenarlarına sabitlenerek teknedeki destek alan, kapağa doğru dış bükey bir şekle sahip, kapağa destek sağlayan iki adet balkonun (Şekil 3.8: 6-7) kapak altına yerleştirilmesiyle üzerine kapağın monte edilmesidir. Bu montaj tekniği, kapağın titreşimlerini kontrol altına almakla birlikte, ilerleyen zamanlarda kapağın çökmesine ve enstrümanın yapısal bütünlüğünün bozulmasına büyük oranda engel olabilmektedir. Ayrıca bu teknik, manyetik yakınlarına yerleştirilen balkonlar sayesinde belirli bir ağırlığı olan bu cihazların sağlam bir şekilde montajlanarak, sağlıklı sesler elde edilmesini sağlayan bir özellik sunmaktadır. Enstrümanın sap bölgesinden başlayarak ilk manyetiğe kadar devam eden klavye, akustik ve tek manyetikli bağlamanın aksine kapak üzerinde de çıkıntılı ve ayrı bir alan olarak göze çarpmaktadır (Şekil 3.8: 1). Klavyenin devamı niteliğindeki bu bölge, kapaktan alınacak tiz seslerin bu alandan daha temiz ve dengeli bir şekilde alınabilmesine olanak sağlayan ve icracı için parmaklarla kolayca hissedilebilen bir bölgeyi işaret etmektedir.

Elektro bağlama, üzerine monte edilebilen bir çok mekanik ve elektronik aksam ile kişiselleştirilebilen bir enstrümandır. Bu aksamların bazıları kullanıcının isteğine bağlı olarak farklı markalarda farklı seçimler içeren ve enstrüman üstüne farklı şekillerde yerleştirilmesi ile birçok kombinasyon doğurmaktadır. Söz gelimi aşağıdaki resimin (Şekil 3.8) 4 numaralı kesilmiş bölgesi, ekolayzır ve ekolayzıra güç sağlayan pil için ayrı bir montaj alanını temsil etmekteyken, kullanıcının isteği doğrultusunda ekolayzır, teknenin üst tarafına da yerleştirilebilmektedir (Şekil 3.9: 1)

Günümüzde telli mızraplı birçok enstrümanda kullanılan ekolayzır, enstrümandan elde edilen sesin yükseklik, bas, tiz, mid ve derinlik gibi ses karakterleri üzerinde kontrol sağlayan, aynı zamanda akustik enstrümanlarda da kullanılan elektronik bir cihazdır. Bu cihazın bazı modellerinde dijital bir akort sistemi dahi bulunmaktadır.

Bunlara ek olarak kullanılan bir diğer mekanik parça ise; kullanıcı veya yapımcı tarafından istenildiği takdirde bağlamanın klavye bölümünün en uç noktasında yer alan ve burguluk olarak adlandırılan bölgede kullanılan burgular, gitar ve mandolinlerde kullanılan burgu takımları ile de özelleştirilebilmektedir.

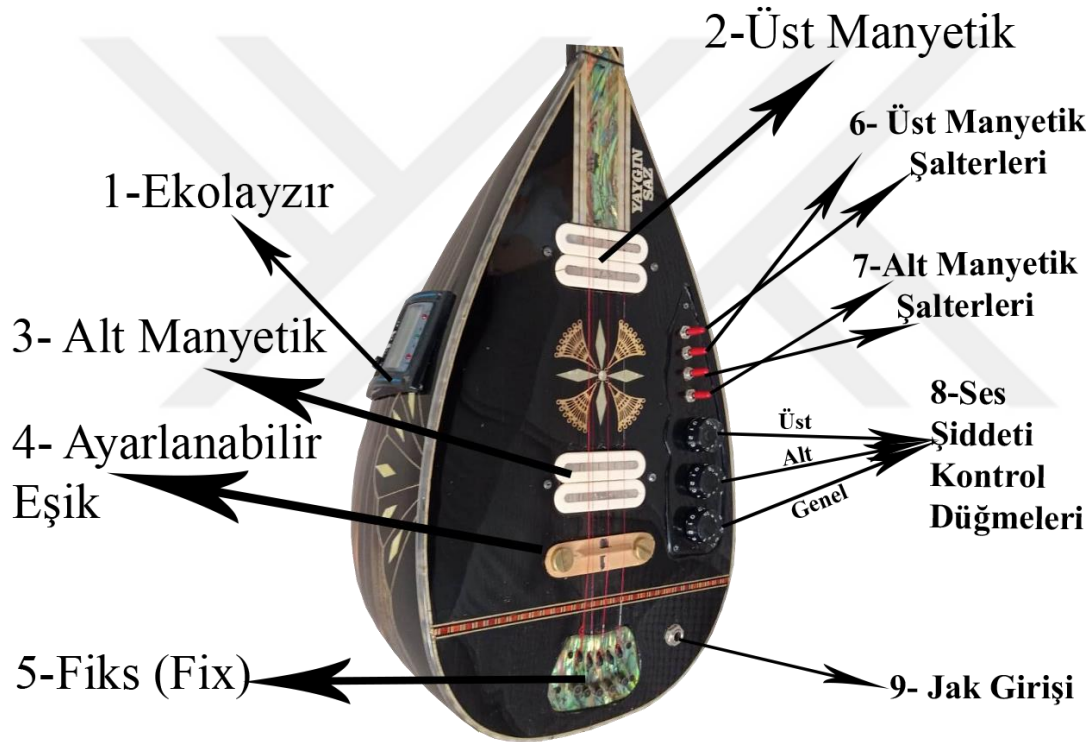


Şekil 3.8 : Yapım aşamasındaki çift manyetikli elektro bağlama (önden görünüm).

Kapağın 5 numaralı bölümünde, manyetiklerin üzerindeki elektrik akış yönlerini (paralel, seri vb.) değiştirmek suretiyle farklı tınlar elde edilmesini sağlayan çift yönlü şalter/switch (Şekil 3.9: 6-7) ve genel bir ses şiddeti (Şekil 3.9: 8-Genel), ayrıca iki humbucker manyetğin her biri için ses şiddetini azaltıp yükselten çevirmeli tuşlar (Şekil 3.9: 8 – Üst, Alt) bulunmaktadır. Bu şalter ve tuşlar aynı zamanda enstrümandan üretilen tınının farklı kombinasyonların kullanılmasıyla çeşitlenmesini sağlayan aygıt görevi görmektedirler.

Alt eşiğe yakın olan alt manyetikler (Şekil 3.9: 3) titreşimlerin daha fazla olmasından dolayı tiz karakterde tınlar üretirken, sapa yakın olan üst manyetikler (Şekil 3.9: 2)

daha bas karakterde tınılar üretmektedir. Tiz karakterde üretilen tınılar üzerinde değişiklik yapılmak istenildiğinde alt manyetikleri kontrol eden şalterler (Şekil 3.9: 7), bas karakterde tınılar üzerinde değişiklik yapılmak istenildiğinde ise üst manyetikleri kontrol eden şalterler (Şekil 3.9: 6) üzerinde iki yönlü değişiklik yapılabilir. Bas karakterde ses kullanmak isteyen icracı, sapa yakın manyetiklerin ses şiddeti kontrol düğmesinde (Şekil 3.9: 8 - Üst) sesi artırabilirken, tiz bir ses karakteri kullanmak isteyen icracı ise eşiğe yakın manyetiklerin ses şiddeti kontrol düğmesinde (Şekil 3.9: 8 - Alt), sesi artırabilmektedir. Ayrıca her iki manyetik grubunun ses şiddetinin genel olarak açılması istenildiğinde genel ses şiddeti kontrol düğmesi (Şekil 3.9: 8 - Genel) kullanılmaktadır.



Şekil 3.9 : Çift manyetikli elektro bağlama kapak ve tekne (önden görünüm).

Üstteki şekilde 9 numara ile gösterilen jak girişi, ister akustik ister elektronik olsun PA sistemine direk olarak bağlanan tüm enstrümanlardan üretilen sesleri kablo aracılığıyla ses sistemine taşımaktadır. Seslerin hoparlöre, oradan da izleyici veya dinleyiciye aktarımının başladığı ilk nokta olmasından dolayı hayati bir görev üstlenmekte olan jak girişi, ürettiği sesi büyük oranda üzerinde montajlı şekilde bulunan manyetikler, efekt pedalları, prosesörler vb, elektronik cihazlar sayesinde üreten elektro bağlama için en önemli parçalardan biridir.

Genelde kontrabas, çello, viyola ve kemanda görülen fiks/fix (Şekil 3.9: 5), elektro bağlamada da kullanılmaktadır. Fiks, enstrümana ait burgulardan gelen tellerin sabitlendiği ve her tel için ayrı, akort üzerinde küçük oranlarda ayarlamalar yapabilme imkanı sağlayan mekanik aksamıdır. Fiks aynı zamanda günümüzde akort yapma işleminde sağladığı kolaylık nedeniyle isteğe bağlı olarak akustik bağlamalarda da kullanılabilir.

Elektro bağlamanın son mekanik aksamı olan ayarlanabilir eşik (Şekil 3.9: 4), tellerin burgu ile fiks arasındaki yani klavye üzerindeki sıralanışını düzenlemektedir. Üzerinde bulunan ayar vidaları aracılığı ile yaratılan asansör etkisi sayesinde, eşik yüksekliği ayarlanabilmekte ve bu hareketle tellerin manyetikler üzerindeki kutuplara olan yakınlığı ve bağlamanın çalımının sertleştirilmesi veya yumuşaklaştırılmasına yardımcı olabilmektedir. Ayrıca sapa doğru ileri, fikse doğru geri yönlerde sınırlı ölçüde hareket ettirilebilen ayarlanabilir eşik, tel boyunda belirli oranda değişiklik yapılmasına olanak sağlamaktadır.

Elektro bağlamanın, çeşitlenme açısından dört ayrı tel grubu kullanan dört telli (Şekil 3.10), aynı şekilde şekillenen beş telli (URL-15) ve altı telli (URL-16) çeşitleri de vardır. Bunların arasında en rağbet göreni İsmet Topçu tarafından uzun yıllardır kullanılan dört telli olmuştur. Konu ile ilgili olanların yakından tanıdığı, Türkiye’de birçok ünlü soliste (Orhan Gencebay, Sibel Can gibi) elektro bağlamayla eşlik eden İsmet Topçu; babasının bağlama çalması sebebi ile, bağlama ve Türk halk müziğine yönelmiş ve dokuz yaşında ailesiyle birlikte kalıcı olarak yerleştiği Almanya’da, beş yıl gitar eğitimi almasıyla bağlantılı olarak, bağlama ve elektro bağlamanın Klasik Batı müziğini icra etme noktasında yetersiz kaldığını düşünerek, bu saza bir grup daha tel eklemiş, 4 telli bağlama ve elektro bağlamanın ortaya çıkmasına vesile olmuştur (Gündüz & Karahasanoğlu, 2020, s. 881). Bu enstrüman üç telli versiyonu kadar olmasa da oldukça yaygın şekilde kullanılan bir enstrümandır.

Daha önceden de bahsedildiği üzere dört telli versiyonuyla birlikte günümüzde elektro bağlamanın beş ve altı telli denemeleri de yapılmıştır. Ancak enstrümana eklenen tel/tel grubu sayısı arttıkça klavyenin genişliği de o oranda genişlemekte ve enstrümanın yapım aşamasında gerçekleştirilen montaj vb. işlemler bir o kadar zorlaşmaktadır.

Çift manyetikli elektro bağlamada kullanılmakta olan mekanik ve elektronik teçhizatlar sözü geçen elektro bağlamalarda da kullanılabilmektedir.



Şekil 3.10 : Dört telli elektro bağlama.

Tüm bunlara ek olarak Stokes (1998) PA sistemine direkt olarak bağlanabilen, pratik, ucuz olarak tanımladığı elektro bağlamanın ucuz bir saz olduğunu ve eşlik müzisyeni olarak çalışan arkadaşı Metin Eke'nin elektro sazının akustik bağlamansının yarısı değerinde olduğunu söylemektedir (s. 125). Günümüzde ise; Stokes'un verdiği bilgilerin aksine, 2.000 TL'den 10.000 TL'ye kadar maddi değere sahip elektro bağlamalarla karşılaşmak işten bile değildir. Bu noktada, 2.000 TL karşılığında edinilebilecek elektro sazların beklenen performansı sağlamayacağını düşünmek yerinde olacaktır. Elektro bağlamaya biçilen maddi değer, enstrümanın üzerinde kullanılan teknik teçhizat, ağaç ve süslemede kullanılan malzemelerin kalitesine ve

fiyatına göre değişmektedir. Söz gelimi enstrümana eklenen ekolayzırın ortalama fiyatı 250 ile 1500, manyetiklerin fiyatı 250 ile 3.000 TL, PA sisteme bağlanma aparatı olan eşik altının fiyatı 100 ile 700 TL arasında değişen rakamlara mal olabilmektedir. Bu maliyetlere enstrümanın kendi maliyeti de eklendiğinde, toplam maliyet 2.000 ile 10.000 arasında bir fiyata ulaşılır. Enstrümana harici şekilde eklenen (amfi, analog veya dijital pedallar) diğer teçhizatlar fiyatın daha üst rakamlara çıkmasına sebep olabilmektedir.

Bu başlığın altında belirtmek gereken son bir detay var ki o da şudur: Müzik alanında her geçen gün artan sanal da diyebileceğimiz gerçeği yansıtmayan bir dijital duyum yanılması söz konusudur. Dinlediğimiz birçok şarkı, aranje/düzenleme veya müzik yapıtı, hangi isimle adlandırırsanız adlandırın, kulağımıza güzel gelen tınların, duyumların bir kısmının dijital bilgisayar ortamlarında yaratıldığını ve bu yaratılan seslerin brasslar¹², keman, davul veya bilimum ritimsel duyumunu yaşıtan enstrümana ait sesin takliti olduğunu bilmemiz gerekmektedir. Hal böyle iken sayısız türevde seslerin üretilmesine imkan tanıyan dijital ortamlar, sıradan bir dinleyici için iyi yada kötü olarak nitelenebilecek duysal müzik ürünlerini yaratmakta, ancak dinlediği müzikleri çözümlemek, anlamak isteyen müzisyen yada alanla ilgili bir kişi için oldukça karmaşık bir durum ortaya çıkarmaktadır. Bu minvalde çalışmanın temelinde olan elektro bağlamanın da bu dijitalleşmeden nasip almadığını yediğini düşünmek oldukça yersiz bir sonuç olur. Piyasaya sürülen dijital/analog pedallar, aslen akustik olan bir bağlamaya da bağlandığında, elektro bağlamadan aldığınız veya duymaya alıştığınız duyumları elde etmenizi sağlayabilmektedir (URL-17).

3.4 Değişken Bir Çalgı: Elektro Bağlama

Cumhuriyetin ilk yıllarında müziğe, radyo ve plaklar aracılığıyla ulaşabilen halk için, sanatçıları canlı izleyebilmelerinin tek yolu olan gazinolar (Dürük, 2011, s. 35) aynı zamanda 1970 ve 1980’lerde TRT sanatçılarının ek gelir elde etmek için sahne aldıkları, icra ettikleri müzik türünün gayri resmi (TRT ‘de icra ettikleri müziğin dışındaki türler) nitelik taşıdığı, halk müziğinin genelde arabeskle karışık olarak seslendirildiği müzikli sosyal ortamlardır (Stokes, 1998, s. 125). Bu mekanlardaki

¹² Kısaca bakır, pirinç gibi alaşımlardan yapılmış üflelemeli enstrümanların oluşturduğu Batı kökenli bir enstrüman topluluğu.

icralar Stokes'un aktardığına göre, bağlamanın elektronik amplifikasyonunu gerektirmiştir (s. 125).

Stokes (1992), genellikle düğün ve sünnet törenlerinde canlı performansta kullanılan çalgıların seslerinin yükseltildiğini aktarmaktadır. Bu sebeple şehirde profesyonel olarak iş bulacak saz icracıları için elektro bağlama almak atılacak ilk adımdır (s. 95). Stokes, elektro bağlamanın akustik versiyonu gibi yapım aşamasında zorluk yaratan bir rezonatöre gereksinimi olmadığı için daha ucuz bir saz olduğunu ifade etmektedir (s. 95). Ayrıca Stokes icra salonunun ses sistemine bağlanmasıyla avantajlı bir enstrüman olan elektro bağlamanın akustik bağlamadaki mızrap çabukluğunun aksine klavyede parmak çabukluğu gerektirdiğini ve akustik bağlamada üretilen sesin elektroda avuç içiyle enstrümanın susturulmadığı sürece sürekliliğinin devam ettiğini belirtmektedir (s. 95).

Gerek çalım kolaylığı, gerekse ses sistemlerindeki verimliliği sayesinde gittikçe daha fazla müzik ortamında yer almaya başlayan elektro bağlama; kullanımının ilk dönemlerinde her ne kadar gazino, lokal gibi kentsel mekânlarda kullanılmış olsa da, ses ve müzik teknolojileri alanında katedilen gelişmelerle doğru orantılı olarak sonraki süreçlerde genellikle kırsal bölgelere ait açık alanlarda tertip edilen düğün, nişan vb. eğlence mekânlarındaki icralarda da yer edinmiştir.

Günümüzde elektro bağlama, bir yandan reytingi yüksek televizyon yarışma programlarında; Türk halk müziğinden yabancı popa (G4, G5) kadar farklı bir çok müzik türünün icrasında boy gösterirken, öte yandan Türkiye'nin kentsel ve kırsal bölgelerinde tertip edilen düğün, nişan, konser, dinleti, festival gibi müzik icra ve eğlence mekanlarında (kafe, bar, pavyon vb.) vazgeçilmez bir enstrüman (G4, G5) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kullanıldığı yöreye, müzik türüne ve kişiye göre farklı donanımlarla biçimlendirilebilen elektro bağlama, sözgelimi Ankara eğlence müziğinde kullanılan çift manyetikli türünde yalın sese yakın tonlar kullanırken, Diyarbakır, Batman, Mardin ve civarı illerde kullanılan çift manyetikli elektro bağlamalarda, distorsiyon ses tınıyı elde edebilen pedallar kullanılmaktadır.

Estetik bir anlayış içerisinde kullanıcı ve/veya yapımcının isteği doğrultusunda üretilen elektro bağlamalar, kimi zaman klavyesi sedef işlemelerle süslenen, kimi zaman farklı formlarda tekne/rezonatör şekline sahip enstrümanlar olarak karşımıza

çkmaktadır. Bu enstrümanda farklı şekillerde üretilen gövdeler, kimi zaman diskofolk, Anadolu rock gibi farklı müzik icralarında kolaylık sağlayan iki farklı enstrümanın birbirine eklenmesiyle, kimi zaman da farklı estetik anlayışlara hitap eden şekillerde karşımıza çıkabilmektedir (Şekil 3.11).



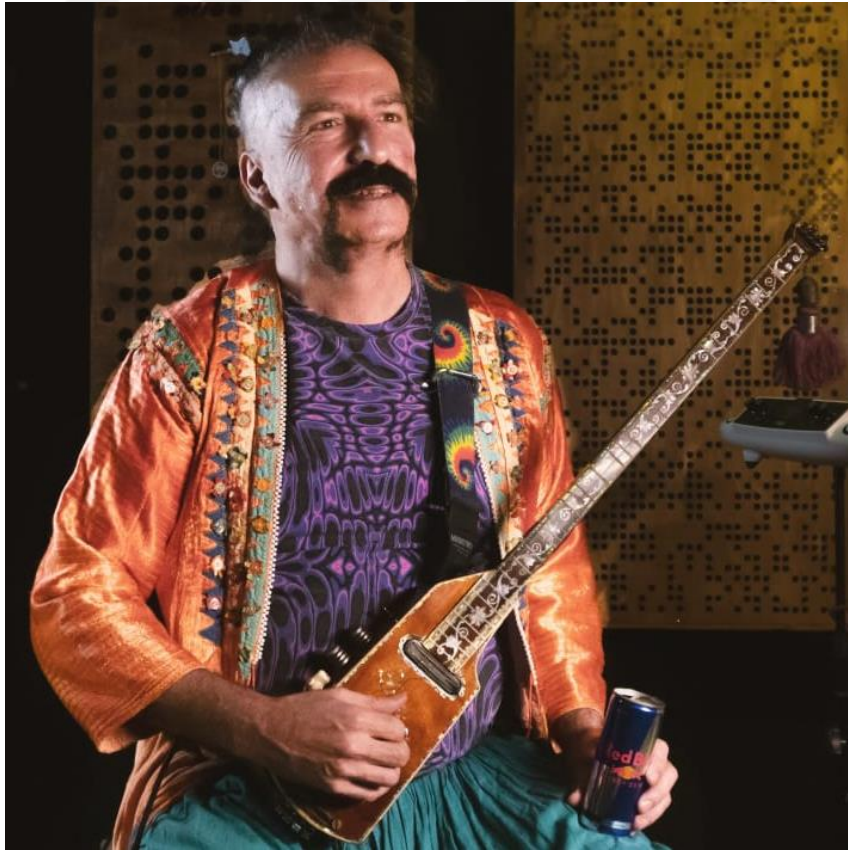
Şekil 3.11 : Çeşitli şekillerde elektro bağlama (URL-18).

Elektro bağlamanın kullanım özellikleri doğrultusunda ortaya çıkan farklı çeşitlerinden biri, 1970’lerde Anadolu Rock/pop türlerinde ünlü gruplar arasında yer alan Üç Hürel grubunun müzik icralarında kullanıldığı iki saplı/klavyeli (üst sap: elektro gitar, alt sap elektro bağlama) bir enstrüman (Şekil 3.12) olarak görülmektedir (Gündüz & Karahasanoğlu, 2020, s. 880). Biçim olarak iki enstrümanın bir arada monte edilmesiyle ortaya çıkan bu çalgı, icra edildiği Anadolu rock müziğine hem estetik olarak bir gönderme yapmakta, hem de bu müzik tarzlarında kullanılan iki enstrümanın bir arada kullanılması açısından pratik bir çözüm olmaktadır.



Şekil 3.12 Feridun Hürel'e ait çift klavyeli enstrüman: Elektrogitar-saz (URL-19).

Farklı bir tasarım olarak önümüze çıkan bir diğer enstrüman babazula olarak bilinen müzik grubunun üyelerinden Murat Ertel'in kullandığı elektro bağlamadır (Şekil 3.13).



Şekil 3.13 : Murat Ertel'e ait elektro bağlama (URL-20).

Benzer bir estetik ve çoklu enstrüman icrasına çözüm arayışı sonucunda ortaya çıkan bir diğer enstrüman şekillenmesi Derdiyoklar olarak bilinen grup üyelerinden Ali Ekber Aydoğan'ın kullandığı; iki farklı boyda bağlama ve ortada yer alan gitarın (Şekil 3.14) bir arada monte edilmesiyle görülmektedir.



Şekil 3.14 : Ali Ekber Aydoğan'ın enstrümanı (URL-21).

3.5 Küreselden Türeyen Küyerel Kimlikli Bir Çalgı: Elektro Bağlama

Küreselleşmenin üst düzeyde etkin olarak somut, soyut tüm alanları pazara çevirdiği günümüz Türkiye'sinde, toplum tarafından kabul gören tüm müzik türleri, hızlı tüketilebilen popüler kültür ürünlerine dönüşmüş ve elektro bağlama adlı çalgı, bu türlerin çoğunda zaman zaman kullanılmıştır. Bu yönüyle popüler müziğin tüketildiği mecralardan Youtube, Dailymotion gibi küresel boyutta erişilebilen internet tabanlı video sağlayıcı uygulamalarda elektro bağlama/elektrosaz ismi taratıldığında; on binlerden milyonlara kadar izlenme rakamlarını bulabilen görüntülere ulaşılabilmektedir (Gündüz & Karahasanoğlu, 2020, s. 876).

Küreselleşme sürecinin ivmelenmesinde önemli bir role sahip olan alan medya iletişiminin teknolojiyle doğru orantılı şekilde hız kazanmasıyla, birçok görüntü ve ses sağlayıcı internet tabanlı platform ve uygulamalar ortaya çıkmıştır. Bu uygulamalar, küresel çapta bilgi, müzik vb. dijital yolla sunumu yapılabilen ürünlerin küresel çapta akışa dahil olmasına olanak sağlamıştır. Bu akışla birlikte, farklı kültürlere ait motif ve ürünlerin dünya çapında tanınmasının önü açılmıştır. Ortaya çıkan bu yeni mecralarda hayatın doğal akışında sunulan kimi paylaşımlarda yer alan müzik icralarında elektro bağlamayı dinlemek ve görmek mümkün hale gelmiştir. İlgili videoların bazıları elektro bağlamanın Türk kimliği atfedilen bir saz olarak tanımlanmasına (URL-22) ve bazı farklı ülke müzisyenlerinin de elektro bağlama icralarına sahne olmaktadır. Çoğu zaman küreselleşmenin getirdiği küresel medya akış imkânı ve hızı, Türkiye'ye ait televizyon kanalları, ihraç edilen Türk dizileri, Türk sanatçılara ait müzik yapıtları, görüntü ve ses kayıtlarını bir şekilde bu akışa dâhil ederek, bu yolla elektro bağlamayı farklı ülke kültürlerini etkileyen bir aktöre (URL-23, URL-24) dönüştürmektedir (Gündüz & Karahasanoğlu, 2020, s. 882).

Hızlanan iletişim ve medya teknolojileri sayesinde, gelişen küreselleşme sürecinin etkisiyle Türkiye müzik hayatına giren elektro gitara ait teknik donanımlardan olan manyetiğin daha önceden de bahsedildiği üzere yerel müzisyenler tarafından yerel bir enstrüman olan bağlamaya aktarılmasıyla, yeni bir tür enstrümanın ortaya çıkmasına yol açılmıştır. Elektro bağlama, arabeskle başlayan görünürlük sürecinden günümüze değin elli seneyi aşkın bir süre içerisinde kırsaldan kente kadar çoğu mekâna yayılan küyerel bir çıktı olmuştur. Bu yayılma, çoğunlukla arabesk müzikte solo enstrüman olarak kullanılmasından dolayı, arabeskin popüler olduğu 1980'lerden itibaren etkili bir şekilde arabesk müziğin giriş yaptığı yerel mekanlara ait müzik ve enstrümanlar üzerinde adeta küreselleşmenin bir ajanı gibi bazı değişikliklere yol açmıştır (Gündüz ve Karahasanoğlu, 2020, s. 881).

Stokes (1992, s. 95), büyük çapta göç ile şehre gelen kırsal kökenli insanların, şehrin ticari bölgelerine yerleşmesiyle beraberlerinde getirdikleri kırsala ait çok sesli saz üslubunun; şehirde yerini kentli sanat müziğinin yatay bir türüne bıraktığını, ayrıca bu değişime ait bu sürecin, yumuşak, oldukça süslenebilir, tek sesli tını üretebilen elektro bağlama sayesinde hızlandığını Laurence Picken'dan (1953, 1975) aktarmaktadır. Picken'in belirttiği avantajlara ek olarak, sonraki dönemlerde yine küreselleşme sürecinin niteliği bakımından büyük öneme sahip olan müzik teknolojilerinin

gelişimiyle doğru orantılı olarak geçirdiği değişikliklerle, yeni işlerlikler kazanarak sunduğu kullanım avantajlarıyla elektro bağlama, ayrıca gelişen görsel iletişim ve ses kayıt teknolojileri (kaset, sinema, televizyon vb.) sayesinde Türkiye'nin çoğu kentsel ve kırsal bölgesine nüfuz etmiştir.

Ankara özelinde icra edilen “Yeni Ankaralı Müziği” olarak isimlendirilen ve ses evrenini Ankara'nın geleneksel müziğinden alarak inşa edilen müzikte kullanılan elektro bağlama, 1970'lerin sonlarından itibaren iki manyetik ve leslie pedalı ile kullanılarak bu yeni müziğin *sound* zemininin hazırlanmasında rol almıştır (Satır & Karahasanoğlu, 2015, s. 161). Aynı çalışmada bu tür müziğin icrasının Ankara'nın müzik kültürünü bozduğunu belirten birtakım görüşlerin olduğu bildirilmektedir. Bahsi geçen tarz müziğin bazı icralarına bakıldığında abartılı ve argo içerikli sözlere çokça yer verilen eserlerde, çoğunlukla elektro bağlama kullanılmaktadır. Bu sayede Ankara Müziği denildiğinde toplumun bir kesiminin hafızasında pejoratif bir yer edindiği dikkatlerden kaçmamalıdır. İlgili müziğin icrasında kullanılan ve müziğin *sound* zeminini oluşturan elektro bağlamanın icra şekli ve oluşturduğu *soundla*, yerele ait ezgi ve haliyle kültürü yozlaştıran faktörlerden biri olduğu düşünülebilir. Bu yozlaşma, küreselleşme süreçleriyle ortaya çıkarak toplumda yer edinen ve geçirdiği bazı değişimlerin etkisiyle oluşan ilgili tarzda icralar sonucunda, bazı kesimlere göre yoz bir enstrüman görünümü bırakabilmektedir. Benzer şekilde Artun (2012), âşıkların sazın doğal sesini kullanmadığını, bunun yerine kullandıkları elektro sazla geleneksel ezgilerin bozulduğunu söylemektedir (s. 3). Doğu Karadeniz müzikleri olarak isimlendirilen müziklerin popüler müzik malzemesi olarak kullanabilmek maksadıyla, yöresel müziğin üzerinde türlü denemeler yapılmış ve yörenin geleneğinde yer almadığı halde zorla yöreye adapte edilen bazı çalgıların olduğunu anlatan Akat (2017, s. 12), elektro bağlamayı örnek göstermektedir.

Pelikoğlu (2010), 1970'li ve 80'li yılların başlarında oldukça yaygın olan elektro bağlama geleneğinin, Trabzon'da mahalle arasındaki düğün, nişan, kına, sünnet gibi eğlencelerde oldukça sık görülen ve Trabzon şehir halk müziğinde kendine yer bulan bir çalgı olduğunu belirtmektedir (s. 38). Bugün bile Trabzon'daki düğünlerin ayrılmaz bir parçası olan kolbastı, “Faroz Kesmesi” ya da bugünkü adıyla “Hoptek”, elektro bağlama kullanılmak suretiyle çalınmakta ve oynanmaktadır. Pelikoğlu'nun çalışmasında gözden kaçırılmaması gereken nokta; elektro bağlamanın *geleneksel* niteliği ile vurgulanmasıdır.

Benzer bir nitelime ile geleneksel bir kimlik atfedilen elektro bağlama, Darcan'ın araştırmasında farklı geleneksel enstrümanlarından bahsederken elektro bağlamayı geleneksel enstrümanlar içerisinde saymıştır.

Görüldüğü üzere kimi araştırmacılar için gelenek dışı veya geleneği bozan bir değişken olarak tariflenen elektro bağlama, kimi araştırmacılar için geleneksel bir enstrüman olarak tasniflenebilmektedir. Her insanın içinde yaşamaya alıştığı, bildiği, tanıdığı yaşam tarzını işaret eden zaman aralıkları, içinde yaşadığı topluma ait değer ve anlamlar dünyası ile yakın ilişki içerisinde. Zamanın ilerleyişi ile değişen her olgu içerisinde yer alan kültür ve müzik geleneksel olan herşeyin de değiştiği zaman ile birlikte sürekli şekilde ilerleme kaydedilen süreçleri beraberinde getirmektedir. Söz gelimi “Gönül Dağı” türküsünü ilk olarak tek bir bağlama eşliğinde Neşet Ertaş'tan dinleyen bir dinleyici için aynı türkünün elektronik alt yapılarla desteklenen bir yorumunu yıllar sonra Kubat'tan dinlemek, o dinleyici için geleneksellik dışında bir yorum hissi uyandırabilir. Ancak aynı türküyü ilk olarak Kubat'tan dinleyen bir dinleyici için geleneksel ya da tanıdık olanın o olduğu da düşünülebilir. Küreselleşme süreci ile sürekli şekilde değişen müzik icra şekilleri, genel olarak teknolojiyi üreten Batı'ya ait kültürün küresel düzeyde yayılmasını sağlayarak, yerelde kimilerince geleneksel olan ürünlerin küresel olan ile yeniden yorumlanarak sentez bir yapıya bürünmesine yol açmaktadır. Müziğin ortaya çıktığı ve farklı toplumların etkileşime başladığı ilk andan itibaren sürekli şekilde değişen kültür ve müzik, günümüzde küresel düzeyde etkileşimin hızlanması ve çeşitlenmesi ile kesintisiz bir şekilde değişen, hiçbir kaba sığmayan bir özellik arz etmektedir. Sürekli olarak sentezlerin sentezlerini oluşturan bu süreç teknik ve sosyal açıdan engellenemeyen bir değişim döngüsünü ifade eden küreselleşme fenomenini hareket halinde tutmaktadır. Bu fenomen içerisinde kültürel alanda herşeyin herşeyle karşılaşarak değiştiği farklı alanlardaki akışlar, bu değişimin sürekli olarak devam etmesinin önünü açmaktadır.

Birçok boyuta sahip küresel kültürel akışları beş farklı alana ayırarak analiz eden Appadurai'nin (1996) “etnik manzaralar” olarak belirlediği alanda turist, sığınmacı ve göçmenler gibi hareketli insanların önemine değinilmiştir. Appadurai'nin gittikleri yerde değişime yol açacak kadar önemli değişkenler olduğunu ifade ettiği bu grup insanlardan (age.) sayılabilecek Neşet Ertaş, 1980'lerin ortasında Almanya'da yaşamaya başlayarak, oradaki geçimini düğünlerde çalıp söyleyerek sağlamaya başlamış, burada org, bateri, elektro bağlama ve vokalistten oluşan “Ertaş

Orkestrasını” kurmuştur (Zengin, 2012, s. 6). Ertaş bilindiği gibi Orta Anadolu yöresine ait türküleri seslendiren mahalli bir sanatçıdır. Ertaş’ın kurduğu orkestrada elektro bağlamaya yer vermesi, elektro bağlamanın Geleneksel Türk halk müziğinin içerisine ne denli nüfus ettiğinin göstergesi olarak kabul edilebilir. Küreselleşme sayesinde insanlar açısından ortaya çıkan yer değiştirme/hareket serbestisi ile Neşet Ertaş Almanya’da yaşamaya başlamış ve diaspora sayılabilecek Almanya’da yaşayan Türk ailelerin düğünlerinde, Türkiye’ye ait müzikleri kimi zaman elektro bağlamayla çalarak kısmen bağlamı değişen bu müzik ürünlerinin kopuş yaşamasına sebep olmuştur. Yine Almanya’da yaşayan Türk asıllı Ata Canani de Neşet Ertaş gibi Almanya’da yaşayan bir müzisyendir (Gündüz & Karahasanoğlu, 2020, s. 882). Ancak Ata Canani, elektro bağlamayla Anadolu ezgileri seslendirmekle beraber bu ezgilere Almanca sözlerle eşlik ederek Neşet Ertaş’tan farklı olarak ortaya koyduğu ürünlerle küyerelin içinde küyerel bir durum ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Gündüz & Karahasanoğlu, 2020, s. 882).

