

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI TEZLİ YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRKİYEDEKİ HALK MÜZİĞİ ORKESTRALARINDA
BATERİ ÇALIM YAKLAŞIMLARI**

**KAAN YOL
18740010**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. TURAN SAĞER**

**İSTANBUL
2021**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI TEZLİ YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRKİYEDEKİ HALK MÜZİĞİ
ORKESTRALARINDA BATERİ ÇALIM
YAKLAŞIMLARI**

**KAAN YOL
18740010
ORCID NO: 0000-0002-2805-6327**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. TURAN SAĞER**

**İSTANBUL
2021**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI TEZLİ YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRKİYEDEKİ HALK MÜZİĞİ
ORKESTRALARINDA BATERİ ÇALIM
YAKLAŞIMLARI**

**KAAN YOL
18740010**

Tezin Savunulduğu Tarih: 13/07/2021

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

Unvan Ad Soyad

İmza

Tez Danışmanı

: Prof. Dr. Turan SAĞER

Jüri Üyeleri

: Dr. Öğretim Üyesi Ece Merve YÜCEER

Dr. Öğretim Üyesi Ulaş Rıfat AKYEL

**İSTANBUL
TEMMUZ 2021**

ÖZ

TÜRKİYEDEKİ HALK MÜZİĞİ ORKESTRALARINDA BATERİ ÇALIM YAKLAŞIMLARI

Kaan Yol
Temmuz, 2021

Bir multi perküsyon seti olan baterinin, tarihsel gelişimindeki ilk dönüm noktası bas davul pedalının icadı olmuştur. Bu pedal, bir icracının hem ayağıyla bas davulu hem de elleriyle zil ve trampeti bir bütün olarak çalabilmesine imkan vermiştir. Üç uzvu farklı enstrümanlarda eş zamanlı ya da birbirinden bağımsız olarak kullanabilme olanağı, bir kişinin üç hatlı ritmik kurgular yapabilmesini sağlamıştır. Tarihsel gelişim süreci Amerika Birleşik Devletleri temelli olan baterinin erken dönem modelleri, ülkemizde I. Dünya Savaşı'nı takip eden mütareke döneminde İstanbul'un Şişli ve Pera bölgelerindeki eğlence kulüplerinde yer almaya başlamıştır. Büyük şehirlerin ardından, 1930'lu yıllardan itibaren Anadolu'da da bünyesinde bateri bulunan orkestralar kurulmaya başlanmıştır. Halk müziği ve baterinin ilk temasları Anadolu'daki bu orkestralar aracılığıyla başlamış, ancak bu temasların geniş çapta etki yaratan müzikal yaratımları 1960'lı yıllarda başlayan Anadolu Pop akımı ile ortaya konulmuştur. Anadolu Pop akımını takip eden dönemde, geleneksel halk müziği sanatçıların albüm kayıtlarında ve canlı performanslarında da bateri kullanılmıştır. İlk olarak yabancı dans ve caz müziklerinde kullanılan baterinin, ilerleyen yıllarda Türk Halk Müziği içerisinde yer alışı hikayesi, tercih edilme nedenleri ve icra pratikleri bu araştırmanın çıkış noktasını oluşturan nedenlerdir. Bu bağlamda, halk müziği orkestralarında yer alan bateristler ve diğer müzisyenler ile mülakatlar yapılarak konuya ilişkin sorular yöneltilmiştir. Mülakatlardan elde edilen verilerin yanı sıra popüler kültür, halk kültürü ve Anadolu Pop kavramları üzerinden baterinin halk müziği içerisindeki konumu ve icra pratikleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: : Bateri, Türk Halk Müziği, Baterist, Davul, Davul Seti, Anadolu Pop.

ABSTRACT

THE PLAYING APPROACHES OF DRUM KIT IN TURKISH FOLK MUSIC ORCHESTRAS IN TURKEY

Kaan Yol

July, 2021

The first turning point in the historical development of the drum kit, which is a multi percussion set, was the invention of the bass drum pedal. This pedal allowed a performer to play both the bass drum with one foot and the cymbal and snare drum with the hands. The possibility to use three limbs simultaneously or freely on different instruments enabled one person to play rhythms consisting of 3 lines. Early period models of the drum kit, which is the historical development process based in United States of America, started to take place in dance and music clubs in Şişli and Pera regions of İstanbul during the time of truce after World War I. Orchestras with drum kit started to be established in also Anatolia since the 1930s, after the big cities. The first encounters of Turkish Folk Music and drum kit started through these orchestras which are in Anatolia. However, the musical creations of these encounters that had a big impact were produced with the Anatolian Pop movement started in the 1960s. In the period following the Anatolian Pop movement, drum kit were also used in the album recordings and live performances of traditional folk music artists. The story of the inclusion of the drum kit in Turkish Folk Music, which was first used in foreign dance and jazz music, its preference causes and its performance practices are the reasons that constitute the starting point of this study. In this context, interviews were made with drummers and other musicians who are playing in folk music orchestras and questions were asked about the subject. In addition to the information obtained from the interviews, the position of drum kit in Turkish Folk Music and its performance practices were examined through the concepts of popular culture, folk culture and Anatolian Pop.

Key Words: Drum Kit, Turkish Folk Music, Drum, Drummer, Drum Set, Anatolian Pop.

ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasında, bünyesinde bateri bulunduran Türk Halk Müziği topluluklarında baterinin yer alma süreçleri, tercih edilme nedenleri ve icra yaklaşımları incelenmiştir. Türk Halk Müziği özelinde bateri icrası üzerine daha önce bir çalışma yapılmamış olması nedeniyle bu çalışmanın, bu alanda daha sonra yapılacak çalışmalara da faydalı olabileceği düşünülmektedir.

Bu çalışmanın belirlenme, planlanma ve yürütülme süreçlerinin tümünde kıymetli bilgilerini ve hayat dersi niteliğindeki tecrübelerini içtenlikle benimle paylaşan, ilgi ve desteğini esirgemeyen, sözlü görüşme yapılan kişilerin birçoğu ile iletişim kurmamı sağlayan değerli tez danışmanım Prof. Dr. Turan SAĞER'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yapılan sözlü görüşmeler ile çalışmaya çok önemli destekler veren değerli müzisyenlerden Ahmet KAPLAN'a, Arda VAROL'a, Ayaz AYANA'ya, Bekir ÖZTÜRK'e, Bülent AY'a, Cengiz TURAL'a, Harun YAZGEÇ'e, Mehmet YÜZGEÇ'e, Oktay CEVİZ'e, Özcan GÖK'e, Ramazan KALALI'ya, Volkan ÖKTEM'e ve Yavuz GÜNEY'e; tez dönemi öncesinde, tez içeriğine ve araştırmasına ilişkin aklımdaki bulanıklıkları berraklaştıran değerli hocam Doç. Dr. Zeynep Gülçin ÖZKİŞİ'ye; görüşmelere olan katkılarından dolayı Anıl ULUSOY'a ve Barış ERİŞ'e; pandemi dolayısıyla uzaktan gerçekleştirdiğim sözlü görüşmelerin kayıtları için teknik destekte bulunan Onur GÜLANBER'e; tez yazım sürecine dair tecrübelerini benimle paylaşan Özgür EDE'ye; çeviri yardımları için Nilsu ECE ve Ecehan ECE'ye; koşulsuz desteği ile beni her daim motive eden müstakbel eşim Gizem ECE'ye; bugüne kadar tüm kararlarımda beni destekleyen, yaşamdaki zorluklara karşı güçlü duruşundan ve cesaretinden ilham aldığım, tüm başarılarımdan mimarı olan annem Fatime KÜSBECİ'ye sonsuz minnet ve teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul; Temmuz, 2021

Kaan Yol

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. Bateria'nın Tarihsel Gelişimi	1
1.2. Bateria'nın Türkiye'deki Tarihsel Süreci	10
1.3. Problem	16
1.4. Alt Problemler	16
1.5. Amaç, Önem ve Hedef	17
1.6. Sayıtlar	17
1.7. Sınırlılıklar	17
1.8. İlgili Araştırmalar	18
2. POPÜLER KÜLTÜR VE HALK KÜLTÜRÜ	21
2.1. Kültür	21
2.2. Halk Kültürü	23
2.3. Popüler Kültür	24
2.4. Halk Kültürü ve Popüler Kültür Bağlamında Türk Halk Müziği ve Bateria İlişkisi	28
3. YÖNTEM	32
3.1. Araştırma Modeli	33
3.2. Evren ve Örneklem	33
3.3. Veri Toplama Araçları	33
4. BULGULAR	34
4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	34
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	41
4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular	44
4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular	46
4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	48
4.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular	50
4.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	54
4.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	55
4.9. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular	62
4.10. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular	65
5. SONUÇ	69
KAYNAKÇA	73

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Trap Set	2
Şekil 2: Joseph Richardson tarafından üretilen “Lithophone” ve Cornelius Ward tarafından üretilen bas davul pedalı	3
Şekil 3: G. R. Olney bas davul pedalı.....	4
Şekil 4: Clanger eklentili bas davul pedalı	4
Şekil 5: Ludwig bas davul pedalı	5
Şekil 6: Double Drumming Set	6
Şekil 7: Snowshoe Pedal (solda) ve Low Boy Pedal (sağda)	7
Şekil 8: Mikail Zilcan’ın çalışanlarına gönderdiği mektup	9
Şekil 9: Frederick Bruce Thomas	11
Şekil 10: New Maxim 1928 Yaz Programı Broşüründe Bulunan "The Rambler’s Jazz ve Argentino Tango Orchestra"	12
Şekil 11: Vefik Bartu’nun V Caz Orkestrası	13
Şekil 12: İz-Caz Orkestrası	14
Şekil 13: Şehir Caz Band	15
Şekil 14: Bergama Caz Band	15

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problemi, alt problemler, amaç, önem ve hedef, sayıtlar, sınırlılıklar ve araştırmaya ilişkin literatür taramasının yanı sıra, baterinin tarihsel gelişimi ve Türkiye sınırlarındaki tarihsel süreci ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

1.1. Baterinin Tarihsel Gelişimi

Baterinin tarihsel gelişimi incelendiğinde bas davul pedalının icadının en önemli aşamalardan biri olduğu görülmektedir. Bu aşamanın öncesinde askeri bandoların ve New Orleans orkestralarının vurmali çalgılar takımlarında bas davul, trampet ve zil gibi çalgıların her biri bir kişi tarafından çalınmaktayken, bas davul pedalının icadı bu üç vurmali çalgının birleşmesi ve çoklu perküsyon seti olarak gelişmesinde dönüm noktası olmuştur. Bu noktadan sonra bir kişinin hem ayağıyla bas davulu hem de elleriyle, bas davulun üzerine ve yanına entegre edilen, zil ve trampeti aynı anda çalabilmesi mümkün hale gelmiştir. Daha sonra bir metal konsol yardımıyla “Chinese toms”, tahta blok ve “cowbell” gibi küçük vurmali çalgılar da bas davulun üzerine yerleştirilmiş ve ortaya çıkan bu davul setine “trap set” denilmiştir (Şekil 1). “Trap”, İngilizce’de mekanizma anlamına gelen “contraption” kelimesinin kısaltması olarak kullanılmıştır (Nicholls, 2008, 15). New Orleans’taki orkestraların trampetlerine ve bas davullarına 1900’den 1930’a kadar küçük perküsyonlar ve aksesuarlar eklenmiştir. Ses paletindeki bu çeşitlilik, perküsyoncuların filmlere, tiyatrolara, danslara ve diğer sahne şovlarına eşlik etmelerine imkan sağlamıştır (Hartigan, 1995, 234). Günümüzde “trap set” teriminin yerine İngilizce’de “drum set” veya “drum kit” terimleri, Fransızca’da ise vurmak veya dövmek anlamına gelen “batterie” sözcüğünden türemiş olan ‘batterie’ terimi kullanılmaktadır. Türkçe’de kullanılan “davul seti” ve “davul kit” terimleri İngilizce’den, “bateri” terimi ise Fransızca’dan gelmektedir. Bu çalışmada baterinin yanı sıra “davul” ve “davul seti” terimleri de kullanılmış, bu enstrümanı çalan kişiler için ise hem “baterist” ve hem de “davulcu” terimleri tercih edilmiştir. Anlam karışıklığını önlemek amacıyla, Geleneksel Türk Halk Müziği’nde

kullanılan davul için “asma davul”, bu davulu çalan kişiler için ise “asma davulcu” terimleri kullanılmıştır.



Şekil 1: Trap Set

“Cracerjack Trap 1930”, Drum Museum, The Collection, Drum Kits, <https://www.drummuseum.hu/the-collection.html> [25.12.2020].

Baterinin tarihsel gelişiminin New Orleans merkezli olmasının nedenleri, kentin kozmopolit yapısı dolayısıyla farklı müzikal kültürlerin bir arada bulunması ve caz müziğinin doğduğu yer olmasıdır. Caz müziğinin erken dönemlerinde kullanılan trap set’ler, bu müzikle birlikte gelişmeye devam etmiştir. 1884 yılında New Orleans’ta “The World's Cotton Centennial Exposition” adıyla gerçekleştirilen ve Türkiye’den katılımcıların da yer aldığı uluslararası bir fuar, davul setinin gelişimine katkıda bulunması nedeniyle önem arz etmektedir (Kendall, 1922). Fuarda farklı kültürlerin müziklerini deneyimleyen New Orleans’lı müzisyenler; burada gördükleri Türk zilleri, Çin zilleri ve tahta blokları, Afrika davulları ve çanları gibi enstrümanları kendi setlerine dahil etmenin yollarını düşünmüşlerdir (Nichols, 2012, 15). Hartigan’a göre; New Orleans’taki erken dönem davulcuları, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki yeni ses arayışlarında, Çin kültürüne ait olan vurmali çalgıları Çinli

göçmenlerin kentsel bölgelerdeki performanslarında duyup benimsemiş ve kendi davul setlerine eklemişlerdir (Hartigan, 1995, 234).

Baterinin gelişiminde bir dönüm noktası olan bas davul pedalının yapımına ilişkin ilk çalışmalar 19. yüzyılın ortalarına dayanmaktadır. İlk bas davul pedalının, İngiliz bir enstrüman üreticisi olan Cornelius Ward tarafından 1850'den önce üretildiği belgelenmiştir (Nichols, 2012, 11). Bu pedal bir davul setinde kullanılması için yapılmamış olup, Joseph Richardson tarafından üretilen ve “lithophone” adıyla bilinen perküsyonun yanında bir bas davul çalmak için, Richardson Ailesi'nin oluşturduğu müzik topluluğu tarafından kullanılmıştır (Şekil 2). Dönemin orkestralarında pedalın bu şekilde kullanımına dair başka bir kayıt bulunmamaktadır (Blades, 2005, 473).



Şekil 2: Joseph Richardson tarafından üretilen “Lithophone” ve Cornelius Ward tarafından üretilen bas davul pedalı

“The Collection”, Allerdale Borough Council, <https://web.archive.org/web/20141006214008/http://www.allerdale.gov.uk/leisure-and-culture/museums-and-galleries/keswick-museum/the-collection.aspx> [03.01.2021]; James Blades, **Percussion Instruments and Their History** (Westport: The Bold Strummer, 2005).

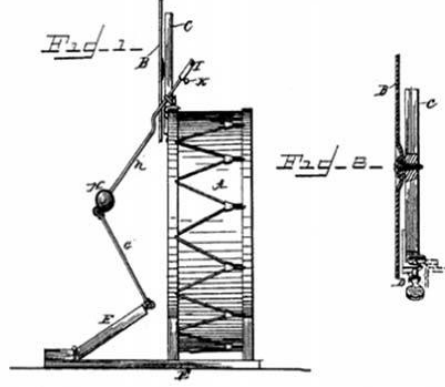
19. yüzyılın ikinci yarısında pedal tasarımı ile ilgili çalışmalar devam etmiştir. 1887 yılında George R. Olney, “overhanging” tabir edilen, tokmağı bas davulun üzerinden sarkan pedallı tasarlamış ve patentini almıştır. (Şekil 3) (Avanti, 2013, 484). Bu pedalın mekanizmasında “clanger” adı verilen bir çıkıntı bulunmakta ve bas davulun kasnağına takılı olan zili, bas davul ile eş zamanlı olarak çalabilme imkanı sağlamaktaydı (Şekil 4). Clanger, yönü değiştirilebilen bir parça olarak tasarlanmıştı ve sadece bas davul sesi alınmak istendiğinde bu parça devre dışı bırakılabilmekteydi.

(No Model.)

G. R. OLNEY.
DRUM PEDAL.

No. 357,093.

Patented Feb. 1, 1887.



Şekil 3: G. R. Olney bas davul pedalı

Peter Avanti, “Black Musics, Technology, and Modernity: Exhibit A, the Drum Kit”, **Popular Music And Society**, c. 36. s.4 (2013): 485.



Şekil 4: Clanger eklentili bas davul pedalı

“Unknown 1920”, Drum Museum, The Collection, Drum Pedals, <https://www.drummuseum.hu/the-collection.html> [03.01.2021].

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında J. Hubmann, Harry A. Bower ve Max Flemming, zil ve davulu eş zamanlı çalmaya imkan veren farklı pedal tasarımları

yapmışlar ve bu pedalların patentlerini almışlardır (Facchin, 2000, 436-439). Bateri çalma tekniklerinde kökten bir değişikliğe sebep olan ve modern bas davul pedalları için bir prototip olan pedal ise 1909 yılında William F. Ludwig tarafından üretilmiş ve patenti alınmıştır (Şekil 5) (Avanti, 2013, 487).

Şekil 5: Ludwig bas davul pedalı

yöntemde bas davul hem baget hem de pedal ile çalınabiliyor ve daha hızlı vuruşlar yapılabilirdi (Brown, 1976, 100'den aktaran Hartigan, 2019, 12).



Şekil 6: Double Drumming Set

“Double Drumming Set”, A Cultural History Of The Drumset, Birth Of An Icon, <https://culturalhistoryofthedrumset.files.wordpress.com/2014/08/dandoublegood.jpg> [04.01.2021].

Clanger eklentili bas davul pedalları, davulculara yeni çalım yöntemleri geliştirme fırsatı verdiği için önemli bir gelişmeydi. Ancak bu aletlerle bas davul ve zil hep aynı anda çalınmak durumundaydı. İlerleyen dönemlerde bu iki perküsyonu birbirinden ayıracak ve davulcuların bas davul pedalında kullanmadıkları diğer ayakları ile zil çalabilmelerini sağlayacak mekanizmalar icat edilmiştir. Günümüzde kullanılan “hi-hat” mekanizmasının öncülerinden olan “snowshoe”; menteşe ile birbirine bağlanmış iki tahta levhanın uçlarına karşılıklı olarak sabitlenmiş iki zilin, bas davul pedalından bağımsız olarak çalınmasına olanak sağlıyordu. Tahta levhaların arasındaki bir yay, bu levhaları gergin tutuyordu. Bu mekanizmada, ziller birbirine çarptıktan sonra ayak basılı halde sabit tutulursa “staccato” bir ses üretilebiliyor, bu da icracıya yeni bir ses kazanımı daha sağlıyordu. “Snowshoe” daha sonra yerini “low boy” isimli yeni bir zil pedalı tasarımına bırakmıştır (Şekil 7). Bu tasarımda ziller yerden biraz yükseğe konumlandırılmıştır. Modern “hi-hat” mekanizmasının kısa boylu bir versiyonu olan “low boy”, Vic Bernton tarafından tasarlanmış ve Walberg and Auge Şirketi tarafından üretilmiştir. Walberg and Auge Şirketi 1927 yılında bu tasarımı geliştirip zilleri

trampet seviyesine yükseltmiş ve günümüzdeki “hi-hat” mekanizmalarına en benzer tasarımı üretmiştir (Nichols, 2012, 14). Zil pedalları ile birlikte davul seti artık dört uzuv ile çalınabilir hale gelmiştir. Başlarda bas davul pedalı ile birlikte zamanı tutmak için kullanılan “hi-hat”, ilerleyen dönemlerde gelişen çalım yöntemleri ile baterinin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.



Şekil 7: Snowshoe Pedal (solda) ve Low Boy Pedal (sağda)

Royal Hartigan, “Evolution of the Drumset in the African-American Tradition”, **Percussive Notes**, . c.57. s.1 (2019): 15.

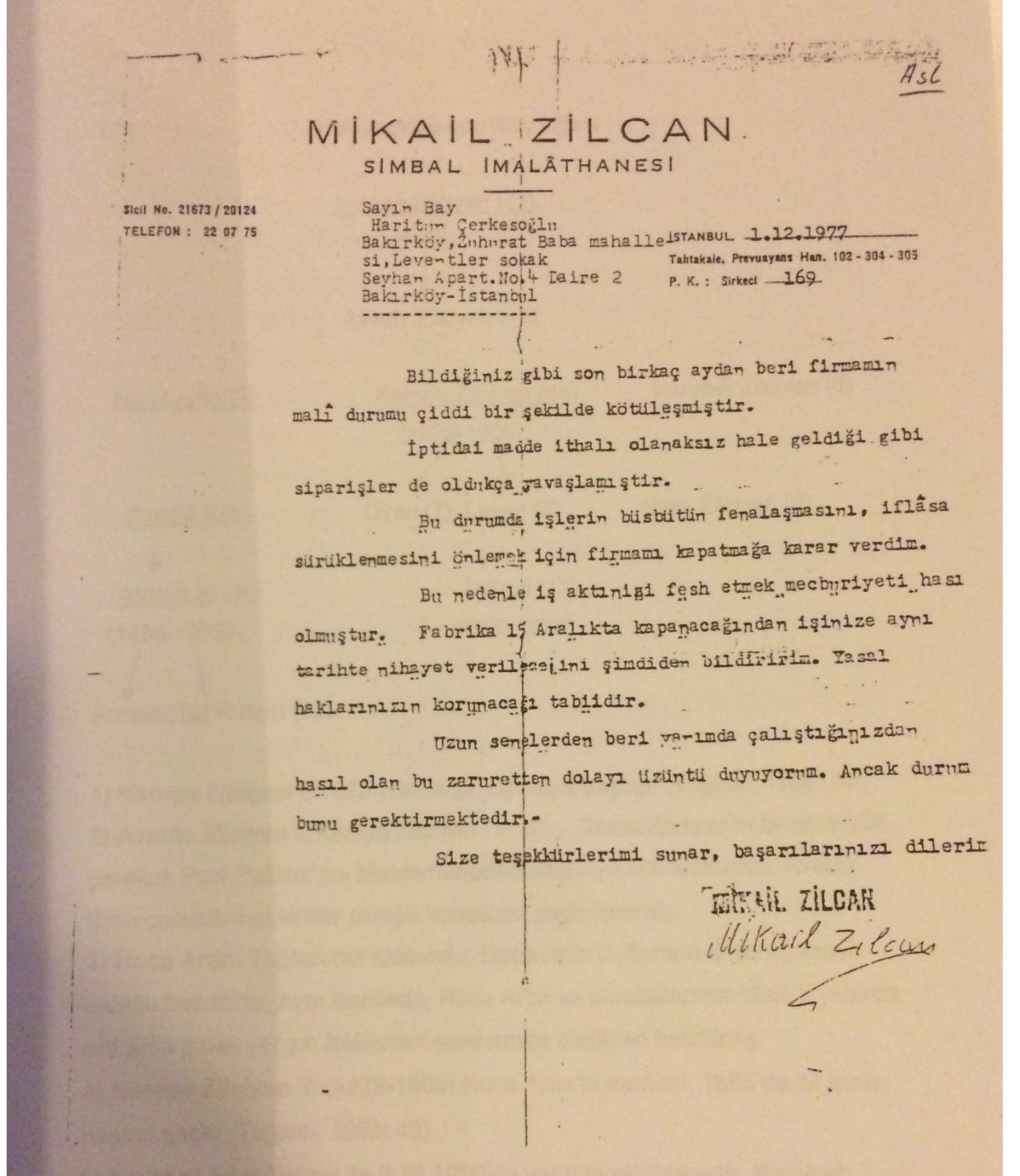
1930’lu yıllarda davul setindeki önemli gelişme “tom-tom”lar olmuştur. Davulcular, bu gelişmeden önce trap set’lerde bas davulun üzerine yerleştirilen Chinese tom’ları kullanıyorlardı. Akortlanması zor olan Chinese tom’ların yerini ilk önce sadece üst derileri akortlanabilen, daha sonra hem üst hem de alt derileri akort edilebilen yeni tom-tom’lar almaya başlamıştır (Hartigan, 2019). Bir mekanizma ile yine bas davula entegre edilen bu davullar ile birlikte davul çalma yöntemleri ve davulun orkestralardaki konumu gelişmeye devam etmiştir. Zamanı tutma ve eşlik görevinin yanı sıra davulcular artık solo bölümler çalarak ön plana çıkmaya başlamıştır. Özellikle tom-tom’ları kullanarak solo çalma konusunda bu yılların en önemli ismi Amerikalı baterist Gene Krupa olmuştur.

Caz müziğinin “Bebop” dönemine denk gelen 1940’lı yıllarda orkestraların küçülmesi ve parça sürelerinin uzaması, davulcuların daha geniş ifade alanları bulmalarını sağlamıştır. Enstrümanda virtüözitenin ön planda olduğu ve parçaların tempolarının hızlandığı bu dönemde, “ride” zili temel ritmik yürüyüşün çalındığı enstrüman olarak önem kazanmıştır (Kılıçoğlu, 2018, 5). Bas davulların boyutları küçülmüş, ride zillerinin boyutları ise büyümüştür. Müzikte tempoyu ve zamanı belirten sabit vuruşlar, bas davul yerine hihat pedalı ile çalınmaya başlanmıştır. Bebop dönemi

davulcularının kullandığı davul setleri; bas davul, trampet, iki adet “tom-tom” ile “hi-hat”, “crash” ve “ride” zillerinden oluşmaktaydı. Bu kurulum günümüzde de hala birçok baterist tarafından tercih edilmektedir. İlerleyen yıllarda ortaya çıkan yeni müzik türlerinin ve akımlarının ihtiyaçları doğrultusunda, tom-tom ve zil sayıları çoğaltılarak, genişletilmiş davul setleri de kullanılmaya başlanmıştır.

Bateride zillerin giderek daha yoğun kullanılmaya başlandığı 1930’lu ve 1940’lı yıllarda, kökleri Osmanlı Devleti’ne uzanan Zildjian markasının zilleri kullanılmaktadır. 1623 yılında I. Keropé tarafından İstanbul’da kurulan atölyede başlayan zil üretimi daha sonra bir aile işi olmuş ve yüzyıllar boyunca devam etmiştir (Tuğlacı, 1986). Ermeni asıllı aile; zilci kelimesine, “oğlu” veya “aile” anlamına gelen, “-yan” ekinin eklenmesiyle oluşan “Zilciyan” soyisini almıştır. Ailenin fertlerinden III. Avedis’in ABD’ye göç etmesinden sonra Zilciyan ismi, “Zildjian” olarak değişmiştir. III. Avedis 1929 yılında ABD’de bir zil fabrikası kurmuş ve oradaki davulcuların zillere erişimini kolaylaştırmıştır. Aynı dönemde ailenin İstanbul’daki zil atölyesinin başında olan isim ise Mikail Zilcan’dır. Akabi Zilciyan ve Gabriel Dulgaryian’ın oğlu olan Mikail Zilcan’ın ilk soyismi “Dulgaryian”dır. Soyadı Kanunu ile birlikte “-yan” eki alan soyisimlerinin yasaklanması üzerine, Zilcan soyisini almıştır (Pinksterboer, 1993, 143-144). Mikail Zilcan, 1977 yılına kadar hem iç piyasa için hem de ABD’deki akrabalarına ihraç etmek üzere zil üretimine devam eder. 1977 yılında Avedis Zildjian’ın, Türkiye’den gönderilen zillerin ABD’de beğenilmediğini ve artık Türkiye’den zil gönderilmesini istemediğini ifade etmesi üzerine Mikail Zilcan fabrikayı kapatma kararı alır. Fabrikayı kapatma kararını çalışanlarına bir mektup ile bildirir (Şekil 8). 1978 yılında vefat eder (Başbuğ, 2000). Mikail Zilcan’ın yanında uzun yıllar çalışmış Agop Tomurcuk ve Mehmet Tamdeğer, 1980 yılında bir atölye kurarak ortak olur ve el yapımı zil geleneğini yaşatmaya devam ederler. “İstanbul Zilleri” adı altında üretilen bu ziller, kaliteleri ve tınıları bakımından, Mikail Usta’nın zamanında yapılan “K” damgalı zillere benzetilmiş ve kısa sürede uluslararası beğeni toplamıştır (Aykent, 2020, 133). Agop Tomurcuk’un 1996 yılındaki vefatından sonra İstanbul Zilleri, “İstanbul Mehmet” ve “İstanbul Agop” isimli iki ayrı firmaya bölünür. İstanbul Agop’un kurucuları, Agop Tomurcuk’un oğulları olan Sarkis ve Arman Tomurcuk’tur. İstanbul Mehmet’in kurucusu ise Mehmet Tamdeğer’dir. Agop Tomurcuk ve Mehmet Tamdeğer’in yanında yetişen başka ustalar da daha sonra kendi firmalarını kurmuş ve zil fabrikalarının sayısı

giderek artmıştır. İstanbul Agop ve İstanbul Mehmet firmalarının yanı sıra günümüzde Türkiye’de üretim yapan diğer zil firmaları şunlardır: Agean, Amedia, Anatolian, Bosphorus, Diril, Masterwork, Pergamon, Samsun, Smyrna ve Turkish.



Şekil 8: Mikail Zilcan’ın çalışanlarına gönderdiği mektup

Raife Pınar Başbuğ, “Türk Zilleri” (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000), 26.

1.2. Baterinin Türkiye’deki Tarihsel Süreci

I. Dünya Savaşı’nın bitmesinin ardından başlayan mütareke döneminde İstanbul’a gelen Avrupalı ve Amerikalı müzisyenler aracılığıyla müzikal anlamda bir kültür transferi gerçekleşmiştir. 1920’lerin başından itibaren, erken dönem caz stilleri ve tango, samba, vals gibi dans müzikleri çalan yerli ve yabancı müzisyenlerden oluşan orkestralar İstanbul sahnelerinde görülmeye başlamıştır. Bahsi geçen yıllarda, Avrupa ve Amerika kökenli olan bu müzik türlerinin hepsine caz, bu müziği çalan orkestralara ise “cazband” denilmiştir (Akçura, 1999, 122). Ancak bu terimler bazı kaynaklarda farklılıklar göstermektedir. Adil’in, dönemin eğlence hayatı içerisinde yaşanmış olayları ele aldığı “Gardenbar Geceleri” isimli eserinde, hem orkestranın tamamını hem de orkestranın bir üyesini belirtmek için cazband ifadesini kullandığı görülmektedir (Adil, 1990). 1920’li yılların eğlence ve müzik anlayışına dair bilgiler veren “Siyah Rus” isimli biyografik eserin Türkçe çevirisinde ise bu orkestralar için “cazbant” ifadesi kullanılmıştır (Alexandrov, 2015). Erkal ise o yıllarda bu türdeki orkestralara halk tarafından “cazbant” denildiğini, müzisyenlerin “cazcı”, orkestralardaki davul setlerinin ise “caz” olarak adlandırıldığını belirtmiştir (Erkal, 2014). Baterinin Türkiye sınırlarındaki tarihsel yolculuğu da cazband veya cazbant tabir edilen bu orkestralarla birlikte başlamıştır.

Mütareke döneminde ve Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra caz ve dans müziklerinin çalındığı eğlence mekanlarının sahibi olan Frederick Bruce Thomas, bu türlerdeki müziklerin çalınmasına uygun ortam sağlamış ve ölümünün ardından Amerikan gazetelerinde “Konstantinapolis’in Caz Sultanı” olarak anılmış bir isimdir. Daha önce Rusya’ya göç etmiş ve Moskova’da orkestraların sahne aldığı eğlence mekanları açmış olan Mississippi doğumlu siyahi Amerikalı Thomas (Şekil 9), 1919’un Nisan ayında Bolşevik Devrimi’nden kaçıp İstanbul’a gelmiştir. Aynı yılın Haziran ayında Şişli’de orkestraların ve dansçıların sahne aldığı, ‘Kulüp Stella’ olarak da bilinen, “Anglo-Amerikan Garden Villa” ve 1920’de “The Royal Dancing Club” isimli eğlence mekanlarını açmıştır. 1921 yılında ise, ilerleyen yıllarda “Maksim Gazinosu” olarak anılacak olan, “Maxim”i açmıştır. Thomas, Maxim’de sahne alacak olan “Shimmie Orkestrası”nı yönetmesi için, davulcu Harry A. Carter’ı işe almıştır. (Alexandrov, 2003). Thomas’ın kulüplerinde sahne alan caz orkestraları ve aynı dönemleri

inceleyen bir başka kaynakta kullanılan “zilli davul” (Freely B., Freely J., 2014, 50) ifadesi erken dönem davul setlerinin o yıllarda İstanbul’daki varlığına bir işaret olsa da, Carter bu bağlamda ulaşılabilen ilk isimlerden olması nedeniyle tarihsel olarak önemli bir noktada bulunmaktadır.



Şekil 9: Frederick Bruce Thomas

Vladimir Alexandrov, **Siyah Rus** (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015), 299.

Sonraki yıllarda Maxim’de sahneye çıkan bir diğer davulcu ise “7 Palm Beach” isimli orkestranın 1925 yılındaki kadrosunda bulunan Creighton Thompson’dır (Miller, 2005, 188’den aktaran Uyar, Karahasanoğlu, 2016, 131). Fikret Adil (1990), İstanbul’un gördüğü ilk gerçek caz orkestrasının 7 Palm Beach olduğunu, bölgedeki yerel müzisyenlerin cazın anlamını ve temposunu bu orkestradan öğrendiğini ifade etmiştir.

Araştırmanın konusu olan halk müziği ve bateri ilişkisi bağlamında önem arz eden önemli bir performans da yine Maxim’de gerçekleşmiştir. Halk müziği icracısı Tamburacı Osman Pehlivan’ın zeybek kostümü giyerek bağlaması ile Maxim sahnesinde bir koşma çalması ve icrasını bitirdikten sonra orkestranın çaldığı bir zeybek havasında zeybek oyunu oynaması, belki de bateri ile halk müziği karşılaşmalarının ilk örneklerinden sayılabilecek bir performanstır. Fikret Adil,

Tamburacı Osman Pehlivan'ın sahneye çıkışını şöyle anlatıyor: “Orkestraya işaret etti. Orkestranın b    r cazbandı Ali bir gürültüdür kopardı. Cazband susunca bir sessizlik oldu.   şte o zaman Tamburacı, koca gövdesi ve k         ba  laması ile Maksim'in pistine   ıktı” (Adil, 1990, 29). “Siyah Rus” isimli biyografik çalışmanın Türkçe çevirisinde ise bu çıkış   u sözlerle anlatılmaktadır: “Baterilerin canlı takdim müziğinden sonra, Osman, Maksim'in dans sahnesine   ıktı” (Alexandrov, 2015, 227). Bu iki ifade birlikte düşünüldüğünde Adil'in bahsettiği Ali isimli orkestra üyesinin, orkestranın bateristi olduğu anlaşılmaktadır.

Thomas'ın borçları sebebiyle hapse girmesinin ardından Maxim, yeni sahipleri tarafından 22 Aralık 1927'de “New Maxim” adıyla tekrar a  ılmı  tır (Alexandrov, 2015). Caz ve dans orkestraları aracılığıyla New Maxim'de de davul setleri görülmeye devam etmiştir (  ekil 10).



Şekil 10: New Maxim 1928 Yaz Programı Broşüründe Bulunan “The Rambler’s Jazz ve Argentino Tango Orchestra”

Gökhan Akçura, “Türkiye’de Caz   ncesi Caz”, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/49598/001641985010.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [15.03.2020].

Baterinin caz ve dans müzikleri ile ülkemizde ilk kez görülmeye başladığı 1920’li yıllarda, günümüzdeki bateriler gibi çok parçalı büyük setler söz konusu olmasa da pedal ile çalınan bir bas davul, trampet ve bas davul üzerine yerleştirilmiş bir zilden

oluşan setler kullanılmıştır. Temelde 3 parçadan oluşan bu davul seti, “krankas davulu” olarak adlandırılmıştır.

“Bateri, Türkiye’de 95 sene öncesinde görülmeye başlandı. Ünlü futbol adamımız Can Bartu’nun babası Vefik Bartu, 1920’li yıllarda kurduğu orkestra V ile ‘Krankas’ davulculuğu dediğimiz ekipmanla gazinolarda ve şimdiki adı Süreyya Operası, o zaman sineması olarak geçen salonda ‘V Müzik’ adı altında konser yapmaya başladılar. Halkla ilk tanışmalar o zamana denk gelmektedir” (Ölmez, 2015, 137) (Şekil 11).



Şekil 11: Vefik Bartu’nun V Caz Orkestrası

Niyazi Ölmez, **Drum Drum Aşk Kokan Davul** (Amazon Self Publishing, 2015), 138.

Caz müziği hakkında Türkiye’de yazılmış ilk kitap olan Caz Sanatı’nın yazarı İlhan K. Mimaroglu’na göre; 1920’li yılların başında Türkiye’ye cazın gelmesine vesile olan müzisyen, Leon Avigdor isimli Ermeni bir kemancıdır. Klasik müzik icrasısı olan Avigdor, Fransa seyahatinde ilk kez duyduğu caz tınlarından etkilenip Türkiye’ye dönerken yanında bir alto saksofon getirmiş ve alto saksofon çalmayı öğrendikten sonra bir caz kuarteti kurmuştur. Mimaroglu, Union Française ve Amerikan Elçiliği’nde de çalan “Ronald’s” isimli bu kuartetin diğer üç üyesinin, Kolya Yakovlef isimli bir Beyaz Rus piyanist ile isimleri belirtilmemiş olan bir davulcu ve bir banjocu olduğunu ifade etmiştir. Bu ifade, davulcunun ismi verilmemiş olsa da bahsi geçen yıllarda baterinin Türkiye’deki varlığını kanıtlar niteliktedir (Mimaroglu, 2016).

1928 yılında Galatasaray Lisesi öğrencileri İzci Grubu tarafından kurulan “İz-Caz” adındaki orkestrada da krankas davulu kullanıldığı görülmektedir (Şekil 12). İz-Caz orkestrası, batının popüler müziklerini çalan, Türkiye’nin ilk gençlik orkestrası olması sebebiyle önemli bir yere sahiptir. Orkestra, 1933’de Galatasaray Lisesi’ne müdür olarak atanan Tevfik Ararat’ın yasaklaması üzerine dağılır (Erkal, 2014).



Şekil 12: İz-Caz Orkestrası

“İz-Caz”, Pina İzcilik Kulübü, <https://pinaizcilikkulubu.wordpress.com/izcilik-bilgileri/genel-kultur/iz-caz/> [20.03.2020].

Baterinin Türkiye’ye gelişi ve icra alanları başlarda İstanbul merkezli olsa da 1930’lu yıllarda farklı şehirlerde kurulan cazbandlarda erken dönem baterileri yer almaya başlamıştır (Şekil 14). Bateri ile birlikte saksafon, trompet ve trombon gibi bakır nefeslilerin de yer aldığı bu orkestraların hedefi yalnızca aslına uygun bir caz müziği icrası ortaya koymak değil; dönemine göre modern kabul edilen bu çalgıları, icra edilen yerli veya yabancı popüler müziklerin içerisine yerleştirmektir. Keza aynı dönemde İstanbul’da da benzer bir durum vardır. Böylece dinleyiciye hem duyum hem de görünüm açısından modernize edilmiş bir orkestra sunulmaktadır (Erkal, 2014, 31) (Şekil 13-14).



Şekil 13: Şehir Caz Band

Güven Erkin Erkal, *Saykodelik Yıllar, Türkiye Rock Tarihi – 1* (İstanbul: Esen Kitap), 31.



Şekil 14: Bergama Caz Band

Güven Erkin Erkal, *Saykodelik Yıllar, Türkiye Rock Tarihi – 1* (İstanbul: Esen Kitap), 30.

1.3. Problem

“Türkiye’deki halk müziği orkestralarında baterinin konumu ve icra yaklaşımları nasıldır?” cümlesi, araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

1.4. Alt Problemler

Çalışmada ele alınan alt problemler şunlardır:

- 1- Halk müziği orkestralarında yer alan bateristler, bateri çalmaya ne zaman ve nasıl başlamışlardır? Bateri eğitime erişim imkanları nasıldır?
- 2- Halk müziği orkestralarında yer alan bateristler, bateri çalmaya hangi tür müzikler ile başlamışlardır? Halk müziği ile başlamayan bateristlerin, halk müziği orkestralarında yer almaları nasıl gerçekleşmiştir?
- 3- Halk müziği orkestralarında yer alan bateristler, halk müziği icrasında model olarak kimleri örnek almışlar ve hangi çalım yaklaşımlardan etkilenmişlerdir?
- 4- Geçmişten günümüze halk müziği icrasında kullanılan bateri setlerinde farklılıklar var mıdır? Varsa bu farklılıklar ve sebepleri nelerdir?
- 5- Bateri ile halk müziği icra edilen yerler nerelerdir?
- 6- Halk müziği orkestralarında baterinin tercih edilme nedenleri nelerdir?
- 7- Halk müziği ritimlerinin bateri ile çalınmasının, orkestradaki diğer müzisyenlerin icralarına etkisi nasıldır? Orkestradaki diğer müzisyenler ritim eşliğinde geleneksel vurmali çalgıları mı, bateryi mi tercih etmektedir?
- 8- Ritimlerin geleneksel vurmali çalgılardan bateriye aktarımında dikkat edilmesi gereken konular ve uygulanan yöntemler nelerdir? Bu aktarım sürecinde, orkestradaki diğer müzisyenlerin katkıları olmakta mıdır?
- 9- Türk halk müziğindeki aksak ritimlerin/usullerin bateriye uyarlanması ve icrası ile ilgili karşılaşılan zorluklar var mıdır? Varsa bu zorluklar nelerdir?
- 10- Halk müziği orkestralarında yer alan bateristlerin çaldıkları veya dinledikleri farklı türlere ait müziklerdeki ritmik yapıların, halk müziğindeki performanslarını kurgulamalarına etkisi var mıdır? Varsa bu etkiler nelerdir?

1.5. Amaç, Önem ve Hedef

Çalışmanın amacı, dünyanın birçok yerinde birbirinden bağımsız müzik türleri içerisinde kullanılan ve 1920'li yıllarda Türkiye'ye giriş yapan baterinin, Türk Halk Müziği orkestralarındaki konumunu, ritmik uygulamalarını ve tercih edilme nedenlerini araştırmaktır. Literatür taraması sonucunda, Türk Halk Müziği'nde bateri icrası üzerine bir akademik çalışma bulunmadığı görülmüştür. Bu alanda daha sonra yapılacak çalışmalara da ışık tutacağı düşünülen bu çalışma, Türk Halk Müziği özelinde bateri icrası ile ilgili yapılan ilk çalışma olması nedeniyle önem taşımaktadır.

1.6. Sayıtlar

Baterinin halk müziği orkestralarındaki tercih edilme nedenlerinin, halk müziğindeki ses dünyasını ve ritimleri modernize etmek olduğu; küçük kentlerdeki veya kent dışındaki bateri icralarında asma davul etkisinin görüldüğü; büyük kentlerde, halk müziği orkestralarının yanı sıra Pop, Rock ve Caz orkestralarında da yer alan bateristlerin, halk müziği icralarında bu türlerin ritmik nüvelerine de yer verdiği varsayılmaktadır.

1.7. Sınırlılıklar

Çalışma, bünyesinde bateri bulunduran Türk Halk Müziği topluluklarında yer alan bateristler ve diğer enstrümanları icra eden müzisyenler ile sınırlandırılmıştır.

1.8. İlgili Araştırmalar

Yapılan literatür taramasında araştırmamıza en yakın ve davul seti ile ilgili en yeni çalışma, Hakan Kılıçoğlu'nun, “‘Türkiye’de Popüler Müziğin Tarihsel Gelişiminde Davul Çalım Yaklaşımları” isimli yüksek lisans tez çalışmasıdır. Davul setinin ele alındığı ilk Türkçe tez çalışması olması sebebiyle önem ve örnek teşkil eden bu çalışmada; davul setinin dünyada ve ülkemizdeki tarihsel gelişimi incelenmiş, 1960-2000 yılları arasında yapılmış popüler müzik kayıtlarındaki davul seti icraları ele alınmış, belirtilen tarih aralığının önde gelen davulcu, aranjör ve müzisyenleriyle görüşmeler yapılarak davul setinin popüler müzikteki konumu ve çalım yaklaşımları incelenmiştir.

Göktürk Erdoğan, “‘Kentleşme Süreci Bağlamında Sivas’ta Davul Zurna Pratikleri” adlı doktora tez çalışmasında, asma davul ve zurna pratiklerinin köy ve kent yapılanmasındaki farklı uygulamalarını incelemiş, modern göstergeler içerisinde asma davul ve zurna pratiklerinin yeni ifade biçimleri ve repertuarla yer değiştirdiğini dile getirmiştir. Erdoğan, 2015-2017 yılları arasında Sivas’taki düğünlerde alan araştırması yapmış ve kaynak kişilerle görüşmüştür. Kentleşme ile birlikte yeni görünüm kazanan müzik anlayışı ve yaşam biçimlerindeki rolü giderek zayıflayan asma davul ve zurna pratiklerinin, değişen düğün mekanlarında yerini klavye ve orkestra çalgılarına bırakmasının, icra dinamiklerinde köklü değişim ve dönüşümlere sebep olduğu vurgulanmıştır. Bu değişim ve dönüşümler noktasında baterinin konumunu incelemek çalışmamızın amaçlarından biridir.

Hakan Kılıçoğlu ve Turan Sağer, “‘Türkiye’nin 1970-1980 Dönemi Popüler Müziğinde Davul Setine Genel Bakış” isimli makalede, Türkiye’de davulun tarihsel gelişimini, davulcuların etkilendiği ekolleri ve çalım yaklaşımlarını incelemiştir. Dönemin aranjörlerinden Osman İşmen ve Turhan Yükseler’e, davulcularından Okay Temiz’e, Moğollar grubunun kurucularından Cahit Berkay’a, bas gitarist İsmail Soyberk’e ve davulcu Cezmi Başeğmez’i temsilen Mert Türkmen’e 4 ana başlıkta sorular sorulmuş, elde edilen veriler yorumlanmıştır.

Paul Fleet ve Jonathan Winter birlikte yazmış olduğu, “Investigating the origins of contemporary basics on the drum kit: an exploration of the role of the hi-hat in Anglo-American popular musics from 1960 until 1974” başlıklı makalede, davul setinin içinde ‘hi-hat’ın nasıl çalındığı ve bu çalımın tür ve stilleri nasıl etkilediği ele

alınmıştır. Çalışmada, ‘hi-hat’ın kökeninin izini sürmeye yardımcı olması amacıyla, ‘hi-hat’ın fark yaratacak bir faktör olarak kullanıldığı ritimler incelenmiştir.

Peter Avanti’nin, “Black Musics, Technology, and Modernity: Exhibit A, the Drum Kit” isimli makalesinde, davul setinin tarihi incelenmiş ve Afrika müzik stillerinin yaratıcılık ihtiyaçlarını karşılamak üzere mekanik, teknik ve kavramsal yönlerden dört uzvun koordinasyonunu gerektiren bir multi enstrüman olarak geliştiği ifade edilmiştir. Davul setinin, popüler müziğin özünde olduğu, gelişen bu setin işitsel algıyı, kimliği ve bilinci etkilediği, somutlaşan bir müzik teknolojisi ve praksis olarak davul kitinin, Afrikalı-Amerikan müzik ve kültür tarihini yeniden konumlandırma ihtiyacını belirten bir “benlik teknolojisi” olduğu vurgulanmıştır.

Kevin Arthur Nichols’e ait “Important Works For Solo Drum Set As A Multiple Percussion Instrument” adlı doktora tez çalışmasında, solo davul seti için yazılmış eserlerin oluşturduğu literatür incelenmiştir. Solo çalışmaları icra edebilmek için geniş tabanlı bir öğrenim sürecinin ve felsefenin gereğine değinilmiş, solo çalmanın, doğaçlama ile paralel olarak ele alınmasının öneminden bahsedilmiştir. Spesifik kompozisyonların, davul seti icracılarının kişisel gelişiminin teşvik edilmesindeki önemine değinilmiş ve literatüre katkı sağlamak adına performans pratiklerinin analizleri yapılmıştır.

Joseph Mailloux, bir Afrika dansı olan “Agahu”nun, geleneksel vurmali çalgı toplulukları tarafından icra edilen müziğini davul setine uyarladığı “African folk drum-ensemble works adapted for solo drum set” adlı çalışmasında, geleneksel icra tekniklerini ve icranın katmanlarını ayrıntılı olarak incelemiştir. Çalışma her ne kadar ‘Agahu’ özelinde olsa da, ek olarak “Bembe”, “Kuku” ve “Vasse” adı verilen dansların ritmik uygulamalarının analizleri ve davul setine adaptasyonları yapılmıştır. Davul setini, Nijerya, Benin, Togo ve Gana köylerinde doğan Agahu’nun ifadesinin yeni potansiyel bir aracı olarak ele alan Mailloux, geleneksel topluluktan ziyade Agahu dansçılarına eşlik edecek bir solo enstrümanistin, ‘Agahu’nun evrimine katkıda bulunabileceğini ve popüleritesini kökeninin ötesine taşıyabileceğini ifade etmiştir.

Frederick Selvaggio, “Origins of the trap set/modern drum set and its use in twentieth-century classical music” adlı doktora çalışmasında, davul setinin tarihsel gelişimini ve geçmişteki kullanım alanlarını incelemiştir. Erken literatür, performanslar ve davul setinin bir solo enstrüman olarak ortaya çıkması hakkında araştırmalar yapılmıştır. Davul setinin orkestralardaki konumu ele alınmış, eserlerinde davul seti kullanan

yirminci yüzyıl bestecilerinden örnekler verilmiş ve ayrıntılı davul seti notasyonları sunulmuştur.

D. Doran Bugg, “The Role Of Turkish Percussion In The History and Development Of The Orchestral Percussion Section” isimli doktora tez çalışmasında, Avrupalı bestecilerin orkestralarda ilk defa Türklere ait vurmali çalgıları kullanma şekilleri incelemiştir. Bu enstrümanların ilerleyen dönemlerdeki tarihsel süreci, bestecilerin yeni kullanım yöntemleri ve bu enstrümanların orkestradan bağımsız olarak kendi başlarına da tanınma süreci araştırılmıştır. Çalışmanın, müziğin o dönemdeki otantik performanslarını yeniden yaratmak isteyen sanatçı ve şefler için bir kaynak sunduğu ifade edilmiştir.

Cosmo Anthony Barbaro tarafından hazırlanan “A comparative study of West African drum ensemble and the African American drum set” isimli doktora tez çalışmasında, Batı Afrika kültürünün ‘Amerikan Cazı’ üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Çalışım teknikleri, vurmali çalgı toplulukları ve davulun toplumdaki yeri ele alınmakla birlikte, konu organolojik açıdan da incelenmiştir. Çeşitli sanatçı ve üreticiler ile kişisel görüşmeler yapılmış, müzik kayıtları ve seçilen caz davulcuları yakından incelenerek bilgi toplanmıştır. Afrika ve Amerikan müziklerinin transkripsiyonları yapılarak karşılaştırılmıştır.

2. POPÜLER KÜLTÜR VE HALK KÜLTÜRÜ

Baterinin 1920’li yıllarda popüler caz ve dans müzikleri ile Türkiye’ye gelmiş olması, günümüzde de popüler müziğin önemli bir enstrümanı olması ve popüler müziğin, popüler kültürün bir ürünü olması sebebiyle bateriyi bir popüler kültür unsuru veya popülerleştirme aracı olarak ele almak mümkündür. Bu nedenle, bateri ve Türk Halk Müziği ilişkisini ele alan bu araştırmada “popüler kültür” ve “halk kültürü” kavramlarını incelemek önem arz etmektedir. Ancak öncesinde bu iki kavramı kapsayan “kültür” kavramına değinmek faydalı olacaktır.

2.1. Kültür

Kültür kavramı geçmişten günümüze birden fazla anlamda kullanılması sebebiyle tek ve net bir tanımlama ile açıklanması güç bir kavramdır. Marx’a göre kültür; “doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şeydir” (Güvenç, 2016, 123). Sözcüğün kökeni de insanın doğayla ilişkisine işaret etmektedir. Kültür sözcüğü dilimize Fransızca’daki “culture” kelimesinden geçmiş olup, kökeni Latince’deki “colere” fiiline dayanmaktadır. Latince’de “cultura” olarak kullanılan sözcük, ilk zamanlarında, ekip-biçme ve hayvan yetiştirme anlamlarında kullanılmıştır. Aydınlanma Çağı’nda, “insan beyninin geliştirilmesi” anlamında ve daha sonra “uygarlık” anlamında kullanılmıştır (Erdoğan, Alemdar, 2005a, 20).

Antropolog Edward Burnett Taylor, kültürü şöyle tanımlamıştır: “Kültür ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür” (Güvenç, 2016, 129).