3.6 Elektro Bağlamada Öne Çıkan İcracılar

Tarihsel bir bakış içerisinde elektro bağlama icracıları incelendiğinde farklı dönemlerde bazı farklı isimler ön plana çıkmaktadır. İlk ortaya çıktığı dönemden başlamak üzere günümüz itibari ile de elektro bağlama deyince herkesin aklına Orhan Gencebay gelmektedir. Çoğu kişi tarafından *arabesk müziğin babası* olarak da anılan Gencebay, ilgililerce bu enstrümanı yayan kişi olarak kabul edilmektedir. Gencebay aynı zamanda elektro bağlamayı arabesk müzik icraları içerisinde çoğu zaman yaylı grupla birlikte veya ayrı zamanlarda solo bir enstrüman olarak kullanmıştır. Stokes’un da belirttiği üzere elektro bağlama yaylı bir orkestra grubunun sorduğu müzikal soruya tek başına cevap verebilen bir yeteneğe sahiptir. Aynı dönemde elektro bağlama icraları yapan, ancak günümüzde birçok kişi tarafından bu yönüyle tanınmayan bir diğer kişi ise, 1968-1975 yılları arasında dönemin popüler müzik türlerinde elektro bağlama icraları yapan Arif Sağ’dır. Sağ, daha önceden de bahsedildiği üzere elektro bağlamayla farklı sanatçılara eşlik etmiş ve fasıl da dahil olmak üzere bu enstrümanı birçok müzik türünde kullanmıştır. Arabesk müzikteki elektro bağlama icralarıyla öne çıkan bir diğer isim *Japon Fikret* olarak ta anılan Fikret Özden’dir. Fikret Özden; Neşe Karaböcek, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses ve Mahsun Kırmızıgül gibi birçok sanatçının orkestrasında elektro bağlama icracılığı yapmış (URL-25),

günümüz arabesk müzikte elektro bağlama icra eden müzisyenler tarafından oldukça iyi şekilde takip edilen ve bilinen bir icracıdır.

Elektro ve akustik bağlama icraları ile ön plana çıkan önemli isimlerden biri ise, İsmail Derker'dir. Derker'e ait yapılan araştırmalar sonucunda yazılı ve görsel kaynaklarda pek fazla veriye ulaşılmamakla birlikte, Burhan Çağan, Kubat gibi müzik piyasasında yer alan önemli isimlerin albümlerinde müzik yönetmenliği de yaptığı bilinen Derker, bir dönem efsane üçlü olarak adlandırılan Çetin Akdeniz, Güray Hafıftaş ile birlikte grup olarak icra etikleri akustik bağlama icralarıyla özellikle bağlama alanında çalışmalar yapan birçok icracı için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Birçok albümde elektro bağlama icraları yapan Derker, çoğu icracı için kendine has çalım tekniği ve eşsiz tona sahip bir icracı olarak nitelenmektedir. Elektro bağlama icralarıyla öne çıkan bir diğer isim ise; kendisi hakkında çok fazla bilgiye ulaşılamayan Arap Şükrü'dür. Arap Şükrü, tıpkı Fikret Özden gibi arabesk icra eden elektro bağlama icracıları tarafından bilinen ve takip edilen önemli bir icracıdır. Özellikle kendisinin elektro bağlama icra ettiğini gösteren birçok video internet ortamında yer almaktadır. Elektro bağlamaya fazladan bir tel grubu ekleyerek 4 telli versiyonunun yaratılmasına vesile olmuş İsmet Topçu, günümüzde tanınan tanınmayan bütün elektro bağlama ve akustik bağlama icracıları için önemli bir icracı olarak bilinmektedir. Ünlülerin sazcısı olarak bilinen Topçu; bu enstrümanla ortaya çıkan çalım anlayışının gelenekselden çok, batı armonisine hitap eden bir enstrüman olduğunu aktarmaktadır. Oldukça hızlı figürler icra edebilen Topçu, ortaya çıktığı ilk zamanlardan günümüze kadar çoğu kişi tarafından anlaşılması ve icra edilmesi oldukça zor birçok icraya imza atmıştır. Günümüzde uzun yıllardan beri Almanya'da yaşayan Topçu, klasik gitar eğitimi almasının da etkisiyle elektro bağlamada farklı birçok icraya ses vermiştir. Başta Orhan Gencebay olmak üzere, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses ve Sibel Can gibi birçok ünlü sanatçıyla (36 sanatçı) çalışmıştır (URL-26). Çalıştığı isimlerden Orhan Gencebay'ın, elektro bağlama ve akustik bağlamada oldukça iyi bir icracı olması göz önünde bulundurulduğunda, İsmet Topçu'nun ne ölçüde iyi bir elektro bağlama icracısı olduğu anlaşılmaktadır. Elektro bağlamanın kendi için bir yaşam tarzı olduğunu ifade eden Topçu'nun icralarında 9 yaşından itibaren yaşamaya başladığı Almanya'da aldığı gitar ve müzik eğitiminin izleri görülmektedir. Topçunun icraları incelendiğinde diğer elektro bağlama icracılarına kıyasla oldukça süratli bir icracı olduğu söylenebilir. Topçu'nun "Eyes&Hands" isimli enstrümantal bir albümü

bulunmaktadır. Bu albümde yer alan müzik yapıtlarının tamamı Türkçe dışında bazı dillerde isimlendirilmiştir. Aynı albümde Paganini'ye ait bir eser de seslendiren İsmet Topçu, Almanya'da aldığı müzik eğitiminin izlerini bu albümde yer verdiği elektronik müzik öğeleri ve kanal kayıt tekniğiyle üst üste çaldığı birçok icrayla bir üst seviyeye taşımıştır. Bu albümde kimi zaman akustik ve elektro bağlamayı bir arada kullanmıştır (URL-27).

İbrahim Tatlıses'in orkestrasında yer aldıktan sonra ön plana çıkan Kemal Alaçayır, uzun bir ayrılığın ardından günümüzde tekrar İbo Şov orkestrasında yer almıştır. Alaçayır, günümüzde yeni nesil olarak adlandırılabilir birçok elektro bağlama icracısı için hala önemli bir referans noktasıdır.

Elektro bağlama icracıları için günümüzde yeni veya son jenerasyon olarak adlandırabileceğimiz bazı isimler ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki İsmail Tunçbilektir. Tunçbilek, İspanya, İsrail'de yaşamış, Mısır'a gitmiş ve özellikle Mısır'da aranjeler yapan ünlü bir müzisyen haline gelmiş ancak bayağılaşan müzik yaşamını değiştirmek için çölde sekiz ay süreyle yaşamıştır. Tunçbilek, bu dönemde aydınlanma olarak adlandırdığı bir dönemi yaşadığını belirtmiştir (URL-28). İcracılığında elektro bağlama icralarıyla öne çıkan Tunçbilek, yurt dışında elektro bağlamanın tanıtılmasında büyük rol almıştır. Aynı zamanda İsmail Tunçbilek, Aytaç Doğan ve Hüsnü Şenlendirici ile birlikte oluşturdukları "Taksim Trio" grubuyla çoğunlukla enstrümantal müzik icraları yapan Tunçbilek, sayısız yurtdışı konseri vermiştir. Taksim Trio grubu özellikle Leverkusén'de düzenlenen caz festivalinde gösterdiği performanslarda yer alan elektro bağlama ile Tunçbilek tarafından caz aralıklarının makam müziği motifleri içerisinde duyurulması ile ayrı bir icra örneği göstermiştir (URL-29). Caz müzik üzerindeki hakimiyetini farklı icralarda gösteren (URL-30) Tunçbilek, günümüzde birçok elektro bağlama icracısı tarafından takip edilen en önemli müzisyenlerdendir.

Günümüzde dikkat çeken bir diğer elektro bağlama icracısı Mustafa İpekçioğlu'dur. Şarbon Mustafa olarak da anılan İpekçioğlu, özellikle "O Ses Türkiye" isimli ses yarışmasında yer aldıktan sonra şöhreti artmış, ilgili programda yabancı poptan Türk halk müziğine kadar birçok müzik türünde kullandığı elektro bağlamada gösterdiği icracılığıyla önemli bir aktöre dönüşmüştür.

Ticari amaçlı albüm kayıtlarında yaptığı elektro bağlama icralarıyla ön plana çıkan bir diğer önemli icracı Motor Ali olarak da bilinen Ali Yılmaz'dır. Ali Yılmaz sayısız albüm kaydında yer almış oldukça tecrübeli bir stüdyo müzisyeni olmakla birlikte, birçok önemli sanatçının orkestrasında da yer alan önemli bir icracıdır.

Elbette yukarıda saydığımız isimlere ek olarak sayılabilecek birçok elektro bağlama icracısı bulunmaktadır. Oldukça iyi müzisyen olan bu kişiler, gerek yurt içi gerek yurt dışı olmak üzere bir çok performans alanında elektro bağlama ile boy gösteren, bir anlamda elektro bağlama ve bu çalgıyla icra edilen müzik türlerinin tanıtıcısı gibidir aslında. Öne çıkan bu isimlerin bir çoğu elektro bağlama ve akustik bağlamayı çoğunlukla eş zamanlı kullanan, arabesk ve Türk halk müziği dahil olmak üzere bir çok müzik türünü icra eden müzisyenlerdir. İlgili icracılar çoğunlukla üç tel grubundan oluşan üç telli elektro bağlama kullanmaktadırlar. Bu icracılar, elektro bağlama ve uzun sap olarak tabir edilen akustik bağlama icralarında çoğunlukla çalgının Sol sesini¹³ karar sesi olarak kabul etmektedirler. Sol sesi temel alınarak yapılan icralarda daha geniş ve rahat bir kullanım elde edilen çalgı, aynı zamanda üst telin boş sesinin de Sol olması dolayısı ile icra sırasında icracıyı müzikal bir doyuma ulaştıran dem sesi (karar sesi) olarak kullanılabilir.

¹³ Klavyenin orta telinde bulunan sol sesi, yukarıdan aşağıya 7. Perdede yer alır.

4. KÜRESEL ÇAPTA AKIŞKAN BİR KÜLTÜR ÖRNEĞİ: DİYARBAKIR

Bu bölüm başlığı altında bir değişken olarak ele alınan elektro bağlamanın, Diyarbakır özel alanında icra edilen oyun amaçlı müzik unsurları üzerindeki etkilerini araştırmaya odaklanılmıştır. Elektro bağlama küreselleşme etkisinde ortaya çıkan ve gelişen müzik teknolojileri ile paralel olarak değişen bir estrümandır. Bu bağlamda çalışmanın teorik zemini elektro bağlamanın Diyarbakır özelinde oyun müzikleri üzerindeki etkileri Arjun Appadurai'nin (1996) küresel kültürel akış çerçevesi ile aktarılmıştır. Bahsi geçen küresel kültürel akışın; Appadurai'nin etnik, finans, teknoloji, medya ve ideoloji manzaraları olmak üzere ayırdığı boyutlar, etnik-ideoloji ve tekno-medya olmak üzere iki boyuta indirgenerek güncellenmiştir. Bahsi geçen ve sürekli şekilde hareketlilik arz eden bu manzaralar bu bölüm içerisinde adeta birer alan gibi ele alınmıştır. Çalışmanın örneklemini olan Diyarbakır ilinin, 1940'larda kente başlayan ve 1960'lara kadar şehrin sahne olduğu göçlerin sebep olduğu nüfus artışları sonucunda, binlerce yıldır sürduvarları içerisindeki süregelen toplumsal yaşam, surlar dışına taşarak kent yaşamının mekansal anlamda genişlemesine sebep olmuş ve alışlagelmiş olan kültür ve müzik gibi alanlarda dramatik değişimlerin gerçekleşmesine yol açmıştır.

Küresel kültürel akışı derinlemesine bir incelemeye tabi tutmak amacıyla beş boyutta incelemeyi öneren Appadurai'nin modeli, önermeyi yaptığı tarihte (1996) var olan etnik, ekonomi, teknoloji, medya ve ideoloji manzaralarına dair alanlar, aradan geçen neredeyse çeyrek asırlık süre zarfında büyük değişimler geçirmiş ve bazı girift hal olarak güncelliğini yitirmiştir. Dolayısıyla ilgili model her ne kadar güncel gibi görünse de küreselleşmenin doğasındaki sürekli şekilde devam eden değişim, sunulan araştırma konusunda güncel ve sağlıklı sonuçlar elde edilebilmesi adına söz konusu modelde bazı değişikliklere gidilmesini zorunlu kılmıştır. Appadurai'nin medya ve teknoloji alanları üzerinde yaptığı kategorizasyon, özellikle bilişim teknolojilerinin geçirdiği büyük ilerlemelerle doğru orantılı olarak radyo, televizyon, gazete, müzik albümleri, müzik videoları gibi görsel medya unsurlarının medya alanlarındaki gösterimleri, senkronize ve asenkron şekilde internet üzerine de taşınmıştır. Asenkron olarak yüklenen bilgi, belge, ses kaydı ve görüntüler yükleyici tarafından internet alanından kaldırılana kadar yer almaya devam etmektedir. Bu yönüyle arşivci bir

anlayışla ilerleyen ve işleyen internet tabanlı sunucular, video, ses kaydı gibi unsurları yayınlayan birer medyaya dönüşmüşlerdir adeta. Yukarıda sayılan temel sebepler, adeta iç içe geçmiş olan medya ve teknoloji alandaki manzaraların bir arada incelenmesini, çalışmada sunulan bulgu ve yorumların sağlıklı sonuçlara ulaştırılması açısından gerekli kılmıştır.

Diyarbakır özel alanında yapılan bu çalışma, 1980'lerin ortasından başlayarak 1990'larda ivmelenen farklı kent ve kırsal alanlardan çeşitli şekillerde gelişen zorunlu iç ve dış göçlerin büyük sayılarda ve kısa bir zaman içerisinde gerçekleşmesine yol açmış ve bu göçler Diyarbakır'ın sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapısını dramatik bir biçimde etkilemiştir. Bahsi geçen göç hareketleri, çoğunlula güvenlik sebepleri ile kimi zaman devlet, kimi zaman Kürt siyasal hareketinin şiddet içerikli eylemleri sonucunda ani köy boşal(t)maları yoluyla gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda, kısa süre içerisinde keskin değişiklikler meydana gelmiş ve Diyarbakır'ın aldığı ve verdiği göçün incelenmesi, devlet-Kürt siyasal hareketi arasındaki eylemsel alanlarda görülen gerginlik sebepleri ile tarafların ideoloji çatışmalarını araştırmaya olanak tanıyan, Appadurai'nin ideoloji alanı ile büyük oranda göç hareketleri tarafından şekillenen etnik manzaraları içeren iki alanın bir arada incelenmesini gerekli kılmıştır. Bu alan içerisinde anlatılan göçmenler, günümüzde Diyarbakır kentinde kültür olarak kentten kırsala doğru bir kimlik geçişine sebep olmuştur. Bu yer değiştirme bir topluluğa ait kültürün önemli gösterim alanlarından biri olan düğün icralarında kullanılan oyun müziklerinde kendini göstermektedir. Kentte yaşanan kültür değişiminin en önemli göstergelerinden olan oyun müziklerinde kullanılan elektro bağlama, günümüzde ilgili icralarda kırsal alandan aldığı hafızanın taşınmasında önemli yansıtıcı bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda elektro bağlamanın kentte kullanımı günümüz Diyarbakır kentine ait kazandığı bazı özelliklerle banzersiz bir icra şekli almıştır. Enstrümanda kullanılan bu yeni çalım tarzı ideolojik ve etnik alanlarda gerçekleşen değişiklikler sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu icra tarzı aynı zamanda kente göç eden toplulukların oluşturduğu yeni bir kent kültürünün kimlik taşıyıcısıdır. Tüm bunların yanı sıra, Diyarbakır kent özelinde elektro bağlama ekseninde, küresel düzeyde dikkate değer ölçüde herhangi bir sanal sermaye akışı mevcut olmadığı için, çalışmamızda bu alan üzerinde her hangi bir değerlendirmeye yer verilmemiştir.

Özellikle Avrupa ülkelerinde olmak üzere yurt dışında yaşayan Türkler arasında Türklük bilincini hafızalarda canlı tutmak amacıyla çoğu zaman müzik kullanılmıştır.

Kendi kültürlerini yaşatmaya yarayan bu hamleler, düğün benzeri törenleri icra etmek için kimi zaman maddi imkânlar doğrultusunda Türkiye’den sanatçı getirilmesiyle yapılırken, kimi zaman da ilgili ülkede yaşayan Türk müzisyenler aracılığı ile gerçekleştirilmiştir. Benzer şekilde özellikle 12 Eylül 1980 sonrasında siyasi sebeplerden dolayı Avrupa ülkelerine ve Amerika’ya yerleşen Kürtler de, müziği aynı şekilde kullanmıştır. Ancak çoğunlukla Türklerden farklı olarak siyasi sebepler yüzünden yurt dışında yaşamaya başlayan Kürtler, müziği diasporik bir malzemeye çevirerek kimlik bilincini pekiştirmenin yanında farklı aktörlerin de müdahalesiyle, karşıt görüşlere yönelik ideolojik amaçlarla kullanmışlardır. Bu bağlamda özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren artmış olan insan hareketliliği ile oluşan etnik kültür akışları, Diyarbakır’dan ayrılarak başka ülkelere yerleşen Kürtler açısından Appadurai’nin etnik ve ideolojik alanlarının bir arada kullanılmasını bir defa daha zorunlu kılmıştır.

Çalışmanın bulgu ve yorumlarının sunulduğu bu bölümde; kullanılacak modele (küresel kültürel akış) ait değişkenlere dair özelliklerin ön plana çıkarılması amacıyla, araştırma sahasını oluşturan Diyarbakır iline ait tarihsel ve demografik bazı bilgilere kısaca yer verilmektedir. Alan araştırmasının yürütüldüğü Diyarbakır kentine dair müzikal ve kültürel yapının büyüklüğü ve alana uyarlanacak Appadurai’nin “küresel kültürel akış” modeline uygunluğu göz önüne alınarak daraltılan çalışmada; elektro bağlamanın, ilk olarak şehirde kullanılmaya başlandığı 1970’ler ve 1970’lerden günümüze kadar geçen zaman zarfında kentin tüm alanlarında nasıl yayıldığı, ne şekilde yer edindiği anlatılmaktadır. Elektro bağlamanın kentte kullanılmaya başlanılmasını takiben ve yayılmaya başladığı dönemlerde müzik icra mekanlarındaki rolü sunulmuştur.

Kentte zorunlu göçe bağlı olarak değişen nüfus yapısı ve teknolojik nedenlerle müzik icra alanlarından birincil olarak etkilenen düğün, nişan vb. merasimlerin tertip edildiği mekanlarda halk oyunlarına eşlik amacıyla kullanılan müzikler üzerinde odaklanılmıştır. Odaklanılan bu alanda özellikle 2000’lerin başında yaşanan keskin müzik icra değişimi elektro bağlama aracılığı ile gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda ilgili müziğin icrasında gerçekleşen bir takım değişiklikler, göç, teknoloji, medya ve ideoloji unsurları çerçevesinde elektro bağlamanın kullanımında yaşanan farklılaşma ile değerlendirilmektedir.

Bütüncül bir bakışla küreselleşmenin bir ajanı olarak ele alınan elektro bağlama, Türkiye'nin doğusunda yer alan, özellikle son otuz yılda; göç, ekonomi, siyasi, kültürel vb. alanlarda gerçekleşen ani ve büyük değişimlerin sonucunda yaşanan dramatik gelişmeler yoluyla, eşine az rastlanır bir örnek görünümünde olan Diyarbakır şehir merkezi ve bu alanda icra edilen halk oyunları müzikleri üzerindeki rolü anlatılmaktadır. Özellikle elektro bağlama kullanımının ön planda olduğu yeni bir müzik icra şekliyle, geçtiğimiz onbeş yıl (yaklaşık olarak) içerisinde görünür olmaya başlayan bir tarzın oluşumunun anlatıldığı bu bölümde, *gıranileştirme* olarak kavramsallaştırdığımız; Türkiye'nin geneline malolmuş bazı beste ve halk ezgilerinin yeniden yorumlanarak Diyarbakır yerelindeki düğün ve eğlence merasimlerinde seslendirilmeleri, transkripsiyonu yapılmış bazı örnekler üzerinden açıklamalar yapılarak ilgili kavram meşrulaştırılmaya çalışılacaktır. Çalışmada kilit kavram olan küreselleşmenin farklı boyutlarına ait etkilerin, Diyarbakır özelindeki karşılıkları, elektro bağlama üzerinden anlatılmakta ve bu doğrultuda Diyarbakır özelinde yapılan çalışma, yukarıda sunulan gerekçeler doğrultusunda araştırma alanına göre uyarlanan Appadurai'ye ait küreselleşme kavramı üzerinden geliştirilen “küresel kültürel akış” modeli çerçevesinde kullanılmaktadır.

Tez çalışmasında etnik hareketlilikler ve ideolojik oluşumlar sonucunda ortaya çıkan kültür yapısı, ideolojik çatışmalardan kaynaklanan göç hareketleri sonucunda ani değişikliklere uğramış olan müzik geleneği, eski ve yeni kent kültürü olmak üzere iki ayrı sapakta günümüz elektro bağlama icracılarının icraları yoluyla yapılan transkripsiyonlar ile örneklenmektedir.

4.1 Diyarbakır Kentinin Kısa Tarihi

Diyarbakır aynı zamanda eski çağlardan bu yana Akdeniz'i Basra Körfezine, Karadeniz'i Mezopotamya'ya bağlayan, ayrıca Bitlis ve Van Gölü havzası üzerinden Azerbaycan ve İran'a ulaşan önemli yolların dönüm noktası üzerinde bulunduğundan, her devirde önemini koruyan bir merkez olma özelliğini sürdürmüştür (Yılmazçelik, 1995, s. 2).

12 bin yıl önce başlayan insanlığın uygarlığa olan yolculuğunun yerleşik yaşama adım atmakla başladığının tarihi kanıtlarından biri olan Diyarbakır'daki Çayönü yerleşkesi (Karaağaç 2018, s. 286), şehrin toplumsal tarihinin dayandığı zamanı su yüzüne çıkarmaktadır. Huri-Mittaniler, Asurlular, Urartular, Medler, İskender Dönemi

Makedonyalılar, Romalılar, Bizanslılar ve daha birçok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır (DV, 1995, s. 1). Diyarbakır'ın üç halife dönemindeki fethinden (639) sonra hala devam etmekte olan 1500 yıllık bir müslümanlık hakimiyeti dönemi başlamıştır. Bu dönem Emeviler, Abbasiler, Büyük Selçuklular, Moğollar gibi birçok hanedanlık, devlet ve imparatorluğun idaresinde geçmiştir.

23 Ağustos 1514'te Osmanlı padişahı Yavuz Sultan Selim ve Safevi Devletinin hükümdarı Şah İsmail arasında gerçekleşen Çaldıran savaşını Şah İsmailin kaybetmesiyle, Safevilerin elinde olan Amid (Diyarbakır) şehrinde, savaş, Safevi yönetimine sıcak bakmayan halk tarafından fırsat bilinerek gerçekleştirilen ayaklanmada, Safeviler'e ait yönetici ve devlet adamları öldürülmüş, Kürt Beylerinin de desteği ile dönemin oldukça nüfuzlu ve saygın bir şeyhi: Şeyh Hüsameddin'in oğlu olan, Şah İsmail'e karşın Osmanlıya sığınarak buarada Yavuz Sultan Selim'in isteği ile önemli görevlerde bulunan İdris-i Bitlisi (Bitlis'li İdris) aracılığı ile halk, Osmanlıya katılma isteklerini dile getirmiş ve 1 yıl süren kuşatmalar, farklı çapta çatışmalar sonrasında Eylül 1515'te Osmanlı himayesine katılmıştır (Beysanoğlu, 1996, ss. 492-497).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına kadar geçen 400 yıllık süre içerisinde Diyarbakır; Osmanlı'nın himayesindeki halkların din ve etnik kökenine müdahale etmeme anlayışına paralel olarak barındırdığı etnik ve dini gruplar ile, büyük bir çeşitlilik ve kültürel zenginlik arz etmektedir. 19. yy boyunca Osmanlı İmparatorluğunun yönetim merkezlerinden olan Diyarbakır (Çadircı, 2010, s. 23), II. Mahmut ile başlayan ve Meşrutiyetin ilanından önceki dönemde yapılan düzenlemelerle Müslüman olan ve olmayanların da söz sahibi olduğu yeni il idare birimleri oluşturulmuştur. Bu dönem itibari ile azınlıkların da yönetimde söz sahibi olmasıyla iç dinamiklerde barışık bir toplumun Diyarbakır'da yer aldığı söylenebilir. Aynı yüzyılın başlarından itibaren baş gösteren salgın hastalık (veba ve kolera) ve kıtlıklar şehirde bazı asayiş bozukluklarına ve göçlere neden olmuştur (Yılmazçelik, 2010, ss. 29-68).

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra hayata geçirilen ulus inşa çalışmaları, etnik köken tartışmaları ve göçlerin neden olduğu birçok karışıklığa sahne olan şehir, günümüzde her yönüyle hızlı bir şekilde büyüyen ve modernleşen ama aynı zamanda kapitalizmle bağlarını güçlendiren kompleks bir kent kimliğini ifade etmektedir.

4.2 Diyarbakır Müzik Geleneği

Diyarbakır ili Bismil ilçesinde kazısı yapılan Hakemi Use’de (Yusufun Höyüğü) bulunan ve sallandıkça içindeki nesnelerin çeperlere çarpmasıyla ses elde edilerek müzik üretmede kullanılan çingırak (Ökse & Görmüş, 2008, s. 10), şimdiye kadar bulunan en eski çingırak örneği olarak karşımıza çıkmaktadır (Ekmen, 2016, s. 150). Yapılan bu kazı neticesinde elde edilen bu nesne, Diyarbakır ilinin Neolitik çağ öncesinde (Ekmen, 2016, s. 150) müziğe dair önemli bir yerleşim yeri olduğunu nispeten ispatlar niteliktedir.

Diyarbakır müzik pratikleri şehirde Artuklular’ın hükümrانlığında yaygınlaşmaya başlamış, bir dönem Akkoyunlular’ın başkenti olan kentte bulunan Akkoyunlulara ait saraylarda yapılan eğlenceleri aracılığıyla gelişmiş ve bugünlere dek yaşamını sürdürmüştür (Giray, 2010, s. 24).

Ertaş (2015), Anahide Ter Minasian’ın “Ermeni Kültürü” isimli kitabında; Osmanlı İmparatorluğu’nun doğu vilayetlerinde yaşayan Ermeniler’in kendi aralarında, evlerde bir araya gelerek eğlence düzenleme geleneğine yaygın bir şekilde sahip olduklarını, aynı zamanda özellikle akşamları belirlenen bir evde bir araya gelerek, erkeklerin evin en büyük odasında, bütün çocuklar ise cinsiyet ayrımı olmaksızın evin tandır odasında toplandıklarını ve bu toplanmalarda şarkı söylendiğini aktarmaktadır (s. 267). Ertaşın verdiği bilgi doğrultusunda, Ermeniler arasında tertip edilen bu eğlencelerde aynı dönemde Müslümanların uygulamalarına benzer şekilde cinsiyet ayrımının gözetildiği dikkat çekmektedir. 20. yüzyıl başlarında Diyarbakır’daki eğlence müzikleri gayrimüslimler tarafından icra edilmiştir. Sonraki dönemde Müslümanlar arasında da yayılmaya başlayan icralar, bireysel icraların da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. 1930’lardan sonra, meşkler haremlik-selamlık şekilde icra edilmiş, erkekler sadece erkeklerin bulunduğu, kadınlar ise; gayrimüslimlerin de bulunduğu kadın kadına eğlenceleri genellikle kapalı ortamlarda düzenlemişlerdir.

Diyarbakır’da cumhuriyetin erken dönemlerinde öne çıkan müzik pratikleri ile ilgili bilgilere, müzikle ilgilenenler tarafından tanınan Celal Güzelses’e ait plaklar aracılığıyla ulaşılabilmektedir. Dikkate değer sesiyle Mustafa Kemal Atatürk tarafından *Şark Bülbülü* ünvanı alan Celal Güzelses; “Soyadı Kanunu”yla aldığı soyadından da anlaşılacağı üzere günümüzde bile sesine az rastlanır bir sanatçı olarak

bilinmekte, hem Diyarbakır hem de Türkiye için önemli bir sanatçı kimliği taşımaktadır.

Prof. Dr. Kenan Haspolat'ın hazırlatarak yayınlattığı *Diyarbakır Musikisine Genel Bir Bakış* (URL-31) isimli belgesel, 19. Yüzyıl sonrası Diyarbakır musiki pratikleri ve Celal Güzelses'e ait bazı önemli bilgilere yer vermektedir:

Celal Güzelses, şehirde yer alan Kadiri, Gülşeni, Rufai, tarikatlerinden Rufai tarikatına mensuptur. Diyarbakır'da 19. yüzyılın ortalarına kadar köylerde gezerek arbane eşliğinde dini musiki icraları yapan tarikat mensubu dervişlere benzer olarak, Celal Güzelses, mensubu olduğu tekkede arbane çalarak dünyevi musiki (hoyrat gazel vb.) ve dini musiki (Mevlid ve ilahi) eserleri icra etmiştir. Musiki icralarında arbane, kudüm ve zil kullanılan sözü geçen tekkelerden farklı olarak Mevleviler, tekkelerindeki musiki icralarında; ney, nakkere, sine, tanbur ve ribab/rebap kullanılmıştır. Diyarbakır tekke musikisinde, divan gazel, hoyrat, koşma ve deyiş örneklerine de yer verilmiştir. Cumhuriyetin erken dönemlerindeki Diyarbakır musikisi kodlarını yine Celal Güzelses'in plaklarında bulmak mümkündür. Plak kayıtlarında çoğunlukla kullanılan; keman, kanun, ud, zilli defin yanı sıra canlı icralarda saksafona da rastlanmaktadır. Celal Güzelses'in icra ettiği eserlerin mahiyeti genellikle, hoyrat, gazel, koşma ve dini musiki eserlerinden oluşmaktadır. Plak kayıtlarından da anlaşılacağı üzere, Celal Güzelsesin icralarında yer alan Türk halk müziği örneklerinde kullanılan çalgıların, Türk sanat müziği ve 19. yüzyıl tekkelerine ait çalgılardan oluşması, dini ve Türk sanat müziğinin dönemin müziği üzerindeki etkilerini göstermektedir. İcralarda Türk halk müziği çalgılarına yer verilmemesi dikkate değer bir diğer işleyişi ortaya koymaktadır. Diyarbakır şehir merkezinde halk müziği icralarında ud, kanun, keman, cümbüş, kaval, çığırıtma, tef, darbuka sazları kullanılmıştır (Beysanoğlu ve diğ., 1996 s. XIV). Güzelses'in dönemin Diyarbakır Halk Evi'nde yaptığı bazı müzik çalışmaları da önemli bir yer tutmaktadır. Türkiye'de 1930'ların başında kurulan halkevleri ve odaları, güzel sanatlar, edebiyat, tarih ve modern bilimi aydınlar aracılığı ile yaygınlaştıran, cumhuriyetle birlikte gelen yenilik ve değerlerin toplum içerisinde yayılması noktasında oldukça önemli role sahip olan kurumlardır (Kardaş, 2014, s. 413). Edebiyat şubesi, müze şubesi, yardım şubesi, temsil şubesi vb. (Tekerek, 2005, s. 15) birçok alanda faaliyet gösteren halkevlerinin güzel sanatlar şubeleri, mimarlık, resim, süsleme sanatları ve müzik gibi alanlarda ilgili amatör ve sanatçıları bir araya getirerek yetenekli gençleri bu alanlarda

geliştirmek amacına hizmet etmiştir (Arıkan, 1999, s. 277). Yurt genelinde çoğu şehir ve ilçe merkezlerinde kurulan müzik şubelerinde, bando ve orkestralar ilgili alanlarda uzman kişilerin denetiminde canlı bir şekilde müzik çalışmaları yapmıştır (Arıkan, 1999, s. 277). 1932 yılında Diyarbakır'da açılan halkevi, Klasik Batı Müziği alanında sayısız dinleti vermekle birlikte, ar komitesi başkanlığı da yapan Celal Güzelses öncülüğünde halk musikisi alanında birçok konser ve dinleti vermiş (Özer, 2010), bu bağlamda, müzik anlamında yetenek sahibi gençlerden topluluk oluşturan Celal Güzelses, 1942 yılında Diyarbakır Halkevi Musiki Cemiyeti'ni kurmuştur (Beysanoğlu ve diğerleri, 1996, s. XIII).

Dönemin Diyarbakır'ında dini hassasiyetlerin günümüze nazaran daha yüksek düzeyde olmasından dolayı, geçmiş zamanın düğün, nişan gibi törenleri kadın erkek ayrımı gözetilerek tertip edilmiştir (G11). Küçük yaştaki erkek müzisyenler kadın düğün ve nişanlarında müzik icra edebilirken, yaşları biraz ilerlediğinde perde arkasında bağlama icraları yine aynı müzisyenler tarafından gerçekleştirilebilmiştir (G11). Büyük eyvanlı evlerde düzenlenen bu törenler; genellikle erkeklerin evin avlusunda, kadınların evin kapalı bölmelerinde konumlandığı bir biçimde icra edilmiştir (G11). Kadın-erkek eğlence ayrımı kimi zaman tertip edilen kadın törenlerine kadın sanatçıların getirilmesi şeklinde de yürütülmüştür (G11). Diyarbakır'da Hedo-medo lakaplarıyla tanınan cümbüş ve maşa çalan iki kadından oluşan bir müzik grubunun, 1960 ve 70'lerde sadece kadın eğlencelerinde müzik icra etmiş olduğu hala hafızalardaki yerini korumaktadır (G11). Ayrıca yine kadın düğünlerinde iyi darbuka çalan Hayriye Hanım isimli bir müzisyenin varlığı da bilinmektedir. Diyarbakır'da kadınlardan oluşan müzisyenler ile ilgili birkaç bilgiyi uzun yıllardan beri şehrin ileri gelen müzisyenlerinden olan görüşmeciden (G11) aktarmak faydalı olacaktır:

1972 yılında ben on dört yaşında iken, yaşımın küçüklüğü nedeniyle birkaç işlerinde gruplarına bende bağlamamla katıldım. Katıldığım grupta benim dışımda cümbüşte: Sabiha Abla, darbukada: Medine Ana ve zilli maşada: Bessê Bibi, mevcut idi. Bu grup, Fatihpaşa, Dabanoğlu, Saraykapı, Mardinkapı, Alipaşa, hatta o dönem yeni oluşan Bağlar semtine kadar çağrılırdı. Bu grubun adı Hedo-Medo idi. Diğer kadın çalgıcılar, Ebe Ayşo, Boz Fatma, Kor Gulê, Zarife Hanımdı. Bu kadınlar semtlerinde kadın nişan ve kına gecelerinde çalgıcılık yaparlardı (G11).