Erdoğan’a göre kültür; “insanın kendi yaşamını, geçmişten gelen deneyimler ve birikimlerle ve kendinin yarattıklarıyla nasıl ürettiğini anlatır. İnsan kendini nasıl üretiyorsa, bu üretme yolu onun kültürüdür” (Erdoğan, 1999, 19).

Güvenç, kültür kavramının sahip olduğu özellikleri şöyle sıralamıştır:

- Kültür tarihidir ve s rekliidir,
- Kültür   renilir,
- Kültür toplumsaldır,
- Kültür b t nleştiricidir,
- Kültür, ideal ya da idealleştirilmiş kurallar bütünüdür,
- Kültür, ihtiyaçları karşılayıcı ve doyum sağlayıcıdır,
- Kültür değişir,
- Kültür bir soyutlamadır (Güvenç, 2016, 130-134).

Kültür, gelenek ve bilgilerin yeni kuşaklara aktarımını da içerir. Bu aktarım sırasında bazı kültürel değerlerin değişime uğraması olasıdır. Değişimle gelen yenilikler, geleneğin süregeldiği düşüncesini perdeleyebilir. Ancak yeni kuşaklarla birlikte ortaya çıkan yeni ihtiyaçlar, yeni   z mleri de beraberinde getirmektedir. Gelenek ve aktarılan diğer tüm şeyler, yeni olana uyumlanmaktadır. Bu uyumlanma süreci de kültürün bir parçasıdır. Hayatın her alanında olduğu gibi kültür alanında da değişim kaçınılmazdır (Burke, 2006, 36-37). Ancak bu değişim toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda kendiliğinden gerçekleşmelidir. Kültürün dokunulamaz ve herhangi bir kaygı veya amaç ile kurgulanamayacak kadar yüksek ve saf bir şey olduğunu düşünen Adorno, kültüre müdahale etme ve kültürü yönlendirme ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir:

“Kültür için ne kadar çok şey yapılırsa onun için o kadar kötü, demişti Eduard Steuermann. Bu paradoks şöyle geliştirilebilir: Kültür, planlayıp yönetildiğinde zarar görür; ama kendi haline bırakıldığında, kültürel olan ne varsa yalnızca etkisini değil varlığını da yitirmeye yüz tutar. Ne çoktandır kompartımanlaşma fikirleriyle yerleştirilmiş, naif kültür kavramını eleştirmeden kabul etmeli; ne de bütünleşik örgütlenme çağında kültürün başına gelenler karşısında muhafazak rca kafa sallamaya devam etmeli” (Adorno, 2014, 122).

Bu düşüncelere göre organik bir gelişim ve değişim sürecinden geçmesi beklenen kültür, zamanla yerini yönetilen bir kültüre bırakmıştır. “ zellikle bilinç yönetiminin yoğun bir şekilde yapıldığı çağımızda, kültür aynı zamanda planlı olarak üretilir ve dağıtılır” (Erdoğan, Alemdar, 2005a, 23).

Erdoğan ve Alemdar’a göre;

“ ster popüler, ister kitle veya sınıf kültürü olsun, isterse bir materyalin veya materyal olmayanın (d ş nselin, inancın)  retimi olsun, kültürle üretilen, belli biçimdeki materyal yaşam ve bu yaşamın ideolojisi ve bilincidir. Yaşamın ideolojisi ve bilincinin üretimi de materyal kültürün üretim özellikleriyle beraber gider, onun tarafından belirlendikten sonra, onunla etkileşime başlar. Bu etkileşim sürecinde sadece egemen kültürler yeniden üretilip sürekliliği sağlanmaya çalışılmaz, aynı zamanda karşıt olan kültürler üretilir ve mücadele verirler. Dolayısıyla, kültür

alanı insan yaşamının tümünü kapsayan egemenlik ve mücadele alanıdır” (Erdoğan, Alemdar, 2005a, 26).

2.2. Halk Kültürü

Halk kültürü, halkın istek ve ihtiyaçları doğrultusunda yine halk tarafından üretilen ve halkın edimsel birikimlerinin örüntüsü sonucu ortaya çıkan değerlerdir. Bir başka deyişle; halk kültürü, ait olduğu toplumun gereksinimlerini ve meramını yansıtmaktadır. Halkın üretme yeteneğini, düşünce biçimini veya kolektif görüşünü, halk kültürünün maddi ve manevi değerleri üzerinden okuyabilmek mümkündür.

Halk kültürünü oluşturan her türlü edim ve bu edimlerin sonucunda oluşan yaratımlar, halkın somut ihtiyaçları karşılamak içindir. Estetik özelliğin değil, işlevselliğin önemli olduğu bu yaratımlar anonim hale gelmeye uygundur (Kaynar, 1996, 24-29).

Rowe’a göre; “folk (halk) kültürü en iyi, metalaştırılabilir olmayan ve rasyonelleştirilmemiş kültür biçimlerinin aşınmasıyla tedricen tahrip edilen ve özünde endüstri öncesi, kapitalizm öncesi olan simgesel pratikler dizisi olarak nitelendirilebilir” (Rowe, 1996, 21). Nitekim Endüstri Devrimi’nin akabinde ortaya çıkan halk kültürü ve popüler kültür ayrımından sonra popüler kültürün, halk kültürü değerlerini pragmatist bir biçimde dönüştürüp tekrar halkın beğenisine sunuyor olması bu ifadeyi desteklemektedir.

Erdoğan ve Alemdar’a göre;

“Halk kültürü, günümüzde popüler kültüre ve kitle kültürüne olan ilişkisinde anlamını bulur. Eğer halk kültürü denilen herhangi bir ürün, popüler kültüre olan ilişkisinde ‘katılımcı veya rekabetçi sömürüyü’ anlatıyorsa, bu ürün ticarileşmiş ve emtialaşmış bir konumda ve egemen pratiklerin içinde yer alır. Eğer ‘rekabetçi direnişi ve karşıtlığı’ anlatıyorsa, farklı bir yerde durur” (Erdoğan, Alemdar, 2005a, 28).

Ticari amacı olmayan, kuşaklar arası aktarım yoluyla varlığını sürdüren ve bu kuşakları birbirine bağlayan halk kültürünün popülerliğini yitirmesinin nedenini, popüler olanın tanımını yapan güç merkezinin değişmesiyle ilişkilendiren Erdoğan, bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Dün, popüleri (halk ozanını, halk öyküsünü, halk ağıtını) tanımlayan güç halktı; bugün popüleri tanımlayan, medya denen ve reklamcılıkla yaşayan ticari amaçlı ticari güçtür. Yani popülerin tanımı halkın elinden alınmıştır; tanımı yapan sermaye gücüdür” (Erdoğan, 1999, 35). Halk kültürü ve popüler kültür kavramları arasındaki ilişkiye, “popüler kültür” başlığında da değinilecektir.

Kentleşme ile birlikte birçok bölgenin halk kültürü de kentlere taşınmıştır. Bunun sonucunda bazı kültürel değerler kentlerde varlığını yitirirken, bazı değerler başka kültürlerin değerleri ile etkileşime girerek ve kent şartlarına göre değişip dönüşerek varlığını yeni biçimleri ile devam ettirmişlerdir. Aralarında benzerlikler ve farklılıklar bulunan halk kültürlerinin kentlerde yeniden biçimlendirilmiş halleri ile yaşatılması, “kent folkloru” kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Ersoy, 2006, 234).

2.3. Popüler Kültür

Popüler sözcüğü, filolojik temelinin dayandığı Geç Orta Çağ’da “halka ait olan”, “halktan gelen” olarak tanımlanmıştır. Günümüzde ise bu tanım, yerini “çoğunluk tarafından beğenilen, sevilen ve tercih edilen” tanımına bırakmıştır (Erdoğan ve Alemdar, 2005a, 29-30). Çoğunluğun tasvip ettiği popüler tanımlaması, Sanayi Devrimi’yle birlikte değişen ve dönüşen kültürel değerlerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak popüler kültür ve halk kültürü iki farklı kavram haline gelmiştir. Popüler tanımının değişimiyle birlikte popüler kültür ürünleri halkın üretimi olmaktan çıkmış, teknolojik araçlarla üretilen ve halkın tüketimine sunulan ürünler haline gelmiştir. “Popüler kültür kendi biçimlerinin birçoğunu halk/folk kültüründen almış ve işlevsel dönüşümlere uğratarak kendine mal etmiştir” (Erdoğan ve Alemdar, 2005a, 48).

Gans, popüler kültürün veya kitle kültürünün; alıcısını para karşılığında memnun etmek üzere üretilmesi, tüketicisine en iyi ihtimalle sahte mutluluk vermesi, en kötü ihtimalle de duygusal anlamda olumsuz etkiler yaratması, toplumun kültürel kalitesini düşürmesi ve edilgen bir izleyici kitlesi yaratması nedeniyle totaliter rejimlere çanak tutması gibi özelliklerinin, bu kavramların eleştirisinde önemli noktalar olduğunu ifade etmektedir (Gans, 2014, 43). Gans, iç içe geçmiş olan kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarını aynı perspektiften değerlendirmiştir. Ancak bu iki kavramı birbirinden ayıran, benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koyan görüşlerin olması, bu çalışmada kitle kültürü kavramına değinmeyi gerekli kılmıştır.

“Kalabalık, yığın anlamındaki kitle kelimesi, basit ve sıradan anlamıyla, ırkları, meslekleri, cinsiyetleri ve kendilerini bir araya toplayan tesadüf her ne olursa olsun, rastgele bir bireyler topluluğunu ifade eder” (Bon, 1997, 19). Farklı bilinçlere sahip bireylerin çeşitli özellikleri ortak bir paydada birleşir ve kolektif bir bilinçle hareket eden kitle oluşturulur. Bununla birlikte kitle sözcüğü, olumlu ve olumsuz olmak üzere

iki ayrı anlamda kullanılmaktadır. Kuru kalabalığı veya edilgen bir topluluğu belirtmek için olumsuz anlamda kullanılırken, ortak bir amaç uğruna birleşen ve dayanışma ruhuna sahip bir topluluğu belirtmek için olumlu anlamda kullanılmaktadır.

Kitle kültürü ve popüler kültür kavramları arasındaki anlam ayrımı, kitle kültürünün ilk ortaya çıktığı zamana bakıldığında daha net görülmektedir. Sanayi Devrimi'nin akabinde egemen sınıf tarafından kitleler ve özellikle işçi sınıfı için yaratılmış olan kitle kültüründe tepeden inme bir tüketim yönlendirmesi söz konusudur. Kitle kültürünü yaratan sınıfın hedefi edilgen tüketicilerdir. Aynı dönemde popüler kültür, halka ait olan ve halkı temsil eden bir anlama sahiptir. Ancak zamanla bu anlam ayrımları iç içe geçmiş ve bu iki kavram günümüzde çoğu zaman birbirinin yerine kullanılmaya başlamıştır. Bunun en önemli nedeni kitle iletişim araçlarının kullanımının artmasıdır. Halka ait olan, halk tarafından tercih edilen ve bu nedenlerle popüler olarak adlandırılabilir her türlü kültürel unsur, kitle kültürü potasında işlevsel olarak dönüştürülüp satılabilir bir ürün haline getirilerek, kitlelere servis edilmektedir. Bu nedenle günümüzde bu iki kavramı net çizgilerle birbirinden ayırmak güçtür. Herhangi bir kültürel malzemenin popüler sayılabilmesi için halkın çoğunluğu tarafından tercih edilir olması şartı yerine getirilse bile, günümüzde her popüler kültür ürünü halk tarafından üretilmediği için popüler sözcüğünü de ilk ortaya çıktığı anlamı ile değerlendirmek mümkün değildir. Popüler kültür ürünlerinin, çoğunlukla, çağımızın vazgeçilmezi haline gelen kitle iletişim araçlarıyla insanlara sunulduğu gerçeği de göz önüne alındığında bu kavramların neden iç içe geçtiği daha anlaşılır olmaktadır.

Bu iki kavramın arasındaki çizgi her ne kadar muğlaklaşmış olsa da göz ardı edilemeyecek ayrılıkları da bulunmaktadır. Oskay, bu ayrılıkları açıklarken popüler kültür ve kitle kültürünün üretilme biçimleri, estetik kaygıları, aktarım araçları, realiteye karşı olan yanılsamaları olmak üzere dört temel notaya değinmiştir. Kitle kültürü, iktidar tarafından üretilir ve tüketim odaklıdır; popüler kültürün temelinde halk kültürü bulunur, halkın ihtiyaçlarını ve beklentilerini de ifade eder. Popüler kültürde estetik kaygı gözetilirken, kitle kültüründe kültürel ürünün ticari başarısı önemlidir. Kitle kültürünün aktarımı ve paylaşımı kitle iletişim araçları ile sınırlıyken, popüler kültür hem kitle iletişim araçları ile hem de gündelik veya geleneksel yaşam pratikleriyle aktarılıp paylaşılabilmektedir. Kitle kültüründe, popüler kültürde olduğundan daha derin bir yanılsama söz konusudur ve bu yanılsamanın toplumda

yarattığı yabancılaşmayı insanlara hissettirmemek amaçlanır. Bu da insanları daha edilgen bir konuma taşıyarak mümkün olmaktadır. Popüler kültürde de yanılsamaların olduğu yadsınmaz. Ancak bu yanılsamaların, kitle kültüründen farklı olarak, popüler kültürün sahip olduğu çeşitlilik ve değişen dinamikler nedeniyle daha nazik ve daha az yabancılaşmaya sebep olduğu söylenebilir (Oskay, 1998).

Popüler kültürün, kitle kültüründen üstün olduğunu vurgulayan Özbek'e göre; "hem günlük hayattaki kültürel pratiklerde hem de dil ve diğer kültürel ürünlerden ritüellere ve törenlere dek kültürel biçimlerin ve bunlara gömülü olan anlam ve değerlerin ortaya çıkarılması yaklaşımıyla 'popüler kültürün' kapsayıcı bir niteliği vardır" (Özbek, 1994, 93).

Popüler kültür ve kitle kültürüne ilişkin iki temel yaklaşım bulunmaktadır. Birincisi, "eleştirel okul" olarak da bilinen Frankfurt Okulu'nun düşünürleri tarafından ortaya konulmuş "eleştirel yaklaşım"; ikincisi ise "Birmingham Okulu" olarak da bilinen ve Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin düşünürleri tarafından ortaya konan "kültürelci yaklaşım"dır.

Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü eleştirisinde, popüler kültür ve kitle kültürü eş anlamlı kavramlar olarak ele alınmıştır. Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Friedrich Pollock, Herbert Marcuse ve Leo Löwenthal Frankfurt Okulu'nun önemli temsilcileridir. Frankfurt Okulu'nun eleştirisine göre kitle kültürü; iktidar tarafından biçimlendirilen, yapay ihtiyaçlar ve yapay tatminler sağlayan, düşünme konusunda bireyleri tembelleştiren, farklı kültürel değerleri bir araya getirip aralarındaki sınırları muğlaklaştırarak ticari bir ürün haline getiren bir kültürdür. Kitle kültürü, insanları birer tüketiciye, kültürel değerleri ise ürünlere dönüştürmektedir.

Horkheimer ve Adorno, 1947 yılında yayımladıkları Aydınlanmanın Diyalektiği isimli kitapta, kitle kültürü ifadesi yerine "kültür endüstrisi" ifadesini kullanmışlardır. Adorno, bu ifade değişikliğinin sebebini şöyle açıklamaktadır:

"Burada, kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi, konuyu savunanların hoşuna gidecek bir yorumu en baştan olanaksızlaştırmak için 'kitle kültürü' ifadesini 'kültür endüstrisi'yle değiştirdik. Kültür endüstrisi öyle bir kültürden son derece farklıdır. Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirlerine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar. Bugünkü teknik olanaklar kadar, ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması da bunu yapmalarına olanak verir. Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir" (Adorno, 2014, 109-110).

Frankfurt Okulu'nun güdüp yönetme kuramına göre kültür endüstrisi, yarattığı yanıltıcı gereksinimler ile tüketicilerini manipüle etmektedir. Buna göre; popüler kültür ürünleri güdülüp yönetilen, sözde bir deneyim ve doyum sağlamaktadır. Bu deneyim ve doyumun sağlanabilmesi için tüketiciye sunulan ürün çeşitliliğinin kriterleri ve limitleri de kültür endüstrisi tarafından belirlenmektedir. Bireylerin belirlenmiş seçenekler arasında seçim yapabilme imkanı, bir özgürlük yanılsamasını da beraberinde getirmektedir. Marcuse'ye göre;

“Bireye açık olan seçmelerin erimi insan özgürlüğünün derecesini saptamada belirleyici bir etmen değildir. Yalnızca birey tarafından neyin seçilebileceğini ve neyin seçilmiş olduğunu göstermeye yarar. Özgür seçim için ölçüt hiçbir zaman saltık bir ölçüt olamaz, ama ne de bütünüyle görelidir. Efendilerin özgürce seçimi efendileri ya da köleleri ortadan kaldırmaz” (Marcuse, 2010, 24).

Kültür endüstrisinin ürünlerinin ticari maksatlarının yanı sıra toplumsal düşüncüyü denetim altında tutmak gibi bir işlevi de vardır. Kültür endüstrisini elinde bulunduran egemen güç, kitlelerin satın alacağı, dinleyeceği veya izleyeceği ürünleri yaratırken kendi ideolojisini de bu ürünlerin içerisine konumlandırır. Toplum, sınırları iktidar tarafından çizilmiş bu ürünleri fark etmeden tüketmektedir. Özbek'e göre; “Ancak reel hayatla arasına mesafe koyabilen birey direnebilir. Kitle içinde erimiş birey ise ancak toplumsal mekanizmaların dayattığı biçimde duyabilir ve bu aşına dünyaya karşı yeni bir dünyanın, yeni bir toplumun mümkün olabileceğini duyup, bu doğrultuda direnemez” (Özbek, 1994, 64).

Egemen bir ideolojinin olduğu yerde, bu egemen ideolojiye karşı mücadele veren başka bir ideoloji veya ideolojilerin de olduğunu ifade eden Korkmaz ve Alemdar'a göre; “tekelci kapitalizmin kitle üretiminde bilinç endüstrisinin gücü içinde mücadeleciler sınıfları eriten Frankfurt Okulu, yaklaşımlarında çalışan sınıfların mücadele kültürünü büyük ölçüde dışarıda bırakmışlardır” (Erdoğan, Alemdar, 2005b, 256).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'deki Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin ortaya koyduğu kültürelci yaklaşım, Frankfurt Okulu'nun güdüp yönetme kuramına karşı çıkmaktadır. Bu yaklaşımın önemli isimlerinden R. Williams, popüler kültürün yaratıcısının halk olduğunu ifade etmiş ve Frankfurt Okulu'nun eş anlamlı kavramlar olarak ele aldığı popüler kültür ve kitle kültürü kavramlarını birbirinden ayırmıştır. Kitle kültürünün ise toplumun belirli bir kesimi tarafından halk için geliştirilen bir kültür olduğunu ifade etmiştir (Özbek, 1994, 71-92).

Kültürel çalışmalara çok önemli katkılarda bulunmuş olan Hall, egemen kültürün sürekli ve zorunlu olarak popüler kültürü dağıtmak ve yeniden organize etmek adına bir mücadele içinde olduğunu düşünmektedir. Bu mücadeledeki direnç noktaları ve birbirinin yerine geçme anları, kültürel mücadelenin diyalektiğini oluşturmaktadır. Bu diyalektiğin kültür alanını sürekli bir savaş alanı haline getirdiğini ifade eden Hall, bu savaşta tek ve net bir zaferin değil, devamlı olarak kazanılacak ve kaybedilecek stratejik konumların olduğunu belirtmektedir (Hall, 1981, 233).

2.4. Halk Kültürü ve Popüler Kültür Bağlamında Türk Halk Müziği ve Bateria İlişkisi

Bateria ve Türk Halk Müziği'nin temasları 1930'larda "cazband" tabir edilen orkestralar ile başlamış, bu temasların geniş çapta etki uyandıran yaratımları ise 1960'lı yıllarda başlayan Anadolu Pop akımı ile ortaya konulmuştur.

Anadolu Pop, halk türkülerinin batı armonisi ile düzenlenip batı enstrümanları ile yeniden icra edilmesiyle, 60'lı yıllarda ortaya çıkmış bir müzik akımıdır. Bu akımın en önemli temsilcilerinden olan Moğollar grubunun üyesi Cahit Berkay, Anadolu Pop'u şöyle tanımlamaktadır: "Anadolu Pop; Türk folklor temaları, çalgıları ve şiirleri ile pop müziğin elektronik imkanları ve sistemlerinin birleştirilmesiyle meydana gelen bir stildi" (Hasgöl, 1996, 60). Anadolu ezgilerinin popüler kent müziklerinde kullanılan enstrümanlar aracılığıyla yeniden yorumlandığı bu stile adını veren "Anadolu Pop" tabiri, Moğollar grubunun bas gitaristi olan Taner Öngür tarafından, ilk kez 1969 yılında kullanılmıştır. Bu akımın öncüsü kabul edilen çalışmalar, 1969 öncesinde Alpay, Barış Manço, Erol Büyükburç ve Tülay German tarafından ortaya konulmuştur. Barış Manço'nun 1962-1963 adını taşıyan plağında seslendirdiği "Kızılıklar", "Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar" ve "Çıt Çıt Twist"; Alpay'ın seslendirdiği "Kara Tren"; Erol Büyükburç'un seslendirdiği "Kızılıklar Oldu Mu?" ve Tülay German'ın seslendirdiği "Burçak Tarlası" ve "Mecnunum Leylamı Gördüm" isimli parçalar, Anadolu Pop üslubu ile yorumlanmış ilk örneklerdendir. Kentli dinleyicinin beğenisi kazanan bu çalışmaların ardından birçok müzisyen bu yönde düzenlemeler yapmaya yönelmiştir. "Altın Mikrofon" yarışması ile birçok genç müzisyen, modernize ettikleri türkülerini geniş kitlelere duyurma şansı yakalamış ve Anadolu Pop akımına önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Dönemin toplumcu gerçekçi köy edebiyatının müzikteki karşılığının Anadolu Pop olduğunu ifade eden Canbazoglu, genç müzisyenlerin bu üsluba yönelmelerinin nedenini şöyle açıklamıştır: “Uluslararası arenada yaşlıları country, folk üst başlıklarıyla kendi halk müziklerine eğilirken, Türkiye’nin kent kökenli gençleri yüzlerini Anadolu’nun müziğine çevirir” (Canbazoglu, 2009, 25). Bu gençler, yerel kültürel malzemeyi elektrik gitar, elektrik bas gitar, klavye ve davul seti gibi popüler batı müziklerinden gelen enstrümanlar ile sunarak seslerini dünyaya duyurmayı amaçlamışlardır. Araştırmanın öznesi olan bateri ise başlı başına bir batılılaşmayı temsil etmektedir. Özellikle 30’lu yıllardan itibaren bateri ve saksafon gibi çalgıların dahil olduğu, “cazbant” veya “cazband” tabir edilen düğün orkestralarında bateri, “caz” olarak adlandırılmıştır (Erkal, 2014, 31). Kökeni Amerika Birleşik Devletleri’ne dayanan bateri, caz müziğini; caz müziği de batı kültürünü işaret etmektedir.

Türk Halk Müziği’nde önemli bir unsur olan ve zengin bir çeşitlilik içeren halk müziği ritimlerinin, bateri ile icra edilmesi hem icradaki ifadeyi güçlendirmiş hem de ses yelpazesinin genişlemesini sağlamıştır. Canbazoglu, bu durumu şu sözlerle anlatmıştır:

“Plak üretiminin arttığı, pikapların ülke çapına yayılmaya başladığı, hatta dolmuşlarda, minibüslerde bile yaşamımıza girdiği günlerde insanlar tempolu parçaları sever ve Anadolu Pop’un gümür gümür soundu kulaklarına daha bir hoş gelir. Büyük kentler dışına düzenlenen turneler sırasında halkın, çok iyi bildiği türküler, batılı sazlarla dinlemekten büyük zevk aldığını saptılar; tabii darbukadan çıkan ritim başkadır, bateriden çıkan başka...” (Canbazoglu, 2009, 26).

Bir icracının 4 hatlı ritmik yapılar kurabilmesine imkan sağlayan baterinin, sağlamış olduğu icra imkanlarının ve duysal doyumun yanı sıra, tercih edilme nedenlerinden birisi de dinleyiciye sağlamış olduğu görsel doyumdur. Araştırmamız bağlamında sözlü görüşme yapılan ve uzun yıllar halk müziği orkestralarında keman ve bağlama sanatçısı olarak yer almış olan Bekir Öztürk, 80’li yıllarda baterinin Anadolu’daki orkestralara etkilerini şu sözlerle ifade etmiştir:

“Baterinin gelmesiyle çalgı gruplarına artık orkestra deniliyordu. Daha önce çalgıcı veya müzik grubu olarak anılıyorduk. Bateri, müzik grubuna bir ağırlık kazandırdı. Görüntü açısından da daha zengin ve daha kalabalık gösterdiği için tercih ediliyordu. Seyirciyi hem görsel hem de müzikal anlamda doyuruyor” (Bekir Öztürk ile sözlü görüşme, 2020).

Göktürk Erdoğan’ın doktora çalışması için sözlü görüşme yaptığı kişilerden Uğur Kaya’nın ifadeleri, 1970’li yıllarda Sivas’taki düğün orkestralarının değişimine dikkat çekmektedir: “...bir bas gitar, bir gitar, bir tane bateri ile modern orkestralar kurulmaya başladı. Sene 1970’lerin ilk yarısı” (Erdoğan, 2018, 167).

Türküleri modernize etme yaklaşımında geleneksel vurmali çalgılar yerine veya bu çalgılar ile birlikte bateri kullanılmasının amacı, dönemin popüler yerli ve yabancı müziklerindeki ritmik yapıyı ve ritmik ses yelpazesini halk müziğine aktarabilmektir. Böylece halk kültürünün ürünleri olan türküler, popüler müzik enstrümanları vasıtasıyla hem işitsel hem de görsel açıdan popüler olana yaklaşmakta ve daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşabilmektedir. Popüler bir pratiğin, o pratiği yapan kişiyi de popüler hale getirdiğini belirten Erdoğan'ın şu ifadesi bu durumu özetler niteliktedir: "Popülerden geçerek kişi kendi gözünde ve diğerlerinin karşısında değerini bulur" (Erdoğan, 2004). Nitekim halk müziği, pragmatist sayılabilecek bir anlayışla, kentli dinleyicinin alıcısı olduğu popüler müziklerdeki ses dünyasının öğeleriyle harmanlanarak popüler olanın değerine yakınlaştırılmıştır. Bu akımın büyük ses getirmesi ve dinleyici tarafından beğenilmesi üzerine Anadolu Pop üslubu ile düzenleme yapmak popüler hale gelmiş, dönemin birçok müzisyeni ve grubu bu üsluba yönelmiştir.