1960'ların Diyarbakır iç kalesinde, Türkiye'de çoğu kesim tarafından tanınan dengbêj-stranbêj olarak ta anılan 1938-1984 yılları arasında yaşamış ses sanatçısı Ayşe Şan (Zaman, 2019, s. III), 1960'larda Diyarbakır'ın sanatçı sokağı olarak bilinen Söğütlü sokakta bulunan evinin bahçesinde orkestrasıyla beraber yaptığı provalar ile kentin kimi insanları için müziğe teşvik eden bir rol teşkil etmiştir (G11).

1960 ve 70'lerde Diyarbakır'da bulunan Gazi Köşkü vb. büyük avlulu evlerde bazı müzik grupları ve halk evine ait bir müzik grubu da, halka açık şekilde konserler ve dinletiler vermiştir. Bu performanslar Diyarbakır ve civar illere ait Türkçe sözlü türkülere ve birçok Kürtçe sözlü icralara sahne olmuştur (G11-G31).

4.3 Sosyo-Politik ve Sosyo-Kültürel İzdüşümler

“Türkiye” denildiğinde akla İstanbul-Ankara-İzmir üçlemesi gelse de, Diyarbakır; ülkede yaşayan her insanın aklının bir köşesinde oldukça önemli bir yer teşkil etmektedir. Türkiye'de ortaya çıkan herhangi bir sorun yoktur ki kısa süre içerisinde Diyarbakır'da hissedilmesin, yankı uyandırmassın... Zamanın Başbakanı Mesut Yılmaz'ın “Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girişi Diyarbakır'dan geçer” sözü hala hafızalardaki yerini korumaktayken, bu söz Diyarbakır'ın ne denli önemli bir şehir olduğunu vurgulamaktadır aynı zamanda. Aslında Mesut Yılmaz'ın sarf ettiği bu cümle, Diyarbakır'ın; sorun çıkartmasından korkulan, çoğu zaman görmezlikten gelinen, sorun çıkarttıkça çeşitli aburcuburlarla susturulan ama evin büyüklerinin aklındaki bir köşede huzursuzluk verici bir yer edinmiş yaramaz bir çocuk gibi olduğu hissini uyandırır. Her ne kadar Diyarbakır 1980'li yılların ortalarından itibaren terör ve siyasi karışıklıklarla anılsa da, şehrin geçmişten bugüne taşıdığı kültür mirası; eşine az rastlanır bir örnek oluşturmaktadır.

Özellikle Fransız devriminden sonra başlayan ulus-devlet anlayışının kendini hissettirdiği dönem itibari ile günümüz Diyarbakır'ına kozmopolitlik kazandıran farklı etnik yapıdaki toplumlar, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte peyderpey Türkiye'nin batısına ve farklı birçok ülkeye göç etmişlerdir. 1912'de başlayan tehcir ve cumhuriyetin erken dönemlerinde ortaya çıkan mübadele ile yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus-devlet oluşturma amacıyla doğru orantılı eylemleri sonucunda güç kazanan tekil anlayış, dil, kültür gibi farklılıkları tek potada eritme çabalarını beraberinde getirmiş, bu çabalarla sorun çıkartan etnik grupların yerine yenilerini iskân ettirme yoluna gidilmiştir (Çağlayan, 2014, ss. 114-124). Cumhuriyet

tarihinde farklı etnik grupların Diyarbakır'ı terk etmesiyle başlayan göç hareketleri, tepeden inme bir homojenleşme çalışması sonucunda başlayan göçlerin, aslında sonraki dönemlerde ortaya çıkacak bazı siyasi karışıklıkların ipuçlarını verir niteliktedir. Diyarbakır'da yüzyıllardan beri bir arada yaşamakta olan farklı etnik yapıların kolektif şekilde oluşturduğu birçok toplumsal gerçeklik, Türklük kimliği oluşturma amacıyla gerçekleştirilen oldukça karışık iskân eylemleriyle değişikliğe uğramış ve günümüze gelindiğinde ise; çoğunlukla bir dizi siyasi müdahaleler sonucunda kente ait kültür tanınmaz hale gelmiştir.

Cumhuriyet döneminde Türkiye'nin en önemli iskân politikalarının göbeğinde olan, binlerce yıldır farklı topluluk, yönetim ve siyasi iklimlere şahit olan Diyarbakır, yakın tarihte özellikle kültürel açıdan büyük değişimlere sahne olmuştur. 1960'lardan sonra modernleşme ve kentleşmenin etkileriyle başlayan sancılı süreçler, siyasi ve ekonomik nedenlere bağlı olarak, bu değişimlerin ani ve kitlesel çapta gerçekleşmesine yol açmıştır.

Türkiye'de büyük ölçüde 1950 ve 1960'lar itibari ile başlayan kentleşme, şehirlerin sunduğu imkânlarla ulaşarak daha iyi bir yaşama kavuşma isteği doğrultusunda, başta İstanbul olmak üzere birçok büyük şehre göçlerin başlamasına yol açmıştır. Tarih boyunca Müslüman olmayan toplumlara da önemli ölçüde ev sahipliği yapmış olan Diyarbakır, Çiçek'in aktardığına göre (2011); 19. yüzyıla kadar mekânsal gelişimi sur içinde kalmış, tazminat sonrasında 1868-1875 yılları arasında hastane, kışla, cami, mülkiye dairesi gibi bazı kamu binalarının yapımıyla sur dışına taşınmış (s. 102), özellikle 1940'lardan başlayarak her on yıllık dönemlerle sayısal ifadesi yüzbinlere ulaşan göç almış (Kasarcı, 1996, s. 249) ve o yıllara kadar tarihi surlar içerisinde bir arada yaşayan kent nüfusu, aşamalı olarak tarihi kentin dışına taşmıştır. Geçmişi uzun yıllara dayanan bu surlar; ortalama beş kilo metre uzunluğunda, Çin Seddinden sonra dünyanın en büyük ikinci surlarıdır. Yukarıdan bakıldığında kalkan balığına benzeyen ve eski Diyarbakır kent merkezini çevreleyen bu duvarlar (Şekil 4.1), içerisinde yaşayan nüfusun, yüzyıllar boyunca nispeten küçük bir alanda bir arada bulunması münasebetiyle, hem homojen hem de farklı birçok etnik kimliğe ev sahipliği yapması dolayısıyla heterojen bir yapı arz etmiştir. Kent, farklı coğrafyalara açılan bir kavşak olma ve Osmanlı hükümrânlığı da dâhil olmak üzere Türkiye'nin Doğu bölgesinin ticaret ve kültür kentlerinden birisi olması özellikleriyle, tarih boyunca kentlere yönelik gerçekleşen göçlerin merkezinde yer almıştır.



Şekil 4.1 : Diyarbakir suriçi bölgesi - yukarıdan görünüm (URL-32).

İç göçün kent kültürü üzerindeki etkileri Diyarbakir’da bazı kültürel pratiklerin dolaylı olarak yok olmasında rol amıştır. Söz gelimi; 1930’lar itibari ile kent nüfusunun içkale bölgesi dışına taşmasıyla oluşmaya başlayan yeni mahalleler, günümüzde içkale/suriçi olarak adlandırılan bölgede uzun yıllardan beri yaşayan ailelerin de bu bölgeden çıkmasına ve eski kent kültürünün değişmeye başlamasına yol açmıştır. Diyarbakir kent merkezi ekseninde gerçekleşen bu göçler, her ne kadar uzun mesafeli gibi görünmese de, o dönemlere kadar sur içinde hayat bulan birçok kültür pratiğinin de seyrelmesine ve ilerleyen süreçlerde de yok olmasına yol açmıştır. Söz gelimi; şehrin sanat, edebiyat, tarih ve ilim alanlarında ileri gelenlerinin bir araya geldiği, günlük kent sorunlarının konuşulduğu; şiir okunarak ve müzik icra edilerek erkekler tarafından kent merkezinde icra edilen bir toplantı olan *Velime geceleri* (Sınır, 2009) ve genellikle kadınların sur dışındaki mesire yerlerine ve özellikle de köşklere giderek buralarda yaptıkları yeme-içme ve şarkı-türkü söyleme unsurlarının da dahil olduğu bir eğlence olan *Harafane* (Güldoğan, 2011, s. 98) türlerinin yok olması kısmen bu iç göçler sonucunda gerçekleşmiştir. Kentin sürekli şekilde göç alması, birbiri ardına inşa edilen konutlarla karşılanmaya çalışılırken, her geçen yıl göç dalgasının büyümesiyle şehirdeki kültür yapısının sürekli şekilde değişime zorlandığı kısır bir döngüye

girmesine neden olmuştur. Binaların birbirine eklenmesiyle sürekli yeni mahallelerin oluşumuna şahit olan eski kentli Diyarbakırlılar, bu mahalleleri uzun bir süre boyunca şehre yabancı silüetler olarak görmüştür.

Türkiye’de cumhuriyet sonrası zaman içerisinde askeri zorlamalar neticesinde gerçekleşen yönetim değişiklikleri her dönemde Diyarbakır’ı derinden etkilemiştir. 1970’lerde Türkiye genelinde siyasi nedenlerden dolayı ortaya çıkan gerilimler sonucunda 12 Eylül 1980’de ordu tarafından yapılan darbeyle demokrasi kesintiye uğramıştır. Bu tarihten itibaren sıkıyönetim ilan edilen tüm şehirlerde birçok fiili eylemin önüne geçilmiştir. 12 Eylül darbesinden önce ülkede hayata geçirilmeye çalışılan ve sonradan 24 Ocak kararları olarak anılacak olan Liberal ekonomiye geçişin darbeden sonra gecikmeli şekilde ekonomik sisteme dahil edilmesiyle birlikte, bilindiği üzere zayıflaması beklenen ulus-devlet anlayışı, tam tersi yönde bir kararla varlığını ispatlamıştır. 1983’te Kürtçe kullanımının neredeyse tüm alanlarda yasaklanmasıyla, günlük ve siyasi yaşamın tüm alanlarından silinmeye çalışılmış, tıpkı cumhuriyetin erken dönemlerindeki tekil söyleme gönderme yapan bir politika izlenmiştir. Bol müşterili ve ürünlü çok kültürcü pazar yaratım amacında olan serbest piyasa ekonomisine ters düşen bu karar, 22.10.1983 tarihli resmi gazetede şu şekilde yer almıştır:

Türkçeden Başka Dillerle Yapılacak Yayınlar Hakkında Kanun

Kanun No: 2932

Kabul Tarihi: 19.10.1983

Amaç ve Kapsam

MADDE 1. Bu Kanun; Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğünün, milli egemenliğin, Cumhuriyetin, milli güvenliğin, kamu düzeninin korunması amacıyla düşüncelerin açıklanması ve yayılmasında yasaklanan dillere ilişkin esas ve usulleri düzenler. Düşüncelerin açıklanması ve yayılmasında kullanılamayacak diller.

MADDE 2. — Türk Devleti tarafından tanınmış bulunan devletlerin birinci resmi dilleri dışındaki herhangi bir dille düşüncelerin açıklanması, yayılması ve yayınlanması yasaktır. Türkiye Devletinin taraf olduğu milletlerarası andlaşma hükümleriyle eğitim, öğretim, bilimsel araştırma ve kamu kurum ve kuruluşlarının yayınlarına ilişkin mevzuat hükümleri saklıdır.

MADDE 3. — Türk Vatandaşlarının anadili Türkçedir.

- a) Türkçeden başka dillerin anadili olarak kullanılmasına ve yayılmasına yönelik her türlü faaliyette bulunulması,
- b) Toplantı ve gösteri yürüyüşlerinde, mahallin en büyük mülki amirinden izin alınmadıkça bu kanunla yasaklanmamış olsa bile Türkçeden başka dille yazılmış afiş, pankart, döviz, levha ve benzerlerinin taşınması, plak, ses ve görüntü bantları ve diğer anlatım araç ve gereçleriyle yayım yapılması, *Yasaktır.*

Yukarıda yer verilen 2932 numaralı kanun maddeleri aracılığıyla, Kürtçe'nin, işitsel sanat alanlarında da yer alamayacak bir dile dönüşmesine sebep olmuş, halk müziği alanında geçmişte de (Cumhuriyetin ilk yılları ve 1970'ler) örneği yaşanan Türkçeye doğru evrilen müzik icralarının belirginleşmesine yol açtığı Diyarbakır'da çoğu kişi tarafından dile getirilmektedir. Halk müziğinde altmış yıldır yaşanan Türkçeye doğru yapılan dil değiştirme çalışmaları, etnik yapıda belirli bir yönde uygulanmak istenen asimilasyonla bağlantılı olarak benzer şekilde birçok müziğe bizzat yörenin insanları tarafından uygulandığı söylenmektedir (G8, G11). Dil yasağının uygulandığı 1970'ler ve 1983 sonrası resmi yasaklamaların sebep olabileceği müziksel yok oluşun önüne geçmek adına bazı yerel müzisyenler tarafından aslı Kürtçe sözlü olan ezgilere Türkçe sözler yazılarak günümüze kadar ulaşan birçok eserin, en azından ezgisel örgüsünü kaybetmemiş olduğu kimilerince belirtilmektedir (G11).

1983'te Türkçe dışında dillerin kullanımının tüm alanlarda kanun yoluyla yasaklanması ile başta Kürtçe olarak seslendirilen müziklerin icralarının yasaklanmasını da beraberinde getirmiş, bu şekilde özellikle 12 Eylül'ün bıraktığı gergin ve buhranlı ortamda, bireye isyan, keder, ümitsizlik gibi negatif duygu ve hisler içeren duygular ifade eden arabesk müziğin Diyarbakır ve bölge insanının duygularına karşılık vermesi dolayısı ile hızlı bir şekilde bu müziğin benimsenmesine yol açması işten bile değildir. Kentin neredeyse bütün mekânlarında kendi ana dilinde müzik dinleyemeyen insanlar, bu müziği birçok alanda dinlemeye başlamış ve kaçınılmaz olarak bu müzik şehrin kültürel alanlarında kalıcı bir yer edinmiştir.

Şehirdeki halk müziklerinin çoğunlukla sonradan üzerine Türkçe söz yazılan Kürtçe ezgilerden oluştuğu son 20 yıldır net olarak konuşulmakla birlikte, halk arasında Celal Güzelses'in de Kürtçe sözlü halk müziklerine Türkçe söz yazdığı anlatılmaktadır.

Diyarbakır'da 12 Eylül'e kadar düğünlerde oyun amaçlı kullanılan dilok¹⁴ isimli sözsüz ezgiler ve Kürtçe sözlü müzikler kullanılmaktayken, her ne kadar kanunla 1983 yılında yasaklansa da, 1970'lerde de kanuni bir dayanağı olmaksızın Kürtçe'ye yasaklı dil muamelesi yapılmıştır. Kanun yoluyla ve keyfi şekilde uygulanan bu yasaklamalar, özellikle aşağıda sunulmuş olan ve büyük bir bölümü günümüzde TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Diyarbakır'a ait, üzerine Türkçe sözler yazılan oyun eşlik amaçlı müziklerdir. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte dünya üzerinde etkili olan ulus-devlet anlayışı ile hareket eden Türkiye'de, Kürtçe sözlü Diyarbakır'a ait bazı müzik yapıtlarının, Türkçe sözler aracılığıyla değişime uğratıldığı kentte bir çok kişi tarafından düşünülmektedir.

Aşağıda bir örnek olarak sunulmuş olan, TRT Türk Halk Müziği Repertuarında notası yer alan, "Karpuz Kestim Yiyeyim" (Şekil 4.2) isimli türkü, hafızalarda her ne kadar Türkçe sözlü bir türkü olarak yer etse de, asıl isminin; ince, zayıf bir kadına ithaf edilen "Zirav" isimli türkü ile aynı müzikle seslendirilen Kürtçe sözlü bir ezgi olduğu Diyarbakır'da konuşulmaktadır (G11, G8, G9).

İNCELEME TARİHİ: 15.2.1978

YÖRESİ:
DİYARBAKIR

KİMDEN ALINDIĞI:
RAMAZAN ŞENSES

SÜRESİ:

DERLEME TARİHİ:
1955

NOTAYA ALAN:
AHMET YAMACI

KARPUZ KESTİM YİYEYİM

KARPUZ KES TİM Yİ YE Yİ_M AÇ KOY NU NA GİRE YİM U YAN U YAN SAR BE
KARPUZ LARYEN ME ZOL DU Sİ CAK TAN BEN ZİMSOL DU BİR YAR SEV EM O DA
KARŞI DA EL MA LİK LA_R SU DA OY NAR BALIK LAR ME BÖY LE SEY Gİ O
KAR ŞI DAN GÖ RÜ NÜR SÜ_N ÇARŞA FA BÜ RÜNÜR SÜN İ PER ÇARŞA İ ÇİN

Nİ YA ROL DUĞUN Bİ LE YİM
Hİ_Ç YA Nİ MAGEL ME ZOL DU
LA NE BÖY LE AY RI LİK LAR
DE NE GÜ ZELGÖ RÜ NÜR SÜN

Şekil 4.2 : Karpuz Kestim Yiyeyim isimli türkü (TRT T.H.M. Repertuarı).

KÜRTÇE SÖZLERİ

Zirav, zirav, ziravê
Leylo leylo ziravê
Zalimê kafir bavê
Zirav çûye ber avê
Leylo leylo ziravê

TÜRKÇE ANLAMI

(Beli) ince, ince, incedir
Leyla'm, leyla'm incedir
Zalimdir, kafirin kızı
İnce gitmiş su başına
Leyla'm, leyla'm incedir

¹⁴ Sözsüz ezgilere verilen ad.

Ax zalim kafir bavê
Kinc şuştî danî tavê
Leylo leylo ziravê
Ax zalim kafir bavê
Zirava nola derdî
Leylo leylo ziravê
Ax zalim kafir bavê
Ser xaniyê me dibezi
Leylo leylo ziravê
Ax zalim kafir bavê

Ah zalimdir, kafirin kızı
Elbiseleri yıkamış sermiş güneşe
Leyla'm, leyla'm incedir
Zalimdir, kafirin kızı
İnce iğne gibidir
Leyla'm, leyla'm incedir
Ah zalimdir, kafirin kızı
Damımızda koşar durur
Leyla'm, leyla'm incedir
Zalimdir, kafirin kızı

Diyarbakır güzel bağlar/Lorke, Hele yar zalım yar/Ez kevokim gibi birçok Diyarbakır türküsünün Türkçeye çevrildiği yöre müzisyenleri arasında genel bir kanıdır.

12 Eylül 1980 darbesinden sonraki yıllarda Diyarbakır'ın aldığı göçler, 1950-1984 yılları arasında büyük oranda ekonomik temelli olarak gerçekleşen göçlerin aksine, özellikle 1984'te başlayan ve giderek şiddeti artan çatışmalar sonucunda oluşan güvensiz ortam ve 1992 sonrasındaki köy boşaltmalarıyla gerçekleşen güvensizlik temeline dayanan kitlesel göçlerdir (Erkan & Bağlı, 2005, s. 117).

Aşağıdaki çizelgede (Çizelge 4.1), 1990 sonrası Diyarbakır'a göç eden 200 aile üzerinde yapılan araştırma sonucu, ailelerin göç etme sebepleri sunulmuştur. Burada dikkat çeken nokta, güvenlik nedeni ile yapılan göçe (zorunlu göç) ait oranın %37.5 gibi oldukça yüksek bir seviyede olmasıdır.

Çizelge 4.1: Diyarbakır'a göç eden ailelerin göç nedenleri (Erkan & Bağlı, 2005).

Göç nedeni	N	%
Ailevi nedenler	28	14
Güvenlik nedeni (zorunlu göç)	75	37,5
İş bulmak için	43	21,5
Çocukların eğitimi için	44	22
Kan davasından dolayı	4	2
Diğer	6	3
Toplam	200	100

Türkiye'de büyük oranda göç alan diğer kentlere oranla Diyarbakır'a ait kentleşme ve kentle bütünleşmede temel bir farklılık görülmektedir (Erkan & Bağlı, 2005, s. 106). 1950'lerden itibaren kırsaldan Diyarbakır kentine yönelen yoğun orandaki göçler, kentte yerleşik halde bulunan kent kökenli ve kentli kültürünü taşıyan nüfusun Diyarbakır kentini terketmesine yol açmıştır (Erkan & Bağlı, 2005, s. 106). Kente ait zengin seviyedeki kültürel ve dini doku, Diyarbakır'a yönelik göç eğiliminin arttığı 1970'lerden itibaren değişmeye başlamış, özellikle 1980'lerden sonra kentteki farklı dinsel cematleri temsil eden öncü isimlerin, önemli zanaatkarların ve kentin ileri

gelenlerinin diğer şehirlere göç etmesiyle kent nüfusu kırsal kökenlilerin teslim aldığı bir yapıya dönüşmüş ve kırsaldan gelenlerin kentli kültürüyle karşılaşması imkansız bir hal almıştır (Erkan & Bağlı, 2005, ss. 106-107). 1985-1990 tarihleri arasında Diyarbakır kent merkezinin yaklaşık 79.000 göç vermesine karşın, 46.883 göç alması (Devlet İstatistik Enstitüsü, 1996, s. 44) şehirde yaşanan kültürel kopuşun bir ispatı niteliğindedir.

Kentte sanayi sektörünün zayıf olması münasebeti ile insanları kente adapte eden unsurlardan biri olan istihdam eksikliği, kırsaldan zorunlu göç yoluyla gelen nüfusun yeni bir kent kültürü oluşturmamasını da engellemiş, bu insanların kırsala ait üretim ilişkilerini ve davranış biçimlerini Diyarbakır'a taşımasına neden olmuştur. Sosyolojik ve psikolojik olarak göç etmeye hazır olmayan, zorunlu göçle kente gelen bu kişiler, kentte yerleşik kişilerle aradaki farkı kapatma, kent yaşamına uyum sağlama olarak adlandırılabilen kentleşme sürecini yaşayamamış, kente karşı güvensizlik duygusu geliştiren ve marjinalleşerek tepkisel bir takım duygular geliştirerek kimi zaman kötü niyetli oluşumlar için suistimal edilebilecek bireylere dönüşmüşlerdir (Erkan & Bağlı, 2005, ss. 106-107).

Eski Diyarbakır olarak adlandırılabilen şehirde yaşayan nüfusun büyük oranda avlulu evlerde yaşadığı, surlarla çevrili ve günümüzde halk arasında suriçi olarak adlandırılan bölgede 1940'lerden itibaren nüfus yerleşimi (Şekil 4.3), gittikçe artan bir biçimde surlarla çevrili alandan dış alanlara doğru yayılmış, günümüzde (2007) şehir merkezindeki nüfusun toplam nüfusun %80'inden fazlası suriçi bölgesi dışındaki alanda yaşar hale gelmiştir (Özyılmaz ve diğerleri, 2007: 329). Özellikle 1990 sonrasında güvenlik gerekçeleri ile hızlanan kırsaldan kente doğru oluşan kitlesel boyuttaki göçler; kente ait nüfus artış hızının normalin 2-3 katına çıkmasına ve 1992-1998 yılları arasında yaklaşık 500.000 kişinin kente göç etmesine neden olmuştur (Özyılmaz ve diğerleri, 2007: 329).



Şekil 4.3 : Diyarbakır Kent/surici bölgesi - 1939 (URL-33).

Karatekin'in (2001) de belirttiği üzere; son (15 yılda) yıllarda var olan çatışmalı süreç içerisinde kırsalda yer alan 3615 yerleşim yeri güvenlik gerekçeleriyle boşaltılmış, insanlar göçe zorlanarak üretimden kopmalarına ve bu göçün bölge merkezi konumunda olan Diyarbakır şehrine akımı ile şehrin nüsunun 2-3 katına çıkmasına neden olunmuştur (s. 25). 1990 sayımında 350.000 olan kente ait nüfus, 1995-96 yıllarında kimine 1.500.000, kimine göre 2.000.000'u bulmuştur (Sancar, 1996, s. 30).

1992 ile 1998 yılları arasında meydana gelen yoğun göçler neticesinde artan nüfus 500.000 civarına dayanmış, bu nüfusun barındığı yapıların çok büyük bir kısmı kentsel altyapı yetersizliği nedeniyle insanca yaşam olanaklarından uzak kalmıştır (Özyılmaz ve diğ, 2007, s. 329).

2005 yılında Erkan ve Bağlı tarafından 1990 sonrası kırsaldan Diyarbakır'a göç eden 200 aile üzerinde yapılmış olan bir araştırmadan alınarak aşağıda sunulan bazı bilgiler, kentte yaşanan sosyal kırılganlığın önemini vurgulayan bazı ipuçları sunmaktadır.

Kent nüfusu içerisinde şehrin dinamik alanlarında ve kentleşmeye adapte olmakta önemli rolü olan okuma-yazma oranı ve eğitim durumu da (Çizelge 4.2), Diyarbakır'a gerçekleşen göçler açısından önemli bir yer tutmaktadır.

Çizelge 4.2: Diyarbakır'a göç eden ailelerde eğitim (Erkan ve Bağlı, 2005: 116).

Eğitim Durumu	N	%
Okur-yazar değil	42	21
Okur-yazar	14	7
İlkokul	120	60
Ortaokul	16	8
Lise	8	4
Üniversite	-	-
Toplam	200	100

Genellikle tarım ve hayvancılığa dayalı bir üretim ağında yer alan kırsal kökenli insanların, şehir merkezinde pek de yeri olmayan bu üretim şeklinde ehil olmalarından dolayı, bu durum kent hayatına ayak uydurmaları açısından önemli bir zorlukla karşılaşmalarına sebep olmuş ve bu zorluk eğitim düzeyinin önemli bir oranda etkili olduğu hizmet sektörü, sanayi üretimi ve el sanatları gibi alanlarda bu insanların zenaat ve kurumsal eğitim düzeyinin eksikliğinden ötürü bir kat daha zorlu bir süreç içerisine girmiştir. Yaşanan bu zorluklar sonucunda karşılaşılan uyum sorunu, kent alanı içinde yer alan, kentten kopuk bir hayat sunan varoş (gecekondu bölgeleri) olarak tabir edilen yerlerde, kente zaman içinde adaptasyon sağlayan tampon bölgelerin, beton olarak kent, ancak pratikte kırsal nitelikteki (Diyarbakır) kente uyumun işlevini yitirmesine yol açmıştır.

Appadurai (1996), küresel kentlere bir insan akışının olduğundan bahsetmektedir ki yukarıda bahsedildiği yönleriyle Diyarbakır, çeşitli nedenlerden dolayı göç eylemlerinde bulunan bazı topluluklar için önemli ve özellikle 1990'lardan itibaren uluslararası düzeyde ilgi çeken küresel bir merkez olmuştur. Diyarbakır'a çeşitli nedenlerle yönelen etnik akışlar, özellikle küreselleşmenin kendini etkili bir biçimde hissettirdiği 20. yüzyılın ikinci yarısında başlamış ve sürekli şekilde artmıştır.

1950'lerde yaklaşık 36 bin olan kent nüfusu, devlet-kürt siyasal hareketi arasında yaşanmaya başladığı 1980'lerin ortasından, 1990'a kadar Kasarcı'nın araştırmasına göre 316.846'yı bulmuştur (Kasarcı, 1996, s. 251).

Aşağıda sunulan Diyarbakır ili ve ilçelerine ait 2019 yılına ait nüfus bilgileri (Çizelge 4.3) incelendiğinde, günümüzde kent merkezine dahil olan Bağlar, Kayapınar, Sur ve Yenışehir ilçelerinin nüfuslarının toplamının 1 milyonun üzerinde olduğu ve bu sayının ilin toplam nüfusu olan 1.756.353 sayısının içerisinde önemli bir yeri kapsadığı görülür.

Çizelge 4.3: Diyarbakır il ve ilçelerine ait 2019 yılı nüfus (D.B.B. 2019).

Yıl	İlçe	İlçe Nüfusu
2019	Bağlar	396.102
2019	Kayapınar	381.414
2019	Yenişehir	210.927
2019	Ergani	132.463
2019	Sur	106.108
2019	Bismil	118.250
2019	Silvan	86.736
2019	Çınar	75.640
2019	Çermik	50.819
2019	Dicle	37.673
2019	Kulp	35.357
2019	Hani	32.675
2019	Lice	25.222
2019	Eğil	22.704
2019	Hazro	16.618
2019	Kocaköy	16.106
2019	Çüngüş	11.539

Yukarıda sunulan Diyarbakır ili ve ilçelerine ait 2019 yılına ait nüfus bilgileri incelendiğinde, günümüzde kent merkezine dahil olan Bağlar, Kayapınar, Sur ve Yenişehir ilçelerinin nüfuslarının toplamının 1 milyonun üzerinde olduğu ve bu sayının ilin toplam nüfusu olan 1.756.353 sayısının içerisinde önemli bir yeri kapsadığı görülür. Büyük oranlarda hem göç veren hem de göç alan bir kent olması sebebiyle farklı bir dönüşüm yaşamış olan Diyarbakır’da (Kaya, 2020, s. 107), Keser’in (2010) yapmış olduğu araştırma sonucunda kentte ikamet edenlerin %94’9’unun, bu kente başka bir yerleşimden göç etmiş olduğu bilgisine yer verilmektedir (s. 59). Bu bilgi, 1980’lerin ortasında başlayarak 1990’larda Kürt siyasal hareketi-devlet ikilisi arasında artan ideoloji tabanlı çatışmalar neticesinde hızlanan zorunlu göçün, 20 yıl gibi kısa bir sürede şehrin demografik yapısı üzerinde ne denli bir değişikliğe yol açtığını

göstermesi açısından oldukça çarpıcı bir sonucu ifade etmektedir. Kentin aldığı kitlesel göçlerin içeriği incelendiğinde, çevre il ve ilçelerden oluşan bu göçlerin iç göç statüsünde olduğu anlaşılmaktadır.

12.04.1991 tarihinde yayınlanan “Terörle Mücadele Kanunu” ile 22.10.1983 tarihinde Kürtçenin yasaklandığı 2932 sayılı, *Türkçeden Başka Dillerle Yapılacak Yayınlar Hakkında Kanun*’un yürürlükten kaldırılmasıyla önceden rafa kaldırılan Kürtçe sözler, tekrar ezgilerinin yanında yerini almaya başladığı söylenmektedir. Kürtçe’nin yasaklı olduğu sekiz yıl içerisinde Türkiye’nin doğu bölgelerinde siyasi bir takım eylem ve uygulamalar sonucunda yasağın kalkmasıyla şehrin müzik yapan birçok mekanında icra edilen Kürtçe müzik; siyasi bir politize olmuş bir biçimde geri dönmüştür. Appadurai’nin (2009) ideolojik akış alanlarında vurgu yaptığı birbirlerine bağlı fikirleri özgürlük, refah, haklar, egemenlik ve ana terim olarak demokrasi gibi kavram ve imajları içeren aydınlanmacı dünya görüşünün unsurlarından oluşan (s. 405) sözel içerikli müziklerle şekillenmiştir. Özellikle bu dönem itibari ile başlayan siyasi içerikli düğün icraları, kimi zaman halk arasında Kürt siyasal hareketine sempati duyan kişilerce saygı gören kimi kişilerin düğünlere davet edilerek, düğünün siyasi bir şova dönüştüğü bazı tertiplerin ortaya çıkmasına sahne olmuştur. Bu düğünlerde müzik ideolojik bir aygıtla dönüşmüş ve kimlik-kültür ikilisi içerisinde yer alan kültürel öğeler, kültürün birikim alanı dışına itilerek anlamının kaybolmasına yol açmıştır. Politize edilen bu müzikler, devlet-Kürt siyasal hareketi karşıtlıkları içerisinde iki ayrı kol olarak yer edinmiştir. İlki büyük oranda ideolojik temelde gerçekleşen büyük boyutlu insan hareketliliği ile yeniden şekillenen/yorumlanan siyasi kimlikli ideolojik aygıtla dönüşen ve sadece halkı bir araya getirerek benzer hareketlere yönlendiren icralardır. Bu icralarda müziğe eşlik eden solistin siyasi içerikli sözleri dile getirdiği çoğunlukla ezgisel işleyiş dışında, icra edilen müziğin çalgısal bölümlerinde Kürt siyasal hareketine dair ideolojik hassaslıklar taşıyan olay ve olgulara göndermeler yapan bazı söylemler bağırılarak bu solistler aracılığı ile dile getirilmiştir. Kürtçe’nin tekrar görünür olduğu bu süreçte siyasal ağırlık kazanan sözel müzik öğeleri oldukça yüksek bir ses üretebilen elektro bağlamanın başı çektiği orkestra takımı ile, müziğin icrasında etkili bir yapı oluşmuş ve bu yapı bazı alanlarda insanları politik düşünsel bir dünyada bir araya getiren etkili bir kimlik pekiştiricisi olmuştur. Protest söylemlerle öne çıkan bu yeni Kürtçe müzik, egisel kökleri kırsal alanlara dayanan,

sözlerin bazılarının dengbejlerin¹⁵ de içinde bulunduğu birçok sanatçıdan alan müziklerdir.

İkinci kol olan ve eski Diyarbakır musikisi olarak adlandırabileceğimiz müzik ise; kimileri tarafından ilk müzik icrasının ideolojik olarak tam da karşısında konumlu gibi görülen türdür. Çoğunlukla TRT tarafından kayıt altına¹⁶ alınarak kırsal kimlikten uzak görünen repertuardan oluşan bu kol, içerisinde yer alan tüm halk müziği ürünlerinin Türkçe dilde yer aldığı türkülerden oluşmaktadır. Günümüzde bu türkülerin büyük bir çoğunluğu Türkçe olmaları sebebi ile halkın bir kesimi tarafından eleştirilere maruz bırakılan ve devletin ideolojik ürünleri olarak algılanan bir repertuara karşılık gelmektedir. İkinci kol olarak adlandırılacak olan bu alanda yer alan müzik icralarında, genellikle bu Türkçe sözlü türküler kullanılmış ve sınırlı alanlarda da olsa günümüzde hala kullanılmaktadır. Eski Diyarbakır kent kültürüne ait görülen bu repertuvar öğeleri, günümüzde kendini birinci koldaki icralarda tanımlayan bireyler tarafından benimsenmemiş ve büyük oranda düğün icralarından silinmiştir. Bu alana tabi görülen türkülerde siyasi içerikte görülebilecek herhangi bir sözel unsur bulunmamaktadır. Her iki alanda da elektro bağlama öne çıkan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. 2015 yılında Diyarbakır merkez Sur ilçesinde Kürt siyasal hareketi etkisiyle gerçekleşen bazı kalkışmalar sonucunda, altı ay süren çatışmalı süreç sonrasında büyük oranda politik işlevinden ayrılan birinci müzik alanı, devletin gücünü hissettirdiği bu dönem sonrasında başka ülkelerde diasporik alanlarda yer alan nüfus tarafından icra edildiği için, daha belirgin icraların ön plana çıkmasına sebep olmuştur.

Diyarbakır'da kırsaldan kente doğru gerçekleşen ani ve büyük boyutlardaki göçler, kentte bugün *yerliler* olarak tanımlanan sınıfın Diyarbakır'dan İstanbul, Ankara, İzmir, gibi batı kentlerine göç etmesinde etkili bir sebep olmuştur. Özellikle 1990'larda başlayan bu göçlerin büyük sayılarla ve kısa bir süre içerisinde gerçekleşmesi, kırsaldan gelenlerin şehir hayatına adapte olması bir yana, eşine az rastlanır düzeyde kentin kırsallaştığı zincirleme durumların yaşanmasına yol açmıştır. Yerli Diyarbakırlılar için her geçen gün bildikleri kentin değişmesi, ülkenin Batı

¹⁵ Kelime anlamı “halk ozanı, ses sanatkârı” olan *dengbejler*, sözlü tarih taşıyıcı bir işlev gösteren Kürt âşıkları olarak bilinmektedir.

¹⁶TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır iline ait 84 adet türkü bulunmaktadır. Bu türkülerin tamamı Türkçe sözlüdür. Bu türkülerin 4 tanesi 3 ilçeye ait olmak üzere 80 tanesi sadece Diyarbakır ismiyle kayda geçirilmiştir.

illerine yönelmeleri yolundaki kararları almalarında oldukça etkili olmuştur. Ortaya çıkan demografik farklılıklar; beş-on yıl gibi kısa bir süre içerisinde kent kültürü üzerinde de keskin değişimlere sebep olmuştur. Bu büyük değişimler kentin eğlence mekanlarında icra edilen müzikler üzerinde de değişikliklere yol açmış ve Diyarbakır'da icra edilen müzik türlerinin kent anlayışından kırsal müziğe doğru bir geçiş göstermesine yol açmıştır. Özellikle 1990'ların ortalarında düğün eğlencelerinin sokak vb. (Çizelge 4.4) icra alanlarına giren kırsaldan göç eden düğün müzisyenleri, kırsaldan kente gelen yeni Diyarbakırlı insanların istekleri doğrultusunda müzik icra edebilmeleri sebebi ile bu alanlarda yer almaya başlamışlardır. Günümüzde Diyarbakır'da yaşayan nüfus ağırlıklı olarak Kürt kökenli insanlardan oluşmaktadır. Elektro bağlamanın Diyarbakır'a ait tarih, etnik yapı, sosyo-ekonomik durum ve özellikle de Cumhuriyet'in kuruluşundan sonraki süreç içerisinde yaşanan siyasi konjonktürler, şehir yaşamındaki müzik pratiklerini derinden etkilemiştir.

Çizelge 4.4: Diyarbakır'a göç eden ailelere ait düğün-mekan ilişkisi (Erkan ve Bağlı, 2005: 121).

Düğün nerede yapılmakta	n	%
Evin yakınındaki boş bir arazide	110	55
Düğün salonunda	30	15
Evde	52	26
Köyümüzde	8	4
Toplam	200	100

Türkiye'deki birçok kente yayılarak icra alanı bulan elektro bağlama, özellikle Diyarbakır için ayrı bir öneme sahiptir. Kentte düzenlenen düğün ve nişan benzeri törenlerde uzun süreli halaylar hâkimdir. Günümüz Diyarbakır'ında bu halayların icrasında rol alan başlıca solo enstrüman; elektro bağlamadır. Şehrin eğlence alanlarında dominant olan halaylar, bir düğünün neredeyse tamamında icra edilmektedir. Bu halaylar günümüzde çoğunlukla oynanan beş-altı oyundan oluşmaktadır. Bu oyunlara, sınırlı sayıda bilinen ve elektro bağlama icracısının doğaçlaması ile üretilen ezgiler yoluyla eşlik edilmektedir. 2005 yılı sonrasında kentte artmaya başlayan düğün salonu sayısı müzisyen gereksinimini de arttırmıştır.

Müziğin özellikle burada yoğun olarak icra edildiği günümüz Diyarbakır'ında neredeyse boş günü bulunmayan bu mekanlar, elektro bağlamanın aralıksız olarak boy gösterdiği mekanlar olma özelliğini taşımaktadır. Her salonda her düğün için en az bir

müzik ekibi bulunduran bu mekanların bazılarında iki ve daha fazla ekiplerin de ard arda müzik icra ettiği görülmektedir. Her müzik ekibinde yer alan elektro bağlama, ekibin lokomotif olmakla birlikte, müzisyenler içinde en iyi parayı kazanan ve kimi zaman *ekip başı* olarak nitelenen şeflik vazifesini de üstlenebilen kişiler tarafından icra edilir. İki veya daha fazla müzik ekibinin aynı mekanda müzik yaptığı göz önüne alındığında, düğünlerde yapılan müzik icrasıyla elde edilen maddi kazanç miktarının bir ekipten fazlasına yetecek düzeyde olduğu anlaşılmaktadır.

Özellikle 1990’larda kente göç ile gelen kırsal kökenli kişilerin yaş itibari ile görünür olmaya başladığı 2000’li yıllardan sonraki dönemlerde, bu kişiler arasında var olan ve sonradan gelişen müzisyenler, düğün salonlarının talep ettiği müzisyen kadrolarının oluşmasını sağlamıştır. Başta düğün salonları olmak üzere kentteki müzik sahnelerinde son yıllarda kaybolmaya başlayan bir çok oyun ve bu oyunlara eşlik amaçlı olarak kullanılan ezgiler, yakın geçmiş kırsal kökenli müzisyenlerin hafızalarında yer almamaktadır. Günümüzde turistik mekanlarda kısmen yaşayan sözlü-sözsüz bu ezgiler, Diyarbakır kentinin turistlere tanıtımı amacıyla romantize edilmiş ürünler olarak sahnelerde pazarlanmaktadır. Bu ezgiler eşliğinde oynanan bazı oyunlar ise alanla alakalı, dernek, halk oyunları kulüpleri vb. kurumlarda yaşatılmaya çalışılmaktadır (G25). Gün itibari ile kendi evinde misafir olan bu kültür ürünleri, yerlerini Diyarbakır ve çevre il, ilçelere ait müzik anlayışı dışında kalan kişiler için oldukça gürültülü olarak algılanan yeni tür halay müziklerine bırakmıştır. Günümüzde kaybolamaya yüz tutmuş olan bu ezgiler, Diyarbakır musikisi olarak adlandırılan eski kent kültürü içinde yer almaktadır. Bunlar; *Teşi, Beri, Tek Ayak, Çift Ayak* (Şekil 4.10 - Şekil 4.11) gibi birçok halk oyunu ve seyirlik oyunlardan oluşmaktadır. Oyunlarıyla birlikte kaybolmaya yüz tutmuş bu ezgiler, her oyun için kullanılan birden fazla ezgiyi temsil etmektedir. Yaşatılmaya çalışılanlar ise, çeşitli halk oyunları yarışmalarında sergilenmek amacıyla sahneye uyarlanmak adına örselenmektedir. Bunların dışında Baykurt’un belirttiği (1965), *Berzini, Arani, Memeli, Neni, Lolo, Goncut, Hora, Kintler* ve *Şirvani* oyunları (s. 54) uzun zamandan beri Diyarbakır’da kamusal alanda yok olmuş oyun isimlerinin arasında yer almaktadır.

Son dönemde adeta bir anlayışa dönüşmüş olan düğün salonu icralarında kullanılan ezgiler, daha önce de söylendiği üzere kırsal kökenli bir hafızayı temsil etmektedir. Diyarbakır’da halihazırda pek fazla taşıyıcı ve aktarıcı aktöre sahip olmayan eski kente mensup oyun müziklerinin bir çoğu günümüzde icra edilmemektedir. Aşağıda sunulan

bazı oyun eşlik müziği örnekleri günümüz düğün icralarında ya kaybolmuş, ya da kaybolmaya yüz tutmuştur. Bu oyunlar, şehirde faaliyet gösteren kimi özel dernek-kulüp, halk eğitim kurumlarında ilgili yarışmalarda kullanılmak amacıyla öğretilmekte (G25) ve yörede *govendger*¹⁷ olarak bilinen, ücret karşılığında düğünlerde oyun icra etmeleri için davet edilen kişiler tarafından bilinmektedir. Bu oyunlar ve oyunlara ait müzikler de bu şekilde var olmaya kısıtlı bir şekilde devam etmektedir. Diyarbakır kent kültürüne ait olan, günümüz düğün icralarında var olmayan bazı oyun müzikleri aşağıda sunulmaktadır. İlgili oyun müziklerini icra eden müzisyenlerin nota bilmeyen kişilerden oluştuğunun unutulmaması gerekmektedir. Bu bağlamda icra edilen ezgiler, icra eden müzisyenin yetenek ve ezgi belleği ile doğrudan ilgili olduğu için değişiklikler gösterebilmektedir. Görüşmeler süresince edinilen bilgiler, kişiden kişiye farklılıklar gösteren öznel bazı durumları beraberinde getirmekte ve ilgili kişiler birbirlerinden alınan bilgi ve müziklerin gerçeği yansıtmadığını belirtmektedirler. Vurgulanması gereken bir diğer husus ise; şehirde oldukça yüksek sayıya sahip halk oyunu kulüpleri ve dernekleri arasında yarışma odaklı (G25) var olan rekabet ortamının, sahne performanslarında icra yapan müzisyenler ve koordinatörler arasında da hissedildiğidir. Bu rekabet müzik icrasındaki kalitenin puana tabi tutulmasıyla doğrudan ilişkilidir. Rekabet ortamının gerektirdiği üzere farklı çalım ve icra şekillerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Tüm bunlara dair sonuç; aşağıda sunulan notalar da dahil olmak üzere, geleneksel olarak ifade edilen eski kent ve yeni kent oyun müziklerinin geleneksel olduğunun sadece bir iddia olduğudur. Geleneksel sözcüğünün karşılığı, aslında var olan herşeyin değiştiği günümüz dünyasında boşta kalan bir iddiadan ibarettir.

Diyarbakır'da oynanan oyun türlerine verilen genel isim akademik ve diğer ilgili kurumsal tanımlarda halay olarak adlandırılmaktadır. Bu oyunlar tasniflenirken halay başlığı altında yer almaktadır. İlgili metinlerde halay türünün başlıca ezgi eşlikçisi zurna olarak anlatılmaktadır (Baykurt, 1965; Demirsipahi, 1975; Emnalar, 1998; Uzunkaya, 2005; Yücel, 2011; Keskin, 2020). Eski kentli müziği olarak adlandırılabilen oyun müziklerinde kullanılan enstrümanın zurna olması, günümüz itibari için Diyarbakır özelindeki düğün icralarında geçerliliğini yitirmiştir. Güncelliğini yitiren bu bilgide adı geçen zurna ile geçmişte sıklıkla icra edilen,

¹⁷*Govendger*: Yörede halk oyunları icrasında yetkin ve tecrübeli kişilere verilen addır. *Govend*: kelime anlamı olarak *halay* anlamına gelmektedir (G22).

günümüz Diyarbakır düğünlerinde sesi kısılmış ancak kültürel değer skalasında oldukça önemli bir yerde durması gereken aktörlerden olan oyunlara ait müziklerin notaları, yaşatılmayı hak etmektedir. Soluklaşmış bir kültüre ait bu notalar önceden de bahsedildiği üzere, birkaç dernek aracılığı ile canlı tutulmaya çalışılan ancak, kültürel manada önem arz eden oyun ve müziklerdir. Düğün icrası içerisinde “kültürümüzde bu da var dercesine” kısıtlı zaman aralıklarında yer alan zurna icracıları, eski ezgileri bilseler dahi, yeni kentlilerin arasında bir karşılığı olmadığını bilmeleri açısından bu ezgileri icra etmemektedir. 1980’lerden sonra düğün salonlarında yer alan elektro bağlama icracıları, aşağıda yer alan *meryemo* (Şekil 4.4), *papure* (Şekil 4.5), *şur-u mertal* (Şekil 4.6), tek ayak (Şekil 4.7), çaçan (Şekil 4.8), teşi (Şekil 4.9) ve çift ayak (Şekil 4.10, Şekil 4.11) vb. ezgilerin büyük bir çoğunu bilmektedirler. Çalışmanın araştırma sürecinde yapılan görüşmeler yoluyla elde edilen bu oyun ve ezgi isimleri, günümüzde tıpkı zurnacılar gibi yeni kent kültüründe tutunamadıkları için yerinden edilen bir grubun mensubudurlar.

MERYEMO

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alındığı: Ö. Önder Öztürk



Şekil 4.4 : Meryemo isimli oyuna ait ezgi notası.

PAPURE

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alındığı: Dicle Üniversitesi THO Ekibi



Şekil 4.5 : Papure isimli oyuna ait ezgi notası.

ŞUR-U MERTAL (KILIÇ-KALKAN)

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alan: Seyithan Atar



TEK AYAK

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alındığı: Ö. Önder Öztürk Arşivi



ÇAÇAN

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alındığı: Şirazi Sürmüş



TEŞİ

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alındığı: Ö. Önder Öztürk Arşivi

♩. = 120



Şekil 4.9 : Teşi isimli oyuna ait ezgi notası.

ÇİFT AYAK

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alındığı: Ö. Önder Öztürk Arşivi

♩ = 140



Şekil 4.10 : Çift Ayak isimli oyuna ait ezgi notası.

ÇİFT AYAK

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alındığı: Seyithan Atar

♩ = 140



Şekil 4.11 : Çift Ayak isimli oyuna ait ezgi notası (değişik).

Yukarıda sunulan notaların büyük bir çoğunluğu önceden de bahsedildiği gibi şehirde yer alan bazı etkin halk oyunları kulüplerindeki eğitim-öğretim faaliyetleri içerisinde öğretilen oyunlara ait müzikler içerisinde yer almaktadır. Bu kulüpler genellikle İl ve ilçe halk eğitim kurumları (Şekil 4.12) bünyesinde faaliyet gösteren kurumlardır. Bu kurumlar aracılığı ile gerçekleştirilen eğitim-öğretim süreci içerisinde oyunculara öğretilen oyunlar, her yıl iller özelinde düzenlenen halk oyunları yarışmalarında sergilenmektedir. Geleneksel düzenlemesiz dal olarak isimlendirilen bu alanda gerçekleştirilen yarışmalar, katılan her ekibin oyun icrasında Diyarbakır özeli için canlı müzik icrası yapması zorunlu olan iki müzisyenin bulunmasını gerekli kılmaktadır. Bir yönüyle geleneksel olduğu iddiası sürdürülen bu alanda icra edilen “geleneksel” müzikler de yaşatılmaya çalışılmaktadır. Diyarbakır’da yarışma odaklı

alışmalar yapan bu kulüpler yıllık bazda etkin olmalarına bağlı olarak 20 ile 25 arasında bir sayı arz etmektedir. Her ilçe halk eğitimi kurumlarının bünyesinde ortalama iki davul iki zurna çalan müzisyen barındırılmaktadır.



Şekil 4.12 : Diyarbakır Yenişehir Halk Eğitim Merkezi Gençlik Spor Kulübü Halk Oyunları Ekibi (URL-34).

Yardımcı eğitmen statüsünde çalışan bu müzisyenler, yıl boyunca bütün yarışma çalışmaları ve faaliyetlerde müzik icra etmektedirler. Her yıl il özelinde düzenlenen yarışmalarda 10 ile 16 müzisyen boy göstermektedir. Elde edilen başarının prestij getirdiği bu yarışmalar, kulüpler arasında bir rekabet oluşturmaktadır. Müzisyenlerin bağlı bulundukları halk eğitim kurumları dışında başka kurumlara ait halk oyunları ekiplerinde icra yapmadıkları bu yarışmalar, rekabet ortamının doğal bir sonucu olarak müzisyenler içinde de bir çekişmeye neden olmaktadır. Özellikle her zurnacının kendi atasından taşıdığı geleneksel *kaideleri/makamları*¹⁸ aldığını iddia ettiği bu yarışmalar, “geleneksellerin” çatıştığı bir müzik ortamını da yaratmaktadır. Zurna ve icracıları açısından yegane varlık ortamı olan bu kurumlar, zurna icracıları için bir var olma alanı niteliğindedir. Özellikle son 15 yıl içerisinde davulundan kopan zurna (G10) bu kurum faaliyetleri içerisinde günümüz düğün pratikleri dışında kamusal alan

¹⁸ Kaide/makam: Yörede zurnacıların aldıkları ezgilere verdikleri isim. Zurnacılar, aldıkları kaide/makamların büyük bir çoğunluğunu baba, dede veya amcaları gibi yakın akrabalarından öğrenerek bu günlere kadar taşıdıklarını belirtmektedirler.

içerisinde yer almaktadır. Diyarbakır düğün salonlarının büyük bir çoğunluğunda müzisyenler alatura (halk tarafından yere atılan para) dışında ücret almamaktadır. Müzik icrası süresince toplanan alaturanın müzisyen sayısına bölündüğü bu düğünlerde, müzisyen sayıları müziği bizzat kendilerince düşürülmektedir. 2000'lerin ortalarına kadar düğün icralarında yer alan orkestradaki enstrüman sayısı kimi zaman 10'u bulabilmekteyken (G8, G9, G12, G13, G23) günümüzde bir org, bir bateri, bir davul bir elektro bağlama bütün düğünü yürütebilmektedir. Alaturanın düşük sayıda müzisyene paylaştırıldığı bu işleyiş, kişi başına düşen ücreti artırdığından zaman içerisinde zurnayı davuldan kopartmıştır. Zurna, icra alanında yerini elektro bağlamaya bırakmıştır. Davulun var olma sebebi ise; davul icracısının halay icra eden kimi kişilerin önünde ona özel davul çalarak alatura alabilme becerisini kullanmasıdır (G8, G9, G12, G13, G23). Kimi düğünlerde yer alan zurna icraları düğün sahibinin isteği doğrultusunda daha önceden de bahsedildiği üzere romantize edilmiş bir gelenek gösterisi sunma amacıyla yer almaktadır. Zurnanın yer aldığı günümüz düğün icralarında seslendirilen müzikler, düğünlerde oynanan 5-6 oyuna ait kırsal kökenli müziği geçmemektedir (G26, G27). Diyarbakır'ın son dönemde turistik mekanlarının birer birer parlamasıyla bu mekanların en öne çıkanı olan on gözlü köprü, tıpkı bir müzik kutusu edasıyla para karşılığı müzik yapan zurna icracılarının boy gösterdiği kısıtlı alanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yanına davulu alarak ya da almayarak bu müziği icra eden zurna icracıları, özellikle kovid19 endişesinin her yeri sardığı bu günlerde, düğün salonlarında kısa süreliğine yaparak ve görece olarak normal şartlarda az miktarda elde ettiği maddi kazancın tamamen yok oluşunu turizmden dem alarak telafi etme yoluna gitmekte ve bu şekilde de olsa eski kent müziğine dair bazı motifleri duyurmaktadırlar.

Eski Diyarbakır müziği içerisinde yer alan bazı oyun müzikleri, kamusal alanda pratikte kırsal kökenli akranlarıyla benzer görünümlere sahiptirler. *Gırani*, Halay, *Keşeo*, *Dızo*, Esmer ve *Çepik* isimli oyun ve müzikleri günümüz Diyarbakır düğün salonlarında halen icra edilmekte olan oyunlardır. Ana ezgiler ufak tefek değişiklikler gösterse de temelde aynı yapıyı duyusal olarak ifade eden icralarda, elektro bağlama tellerinde hayata tutunmaya çalışmaktadırlar. Kırsal kökenli müzisyenlerin hafızalarında da yer alan ve elektro bağlamayla seslendirilen bu ezgiler, icra edilen oyuna ait müziğin ritminin asma davul, bateri, elektro bateri, org gibi elektronik yollarla seslendirilmesiyle eşliklenmektedir. Eski ve yeni kent kültüründe tertip edilen

düğünlerin işleyişi arasındaki fark, bilinen ezgilerin değişimine yol açmaktadır. Önceki dönemlerde düğünlerde arabesk, fantezi, Türkiye'nin farklı yörelerine ait sözel çalgısal müziklerine de yer verilen Diyarbakır düğünleri (G8, G9, G11, G12), son yıllarda neredeyse tamamının halaylardan oluştuğu müziksel bir işleyişin yer aldığı icralara sahne olmaktadır. Kimi zaman kesintisiz şekilde saatlerce süren halay müziği, ilgili oyunlara ait bilinen ezgilerin süre olarak yetersiz kalmasıyla, icracının hafızasına dayanan bir ezgi üretimini gerekli kılmaktadır. Günümüzde icra edilen ve herkes tarafından bilinen oyun müzikleri elektro bağlama icracıları arasında *figür* olarak adlandırılmaktadır. Diyarbakır kenti özelinde ürettikleri doğaçlama ezgilerle ve çalım becerileriyle ön plana çıkan bazı elektro bağlama icracılarının kültleşmiş kimi ezgileri de, icracının ismi ile figür kelimesinin yanyana getirilmesiyle isimlendirilmektedir. Çalışmanın araştırma süreci boyunca izlenen bazı elektro bağlama icralarında, eski ve yeni kent müziğinde ortak olan oyunlara ait ezgilerin bilinen ve doğaçlama bazı örnekleri aşağıda sunulmaktadır.

Aşağıda notası verilen *gırani* (Şekil 4.13) isimli oyun müziği, günümüz Diyarbakır düğünleri içerisinde en çok icra edilen oyun eşlik müziği olarak karşımıza çıkmaktadır. Ağırca/ağır şekilde/ağırlama gibi anlamlarda kullanılan *gırani*, yerel elektro bağlama icracıları tarafından “ağır delilo” olarak da adlandırılmaktadır. Bu oyunun diğer oyunlara kıyasla oynanmasındaki kolaylığı nedeniyle halk tarafından daha çok talep edildiğini bildiren birçok görüş yer almaktadır (G22). Elektro bağlamada uzun sesler üretmeye olanak sağlayan ve elektro bağlama icracısının beğenisi ile paralel bir biçimde şekillenen *distorşın* tonun kullanılmasıyla ezgilendirilen bu tarz müzik, 2/4'lük usul içerisinde 75 ile 80 bpm metronom hızında icra edilir. İcra içerisinde bolca kullanılan çekme ve çarpmalara ek olarak ortaya çıkan en önemli özellik 8'lik kalıp değerdeki üçlemelerin dikkate değer şekilde kullanılmasıdır. İcra edilen bu oyuna ait müzik, oyunun uzun tutulmasından dolayı elektro bağlama icracısı tarafından yeni ezgilerin üretilmesinin zorunlu bir hal aldığı icraları doğurmaktadır. Yörede bazen günlerce sürebilen düğünlerde saatlerce bu çalım yapmak, bu alanda ezgisel bellek ve becerisi olmayan bir müzisyen için oldukça zordur.

Grani Figür



Şekil 4.13 : Gırani oyununa ait müzik.

Kırsal kökenli olan bu tarz, başka alanlarda (arabesk, halk müziği vb.) oldukça iyi bir elektro bağlama icracısının bile altından kalkamayabileceği bir işleyişe sahiptir. Uzun saatler boyunca insanları sıkmadan eğlendirebilmek, kullanılan ve doğaçlanan ezgilerin (Şekil 4.14) akıcı bir biçimde icra edilmesini gerektiren, kimi zaman çalım tekniği dışında bazı yollara başvurulmasını zorunlu kılan, sıradaki ezgi ya da motif için hazır olmayı gerektiren oldukça zorlu ve karmaşık bir süreçte işaret etmektedir. Sözlü ve sözsüz ezgilerden oluşan repertuvara sahip ve bir çok enstrümanın iştirak etmesiyle icra edilen eski kent düğünlerin aksine, repertuvar elemanlarının ağırlıklı olarak çalgısal olduğu ve ezgi seslendiren enstrümanların azlığı sebepleri ile yeni kent düğünlerinde baş rolde yer alan elektro bağlama icracıları, düğünün müziğine ait işlevi yerine getirebilmek adına doğaçlamaya başvurumaktadırlar. Doğaçlama, kurumsal düzeyde müzik eğitimi alan müzisyenler için bile üst seviyelerde bir yerde dururken

bu yöntemi günlerce veya saatlerce süren bir düğünün müziğini yürütmek için kullanmak iyi bir bellek, enstrüman icrası ve tecrübeyi gerektirmektedir.

İcracının ezgi belleği ve enstrümandaki becerisine bağlı olarak değişen doğaçlama ezgiler, yörede kimi elektro bağlama icracılarını ön plana çıkartmaktadır. Bu icracılardan birinin doğaçlama olarak ürettiği ezgi örneği aşağıda sunulmuştur.

Grani Doğaçlama



Şekil 4.14 : Gırani oyunu doğaçlama eşlik müziği (URL-35).

Gırani oyununun eşliğinde kullanılan her iki müziğe ait nota incelendiğinde, kullanılan nota kalıplarının benzer olduğu görülmektedir. Bu benzerlik, devam eden oyunun ahengini bozmamak için elektro bağlama icracısının müzikal açıdan özellikli bir icra göstermeye çalıştığını ifade etmektedir. İcracıların seslendirdikleri ortak ezgiye bağladıkları ezgiler bütün icracılar açısından benzer şekilde motifleri ön plana çıkartmaktadır.

Gırani oyununa eşlik amacıyla ezgi üretmek, kimi icracılar için uzun sürmesi dolayısıyla oldukça zorlayıcı bir durum yaratmakta ve bu yüzden sorun

oluşturmaktadır. Bu oyun müziğinin icrasında sıkça görülen 8’lik süre değerine sahip trioleler/üçlemeler¹⁹ içerisinde yapılan çarpmalar, icracıyı uzun süreli icralarda yormaktadır. Bu sebeple kimi zaman org ile icra paylaşımı yapılması, elektro bağlama ve org icracısını dinlendiren bir işleyişi ön plana çıkartmaktadır. Düğün icralarında hakim olan *gırani* oyunu ve müziği, elektro bağlama icracısının icra kabiliyeti ve enstrümana yaptığı ezgi aktarımında hünerlerini göstererek rüştünü ispat ettiği bir alan görünümündedir.

Oyun türleri arasında egemen tür olarak görünen bu oyun ve müziği, uzun soluklu icraları nedeniyle yurt dışından kimi araştırmacı ve aktörleri yanlış bazı saptamalar yapmaya itmiştir. 2020 yılında İsviçre’nin Bern şehrinde düzenlenen Norient Film Festivalinde gösterimi yapılan “Her Biji Gırani”²⁰ isimli belgeseli hazırlayan George Murer, belgeselin adından da anlaşılacağı üzere *gırani* temalı bir film çekmiştir. Bölgede yer alan *gırani*, halay, delilo ve *hırpani* gibi bir çok oyun ve müziğinin yer aldığı belgeselde bu farklı türler Murer tarafından *gırani* olarak tanımlanmıştır. Aynı film ile ilgili Martin Stokes ile yaptığı röportajda da benzer bazı hatalı saptamalara değinen Murer, *gırani*yle 2000’li yıllarda tanıştığını ve hızlı adımlarla oynanan bu oyunun farklı bölgelerde dans türleri olduğunu söylemektedir. Ancak *gırani*, Kürt kökenli nüfusun yaşadığı birçok yerde bilinen kolay bir oyun olmakla birlikte, yörede oynanan oyunlar içinde adından da anlaşılacağı üzere Murer’in belirttiği gibi hızlı adımlarla oynanan değil, aksine ağır adımlarla oynanan bir oyundur.

Uzun süreli ezgi üretiminin zorlu aşamalarının sıralandığı bu oyun, kimi elektro bağlama icracılarının icralarında, tüm Türkiye’ye mal olmuş bazı sanatçıların halk tarafından iyi bilinen ezgilerini *gırani* icrasında kullanmalarına da yol açmaktadır. Tez çalışması yürütülürken gerek gözlem gerek internet üzerinde yapılan araştırmalarda elde edilerek incelenen bazı videolarda, ülke genelinde çoğu insanın bildiği bazı beste ve türkülerin *gırani* tarzında çalındığı görülmüştür. *Gıranileştirme* olarak kavramsallaştırmayı önerdiğimiz bu işlem, *gıraninin* kendine özgü bazı çalım stillerinin ilgili bilindik müzik yapıtına uygulanması ile gerçekleştirilmektedir. Roman müzisyenlerin uzun yıllardan beri kullandığı bu yöntemi kullandığını, Gazimihal’in;

¹⁹ Kullanılan trioleler bütün *gırani* oyunu müzik icralarında ön plana çıkan belirleyici özelliklerin başında gelmektedir.

²⁰Kürtçe ’de “çok yaşa” anlamında kullanılan “her biji” sözcükleri *gırani* ismi ile birleştiğinde (*her biji gırani*), “çok yaşa *gırani*” anlamına gelmektedir.

“Çingeneler Türkiye’de Türk musikisi, şark musikisi dinletmekte iseler de, her şeyi kendi icralarına yakıştırarak icra ederler...” (Aktaran Mutlu, 2015, s. 5) cümlesinden anlamaktayız. Girgin, Beşiroğlu ve Öztürkmen (2013); Trakya bölgesinin farklı yerlerinde gözlemledikleri Roman düğünlerindeki müzik icralarında popüler arabesk müziklerin 9/8’lik ritim kalıbı ile seslendirildiğini ve alanda yaptıkları görüşmelerden edindikleri bilgiye göre bu uygulamanın 1970’lerden beri var olduğunu bildirmektedirler. Benzer şekilde Mutlu (2015), *İlle de Mozart Olsun* isimli projede yer alan İzmir Tepecikli Roman müzisyenler tarafından icra edilen Mozart’a ait bazı eserlerin, keriz (süsleme amaçlı bazı uygulamalar) ile ezgi yapılarına ve ritim yapılarına mikro ölçekte yapılan müzikal müdahaleler ile Roman müziğine benzetildiğini (*Romanlaştırdığını*) anlatmaktadır (s. 7).

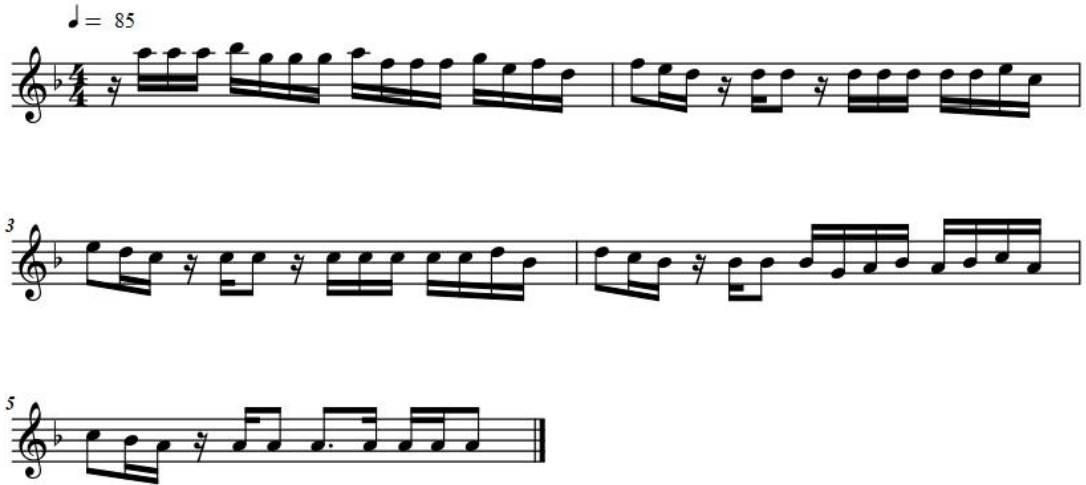
Benzer bir müzikal adaptasyon işlemi, ilgili besteyi *gıranı* ritmine, metronomuna uyarlayan ve *gıranide* bolca kullanılan üçlemeler içerisindeki çarpımların bilindik bu ezgiye uyarlamasıyla, icracıyı dinleyici konumundaki halkın çoğunluğu için becerikli, diğer bazı elektro bağlama icracıları için ise; ezgi belleğinden yoksun, beceriksiz olarak görmelerine yol açmaktadır. Zülfü Livaneli’nin; *Leylim Ley* (URL-36), Neşet Ertaş’ın; *Gönül Dağı* (URL-37) ve Musa Eroğlu’nun *Mihriban* (URL-38) isimli gibi tüm Türkiye tarafından bilinen eserlerinin düğünlerde halay müziğine adapte edilerek çalınması bu uyarlamalara örnek olarak sayılabilir. Bu icralara ek olarak birçok elektro bağlama icracısının nahoş bir biçimde karşıladığı bilindik bir bestenin *gıranıye* uyarlanma biçimi ise; *Arık/Arıx* (URL-39) isimli *gıranı* icrasıdır. *Arık/Arıx* isimli bu ezgi sözel olarak 1939 yılında merkez üssü Erzincan olan oldukça yıkıcı bir deprem sonucu aynı ismi taşıyan bir köyde yaşanan insan kayıplarına ithafen yazılan bir ağıtın adıdır. Toplu bir ölüm olayı ardından dile gelen bu ağıta ait müziğin düğün vb. eğlencelerde insanları eğlendirmek amacıyla kullanan elektro bağlamacılar, sözel içeriği hakkında bilgi sahibi olan elektro bağlama icracıları ve dinleyicileri tarafından oldukça sert bir biçimde eleştirilmektedir.