Popüler kültür, Güngör tarafından;

"kaynağını toplumların geçmişteki yaşam deneyimleri ve kültürel birikimlerinden alan; gündelik yaşam pratiklerini içselleştirerek güncel haline gelen; üretim ve tüketim açısından toplumun en ala kesiminden en üst kesimine kadar tüm tabakalarını, farklı derecelerde de olsa, temsil eden; bir yandan egemen güçlerin toplumu yönetmesi ve yönlendirmesi için imkan sağlarken; bir yandan da kültürel etkinlik alanı içerisinde temsil olanağı bulamayan kesimlerin kurulu düzene karşıt tavırlarını sergileyebildikleri bir mücadele alanı"

olarak tanımlanmıştır (Tellan, 2004). 1934-1936 yılları arasında müzik alanında gerçekleştirilmek istenen batılılaşma hareketiyle birlikte devlet tarafından radyoda yasaklanan halk müziği, otoriteden bağımsız olarak ortaya çıkan Anadolu Pop akımı ile organik bir batılılaşma süreci yaşamış ve bu mücadele alanında yeni biçimi ile temsil edilmiştir. Seçkin kitlenin dinlediği caz ve dans müziklerinden gelen bir enstrüman olan davul seti ise batılı anlayışın egemen olduğu kültür alanında otantik hali ile temsil imkanı bulamayan halk müziğinin bu yeni biçiminde batılı bir imge olarak yer almıştır. Buna ek olarak kentleşme ile birlikte yaşam pratikleri giderek kompleks hale gelen, günlük hayatta maruz kaldığı ses yoğunluğu ve yüksekliği artan dinleyiciye kompleks ve baskın bir ritmik yapı sunmaktadır.

Anadolu Pop 70'li yıllarda siyasi nedenlerle söylem ve biçim açısından sertleşerek Anadolu Pop-Rock olarak, daha sonra ise Anadolu Rock olarak adlandırılmıştır. Farklı dönemlerde aynı müzikal amaca hizmet eden yapıtların ortaya konulduğu bu akımlara paralel olarak, daha önce geleneksel enstrümanlar ile çalışmalar yapmış olan halk

müziği sanatçıların 80’li yıllarda çıkan albümlerinde de ritim açısından modern bir yorum ve duyum ortaya koymak adına bateri kullanılmaya başlanmıştır. 90’lı yıllar ve sonrasında yapılan modernize edilmiş türkü albümlerinde ise bateri, elektrik bas gitar ve klavye gibi çalgılar ile geleneksel halk müziği çalgıları girift bir hal almıştır. 80’lerde Güler Duman ve Aysel Şeker; 90’larda Hüseyin Turan, Ali Özütemiz (bilinen adıyla, Kıvrıkcık Ali), Kubat, Sümer Ezgü ve Tolga Sağ gibi isimlerin ortaya koyduğu çalışmalar, bu duruma örnek niteliğinde çalışmalardır. Bununla birlikte, albüm çalışmalarında bateri kullanımı görülmeyen, Türk Halk Müziği’nin en önemli temsilcilerinden Neşet Ertaş’ın bazı canlı performanslarında ritim enstrümanı olarak bateri kullanıldığı görülmüştür. Sosyal medya platformu YouTube üzerinden yayınlanan iki farklı canlı performansın, Almanya’da iki farklı düğünde ve 1989 ile 1991 yıllarında gerçekleştiği kaydedilmiştir (Neşet Ertaş – Potpori; Neşet Ertaş – Düğün, [29.05.2021]).

Tolga Sağ’ın 1999 yılında yayınlanan, geleneksel halk müziği enstrümanları ile birlikte bateri, bas gitar, klavye ve bakır nefesli çalgıların da kullanıldığı “Yol” albümü ile ilgili dönemin Cumhuriyet Gazetesi’nde şu ifadeler yer almaktadır: “Tolga Sağ’ın albümü denemelerle dolu. Pop ve caz kulvarlarında giden birçok usta enstrümanistle bazı parçaları kentli kulaklara yönelten Sağ, genç kuşağın halk müziğine getirmeye başladığı yeni yorumdan da ipuçları veriyor” (Yolculuk başladı, 1999, 14). Albümdeki enstrüman, icracı ve yorum tercihleri, deneme olarak değerlendirilmiş ve halk müziğindeki bu denemelerin, kentli dinleyicinin beğenisine hitap edeceği düşünülmüştür. Erdoğan, halk kültürünün popüler kültür karşısında bulduğu anlamı ve yeniden biçimlenmesini, halk müziği ve kentli dinleyici bağlamında şöyle açıklamaktadır:

“Örneğin müzik kültürü, özellikle büyük kentlerde, dilinden başka her şeyi özellikle Amerikan popüler rock karakterini taşıyan bir biçime bürünür. Bu biçimle gelen, eğlence, kullanma, tüketme, insanlar arası ilişki ve değerler egemenlik kazanır. Bu egemenlikte, mücadeleci kültürün bazısı, çıkar yol olarak, bu biçimi kullanarak mesajını iletme yolunu seçer: Halkın müziği ve folk deyişleri, Amerika’nın deyiş tarzıyla denmeye başlar. Halk\folk kapitalist pazar yeri olur (Bunu olumlu veya olumsuz olarak değerlendirmiyorum. Sadece ne olduğunu anlatıyorum)” (Erdoğan, 1999, 44).

Burke, Eric Hobsbawn’ın 1959’da yayımlanan “The Jazz Scene” isimli kitabıyla ilgili yaptığı değerlendirmeler ile Türk Halk Müziği’nin kentlerdeki temsiliyetine ve bunun sonuçlarına dair benzerlikler sunmaktadır:

“... yazar yalnızca müziği değil, onu dinleyen halk kitlelerini de tartışmakta; cazı bir iş kolu ve toplumsal ve siyasal bir protesto biçimi olarak ele almaktadır. Vardığı sonuç, cazın ‘bir halk

müziği olarak unutulup gitmek yerine, çağdaş şehirli ve endüstriyel uygarlık ortamında kendisini sürdürünce' ne olacağını örneklendirdiğidir” (Burke, 2006, 24).

Burke ve Erdoğan'ın ifadeleri birlikte düşünüldüğünde, Anadolu türkülerini yeni biçimleri ile büyük kentlerdeki dinleyiciye sunmak; bu türkülerin ait olduğu bölgelerdeki halkın söylemlerini, politik duruşlarını, toplumsal duygulanımlarını geniş kitlelerce bilinir hale getirmesi ve kentli dinleyicinin, halk kültürünü oluşturan bu değerlerle kendi değerleri arasında yakınlık ve özdeşlik kurabilmesine vesile olması bakımından yararlı bir yeniden biçimlendirme olarak ele alınabilir. Ancak bu yeniden biçimlendirmeyi yöresel aidiyetlik bakımından bateri özelinde ele alacak olursak; bölgelere göre farklılık gösteren geleneksel vurmali çalgılar ile icra edilen halk müziği ritimlerinin, Pop veya Rock gibi müzik türlerine ait sabit ritim kalıplarına göre biçimlendirilerek bateri ile icra edilmesi yöresel aidiyetlik hususunda bir muğlaklaşma ihtimalini ortaya çıkarmaktadır. Halk müziği ritimlerinde yeni bir biçim ve duyum ortaya koyarken, ritimlerin bölgelere veya yörelere göre farklılık gösteren karakteristik özelliklerini ritmik yapıya dahil ederek, dinleyiciye yöresel veya bölgesel nüveleri duyurmak mümkündür. Bu yaklaşımdaki bir icra için, ritimlerin geleneksel vurmali çalgılardan bateriye aktarımında, geleneksel çalgılar ile çalınan ritim kalıplarının kaynak olarak alınması ve bu kalıplardaki spesifik motiflerin, baterinin sağladığı çalım imkanları doğrultusunda yorumlanması yararlı olacaktır.

Halk müziği orkestralarında bateri icrasına ilişkin TRT'nin tutumuna bakacak olursak; halkın klasik batı armonisi ile bestelenmiş müzikleri dinlemesini sağlamak amacıyla 1934-1936 yılları arasında halk müziğini, geleneksel halk müziği icrasına aykırı olduğu gerekçesiyle de 70'li yıllarda Anadolu Pop düzenlemelerini yasaklayan TRT dahi televizyon kanallarındaki halk müziği programlarında, geleneksel enstrümanlarla birlikte bateri, elektrik bas gitar ve klavye gibi çalgılara yer vermektedir. Bu durum, “piyasa” tabir edilen, özel müzik sektöründeki halk müziği yapıtlarında uzun zamandır yer verilen baterinin Türk Halk Müziği'ndeki konumunun devlet tarafından da onaylandığını kanıtlar niteliktedir.

3. YÖNTEM

Araştırmada yöntem olarak kaynak taraması ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır. Görüşmeler için hazırlanan sorular, halk müziği orkestralarında yer alan dokuz baterist, bir bağlama ve keman icracısı, bir asma davul icracısı, bir solist ve bir gitar icracısına yöneltilmiştir. Görüşmelerden elde edilen veriler dikte edilmiş ve araştırmanın amacı doğrultusunda yorumlanmıştır.

3.1. Araştırma Modeli

Araştırmanın modeli betimseldir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Türkiye’deki halk müziği orkestraları oluşturmaktadır. Örneklem grubu ise halk müziği orkestralarında yer almış dokuz baterist, bir asma davul icracısı, bir bağlama ve keman icracısı, bir gitar icracısı ve bir solist olmak üzere 13 müzisyenden oluşmaktadır.

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmanın verileri, görüşme ve kaynak taraması yöntemleri ile toplanmıştır.

4. BULGULAR

Bu bölümde, baterinin halk müziği orkestralarında tercih edilme nedenlerini ve çalım yaklaşımlarını ortaya koymak amacıyla hazırlanan görüşme sorularının, halk müziği orkestralarında yer alan 13 müzisyene yöneltilmesiyle elde edilen veriler yer almaktadır. Araştırmanın bulguları, görüşmelerin sonucunda elde edilen bu verilerden oluşmaktadır.

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Halk müziği orkestralarında yer alan bateristler, bateri çalmaya ne zaman ve nasıl başlamışlardır? Bateri eğitimine erişim imkanları nasıldı?” sorusuna ilişkin, dokuz baterist ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler aşağıda yer almaktadır.

Ahmet Kaplan: 1975 yılında Kahramanmaraş Merkez’de doğdum. İlk ve ortaokulu burada okudum. Ortaokuldan sonra müzik hayatına atıldım ve okumayı bıraktım. Sonradan benim için büyük bir pişmanlık oldu tabii, ama yine de halimden memnunum. Rahmetli Mahmut ustamız sayesinde bateri ile tanıştım. Eskiden orkestralar, özel olarak evlerdeki düğünlere gelirlerdi. Bu düğünlerde, 1983-1984 yıllarında, benim içimde bateriye karşı bir heves oluştu. İlkokul üçüncü sınıfa gidiyordum, haliyle bateri alacak param yoktu. O zaman bateri almak ekonomik açıdan hayli zordu. Ben de evdeki kap kacak, kazan gibi şeylere vurarak onları çalmaya başladım. Bu durumdan dolayı evde anne ve babamdan azar işitiyordum. Daha sonra ben Mahmut Abi’nin yanında çıraklığa başladım. O zamanlarda usta-çırak ilişkisi vardı. Bateriyi taşımaya, kurmaya yardım ederdim. Orkestranın mola verdiği zamanlarda baterinin başına geçip çalmaya çalışırdım. Mahmut Abi nasıl çalındığını gösterirdi. Yaklaşık 3 yıl sonra, bir baterist olarak piyasada çalışmaya ve para kazanmaya başladım. Bu sırada hala baterim yoktu. Ses düzeni ve baterisi olan, orkestrayı organize eden insanların yanında çalışıyordum. İş dışında, bu aletlerin durduğu dükkanlarda pratik yapardım. İlerleyen zamanlarda bateri aldım. Giderek profesyonelleştim. Gazinolarda çalmaya başladım. Eğitim almadım. Sadece birileri

biraz yardımcı oldu. Dinleyip, duyduğumu çalmaya çalışıyordum. Nasıl çaldığını göstermek istemeyen büyüklerimle de karşılaştım. Biz yine de dinlerdik ve bir şeyler yapmaya çalışırdık. Nitekim yaptık. O yıllara göre çok bilgili olan rahmetli Apo Abi ile çalıştık. Soyadını hatırlayamıyorum. Bize göre çok bilinçliydi. Kurtuluş Türkgüven, Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses ile turnelerde çaldı. Onunla çalışmanın bana çok faydası oldu. Dönemin modern ritimleri ve yenilikçi yaklaşımlarıyla, kalıbımızı aşmamıza yardımcı oldu.

Arda Varol: 1984 doğumluyum. Müzisyen bir ailede doğduğum için, doğal olarak, ben de başka bir meslekle uğraşmadım. Babam, dayım ve rahmetli dedem müzisyendir. Babam Süreyya Varol, kendi döneminde isim yapmış sayılı bateristlerden biriydi. Onun izinde başlayarak, 17-18 senedir, hem onun bıraktığı piyasada hem de kendi edindiğim çevremde olmak üzere geniş bir alanda çalışmaktayım. 10 yıldan beri TRT Müzik kanalında, 17 yıldan beri de Ankara Kent Orkestrası'ndayım. Bu çalışmaların yanı sıra davul seminerleri yapıyorum. Eğitim çok az aldım. Temel eğitimi babamdan aldıktan sonra üst seviyelerdeki eğitimi kendi başıma hallettim. O seviyelerde bir hocam olmadı. Günde 5-6 saat çalışarak bugünkü noktaya geldim.

Ayaz Ayana: 1989'da Batman Merkez'de doğdum. Bateria çalmaya, sokak düğünlerinden motive olarak başladım. Eskiden sokaklarda hemen her gün düğünler oluyordu. Oralarda gördüğüm bateria beni kendine çekti. Düğünlerde müzik gruplarının yanına oturup onları izliyor, daha sonra eve dönüp egzersizler yapıyordum. Eğitim almadım. Düğünlerde çalan bateristleri izleyerek kulaktan egzersizler yaptım. Kendime aldığım bir çift baget ile evde yastığa vurarak çalışıyordum. Günümüze kadar bu şekilde kulaktan çalarak devam ettim.

Bülent Ay: 1977 Sinop Gerze doğumluyum. 4-5 yaşlarımdan itibaren davul çalmaya başladım. Müzik hayatıma küçük yaşlarda, usta-çırak ilişkisi içerisinde, abim ve arkadaşlarının düğün orkestrasında çalarak başladım. Erken yaşlarda farklı tarzlarda müziklerle sahne deneyimlerim olmaya başladı. O dönemde Türkiye'de taverna müziği revaçtaydı. Taverna müziğinde kullanılan klavyeler ve klavyelerin 'ritim box'ları, akustik müzikle uğraşan orkestraların önünü kesiyordu. Ben şanslıyım ki insanların tek bir klavye ile müzik yaptığı dönemde, çocukluğum akustik müzik yapan bir orkestra ile farklı müzikal fikirleri inceleyerek geçti. Ortaöğretimim bitene kadar doğduğum yerde bulundum. 1992 yılında ailece İstanbul'a taşındıktan sonra

İstanbul'daki eğitim hayatının yanı sıra müzik insanlarıyla buluşma, tanışma ve müzik yapma olanağı buldum. Bu insanların sizi başka insanlarla tanıştırmaları, sosyal çevrenizin gelişmesi, müzik camiasında görev edindiğiniz işlerin ciddiyeti, çaldığımız sürece sizi başka bir yere taşıyor. Ben aslında halk müziği altyapısına sahip değildim. Çocukluğumda dönemin modern yabancı müziklerini dinleyerek enstrümanımı geliştirmeye çalıştım. İstanbul'a geldikten sonra değişik müzik akımlarının hareketliliğini gördüm. Ben de o hareketin Rock, Pop veya halk müziği taraflarında bulunmaya çalıştım. 1993-1994 yıllarında halk müziğinin Beyoğlu'ndaki barlara girmesiyle, benden birkaç jenerasyon büyük olan abilerimle birlikte oradaki akımı başlatan müzisyenler arasındayız. Orkestrasyonları batı sazları ile beraber yapıyorduk. Keyboard, bas gitar, gitar, davul, bağlama, kaval, keman ve çellonun olduğu orkestralarımız vardı. Bir ara Türk dinleyiciler yerine çoğunlukla turistler gelmeye başladı. Çünkü çaldığımız müzikler, Anadolu'nun kendine has tınlarını içeren müziklerdi. Yabancıların gösterdiği ilgi ve benzer barların çoğalması, bu müziğin patlama sebeplerindendir. Halk müziği, 80'li yıllardaki kapalılığını ve karanlığını yırtmasıyla ortaya çıkan değişik albümler ve özgün fikirler sayesinde, 90'larda revaçta olmaya başladı. O camia çok değerli insanlar kazandı o dönemde. Mesela, Kubat'ın meşhur olması o yıllardadır. Son 3-4 yıldır Kubat'la çalışıyorum. O dönem barlarda çalmanın yanı sıra farklı sanatçılara da sahnelerde eşlik ediyordum. İnsan sahip olduğu müzikal fikirlerin veya mücadelesini verdiği müziğin, ister barda çalsın ister konserde çalsın, zamanla savunucusu haline geliyor. Dolayısıyla bu çaldığımız albümlere de yansıyor. 1994 yılından beri albümlerde çalışıyorum. Bu albümlerin %50-60'ı halk müziği albümleridir. Bunların yanında Pop, Rock ve enstrümantal müziklerin olduğu albümlerde de yer aldım. 2500'ün üzerinde albüm çaldım. Bazen farklı ülkelerin ve medeniyetlerin müziklerini çalma şansımız oluyor. Yurtdışından gelen misafir müzisyenlerin projelerinde bulunuyoruz. Mısır'dan, Katar'dan veya Fransa'dan gelen müzisyenler, buradaki Türk müzisyenlerle beraber projeler yapıyorlar. Kuzey Afrika'dan Fransa'ya göçmüş, Paris Konservatuvarı'nda eğitim alan üçüncü, dördüncü nesil çok yetenekli Afrikalı müzisyenler var. Bazen de biz Almanya'ya, İsviçre'ye kayıt yapmaya gidiyoruz.

Davul eğitimi almadım. Evde müzik dinlerken veya abimlerle çalarken geliştirdiğim metotlarla kendi kendimi yetiştirdim. Bunun temelinde değişik türde müzikleri çok dinlemek var. Ondan sonra da bu müziklerdeki "pattern"leri ve formları, kendi icra

ettiğim müziğe uydurmaya çalıştım. Dönemin (1983-1984 yılları) Rock, Blues ve Pop müziklerinin çok faydası oldu bana. O yıllarda iletişim araçları belli: Radyo ve siyah-beyaz televizyon var. Tek kanal olarak TRT 1 var. Türkiye şimdiki gibi dünya açık pazarına dahil değil. Dolayısıyla yurtdışından albüm, kaset, teyp temin etmek çok zordu. Ancak Avrupa’da çalışan akrabalarınız varsa, Türkiye’ye tatile gelirken getirirlerdi. Türkiye’ye bir sürü dijital cihaz ve müzik aleti onların sayesinde girmiştir.

Cengiz Tural: 24 Ocak 1984, Bingöl doğumluyum. Bingöl’lü değilim. Memur çocuğu olduğum için orada doğmuşum. Müziğe 1999 yılında, Arıkan Sırakaya ve Selami Sevinç’ten dersler alarak, ‘Hip-Hop’ isimli davul okulunda başladım. 21 yıldır davul çalışıyorum. 18 yaşından beri profesyonel olarak çalışıp, bu işten para kazanıyorum. Birçok pop müzisyeni ile çalıştım. Aynı zamanda kayıt müzisyeniyim. En çok da “O Ses Türkiye” programı ile tanınıyorum. Dokuz senedir O Ses Türkiye ve Tarık Sezer Orkestrası’ndayım. Önümüzdeki sezon çekilebilirse 10. sezonu çekiyor olacağız. Bir tane single yayınladığım, kendime ait bir projem var. Yakında kendi bestelerimden oluşan 4 şarkılık mini bir albümüm çıkacak.

Lisedeki müzik hocamız Muhsin Özdemir, TRT’de neyzendi. Çok iyi bir neyzendir. Nota okumayı ondan öğrenmiştim. Davulda da zaten pek bir farkı yok. Davul çalmayı da notayla öğrendim. 4 sene davul dersi aldım. Haftada 2 gün beni orada tutabildikleri kadar tutuyorlardı. Arıkan Sırakaya ve Selami Sevinç sağ olsunlar, çalışkan öğrenciyi destekliyorlardı. Daha çok Arıkan Sırakaya’yla çalıştım; %98 oranında diyebilirim. Selami Abi’nin hakkı ödenmez, ama davulculuk fikirleri açısından Arıkan Sırakaya’nın öğrencisiyim. Stil tarama, nota, dörtlük vuruşlardaki hakimiyet, duyum, bilinçli çalma gibi konularda sıkı, düzgün, vizyoner ve çağı önden yakalayan bir eğitimim oldu. O yüzden kendimi çok şanslı hissediyorum. 1999 yılında, “İleride herkes sahnede ‘click’ (metronom) ile çalacak”, diyen çok insan olduğunu düşünmüyorum; Arıkan Sırakaya bunu söylemiş ve bu konuda farkını ortaya koymuş bir insandır.

Harun Yazgeç: 1985’te Hatay’ın Hassa ilçesinde dünyaya geldim. Hala Hassa’da yaşıyorum. Babamın yaklaşık 35-40 yıllık bir orkestra tecrübesi var. Ben 6-7 yaşlarındayken onlarla birlikte düğünlere giderdim. O düğünlerde bateriye karşı bir hayranlık duydum. Diğer müzik aletlerini de seviyordum ama en çok dikkatimi çeken bateriydi. İlkokul ikinci veya üçüncü sınıfa giderken evimizin damına, kutulardan ve tencere kapaklarından, davul setine benzer bir düzenek kurmuştum. Kışın kar

yağdığında bile, herkesin uyuduğu sabahın erken saatlerinde dama çıkıp heyecanla çalışıyordum. Babam bu durumdan biraz rahatsız oldu. Aradan 4-5 yıl geçti. Ben düğünlere merak saldım. Babamlar düğünlere giderken, “ Beni de götürün, ben de düğünde olmak istiyorum”, derdim. Babamın ekibinde bateri çalan abinin çalışını severdim. Onu dinler ve örnek alırdım. O bateriyi kurunca ben de arkasına otururdum. Elimde çubuklarla sandalyede ritim tutardım. Yaşım 14-15 olunca düğünlerde çalmaya başladım. Bitmeyen bir heves ile başladım. Gittiğim her düğünde hala ilk günkü heyecanı yaşıyorum. Eğitim almadım. Baterist abilerimi izleyerek, onların ellerine bakarak, duyduğum müziği kulaktan çalarak kendimi geliştirdim. Çoğunluğu kendi çabam sayesinde olmuştur.

Mehmet Yüzgeç: 1969 Mersin doğumluyum. 12-13 yaşlarında perküsyon çalmaya başladım. Halk Müziği ve Arabesk türlerinde Bongo, Conga ve Bendir çaldım. Bateri zaten çocukluğumdan beri içimde olan bir şeydi. Düğün salonlarına giderdik ben çocukken, davulun yanından ayrılmazdım. O zamanlarda eğiticiler falan yok davulla ilgili. Abilerimiz var, usta-çırak ilişkisi ile ilerliyor her şey. Ufak ufak bir şeyler öğrenmeye başladım. 13-14 yaşlarındayken mahalle ve köy düğünlerinde çalmaya başladım. Bu düğünlerin, şu an bildiğim davulculuğun içindeki zenginliğe yararı oldu. O zamanlar sıralama şöyleydi; mahalle düğünleri ile başladıysan, bir üst seviye düğün salonunda çalışmaktı. Düğün salonunda çalışmaya başladım. Sonraki seviye otel roof'larında çalmak ki orada sahne cazları falan çalınıyordu; Autumn Leaves gibi parçalar. Oralarda çalmak için ayrı bir bilgi gerekiyordu. O bilgiyi zaman içerisinde, alaylı bir adam olarak, toplayıp çalışıyordum. Çalışıyordum, öğreniyordum, çok istiyordum. Çok isteyip çok çalıştım, ama ailenin geliri ve kültürel faktör de burada çok önemli. Ben müziğe yatkın bir adam olsam da babam, okulu bırakmayayım diye bateri çalmamı istemiyordu. Tabii ben bir hata yaptım, bateri yüzünden okulu bıraktım. Çünkü o zamanlar içimde bir aşk vardı. Çocuksun ve davul için böyle bir aşkın var. 20'lerime yaklaştığımda düğün salonlarına başladığım zaman okulu bıraktım. O zamanlar zaten sağ-sol çatışması vardı, okula gitmek çok zordu. Ben müzisyenim, herhangi bir tarafım yok. Eğer herhangi bir şeye taraf falan değilsen, orada sorunlar yaşıyorduk. Bu zorluklar da okulu bırakmama sebep oldu. Tamamen müziğe yöneldim. Kendimi müzikal olarak zengin buluyorum. Çok şükür ki köy düğünlerinde çalınan mengilerden, otel roof'larında çalınan Fly Me To The Moon'lara kadar bir sürü zenginliğim var. Bunların hepsinden geçtim. Gece kulüplerinde

çalıştım. Gece kulüplerinde çalışmak ayrı bir bilgi gerektiriyordu. O dönemde hakikaten herkesi sahneye çıkarmıyorlardı. Yani öyle, biri arkadaşım diye veya teyzemin oğlu diye seni sahneye çıkarıp çaldırmazlardı. Bayağı bilmen gerekiyor, uğraşman lazım, öğrenmen lazım. Eski alaylı davulculukta kalan handicap şudur; şimdiki gibi bilgisayar yok, internet yok, istediğin bilgiye ulaşamıyorsun. Ustalar biliyor, iyi çalan adamlar var. Onlardan da öğrenmen için büyük hareketler göstermen lazım. Kung Fu gibi bir şey aslında ki bana göre davul çalmak Kung Fu gibidir. Hakikaten o yavaş Tai-Chi hareketleriyle başlar. Tabii zaman içerisinde ben bunun böyle olduğunu anlayabildim. Deneye yanla öğrenmiş olduğum bir şey.