Bu uyarlama işlemi ile gerçekleştirilen icralar, her geçen gün yeni örneklerin eklenmesi ve bu örneklerin izlenme/dinlenme sayılarının artması göz önüne alındığında, halk arasında beğeni kazandığını düşüme oldukça yerinde bir tespit sayılabilir. Günümüz Diyarbakır’ına ait kültürel kökenine dayanmayan *gıranileştirilen* bu ezgiler, aynı zamanda tam olarak *gıranı* olmayan bu icraların melez bir duyumda sunmaktadırlar.

*Gıranileştirme*nin anlaşılması açısından *gıranileştirilen* iki eserin farklı yorumculara ait transkripsiyonları aşağıda sunulmaktadır. Örneklerden ilki, sözleri Abdurrahim Karakoç’a, müziği Musa Eroğlu’ya ait *Mihriban* (Şekil 4.15) isimli eser, *gıranileştirme* işlemine uğratılan bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Musa Eroğlu’nun okuduğu şekilde notaya alınan eser aşağıda sunulmakta ve tartışılmaktadır.

Musa Eroğlu genel olarak halk müziği alanında besteler yapan ve yorumculuk yapan bir kişiliktir. Uzun yıllardan beri tüm Türkiye’de tanınmış olan *Mihriban* isimli beste son yıllarda Diyarbakır düğün icralarında elektro bağlama icracıları tarafından seslendirilmektedir. Halk müziği tarzına büyük oranda benzeyen Musa Eroğlu’nun seslendirdiği *Mihriban* örneğinin ezgi yapısı, *gıranî* müziği icra eden yerel elektro bağlama icracıları tarafından icra edilen örneklere benzerlik göstermektedir.

MİHRİBAN



Şekil 4.15 : *Mihriban* isimli eserin notası (Musa Eroğlu’nun yorumladığı şekliyle)²¹.

Aşağıda notası sunulmuş olan, *gıranileştirme* işleminden geçtikten, başka bir deyişle *gıranî* tarzıyla çalınan *Mihriban* (Şekil 4.15) isimli eser, icracının kendi isteği doğrultusunda, belleğinde yer alan bazı kalıpları *gıranî* müziği icrasında dikkat çeken üçleme ve çarpımları kullanarak *gıranî* tarzına çevirmiştir. Aynı zamanda bu yorumda (Şekil 4.16) kullanılan metronom, *gıranî*nin metronom aralığı içerisinde.

²¹ İlgili nota, Musa Eroğlu’nun yorumunda yer alan çalgısal bölümün transkripsiyonudur. *Gıranî* icralarında sözel bölümün sadece çalgısal olarak seslendirilerek kullanılması sebebi ile sözler yazılmamıştır.

MİHRİBAN



Şekil 4.16 : Mihriban isimli eserin giranileştirilmiş yorumunun notası (URL-40).

Yukarıdaki örnek kalıplar incelendiğinde, Şekil 4.17'deki kalıbın Şekil 4.18'deki ard arda kullanılan iki üçleme/triole kalıba dönüştüğü görülür. Şekil 4.17'deki ikinci kalıbın ise, şekil 4.18'deki son iki kalıba dönüştüğünü görmek mümkündür. Dikkate değer bir diğer önemli nokta, üçleme kalıplar arasında icracı tarafından kullanılan çarpmalardır. Daha önce de belirtildiği üzere, *gıranî* müziği icrasında 8'lik kalıpta seslendirilen üçlemeler ve çarpmaların sıkça kullanılması, tarzın öne çıkan özellikleri arasında yer almaktadır.

Giranileştirme işleminden geçen notalarda kullanılan bazı simgelerin manası şöyledir:

V= Çarpma²²

Λ = Çekme²³

↓ = Mızrap Vuruşu²⁴

²² İki ses arasında uygulanan bir seslendirme işlemidir. İki sestten pes olana mızrap vuruşu yapılarak tizdeki sestten parmak darbesiyle ses elde etme işlemidir.

²³ İki ses arasında uygulanan bir seslendirme işlemidir. İki sestten tiz olana mızrap vuruşu yapılarak, pestteki sestten parmağın çekilmesiyle ses elde etme işlemidir.

²⁴İlgili tel üzerine aşağı yöne doğru yapılan mızrap vuruşunu ifade eder.



LEYLİM LEY



Şekil 4.19 : Leylim Ley isimli eserin notası (Zülfü Livaneli'nin yorumladığı şekliyle)²⁵.

Musa Eroğlun'nun halk müziği tarzındaki yorumunun direkt olarak *gıranıye* aktarılması işlemi Livaneli'nin örneğinde görülmemektedir. Bu örneğin *gıranileştirilmesinde*, İbrahim Tatlıses'in yorumu (Şekil 4.20) kullanılmıştır.

Gıranileştirmede Tatlıses'in yorumunun örnek alındığı, Tatlıses'e ait yorumun 13.-14. Ölçüleri ile *gıranileştirilmiş* Leylim Ley yorumunun (Şekil 4.21) 7. ve 8. ölçülerinin ezgisel benzerliğinden anlaşılabilmektedir. *Gıranileştirmede* Tatlıses'e ait yorumun tercih edilmesi, Zülfü Livaneli'ye ait yoruma kıyasla Tatlıses'in yorumunun *gıranı* tarzına daha yakın olması ve yerelde İbrahim Tatlıses'in yoğun şekilde dinlenilmesinden kaynaklanmış olabileceği düşünülebilir.

²⁵İlgili nota, *gıranı* icralarında sözel bölümün saz gibi kullanılması sebebi ile sözler yazılmamıştır.

LEYLİM LEY



Şekil 4.20 : Leylim Ley isimli eserin notası (İbrahim Tatlıses'e ait yorum).

Öte yandan yukarıda notası sunulan İbrahim Tatlıses'e ait yorum ile Livaneli'ye ait yorum karşılaştırıldığında, kullanılan sesler açısından farklılıklar görülür. İlk fark, Livaneli'ye ait yorumun Kürdi makamı dizisinde ve tampere dizgenin seslerinden oluşmasına karşın, Tatlıses'in yorumunda Si bemol 2 sesinin kullanılmış olmasıdır. Tatlıses'in yorumu gerek sözel seslendirme, gerek çalgısal seslendirmelerde Livaneli'nin yorumuna benzemeyen arabesk tarzda bir seslendirme içermektedir. Diğer fark, Livaneli'ye ait kayıta kullanılan ritim kalıplarının 4/4'lük ve 5/4'lük usullerden, Tatlıses'e ait kayıta ise *gıranideki* gibi 2/4'lük usul kullanılmıştır.

LEYLİM LEY



Şekil 4.21 : Leylim Ley isimli eserin gıranileştirilmiş yorumunun notası (URL-41).

Leylim Ley isimli eserin son örneği ise *gıranileştirilmiş* versiyonudur. Yukarıda notası sunulan *gıranî* tarzda ezgi, tıpkı Mihriban örneğinde olduğu gibi bir önceki örnekte (Şekil 4.20) kullanılan kalıpların üçleme ve çarpmalarla donatılmış olmasıdır.

“Leylim Ley” isimli eserin Tatlıses ve *gıranileştirilmiş* yorumlara ait notaların her ikisinin de ilk ölçüleri yukarıda alt alta sunulmuştur. Ölçüler incelendiğinde Tatlıses örneğindeki (Şekil 4.22) neredeyse her 8’lik nota için bir tane üçleme kalıbı (Şekil 4.23) yorumlanmıştır. Benzer bir yorumlama biçimi (*gıranileştirme*) eserin her iki versiyonunda da göze çarpmaktadır.



Şekil 4.22 : İbrahim Tatlıses örneği (1. ölçü).



Şekil 4.23 : Gıranileştirilmiş örnek (1. ölçü).

Leylim Ley'in *gıranileştirilmesini* inceledikten sonra bir saptama yapmak yerinde olacaktır. *Gıranileştirilecek* eserin elektro bağlama icracısının yerelde icra ettiği müziğe uzak bir tarzda olan versiyonundan direkt olarak *gıranileştirme* yapılmasının icracı açısından zor olabileceği, bu yüzden ilgili eserin arabesk versiyonunun tercih edilmesinin daha uygun olacağı söylenebilir. Bu durumda arabesk tarzda yorumların, Batı ve *gıranileştirme* tarzları arasında bir geçiş, yani köprü görevi gördüğü söylenebilir.

Benzer *gıranileştirme* yorumlarını, Azer Bülbül'ün seslendirdiği; “Kör Kurşun” (URL-42), “Erisin Dağların Karı” (URL-43) gibi arabesk ve türkü örnekleri ile çoğaltmak mümkündür.

Son olarak, çalışma ile ilgili internet ortamında sürekli olarak video taraması yapılırken zaman içerisinde yeni yeni *gıranileştirilen* halk müziği ve arabesk örneklerine rastlanmıştır. Bu örneklemeler farklı elektro bağlama icracıları tarafından paylaşılan aynı müzik yapıtlarına ait yorumlanmış videolarını içermektedir. Her geçen gün *gıranileştirme* tarzda seslendirilen bilindik eserlere yenilerinin eklenmesiyle, *gıranileştirme*nin oldukça popüler bir repertuar oluşturma tekniğine dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Gıranileştirme oyununun icrasında kullanılan müziklerin icrası, elektro bağlama ve düğün icracıları açısından hayata dair güncel olaylara da gönderme yapan kimi icraların ortaya çıkmasına da sahne olmuştur. Bütün dünyada neredeyse son iki yılın hakim olayı korona salgını, *gıranileştirme* çalan elektro bağlama icracılarından nasibini almış (URL-44, URL-45), koronanın kendilerini mahvettiğini anlatan söylemlerle kovid de *gıranileştirilerek* hasta etmeyen, şifa dileyen pozitif bir mutasyona uğratılmıştır. Bu

bağlamda *gıranileştirilen* ama başlangıçta *gıranıye* ait olmayan bir ezgi ve bir dengbejin ezgilendirerek sözle dilden dile taşımaya değer gördüğü bir olay, elektro bağlamacıların müziksel hafızalarında yer alan göç, kenleşme vb. kültür kodlarıyla melezleşme aşamasına giriş yaparak bir zurna, bir *dengbej* ya da bir *bilurun* dilinden yeniden vücut bulmaktadır. Bu *gıranileştirilen* bilindik ezgi ve olaylar, elektro bağlamanın telinden bir şekilde farklı ortam ve birçok dinleyiciye ulaşmaktadır.

“Bütün kültürlerle ait tarihin kültürel ödünç alma tarihi” olduğunu söyleyen Said (Said’ten aktaran Baskerville, 2010: 2), bu sözle melezleşmeye vurgu yapan bir tespiti işaret etmektedir. Bu bağlamda *gıranı* oyununun müziğine eşlik olarak kullanılan - toplumun çoğu kesimleri tarafından bilinen- bazı müzik yapıtları, Diyarbakır’a ait ilgili kültürel yapıdaki alanda yer alan elektro bağlama icracıları tarafından kullanılarak, *gıranı*nin kendine has özelliklerinin yüklenmesi ile yeniden yorumlanıp seslendirilmiştir. Bu uygulama ile yerelde yeniden yorumlanmış olan bu müzikler yerel ve yerel tarz adına nispeten mal edilmiştir.

Gıranı oyunundaki gibi oyun amaçlı şekilde halaya ait belirli özelliklerin uygulanmasıyla yapılan bir uyarlama işleminin kullanılmadığı oyun türü olan halay, Diyarbakır şehir merkezinde tertip edilen düğün, nişan vb. eğlencelerde sıkça oynanan oyunlardandır. Halay kelimesi yöreye ait tüm halk oyunlarını temsil eden bir isim olarak kullanılsa da, bu kelime aynı zamanda yörede icra edilen bölgenin en hızlı oyununun isimlendirilmesinde kullanılır. Bu oyun ve müziği, 1/4’lük değere ortalama 140-150 birim metronom hızında icra edilmektedir. Oldukça hızlı olan bu metronom değeri, elektro bağlama icracısını zorlayan bir hıza işaret etmektedir. Genellikle *gıranı* ve delilo oyunlarının ardından seslendirilen bu oyun müziği, oyun eşliğinde kullanılan icra örgüsünün en sonunda yer alan müziktir. Bu oyun ve müziği son yıllarda Diyarbakır’da görülmeye başlanan, Mardin ve Batman illerine ait olduğu söylenen *xırpani/hırpani* isimli oyuna benzerliği ile birçok kişi tarafından karıştırılmaktadır. Yaklaşık olarak benzer metronomlarda seslendirilen oyun müzikleri (*halay* ve *hırpani*), ritmik kalıp ve ezgisel açıdan farklılıklar göstermektedir. Halay müziği icrasında tek sesli bir icra söz konusu iken, *hırpani* müziğinin icrasında geçmişten beri Kürt müziğinde kullanılan bir çalgı olan rebab/rıbab isimli enstrümanda seslendirilen ezgiler yoluyla, eş zamanlı olarak duyulan 4’lü aralıklar kullanılmaktadır. Eş zamanlı seslendirilen 4’lü aralık, kimi zaman bağlamanın klavyesinde alt ve orta tele parmakla aynı anda basarak iki tele de uygulanan mızrap vuruşlarıyla elde edilmekte, kimi

zaman elektro bağlamada kullanılan prosesör üzerinde yapılan bazı programlamalarda yapılan değişiklik ile elde edilmektedir. Prosesörde üretilerek kullanılan 4'lü aralığı aynı anda tınlatan ton, tek bir tele uygulanan mızrap vuruşuyla elde edilebilmektedir. Dijital ortamda yapılan bu ayarlamalar, elektro bağlamada seslendirilen her perdenin tiz alandaki 4'lüsü ile aynı anda tınlamasıyla oluşturulur. Söz gelimi elektro bağlamanın klavyesinde Do (Çargah) perdesine vuruş uygulandığında Fa (Acem) sesi de beraber tınlamaktadır.

Aşağıda yer alan nota TRT halk müziği repertuarında her ne kadar “kadın oyun havası” (Şekil 4.24) ismiyle anılsa da, Diyarbakır oyun müziklerinde halay ismi ile bilinmektedir. Aynı ezgi, son yıllarda resmi kurumlar aracılığı ile düzenlenen çeşitli halk oyunları yarışmalarında Diyarbakır'ı temsil eden bazı halk oyunları grubu ve ekiplerince kullanılan oyun müziklerinde de elektro bağlamanın kullanıldığı bir müzik kaydında yer almaktadır. Elektro bağlamanın kullanıldığı bu müzik kaydı, 2017 yılında üniversiteler arası düzeyde gerçekleştirilen halk oyunları yarışmasında stilize (düzenlemeli) dalda Türkiye birinciliği elde eden Dicle Üniversitesi'nin performansında kullanılmıştır.

Yukarıda yer alan halay/*memır* (Şekil 4.25) ve *lorke* (Şekil 4.26) isimli notalar, Diyarbakır'da düğün müzği icralarında tıpkı *gırani* örneğinde olduğu gibi oldukça uzun sürelerde icra edilen “halay” ismiyle tabir edilen oyunlarda kullanılan diğer iki müzik örneklerini teşkil etmektedir. Düğün icralarında yer alan bu oyun ve ezgisi; *gırani*, delilo oyunlarına göre daha hızlı bir metronoma sahip olduğundan, bağlı çalımlarda en son sırada oynanmakta ve seslendirilmektedir. Bu oyunda Diyarbakır yöresine ait bir çok ezgi, yukarıda sunulan ezgilere ek olarak bu oyunun icrasında kullanılmaktadır. Bu ezgiler TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan bazı türküler de içermektedir.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 64
İNCELEME TARİHİ : 26 - 9 - 1977

DERLEYEN
M. SARI SOZEN

YÖRESİ
DIYARBAKIR
KİMDEN ALINDIĞI

KADIN OYUN HAVASI

DERLEME TARİHİ

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
M. SARI SOZEN



Şekil 4.24 : Halay oyununa ait müzik (TRT THM Repertuarı).

HALAY (MEMİR)

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alındığı: Ö. Önder Öztürk Arşivi

♩ = 140



Şekil 4.25 : Halay oyununa ait müzik (değişik).

LORKE

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alındığı: Ö. Önder Öztürk Arşivi

♩ = 140



Şekil 4.26 : Halay oyununa ait müzik (değişik).

Halay oyununa ait doğaçlama müzik notası (Şekil 4.27) figür ezgileriyle karşılaştırıldığında, kullanılan nota kalıplarının devam eden ezgi akışını bozmamak adına benzer şekilde kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca kullanılan makam dizisi açısından da özellikle bilinen “kadın halayı” ve “lorke” isimli ezgilerle aynı doğaçlama ezginin aynı makam dizisinde (Uşşak makamı dizisi) olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca “memır” isimli ezgi de herhangi bir makam dizisi özelliği göstermeyerek çoğunlukla Uşşak makamı dizisinde yer alan ortak sesleri kullanmıştır. Karar sesi olarak kullanılan Re (neva) sesi bu ezgiyi La (Dügah) kararlı doğaçlama ezgiyle ard arda seslendirmede herhangi uyumsuz bir duyum oluşturmamaktadır. Son olarak doğaçlama ezgi ve ortak ezgilerin usulleri karşılaştırıldığında, her iki kategoride de aynı usulün (2/4) kullanıldığı görülmektedir. Oyuna ait bilinen ezgi ile ardı sıra seslendirilen doğaçlama ezginin aynı metronom hızıyla (140 bpm) icra edilmesinden dolayı ezgiler arasında yapılan geçişlerde hız anlamında herhangi bir aksama meydana gelmemektedir.

HALAY DOĞAÇLAMA

♩ = 140



Şekil 4.27 : Halay oyunu doğaçlama eşlik müziği.

Günümüzde Diyarbakır halk oyunları deyince akla ilk gelen oyun belki de *delilodur*. Bingöl, Elazığ gibi birçok çevre ilde aynı veya benzer isimlerle bilinen oyun, Diyarbakır'da aynı isimle bir müziğe (Şekil 4.28) sahiptir. Türkiye'nin her yerinde bilindik bir ezgisi olan bu oyun, ilgili bilindik müziğin oyun eşliğinde yetersiz kalmasıyla, *Diyarbakır dört köşe* gibi 4/4'lük usulde TRT repertuarında yer alan Diyarbakır iline ait bir çok sözlü ezginin bu oyunda kullanılmasına yol açmıştır.

Delilo oyununa eşlik amacıyla kullanılan *selimo* isimli oyun müziği de (Şekil 4.29), Diyarbakır düğünlerinin çoğunluğunda da kulanılan ve bilinen bir ezgidir. Aşağıdaki iki ezgi incelendiğinde her iki ezgide de benzer perdelerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca yerel müzisyenlerin bir kısmı tarafından *hızlı delilo* olarak da adlandırılan bu oyunun icrasında, yakın hızlarda seslendirilen ve halk tarafından bilinen Kürtçe ve Türkçe sözlü oldukça çok sayıda türkü ve ezgi bulunmasından dolayı doğaçlama ezgiler fazla tercih edilmemektedir. Bu oyun müziği usul mertebesi (4'lük mertebe) bakımından *gırani* ve halay müzikleri ile aynı olmasından dolayı *gıraniye* göre hızlı diğer bağlı oyunlara (halay, *hırpani* vb.) göre yavaş bir metronoma sahiptir. Bu sebeple *gırani* ve halay oyunları arasında bir köprü vazifesi gören bir oyundur.

DELİLO

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alındığı: Dicle Üniversitesi Halk Oyunları Ekibi

♩ = 100



Şekil 4.28 : Delilo oyununa ait müzik (değişik).

SELİMO

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alındığı: Dicle Üniversitesi THO Ekibi

♩ = 90



Şekil 4.29 : Delilo oyununa ait müzik (değişik).

Hırsız anlamına gelen dızo kelimesiyle isimlendirilen oyun, sağa-sola ve ileri doğru sessizce ilerleyen bir hırsız canlandırmasından dolayı aksak bir ritim (3+3) içerisinde seslendirilen ezgiden (Şekil 4.30) oluşmaktadır. Yeden olarak kullandığı si bemol 2 sesi sonrasında do sesinde karar kılmasından dolayı asma kalış hissi veren bu ezgi, oyunla bir arada duyulduğunda “kaçış” izlenimi veren bir his uyandırmaktadır. Bu oyun müziği aksak ritmi ve metronomuna benzer oyun ve müziklerin günümüzde bulunmamasından ötürü herhangi bir oyunla bağlı şekilde icra edilmeyen başlı başına bir oyundur.

DIZO FİĞÜR

♩ = 120

§



Şekil 4.30 : Dızo oyununa ait müzik.

Kullandığı usul bakımından bilinen ezgisiyle aynı usulü kullanan bu doğaçlama ezgi (Şekil 4.31), aynı metronomu kullanması sebebi ile de dızo oyununun kullanılmasında herhangi bir sorun teşkil etmemektedir. Bilinen ezgisinin oyun icrasında yeterli olması

sebebi ile doğaçlama ezgiler bu ezgiye bağlanmamaktadır. Doğaçlama ezgiler benzer uzunlukta çalınarak oyunun bitirilmesinde kullanılmaktadır. Bu bağlamda kullanılan makam elektro bağlama icracısının isteği, yeteneği ve ezgisel belleğine göre dizileri değişiklik gösterebilmektedir.

DIZO DOĞAÇLAMA



Şekil 4.31 : Dizo oyununa ait doğaçlama eşlik müziği.

Diyarbakır yöresinde keşeo adıyla anılan ve 5/8'lik usulle oynanan bu oyun ve ezgisi (Şekil 4.32) de, tıpkı dizo oyunu ve ezgisi gibi usul ve mertebe farklılığı sebepleri ile birbirine bağlı şekilde seslendirilmelerine olanak sağlayan, usul ve mertebeye sahip diğer oyun ve müziklerine bağlı çalınmayan, başlı başına icra edilen bir oyun ve müziktir.

Keşeo Figür



Şekil 4.32 : Keşeo oyununa ait müzik.

Doğaçlama olarak üretilen keşeo oyun ezgisi (Şekil 4.33), figür olarak tabir edilen ve bilinen ezgi ile aynı usul ve metronoma sahiptir. Başlı başına ayrı şekilde sergilenen bir oyun ve müziğinin de bu sepele bağlı çalınmamasından dolayı doğaçlama seslendirilen ezgi, farklı bir makam dizisinde seslendirilebilmektedir. Yukarıdaki iki örnek incelendiğinde ilk ezginin uşşak makamı dizisinde, ikinci ezginin ise saba makamı ezgisinde olmak üzere iki farklı makam dizisinde seslendirildiği görülmektedir. Figür ve doğaçlama notaları göz önüne alındığında, kullanılan nota kalıplarının seslendirme içerisinde benzer şekilde yer aldığı anlaşılmaktadır.

KEŞEO DOĞAÇLAMA



Şekil 4.33 : Keşeo oyununa ait doğaçlama eşlik müziği.

TRT'ye ait THM repertuarında Diyarbakır iline ait türküler içerisinde yer alan ve yukarıda sunulan *Esmerim biçim biçim* (Şekil 4.34) isimli türkü, Diyarbakır ilinde oynanan esmerim isimli oyunun icrasında kullanılmaktadır. Yukarıdaki notada metronomu belirtilmeyen türkü, yereldeki icralarında icracıya göre değişiklik gösterse de, yaklaşık olarak 110 metronom ile seslendirilmektedir. TRT repertuarında bulunan notalamada yer aldığı şekline yakın bir biçimde seslendirilen bu türkü, Hicaz makamı dizisinde icra edilmektedir. Mertebe ve metronom olarak delilo oyun müziklerine benzeyen bu türkü, tıpkı delilo gibi *gıraniden* sonra halaydan önce bağlı bir seslendirme sırası içerisinde de kullanılmaktadır.

DIYARBAKIR
KAYNAK KİŞİ
İZZET ALTINMEŞE
SÜRE :

ESMERİM BİÇİM BİÇİM

NOTALAYAN
SALİH TURHAN



Şekil 4.34 : Esmerim oyununa ait müzik (TRT THM Repertuarı).

Aşağıda sunulan ezgi (Şekil 4.35) ve benzerleri, günümüzde Diyarbakır düğünleri ve halk oyunları icralarının yapıldığı diğer mecralarda kullanılmaktadır. Özellikle her müzisyen tarafından farklı seslendirilen bu ezgi, çok çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır.

ESMERİM FİĞÜR



Şekil 4.35 : Esmerim oyununa ait müzik.

Doğaçlama olarak elektro bağlama icracısı tarafından icra edilen aşağıdaki ezgi (Şekil 4.36), oyuna ait bilinen ezgiler ile aynı uzunluktadır. Makam dizisi olarak farklılıklar gösteren bu ezgi, özellikle son satırda kullanılan perdeler bakımından Türkiye genelinde çok fazla emsaline rastlanamayacak bir dizi örneği oluşturmaktadır. Bazı elektro bağlama icracıları tarafından “garip hicaz” olarak adlandırılan bu perdelerin kullanımı eşine az rastlanır özelliktedir.

ESMERİM DOĞAÇLAMA



Şekil 4.36 : Esmerim oyunu doğaçlama eşlik müziği.

Aşağıda sunulan dörtlü dizilimde yer alan ve bağlama peresinde 5 koma değerinde olan si bemol ve 2-3 koma değere sahip do diyez sesleri arasında oluşan artık ikili aralığı ile oluşturulan dizi (Şekil 4.37), daha çok Şanlıurfa ve çevre yörelerde kullanımı ile bilinmektedir. GTSM’de yer alan Hicaz makamına ait aynı notalar üzerinde kurulan artık ikili aralığına göre daha küçük bir aralıktır.



Şekil 4.37 : Şanlıurfa’da kullanılan Garip dizisi.

Diyarbakır düğün icralarında bir çok doğaçlama ezgide yer alan ve bağlama peresinde 2-3 koma değerinde olan si bemol ve 2 koma değere sahip do diyez sesleri arasında

oluşan artık ikili aralığı ile oluşturulan Hicaz dizisi, aşağıda yer alan dörtlü dizide gösterilmiştir (Şekil 4.38).

Diyarbakır müzisyenlerinin bazıları tarafından *Garip Hicaz* olarak adlandırılan bu dizi, özellikle GTSM (Geleneksel Türk Sanat Müziği) ve Şanlıurfa özelinde kullanılan ve *Garip* olarak adlandırılan dizideki artık ikili aralığına göre daha küçük olan bir aralıktır. İlgili dizi, çoğunlukla bütün halay müzik türlerinde doğaçlama icralarında kullanılmaktadır. Bu aralık duyum olarak GTSM’de segah perdesinde karar eden hüzzam makamının 4. ve 5. derece sesleri arasındaki aralığın duyumuyla oldukça benzer bir duyuma sahiptir. Bu benzer aralıkların iki ayrı mecrada kullanımı arasındaki en önemli fark, ilgili aralığın GTSM’deki Hüzzam makamının kararına (Si 1 koma bemol/Segah) göre 4. ve 5. derecede, yerelde (Diyarbakır düğün icraları) ise, karara (La/Dügah) göre 2. ve 3. derecedeki sesler arasında kurulmasıdır. Diyarbakır yereline ait düğün icralarında çoğunlukla elektro bağlama yoluyla doğaçlama olarak yapılan seslendirmelerde kullanılan bu aralık, alışık olmayan dinleyiciler tarafından rahatsız edici bir duyum hissi oluşturmaktadır.



Şekil 4.38 : Diyarbakır’da kullanılan Garip Hicaz Dizisi.

Diyarbakır düğünlerinde diğer oyunlara oranla daha seyrek bir kullanıma sahip olan Kürtçe’de alkış anlamına gelen *çepik* isimli bu oyun ve müziği (Şekil 4.39), şehirde düzenlenen çeşitli halk oyunları yarışmalarında daha sık yer almakla birlikte, kırsal alanlarda tertip edilen düğünlerde de kullanılmaktadır. İlgili oyunun icrasında kullanılan ve yukarıda sunulan müziğe ait nota bazı değişiklikler gösterse de, temel olarak benzer ezgiler kullanılmakta ve ilgili oyun için elektro bağlama icracıları tarafından yapılan doğaçlama, temel ezginin etrafında dolanan ezgilerin kullanılmasıyla şekillendirilmektedir.

ÇEPİK

Notaya Alan: Ahmet Gündüz

Kimden Alındığı: Dicle Üniversitesi Ekibi

♩ = 140



Şekil 4.39 : Çepik oyununa ait müzik.

4.4 Küresel Tekno-Medya Alanda Diyarbakırlı Bir Motif

Küreselleşmenin kültür üzerinde sebep olduğu değişimler, sürekli değişkenlik arz eden teknolojik, ideolojik, etnik, medya ve ekonomik alanlarda gerçekleşen akışlarla oluşmaktadır (Appadurai, 1996). İçinde bulunduğumuz çağda internet aracılığıyla özellikle teknolojik, medya alanlarında akışa dahil olan müzikal kültür ürünleri, her kültürün her kültürü etkilediği ön görülemez etkiler oluşturduğu bir döngünün oluşumunda rol almaktadır. Günümüzde tüm bireylerin yaratıcı konumla ortaya koyduğu görüntü ve ses ürünlerinin, küresel sanal medya kuruluşları aracılığıyla tüm dünyanın pazara dönüştüğü internet alanında kolaylıkla satışa çıkarılabildiği, bu sayede kazanılan sanal paraların finans akışları aracılığıyla maddi değere dönüştürebildiği, bilinen çoğu ideolojinin farklı yollarla yapılan anlatımlarının tıklanma sayılarıyla metalaştığı bir zaman dilimi yaşanmaktadır. Hal böyle iken, “müziğin günümüzde üstlendiği rolün meta olduğu ve haliyle değerinin diğer bütün ürünlerle birlikte artık piyasada biçildiği (Adorno, 2018: 48)” tamamen bir gerçekliği yansıtmaktadır.

19. yüzyılda telgraf ve fonografin icadıyla başlayarak 20. yüzyılda ivmelenen elektronik, ulaşım ve iletişim teknolojileri sayesinde hızlı bir hareketliliğe kavuşan insan, ürün, para, bilgi ve kültürel öğeler, küresel düzeyde hızlı bir akışa dâhil olmuştur. Teknoloji alanında yaşanan gelişimler, hayatın her alanını olduğu kadar müzik teknolojilerini de etkilemiştir. Bir takım elektronik cihazların müzikal enstrümanların gövdesine eklenmesiyle meydana gelen gelişimler, ses verimliliği

açısından önemli farklılıklar yaratmış ve ortaya çıkan sonuçlar zaman içerisinde toplumlar arasında çoğunlukla karşılık bulmuştur. Elektronik bir cihaz olan manyetiğin gitara eklenmesiyle oluşan elektro gitar, 20. yüzyılın başında gelişen ses kayıt (plak) ve iletişim teknolojileri (radyolar) yoluyla kısa süre içerisinde küresel bir düzeyde tanınır hale gelmiştir. 20. yüzyılın ortalarında Türkiye’de de kullanılmaya başlayan elektro gitar, gelişinden kısa bir süre sonra üzerinde ekli olan manyetiklerin yerel bir çalgı olan bağlamaya monte edilmesiyle, elektro bağlamanın ortaya çıkmasında etkin bir rol almıştır. Yerel sanatçı/sanatçılar tarafından yapılan bu müdahaleyle oluşturulan elektro bağlama, zaman içerisinde tüm Türkiye’de karşılık görerek yine kendisini var eden teknolojik ve medya akışları sayesinde küresel bir enstrümana dönüşmüştür. Küresel boyutta teknolojik ve medya akışlarıyla küresel düzeyde tanınan bir enstrüman olan elektro gitara ait manyetikler aracılığıyla oluşan elektro bağlama, Türkiye üzerinde yayılmasını sağlayan medya teknolojileri sayesinde küyerel bir kimlikle var olmuş ve yine küresel düzeydeki medya akışları ile günümüzde çoğu ülkede tanınır hale gelmiş ve küresel bir kimliğe bürünmüştür.

1950-60 senelerine kadar bağlama enstrümanı, Diyarbakır’ın Alevi köylerinin dışına çıkmamıştır (Özaydın, 2019: 22). Bu bağlamda Yoldaş, Türk halk müziği icralarında ud yerine sesi daha gür olan cümbüşün, manyetikle güçlendirilmiş bağlamanın yayılmasına kadar ise bağlama klavyesine sahip metal tekneli cümbüşün açık hava ve düğün müziği icralarında kullanıldığını belirtmektedir (Yoldaş, 2005, s. 9). 20. yüzyılın ikinci yarısındaki müzik icralarında, bağlama kullanan Alevi köylerinden kent müziğine bağlamanın geçmesiyle halk müziğinin icrasında Türk sanat müziği enstrümanlarının kullanılması geleneği değişmeye başlamıştır (G11). 1960’lardan ve özellikle 1970’lerden itibaren Diyarbakır’da kullanımına başlanan bağlama, dönemin kent müziğinin hüküm sürdüğü düğün, kına, nişan gibi eğlencelerde kullanılmaya başlanmıştır (G11). 1960’larda Diyarbakır kırsalındaki düğünlerde, genellikle sözsüz, oyun amaçlı müzikler; çoğunlukla davul-zurna ve Kürtlerde *bilur* Zazalarda *lüle* olarak bilinen dilsiz bir tür kavalın ve günümüz divan bağlaması boyutlarındaki bir tür bağlamanın kullanılmasıyla icra edilmiştir (G11).

Özellikle kalabalık insan gruplarının katıldığı düğün ve nişan gibi eğlencelerde 1960’larda Diyarbakır kent merkezinde icra alanı bulan akustik bağlamanın ürettiği ses zayıf kaldığı için, Diyarbakır’daki müzisyenler 1960’lar boyunca ve 1970’lerin başında yüksek ses üretmek adına birçok denemeye başvurmuştur. Şehirde bağlama

alan birçok kişi bağlamayı büyüklerinden öğrenmiş ve müzik icrası sırasında yeterli yükseklikte ses alamadıkları için bağlamanın teknesinin içine pul mikrofon yerleştirerek (şekil 4.40) ses şiddetini artırmaya çalışmışlardır.



şekil 4.40 : Akustik bağlamada pul mikrofonla ses artırma denemesi.

Ancak yine de istenilen ses şiddeti verimliliği elde edilemeyince, o dönem mahalli düğünlerde kullanılan ve Diyarbakır’da ilk olarak Mahsun Kırmızığ l’ n seslendirdiği “kardeşlik türküsünün” bestecisi olan Mehmet Aslan’ın, kullandığı metal rezonatörlü ve bağlama saplı, günümüz tarc ş ne benzeyen bir saz yaptırılmıştır. Enstrümanın teknesinin yapısından dolayı elde edilen ses şiddetinde bir artış yakalanmışsa da istenilen ses şiddeti yakalanamadığı için bu enstrümanda da rezonatör içerisine yerleştirilen pul mikrofon ile yüksek ses elde edilmeye çalışılmış ve bu yolla istenilen ses şiddeti nispeten yakalanmıştır (G11).

1970 sonlarında elektro bağlamaların görünmeye başladığı Diyarbakır’da bu çalgıyı ilk alanlardan birinin Mustafa  zgi olduğu söylenir. Yöredeki müzisyenlerden edinilen bilgiye göre; İstanbul’da bağlantıları olan Mehmet Aslan ve Hâkim Aslan isimli iki müzisyenin bu enstrümanı ilk olarak kente getirdiği bildirilmektedir. 1970 ve 80’lerde çoğunlukla arabesk ve t rk  okuyan Diyarbakırlı sanatçı; Kenan Temiz, o dönemde kentte birçok halk konseri vererek elektro bağlamanın yayılmasında rol alan kişilerden biri olmuştur.

Kentte 1970’lerde dinlenmeye başlayan arabesk müzik, 1980’lerden itibaren şehrin önde gelen müziği haline gelmiştir. Dinlenen egemen müziğin arabesk olmasından dolayı başta Orhan Gencebay olmak üzere, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur özellikle 1980’lerden bu yana en çok dinlenen sanatçılar olarak öne çıkmaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile Türkiye’de yayılmaya başlayan müzik albümlerinin (plak, kaset) dağıtım ve satışı hızlanarak Diyarbakır pazarında da yerini almıştır. 1972 itibari ile kaset ve kasetçaların (teyp) piyasada dolaşıma katılmasıyla, arabesk müziğin dağıtımını hızlandırmış ve bu yolla daha da popüler hale gelmiştir. Küresel kültürel akışın teknolojik yönüyle Diyarbakır’a giren kasetçalarlar, sonraki dönemlerde kasetten kasete kayıt yapabilen bir teknik donanımın eklenmesiyle kentte müziğin dolaşım hızında önemli ölçüde bir artışa neden olmuştur. Başta elektro bağlama olmak üzere içinde barındırdığı çalgı öğelerine karşı da ilginin arttığı arabesk müzik, ilgili teknoloji akışlarının hız kazanmasıyla paralel olarak Diyarbakır’ın gerek kent gerek kırsal her alanına nüfuz etmiştir. Özellikle açık alanlarda ses sistemlerinin gücüyle doğru orantılı olarak ses şiddeti açısından verimli sonuçlar ortaya koyan elektro bağlama, gazino (Şekil 4.41), lokal gibi şehrin elektrikle kavuştuğu tüm alanlarında düzenlenen eğlencelerde gittikçe vazgeçilmez bir çalgıya dönüşmüştür.



Şekil 4.41 : Diyarbakır gazino sahnesinde elektro bağlama.

12 Eylül darbesine kadar cümbüş ve elektro cümbüşle²⁶ de yürütülen müzik icraları, darbeden sonraki dönemlerde yaşanan liberal ekonomiye geçişin etkileriyle Türkiye pazarında ilgi çeken elektronik aletlerin ülkeye giriş yapmasına ve bu yolla birçok alanda değişim başlamasına neden olmuştur.

1980 sonrası hızlanan teknolojik akışlar sonrası ses değiştirici elektronik bazı cihazların Diyarbakıra gelmesiyle elektro bağlamaya eklenen lesli (Diyarbakır icracılarının deyimiyle vak vak), elektro bağlamanın icrasına yeni bir boyut eklemiştir. Sonraki dönemlerde kente, ses değiştiren ve organize eden yurt dışı yapımı pedalların gelmesiyle elektro bağlamada (Şekil 4.42) alışılmış olan tını oldukça değişmiştir.

Diyarbakır'da kullanılan çalgılar akustik özelliklerde olduğu için, kentte ilk kullanılmaya başlandığı dönemlerde elektrik aracılığıyla ses üretmesinden dolayı *pilli saz* olarak isimlendirilen elektro bağlama, 1980'ler itibari ile başta gazinolar, oteller olmak üzere kentin müzik ortamlarının tamamında boy göstermeye başlamıştır. Diyarbakır kamusal alanında giderek yayılan elektro bağlama kentte 1980'lerde yaygın olan gazinolarda bulunduğu icra alanı ile istikrarlı bir icra şekli yakalayarak gazino icralarındaki bütün repertuvarlar içerisinde yer almıştır. Günümüzde pavyon ismiyle eğlence mekanı olarak yaşamına devam eden geçmişteki gazinolar, pavyonların aksine, şehirde icra edilen ve sanat yada sahne müziği olarak adlandırılan müziklerin lokomotif olması açısından başat mekanlar olmuşlardır. Gazinolarda icra edilen müziklerin icra şekilleri şehrin diğer müzikli eğlence alanlarına da zaman içinde bir işleyiş örneği teşkil etmiştir.

²⁶Elektro gitarda kullanılan manyetiğin cümbüşün teknesi ile sapı arasına sıkıştırılarak elde edilen basitçe amplifiye edilmiş akustik cümbüş.



Şekil 4.42 : Dicle Üniversitesi'nde müzikli bir eğlence 1990'lar.

1970'lerde ülke çapında yaşanan siyasi gerginlikler sonucunda gelen 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında oluşan ortam, geç gelen 24 Ocak kararlarıyla ülkeye entegre edilen liberal serbest piyasa ekonomisinin sunduğu rekabetçi ve geniş müşteri kitlelerine hitap eden pazar dolaşımıyla birleşmiş, Türkiye'de yayılım gösteren arabesk müziğin giderek daha da hızlı bir şekilde popülerleşmesine katkı sağlamıştır.

1980'lerde Türkiye geneline paralel olarak Diyarbakır'da da ön plana çıkan arabesk müzik, şehrin düğün icralarından diğer müzik mekanlarına kadar tüm alanlara nüfuz etmiştir.

Kent merkezinde elektro bağlamanın az sayıda görüldüğü 1970'lerde, bu çalgı çoğunlukla arabesk, fantezi türküler (o dönemdeki kent müzisyenlerinin deyişiyle), az da olsa halk müziği ve Türk sanat müziği icralarında da kullanılmıştır (G8, G11). Maddi imkânsızlıklar nedeniyle kolaylıkla erişilemeyen elektro bağlama, Diyarbakır'da İstanbul ve yurtdışı bağlantılı kişilerin buralarda tanıdıkları kişiler vasıtasıyla getirdikleri manyetikleri kendi el yordamlarıyla bağlamalara monte etmeleriyle ilk elektro bağlamalarını (Şekil 4.43) üretmişlerdir (G8).



Şekil 4.43 : El yordamıyla üretilen bir elektro bağlama.

Diyarbakırlı müzisyenler akustik bağlamanın kapağında mızrap vuruşlarını etkilemeyecek şekilde tellerin hemen altına hizalanan uygun bir alanı keserek manyetik yerleştirmişlerdir (G8, G11). Cümbüşte de denenen manyetik montajı, klavye ile metal gövde arasındaki bağlantı takozundaki boşluğa vidalar yardımıyla uygulanmıştır (G11). Gazinolarda Türk sanat müziği çalınan bu dönemlerde, manyetik monte edilmiş cümbüşlerde ses sisteminde yaşanan ses patlamaları nedenleriyle bu çalgının manyetikli olarak kullanımı tercih edilmemiş, ilerleyen dönemlerde yerini tamamen elektro bağlamaya bırakmıştır (G8, G11).

Tarih boyunca merkezi bir konumda bulunan Diyarbakır, tüm yönleriyle cumhuriyet tarihi boyunca yakın ilçe ve illeri etkileme gücüne sahip bir kent olmuştur. Diyarbakır'da elektro bağlamanın kullanılmaya başlaması, birçok çevre ilçe ve illerde elektro bağlamanın kullanımının başlamasına ve yayılmasına yol açmıştır.

1975-1976'da Diyarbakır Silvan ilçesinde Ermenilerden kalma bir kilisenin zaman zaman sinema, tiyatro ve konserler için kullanılan (12 Eylül sonrası Camiye dönüştürülen) bahçesinde yapılan Ayşe Şan konserinde duyulan elektro bağlama, dönemin Silvan'ında çoğu kişi için pek tanıdık olmayan tınılar üretmiştir (G10). Elektro bağlama, genellikle Kürtçe olmak üzere, halk müziği seslendiren Ayşe Şan'ın birçok konserinde ve albüm kaydında kullanılmıştır. 1970 ve 80'lerde Silvan ilçesinde gerçekleştirilen düğün vb. eğlencelerde genellikle sözlü icralarda cümbüş-darbuka ya da sözsüz icralarda davul-zurna ikilisi (G10) Diyarbakır merkezdekine benzer şekilde kullanılmıştır (G11). İlçede bazı sanatçılar küreselleşme sürecinin etkisiyle Diyarbakır

merkezde yaşanan müzikal değişimlerden etkilenmiş ve 1980'lerden itibaren elektro bağlama kullanmaya başlamışlardır (G10). Bununla beraber kentte yer alan Dicle Üniversitesi'nde düzenlenen sayısız eğlence programında elektro bağlama (Şekil 4.44) vazgeçilmez bir enstrüman olmuştur.

Diyarbakır, gazino ve pavyonlarında 1970 ve 80'lerde genellikle farklı türde müzik icraları yapan iki ayrı grup sahne almıştır (G8, G11). Bu grupların biri şehirde o dönemlerde yüksek sayıda bir izler kitlesi bulunan Türk sanat müziği, diğer grup ise başta arabesk, fantezi ve Türk Halk müziği icra etmiştir. Her iki grupta da yer alan elektro bağlama, her grup için farklı birer elektro bağlama icracısının bulundurulmasıyla olmuştur (G8, G11). Her iki grupta sayılan müzik türlerine ek olarak dönemin albümlerinde ve filmlerinde popüler olan şarkı-türküler, her iki grubun icralarında da yer almıştır. Yine bu dönemlerde avlulu evlerde yapılan kına, nişan, düğün gibi törenlerde günümüzde de popülerliğini nispeten koruyan, çilli bom, kına havası, dağlar kızı Reyhan, Konyalım ve misket benzeri müzikler icra edilmiştir (G11).



Şekil 4.44 : Dicle Üniversitesi memur etkinliği (1980'ler).

Günümüzde de bu mekanlarda hala izine rastlanabilecek olan arabesk müzik, elektro bağlama icracıları için önemli bir takip alanı oluşturmaktadır. Bu dönemde Diyarbakır özelinde büyük bir dinleyici kitlesi edinen arabesk müzik, kenti arabesk sanatçıların

konserler verdiği bir mekân haline getirmiştir. Diyarbakır'ın 1980'lerinde çocuk olan günümüz müzisyenleri müziği arabeskle, enstrümanı da çoğunlukla elektro bağlama ile tanımışlardır (G12, G13, G28, G29, G30). Bu müzisyenler için arabesk müzik hayatın anlamı olarak ifade edilmektedir (G12, G13, G28, G29, G30). Kentte arabeskin popüler olduğu 1980'lerde, özellikle albümleri dinlenen Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses albümlerinde söyledikleri şarkılarla arabeskin, albümlerde elektro bağlama icracılarının icraları ile kentte elektro bağlama çalanlar için çalışılacak yeni repertuarların yönünü belirlemiştir. Kentte yaşayan elektro bağlama icracıları, çıkan her arabesk albümde yer alan bütün şarkıları, albümde icra edildiği gibi birebir şekilde çalmak için uzun saatler boyunca çalışmak zorunda kalmışlardır (G12, G13, G28, G29, G30).

Diyarbakır'da elektro bağlama çalanlar için *elektrocu fabrikası* olarak tabir edilen İbrahim Tatlıses kasetlerinde yer alan elektro bağlama icracıları ve özellikle Orhan Gencebay'ın bazı albümlerinde elektro bağlama çalan İsmet Topçu önemli bir yer tutmaktadır (G12, G13, G15, G28, G29, G30). Şarkıları ile birlikte enstrümanlarının da popülerleştiği arabesk müzik, şehrin bütün elektro bağlamacıları için adeta bir rehber gibi işlev görmektedir.

1983-1984 civarında Diyarbakır'a konser vermeye gelen Müslüm Gürses'in orkestrasında elektro bağlama icracısı olarak yer alan "Deve Tahsin" lakaplı kişiyi yeni teknikler edinebilmek adına izlemek için şehrin bütün elektro bağlamacılarının konsere gitmesi (G12, G13, G28, G29, G30), Diyarbakır'ın elektro bağlamacıları için icracılıkta ilerleme ve güncel kalmanın önemli bir yer tuttuğunu gösterir niteliktedir. Bu dönemde arabesk müzik alanında çıkan her albümün sıkı takipçisi olan Diyarbakır'ın elektro bağlama icracıları, her albümün her şarkısını notası notasına çalışarak ilerleme ve güncel kalmaya verdikleri önemi ısrarla yinelemişlerdir (G12, G13, G28, G29).

Diyarbakır'da, müzisyenler için *sahne işi* olarak da tabir edilen arabesk, fantezi vb. icraların, gazino, lokal, bar, kafe gibi mekanlarda bulunan müzik orkestralarında elektro bağlama çalan icracılar, genellikle orkestranın şefi konumundadırlar. Elektro bağlama icralarına orkestrada statü kazanmalarına sebep olan özellikleri; arabesk müzikteki teknik ve hız açısından çok çalışma sonucunda elde edilen müzik becerisiyle kazanılmıştır. Şehrin popüler müzik icralarında boy gösteren orkestralarda yer alan elektro bağlama kesintisiz çalınan solo saz olması sebebi ile oldukça zor bir görev

üstlenmiştir. Farklı ses aralıklarına ve özelliklerine sahip farklı solistlere solo çalgı olarak eşlik etmek zorunda kalan elektro bağlama icracıları, bu özellikleri ile tüm Türkiye’de olduğu gibi Diyarbakır’da da farklı karar seslerinde icra yapabilmeleri açısından (transpoze) iyi birer enstrümaniste dönüşmüşlerdir. Buna ek olarak elektro bağlama Diyarbakır’da kamu kurum ve kuruluşları dışında yer edinemeyen selefî akustik bağlamanın aksine, özellikle 1980’lerden sonra Türk sanat müziği ve popüler müzik türlerinin tamamının icralarında kullanılan bir enstrüman (Şekil 4.45) olarak dikkat çekmiştir.



Şekil 4.45 : Diyarbakır’da müzikli bir eğlence.

Günümüz Diyarbakır icraları incelendiğinde elektro bağlamanın kullanıldığı iki türlü çalım tarzı söz konusudur. İlki; yaş ortalamasının genellikle orta yaş ve üstünde icracılar tarafından icra edilen gazino, kulüp, otel ve tarihi mekanlarda uygulanan çalım şeklidir. Sanat/sahne çalımı olarak adlandırılan bu tarz çalımlarda; elektro bağlama daha çok solistin yetenek ve repertuvarına bağlı olarak oktav ve ekolayzır haricinde herhangi bir ses değiştiren efekt pedalı kullanmadan, sadece elektro bağlama ya da elektro gitara (günümüzdeki ses efekt pedalları aracılığıyla) benzer tonlarla icra edilmektedir. Bu mekanlarda genellikle arabesk, fantezi ve şehirde eski Diyarbakır türkülleri olarak bilinen, çoğunlukla türkçe sözlü türküler ve sözsüz oyun müziklerinin yer aldığı bir repertuvar seslendirilmektedir. Diyarbakır’da 1980’lerden günümüze

kadar bu çalım şekli çok fazla değişime uğramadan gelmiştir. Son yıllarda eski Diyarbakır türküleri ve oyun müzikleri seslendiren bazı gruplar ortaya çıkmıştır. Velime gecelerinin devamı niteliğinde eğlenceler tertip eden bu gruplar, farklı sayıda saz ve solistlerden oluşmaktadır. *Eyvan grubu* (Şekil 4.46) olarak anılan bu icra toplulukları sınırlı sayıda otel ve tarihi mekanlarda düzenlenen turistik amaçlı organizasyonlarda sıkışıp kalmıştır.



Şekil 4.46 : Tarihi bir mekanda Eyvan Grubu (URL-46).

İkinci çalım şekli ise; düğün salonlarında ve sokak aralarında tamamen ticari kaygılarla, düğün vb. eğlence amaçlı yapılan icralardan oluşmaktadır. Bu icra tarzı distorşın pedalı veya başka bir yolla elde edilen distorşın tınısı kullanılarak yüksek seste kesintisiz bir şekilde elektro bağlama ile çalınan oyun eşliği amaçlı sözlü ya da sözsüz müziklerden oluşmaktadır. Özellikle arabesk ve popüler müzik icralarında yer alan orta ve ileri yaşta elektro bağlama icracıları tarafından “sanat kaygısından yoksun para kazanma odaklı” bir içeriğe sahip olarak görünen bu çalım tarzı pek hoş karşılanmamaktadır. Günümüzde icra edilen bu çalım tarzı çoğunlukla, 1990’larda kırsaldan göç ederek Diyarbakır şehir merkezine gelen ya da hala kırsal bölgelerde yaşayıp müzik icra işi için şehre geli-gidiş yapan gençlerden oluşmaktadır. Kentin eski halay müziklerini çoğunlukla bilmeyen bu icracıların günümüzde çaldıkları ezgiler, dengbejler ve kırsal kesimlerin açık alanlarında yer alan zurna ve bilura ait çalgı ezgilerinden etkilenimleri sonucunda edindikleri müziksel belleklerinden

Üretilen doğaçlama motiflerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan modüler bir örgü karakterindedir.

Bahsi geçen ikinci icra şeklinde oluşan değişime değinmek gerekirse; bu icra tarzı son 10-15 yıl içerisinde düğün müziği icralarında boy gösteren bir icra şeklidir. Bu tarzda elektro bağlama icracıları, kendilerinden önceki her yaştaki elektro bağlama icracısını “beceriksiz ve geleneksel müzik hafızasından yoksun, yaratıcılığı olmayan müzisyenler” olarak nitelirmektedir. Bu icracılardan oluşan grup, kendilerinden sonraki nesil sayılabilecek icracı grubu için ise; “elektroyla alakası olmayan, yörenin müzik geleneğini bilmeyen, kendi özünden uzak, yeteneksiz” gibi bir çok ifadeyle tanımlama yapmaktadırlar. En geç olarak nitelenebilecek bu grup elektro bağlama icracılarının bazılarının düğün icraları incelendiğinde; kullanılan ezgilerin bir kısmının ton ve dizi anlayışından uzak ezgiler (atonal) olduğu görülmektedir.

Ulusal düzeyde tanınan elektro bağlama icracılarının, Diyarbakır özelindeki icracılar tarafından yakından takip edilmesi, geçmişten beri süregelen bir durumdur. Diyarbakır’da özellikle 1980 ve 1990’ların etkisinde büyüyen elektro bağlama icracıları, arabesk müziğin etkisiyle tanıdıkları ve almaya başladıkları elektro bağlamayı günümüzde de aynı müzik icraları yapan tanınmış iyi icracıları takip ederek güncelliklerini koruma çabası içinde bulunmaktadırlar. İlgili icracıların takip ettikleri başlıca isimler; İsmet Topçu, Ali Yılmaz (Motor Ali), Mustafa İpekçioğlu (şarbon Mustafa), Hasan Genç ve İsmail Tunçbilek’tir. Görüşülen daha geç ve günümüz düğün salonu elektro bağlama icracılarının zikrettiği bir diğer isim ise; özellikle İbrahim Tatlıses’in İbo şow isimli TV programında bir dönem elektro ve akustik bağlama icracılığını üstlenen Kemal Alaçayır’dır. 2000’li yıllar itibari ile etkinliği artan internet tabanlı bazı görüntü ve ses içerikli paylaşımların yer aldığı Youtube, Spotify gibi platformlar, Diyarbakır’da müzik icra eden elektro bağlamacılar için, ulusal düzeyde tanınmış ve beğendikleri elektro bağlama icracılarını takip ettikleri başlıca mecraları oluşturmaktadır. Ulusal ve uluslararası düzeyde tanınan, ismi geçen elektro bağlama icracıları için hangi alanda uzmanlaştıkları konularında Diyarbakır’da icra yapan elektro bağlamacılar hemfikirler. Söz gelimi Ali Yılmaz’ın (Motor Ali) albüm kayıtlarında iyi bir icra düzeyi seğılediği, İsmet Topçu’nun elektro bağlama ve özellikle elektro bağlama icrasında *bu için Pir’i* olduğu, İsmail Tunçbilek’in *için doktoru* düzeyinde olduğu, son olarak Kemal Alaçayır’ın duygulu, canlı icralarda iyi ve halk müziği alanında daha iyi olduğu, Diyarbakır elektro bağlamacıları içinde ortak

bir görüşü işaret etmektedir. Alanda görüşülen yerel elektro bağlama icracıları öne çıkan bu isimlerle sürekli olarak görüştüklerini ve bazılarıyla ilişki düzeylerinin abi gibi olduğunu ifade etmektedirler. Yerel elektro bağlama icracılarından bazılarının sahip olduğu elektro bağlamaların beğenilmesi ve satın alınması konusunda bu ünlü elektro bağlama icracılarının ön ayak olduğu da yine kendileri tarafından vurgulanmaktadır. Diyarbakır kent yerelinde icra yapan elektro bağlamacıların günümüzdeki icra tarzları incelendiğinde iki farklı yönelim olduğu görülmektedir. İlki ulusal ve uluslararası düzeyde elektro bağlamacıların icralarının takibine paralel olarak arabesk, fantezi vb. icralarda bulunan ve bu icralarını bar, kafe ve gazino gibi mekanlarda icra eden elektro bağlama icracılarıdır. Bu icracıların çoğunluğu orta yaş ve üzerinde olan, 1990'larda gençlik çağlarını yaşayan kişilerden oluşmaktadır. Bu icracılar icralarında çoğunlukla icra ettikleri müzikte duymaya alıştıkları yalın (flat) ton ya da lesli veya phaser pedalları kullanarak yakaladıkları *sound*larla icra yapmaktadırlar. Diyarbakır'daki yerel elektro bağlama icracıları şarkı icralarında; şarkının en çok icra edildiği, en çok icra eden sanatçının performansındaki, icracının beğendiği sanatçıya ait icradaki veya şarkının bestecisinin kullandığı tonlara yakın tonlar kullanmaktadırlar. Bu sınıftaki icracılar, icralarında genellikle çoğunlukla kara düzen olarak bilinen akort düzenine ayarlanmış üç telli elektro bağlama kullanmaktadırlar. Eşlik ettikleri solistin ses aralığına göre farklı kararlarda icra yapabilen bu icracılar, 2000'li yılların başına kadar düğün saonlarında benzer icralar yapmakla birlikte, Diyarbakır musikisi içerisinde yer alan eski halayları da icra etmişlerdir. Bu icracılar daha çok 2000'li yıllar öncesinde etkin şekilde icralar yapan İsmail Derker, Güray Hafıtaş, İsmet Topçu, Japon Fikret, Orhan Gencebay gibi isimleri önceleyen anlayışla dinleme pratiklerini sürdürmektedirler. Çalışma sürecinde bu sınıfta yer alan bir görüşmeci TRT Diyarbakır Radyo Müdürlüğü bünyesinde haftalık bazda gerçekleştirilen bir program yayınında elektro bağlama icracılığı yapmaktadır. Bu programın ilk bölümünde elektro bağlamaya program yapımcısı tarafından temkinli şekilde yaklaşıldığı, ancak ilk bölümün sonunda TRT Genel Müdürlüğü'nden alınan sıcak tepkiler sonucunda sonraki bölümlerde de elektro çalınmasının özellikle istendiği yine icracı tarafından belirtilmiştir. TRT Diyarbakır İl Müdürlüğü bünyesinde gerçekleştirilen *Radyo Günleri* isimli programda yapılan müzik icraları genellikle Diyarbakır musikisinde yer alan Türkçe sözlü ve TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır ve çevre illerin türkülerinden oluşmaktadır. Appadurai, (1996: 4), kitle aracılı imajlar/görüntüler hızlı bir akış ile

yan yana geldiği zaman modern özneselliğin üretiminde yeni bir tutarsızlık elde etmekteyiz demektedir. Mesela, Almanya'daki misafir Türk işçiler, Alman dairelerinde film izlerken, kitle iletişim yoluyla üzerinde oynanılmış, çarpıtılmış görüntülerin aslında o anda hiç var olmayan bir miti seyirciye sunarak diasporik algılar yarattığını ve bunun da ulus devletlerin elindeki önemli bir güç olduğunu aktarmaktadır. Bu yayınların yanılgılar ile seyirciyi bozduğunu söyleyen Appadurai (1996), Almanya'daki Türklerin hayalinin aslında Türkiye'siz olduğunu kastetmektedir (s. 4). Benzer şekilde elektronik medya ve uydu yayını yoluyla yayın yapan devlete ait bir TV kanalı aracılığıyla elektro bağlama ve Diyarbakır musikisine ait türküler medya akışları içinde yer almakta, bu program TRT'ye ait kurumsal sosyal medya ve youtube hesaplarında arşivlenerek bilgi ve iletişim teknolojileri akışlarına dahil olmaktadır. Bu şekilde Diyarbakır dışında yaşayan eski Diyarbakır kentliler, var olmayan bir Diyarbakır'ı gördükleri görüntüler ve duydukları müzikler aracılığıyla yaşayarak, aslında mevcut an itibariyle var olmayan, Diyarbakır'sız bir Diyarbakır'ı hayal etmektedirler.

İkinci yönelim olan tarz ise genellikle düğün salonlarında icra edilen halaylardan oluşmaktadır. Bu icralar Diyarbakır ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde, Türkiye'nin ve dünyanın diğer noktalarında yaşayan Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu kökenli insanlar arasında çok iyi bilinen halay müzik icralarıdır. Elektro bağlama ile özdeşleşen bu müzikleri icra eden elektro bağlamacılar, genellikle 1990'larda çocukluk çağlarında olan ya da 1990'larda başka kentsel veya kırsal alanlardan Diyarbakır kent merkezine göçle gelerek yerleşen kişilerden oluşmaktadır. Bu icracıların, icra ettiği müzik türleri halaylardan oluşmakta ve bu halaylara ait müzik belleği aslen kırsal kesime dayalı bir ezgi dağarcığına dayanmaktadır. Bu tarz müzikte icra yapan elektro bağlama icracıları, çoğunlukla dengbejlerin, daha çok önceki dönemlerde kırsalda icra yapan zurnacıların²⁷ ve *bilur* (Kürtçe) *lüle* (Zazaca), ile

²⁷ 2000'lerde küresel düzeyde etki alanı yaratan birçok TV kanalında yer alan Güneydoğu ve Doğu Anadolu'ya ait kültürler üzerinden insanların bilincine süslenerek işlenen çokkültürcü görünümünün meyvesini verdiği 2002 yılında OHAL'in kalkması ve 2005 yılında yapılan Kürt açılımı ile Diyarbakır'da betonlaşma yönüyle hızlanan kentleşme, şehirde birçok kafe, bar, düğün salonu vb. eğlence alanlarının hızla artmasına olanak vermiştir. Özellikle o yıllara kadar şehirdeki düğün salonu sayısı iki elin parmaklarını geçmezken, kentleşmeyle birlikte günümüzde 100 civarında düğün salonunun inşa edilmesinde etkili olmuştur. Sayısı oldukça hızlı şekilde artan düğün salonları mahalle aralarında icra edilen düğünlerin salonlara taşınmasına sebep olmuştur. Düğünlerde yaşanan mekan değişikliği 1990'larda kente göç eden kırsal ezgi icra eden zurnacıları da salona yakışmayan, çok yüksek ve cızırtılı bir sese sahip enstrüman kullandıkları gerekçeleriyle işlerinden etmiştir. Bu durumda

yapılan icraların etkisinde kalan bir dinleme belleğine sahiptirler. Sahip oldukları bu ezgi belleğinden edindikleri, motif, cümle benzeri müzikal yapıları modüler bir şekilde bir araya getirerek oluşturdukları müzikleri icralarında kullanmaktadırlar. Görüşmecilerden elde edilen bilgilere göre, dengbejlerin icralarında kullanılan uzun süreli sesleri yakalamak için elektro bağlamada yapılan bir değişiklik istenilen ses uzatmayı yakalamaya olanak vermiştir. Görüşmecilerden G14²⁸; ilk olarak kendisinin kullandığı distorşın pedalıyla bu uzun süreli seslerin yakalanabildiğini farkettiğini ve bunu sahnede denediğinde halkın da bunu memnuniyetle karşıladığını ve sonraki süreçlerde bu tınının aranan bir tınıya dönüştüğü için distorşın pedalının ürettiği sesi kullanmanın, elektro bağlama icracıları arasında yayıldığını ve yaptığı icraların beğenilmesi sebepleri ile şehirdeki gençler tarafından örnek alındığını ifade etmiştir. İsmi elektro gitardaki kullanımıyla duyduğumuz distorşın tonu, elektro bağlamanın kullanımıyla seslendirilen ezgiler icrasında saza adapte edilen pedala yüklenerek elde edilmek suretiyle ilgili oyun/oyunların eşlik müziğinde kullanılır. Bu tonun özelliği sert ve yüksek şiddette kullanıldığında kulağı rahatsız eden uzun süreli bir ses olmasıdır.

Bölgede yaşayan topluluklar dışındaki çoğu insan için oldukça rahatsız edici şekilde alınılan bu icra şekli, birçok farklı il, ilçe ve köyden Diyarbakır kent merkezine çeşitli şekil ve sebeplerle göç etmiş insanların geleneği olarak görülmekte ve son on yılın baskın müzik icrası olarak yer almaktadır. Tıpkı Adorno'nun (2018) Schönberg'in 12 ton müziğini tariflemekte kullandığı gibi alışık olmayan kulakların tanımlamada ve anlamada güçlük çektiği müzik olarak bahsettiği bir anlamsızlık içeren bu icra şekli (s. 103), günümüz kent insanı için o kadar önemli bir hafızaya dönüşmüştür ki, şehrin herhangi bir noktasında her yaştan insanın elindeki veya arabasındaki müzik çalar bir aygıttan duymak mümkündür.

Düğünlerde icra edilen ilgili oyunların müziklerinin eşliğini yapan elektro-bağlama icracısı, ezgiyi devam eden ritimin üzerinde seslendirmektedir. Bölge düğünlerinde *govend* olarak bilinen halaylar, yavaştan hızlıya doğru ilerleyen bir ritim karakteriyle

yaşanan ironik durum şudur ki: zurnacılar icralarında kullandıkları ezgilerle günümüz elektro bağlamacılarını besleyen önemli kaynaklardırlar.

²⁸ Görüşmeci ile görüşme yaptığım süreç içerisinde bulunduğumuz kafede kısa bir zaman sonra düğünü olacağını söyleyerek, görüşmecime düğününde çalmak için istediği ücretin ne kadar olduğunu soran bir damat adayına görüşmecimin verdiği fiyatın 5.000 TL olduğunu ve düğünü olacak damat adayıyla anlaştıklarına şahit olduğumu belirtmek isterim.

uzun soluklu bir akış içinde sunulur. Oyunlara ait bilinen ezgilerin defalarca çalınmasıyla son bulan bu ezgiler, elektro bağlama icracısının doğaçlama olarak seslendirdiği bir çok ezginin ardı ardına sıralanmasıyla sürdürülür. Çoğunlukla elektro bağlama icracısının yeteneğine bağlı olarak doğaçlama çalınan ezgilerle şekillenen ezgi akışı, ortalama beş saat süren düğünlerin büyük bir bölümünü oluşturmaktadır.

Her ne kadar bu tarz müzik icrası yöre kültürü dışında kalan dinleyiciler için yabancı, rahatsız edici ve tanımlanamaz gibi görünse de, yöre insanı için ilgili insan kalabalıklarını onlu gruplar halinde bir araya getiren, birleştiren bir ritüelin en hayati yürütücüsü ve temsili işlevindedir. Üstelik son yıllarda bu tarz müziğin kültürü ile yakından ilişkili olan toplulukların yaşadığı bölge dışındaki alanlarda da (İstanbul, İzmir, Antalya, Bursa, Adana, Mersin vb. büyük şehirler) görünür olmaya başlayan bu icra şekilleri, ilgili kültür çemberi dışında kalan kişileri de varlığına maruz bırakmaktadır. Türkiye içerisinde icra edilen diğer düğün müziklerine kıyasla daha yüksek bir ses anlayışıyla icra edilen bu müzikler, ilgili kültüre dair bazı kodları da işaret etmektedir. Eşitsizlik, yoksulluk, sürülme gibi ortak kimlik ifadelerine dönüşen bazı duyguların isyanı, bu ses şiddeti aracılığıyla dışa vuran birer imgeye dönüşmüştür. Ses yüksekliği ile üstü kapalı olarak ortaya konan isyan, hem tam karşı tarafta konumlanan ve gücü elinde tutan devlet erkine karşı kendini ispatlamaya çalışan bir sivriliş, hem de suç teşkil etmeyecek kadar sessiz bir haykırış gibidir. Müziğin icrasındaki yüksek ses, kamusal alanda sesini duyuramayan, özel bir statü alanı kazanamayan, günlük yaşamda görünmeye çalışsa da görünemeyen geneli resmi anlamda eğitimsiz icracılar tarafından oluşturulmaktadır. Bu icracıların yüzlerce insanı harekete geçirme, yönlendirme gücünü elinde hissederek görünür olduğu, var olduğu yegane alan sazını elinde tuttuğu düğün salonu sahnesidir. Hem kişisel tatminlerini hem de maddi beklentilerini beklemedikleri oranlarda karşılayan bu sahne, elektro bağlama icracısı için beş saatlik bir filmin sahne ve kulisindeki baş rol derecesidir. Alanda yapılan gözlemler süresince izlenen sahne performanslarında, elektro bağlama icracılarının vücut dilinin sahne heyecanından uzak bir izlenim verdiği gözlenmiştir. Gözlemlenen bu durum, halay icracılarının öncüllerinden olan ve günümüz görece genç olan icracılar için abi gibi algılanan (G14, G16, G17) bir elektro bağlama icracısının bir çok icrasında adeta sahne şovuna dönüşen oldukça hareketli bazı sahnelemeleri sunmaktadır. Bacaklarının arasında, başının arkasında icralara yer veren

ilgili sahneleme örnekleri, izleyiciler için hem nahoş, hem de bir o kadar ilgi çeken şovlar oluşturmaktadır.