Sonra gece kulüpleri başladı, otel roof'larının yanı sıra. Tabii düğün salonlarının da arasında en kaliteli düğün salonları, hala da öyledir, ordu evleridir. Ordu evinde çalışırsan iyiydi. O zamanki usta-çırak ilişkisi ile abilerin sana, “şunu dinle, bunu dinle”, falan diyorlardı. Mesela eskiden şöyle bir şey vardı; gece kulübünde çalma seviyesine geldiğin zaman pop-caz çalmak zorundaydın. O dönemi yaşadım ben. Herkes pop-caz çalışıyordu. Pop-caz çalamayan, davulcu değildi. Mecbur öğreniyordun. Grover Washington dinliyordun, tabii ki Chick Corea falan dinliyordun. O zaman Dave Weckl yok, Steve Gadd var. Steve Gadd dinliyorsun, Lenny White dinliyorsun davulcu olarak. Onların riff'lerini çıkarıyorsun, çalışıyorsun. Eğer Bossa Nova çalacaksan -bir tane bossa nova ritmi yok bu arada, hala şu anki gençler tam olarak bilmiyorlar- eskiden hakikaten okullu gibi bir sürü şey öğreniyordun. Dolayısıyla bu, insana ritmik armonizasyon ve ritmik aranje bilgisi veriyor; “eğer bu stili çalarsam, hangi atağı çalmalıyım?”, “bu müziğin burasında acaba bu ‘riff’i kullansam ne olur?”, “Splash’i buraya vursam yakışır mı?” dediğimiz şeyler. Eskiden bu terbiye daha disiplinli vaziyetteydi. Forma ve stile uygun çalımlar sergileniyordu. Bunları usta-çırak ilişkisi ile öğrendik. Şanslı değildik ki akademik bilgisine erişelim. Notayı bile sadece Bona ile okuyup kendini geliştirdin geliştirdin, geliştiremedin... Büyük çaba var yani. Sahnede deneme yanılma ile öğreniyorsun, işi bilen müzisyen seni teşvik ediyor. Zorlandığımız konu, dediğim gibi, internetsizlik. Benim kazancım, analitik bir yapıya sahip olmamdı. Bundan dolayı kendimi şanslı hissediyorum şu anda. Orada (Mersin’de) gece kulüplerinde çalarken bir yandan çalıştığımız şey Salim Ağırbaş metoduydu. Bona’dan sonra tek metot oydu. Onu da tam olarak anlayamadığımız için, çalabilen davulcu abilerimiz varsa gösteriyorlardı. Ben bir şekilde ilerleme gösterdim. Sonra askerden döndüğümde, bir piyanist şantör furyası

başladı Türkiye’de. Bir geldim ki herkes piyanist şantör olmuş, orkestra yok. Gitarıcı, davulcu arkadaşlarım piyanist şantör olmuşlar. Tabii bayağı bir işsizlik dönemi oldu o sırada. Sonra, zamanın meşhur piyanistlerinden Cengiz Özdemir memlekette (Mersin) görüyor beni ve bir teklif getiriyor; “Nilüfer ile çalar mısın?” diyor. Benim için inanılır gibi değil. “Yapabilir miyim sizce?” diyorum, “Fazlasıyla çalarsın” diyor. Sonra benim İstanbul maceram başlıyor. Buraya (İstanbul’a) geliyorum. Fakat Nilüfer’in o dönem anlaşmazlık gösteren davulcusuyla sonradan bir şeyler oluyor. Ben bir-iki kez çaldıktan sonra, işler değişiyor. Nilüfer’e başlamakla, burada (İstanbul’da) işe başlamış oluyorum. Sonra Emel (Müftüoğlu) ve Erdal (Çelik) ikilisine çalmaya başladım. Daha sonra Nükhet Duru ve Suavi ile çaldım. Arabesk furyasında da çok insana çaldım; Emrah’la başladım mesela, Sibel Can’a ve Hülya Avşar’a da çalmışlığım var. Bunun yanı sıra 19 sene Kubat’a çaldım. İstanbul’da kabul görmek biraz zordu. 25 yıldır İstanbul’dayım, 3 yıl kendimi tanıtmakla uğraştım.

Volkan Öktem: İzmir doğumluyum. Çocukluğum Polatlı’da, ortaokul ve lise yıllarım ise Ankara’da geçti. Polatlı’da müziğe merak salıp Ankara’da gelişimimi hızlandırdım. Profesyonel hayatıma İstanbul’da devam ettim. Halen de İstanbul’da sürdürmekteyim. Bateria eğitimi profesyonel olarak almadım, tamamen kendi girişimlerim ve çabam sayesinde bilgi dağarcığımı geliştirdim.

Yavuz Güney: 1986’da amatör olarak bateria çalmaya başladım. 6-7 sene sonra profesyonel olarak Emel Sayın ile çalışmaya başladım. Daha sonra Jale, Göksel, Reyhan Karaca, Yeliz, 1996-1997 tarihlerinde de Sibel Tüzün ve Gülşen ile çalıştım. 1998’de Edip (Akayram) Abi ile çalışmaya başladım ve hala devam ediyorum. Önce kendi kendime bir şeyler yaparak başladım. Sonra bir hocam ile Gene Krupa’nın metotlarını çalışmaya başladık. O zamanlarda nota da enstrüman da zor bulunuyordu. Bana davul notası yazan ve öğreten ilk kişi, İstanbul Gelişim Orkestrası’nda saksafon ve flüt çalan Erol (Duygulu) Abi’ydi. Daha sonra Asım (Ekren) Abi’den, TRT Caz Orkestrası’nın davulcusu olan Veysel (Çadır) Abi’den ve İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası’nda çalan rahmetli Cezmi (Başgömez) Abi’den yardımlar aldım. Bu işler o zamanlarda usta-çırak ilişkisi şeklindeydi. İzmit’te Roman bir hocam vardı. Öyle bir davul çalardı ki inanılmazdı. Türkiye değil, dünya çapında bir adamdı. Bateriaye başladığım ilk senelerde tanıştık. O tarihlerde grupla Sezen Aksu’ya turnelerde çalarmış. Onun da bana çok büyük faydası oldu. İsmi Kadir’di. “Babalığo Kadir” derlerdi ona. 4 kişilik bir grupları vardı. “Nota biliyor musun abi?” diyordum, “Yok,

ama gruba bir parçayı ver, ertesi gün aynısını plak gibi dinlersin” diyordu. Öyle de yeteneklilerdi yani. Dördü de Roman’dı. Çok gittim geldim ona. Usta-çırak ilişkimiz oldu. Şimdi torunu çalışıyor. Ben de ona yardım ediyorum. Dedesinden bana, benden ona. Nota öğrendikten sonra “rudiment”lere ve tekniklere çalıştıkça bu işin geniş bir yelpaze olduğunu anladım. Rahmetli Burhan Tonguç solfejini yaptırarak davul çaldırırdı. Biz ona “Baba” derdik. Ben onun son zamanlarına yetiştim. Fakat Cezmi ve Asım Abiler, Burhan Hoca ile çok vakit geçirdiler.

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Halk müziği orkestralarında yer alan bateristler, bateri çalmaya hangi tür müzikler ile başlamışlardır? Halk müziği ile başlamayan bateristlerin, halk müziği orkestralarında yer almaları nasıl gerçekleşmiştir?” sorusuna ilişkin, dokuz baterist ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler aşağıda yer almaktadır.

Ahmet Kaplan: Düğünlerde Türk Halk Müziği çalarak başladım. Daha sonra gazinolarda çalmaya başladığım yıllarda Neşe Karaböcek, Nilüfer, Sezen Aksu gibi sanatçıların şarkılarını kasetten dinleyerek çalışır ve çalardık.

Arda Varol: Pop müzik ile başladım. Başladığım zamanlarda, dayım ve babamın desteğiyle, televizyonda meşhur pop sanatçılarına eşlik etme fırsatı buldum. Dayım ve babam bu sanatçılarla çalışıyordu. Bazı zamanlarda, akranları olan davulcuyu biraz dinlendirip, beni sahneye alıyorlardı. Yaşım küçüktü, 15-16 yaşlarındaydım. 17 olduğumda artık bayağı çalışıorduk. Zaman içerisinde piyasada çaldıkça herkesle çalışmaya başladık. İş işi doğurdu, insan insanı getirdi, tanışıklıklar ve sahneler arttı. Böyle olunca o dönemde isim yapmış türkü icracıları ve türkü grupları ile tanışmaya başladım. Grup Çığ, Oğuz Aksaç, Onur Akın ve Musa Eroğlu ile tanıştım. Dayım Cüneyt Sözmen bu isimlerin albümlerinde de çalışıyordu. Televizyon programlarında veya başka konserlerde bu isimlere de eşlik ettim. Halk müziği ile tanışmamda dayımın etkisi çok büyüktür.

Ayaz Ayana: Folklorik müzikler ile ilk olarak 2/4’lük bir ritim çalarak başladım. Orkestralara katıldım. Yaklaşık 20 yıldır bu işteyim.

Bülent Ay: Davulla ilk buluşmam Rock müzik ile oldu. O dönemin meşhur yabancı gruplarını dinleyip analiz ederek başladım. Dans müzikleri ve oyun havalarıyla yerli külliyata giriş ise düğün salonlarında çaldığım dönemlerde başladı, ama dışarıda hep

yabancı müzikler dinliyorduk. Yabancı müziklerden dinlediğimiz ve edindiğimiz müzikaliteyi, çaldığımız yerli müziklere yansıtarak güzel bir şekilde icra etmeye çalışıyorduk. Yaz sezonunda 50-60 tane düğünde çalabiliyorduk. Üç aylık bu süre performans açısından çok yoğunlu. Size ekstra pratik yapma imkanı da sunuyor. Çünkü o işler buradaki konser saatleri gibi değil. 4-7 saat arası durmadan çalışırsınız. Dolayısıyla zor, ama zamanla insanın kondisyonunun gelişmesini de sağlıyor. Geriye baktığımda, “iyi ki çalmışım” diyorum. Çünkü yorulunca neler yapman gerektiğini, kendini nasıl dinlendirmen gerektirdiğini öğreniyorsun. Uzun soluklu etkinlikler olduğu için enerjiyi doğru kullanmak gerekiyor.

Sinop’taki Amerikan Üssü’nün de o bölgedeki orkestra müziğine katkısı olmuştur. Amerikan üssünde çalışan askerlerin müzik grupları bazen dışarıda, bazen üste olan etkinliklerde çalışıyordu. Kimi zaman Türk müzisyenler üse gidiyor, kimi zaman Amerikalı müzisyenler şehre geliyor ve müziklerini çalışıyorlardı. Dolayısıyla o insanların müziğini kendi enstrümanlarıyla onların elinden canlı dinlemek olağanüstü bir şeydi. Çünkü dinlediğimiz yabancı müziğin mucidi onlardı. Sinop’ta yaşadığımız bu durumun aynısını Adana’da yaşayan arkadaşlarımız var.

Cengiz Tural: Müziğe “Thrash Metal” çalarak başladım. Hip-Hop isimli davul okulunda gerçekten vizyoner bir şekilde eğitildiğimiz için, ilk davul çalmaya başladığımız andan itibaren, Arıkan Abi bizi hemen Volkan Öktem davulculuğu ile tanıştırdı. Davul partilerini analiz ve taklit ettiğim ilk halk müziği parçası, davullarını Volkan Öktem’in çaldığı, Tolga Sağ’ın Yol albümünde bulunan Kostak Yeri isimli parçadır. Batılı Fusion müziğin etkilerinin olduğu, ama türküler ve söylem yönünden geleneksel olan bir albümdür. Volkan (Öktem) Abi’nin içinde bulunduğu “Laço Tayfa” projesinde de türküler var, ama arı türkü çaldığı işler gibi bir türkü işi değildir.

2004 – 2005 yıllarında piyasada halk müziği çalmaya başladım. Sonra “Teona” isimli bir “Karadeniz Rock” grubuna girdim, ama orada da çok türkü çalınmıyordu. Aksak zamanları ve progresif müzikleri çok sevdiğim için Türkiye’deki ritmik çeşitliliğe sahip müzikleri kendimce takip etmeye çalışıyordum, ama halk müziği ile tamamen yüzleşmem O Ses Türkiye’de olmuştur. Orada hala kendimi, halk müziği açısından, çok eksik görüyorum. Yarışmacıyla çalmak zaten ayrı bir vaziyet oluyor. Bir de orada ritmik olarak yöresel tavrı bize anlatacak kimse olmadığı, olsa bile öyle bir çalışma zamanımız da olmadığı için kendimi, “türkölere davul partileri düşünen adam” olarak ifade edebilirim. Haddime değil, ama kendimce fikirlerim var. Sağ olsun Mustafa

İpekçioğlu tavır konusunda bizim için elinden geleni yapıyor, ama tam olarak bahsettiğim yönden değil.

Albüm kayıtlarında da bulundum. Beni kayda çağırdıklarında arı halk müziği ortaya koymak gibi bir maksat olmuyor; “fusion” yaklaşımı olan bir davul çalımı isteniyor. Ancak benim görüşüme göre “davulcu funk ritmi çalsın” anlayışıyla türkü kaydı yapılmamalı, yapılıyorsa ona türkü çalmak denmemeli; “türkü cover”ı veya “modern halk fusion müziği” gibi bir ifade kullanılmalıdır. Çünkü buna halk müziği denmesinin, halk müziğini yozlaştırdığını düşünüyorum. Bu arada cover konusuna çok açığımdır. Söylediğim şey cover ile ilgili değil, ama türkü formunun davula uyarlanması ağır bir konu ve bu topa kimse girmedi ya da bu konuyu bu açıdan düşünen yok.

Harun Yazgeç: Bulunduğumuz ve hitap ettiğimiz bölgelerdeki (Gaziantep, Kahramanmaraş, Hatay) yöresel düğünlerde yer aldığımız için halk müziği çalarak başladım.

Mehmet Yüzgeç: Bateria çalmaya mahalle ve köy düğünleriyle başladım. Sonra bahsettiğim seviyelerden geçtim; düğün salonları, otel roof’ları ve gece kulüpleri. Eskiden gece kulüplerinde Halk Müziği, Sanat Müziği ve Arabesk’in ayrı ayrı orkestraları vardı, batı orkestrası da ayrıydı. Batı orkestrasındaki klavyeci, basçı ve davulcudan, eşlik etmeleri için rica ederlerdi. Biz de belirli bir ücret karşılığı halk müziği orkestrasına eşlik ederdik. Bu eşlikler, halk müziği orkestrasının içinde repertuvar edinmeme vesile oldu. Yanı sıra sanat müziği orkestrasıyla çıktığım zaman da sanat müziği repertuarı edinmeme vesile oldu.

Volkan Öktem: Bateria çalmaya askeri orkestralarda, o günlerin popüler yabancı ve Türkçe pop, halk, sanat ve fantezi ya da arabesk türündeki müzikleri sahnede çalarak başladım. Halk müziği temelim de buradan gelmektedir.

Yavuz Güney: Ben başladığım zamanlarda Barış Manço, Cem Karaca ve Edip Akbayram şarkıları çalardım. Davulu eve kurmuştum. Alt komşum, “Edip Abi’nin parçalarını daha güzel çalıyorsun” derdi ve ben daha sonra Edip Abi’yle çalışmaya başladım. İşe bak! O zamanlar pek de bir şey bilmiyordum. Walkman’e kaseti takıp kulaklıkla dinleyerek parçanın üstüne aynısını çalmaya çalışıyordum. Böylece hem parçaları öğreniyorsun hem de stüdyodan çıkmış bir kayıt olduğu için kaçırmadan çalarak metronom çalışıyorsun. 1987-1988’de düğün salonlarında çalıştık. İsmail

Soyberk bana, “ Düğün salonunda veya pavyonda çalışmadığın zaman müzisyen olamazsın. Orada o hayatı göreceksin, müziği de orada öğreneceksin. Orası okuldur”, derdi. O zamanın kulüpleri şimdiki gece kulüpleri ile çok alakalı değildi. Durul Gence 5, Vasfi Uçaroğlu Orkestrası veya İlham Gencer’i dinlemek için insanların aileleriyle gittiği bir kulüp modeli varmış. O tarihlerde halk müziği de çaldık. Biz batı sazları olarak davul ve bas gitar ile eşlik ederken önümüzde bağlama, darbuka, bendir vardı.

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Halk müziği orkestralarında yer alan bateristler, halk müziği icrasında model olarak kimleri örnek almışlar ve hangi çalım yaklaşımlardan etkilenmişlerdir?” sorusuna ilişkin, dokuz baterist ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler aşağıda yer almaktadır.

Ahmet Kaplan: O dönemde halk müziği dinlemek çok hoşuma gitmezdi, ama işimin gereği olarak dönemin halk müziği sanatçılarının birçoğunu dinlerdim. Şimdi daha çok hoşuma gidiyor. Apo abi ve onunla uzun yıllar çalışmış olan Turan (Sağır) Hocam, davul konusunda etkilendiğim isimlerdendir. Bir de rahmetli baterist Mehmet Küçük vardı. Çok güzel çalardı. Bir dönem onun yanında gitaristlik de yaptım ve çok haz aldım.

Arda Varol: Kubat’tan çok etkilendim. Kubat’ın, türkü formlarını yorumlama tarzı beni heyecanlandıran Pop, Fusion ve Latin tarzlarına çok yakın. Kubat’ın müziğindeki senkopları ve farklı çalım tarzlarının türkölere uygulanışını çok güzel buluyorum. Bu çalım biçimleri kendi ailemden bildiğim, sevdiğim ve hayalini kurduğum şekilde olduğu için ben o üslupta yorumlanmış türkölere hayallerimi bulabildim. Eşlik ettiğim Musa Eroğlu, Oğuz Aksaç, Fatih Kısaparmak ve Kubat bu konuda beni etkileyen isimlerdir. Onlarla birlikte çalmak beni heyecanlandırdı ve bana iyi geldi. Davul konusunda en etkilendiğim isim ise Volkan Öktem’dir. Benim de hocam ve aile dostumuzdur. Çaldığı her türlü müziği, olması gerektiği gibi çalabilen bir insandır. Onun davul çaldığı türkölere dinlemeyi çok severim.

Ayaz Ayana: Bateriye başladıktan sonra internet aracılığıyla Volkan Öktem’i tanıdım ve ondan etkilendim.

Bülent Ay: 1994 yılında ilk albüm kayıtlarımı Arif Sağ ile beraber yaptım. O zaman yaşımda çok küçük olmasına rağmen Arif Hoca ile onun stüdyosunda tanışma şansım

oldu. Beraber bir sürü projede çaldık. Arif Sağ halk müziğinin mihenk taşlarından bir tanesi olduğu için onun çevresindeki başka üstatlarla da tanışma ve çalışma şansım oldu. Bu kişiler; Aşık Mahzuni Şerif, Neşet Ertaş, Ahmet Kaya ve Edip Akbayram'dır. O sıralar benim gibi o müziğin içinde olan davulcu pek yoktu. Bir iki tane isim vardır. Onlar da benim gibi "session" olarak albümlerde çalardı. Sonuçta çevrede bu konuyla ilgili konuşacak çok fazla insan yok, ama onlarla konuşmaktan ziyade ilk önce bu müziklerin yaratıcılarıyla bir araya gelmek daha çok faydalıydı. Türküler yapan bu insanların geleneksel konuşmalarından ve şivelerinden o toprakların kültürünü, kokusunu ve havasını onlarla birlikte müzik yaparken alıyorsunuz. Bence esas konu budur. Çünkü orada hikayeyi ikinci ağızdan değil, birinci şahıstan dinleme şansınız oluyor. Bu da benim için 17-18 yaşlarında çok büyük bir lükstü aslında. Dolayısıyla onlardan çok esinlendim.

Cengiz Tural: Halk müziği albümlerindeki davul çalımlarının müzikolojik bir veri sunmadığını düşünüyorum. Mutlaka esintiler vardır, ama halk müziği odaklı "groove" ve fikir açısından davulun konumu, başladığı yerdedir. O yüzden bu soruda davulcuları, ben dahil, ayrı bir yerde tutuyorum. Bu soru için etkilendiğim bir davulcu ismi veremeyeceğim.

Harun Yazgeç: Genel olarak ekibimiz akrabalarından oluşuyor. Esinlendiğim kişiler, birlikte çalıştığım kişilerdir. Onlar beni yönlendirdi, ben de onları yönlendirdim. Birbirimize yardımcı olduk.

Mehmet Yüzgeç: Çocukluğumda Edip Akbayram ve Cem Karaca'dan etkilendim. Bu isimler türkülerini Rock, Soul ve Funk etkileri ile yorumluyordu. Benim bulunduğum topraklarda, yani Çukurova'da, eski müzisyenler bilir ki o bölgede türkülerini başka müziklerle harmanlama işi iyi yapıldı. Mesela oradan Kurtuluş (Türkgüven) diye bir adam çıkmıştır. Biz de harmanlama işini çocukken böyle abilerimizden öğrendik. Barış Manço, Cahit Berkay ve Erkin Koray da dinleyip esinlenmiş olduğum diğer isimler arasındadır. Bu isimlerin benim kulağıma emeği çoktur. Eskiden türkülerini Rock veya Funk ile harmanlamış ne kadar isim varsa hepsini dinliyorduk. İstanbul'a gelip birçok sanatçıyla çaldıktan sonra Kubat ile çalmaya başladığımda gayet rahat çaldım. O dönem denedikleri diğer davulcular sadece Amerikan stilinde çaldıkları için, birlikte en rahat çaldığı davulcu ben oldum. Birleşik usulde, bahsettiğim derecede davul çalmak bayağı zordur. O dönemde Türkiye'de birkaç kişi çalabiliyordu, birisi de bendim. Şimdi muhakkak çalabilenler var.

Volkan Öktem: O günlerin (bazıları halen var olan) popüler isimlerinden Neşet Ertaş, Belkıs Akkale; Arabesk ya da Fantezi türünde ise İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay, Cengiz Coşkun; bunlara ek olarak Edip Akbayram, Ümit Besen ve Ferdi Özbeğin'in de olduğu birçok sanatçının şarkılarının uzun sahne hayatının başlangıcında büyük etkisi vardır.

Yavuz Güney: Biz Edip (Akbayram) Abi ile Neşet Ertaş'ın, Aşık Mahzuni Şerif'in parçalarını batı formunda çalıyoruz, ama onlar tek başına bağlama ile çaldığı zaman farklı bir şey çalar. Biz batı enstrümanları ile çaldığımız için icra farklı oluyor.

4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Geçmişten günümüze halk müziği icrasında kullanılan bateri setlerinde farklılıklar var mıdır? Varsa bu farklılıklar ve sebepleri nelerdir?” sorusuna ilişkin, dokuz baterist ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler aşağıda yer almaktadır.

Ahmet Kaplan: Günümüzde elektronik davullar var. Onlarla halk müziği çalacağım zaman, kendime ona göre bir set diziyorum. Tek ritim enstrümanı davul olduğunda, orkestrada bendir, tumba, bongo gibi enstrümanlar olmadığında yapıyorum bunu özellikle. Elektronik davullar bu enstrümanların seslerini de kullanabilmemize imkan sağlıyor. Böylece parçanın bazı bölümlerinde sadece bendir seslerini çalıp bazı bölümlerinde bateri seslerini çalabiliyorum. Eskiden bunları yapamıyorduk. Halk müziği çalarken floor tom'u elimle bendir gibi kullanmaya çalışırdım. Eskiden enstrümana ulaşmak da zordu. Bir gitar almak için üç buçuk ay, bir bateri almak için iki buçuk ay gazinolarda çalıştım. Baget almak için Gaziantep'e giderdik. O zamanki bagetler de kaliteli değildi. Hafifti, kolay kırılırdı. İki defa da ağaç dallarıyla çalmışlığım vardır, ama tını vermiyordu tabii. Özellikle zillerde çok verimsizdi.

Arda Varol: Hiçbir fark olmadı. Davul setlerim hep aynı şekilde oldu. Çalacağım müziğin türüne göre akortları değiştirerek o müziği icra etmeye çalıştım. Ara sıra bongo, kudüm, timbal gibi enstrümanlar ekledim.

Ayaz Ayana: Başlangıçtan bugüne kadar kullandığım setler hep aynı şekilde oldu. Yalnızca markaları değişti. Bateriye ek olarak, altından mikrofonladığımız bir darbukayı altoların arasına koyup çalmayı denedim ancak sesi çok keskin geldiği için daha sonra kaldırdım.

Bülent Ay: 90'lı yıllarda ortak pazara girmemiz, dünya ekonomisine kapılarımızı açmamız dolayısıyla yurtdışındaki enstrümanlar burada da olmaya başladı. Biz de onları edinmeye başladık. Bizden önceki dönem daha zormuş. Bizim dönemimizde de zorluklar vardı, ama bizden önceki dönemlere göre bu enstrümanlara ulaşmamız daha kolaydı. O yüzden enstrüman sıkıntım olmadı. Çok enstrüman değiştirmeyi seven bir insan da değilim. En yeni enstrümanımı 2012 yılında aldım. Bir diğerini ise 2000 yılında aldım. Genel itibariyle pek fark yok diyebilirim. Bazen albüm kayıtlarında veya sahnede perküsyon da çalışıyordum. Genelde davul setinden ayrı olarak perküsyon çaldım, ama çalınan müziğe göre zaman zaman davul setine entegre ederek de çaldım.

Cengiz Tural: Çaldığım her müzikte aynı seti kullanıyorum. Zaten önemli olan kick, trampet ve hi-hat ile ne kadar çalabildiğindir. Ortada bir fikir yoksa sound'dan bahsedilemez. Aslında sound konusunda ben genel olarak biraz zayıfım, ancak What da Funk grubunun albümünü kaydederken kafamda bir davul sound'u vardı. Çünkü Funk davulculuğu ile ilgili çok şey biliyorum. Halk müziğinde öncelikle salınım, parti, uyarılma gibi konuları çözmek gerekiyor. Bunları çözmeden, “düm” sesini pesleştirilmiş floor tom ile çalmanın veya davul setinin yanına bendir koyarak sol el ile bendir çalmanın bir değeri yok.

Harun Yazgeç: Bu bölgelerde genellikle akustik bateri tercih ediliyor. Elektronik bateri çalmadım. Ses bakımından güçlü olduğu için geçmişte Yıldırım ve Cümbüş markaları kullanıyorduk. Daha sonra imkanlar doğrultusunda Yamaha ve Tama markalarından aldım, onlarla devam ediyorum.

Mehmet Yüzgeç: 3 yıla yakın Ömer Faruk Tekbilek ile çalışmıştım. Etnik caz çalışıyorduk. O dönemlerde davul setinin sol tarafına bendir, bongo veya darbuka gibi etnik enstrümanlar koyuyordum. Kubat ile çalarken de perküsyoncuların olmadığı dönemlerde davul setinin yanında bendir çalışıyordum. Enstrümanların düşük dinamikte olduğu şan bölümlerinde sağ elimle hi-hat ve trampet çalarken, sol elimle bendir çalışıyordum. Şan bittiği andan itibaren davula dönüyordum. Daha sonra, geçişlerde geç kalmamak için, bendirin derisini değiştirerek baget ile çalmaya başladım. Hüseyin Turan ile de bu şekilde yıllarca çaldım. Haliyle bu setler biraz perküsif setlerdi. Perküsyonistlerin olduğu zamanlarda da tamamen davula konsantre olup kendi partilerimi çaldım. Yamaha, Ludwig, Sonor gibi bilinen markaları çaldım. Şu anda Pearl, Ddrum ve Gretsch marka davullarım var.