Diyarbakır'da yürütülen araştırma esnasında yapılan bazı düğün gözlemlerinde ve internet ortamında yer alan bazı videolarda, bölge müzisyenleri arasında klavye olarak adlandırılan org ile de elektro bağlamanın distorşın tonuna yakın tonlarda düğün müziği icra edildiği görülmüştür. Org ile bu müziği seslendiren icracılarla yapılan görüşmelerde, düğünlerde yapılan müzik icralarında elektro bağlamaya ait distorşınlı tonun, düğün salonu sahibi ve halk tarafından talep edildiği ve buna bağlı olarak icracıların bu tınıyı elde etmek için bazı müzik programları aracılığı ile elde edilen bu tonları orga yükleyerek bu tınıyla düğün salonu icralarında yer bulduklarını ifade etmişlerdir (G19). Bu durum elektro bağlamanın ilgili oyun müziklerinde kullandığı *soundun*, halk arasında alışılmış ve aranılan estetik bir duyuma dönüştüğünü göstermektedir.

Son yıllarda çoğunlukla elektro bağlamanın yerini aldığı yörede yerel enstrüman olarak bilinen ve sınırlı zamanlarda kullanılan zurna, eski tarihlerden beri hem kent hem de kırsal alanda kullanılmaktadır (G11, G26, G27). Kent ve kırsal alanlarda kullanımı açısından bazı farklar barındırmakta olan zurna, Diyarbakır şehir merkezinde açık havada mahalle aralarında tertip edilen düğünlerde bugün Diyarbakır musikisi adıyla bilinen ve kentin 2000'ler öncesinde sıkça icra edilen oyunların müziklerinde kullanılmıştır. Günümüzde bir kısmının kullanımı oldukça seyrekleşen bu oyunlara ait müziklerin icrasında distorşın sesine ayarlanmış bir elektro bağlama ile icra yapılmaktadır. Diyarbakır musikisi icrasında kullanılan zurna, kimi zaman oyun eşlikli ve sözlü müziklerin icralarında da kullanılmıştır. Kırsalda kullanılan zurnanın Diyarbakır musikisinde kullanılan zurnaya kıyasla en büyük farkı; kırsal tarzda icralarda kullanılan zurnanın uzun soluklu çalıda kullanılan sözsüz oyun eşlikli icralarda kullanılmasıdır. Günümüz Diyarbakır düğün salonlarında icra yapan elektro bağlama icracılarının yaptığı icralara ait ezgi belleği, bu tür icralarda kullanılan kırsal kökenli ezgiler icra eden zurnaya ait ezgilerden de oluşmaktadır (G14, G16, G17, G18, G21, G24, G26, G27). Yerel elektro bağlama icracılarından bazıları, zurnadan aldıkları ezgileri birebir benzerlikte çalmaya çalışmakta ve bu ezgileri *zurna makamı* olarak adlandırmaktadırlar. Yerel elektro bağlama icracıları için ezgisel kaynak oluşturan bir diğer enstrüman ise genellikle Diyarbakır'ın kuzeyinde yer alan kırsal alanlarda kullanılan üflemeli bir tür kaval olan *bilurdur* (G11, G18). Bilur,

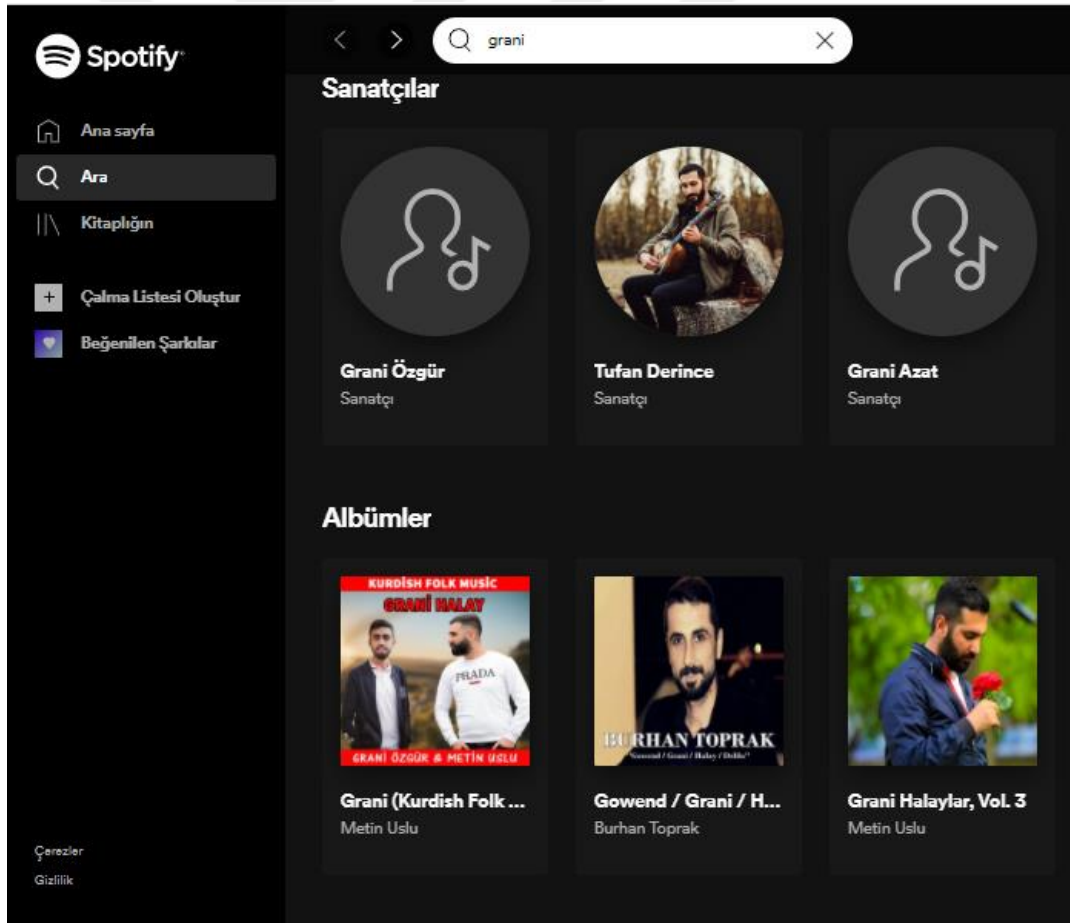
zurnanın aksine 1990’larda gerçekleşen göçlerin etkisiyle şehre taşınmamıştır²⁹. Diyarbakır kent merkezi düğün salonlarında icra yapan elektro bağlamacılar için kaynak oluşturan son alan ise, Kürtçe dilde müzik icra eden bazı sanatçılardır (G14, G16, G17, G21, G24, G26). Sayılabilecek birçok dengbej ve sanatçı olmasına karşın görüşmecilerin dillendirdiği isimlerden bazıları: Evdale Zeynike, Hüseyne Fare, Ayşe Şan, Mahmut Kızıl, Şakiro, Mirade Kine, Şivan Perver, Bismilli Zeko’dur.

Appadurai (1996), Haiti, Pakistan ve İran'dan taksi şoförlerinin devasa ölçüdeki küresel akışlara dahil olan popüler müzik ve konuşma kasetlerinden veya radyolardan istediklerini seçebilme özgürlüğüne küreselleşme sayesinde eriştiğini (s. 197) örneklemektedir. Appadurai’nin bu örnekleme benzer şekilde, çalışmanın alanı olan elektro bağlama ve Diyarbakır kenti açısından önemli bir çalışmayı yürütmüş olan George Murer, ilk olarak 1994’te geldiği Türkiye’de Neşet Ertaş’ın elektro bağlama çaldığı bir kasedini alıp dinlediğini ve elektro bağlamayı duyduğunu aktarmaktadır. Sonraki dönemlerde Kürt müziğini araştırmak için farklı zamanlarda Suriye ve Irak’ı ziyaret eden Murer, 2002 ile 2004’te tekrar Türkiye’ye gelerek burada Kürt düğünlerini takip ettiğini ve bu sayede *gırani* adında bir oyun-müzik türüyle karşılaştığını ve bu yapıların çok ilgisini çektiğini belirtmektedir. Bismilli Zeko, Bismilli Sedat ve Emin Arbani’ye ait video ve müzikleri video sağlayıcı bir platformda incelediğini aktaran Murer, bu tür müziğin küresel düzeyde ulaşılabilir bir akışa dahil olduğunu ispatlar nitelikte bir saptama yapmaktadır. Aynı zamanda Diyarbakır ve çevre il-ilçelerde de araştırma yapan Murer’in görüşme yaptığı bir elektro bağlama icracısı, (kendi deyimiyle) Murer’in davetiyle 2020 yılında Amerika’da düzenlenen “Globalfest” isimli bir organizasyona (URL-47) katılmış (G16) ve bu müzik tarzını tüm dünyanın takip etmesi muhtemel bir platforma taşımıştır. Benzer şekilde bu tür oyun müzikleri icra eden bir elektro bağlama icracısı, bu tür müzikleri icra etmesi için 2019 yılında Hollanda’ya davet edilmiş ve orada kendisine oturum izni verilmiştir (G16). Araştırma süresince görüşülen bazı elektro bağlama icracılarının Türkiye içi ve dışındaki birçok noktada düzenlenen düğün, nişan benzeri organizasyonlara davet edildikleri görüşmeciler tarafından bildirilmiştir (G,14 G16, G17, G21). Yüksek

²⁹Bazı görüşmeciler *bilurun* sesinin şehrin gürültülü ses ortamı içinde düşük kalacağı için şehre adapte olamadığını ifade etmişlerdir (G1).

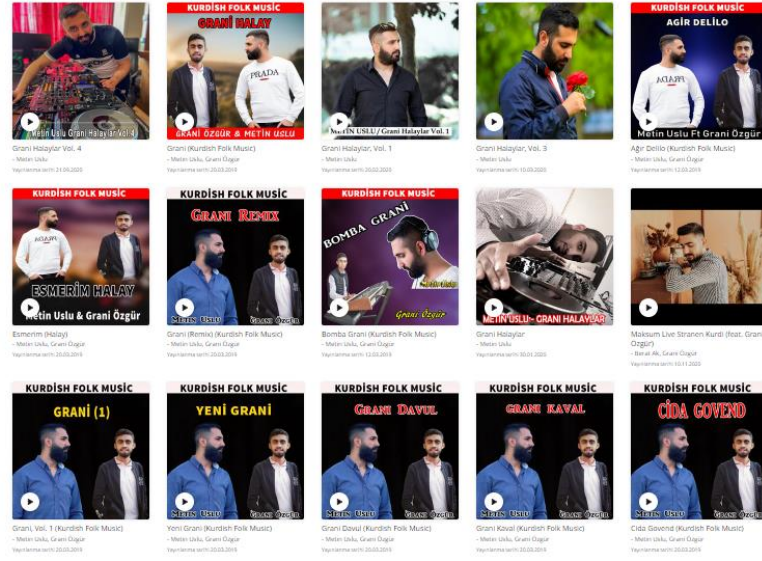
ücretler karşılığında yapılan bu icralara Kürt diasporasının hissedildiği bütün ülke, şehir veya mahalli noktalarda rastlamak mümkündür (G16, G17).

Appadurai (1996), Chicago'daki bir Sih taksi şoförünün interneti kullanarak Pencap siyasetine katılamayabileceğini, ancak Pencap'taki Altın Tapınak'ta verilen ateşli adanmış şarkıların ve vaazların kasetlerini dinleyebileceğini (s. 197) aktarmaktadır. Ancak Appadura'nın çalışmayı gerçekleştirdiği 1996 yılında internetin günümüzdeki gibi etkin olmadığı aşıkardır. Günümüz internet hızı ve olanaklarıyla asenkron veya senkronize bir biçimde dünyanın herhangi bir yerindeki herhangi bir etkinliğe katılabilmek mümkündür. Bu bağlamda, Diyarbakır yerelinde yer alan elektro bağlamacıların ezgi dağarcığını besleyen yukarıda ismi zikredilen kaynakların neredeyse hepsine ait birçok farklı ses ve/veya görüntü kaydına Spotify (Şekil 4.47), Deezer (Şekil 4.48), Youtube (Şekil 4.49), Facebook (Şekil 4.50) gibi küresel ölçekte ulaşılabilen müzik ve görüntü platformlarında erişilebilmektedir.



Şekil 4.47 : Spotify’da grani, halay vb.

Yer aldığı albümler



Şekil 4.48 : Deezer’da grani, halay vb.

- Ana Sayfa
- Keşfet
- Abonelikler
- Kitaplık
- Geçmiş
- Videolarımız
- Filmleriniz
- Daha sonra izle
- Beğendiğim videolar
- ABONELİKLER
- Haber Global
- Soothing Relaxat...
- MVT JamZ
- Bilgi Camiası
- Ateş Müzik
- Suat Yiğitlie Balık ...
- Murat Muratoğlu
- 24 tane daha göster

YOUTUBEDAN DAHA FAZLA İÇERİK

YouTube Premium

grani



GRANİ ERDİ - LEYLİM LEY GRANİ USULÜ 2019

25 B görüntüleme • 2 yıl önce

Grani Erdi

youtube #music #rap #follow #hiphop #love #like #youtube #art #soundcloud #artist #dj #rapper #instago

Tufan Derince - Kurmanci ve Zazaki Grani 2021

481 B görüntüleme • 2 ay önce

Tufan Derince

Tufan Derince Kurmanci ve Zazaki Grani - Grani Tufan 2021 #tufanderince #kurmancigrani #zazakigrani #gn

HAZROLU BAGER EMİN * Mihriban Grani 2021 * Yeni Akım Mutlaka Dinleyin

29 B görüntüleme • 2 ay önce

HAZROLU BAGER EMİN

HAZROLU BAGER EMİN Tüm Dijital Platformlarda Albümü Dinlemek ve İndirmek İçin Link Apple Music ...

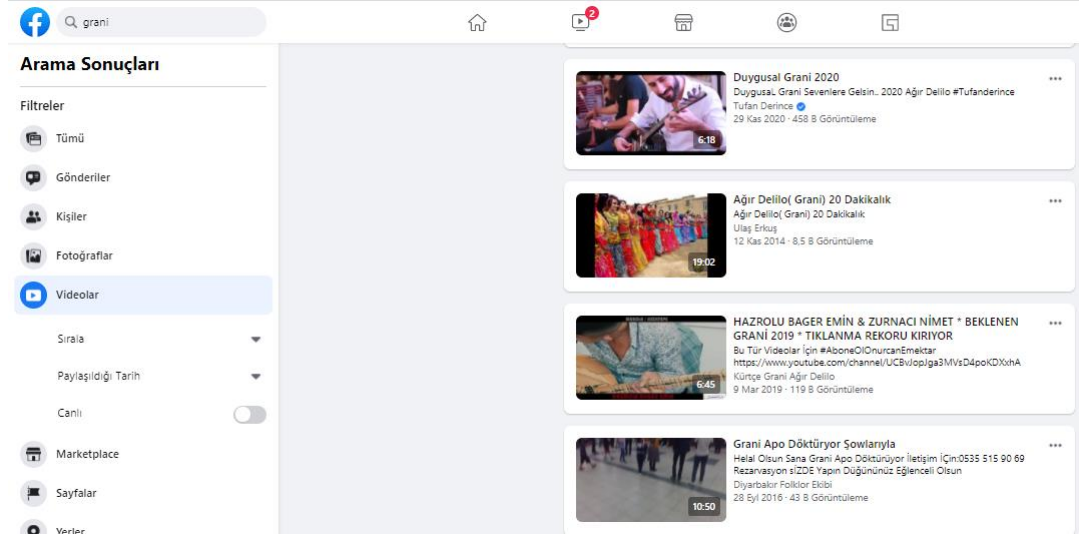
MUSA GEZER / AMED GENÇLERİ PİR FENA

2.8 Mn görüntüleme • 3 yıl önce

Musa Gezer

musagezer #musagezerim #halay #etman #elik #dügünleri #qiyarbakır #amed #dügünleri

Şekil 4.49 : Youtube’da grani, halay vb.



Şekil 4.50 : Facebook’da gırani, halay vb.



5. SONUÇLAR

20. yüzyılda küresel ölçekte bir pazara erişmiş elektro gitarla birlikte Türkiye’ye giriş yapan manyetiklerin, bugün bağlama olarak tanınan enstrümana monte edilmesiyle elektro bağlama ortaya çıkmıştır.

İcat edildiği ilk dönemde günümüzde bağlama olarak isimlendirilen enstrümanın “saz” olarak isimlendirilmesinden ötürü elektro saz denilmiştir. Geçmişte “saz” olarak kullanılan ismin günümüzde “bağlama” olarak kullanılmasından dolayı, “saz” ismi yerine bağlama isminin kullanılarak, enstrümanın isimlendirilmesinde “elektro bağlama” sözcüklerinin kullanılması daha uygun olacaktır. Bu isimlendirme geçmişten beri gelen iki ayrı isim kullanılması sonucunda ortaya çıkan isim karmaşasının da önüne geçecektir.

İlk olarak kimin bu enstrümanı ürettiği konusunda birden fazla görüş ve beyan yer almaktadır. Erkin Koray bir röportajında kendisinin elektro bağlamaya manyetik monte ettirerek bu sazi icat ettiğini ve bu sazın sonraki dönemlerde ilgili icracılar tarafından kullanılacağını düşündüğünü belirtmiştir. Yavuz Top da bu enstrümanı Erkal Zenger ile bazı denemeler sonucunda beraber ürettiklerini belirtmiştir. Bir diğer görüşe göre ise; elektro bağlamayı ilk olarak yaptıran TRT’de bağlama sanatçısı olarak tanınan Orhan Subay’dır.

Elektro bağlamanın ilk olarak ortaya çıktığı dönem göz önüne alındığında, büyük çoğunlukla Anadolu ezgilerini ve söz yapılarını kullanarak icra edilen Anadolu rock ve arabesk tarzda müziğin, elektro bağlamanın yayılmasında etken oldukları söylenebilir..

Demirsipahi’ye göre elektro bağlamayı ilk kullanan ve yayılmasına ön ayak olan kişi yine Orhan Subay’dır. 1970’lerde kayıt endüstrisinde elektro bağlamanın kullanımını yaygınlaştıran ilk müzisyenlerin, Ragıp Akdeniz ile Kazım Alkar olduğunu belirten görüşler mevcuttur.

Eektro bağlama günümüz elektro bağlama icracıları için özellikle arabesk müziğin babası olarak kabul edilen Orhan Gencebay ile birlikte anılmaktadır. 1968 ve 1975

yılları arasında Türkiye müzik piyasasında arabesk ve piyasa olarak adlandırılan mecrada elektro bağlama icracılığı yapan bir diğer önemli isim ise günümüzde halk müziği icralarıyla anılan ve ön plana çıkan Arif Sağ'dır.

İlk ortaya çıktığı dönem itibari ile gazinolarda kullanılmaya başlayan elektro bağlama, daha sonra kentlerde yer alan eğlence merkezlerinin tamamında yayılmıştır.

Kimi görüşlerde halkı kaderciliğe ve çaresizliğe mahkum eden, ümitsizlik aşıl原因an duyguları yeşerten arabesk müzikte kullanımına bağlı olarak elektro bağlama, pejoratif bazı özellikleri barındırmaktadır. Elektro bağlama kimi çevrelerce edebi ve geleneksel müzik unsurlarını bozan bir unsur olarak görülmektedir.

İlk çıktığı dönem itibari ile bazı kesimler tarafından alt kültüre mensup görülen elektro bağlama, son on yıl içerisinde TRT'de de icra alanı bulmaya başlamıştır. Günümüzde ise TRT'deki bazı program, yapım şekli ve kişisel müdahaleler ile kimi yasaklı uygulamalar içerisinde yer almaktadır.

Ayrıca elektro bağlama, özellikle 1970'lerde Anadolu rock/pop olarak adlandırılan müzik macrası içinde yer alan bazı müzik grupları tarafından kullanılmıştır. Benzer bir kullanım yakın dönemlerde ve günümüzde de Avrupa ülkelerinde yaşayan bazı Türk müzisyenler tarafından da Türkler'in oluşturduğu diasporik alanlarda icra edilen müziklerde kullanılmıştır.

Başta Neşet Ertaş olmak üzere halk ozanları tarafından da benimsenen elektro bağlama ilgili ünlü isimlerin kullanımıyla da geleneksel müziklerde yayılmıştır.

Başlangıçta düşük ses şiddeti ve kenleşmeyle yakından ilişkili olarak estetik bir anlayışla ortaya çıkan elektro bağlama, bağlamanın modernleşme süreci içerisinde çeşitlenmesi olarak yorumlanabilir. Sonraki dönemlerde kullanıldığı müzik türlerine göre şekillenen çalgı, kimi farklı enstrümanlarla aynı gövdede birleşmiş ve farklı estetik görüşler yönünde form almıştır. Ayrıca bu enstrüman üzerinde tel grubu sayıları; 4, 5, 6, gibi artırılarak geliştirmeye yönelik çalışmalar yapılmıştır

Elektro bağlama üreticisi ve kullanıcısının isteği doğrultusunda farklı kullanım özelliklerine göre üretilen bir enstrümandır. Enstrümanda sesin sağlıklı şekilde elde edilmesi amacıyla bazı enstrüman yapımcıları tarafından form ve kullanılan malzemelerde bazı değişiklikler uygulanmıştır.

Başka enstrümanlarda kullanılan fiks ve burgu gibi mekanik akort elemanlarının elektro bağlamaya monte edilmesiyle enstrüman ayrı bir gelişim göstermiştir.

Ortaya çıkışından günümüze değin küresel akışlara dahil olan ses ve müzik teknolojilerinin gelişimiyle doğru orantılı olarak gelişim gösteren elektro bağlama, her geçen gün teknoloji ile iç içe geçen bir enstrümana dönüşmüştür. Kullanımıyla elektro bağlamanın farklı sesler elde etmesine olanak tanıyan bazı elektronik cihazlar, temelde elektro gitar için üretilen bir teknoloji piyasasından takip edilmektedir. Zaman içerisinde, sunduğu çeşitli teknolojik (mekanik ve dijital) kullanım avantajlarından dolayı kent ve kırsal bölgelere yayılarak, yereli etkileyen bir unsur halini almıştır.

Ses ve efekt pedallarının elektro bağlamaya uyarlanmasıyla farklı tınılar oluşturmada becerisini artıran elektro bağlama, bu cihazlar sayesinde bir çok farklı enstrüman sesini taklit edebilen bir enstrümana dönüşmüştür. Bu bağlamda birkaç özelliği bir arada uygulamaya koyabilen teknolojik bir cihaza dönüşen elektro bağlama, özellikle eğlence temelli canlı müzik icralarında geleneksel bazı enstrümanların yerini almıştır.

Bunlara ek olarak; elektro gitarlar için üretilen bazı pedalların yazılımlarında yer alan tonlara müdahalede bulunularak yapılan değişiklikler, elektro bağlamaya uyarlanmış ve hatta yazılımlardaki ton sıralamaları kullanıcıya göre bireyselleştirilebilen cihazlara dönüşmüştür (Gündüz ve Karahasanoğlu, 2020: 882).

Ayrıca müzik teknolojileri alanında her geçen gün gerçekleşen ilerlemeler son olarak ortaya çıkarmıştır ki; elektro bağlama, ritim aletlerinin de yerini almaya başlayarak tek başına orkestra olma yolunda emin adımlarla ilerlemektedir (Gündüz ve Karahasanoğlu, 2020: 882).

Elektro bağlama, ürettiği sesler aracılığıyla bazı müzik tarzlarında ve müzik yapıtlarında adeta kültleşen bir yer edinmiştir. Aradan geçen elli yıla yakın süre içerisinde teknolojik açıdan geçirdiği gelişimler sayesinde ve sunduğu çeşitli avantajlarla kullanımı yaygınlaşmış ve günümüzden bakıldığında ise geleneksel bir çalgıya dönüştüğü bile söylenebilir hâle gelmiştir. Kimi ünlü müzisyenler tarafından gerçekleştirilen icra şekilleri sonucunda estetik bir duyum oluşturan elektro bağlama, bazı dinleyici ve müzisyenler tarafından aranan tınılar üretmiştir. Aranılan bu tınılar bazı enstrüman satıcıları için bir reklam ifadesi oluşturmaktadır.

Bu enstrüman kimi zaman kendisiyle şekillenerek özdeşleşen ünlü müzisyenlerin ismiye isimlendirilmiştir (örn: Neşet Sazı).

Kimi zaman farklı şekillerde oluşan eğlencelerin lokomotifleri olan bu çalgı, yerelde aldığı kalıcı pozisyon ile yerel müzik türlerini anlam-mekân dünyalarından koparmakla kalmamış, küreselleşmiş medya, bilgi ve teknoloji akışları içerisinde yerini alarak, sınır ötesi düzeyde dâhil olduğu bu akış yoluyla, farklı müzik kültürlerini etkileme potansiyeline sahip, bağımsız bir değişkene dönüşmüştür. Tüm bunlara ek olarak Türkiye’de neredeyse tüm kent ve ilçelerde düzenlenen eğlence (düğün, nişan, sünnet törenleri vb.) tertiplerinde kullanışlılığı itibari ile elektro bağlama oldukça tercih edilen bir enstrüman olmuştur (Gündüz ve Karahasanoğlu, 2020: 876).

Bu süreç içerisinde bir varoluş hikayesini de aktaran bu enstrüman görünümü giderek artan kültür, kültür ürünleri ve bazı ideolojik yansımaların alttan üste aktarılmasında oldukça güçlü bir aracı olarak rol almış ve hala almaktadır. Türkiyeli müzisyenler dışındaki bazı müzisyenler tarafından elektro bağlamanın Türk sazı olarak tanımlandığı bazı görüşler internet ortamında yer almaktadır. Ayrıca küresel medya ve etnik akışlar içerisinde yayılan elektro bağlama kimi farklı ülke müzisyenleri tarafından da kullanılan bir çalgıya dönüşmüştür. Bununla birlikte bazı araştırmacılar tarafından etnik kökenli kimi müzik icralarında elektro bağlama politik bir yürütücü araç gibi görülmektedir.

İçinde bulunduğumuz zaman aralığında, bir yandan izlenme oranı yüksek müzik yarışma programlarında (Türk halk müziğinden Batı popa kadar) farklı birçok müzik icrasında boy gösteren elektro bağlama, öte yandan Türkiye’nin kuzeyinden güneyine doğusundan batısına kadar gerek kentsel gerek kırsal alanları kapsayan geniş bir coğrafi bölgeye nüfuz etmiştir. Bu yayılım sonucunda farklı birçok bölgede geleneksel müzik icrasında kullanılan bazı yöresel enstrümanların dahi yerini almıştır.

Çalışmada kullanılan ve benzer şekilde çoğaltılabilecek pek çok örneğe dayanarak, elektro bağlamaya ait tanınırlığı oldukça yüksek bir tınının var olduğunu söylemek mümkün hale gelmiş ve elektro bağlamada duymaya alıştığımız *gelenekselleşmiş* bazı tınların org ve bilgisayarlarda müzik üretmek amacıyla kullanıldığı dikkate alındığında, bu tınların aynı zamanda aranılan sesler olduğu düşünülebilir (Gündüz ve Karahasanoğlu, 2020: 882).

Tezimizin temelini oluşturan Diyarbakır’da ise bir çok yerde olduğu gibi küreselleşmenin etkisiyle yerelde değişen müzik aktörlerinin başında gelen elektro bağlama, ses verimliliği, beraberinde kullanılan pedallar ve ses değiştirici donanımlar sayesinde, ürettiği farklı enstrüman sesleri gibi avantajlı özellikleriyle; Diyarbakır’da

cümbüşü, zurnayı, Mardin’de rebab/rıbabı, Karadeniz’de kemençeyi, tulumu, tüm Anadolu topraklarında bağlamayı ve daha bir çok sazın merkezi yerini peyderpey sarsmış (Gündüz ve Karahasanoğlu, 2020: 883) küyerel bir ürün olarak müziğe ait her alanda 50 yılı aşan bir süredir yer almaktadır.

Üretiminin ilk dönemlerinde akustik versiyonuna kıyasla daha ucuz olan enstrüman, günümüzde kullandığı donanımlar ve bu donanımların kalitesiyle ilişkili olarak çok yüksek rakamlara ulaşabilmektedir. Elektro bağlama gerek kullandığı cihazlar gerek enstrüman olarak üretildiği müzik piyasası içerisinde önemli bir pazar oluşturmaktadır.

Diyarbakır nüfusunun 1930’lar itibari ile İçkale alanından dışarı taşmasıyla ve özellikle 1950’lerden itibaren modernleşme etkisiyle şehre yönelen göçler neticesinde kente ait kültür yaşamı değişmeye başlamıştır.

Özellikle nüfusun İçkale bölgesinde yoğunlaştığı dönemlerde, sinemalar yoluyla yayınlanan filmler, kentte icra edilen müziklerin belirlenmesinde etkili olmuştur.

Kentte icra edilen halk müziği eserlerinin kanun, keman, ud gibi Türk sanat müziği enstrümanlarıyla seslendirilmesi uzun yıllardan beri süregelen bir işleyişe işaret etmektedir.

Diyarbakır musikisi olarak anılan Türkçe sözlü müziğin icrasında, 1980’lere kadar ud, cümbüş, kanun gibi sazlar yer almıştır. Elektro bağlamanın kentte yayılmasıyla doğru orantılı olarak, bu sazlar zaman içerisinde merkezi yerlerini elektro bağlamaya bırakmaya başlamıştır.

Elektro bağlama, Diyarbakır’da ilk olarak 1970’ler itibari ile görülmüştür. İlk olarak Mehmet Aslan ve Hâkim Aslan isimli müzisyenin bu enstrümanı Diyarbakır’a getirdiği bilinmektedir.

Yerel müzisyenler tarafından el yordamıyla da üretilen elektro bağlama, eğlence mekanlarında gerçekleştirilen müzik icralarında yüksek sesli bir enstrüman gereksinimine cevap vermiştir.

1980’ler itibari ile Türkiye genelinde yükselen arabesk müzik Diyarbakır’da da karşılık bularak, bu müzikte önemli bir figür olan elektro bağlamanın yayılmasında önemli bir rol almıştır. Ulusal düzeyde dolaşıma giren plak ve kasetler Arabeskin kentte yayılmasında rol oynayan başlıca ürünlerdir.

Diyarbakır özelinde yer alan yerel bazı icracılar 1970 ve 1990'lar arasında GTSM ve bazı diğer müzik türleri de dahil olmak üzere elektro bağlamayı popüler müzik icralarında kullanmışlardır.

Özellikle 1970 ve 1980'lerde kentte faal durumda olan gazinolarda icra edilen eğlencelerde yer alan müzik toplulukları içerisinde yer alan elektro bağlama, güncel popüler müziklerin, Türk sanat ve halk müziği örneklerinin icralarında kullanılmıştır. 12 Eylül 1980 darbesi ikliminde ortaya çıkan dil yasağı ile serbest bırakıldığı 1990'ların başına kadar geçen dönemde düğün icraları siyasi kimlik kazanmıştır.

Diyarbakır musikisi içerisinde yer alan türkülerin icrasında 2000'lerin başlarına kadar yer alan elektro bağlama, kentli müzisyenler tarafından vakvak olarak adlandırılan leslie pedalı eşliğinde kullanılmıştır. 2000'li yıllara kadar düğün salonlarında kanun, cümbüş gibi sazların da yer aldığı ve sayısı 15'i bulabilen orkestralar, sonraki dönemlerde yerini elektro bağlama, org, davul ve elektro bateriden oluşan küçük gruplara bırakmaya başlamıştır. Büyük orkestraların yer aldığı önceki düğün müziklerinde, arabesk, fantezi, popüler ve Diyarbakır musikisine ait repertuvarlar icra edilmekteyken, elektro bağlamanın başrolde olduğu günümüz orkestralarının repertuvarları çoğunluğu halay müziklerinin başı çektiği bir repertuvar örneğini barındırmaktadır.

2000'li yıllara kadar büyük oranda sokaklarda gerçekleştirilen düğün eğlencelerinde icra edilen müziklerde çoğunlukla elektro bağlama başrolü üstlenmiştir.

Küreselleşme olgusu içerisinde yer alan ideolojik ve etnik unsurlar; Türkiye'de Diyarbakır özelinde gerçekleşen iç göç ile eşine az rastlanır görünüm sergilemiştir. Devlet-Kürt siyasal hareketi arasındaki çatışmaların etkisiyle 1980'lerin ortasında başlayarak 1990'larda ivmelenen göç hareketleri, çevre kırsal bölgelerden Diyarbakır merkezli olarak gerçekleşmiştir. Bu göç hareketleri kısa zaman içerisinde kitlesel düzeyde olmuştur.

Diyarbakır merkezine doğru oluşan ideolojik tabanlı göçler, kentte yerleşik halde bulunan kent kültürü mensubu kişilerin peyderpey Diyarbakır'ı terk etmelerinde önemli bir rol oynamıştır. Nüfus alanında gerçekleşen bu gelgitli değişim, eski kültür ve ürünlerinin dağılmasına, onun yerine yeni ve kompleks kültür yapılarının gelmesine yol açmıştır.

Elektro bağlama, Diyarbakır'da 1970'lerde ilk olarak müzik icralarında kullanılan enstrümanlarda yaşanan ses şiddeti sorununa çözüm olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Kentte özellikle 1980’lerde popülerleşen arabesk müzik ile yaygınlaşan elektro bağlama, kentin tüm müzik alanlarına yayılmıştır. Kentte 1980’ler ile başlayan arabesk icraları, kentte yer alan gazino düğün salonu gibi tüm eğlence alanlarında elektro bağlamanın ana enstrüman olmasına yol açmıştır.

Hem estetik hem de teknolojik olarak oldukça verim alınan elektro bağlama, kentin kültür kodlarında sıkı sıkıya tutunmuş olan cümbüş, ud, kanun gibi yöresel düzeyde kullanılan sazları adeta müzelik duruma düşürmüştür. Diyarbakır düğünlerinde yer alan başat enstrümanlardan olan zurna ise elektro bağlamanın açık kapalı tüm müzik alanlarını ele geçirmesiyle hoş bir seda olarak kalmıştır. Kent yaşamında yer edinen elektro bağlama sonraki süreçlerde başta Diyarbakır ilçeleri olmak üzere çevre kent ve kırsal alanların neredeyse tamamına yayılarak icra alanı bulmuştur.

Özellikle 1990’lar sonrasında kente yerleşen kırsal kökenli nüfus, kent kültürüne adapte olamamış, kent kültürünü kırsal bir kimliğe büründürmüştür. Farklı çevre bölgelerden gelen bu yeni nüfus kentte heterojen bir yapı oluşturmuştur.