Volkan Öktem: İlk başta farklı bir set kullanmamıştım. Fakat 30’lu yaşlarımda setime bendir, tef ve darbuka hissi veren djembe eklediğim konserlerde ve stüdyo kayıtlarında yer aldım. Bunun nedeni gruptaki perküsyon açığını kapatmaktı.

Yavuz Güney: Şu anda standart bir davul seti kuruyorum. Ekstra etnik bir enstrüman eklemiyorum. Bazen sol tarafa piccolo trampet koyuyorum. 80’lerde ise doğru dürüst enstrüman yoktu. Yerli davul yapan birkaç marka vardı. Şeref ve Cümbüş markalarının davulları vardı. Bir de sonradan Yıldırım Beyaz, Yıldırım marka davullar yapmaya başladı. Tama, Yamaha ve Ludwig, Türkiye’de sayılı kişide vardı. Deri almak problemli, baget bulmak sıkıntılıydı. Ben önce Cümbüş davulları, sonra Şeref davulları çaldım. Onlardan sonra da Yamaha çalmaya başladım. Hala Yamaha ile devam ediyorum. Asa Müzik’te Ferit Baba diye birisi vardı, rahmetli oldu. 1985’te Japon yapımı Pearl marka davul getirmişti. Rack sistemi getirip, davulu o şekilde kurmuştu. Kedinin ciğere baktığı gibi davula bakıyorduk. Daha eski dönemlere dair Cem (Karaca) Abi’den şöyle bir şey duydum: Yurtdışına çıkarken gümrükte mutfak mikserini deklare etmiş. Dönüşte, mutfak mikseri yerine Almanya’dan aldığı müzik mikserini gümrük görevlisine göstermiş ve bu yolla Türkiye’ye müzik mikseri getirmiş.

4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Bateri ile halk müziği icrası nerelerde yapılmaktadır?” sorusuna ilişkin, dokuz baterist ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler aşağıda yer almaktadır.

Ahmet Kaplan: En başta düğün salonlarında, daha sonra gazinolarda çaldım. Okulların yıl sonu etkinliklerinde yer aldım. Buradaki Belediye Konservatuvarı’nda icra ettik. Fatih isminde bir şefimiz vardı. O, özellikle orkestrada bateri olmasını istedi. Çok da güzel oldu. Yaptığımız işten haz aldık.

Arda Varol: Ankara’daki türkü barların hemen hemen hepsinde çaldım. TRT Müzik’in türkü programlarında yer aldım.

Ayaz Ayana: Düğün salonlarında veya açık alanlardaki düğünlerde çalışıyorum.

Bülent Ay: Müziğin içerisinde, icracı kimliğimle, göze batmadan görevimi yaparak ve elimden gelenin en iyisini yapmak konusunda kendimi geliştirmeye adanmış bir insan olarak bu işin düğün salonlarından stüdyo kayıtlarına kadar olan evrelerinde bulundum. Düğün salonları, barlar ve konserlerdeki performanslar, stüdyolarda

yapılan projelerin karakterini belirleyen adımlar oluyor. Mesela aranjörler bazen, samimiyeti ve sıcaklığı müziğin içerisinde hissettirebilmek adına, “Barda çalıyormuşsun gibi çal”, derler.

Cengiz Tural: Daha çok O Ses Türkiye yarışmasında çalışıyorum. Workshop’larımnda mutlaka çalmaya çalışıyorum.

Harun Yazgeç: Ağırlıklı olarak düğünlerde çalışıyorum. Yazın sürekli düğünlerde olduğum için başka bir yerde çalmaya zamanım olmuyor. Kışın bazen kafelerde sahne alıyorum. Üniversitelerin bahar şenliklerine katıldım. Bunlarla beraber bir de Yetenek Sizsiniz Türkiye’de ikinci tur performansım var.

Mehmet Yüzgeç: Mersin’de mahalle düğünleri ile başladım. İstanbul’da türkü kafelerde çok çaldım. İsimleri bilinen, güzel yerlerdi. Bunlardan bir tanesi Çiçek Bar’dı. Eskiden Taksim Sanat Evi diye bir yer vardı ki orada hem türkü hem pop icra edilirdi. Bunların yanı sıra halk konserlerinde bulunuyorduk. Tiyatro sahnesi olarak da kullanılan kapalı sinema salonlarında çok çaldım. Sonradan belediyelerin salonları açıldı. Eskiden stüdyo kayıtlarına giriyordum, ancak stüdyo ortamında parçayı iyice hissedip ritmik aranjisini yapabilmek için vakit pek olmuyordu. Bu bana uymuyordu. Bu sebeple, kendi isteğimle, kayıtlarda pek yer almadım. Ben şöyle düşünüyorum; parça önceden müzisyene gönderilir, müzisyen ritmik aranjisini yapar, yazar, çizer, onu sindirir. Davulcuyu stüdyoya sokup sınırlı kayıt süresinde kalıplaşmış ritim ve atakları çaldırarak, bir an önce kaydı bitirme anlayışını ben sevmiyorum. Bu anlayış değişirse Türkiye’deki kayıt müzisyenliğinin gelişeceğine inanıyorum.

Volkan Öktem: Genellikle halk konserlerinde -özellikle isim yapmış ve bu tarzı icra eden sanatçıların konserleri- ve bir zamanlar türkü evi diye tabir ettiğimiz, türkü çalınan birtakım mekanlarda yer aldım. Stüdyo olarak da genellikle bu tarz işleri Ada Plak, Ulus Plak ve adını hatırlayamadığım birkaç stüdyoda çaldığımı hatırlıyorum.

Yavuz Güney: Ben sadece canlı performanslarda bulundum. Onur Akın ile çaldım. Suavi ile Taksim Sanat Evi’nde çalardık. Gece kulübü gibi bir yerdi. Tiyatrocuların ve müzisyenlerin gelip müzik dinlediği bir yerdi. Onun dışında açık havada veya kışın kapalı spor salonlarında yapılan halk konserlerinde çalıyorduk.

4.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Halk müziği orkestralarında baterinin tercih edilme nedenleri nelerdir?” sorusuna ilişkin; dokuz baterist, 1 bağlama ve keman icracısı, bir gitar icracısı, bir asma davul icracısı ve bir solist ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler aşağıda yer almaktadır.

Ahmet Kaplan: Bateri, halk müziği vurmali sazlarına göre daha modern bir çalgı. Bence gençlerin de ilgisini çekiyor ve halk müziğinden haz almalarını sağlıyor. Mesela, sadece bendir ve bağlama ile çalınan bir parçaya bas gitar ve baterinin de eşlik ediyor olması, o parçayı daha güzel hale getiriyor. Bence bas gitar ve bateri müziğin belkemiğidir. Bunlar sadece halk müziğine değil, tüm müziklere lazım olan enstrümanlardır.

Arda Varol: Zamana ayak uydurmak zorunda kalıyoruz. Günümüzde popüler müzik çok önde olduğu için türküler de modern çalınmaya çalışılıyor. Yıllar evvel halk müziğinde bas gitar da yokmuş. Dedemin zamanında halk müziğinin içinde kontrbas yer almaya başlamış. Dedem Alper Sözmen, 1960’lı yıllarda Radyo Evi’nde kontrbas kullanılan kayıtlarda çalmaya başlamış. 1980’e kadar devamlı çalmış. Dayım Cüneyt Sözmen de 1990’ların başından, neredeyse 2010’a kadar birçok türkü albümünde bas gitar çaldı.

Ayaz Ayana: Bateri, çok çeşitli ritimleri, süslemeleri ve stilleri çalabilme imkanı veren bir çalgı olduğu için tercih ediliyor diye düşünüyorum.

Bekir Öztürk: Bence baterinin tercih edilme sebepleri, görüntüsü ile sesinin yüksek oluşudur. Önceden keman, klarnet, darbuka ve cümbüşten oluşan 4 kişilik akustik bir çalgı grubunda ud yerine cümbüşün tercih edilme nedeni de cümbüşün sesinin yüksek oluşuydu. Darbuka da bu grupta sönük kalmıyor, kemanın sesini bastırabiliyordu. O çalgı grubunun “volume” dengesini darbuka belirliyordu. İster istemez, diğer müzisyenler hep “forte” çalmak zorunda kalıyordu. Daha sonra amfi ve hoparlör gibi elektronik cihazların gelmesiyle ses sistemleri kullanılmaya başlandı. Cümbüş yerine kablo ile sisteme bağlanan bağlama geldi. Keman mikrofona ile kullanılmaya başlandı. Klarnet yerine org geldi. Tüm bunlar farklı süreçlerde oldu tabii. Darbuka mikrofona ise hoparlörlerin patlayacağı ve akustik sesinin yüksek olmasından dolayı mikrofona gerekli olmadığı düşünülerek darbuka mikrofona konmadı. Uzaktan

dinlendiğinde darbukanın sesi duyulmuyordu. Bu noktada, akustik sesinin yüksek olması sebebiyle, bateri tercih edilmeye başlandı.

Aslında bateri bir ihtiyaç oldu, ama çalınışı konusunda sıkıntılar oluyordu. Darbuka veya asma davul çalan bir kişinin, beş tane vurmali çalgıdan oluşan bateri ile ritim çalması bekleniyordu. Bu kişiler, bildikleri darbuka ritimlerini veya asma davul tavrını bateriye uygulamaya çalıştı. Bateri, çalınması gerektiği gibi değil, kolay bir yöntemle çalındı. Usta-çırak ilişkisi de yoktu. Baterisi olmayan bir müzik grubu, “A grubunun baterisi var, bizim neden olmasın?”, diyerek bateri alıyordu. Düğünlerde çalan gruplar arasında bu açıdan da bir rekabet vardı. Bu çalgıyı, çalamasalar bile, süs olarak kullanan gruplar olduğunu söyleyebilirim. Ritmi, org üzerinden açıyorlardı. Düğün sahipleri veya misafirler şikayet etmesin diye bateriyi mutlaka orada bulunduruyorlardı. Taşınması ve kurması zor, ama işi kurtarıyordu.

Baterinin gelmesiyle, çalgı gruplarına artık orkestra deniliyordu. Daha önce çalgıcı veya müzik grubu olarak anılıyorduk. Bateri, müzik grubuna bir ağırlık kazandırdı. Görüntü açısından da daha zengin ve daha kalabalık gösterdiği için tercih ediliyordu. Seyirciyi hem görsel hem de müzikal anlamda doyuruyor. 80’li yıllarda bazı Türk Halk Müziği sanatçılarının albümlerinde bendir, koltuk davulu veya darbuka gibi enstrümanlar yerine bateri kullanıldı. Bu hususta aklıma gelen isimler, Güler Duman ve Aysel Şeker’dir. Özellikle “Derdi Yoklar” ekibi bateri ve elektro bağlamayı birlikte kullandılar. Bateri, ritimsel anlamda bir gelişmişlikti.

Bülent Ay: Bir müziğin içerisinde davul varsa onun yanında olmazsa olmaz enstrümanlar var: Bas gitar, gitar, keyboard. Bu dörtlü, balanslı bir şekilde hareket ederek, içerisinde bulunduğu müziğe faydalı olur. Geleneksel müzikler sadece geleneksel enstrümanlarla yapılmamalı diye düşünüyorum. Bu enstrümanlar, modern bir orkestra ile dünyaya kendimizi kendi müziklerimizle anlatabilme lüksünün kapılarını bize açmış olur.

Cengiz Tural: Kubat’ın, özellikle Cihan Sezer aranjörlüğündeki albümlerinin bu konuda bence çok büyük etkisi var. Türkülere Funk davulu çalmak gibi bir gelenek oluştu. Funk müziği demek, davul ve bas gitarın öncü olduğu müzik demektir. Yöresel salınım ve partisel seçim açısından davul seti halk müziğine doğru bir yerden girmediği için bence burada bir hataya düşülüyor. Davul halk müziğinde çoğu yerde eşlik enstrümanı olması gerekirken lokomotif görevi görüyor. Bir de davulun ses gücü sebebiyle tercih ediliyor olabilir. Diğer vurmali çalgılara göre çok güçlü bir enstrüman.

Sahnedeki etkisinin de kuvvetli olduğu dikkate alınarak böyle bir tercih yapıldığını düşünüyorum.

Harun Yazgeç: Bateria denildiğinde ilk etapta akla Rock müzik ve Metal müzik geliyor. Benim için vürmalı çalgıların her müzikte ayrı bir tadı var. Bana göre bateria, halk müziğine zenginlik katıyor. Görsel olarak da ayrı bir renk katıyor.

Mehmet Yüzgeç: Bu tercihi birlikte çalınacak soliste göre yapmak gerekiyor. Örneğin, Bedia Akartürk şarkı söyleyecekse arkasında bateria olmamalıdır. Çünkü o, öyle bir gelenekten gelmiyor. Batı müziği sentezli halk müziği aranjelerini seslendiren solistlerin arkasında çalınmasının uygun olduğunu düşünüyorum. Davul seti ve geleneksel vürmalı çalgılar bir arada tercih edildiğinde “lineer” şekilde çalınırsa ortaya güzel bir ritmik kompozisyon çıkacaktır. Dolayısıyla bu ritmik kompozisyon, batı müziği ile türkünün harmanlandığı müziğe de hizmet edecektir. Kullanılma sebebinin de halk müziğini modernize etmek olduğuna inanıyorum.

Oktay Ceviz: Geleneksel çalgıların otantik müzikteki yeri tartışılmaz. O zaten devam eden bir gelenektir. Ancak zamanla baterinin halk müziğinde kullanılmasını ritmik açıdan bir zenginlik olarak yorumluyorum. Baterinin ritim duygumuzu çok daha netleştirdiğini ve müziğin etki gücünü artırdığını düşünüyorum. Bateria ve bas gitar gibi modern enstrümanlar halk müziğinde ustaca kullanılırsa müziği zenginleştiriyor. Bu enstrümanların kullanımı günümüzdeki müzik teknolojisi imkanları ile desteklendiğinde, gelişmiş bir müzik algısı yaratıyor. Bununla birlikte hem diğer icracılara hem de soliste destek verdiğini düşünüyorum.

Halk müziğini zenginleştirirken özünün, doğasının ve orijinalliğinin bozulmaması önemlidir, ama gerekirse yeni bir orijinalite ortaya konulabilir. Gelenekselliği yaşatmak önemlidir, ama her zaman geleneksel düşünmek zorunda değiliz. Geleneksel olanın üstüne bir şeyler koyarak müziğin dengeli bir şekilde geliştirilmesi, ortaya yeni bir yapı çıkarılması ve bu yapıya yeni bir isim verilmesi de mümkündür.

Özcan Gök: Benim çalıştığım TRT İstanbul Radyosu’ndaki halk müziği icralarında bateria tercih edilmiyor. TRT’nin televizyondaki müzik programlarında veya piyasadaki çalışmalarda böyle bir tercih olabiliyor. Hem bu programlarda hem de piyasadaki çalışmalarda yer aldım. Bendir ve baterinin birlikte kullanıldığı televizyon programlarının kayıtlarını dinlediğimde bendirin duyulmadığını, müziğin içinde bir fonksiyonu olmadığını fark ediyorum. Davul seti, bas gitar, gitar, klavye gibi

enstrümanların daha güçlü bir sound elde etmek, daha popüler ve etkileyici olabilmek için tercih edildiğini düşünüyorum. Çünkü bir açık hava konserinde, geleneksel sazlardan oluşan üç, dört veya beş kişilik bir ekip çaldığı zaman pek umursanmıyor. Müzik piyasasında da Anadolu kültürünü küçümseyen, tepeden bakan, öteleyen bir kesim var. Tabii ki herkesi aynı potaya koymuyorum. Ancak geleneksel müziği, “köylü müziği” veya “tezek kokuyor” diyerek, küçümseyen ve hor gören insanlarla ben çok karşılaştım. Batı enstrümanları eklenerek, piyasada halk müziği adı altında yapılan çalışmaları gerçek halk müziği olarak görmüyorum. Çeşitlilik yaratmak için farklı ülkelerin geleneksel vurmali çalgılarının Türk Halk Müziği’nde kullanılmasını da doğru bulmuyorum.

Ramazan Kalalı: Bateria, bas gitar ile kardeş bir enstrüman ve ikisi birlikte sahneyi dolduruyorlar. Düzenleme iyi yapıldıktan sonra, bence bateria, halk müziği orkestralarında olması gereken bir enstrümandır. Bu konuda tutucu değilimdir. Neşet Ertaş, Aşık Mahzuni Şerif, Ali Ekber Çiçek, Halit Arapoğlu gibi bir tavır ve tarz temsil ediliyorsa elbette gelenekçi olunabilir. Ancak radyo ve piyasa türkülerinin çağdaş anlamda yorumlanabilmesi için davulun, bas gitarla birlikte, şart olduğunu düşünenlerdenim.

Volkan Öktem: Halk müziğini güncellemek adına, o dönemin popüler müzikleri ve bu müziklerin sound’ları ile uyum yakalayabilmek için davulun tercih edildiğini düşünüyorum. İyi yorumlanmış ve miksajı iyi yapılmış davulun, yapılan müziği daha etkileyici kıldığı bir gerçektir.

Yavuz Güney: Davul ve bas gitar gibi enstrümanlar bu müziğin içine girdiği zaman parçaları güçlendirdiği için tercih ediliyor. Tabii halk müziğindeki farklı ritimleri düzgün çalmak lazım. 1996-1997’lerde Fatih Abi’ye de çalardım; Fatih Kısaparmak. Konserlerde halk müziği sazlarının arkasında klavye, bas gitar, davul, perküsyon olarak 4 kişi çalardık. Tabii onlardan talep geldiği için çalışıyorduk. Bize, “Çalar mısınız?” diyordu, “Çalarız” diyorduk. Bizim işimiz bu, biz müzisyeniz, ekmeğimizi buradan yiyoruz. Bizim için halk müziği veya Anadolu Pop fark etmiyordu. Örneğin, Sibel Tüzün ile Rock çalışıyorduk. Sonuçta davulla her türlü şeyi çalabiliyorsun. Zengin bir enstrüman, ama yerinde ve doğru çalmak gereklidir.

4.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Halk müziği ritimlerinin bateri ile çalınmasının, orkestradaki diğer müzisyenlerin icralarına etkisi nasıldır? Orkestradaki diğer müzisyenler ritim eşliğinde geleneksel vurmali çalgıları mı, bateriyi mi tercih etmektedir?” sorusuna ilişkin; bir bağlama ve keman icracısı, bir gitar icracısı, bir asma davul icracısı ve bir solist ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler aşağıda yer almaktadır.

Bekir Öztürk: Halk müziğinin otantikliğinin ve özünün bozulmaması görüşündeyim. Ritimlerin yalnızca bateri ile çalınmasının, otantiği bozduğu kanaatindeyim. O şekilde yapılan albümler tutmadı. Özellikle aksak ölçülerde, geleneksel çalgılardan aldığımız hissiyatı bateriden alamıyorsunuz. Parçada “düm” ve “tek” seslerini net olarak duymak gerekiyor. Bu nedenle halk müziğinde, koltuk davulu ve bendir gibi geleneksel çalgıların mutlaka olması gerektiğini düşünüyorum; ama günümüzde geleneksel vurmali çalgılar ile baterinin bir arada kullanılması taraftarıyım. Çünkü geleneksel çalgılar, baterinin yanında farklı bir anlam kazanıyor. Ritim grubunuz iyiye ve ritimsel anlamda sizi doyuruyorsa parçayı daha güçlü, daha duygulu, daha rahat ve kendinize güvenerek söylüyorsunuz. Bateri bu anlamda bir değer katmıştır.

Oktay Ceviz: Geleneksel vurmali çalgıları ve davul setini bir arada tercih ederim. Ben ihtiyacı göz önünde bulundurmayı seviyorum. İkisinden birini reddetmiyorum. Herkese hitap edecek bir müziğin, enstrümanda da çeşitliliğe açık olması gerektiğini düşünüyorum. Baterinin benim icrama etkisi ise bateriyi çalan kişinin ustalığıyla alakalıdır. Önemli olan sadelikle ve ölçü başlarını belirgin edecek şekilde çalınmasıdır. Özellikle 9/8, 5/8, 7/8 gibi aksak ritimleri karmaşa yaratmadan, güçlü ve zayıf vuruşlar belirgin olacak şekilde çalmak gereklidir. Tabii ki arada süslemeler ve varyasyonlar olabilir, ama dozu kaçırılırsa ana tema kaybolabiliyor. Bu şekilde ustalıkla ve öze bağlı kalarak yapılan bir davul eşliğinin icrama olumlu etkisi olmaktadır.

Özcan Gök: Geleneksel icranın yapılacağı bir konserde bence bateriye gerek yoktur. Böyle bir konserde dört veya beş tane geleneksel vurmali çalgının bir arada olması gerektiğini düşünüyorum. Asma davul, bendir, koltuk davulu, kaşık ve zil gibi geleneksel çalgıları dört veya beş kişi aynı anda çaldığında ortaya geleneksel bir icra çıkar. Maalesef maddi boyutlarından dolayı böyle bir ritim grubu tercih edilmiyor. Eğer ortaya geleneksel müzik çıkarma amacı olmayan, ama halk müziği öğelerini de içermesi istenen ve aranjmanı ona göre yapılmış bir proje olursa tabii ki bateri

kullanılmasına sıcak bakıyorum. Asma davul da bateri de güçlü enstrümanlardır. Aynı anda ikisinin de halay çalması sadece enerjiyi ve sound'u güçlendirir. Onun dışında pek bir anlamı yok diye düşünüyorum. Aranjman projelerinde bir kural belirlenerek birbirini bastırmadan ve birbiriyle çakışmadan çalınabilir. Böyle çalınmadığı zamanlarda rahatsız oluyorum. Çünkü ikisi bir arada kurallı çalınmadığında sazımla kendimi ifade edemediğim anlar oluyor. Asma davul ve davul setinin bir arada kullanılmasının ticari bir amaca hizmet ettiğini düşünüyorum.

Ramazan Kalalı: Davul ve geleneksel çalgıları birlikte tercih ederim. Ritimlerin bateri ile çalınması benim performansımı olumlu yönde etkiler, performansımı yukarılara taşır. Hem sesi hem ritmik imkanları açısından motive edici olduğunu düşünüyorum.

4.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Ritimlerin geleneksel vurmali çalgılardan bateriye aktarımında dikkat edilmesi gereken konular ve uygulanan yöntemler nelerdir? Bu aktarım sürecinde, orkestradaki diğer müzisyenlerin katkıları olmakta mıdır?” sorusuna ilişkin; dokuz baterist, bir bağlama ve keman icracısı, bir gitar icracısı, bir asma davul icracısı ve bir solist ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler aşağıda yer almaktadır.

Ahmet Kaplan: Mesela, bendir ile sadece ana vuruşları çalınan 5/8'lik bir ritmi biz daha aksak çalarız. Bendir ile çalınan ritmik kalıptan yola çıkıp, hem parçanın yürüyüşüne uygun olacak hem de ölçüye sığacak şekilde hesapladığım modern bir ritim çalarım.

Arda Varol: Parçanın tonuna göre akort yapıyorum. Etnik sesler elde edebilmek için davul setine arada bir bongo ve kudüm ekliyorum. Türküleri, Rock veya Pop türlerinde çaldığım gibi değil, daha perküsif ve etnik bir şekilde çalmaya çalışıyorum.

Ayaz Ayana: Öncelikle parçanın kaç zamanlı olduğunu bilip ona göre çalmak gerekiyor. Orkestradaki enstrüman sayısı çok ise seslerin birbirine karışmaması için kick ve trampetle, ana vuruşları içeren sade bir ritim çalıyorum. Altolarla süslemeler yapmaya fazla gerek duymuyorum. Örneğin, orkestrada darbuka çalan birisi varsa ben altoları pek kullanmıyorum. Az enstrüman olduğunda ise zilleri ve tom'ları dahil ederek daha canlı ve çeşitlenmeli çalıyorum.

Bölgedeki diğer baterist arkadaşlardan farklı bir şeyler ortaya koymak istiyordum. “Ne yapmam lazım?” diye düşündüğüm dönemde, bir düğünde çalarken bana çay geldi. Çayı karıştırırken sadece sol el ile trampet çalınca bir eksiklik oldu. Diğer bageti de sol elime alarak, hi-hat ve trampete aynı anda vurabileceğim şekilde parmaklarımın arasına yerleştirdim. Sonra bu etrafımdakilerin ilgisini çekti. Ben bunu çay içmek için yaptım. Birisi, “Üç tane bagetle çalabilir misin?”, dedi. “Evet”, dedim. Çayı bırakıp sağ elime de bir tane baget aldım ve o şekilde çaldım. Sonra bu durum solistin, bağlamacının, herkesin ilgisini çekti. “Farklı bir şeyler yapmam lazım” derken, bu şekilde üç baget ile çalmaya başladım.

Bekir Öztürk: Tek kişi birden fazla vurmali çalgıyı çalıyor ve daha profesyonel bir izlenim bırakıyordu. Bateri çalan kişiler daha bilgiliydi. Her bateri çalana da baterist denmiyordu. 80’li ve 90’lı yıllarda bir ildeki baterist sayısı 3-5 kişiyi geçmiyordu. Daha önce bir parçanın ritminden bahsedilirken 8/8’lik veya 4/4’lük gibi ifadeler kullanılmazdı. “Şu türkünün varyasyonu gibi çal” veya “Barış Manço’nun Dağlar Dağlar parçasının ritmini çal” gibi örnekler verilirdi. Bateri gelince bir ritim kalıbı oluştu. Bu enstrümanın geçmişinin gelişigüzel olmadığı anlaşıldı. Hatta bir akorun seslerine göre -do,mi,sol gibi- akortlanabildiğini yıllar sonra duyduk. Çalan insanlar da “Neden sesler böyle birbirine uymuyor? ‘Düm’ ve ‘tek’ vuruşlarımız neden birbirine karışıyor?” diye kendi kendilerine sorarlardı. Darbuka veya asma davul ile çalınan ritmik kalıbı biraz değiştirip, süsleme yapmaya çalışarak çalarlardı. Bateriye özgü bir ritmik kalıp çalınmadığı için, benim açımdan, darbuka veya bateri ile çalınması arasında pek fark yoktu. O dönemin bateristleri profesyonel değildi. Günümüzde de Anadolu’da kendini geliştiren çok fazla baterist yok. Çünkü asma davul kalıbıyla çalınmıyor. O kalıbın aynısı bateriye uygulanıyor. Artık geliştirmek gerekiyor. Fazla baterist de yetişmiyor. İnsanlar, maddi kaygı sebebiyle org veya bağlama çalmaya yönelebiliyor.

Bateri, Anadolu’ya geldiği ilk yıllardaki popüleritesini sadece görüntü açısından korudu. Çalım açısından maalesef gelişemedi. Adıyaman’da çok iyi çalan baterist yoktu. Bateriyi ekibimizdeki arkadaşlarımız çalıyordu. Özellikle tercih ettiğimiz birisi yoktu. Bir düğüne bateri götürüp başka bir düğüne bateri götürmezseniz, düğün sahipleri; “Neden bizim düğünümüzde bateri yok?”, diyerek tepki gösteriyordu. Kalıplaşmış bazı ritimleri sadeleştirdik, geliştirmedik. İşimize geldiği gibi çalındı. Çalınması gerektiği gibi değil de bateristin çalabildiği şekle uydurarak çalındı. Mesela,

baterist parçadaki geçişlerde olması gereken atağı çalamıyorsa, “Tamam, orayı sade çal”, diyorduk. Ritmik kalıpta olması gereken bir şeyi çalamıyorsa onu da sadeleştiriyorduk. Yönlendirmelerimiz ritimleri sadeleştirmek üzerine oldu. Halk müziğindeki aksak ritimlerin bateri ile çalınması çok zordu. Bunları çalabilmek belli bir seviye gerektiriyordu. Bu sebeple, bu ritimleri tam anlamıyla bateriye adapte edemedik. Müdahale de edemedik veya baterist bize uyum sağlamadı. Ritmin temel vuruşlarını aldık, süslemelerini güzel yapamadık.

Bülent Ay: Geleneksel vurmali sazlarla birlikte çalınırken onları gölgelemeyecek şekilde çalmak, onlara hizmet etmek gerekir. Yaptığımız enstrümantal müziklerde bunun tam tersi de mümkün olabiliyor. Geleneksel sazları yardımcı rolde kullanmak da bir yöntem. Bunları karıştırıp, harman yapıp güzel aranjmanlar ortaya koymak çok keyiflidir. Üretmeye çalıştığımız müzikte hangi enstrümanların önde olması gerekiyorsa ona göre hareket etmekte fayda var. Geleneksel vurmali çalgıların olmadığı halk müziği eserlerinde davulu, perküsyon mantığıyla kullanmaya çalışıyorum. Alternatif sesler elde etmek için zaman zaman trampetin kordunu kapatıp mallet veya fırça bagetlerle çalışıyorum. Yanımızda başka vurmali çalgı olmadığında, müziğin ritmik yapısını ve ritim kalıplarını biliyorsanız, davul seti bu yükün altından kalkabilecek bir enstrümandır. Çünkü ses çeşitliliği açısından geniş bir yelpazeye sahip; askı davul, bendir, darbuka seslerinin hepsi davul setinin içinde var. Örneğin, çaldığımız parça askı davul ile çalınan bir zeybek ise önemli olan doğru baget seçimi ile davul seti üzerinde askı davul seslerine en yakın sesleri bulup, o seslerle askı davulu anımsatıp o havayı koklatmak ve o ritmik yapıyı ortaya koymaktır. Ritmik yapıyı korumak da çok önemlidir. Çünkü, geleneksel müziklerimizde ritim sazlar tek bir kalıp çalar ki melodi çalan sazlar onlara sırtını yaslayarak daha oturaklı bir şekilde ve doğru tempoda melodiyi çalabilsinler.

Cengiz Tural: O Ses Türkiye’de, içinde davul olmayan müziklerle de karşılaşıyorum ve bu sadece halk müziği olmuyor. Yarışmanın temposu yoğun olduğu için on dakikada bu parçalara uygun davul partisi düşünmek zorundayım. Bu durumlar için kendimce bir “paralel müzik teorim” var. Müziği yapısal olarak inceliyorum. Örneğin; halk müziğini ritmik olarak ele alırsak belirli salınımları ve darpları olduğunu görüyoruz. Onun da ötesinde ritim güçlü bir elemandır ve müziğin ana belirleyicilerindendir. Mesela “chanson”larda ritim değil, melodi belirleyicidir. Halk müziğinde ise ritim, melodi ile birlikte belirleyicidir. Halk müziği armonik bir müzik

değildir. Bu noktada, paralel müzik teorime göre şöyle müzikler bulmak gerekiyor: Armonisi kuvvetli olmayan, melodi ve ritim veya “riff” ve ritim üzerine yapılan müzikler. Buna göre akla ilk gelecek müziklerden birisi metal müziktir. Metal müzikte sürekli “power chord” çalınır, majör ve minör yoktur. Türkülerde de “sus akorları” veya “power chord” çalınır. Metal müzikte işleyen birçok şey halk müziğinde de işler. Başka şansım da yok zaten, çünkü on dakikam var. Bu benzerlikten dolayı türkülerin Rock coverları, Latin coverlarından daha iyi bir yürüyüşe sahiptir. Çünkü iki müziğin çıkış yolları benzediği için birbirlerine yapıyorlar. Dolayısıyla paralel müzik teorisi ile birçok şey elde edebiliyorum.

Bazı türkülerde ritmin iskeletini oluşturan sabit darplar oluyor. Böyle durumlarda o darpları çalan enstrümanı referans alıyorum. Mesela, zeybeklerdeki darpları ve hangi darpların etrafında nasıl cümleler çalındığını bilmek gereklidir. Yani burada partisel bir analiz oluyor ve bu durumda asma davulcuya bakıyorum. İç Anadolu türküsü olduğu zaman vuruşların yerleri farklı şekillerde kurgulanabilir. Çünkü, bence orada müziği taşıyan şey kick ve trampet sekansı değildir. Orada önemli olan, müziğin salınımıyla birlikte yuvarlanması ve döngüsünün devamlılığıdır. Groove’un içine girebilmek önemlidir. O yüzden de groove kimden geliyorsa ona bakarım; bu kişi bağlamacı, tefçi ya da bendirci olabilir. Mesela, bendirci varsa on altılık vuruşlarının salınımına bakıyorum, partisine bakmıyorum. Bu konuyu, çok spesifik partiler çalmak gereken müzikler ve çok spesifik salınımlar çalmak gereken müzikler olarak ikiye ayırabiliriz.

Türkiye’de türkü albümlerine davul çalınmıyor, ama yöresel yaklaşımla davul partisi yazmak ve çalmakla ilgili çok büyük eksiklikler var. Büyüklerimi de eleştirmiş gibi olmayayım, ama öyle düşünüyorum. Şöyle anlatayım: Afrika-Küba odaklı Latin ritimlerinin davul setine uyarlanmasıyla ortaya çıkmış, “Afro-Cuban” davulculuğu diye bir şey var. Bu ritimlerin samba, salsa, songo, cha-cha, rumba gibi birçok çeşidi var ve bu ritimlerin çalındığı müziklerin geçmişinde davul seti yoktur, sonradan apartılmıştır. Surdo, conga, bongo, cowbell gibi birden çok perküsyonu 2-3 kişi çalıyor. Bu perküsyoncular daha sonra davul setine geçiyor. Bu ritimleri davul setine uyarlama konusunda, “hangi perküsyon partisini, davul setindeki hangi parça ile çalalım?” gibi çok basit bir çıkış noktaları olsa da bir şekilde başlamışlar. Türkiye’de, içinde davul bulunan halk müziği kayıtları ise öyle değil; batılı bir ritim ve batılı bir armoni üzerine türkü çalarak yapılıyor. Cihan (Sezer) Abi’yi tanırım ve severim.

Onun, aranjör olarak, Kubat'a yaptığı işler veya Laço Tayfa'nın işleri bu duruma birer örnektir. Latin ritimlerinin uyarlanmasıdaki çıkış noktasına göre bizim çıkış noktamız biraz tersine mühendislik oluyor. Yapılması gereken; asma davul, erbane vb. öğeleri ele alıp, bu öğelerden yola çıkarak bir davul partisi yazmaktır. “‘Düm’leri kick ile çalalım, ‘tek’leri trampet ile çalalım”, gibi yine çok basit bir başlangıç noktası var, ama yeterli değil. İlk olarak, Türk Halk Müziği’nde sağ el ostinatosu yok ve onu nereden alacağını bilmiyorsun. Sekizlik mi çalacaksın, yoksa başka bir yürüyüş mü? Hangi yöre için ne çalacaksın? İç Anadolu için bir 8’lik ve iki 16’lık notadan oluşan yürüyüşü çaldık diyelim, ama başka bölgeye ne çalacaksın? Efe’ye (zeybek) nasıl bir zil yürüyüşü çalacaksın? Bununla ilgili akademik bir çalışma yapılması lazım. Bu çalışmayı yapan kişinin de davul seti çalan birisi olmaması, yörelere göre tavırları çok iyi bilen ve bunları asma davul ile çalabilen birisi olması gerekir. Örneğin; zeybeği çok iyi bilen ve onu asma davulda salınımıyla, “quantize” edilmemiş haliyle çalan biri olması lazım. Mesela, Samba da eşit bölünmelerle çalınmıyor. Onu otantikleştiren de o salınımıdır. Halk müziğimizde de o salınım var. Halk müziğinden bağımsız olarak da şunu iyi bilmek lazım: On-beat çalarsan daha baskılı, daha güçlü ve daha keskin bir şey ifade ediyorsun; off-beat çalarsan ritim yuvarlanır ve sallanır. On-beat çalarken güçlü zamanı vurguluyorsun, gitgide onu dikte ediyorsun ve bu durum ritmik bir transa yönlendiriyor. Halk müziğine dönecek olursak; çalacağım türküde bir transa sokma havası mı var, yoksa bir rahatlama ve salınma havası mı var diye bakıyorum. Ona göre zil yürüyüşüne on-beat veya off-beat olarak karar veriyorum. Örneğin, deyişlerde bir rahatlama havası yoktur. O zaman mutlaka on-beat çalmak gerekir; bir 8’lik ve iki 16’lık notadan oluşan motif çalınabilir. Ritmi yuvarlamadan net çalmak lazımdır. Oyun havalarında ise off-beat çalarım. Ostinatosu bir 8’lik ve iki 16’lık notadan oluşsa da iki 16’lık ve bir 8’lik notadan oluşan tersi bir ostinato da çalınabilir. Çünkü oradaki hava, ritmi sabitleme ile oynama arasında bir yerdedir. On altılık vuruşları biraz daha sallandırıp, “shuffle” çalmaya yaklaşılabılır. Özellikle Neşet Ertaş türkülerinde biraz shuffle çalmak çok iyi oluyor. Bence onun müziğinde de on altılıklar biraz shuffle hissiyatı taşıyor. Fakat bunu çok göze batmadan, shuffle hissini abartmadan yapmak lazım. Stevie Wonder’ın Superstition parçasındaki çalım buna bir örnektir.

Harun Yazgeç: İlk olarak bir ritmi ellerimle masa veya başka bir şey üzerinde çalışıyorum. Sonra bu ritmin nasıl uyarlanabileceğini tasarlarım. Daha sonra beynimi

ikiye bölerek bu ritmi ellere ve ayaklara aktarırım. Bu şekilde farklı ritimler ortaya çıkararak yola devam ediyorum.

Mehmet Yüzgeç: Öncelikle bendir ile çalınan ritmi temel olarak alıyorum. Onun üzerine doğaçlayarak geliştiriyorum. O ritmi shuffle, swing veya tight olarak çaldığım zaman bir zenginlik ortaya çıkıyor. Perküsyonistlerin olmadığı orkestralarda biraz daha perküsif çalışıyorum.

Oktay Ceviz: İlk tanıştığım bateristler amatördü. Daha doğrusu, eğitimini almadıkları için “kara düzen” çalıyorlardı. Davula akort yapmıyorlardı. Bu durum bizi (orkestrayı) tatmin etmiyordu. Daha sonra iyi çalan, yetenekli, bilimsel olarak da detayına inmiş bateristlerle tanıştıktan sonra biz de keyif almaya ve böyle bateristlerle çalışmanın güzelliğini yaşamaya başladık. Bu durum müziğimizin kalitesi arttırdı ve bize, “Demek ki bu alet böyle çalınırmış” dedirtti.

Psikolojinin, icracının tarzına etki ettiğini düşünüyorum. Eğer kişi sinirli ve agresif ise bu çalmasına da yansıyor. Mesela bizim ses eğitimimizde üç temel öge vardır: Nefes, vücut yumuşaklığı/rahatlığı, dil ve konuşma. Vücut yumuşaklığı/rahatlığı dengeli olmayan bir insan rahat söyleyemez. Bu durum davul veya başka bir enstrüman çalan kişiler için de geçerlidir. Kişinin duygu durumu dengede değilse bu elbette icrasına yansımaktır ve icracının uyumlu bir bütünlüğü kurması zor olacaktır. Enstrümanını yeterli düzeyde çalabilen ve sakin, dengeli ruh halinde olan bir insanla çalışmayı tercih ederim. Fakat bazı koşullar gereği zorunlu olarak çalmanız gereken kişiler de olabilir. O bakımdan bu tercihler, biraz da koşullara ve imkanlara bağlı diye düşünüyorum. Davul çalan arkadaşımızın icrası ile bizim isteklerimiz arasında bir fark olduğunda bazen birbirimizi uyarıyorduk. Beklentilerimizi söylüyorduk. Öne çıktığı zamanlarda, duruma göre, “piano” çalmasını istiyorduk. Bunu kendi aramızda iletişim kurarak hallediyorduk. Sonrasında duruma ve ihtiyaca göre birbirimizi eleştiriyorduk. Ancak sizin isteğinizden ziyade, onun ne verebileceği de önemlidir. Bu anlamda yetersiz kişilerle de yeterli kişilerle de çalıştık. Yeterli davulcularla uyum ve anlaşma açısından bir sorun olmuyordu. Beklentilerimiz daha iyi karşılanıyordu. Yetersiz davulcularla siz isteseniz de uyum olmuyordu. Çünkü kişi ne istediğinizi anlamıyor veya anlasa bile yapamıyordu. Öyle olunca da elimizdekine razı olmak durumunda kalıyorduk. Sadeliği ve bütünlüğü bozmadan, otantik müziğin tadını bastırmadan çalınması önemlidir. Bateri ile müzik modernleşiyor, ancak özü bozmadan dengeyi korumak gereklidir. Yerine göre geleneksel vurmali çalgıları bastırabilir, ama bence müziğin

önüne geçmemelidir. Ancak sürekli geleneksel düşünmek zorunda değiliz. Gelenekselliği yaşatalım, ama üstüne yeni bir şeyler de koyabiliriz. Ben ona da açığımdır. Gerekirse yeni bir orijinalite ortaya çıkabilir. Hatta buna yeni bir isim de verilebilir.

Özcan Gök: Benim yönlendirmelerim olabiliyor. Ben geleneksel kalıbı tarif ediyorum, davulcu kendi hissiyatı ile davula adapte ediyor. Eğer bir çakışma olmuyorsa o şekilde çalışıyoruz. Bu konuda kuralın ne olduğunu bilemiyoruz. Genelde çok müdahale etmek istemiyorum, ama ortada rahatsız eden bir çalım varsa, “Bunun ritmik yürüyüşü aslında bu”, dediğim oluyor tabii. Ben en rahat Bülent Ay ile çalışıyordum. Halk müziği camiasıyla çok içli dışlı olduğu için bu müziği iyi analiz ettiğini düşünüyorum. Mehmet Yüzgeç’i de beğeniyorum, onun hissiyatı iyidir. Turan (Sağır) Hoca’nın da halk müziğindeki eşliğini ve ritmik kompozisyonlarını güzel buluyorum. Bence halk müziği ters vuruşları (off-beat) kaldırmıyor. Birinci vuruşlar belirgin olacak şekilde, “köşeli” çalınması gerektiğini düşünüyorum. Zeybek oyunu oynayan bir kişi ilk darpla birlikte ayağını yere vuracakken o darp çalınmazsa o kişinin dansı da bozulur.

Ramazan Kalalı: Bu, müziğe bakış açısı ile ilgilidir. Mesela, Arap müziklerini ve Arabesk-Fantezi türündeki şarkıları seven davulcular, halk müziği ritimlerini o müziklerdeki vurgularla çalmaya çalışıyorlardı. Bazı davulcular ise -mesela Turan (Sağır) Hoca- çağdaş ve batılı tarzda çalışıyordu. Öncelikle sabit metronomda çalabilen birisi olması gerekiyor. İkinci aradığım özellik, davulun akordunu iyi yapabilmesidir. Bunlarla birlikte doğru yerde, doğru nüanslarla ve modern üslupla çalabilen davulcuları tercih ederim. Ritimlerin bateriye aktarımında benim yönlendirmelerim de olmaktadır. Örneğin; 3/4’lük ritimlerin vurguları, çalınan müziğin türüne göre değişmektedir. Çaldığımız şarkı veya türküyeye göre bu vurguların nerelerde çalınacağı konusunda yönlendirici olurum. Müzisyenliğin temeli usul bilgisine, yani ritim bilgisine dayalıdır. Kendimden örnek vermem gerekirse; geçmişte halk oyunları oynamam ve bandolarda vurmalı sazlar çalmam, daha sonra çaldığım enstrümanda daha iyi olmamı ve ritimcileri yönlendirebilmemi sağladı. Çalınacak eserin düzenlemesinin nasıl olacağına kim karar veriyorsa yönlendirmeler de ona göre değişiyor. Sanatçı mı karar veriyor, orkestra şefi mi karar veriyor? Ritmik yürüyüşler ve dinamikler ona göre şekilleniyor. Bana göre; forte çalmadan, diğer enstrümanları bastırmadan, zaman zaman küçük çıkışlarla çalınmalıdır. Ritimler aksak çalınabilir.

2/4'lük ritimlerde ters yürüyüşler çalınabilir. Bu şekilde güzelleştirilebilir. Bu, müzisyenin kabiliyetine bağlıdır. Ancak daha önce de dediğim gibi; bu, orkestra şefinin veya solistin isteğiyle de alakalıdır. Ritim çalan arkadaşlar kendini ona göre konumlandırır.

Volkan Öktem: Yaptığım en önemli şey; küçüklüğümde sahnelerde yer alarak, duyarak ve aynı zamanda içgüdüsel olarak bende var olan, bu topraklara ait müziklerden öğrendiğim bilgileri batı kökenli müziklerden öğrendiklerimle ortak paydada buluşturmaktır. Örneğin, darbukadaki Halici ritmik yürüyüşüne Reggae tarzını çok yakıştırıyorum ve bir araya geldiğinde de çok güzel bir ritmik kompozisyon ortaya çıkıyor. Aynı şey, Vahde ritmik yapısı için çaldığım Hi-Hat yürüyüşü için de geçerli. Bunu yapmak için biraz fazla tarz bilgisine ihtiyacınız var. Çünkü, dünyadaki müzik türleri her ne kadar farklı olsa da aslında birbirlerine benzer çok fazla ortak ifadeleri var. Tek yapmanız gereken bunları bilmeniz ve yakışanları bularak bir araya getirmenizdir.

Yavuz Güney: Davul ana vurguları çalarken, halk müziği vurmalı sazları aradaki notaları çalar. Davulla çakışmaz. Ritmik kalıp neyse onu çalarız. Mesela 7/8'lik bir ritim “1-2-1-2-1-2-3” şeklinde veya “1-2-3-1-2-1-2” şeklinde bölünebilir. Bunları bilip ona göre eşlik ederiz. Metronomu kaçırmadıktan sonra arada süslemeler de yapılabilir. Bu, çalan kişinin ruhuna kalmış, orada ne hissediyorsa onu yapabilir. Tabii bu arada gereğinden fazla çalıp solisti boğazlamamak (solistin alanını kısıtlamamak) lazım. Solisti takip ederek gerektiğinde piano, gerektiğinde forte çalınmalı. Bu da profesyonellik gerektiriyor. Ben de yaptım bu hatayı zamanında; solist girdiğinde paldır küldür çalardım. Sonra anladım ki solist girdiğinde parçayı ona teslim ederek düşük dinamikte çalmak lazım.

4.9. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Türk halk müziğindeki aksak ritimlerin/usullerin bateriye uyarlanması ve icrası ile ilgili karşılaşılan zorluklar var mıdır? Varsa bu zorluklar nelerdir?” sorusuna ilişkin; dokuz baterist ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler aşağıda yer almaktadır.

Ahmet Kaplan: Önemli olan, bir parçayı dinlediğinde ölçü değerini doğru olarak sayabilmektir. Sayma mantığını bildikten sonra ölçü değeri ortaya çıkıyor. Ben bu şekilde yaklaşıyorum. Bendirden yola çıkacak olursak; bendirdeki “düm” sesinin

baterideki karşılığı kick, “tek” sesinin karşılığı trampettir. Kick ve trampeti doğru yerde çaldıktan sonra ziller de süslemesi oluyor ve ritim tamamlanıyor. Aslında mantık olarak aynı şey, sadece teknik olarak vuruşlar değişiyor. Saymayı yöntemini bildiğim için bir zorluk yaşamıyorum.

Arda Varol: Tabii, her davulcu gibi ben de bu zorlukları yaşadım. Çünkü bünyemiz 4/4’e çok alışık. Aksak ritimleri sayarken vuruşları bölme konusunda zorlanıyordum. Kolay adapte olunacak bir şey değil. Ben melodiyi taklit ederek adapte oldum. Çalacağım türküyü dinleyip, melodisini mırıldanıyor ve o mırıldandığımı çalıyordum. Mırıldandığımı çaldığım zaman doğru ritim ortaya çıkıyordu. Zaman içerisinde onu şekillendirmeye çalışıyordum. Söz ve melodi benim için çok önemlidir. Sözlerdeki hecelemeler aksak ritimlere göre yapılıyor, ben de bu hecelemelere uygun olacak şekilde kick, trampet ve hihat’i dilediğim gibi kullanabiliyordum. Aksak ritimleri çalmak konusundaki derdimi böyle aştım. Bir de tabii ki bu müzikleri çalan davulcuları dinleyerek ve taklit ederek ben de bir gün öyle çalar hale geldim.

Ayaz Ayana: Çalmaya başladığım ilk zamanlarda 5/8, 7/8 ve 10/8’lik oyun havalarını çalarken zorluk çekiyordum. Bu ritimlerde güçlü zamanlar eşit aralıklarla çalınmadığı için bana zor geliyordu. Devamlı çaldıkça o zorluklar kayboldu.

Bülent Ay: Sümer Ezgü’nün, “Sümer Ezgü 97” isimli albümünde Feraye diye bir zeybek parça vardı. Muğla yöresine ait 9/4’lük bir eser. Şu anda tam hatırlamıyorum, ama 7/4 ve 11/4 bölümleri de olan karışık bir eserd. O albümün yönetmenliğini Arif (Sağ) Hoca yapıyordu. Arif Hoca, “Feraye’ye davul çalalım, nefesliler ve keyboard da olsun, batı formatında bir aranje yapalım”, dedi. Ben ilk denemede çalamadım. “Hocam ben bunu biraz dinleyeyim öyle geleyim, başka bir gün çalayım” dedim. “Tamam” dedi. Bir hafta boyunca o eseri walkman ile dinledim. Bir hafta sonra stüdyoya girdim ve çaldım. Bana yabancı olan bir ritimdi ve çok dinleyerek pratik yapma şansım oldu. Ritmik kalıbı saymadan çalabilecek kadar içselleştirdim. Genelde stüdyoya gittiğimde çalmam gereken şeyleri aynı gün çalmışım. Zorlandığım bir örnek olarak hatırladığım bir tek bu var. Böyle albümlere çalarken çok keyif alıyorum. Tanıdık gelmeyen ritimlerin öncelikle içine girmek, iyice benimseyip salınımıyla rahat rahat çalmak gerekir.

20 sene önce Denizli’de çok şaşırdığım bir olaya denk gelmişim. Zeybek çalınıyor, bir yerden de davul sesi geliyor, ama tam davul gibi de değil. Bir tane mahalle düğünü varmış, oraya gittik. Bir adam askı davulu gibi bir davulu sağ eliyle kick gibi çalıyordu,

yanında da bir tane trampet ve bir tane zil vardı. Trilok Gurtu gibi oturarak kick, trampet ve zil ile zeybekleri çalıyordu.

Cengiz Tural: Hayatım boyunca hep Fusion müzisyenlerini takip ettim. Vinnie Colaiuta hayranıyım. Kendi kendime de hep “‘all around’ bir davulcu olacağım”, dedim. Matematik ile içli dışlı olduğum için aksak zamanlara bir sempati var. Çok zorlandığım durumlar oluyor, ama notası düzgün gelirse daha rahat çalışıyorum. Notası yoksa ve çok tempolu değilse artık nasıl çalınması ile ilgili bir fikrim olduğu için kimseyi yormadan çalarım. Mesela, 15/8’lik olan Acem Kızı türküsünde –aslında 5/8’liktir- alt bölünmeler ve vurgular devamlı değişiyor. Bu ve buna benzer türkülerde zorlandığım olabiliyor. Fakat kendi çalışma geçmişimde on altılık bölünmelere çok çalıştığım için, sekizlik bölünmelerin üstesinden gelebiliyorum.

Bir de “Giresun İçin Çal” isimli proje için 9/16’lık bir ritmi olan Giresun Karşılması’nı kaydederken çok zorlanmıştım. Hem zorlandım hem de bu ritmik yapının geçmişi ile ilgili, her anlattığımda tüylerimi diken diken eden müthiş bir bilgi edindim. Ben ritmin “3-2-2-2” şeklinde bölündüğünü sanıyordum, ama kaydın projesi bana geldiğinde fark ettim ki başta saydığım üç tane on altılık aslında eksik ölçüyümüş. Ritim “2-2-2-3” şeklinde bölünüyor. Dolayısıyla benim ölçü başı sandığım yer, ölçü başı değil. “Yöresel olarak burada böyle çalınıyor” diyerek de bilgisayarda yazılmış bir davul partisi yolladılar. İyi ki yollamışlar. Çünkü kick vuruşları üç on altılıkta bir çalınıyor. Yani 9/16’lık ritmin içerisine eşit olarak dağıtılmış. Hem şaşırdım hem moralim bozuldu, çünkü kaydetmek için 3-4 günlük bir sürem var. Gönderdikleri davul partisini yavaşlatarak analiz ettim ve kaydı yaptım. Daha sonra, “Niye kickler böyle çalınıyor?” diye sordum. Eskiden düğünlerde ritimciler bu parçanın vurgularını daha farklı çalarken, 80’li yıllarda ritim box içeren klavyelerle düğünlerde tek başına çalmaya başlayan müzisyenler, klavyede 9 zamanlı bir ritim kalıbı olmadığı için çareyi 3/4’lük vals ritmini hızlandırmakta bulmuşlar. Bu yüzden sabit bir kick yürüyüşü ortaya çıkmış. Dolayısıyla 80’lerden itibaren Giresun Karşılması’nın ritmik yapısı değişmeye başlamış. Teknik yetersizlikten kaynaklı olsa da ritmik açıdan böyle bir gelenek oluşmuş. Bence bu, üzerine belgesel yapılabilecek çok kıymetli bir şey.