2000’ler sonrasında Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde “OHAL”ın kalkması ve “Kürt Açılımı” gibi hadiseler, kentleşmenin Diyarbakır’da hız kazanmasına yol açmış ve bu sayede çoğalan düğün salonları ile o döneme kadar sokak aralarında icra edilen düğünlerin bu salonlara taşınmasına ve kamusal alanda modernize edilerek görünürlüğünü artırmasına yol açmıştır.

1990’lardan itibaren Diyarbakır’da yaşamaya başlayan kırsal kökenli nüfusun görünür olmaya başladığı 2000’li yıllar, Diyarbakır kent kültürüne ait bazı ürünlerin yok olmasına ya da seyrelmesine sahne olmuştur.

2000’lerin başına kadar düğün icralarında yer alan birçok eski kent oyun ve müziği çoğunlukla kentin turistik alanlarına ve resmi kurum temsiliyetlerine çekilmiştir.

Düğün icralarında 2000’li yıllar ile başlayan değişim, düğün müzik repertuarını çoğunlukla sözlü türkülerden oluşan kent kimliğinden kırsal kökenli bir kimliğin hâkim kılmasına doğru ilerletmiştir.

Diyarbakır ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde, Türkiye’nin ve dünyanın farklı noktalarında yaşayan Kürt’lerin arasında çok iyi bilinen halayların müziklerinde elektro bağlama, olmazsa olmaz bir enstrüman haline gelmiştir.

Günümüzde 5-6 tür halk oyunu ile sınırlı olan Diyarbakır kenti düğün müzikleri, elektro bağlamanın başrolde olduğu org, bateri ve zurnasından kopan davulun yer aldığı küçük bir çalgı grubu ile yürütülmektedir.

Elektro bağlama icracılarının icralarında kullandıkları ezgiler, çoğunlukla geçmişten günümüze müzik icrası yapan kırsal kökenli zurna, *bilur* gibi enstrümanların ve *dengbej*lerin eserlerinin ezgilerinden beslenmektedir. Çoğu zaman enstrümantal olan bu ezgiler elektro bağlama icracısının belleğinde yer alan bazı bilinen ezgilerden ve müzikal geçmişlerinden gelen motiflerin doğaçlama olarak bir araya getirilmesinden oluşmaktadır.

Küresel süreçler etkisiyle oluşan elektro bağlama, Diyarbakır özelinde farklı çalım tarzları geliştirerek bu yolla adeta yerelde yeniden yorumlanmıştır.

Günümüz Diyarbakır düğünlerinde boy gösteren elektro bağlama icracıları, kaval, zurna gibi enstrümanları taklit etme becerisine sahip ses değiştiren pedallar kullanmaktadırlar.

Teknolojik olarak geliştirilebilen enstrümanlarıyla birçok ses elde edebilen elektro bağlama icracıları; günümüz düğünlerinde icra ettikleri oyun müziklerinin çok büyük bir bölümünde, aslen elektro gitara ait uzun ve bozuk bir tını üreten distorşın pedalı kullanarak icra yapmaktadırlar. Uzun sesler elde etmeye olanak tanıyan bu pedal, elektro bağlama icracılarının nefes yoluyla uzun sesler üretebilen zurna ve bilur gibi enstrümanların ve uzun sesler ile icra yapan dengbejlerin icralarına benzer icralar yapmalarına yardımcı olmaktadır. Son yıllara damgasını vuran bu kullanım şekli, kendine ait bir *sound* oluşturmuş ve aranan bir tınının oluşmasına yol açmıştır. Halk arasında tanındık ve aranan bir özelliğe bürünen bu tını kimi elektronik cihazlar aracılığı ile elde edilerek org gibi elektronik tabanlı enstrümanlarda da kullanılır olmuştur.

Yeni bir üretim şekli olan bu tarz müzik icrası, günümüzde bu alanda icra yapan elektro bağlama icracılarını bu müzik tarzını icra etmeleri için gerek yurt içi, gerek yurt dışında farklı noktalara eriştiren bir unsura dönüşmüştür. Yurt dışında da etkisini gösteren bu müzik tınısı, özellikle Almanya, Fransa, Hollanda gibi Avrupa ülkelerinde Kürtler'e ait diasporik alanlarda tertip edilen düğünlerde karşılık bulmaya başlamıştır.

Bu tarz müzikte öne çıkan bazı elektro bağlama icracıları, icracılıkları sayesinde yurt dışında oturum izni alarak buralarda icracılıklarına devam etmiş ve hayatlarını idame ettirme şansına sahip olmuşlardır. Dünya üzerinde birçok müzisyen tarafından tanınan, yeni bir yerel çalış tarzına kavuşan elektro bağlama, küresel süreçlerde akışlara dâhil olmuş ve bazı okyanus ötesi araştırmacıların ilgisini çekmiştir.

Günümüz Türkiye şartlarında oldukça tatmin edici ücretler kazanan Diyarbakırlı elektro bağlama icracıları, aynı zamanda yetenek ve becerileriyle doğru orantılı olarak, elektro bağlama ve düğün müziğinde sergiledikleri icralarıyla statü sahibi olmuşlardır.

Bu tarz müzik üzerinde çalışmalar yürüten bazı araştırmacılar, elektro bağlamanın yürütücü temel bir eleman olduğu ve bu müzik tarzının bazı politik süreçlerin ürünü olduğunu savunmaktadır. İlgili müziği icra eden bazı elektro bağlama icracıları ve dinleyicileri için bu tarz müzik; özellikle 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında getirilen dil yasakları aracılığıyla neredeyse kaybolma noktasına gelen bölgede dinlenen sözlü müziklerin görünürlüğü anlamına gelmektedir. Bu bağlamda günümüzde kentte elektro bağlama icracıları ve dinler kitle için bu müzik, oynatmak/oynamak suretiyle, zımnî olarak asıl kimliğe ve göç sonucu bırakıp geline asıl toprağa gönderme yapan bir simge gibidir aslında...

Elektro bağlama Diyarbakır özelinde kazandığı yeni icra şekliyle teknolojik akışlara dâhil olmuş, küresel düzeyde internet tabanlı ve birçok müzik ve video platformunda paylaşım sürecinde yer almış ve hala da almaktadır. Elektro bağlama icracıları için adeta reklam alanı olan bu elektronik ortam, video sahibine tıklanma sayısı karşılığında maddi kazanç sağlayan bir işlev de görmektedir. Korona vb. başlıklarla sunulan videoların da paylaşıldığı bu alanlar, yeni-yerel Diyarbakır müzik tarzının güncelliğe önem veren icracıların yer aldığını göstermektedir.

Özellikle düğün icralarında büyük bir zamansal çoğunluğu elinde tutan *gırani* icraları, “Leylim Ley”, “Gönül Dağı”, “Mihriban” gibi halk tarafından benimsenmiş müziklerin uyarlamalarını barındırmaktadır. Kimi elektro bağlama icracıları için eleştiri konusu olan bu işleyiş, ilgili şarkı-türkülerin popülerliğinin icralarda kullanılması ve yaratım becerisinden yoksunluğu akla getirmektedir.

Özellikle *gırani* oyun müziği icraları internet ortamında kimi zaman ideolojik bazı simgelerin yerleştirilerek oluşturulduğu videolar aracılığı ile politik amaçlı kullanılmaktadır.



KAYNAKLAR

- Adıgüzel, A.** (2019). *Diyarbakır ilindeki dengbêjlik geleneği ve dengbêjlerin müzikal pratikleri* (Yüksek Lisans tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Adorno, T., W.** (2018). *Müzik Yazıları, Bir Seçki* (Şeyda Öztürk, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Akat, A.,** (2007). Doğu karadeniz bölgesi müziklerinin popülerleşme süreci ve etkilenimleri, 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*. Ankara, Türkiye: 10 - 15 Eylül.
- Appadurai, A.** (1990). Disjuncture and difference in the global cultural economy. *Theory Culture & Society*, 7, 295-310.
- Appadurai, A.** (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. London: University of Minnesota Press.
- Appadurai, A.** (2007). Küresel Kültürel Ekonomideki Bölünme ve Farklılıklar. K. Bülbül (Dü.) içinde, *Küreselleşme: Kültür, Medeniyet: Yerel Kimliklerden Küresel Stratejilere* (İ. Ç. Yavuz Çakır, Çev., s. 235-254). Ankara: Orient Yayınları.
- Appadurai, A.** (2008). *Küçük Sayılardan Korkmak: Öfkenin Coğrafyası Üzerine Bir İnceleme* (E. F. Keyman, Çev.). İstanbul : Timsah Kitap.
- Arıkan, Z.** (1999). Halkevlerinin kuruluşu ve tarihsel işlevi. *Atatürk Yolu Dergisi*, 6 (23), 261-281.
- Artun, E.** (2012). Günümüzde yaşayan âşıklık geleneği üzerine düşünceler. *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu*. Adana, Türkiye: Çukurova Üniversitesi. 20-22 Ekim.
- Ayas, G.** (2014). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balay, R.** (2004). Küreselleşme, bilgi toplumu ve eğitim. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 37(2), 61-82.
- Baskerville, R. F.** (2010). The cultural theory of (accounting) history. In *Accounting & Business History Research Unit Annual Conference*, Cardiff University: September 6-7.
- Bates, E.** (2011). *Music in Turkey: Experiencing Music, Experiencing Culture*, New York: Oxford University Press.
- Bayburtlu, İ.** (2019). Giyim modasında aykırı söylemler ve kitle beğenisi ilişkisinde bireşim tarzlar. *Yıldız Journal of Art and Design*, 6 (1), 70-88.
- Baygöl, S.** (2020). Küreselleşme ve teknoloji üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 6 (13), 395-411.

- Baykurt, Ş.** (1965). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Halk Evleri Genel Merkezi Yayınları.
- Beck, U.** (2000) What is Globalization? (P. Camiller, trans.). Cambridge: Polity Press.
- Beysanoğlu, Ş.** (1996). *Anıtları ve Kitâbeleri ile Diyarbakır Tarihi: Cilt. Akkoyunlular'dan Cumhuriyete Kadar* (Vol. 2). Diyarbakır : Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi.
- Beysanoğlu, Ş., Turhan, S., & Dökmetaş, K.** (1996). *Diyarbakır Musiki Folkloru*. Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları.
- Bülbül, K.** (2009). *Kürselleşme: Temel Metinler: Ekonomi, Siyaset, Kültür ve Medeniyet*. Ankara : Orion Kitabevi.
- Chevassus, R., B.** (2011). *Müzikte Postmodernlik* (İlhan Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Coştu, Y.** (2005). Küreselleşme üzerine bazı düşünceler. *Journal of Divinity Faculty of Hitit University*, 4 (7-8), 95-104.
- Çadırcı, M.** (2010). 19. yüzyılda yönetim merkezi diyarbakır. *Tüm Yönleriyle Diyarbakır 2. Sempozyumu*, Diyarbakır, 16-17 Aralık.
- Çağlayan, E.** (2014). *Cumhuriyet'in Diyarbakır'da Kimlik İnşası (1923-1950)*. İstanbul : İletişim Yayınları.
- Çerezcioglu, A., B.** (2011). *Küreselleşme bağlamında extreme metal scene: izmir metal atmosferi* (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.
- Çiçek, C.** (2011). *Küreselleşme ve Yerel Demokrasi Liberal Katılım Söyleminin Sınırları*: Diyarbakır Örneği, İstanbul: Vate Yayınevi.
- Demirsipahi, C.** (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Devlet İstatistik Enstitüsü** (1996). 1980-1985 ve 1985-1990 Sayımlar Arası Dönemlerde Türkiye’de İç Göçler, Devlet İstatistik Enstitüsü Tebliği, II. Ulusal Sosyoloji Kongresi, Toplum ve Göç, Mersin: 20-22 Kasım.
- Diyarbakır Valiliği** (1995). *2000’e Beş Kala Diyarbakır*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Basımevi.
- Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi** (2019). Erişim: 12 Ocak 2020, <https://www.diyarbakir.bel.tr/diyarbakir/genel-bilgiler/ilce-nufus.html>
- Drotner, K.** (2004) Disney dilemmas; audience negotiations of media globalization. *Nordicom Review*, 25, 137-148.
- Dürük, E. F.** (2011). Türk popüler müzik üretimi ve ürünlerindeki karma yapıyı hazırlayan toplumsal ve müziksel etkenler. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3 (1).
- Ekmen, A.** (2016). *İki nevrüz: 1992-2013 Nevruz kutlamalarının Türkiye medyasında yansımalarının karşılaştırılması* (Yüksek Lisans Tezi). Arel Üniversitesi, İstanbul
- Emnalar, A.** (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

- Erdağ, N.** (2015). *TRT repertuarında bulunan diyarbakır iline ait kırık hava formundaki türkülerin makam dizileri açısından incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Erkal, G. E.** (2014). *Saykodelik Yıllar Türkiye Rock Tarihi*. İstanbul: Esen Kitap.
- Erkan, R. & Bağlı, M.** (2005). Göç ve yoksulluk alanlarında kentle bütünleşme eğilimi: Diyarbakır örneği. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 22 (1), 105-124.
- Ersoy, İ.** (2009). Türkiye'de uluslaşma sürecinde bir simge olarak “bağlama”. *Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, 268-278.
- Ersoy, İ.** (2014). Türk halk müziğinin yeniden inşası: ulusal kaynaştırma projesi olarak yurttan sesler topluluğu. *International Journal of Human Sciences*, 11 (2), 931-947.
- Ersoy, İ.** (2017). Üslup kavramına analitik bir bakış: Türkiye’de geleneksel müziklerde performans normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (49), 302-314.
- Ertaş, K.** (2015). *Osmanlı İmparatorluğu’nda Diyarbakır Ermenileri*. İstanbul: Rağbet Yayınları,
- Gelekçi, C.** (2011). Küreselleşme-yerelleşme ilişkisi. *Sosyoloji Konferansları*, 31, 263-277.
- Giddens, A.** (1994). *Modernliğin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gill, S.** (2000). Globalisation, Market, Civilization and Disciplinary Liberalism, in Andrew Linklater (ed.), *International Relations: Critical Concepts in Political Science*, Routledge, London.
- Giray, M. Z.** (2010). *Diyarbakır musiki folkloru* (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Girgin, G., Beşiroğlu, Ş. Ş. & Öztürkmen, A.** (2013). Müzik pazarında yerel üretimler: world music’ten tekno-roman’a. *Porte Akademik: Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 8, 263-275.
- Gökalp, Z.** (2013). *Kültür ve Medeniyet, Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*. Konya: Gençlik Kitabevi Yayınları.
- Güldoğan, V.** (2011). *Diyarbakır Kültürü*. Ankara: Kripto Yayınları.
- Gündüz, A. & Karahasanoğlu, S.** (2020). Küresel- küyerel bir çalgı: elektro bağlama. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 69 (9), 875-885.
- Hanagan, M.** (2000). *States and Capital: Globalizations Past and Present. The Ends of Globalization: Bringing Society Back In Lanham*. New York: Rowman & Littlefield.
- Harris, J.** (2006). Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s .Grunenberg, C., Harris J. , Harris P. (Eds), *Abstraction and Empathy Psychedelic Distortion and the Meanings of The 1960’s*, (Vol 1, pp.67-86), Liverpool: Liverpool University Press.

- Haşhaş, S.** (2013). *Bağlama eğitiminde, bağlama tutuş, mızrap (tezene) tutuş-vuruş yönlerinin yeri ve önemi üzerine bir inceleme* (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Henshall, M.** (2011). The History & Development Of Magnetic Pickups. www.yoursoundmatters.com, Mayıs 3, 2020, <https://www.yoursoundmatters.com/history-development-magnetic-pickups/>.
- Heyman, J. McC. & Campbell, H.** (2009). The anthropology of global flows; a critical reading of Appadurai's 'disjuncture and difference in the global cultural economy, *Anthropological Theory*, 9 (131), 131-148.
- Ilic, I. & Hafner, P.** (2015). Environmental aspects of the process of globaliztion-negative implications and crisis. *Economics and Organization*, 12 (2), 109-120.
- İçli, G.** (2001). Küreselleşme ve kültür. *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 25 (2), 163-172.
- Kalkan, Ş.** (2004). *Muhaliif Bağlama, "Arif Sağ Kitabı"*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaağaç, B.** (2018). Arkeolojik çağlarda Anadolu'da müzik. *Trakya University Journal of Social Science*, 20 (1), 285-298.
- Karatekin, Z.** (2001). Diyarbakır ili kentleşme ve göç. *Türkiye Mühendislik Haberleri Dergisi*, 412 (2), 25-26.
- Kardaş, A.** (2014). Cumhuriyet döneminde bir modernleşme hareketi olarak Siirt halkevleri ve halk odaları (1934-1951). *Electronic Turkish Studies*, 9 (7), 411-444.
- Kartal, Ç.** (2016). Küreselleşme sürecinin devlet yapısı üzerine etkileri, *Ankara Barosu*, (2), 289-327.
- Kasarcı, R.** (1996). Türkiye'de nüfus gelişimi. *Türkiye Coğrafyası Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, (5), 247-266.
- Kaya, F. & Atalay, M.** (2020). *Küreselleşme ve Yerelleşmeyle, Küyerelleşme*, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kaya, F.** (2020). The spatial dimension of globalization in Diyarbakır city. *Eurasian Academy Of Sciences Social Sciences Journal*, 32, 93-115.
- Keser, İ.** (2010). *Göç ve Zor; Diyarbakır Örneğinde Göç ve Zorunlu Göç*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Keskin, A.** (2020). Folklor halay değildir! peki ya halay? Ana çizgileriyle halayın kültürel serüveni. *Folklor/Edebiyat*, 26 (104), 781-811.
- Khondker, H. H. & Tükel, İ.** (2015). Küreselleşme yerine küyerelleşme: sosyolojik bir kavramın değerlendirilmesi. *Sosyoloji Dergisi*, 28, 177-189.
- Kuyucu, M.** (2011). *Türkiye'nin Eurovision Serüveni*, İstanbul: Esen Kitap.
- Küçük Kaplan, U.** (2016). *Türkiye'nin Pop Müziği*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Küçükuncular, O.** (2019). *Diyarbakır müzik kültürü ve Celal Güzelses'in T.R.T. repertuarındaki eserlerine yönelik tespitler* (Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

- McLuhan, M.** (1962) *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mendes, V. & de la Haye A.** (2010). *Fashion Since 1900*. London, New York: Thames & Hudson.
- Mutlu, K.** (2015). Kültürel melezlik bağlamında Tepecik filarmoni orkestrası. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*, 6, 1-12.
- Öcek, C.** (2010). *Elektrogitar Eftleri ve Amplifikatörler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öcek, C.** (2012). *Elektrogitar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ökse, A. T. & Görmüş, A.** (2008). Gre Virike’de bulunan bir kuyu mezar ve mezar eşyası arasında ele geçen bir pişmiş toprak çingirak. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi 1*, 7-19.
- Önal, Ö.** (2006). Ankira’nın Ustaları. www.sazadair.com. Nisan 18, 2020, http://www.sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=19&Itemid=63&limit=1&limitstart=4.
- Özay, A. D. & Bilgin, S.** (2017). Müzik öğretmenliği mesleğinde kullanılabilir çalgı özellikleri ve mesleki çalgı olarak elektrogitar önerisi. *Fine Arts*, 12 (1), 37-51.
- Özaydın, A. K.** (2019). *Diyarbakir yöresi erkek halayı oyununda icra edilen melodilerin derlenmesi ve makam analizi* (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Özgelen, O. Z.** (2016). *Abdallar kentlileşme ve Neşet Ertaş*. Arsizsanat.com, Erişim: Mayıs 12, 2019, <https://arsizsanat.com/abdallar-kentlilesme-ve-neset-ertas/>.
- Özbek, M.** (2007). Türk halk musikisinin dünü, bugünü ve yarını. 38. ICANAS 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara Türkiye: 10-15 Eylül.
- Özbek, M.** (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özer, İ.** (2010). *Türk modernleşmesinde halkevleri ve Diyarbakır halkevi örneği*. (Doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özyılmaz, H., Karakaş, S. & Karaşin, A.** (2007). Diyarbakır’da yoğun göçün getirdiği çarpık kentleşme sorunları. *TMMOB Afet Sempozyumu*, (pp.329-335), İMO Kongre ve Kültür Merkezi, Ankara, 5-7 Aralık.
- Parlak, E.** (2013). *Garip Bülbul Neşet Ertaş (Hayatı, Sanatı, Eserleri) II*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Pelikoğlu, M. C.** (2010). Trabzon yöresi halk müziği ve kolbastı. *Journal Of Fine Arts*, 16, 37-44.
- Pelikoğlu, M. C.** (2012) *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Ritzer, G.** (2017). *Toplumun McDonaldlaştırılması*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Robertson, R.** (1999). *Küreselleşme Toplum Kuramı ve Küresel Kültür* (Ü. H. Yolsal Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Sancar, R.** (1996). *Diyarbakır Kent Sorunları ve Çözüm Önerileri*. Diyarbakır: Cihan Ofset.
- Sari, M. C.** (2019). *Müzik performansının yeniden üretimi bağlamında geleneğin yeniden inşası ve icadı: Bağlama çalgısı örneği* (Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Schrader, H.** (2003). Globalisation and Social Movements: Struggle for a Human Society, Michael, S.M/ P.G. Jogdand (eds.), “*Globalisation and Civility: The Restructuring of “World Society” in a Globalized Age*”, Jaipur and New Delhi: Rawat Publication.
- Smith, A. D.** (2002). *Küresel Çağda Milletler ve Milliyetçilik*. (D. Kömürcü, Çev.). İstanbul: Everest Yayınevi.
- Satır, Ö. C.** (2014). *Yeni Ankaralı müzik anlayışı ve eğlence pratiklerinin dönüşümü* (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Satır, Ö. C. & Karahasanoğlu, S.** (2015). Küresel kültürel akış bağlamında yeni ankaralı müzik anlayışı. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 3 (2), 145-164.
- Sınır, İ.** (2009). Diyarbakır’da geleneksel eğlence: velime geceleri. *Halk Kültüründe Eğlence Sempozyumu*, Kocaeli, Türkiye: Kocaeli Üniversitesi.
- Stokes, M.** (1992). The media and reform; urban Turkish folk music. *British Journal of Ethnomusicology*, 1, 89-103.
- Stokes, M.** (1998). *Türkiye’de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, M.** (2012). *Aşk Cumhuriyeti*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Tabak, C.** (2018). Teknoloji-gitar ilişkisi: manyetikler ve efektler. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi* 67, 89-96.
- Tekerek, N.** (2005). Halkevleri (1932-1951), Temsil şubeleri ve bir örnek: Adana halkevi temsil şubesi. *Erdem Dergisi*, 15 (43), 15-26.
- Tezcan, M.** (1996). Küreselleşmenin eğitimsel boyutu. *Türkiye 2. Eğitim Felsefesi Kongresi* (pp. 187-195). Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 23-26 Ekim.
- Tunç, K.** (2019). *Diyarbakır mûsikî kültüründe Celâl Güzelses’in yeri ve icrâ özelliği* (Yüksek Lisans Tezi). Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Turner, B. S. & Khondker, H. H.** (2019). *Küreselleşme Doğu ve Batı*. (Serkan Özdemir, Çev.). Ankara: Koyusiyah Yayıncılık.
- Türk, T. & Ekşi, H.** (2017). *Nitel Desenler: Etnografya*. İstanbul: EDAM.
- URL-1** <<https://www.youtube.com/watch?v=m7jNdCp1Imk>>, erişim tarihi 29.06.2019.
- URL-2** <<https://www.youtube.com/watch?v=zCcB7IL-TlM>>, erişim tarihi 01.12.2020.
- URL-3** <<https://www.youtube.com/watch?v=zCcB7IL-TlM>>, erişim tarihi 01.12.2020.

- URL-4** <<https://www.youtube.com/watch?v=m7jNdCp1Imk>>, erişim tarihi 13.12.2019.
- URL-5** <<https://www.youtube.com/watch?v=YyDhc0VCKfo>>, erişim tarihi 15.01.2021.
- URL-6** <<https://www.youtube.com/watch?v=tZJzeGdzjqc>>, erişim tarihi 20.12.2019.
- URL-7** <<https://www.facebook.com/elektrobaglamam/photos/a.258252514304866/258252520971532/>>, erişim tarihi 20.04.2020.
- URL-8** <https://www.seymourduncan.com/images/wiring-diagrams/2H_3B_2VppSPL_2TppPHppSP.jpg>, erişim tarihi 15.05.2020.
- URL-9** <<http://gitarizm-tr.blogspot.com/2011/12/manyetik-degistirme-ve-lehimlemeye.html>>, erişim tarihi 15.04.2020.
- URL-10** <https://shop.zuhalmuzik.com/Boss-OS-2-T-OverDrive-Distortion-Compact-Pedal_4513.html>, erişim tarihi: 10.04.2020
- URL-11** <https://shop.zuhalmuzik.com/Boss-ME-80-Efekt-ProsesC3B6rC3BC_4711.html>, erişim tarihi 13.04.2020.
- URL-12** <<https://dinleal.com/products/concert-quality-teber-saz-otb-404>>, erişim tarihi 17.04.2020.
- URL-13** <https://www.youtube.com/watch?v=T9ZUbr-DZ_Y>, erişim tarihi 23.07.2020.
- URL-14** <<https://www.youtube.com/watch?v=tN4IqzTez1w>>, erişim tarihi 17.03.2020.
- URL-15** <https://www.youtube.com/watch?v=UEyk20M_G-Q>, erişim tarihi 13.02.2020.
- URL-16** <<https://www.youtube.com/watch?v=atQ7mTY16hI>>, erişim tarihi 20.08.2019.
- URL-17** <<https://www.youtube.com/watch?v=VOAH63AZq38>>, erişim tarihi 14.07.2020.
- URL-18** <<http://guvercinmuzikevi.de/elektro-baglama/>>, erişim tarihi 13.01.2021.
- URL-19** <http://www.hurelonline.com/3Hurel/Images/3Hurel_0013.gif>, erişim tarihi 13.01.2021.
- URL-20** <<https://www.redbull.com/tr-tr/murat-ertel-60secondsolo>>, erişim tarihi 15.12.2020.
- URL-21** <<http://www.derdiyoklar.de/resimler.htm>>, erişim tarihi 12.12.2020.
- URL-22** <<https://www.youtube.com/watch?v=yq-cuCIxGtw>>, erişim tarihi 10.04.2020.
- URL-23** <<https://www.youtube.com/watch?v=NCttgP4eopU>>, erişim tarihi 13.05.2020.
- URL-24** <<https://www.youtube.com/watch?v=ReFkNhdH8d8>>, erişim tarihi 17.12.2020.

- URL-25** < <https://www.eskisehir.net/eskisehir/japon-fikreti-kaybettik-h40911.html>>, erişim tarihi 13.04.2021
- URL-26** <<https://www.youtube.com/watch?v=Adk5Nk9GESQ>>, erişim tarihi 03.02.2020.
- URL-27** <https://www.youtube.com/watch?v=p1h4NDFXGAQ&list=PL_yNQbqqhIgZkKX2kigt2kvehXfdhSiD>, erişim tarihi 03.02.2020.
- URL-28** <https://www.youtube.com/watch?v=OmObg_gs-X4>, erişim tarihi 14.05.2020.
- URL-29** <<https://www.youtube.com/watch?v=qT0vNwFD2P0>>, erişim tarihi 27.09.2020.
- URL-30** <<https://www.youtube.com/watch?v=2c1FwduELHs>>, erişim tarihi 15.06.2021.
- URL-31** <<https://www.youtube.com/watch?v=063WWrPeUhq>> erişim tarihi 10.04.2020.
- URL-32** <<https://earth.google.com/web/@37.91013602,40.23822539,663.88871136a,2024.4885795d,35y,0.00000003h,1.31262768t,360r>>, erişim tarihi 28.02.2021.
- URL-33** <<https://www.facebook.com/1724412521161532/photos/1939-diyarbak%C4%B1r-hava-foto%C4%9Fraf%C4%B1-tam-ekran-olarak-bak%C4%B1n-l%C3%BCtfen-/1724419724494145/>>, erişim tarihi 03.06.2019.
- URL-34** < <https://www.star.com.tr/yerel-haberler/diyarbakir-icin-sampiyon-olduk-10918/>>, erişim tarihi 17.05.2020.
- URL-35** < <https://www.youtube.com/watch?v=OzQmjvLG5I4>>, erişim tarihi 25.05.2020
- URL-36** <<https://www.youtube.com/watch?v=KTR7KVpgRU8>>, erişim tarihi 29.10.2019.
- URL-37** <<https://www.youtube.com/watch?v=aDfOW0Bh0Do>>, erişim tarihi 08.11.2019.
- URL-38** <<https://www.youtube.com/watch?v=E0IK-JzDFVA>>, erişim tarihi 01.06.2021.
- URL-39** <https://www.youtube.com/watch?v=hhZ_GnTqbG8>, erişim tarihi 27.09.2020.
- URL-40** <<https://www.youtube.com/watch?v=iox4yLRhV6s>>, erişim tarihi 16.06.2021.
- URL-41** <<https://www.youtube.com/watch?v=KTR7KVpgRU8>>, erişim tarihi 06.06.2021.
- URL-42** <https://www.youtube.com/watch?v=CzXJXA0_cwE>, erişim tarihi 15.01.2021.
- URL-43** <<https://www.youtube.com/watch?v=z-UcG6joLq8>>, erişim tarihi 07.01.2020.

- URL-44** <<https://www.youtube.com/watch?v=d5X9VI0UbtU>>, erişim tarihi 12.02.2021.
- URL-45** <<https://www.youtube.com/watch?v=Ls3ahhIYWeg>>, erişim tarihi 20.04.2020.
- URL-46** <<https://www.kucukkuyutur.net/gorulecek-gezilecek-yerler/eyvan-nedir-eyvan-gecesi-hakkinda-bilgiler/>>, erişim tarihi 30.04.2021.
- URL-47** <https://www.youtube.com/watch?v=_LIUFMp_Kc>, erişim tarihi 10.01.2020.

Uzunkaya, E. (2005). *Halay türü oyunların özellikleri, dağılımı ve hareket yapılarının analizi* (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Wallace, W. D. (2009). *Globalisation, Homogeneity and Cultural Diversity* Unpublished Media Coursework, Nottingham Trent University, Unpublished media coursework.

Waters, M. (1995). *Globalization*. London: Routledge.

Virillo, P. (1991). *The Lost Dimension*. New York: Autonomedia.

Wolf, M. (2001). Ulus-Devlet Küreselleşmeye Karşı Durabilecek mi? (Doğan Ergin, Çev.). *Türkiye ve Siyaset*, Sayı 5, Kasım-Aralık 2001: 211-220.

Yaşar, S. (2006). *Diyarbakır ili Bismil ilçesi Türkmenacı köyü halk kültüründe müzik unsurları*, (Yüksek Lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

Yeşiltuna, D. Ç. (2006). Kültürel Alanda Küresel-Yerel İlişkisi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 6 (2), 481-493.

Yıldız, B. (2007). Etnomüzikolojide Tarihsel Yaklaşımlar ve Yöntem Tartışmaları: Yeni Alan Tartışmaları ve Yeni (Etno) Müzikoloji Deneyimleri. A. Öztürkmen (Dü.) içinde, *Müzik Dans Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar* (s. 9-32). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

Yılmazçelik, İ. (1995), *XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbakır (1790- 1840)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Yılmazçelik, İ. (2010). XIX. Yüzyılda Diyarbakır Şehrinin Nüfusu ve Nüfus Hareketleri. *Tüm Yönleriyle Diyarbakır 2. Sempozyumu* (pp.29-68). Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, 16-17 Aralık.

Yoldaş, H. (2005). *Taş Plaklarda Şark Bülbülü Celal Güzelses*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Basımevi.

Yoldaş, H. (2017). Diyarbakır Müsıkîsinde Kadın Düğünleri ve Repertuarı, *Uluslararası III. Müda Kongresi* (pp. 91-101). Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, 18-21 Ekim 2017.

Yücel, H. (2011). Türk halk müziği üzerine bir inceleme. *akademikbakis.org*, 22 Ocak, 2021, <https://www.akademikbakis.org/dergi/2012/>

- Zaman, R.** (2019). *Bir direniş hikâyesi Dengbej ve Stranbej olarak Eyşe Şan*. (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Zengin, G.** (2012). Neşet Ertaş Türkülerinde Gariplik Teması. *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*, 2 (1), 5-9.



ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Ahmet Gündüz

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2003, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Temel Bilimler.
- **Yükseklisans** : 2011, Atatürk Üniversitesi, Müzikoloji, Müzik Bilimleri

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 2003-2004 yılları arasında TRT Diyarbakır Radyosu'nda sözleşmeli bağlama Sanatçılığı yaptı.
- 2004 yılından beri Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevlisi olarak çalışmakta.
- 2011 yılından beri TRT Diyarbakır İl Müdürlüğü bünyesinde Türk halk müziği çocuk korosunda eğitmen ve koro şefi olarak görev yapmakta.
- 2012 ve 2013 yılında TRT Diyarbakır Bölge Müdürlüğü bünyesinde haftalık yayın yapan “Radyo Günleri” programında bağlama sanatçılığı yaptı.
- 2013 yılında TRT Diyarbakır Bölge Müdürlüğü bünyesinde TRT 6 için haftalık yayın yapan “DaxvazenWe” isimli programda bağlama ve elektro bağlama icracılığı yaptı.
- 2017 yılında TRT Diyarbakır Radyosunda haftalık yayın yapan “Bir Tel Bir Nefes” isimli programda bağlama ve ses sanatçılığı yaptı.
- 2019 yılında TRT Diyarbakır Radyosunda haftalık yayın yapan “Türkü Diyarı” ve “Sizin İçin Seçtiklerimiz” isimli programlarda bağlama ve ses sanatçılığı yaptı.
- 2020 yılı Mart ayına kadar TRT Diyarbakır Radyosunda haftalık yayın yapan “Sizin İçin Seçtiklerimiz” isimli programda bağlama ve ses sanatçılığı yaptı.
- Yirmi yılı aşkın bir süredir çeşitli kurum ve kuruluşlarda eğitmenlik, şeflik ve çok sayıda konser, dinleti vb. faaliyetlerde bağlama icracılığı yaptı.

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Gündüz, A.,** Karahasanoğlu, S. 2021. An Instrument Shaped by Technology: Electro Bağlama. *International Congress - Başkent Congress on Physical, Social and Health Sciences*, July 16-17, 2021 Ankara, Turkey.
- **Gündüz, A.,** Karahasanoğlu, S. 2020. Küresel - Küyerel Bir Çalgı: Elektro Bağlama, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 69(9), 875-885, doi: 10.7816/idil-09-69-11.