Harun Yazgeç: Çok profesyonel olmadığım için çalmakta zorlandığım ritimler oluyor, ama bulunduğumuz bölgede çaldığımız müziklerde o açıdan pek sıkıntı çekmiyorum. Düğünlerde zorlayıcı aksak ritimler çalınmıyor.

Mehmet Yüzgeç: Ritimlerin farklı geleneksel vurmali çalgılarda farklı çalınışları var. Örneğın, 5/8'lik bir ritmin bendir ve nağara ile çalınışı farklıdır. Bu bilgilere sahip olmakta biraz zorlandığımı söyleyebilirim, ama çok araştırdım ve öğrendim.

Volkan Öktem: Benim için zor bir yanı yok. Bu tamamen benim 10 yaşlarımda zaten bu müzikleri öğrenmeye, çalmaya başlamış olmam ve bu müziklere olan ilgimden kaynaklanıyor. Yabancı biri için bu hiç kolay değıl. Aynı şey, onların müziklerine karşı bizim için de geçerlidir. Fakat tabii ki bir 9/8'lik darbuka yorumunun aynısını davulda çalmamanız lazım. Davula uyarlamamız gereken önemli ayrıntı ise “düm” diye tabir ettiğımız vuruşlar ve diğeri tiz sesli notaları davulun kendi dilindeki ifadeleriyle uyarlamamız. Bu çok önemli bir husustur, müzik ve orkestrasyon bilgisi gerektirir.

Yavuz Güney: Benim yaşadığım bir zorluk olmadı. Fatih Kısaparmak'ın 7/8'lik bir parçası vardı, arada 5/8'lik bir ölçü gelirdi. 2005'te çalıştığım Leman Sam'ın, 4/4'lük ritimden 9/8'lik ritme geçilen bir parçası vardı. Daha sonra tekrar 4/4'e dönölüyordu. Saymak ve formu takip etmek lazım.

4.10. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Halk müziğı orkestralarında yer alan bateristlerin çaldıkları veya dinledikleri farklı türlere ait müziklerdeki ritmik yapıların, halk müziğindeki performanslarını kurgulamalarına etkisi var mıdır? Varsa bu etkiler nelerdir?” sorusuna ilişkin; dokuz baterist, bir bağlama ve keman icracısı, bir gitar icracısı, bir asma davul icracısı ve bir solist ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler aşağıda yer almaktadır.

Ahmet Kaplan: Olumlu anlamda etkileri oluyor. Örneğın, 2/4'lük bir türküde Latin ritimleri çalabiliyoruz. Önemli olan ölçünün içine sığdırabilmek ve parçaya yakıştırabilmek.

Arda Varol: Hiç etkisi olmuyor. Benim için her tür apayrı bir dünya. Çaldığım tür ne ise ona göre düşünüyorum. Her müzik türünde ataklar, kick line'ları ve trampetin vuruş yerleri çok farklıdır.

Ayaz Ayana: Parçanın duygusuna ve temposuna göre bazen 2/4'lük ritimleri Pop-Rock tarzı çalabiliyorum.

Bekir Öztürk: Tabii ki oluyordu. Kalıplaşmış ritimlerin varyasyonlarını yaparken bu etkiler görülüyordu. Ersen ve Dadaşlar, Cem Karaca, Moğollar veya Barış Manço'yu dinleyen bir baterist, ritmik kalıbı süsleyerek daha heyecanlı, dinleyiciyi coşturan ve dikkatini çeken bir şekilde çalışıyordu. Bazen bateristlere solo verilir. Müzik durur, baterist iki-üç dakikalık bir solo yapar, maharetini gösterirdi. Bir düğünde çalınıyorsa düğün sahibi gelip baterinin üstüne para yapıştırır veya atardı.

Bülent Ay: Kesinlikle var. Bu etkiler aranjmanlara da çok yenilikçi çalimler katar. Başka müziklerin ritim kalıplarını ya da farklı zamanlarında çalınan aksanlarını halk müziğimizdeki aksanlarla birleştirip farklı sentezler elde etme yöntemi, geçmişte olduğu gibi bugün de hala yapılıyor. Bu konuda, yapılan aranjman belirleyici oluyor. Batı formatında bir aranjman yapıldıysa çalacağınız kalıplar oradan (batıdan) esinlendiğiniz ritimler üzerine olmalıdır. Örneğin, 120-130 bpm civarındaki bir değiş üzerine disko, samba, songo veya rock ritimleri çalınabilir. Bu konuda size danışılıyorsa bu ritimlerden parçaya uygun olanı çalarsınız. Eğer adı konmuş, net bir şey varsa aranjör bunu söyler; “ Bu Alevi Deyişi'nin üstüne samba ya da songo bir ritim istiyorum”, diyebilir.

Cengiz Tural: Bire bir kopyalıyorum diyebilirim. Çünkü O Ses Türkiye'de düşünecek pek zamanım yok ve genelde bu yöntem işler. Başka bir müzikte çaldığınız 7/8'lik ritmi halk müziğinde de çalabilirsiniz. Genel olarak bu konuda çok deneme yaparım, ama bu denemelerin tarihsel ya da kültürel bir miras olabileceğini düşünmüyorum.

Harun Yazgeç: Tabii, mutlaka etkisi oluyor. Gerek internet üzerinden gerekse televizyondan dinlediğim Pop, Caz, Arabesk ve Fantezi türlerindeki müziklerin ritimlerinden, senkoplarından ve bunları çalan bateristlerden, daha sonra halk müziğinde kullanmak üzere, kendime bir şeyler alabiliyorum.

Mehmet Yüzgeç: Gece kulüplerinde halk müziği ve sanat müziği orkestralarına yapmış olduğum eşlikler, eşlik davulculuğunda bir zenginlik yaratıyor. Ancak branş davulculuğunda zenginlik yarattığını düşünmüyorum. Sevdiğin herhangi bir branşı seçip o müziği çalmakta yarar var, onu da söyleyeyim. Yani ondan azıcık, bundan azıcık derken güzel bir zenginlik yaratıyor, fakat -örneğin- Latin ritmi çalmaya başladığında, eğer spesifik olarak Latin ritimleri ile ilgilenmemişsen sorun yaşama ihtimalin var. Latin müziği çalarken, çaldığın sanat müziklerini ve türkülerini unutman gerekiyor. Gelelim zenginlik tarafına; halk müziğinde Türkiye'nin ileri gelen birçok ismiyle çaldım. Yavuz Bingöl, Hüseyin Turan ve Suavi ile çaldım, ama bunların

arasında en spesifik olan Kubat'tır. Kubat'ın müziği de hakikaten çok disiplinlidir, güzeldir ve zordur. Oradaki zorluk şu; aranjeyi albümlerde kim çalmışsa -daha çok Volkan (Öktem) çalıyordu- o kayıtlar sahnede birebir çalınıyordu. Yani insanlar CD'de ne dinliyorsa ondan bir farkı yoktu. Bunu çalabilmek için şöyle bir harman gerekiyor; örnek veriyorum, sen daha önce Bossa Nova çalmış olmalısın ve Bossa Nova türevlerini bilmelisin ki herhangi bir türküyü Bossa Nova türevini kullanabilesin. Soul ya da Funk ritimlerinden haberdar olmalısın ki türküyü onu uygulayabilesin. Şu anda türkü çalıp da Amerikan davulculuğunu uygulayamayan insanların karşılaştığı handikap budur. Stil ve form bilmedikleri için, daha önce yabancı parçaların içinde çalmadıkları için türkülere bu ritimleri uyarlayamıyorlar. Yani uyarlıyorlar da bazısı yavan kaçıyor, tam oturmuyor. Eğer bu form ve stiller bilinirse, örnek veriyorum, Acem Kızı türküsünde bendir gibi değil de ritimler çevrimleriyle birlikte çalınabilirse, Amerikan davulculuğunu uygulayıp doğru ritimler çalınır ve o ritimlere uygun ataklar kullanılırsa işte o zaman türkünün içerisinde bir sentez oluşuyor. Biz neticede davulculuğu Amerikalılar'dan öğreniyoruz. Oradan öğreneceğim şeyi, imkanım elverdiği kadar öğrenmeliyim. Bizim imkanlarımız zordu. Dügün salonlarında Songo öğretmezler, ama analitik yapın varsa o zamanlarda bile, orada çalınmayan ritimleri öğrenebiliyordun. Kişinin kendini yetiştirmesi, türkü davulu çalacak olan arkadaşlarımızın Amerikan davulculuğunu öğrenebilecekleri repertuvarları dinlemesi, tam olarak olmasa da stilleri ve formları öğrenip çalışması, bu bilgileri etüt ederek vücuduna geçirip sindirmesi gereklidir. Daha sonra bu bilgileri türkünün içerisinde rahatlıkla çalabilir ve kullanabilir. Benim yolum budur. Sentezliyorum, harmanlıyorum. "Time Table" bilmiyorsan, türkülerdeki birleşik usulleri çalmak da zordur. Birleşik usulleri Amerikan davulunda tınlatmak için bu bilgiye sahip olmanın yanında ritimleri melodik açıdan da algılamak gereklidir. Atakları "unison" çalmaktan bahsetmiyorum. Böyle bir yanılgı var. Her şeye atak ile cevap vererek, atak yapabilme kabiliyetini gösterircesine türkü çalabilmek maalesef zor. Kemancının veya bağlamacının çaldıklarına unison cevap vererek çalmak maharet değildir. Maharet; 5/8 bir ritmi, Swing veya tight olarak çalmak gibi çeşitli versiyonlarda davula uygulayabilmektir.

Oktay Ceviz: Bence vardır. Almanya'dan Malatya'ya bir performans için gelen Derdi Yoklar Grubu'nun davulcusu, halk müziğini farklı bir yorumla çaldı. Kendi performanslarının yanında bize de eşlik ettiler. Farklı etkilerin ve yorumların farklı

tatlar katabildiğini gördüm. Bunun batı etkisi olduğunu düşünüyorum. Almanya'daki yaşamın, müzik piyasasının, etkileşimlerin ve orada dinlenen müziklerin etkisiyle bizim müziğimize farklı bir yorum getirdiklerini gördük ve bu hoşumuza gitti. O dönemde internet ve cep telefonları olmadığı için Malatya'ya dışarıdan biri gelmemişse yeni bir şey göremiyorduk ve öğrenemiyorduk.

Özcan Gök: Böyle etkileri görüyorum. Farklı türlerin ritmik yürüyüşlerinin çalınması beni rahatsız ediyor. Bu şekilde çalan arkadaşlarımız var.

Ramazan Kalal: Kesinlikle etkisi olur. Bunu ayırıştırabilenlerin sayısı çok azdır. Uсталık da burada devreye giriyor zaten. Türk Halk Müziği içerisinde, Blues veya Rock stiline çalınan bir atağı çalmaya çalışmak bence sırtır.

Volkan Öktem: Sadece halk müziğine değil, bu topraklara ait diğer müzik tarzlarına da bildiğim diğer stilleri uyarlayabiliyorum. Fakat daha önce de dediğim gibi mutlaka müzikal bir çizgide olması şart. Bunun için de çok fazla müzik tarzı dinlemek ve ifade biçimlerinden haberdar olmak gerekiyor.

Yavuz Güney: Tabii ki yansıması oluyor. Bir orkestrada, 9/8'lik bir ritmi batı formunda çalardık. Parçanın içinde ritimle oynardık. Sağ elimle dörtlük notaları çalarken, trampet ve kick ile 9/8'lik kalıbı çalmaya devam ederdim. 4/4 gibi duyulurdu, ama aslında 9/8 çalıyorduk.

5. SONUÇ

Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminin akabinde İstanbul'daki eğlence kulüplerinde caz ve dans müzikleri icra eden orkestralarda görülmeye başlayan bateri, 1930'lu yıllardan itibaren Anadolu'nun farklı bölgelerindeki orkestralarda da yer almaya başlamıştır. Bu orkestralar ile başlayan Türk Halk Müziği ve bateri temaslarının ülke çapında etki uyandıran müzikal yaratımları, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Anadolu Pop akımı ile ortaya konulmuştur. Türküleri gitar, bas gitar, klavye ve bateri gibi enstrümanlar ile icra ederek modern bir yorum ortaya koymak isteyen genç müzisyenlerin başlattığı bu akım, aynı dönemde batıda yükselmekte folk müzik akımının da etkisiyle ortaya çıkmıştır. Bu akımın öncüsü olan müzisyenler, halk müziğine getirdikleri yeni yorum ile kültürlerini ve seslerini uluslararası çapta duyurmayı amaçlamışlardır. Anadolu Pop, 1970'lerde söylem ve biçim açısından sertleşerek Anadolu Pop-Rock olarak, ilerleyen dönemlerde ise Anadolu Rock olarak adlandırılmıştır. 1980'li yıllarda, daha önce geleneksel halk müziği enstrümanları ile icra edilen yapıtlar ortaya koymuş olan müzisyenlerin albümlerinde de bateri yer almaya başlamıştır. 90'lar ve sonrasında ise halk müziği orkestralarında baterinin sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. 70'li yıllarda, türküleri dejenere ettiği gerekçesiyle, Anadolu Pop düzenlemelerini yasaklayan TRT'nin günümüzdeki televizyon programlarının orkestralarında sıklıkla bateriye yer verilmektedir. Geleneksel halk müziği enstrümanları ile birlikte, baterinin yanı sıra klavye, bas gitar ve elektrik gitarın icra ediliyor olması, halk müziğine modern yorumlar katma yaklaşımının TRT tarafından da benimsendiğini göstermektedir.

Yapılan görüşmeler sonucunda, halk müziği icra edilen orkestralarda yer alan bateristlerin çoğunlukla sistematik bir bateri eğitimi almamış oldukları görülmüştür. Bateristler, kendilerinden yaşça büyük olan tecrübeli bateristlerden yardım almış veya onların performanslarını izleyerek öğrenme yoluna gitmişlerdir. Gerek büyük şehirlerde gerekse Anadolu'daki küçük şehirlerde, bateri öğrenimi konusunda bir usta-çırak ilişkisi olduğu anlaşılmaktadır. Temel icra pratiklerini öğrendikten sonra, öğretmene ve çalışma metotlarına erişim imkanı olmaması nedeniyle, birçok bateristin

kendi kendisini geliştirdiği görülmektedir. Bununla birlikte Anadolu'daki düğün orkestralarında yer alan bateristler yalnızca halk müziği icra ederek meslek hayatlarını sürdürürken, kentlerdeki bateristler halk müziği orkestralarının yanı sıra Pop, Caz, Funk ve Rock türlerinde müziklerin icra edildiği orkestralarda da yer almaktadır. Anadolu'da ikamet eden bateristler, bateri çalmaya yoğunlukla halk müziği ile başlarken, kentlerdeki bateristlerin ise Pop, Rock veya Metal müzik türleri ile bateri çalmaya başladığı görülmüştür.

Bateristler, halk müziği icrasında etkilendikleri kişiler olarak genellikle solistleri işaret etmişlerdir. Bu durum, halk müziğindeki bateri icrasında model kabul edilebilecek kişilerin veya kabul görmüş bir icra geleneğinin olmadığını göstermektedir.

Halk müziği icrasında kullanılan baterilere bakıldığında; bazı bateristlerin, ihtiyaca göre geleneksel vürmalı çalgıları bateriye entegre ettiği görülmüştür. Bu entegrasyon yöntemi, geleneksel vürmalı çalgıları icra edecek müzisyenlerin olmadığı performanslarda tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra bazı bateristler de hem halk müziğinde hem de icra ettikleri diğer müzik türlerinde aynı bateri setlerini kullanmaktadır.

Düğün salonlarından stüdyo kayıtlarına, türkü bar tabir edilen eğlence yerlerinden televizyon programlarına kadar birçok farklı yerdeki halk müziği performanslarında bateriye yer verildiği görülmüştür. Görüşme yapılan bateristlerin çoğu, düğünlerde veya türkü barlarda halk müziği icra etmeye başladıklarını ifade etmiştir.

Görüşmelerden elde edilen veriler baterinin, halk müziğinde ritimsel açıdan modern bir duyum yaratmak hususunda önemli bir işlevi olduğunu ortaya koymaktadır. Gerek akustik sesinin yüksekliği gerekse birden fazla vürmalı çalgının bir kişi tarafından çalınabilmesine olanak sağlaması, davul setinin tercih edilir olmasındaki etmenlerdir. Güçlü bir “sound” elde etmek ve halk müziğini popüler müziklere paralel bir noktaya taşımak gibi amaçlar, bu tercihleri etkileyen faktörlerdir. Bir multi perküsyon seti olan bateri, ritimleri birçok varyasyonda çalabilme imkanını da sağlamaktadır. Anadolu'daki çalgı topluluklarının, baterinin katılımından sonra “orkestra” olarak adlandırıldıkları görülmüştür. Bununla birlikte görüşmelerin birçoğunda bateri, bas gitar ile birlikte anılmış ve ayrılmaz iki enstrüman olarak nitelendirilmişlerdir. Bu görüşlerin yanı sıra günümüzde halk müziği orkestralarındaki bateri çalım yaklaşımlarının, ritimlerin yöresel özelliklerini muğlaklaştırdığını ve geleneksel

vurmalı algılar ile baterinin birlikte yer aldığı orkestralarda, geleneksel çalgıların işlevini yitirdiğini ifade eden görüşler de bulunmaktadır.

Halk müziğı orkestralarında bağlama, keman, gitar, asma davul icracısı ve solist olarak yer almış olan müzisyenler ile yapılan görüşmelerin sonucunda; bu müzisyenlerin, ritim eşliğı hususunda genellikle bateri ve geleneksel vurmalı algıları bir arada tercih ettikleri anlaşılmıştır.

Türk Halk Müziğı ritimlerinin bateriye uyarlanmasında farklı yaklaşımlar olduğu görülmüştür. Kaynağını direkt geleneksel ritim çalgılarından alan yaklaşımların yanı sıra, dünya müziklerinin ritimsel öğelerinden faydalanan ve bu müziklerdeki ritmik yapıları halk müziğinin içerisine yerleştiren yaklaşımlar da bulunmaktadır. Geleneksel vurmalı çalgılarla birlikte gerçekleştirilen icralarda, bateristlerin daha sade bir alım yaklaşımını benimsendiğı anlaşılmaktadır. Görüşülen bateristlerin bazıları, geleneksel vurmalı çalgıların olmadığı performanslarda daha perküsif bir alım yöntemi izlediklerini ifade etmişlerdir. Bununla birlikte, özellikle Anadolu'daki düğünlerde gerçekleştirilen bateri icralarında asma davul etkisinin sıkça görüldüğü ve bateri icralarının velveleli bir asma davul icrasını andırdığını söylemek mümkündür. Halk müziğindeki aksak ritimlerin bateriye aktarımı ile ilgili olarak, başlarda birtakım zorluklar yaşadığını ifade eden bateristler olduğu gibi bu konuda zorluk çekmediğini ifade eden bateristler de bulunmaktadır.

Halk müziğı orkestralarında yer alan davulcuların dinledikleri ve çaldıkları diğer müziklerin, çoğunlukla halk müziğı icralarını etkilediğı sonucuna varılmıştır. Latin, Rock, Funk ve Pop müzik türlerine ait müziklerdeki ritmik kalıplar, Türk Halk Müziğı icralarında da kullanılmaktadır.

Tarihsel gelişim süreci Amerika Birleşik Devletleri temelli olan davul setinin alım metodu da doğal olarak bu coğrafyalara ait müziklerin ritmik yapısına ve ritimlerin çalınma yöntemlerine dayanmaktadır. Bu alışma, günümüzde halk müziğı albümlerinde sıklıkla icra edilen yabancı kökenli ritim kalıplarına alternatif olarak, geleneksel vurmalı algıları ve halk müziğinin ritmik salınımlarını temel alan bir bateri alım metodunun eksikliğini de ortaya koymaktadır. Ritimlerin geleneksel vurmalı çalgılardan bateriye aktarımında, geleneksel vurmalı algılar ile çalınan ritim kalıplarının kaynak olarak alınacağı ve bu kalıplardaki spesifik motiflerin ve salınımların, baterinin sağladığı alım imkanları doğrultusunda, yeni icra

yaklaşımlarıyla sunulabileceği bir çalışma sayesinde Türk Halk Müziği'ndeki bateri icrasının, yöntem ve hissiyat açısından otantik bir icraya yaklaştırılması mümkündür.

KAYNAKÇA

- Adil, Fikret. 1994. **Gardenbar Geceleri**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, Theodor W. 2014. **Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi**. çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen. İstanbul: İletişim.
- Akçura, Gökhan. [15.03.2020]. Türkiye’de Caz Öncesi Caz.
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/49598/001641985010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Alexandrov, Vladimir. 2015. **Siyah Rus**. çev. Bahar Tırnakcı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Avanti, Peter. 2013. **Black Musics, Technology, and Modernity: Exhibit A, the Drum Kit**. *Popular Music and Society Journal*. c. 36. s.4: 476-504. London: Routledge.
- Aykent, C. 2020. Zildjian’lar ve Türk Zilleri. **Folklor/Edebiyat Dergisi**. c.26. s. 101: 127-139.
- Barbaro, C. Anthony. 1993. A Comparative Study Of West African Drum Ensembles And The African-American Drum Set. Doktora Tezi. University of Pittsburgh.
- Başbuğ, Raife Pınar. 2000. Türk Zilleri. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Blades, James. 2005. **Percussion Instruments And Their History**. Westport, Connecticut: The Bold Strummer.
- Bon, Gustave Le. 1997. **Kitleler Psikolojisi**. çev. Yunus Ender. İstanbul: Hayat.
- Burke, Peter. 2006. **Kültür Tarihi**. çev. Mete Tunçay. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Canbazoglu, Cumhur. 2009. **Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock**. İstanbul: Pan.
- Cracerjack Trap 1930. [25.12.2020]. Drum Museum, The Collection, Drum Kits.
<https://www.drummuseum.hu/the-collection.html>.
- Double Drumming Set. [04.01.2021]. A Cultural History Of The Drumset, Birth Of An Icon.
<https://culturalhistoryofthedrumset.files.wordpress.com/2014/08/dandoublelegod.jpg>
- Drum and cymbal playing apparatus. [04.01.2021]. Google Patents.
<https://patents.google.com/patent/US922706A/en>
- Erdoğan, Göktürk. 2018. Kentleşme Süreci Bağlamında Sivas'ta Davul Zurna pratikleri. Doktora Tezi. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- Erdoğan, İrfan. (1999). Popüler Kültür, Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele. **Popüler Kültür ve İktidar**. ed. Nazife Güngör. Ankara: Vadi: 18-52.
- Erdoğan, İrfan. 2004. Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine. **Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi**. s. 57: 1-18.
- Erdoğan, İrfan, Korkmaz Alemdar. 2005a. **Popüler Kültür ve İletişim**. İzmir: Erk.
- Erdoğan, İrfan, Korkmaz Alemdar. 2005b. **Öteki Kuram**. İzmir: Erk.
- Erkal, Güven Erkin. 2014. **Türkiye Rock Tarihi - 1**. İstanbul: Esen Kitap.
- Ersoy, Ruhi. 2006. Şehirleşme - Halk Kültürü İkileminde Sorunlar ve Bazı Çözüm Önerileri. **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. s. 20: 233-238.
- Facchin, Guido. 2000. **Le Percussioni**. Torino: EDT.
- Freely, Brendan, John Freely. 2014. **Galata, Pera, Beyoğlu: Bir Biyografi**. çev. Yelda Türedi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gans, Herbert J. 2014. **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**. çev. Emine Onaran İncioğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güvenç, Bozkurt. 2016. **İnsan ve Kültür**. İstanbul: Boyut.
- Hall, Stuart. 1981. Notes on Deconstructing the Popular. **People's History and Socialist Theory**. ed. Raphael Samuel. London: Routledge: 227-240.
- Hartigan, Royal. 1995. The Heritage of the Drumset. **African American Review**. Indiana State University. c. 29. s. 2: 234-236.
- Hartigan, Royal. 2019. Evolution of the Drumset in the African-American Tradition. **Percussive Notes**. c.57. s.1: 10-17.
- Hasgül, Necdet. 1996. Türkiye Popüler Müzik Tarihinde "Anadolu Pop" Akımının Yeri. **Folklorla Doğru Dergisi**. s. 62: 51-74.
- İz-Caz. [20.03.2020]. Pina İzcilik Kulübü.
<https://pinaizcilikkulubu.wordpress.com/izcilik-bilgileri/genel-kultur/iz-caz/>
- Kaynar, Ümit. 1996. **Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği**. İstanbul: Ege.
- Kendall, J. Smith. 1922. **History Of New Orleans**. Chicago and New York: The Lewis Publishing Company.
https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/Places/America/United_States/Louisiana/New_Orleans/_Texts/KENHNO/home.html [23.12.2020].
- Kılıçoğlu, Hakan. 2018. Türkiye'de Popüler Müziğin Tarihsel Gelişiminde Davul Çalım Yaklaşımları. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Marcuse, Herbert. 2010. **Tek-Boyutlu İnsan**. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea.
- Miller, Mark. 2005. **Some Hustling This! Taking Jazz to the World, 1914-1929**. Toronto: The Mercury Press (Aktaran: Uyar, Y. Melike, Songül

- Karahasanoğlu. 2016. The Early Performance of Jazz Music in Turkey. **Porte Akademik: Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi**. s. 2: 129-139).
- Mimaroglu, İlhan K. 2016. **Caz Sanatı**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Nicholls, G. 2008. **The Drum Book: A History Of The Rock Drum Kit**. 2. bs. Milwaukee: A Backbeat Book.
- Nichols, K. Arthur. 2012. Important Works For Solo Drum Set As A Multiple Percussion Instrument. The University of Iowa. Ann Arbor: UMI Dissertation Publishing.
- Neşet Ertaş – Potpori. [29.05.2021]. YouTube.
www.youtube.com/watch?v=NBzwSFJIS68
- Neşet Ertaş – Düğün. [29.05.2021]. YouTube.
www.youtube.com/watch?v=QxV9ScPYAdo&t=639s
- Oskay, Ünsal. 1998. **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ölmez, Niyazi. 2015. **Drum Drum Aşk Kokan Davul**. USA: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Özbek, Meral. 1994. **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**. İstanbul: İletişim.
- Pinksterboer, Hugo. 1993. **The Cymbal Book**. Milwaukee: Hal Leonard.
- Rowe, David. 1996. **Popüler Kültürler - Rock ve Sporda Haz Politikası**. çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı.
- Tellan, Bülent. 2004. Üretim ve Tüketim Süreci Açısından Popüler Kültür ve Medya İlişkisi: Kurtlar Vadisi Örneği. **Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi**. s.57.
- The Collection. [03.01.2021]. Allerdale Borough Council.
<https://web.archive.org/web/20141006214008/http://www.allerdale.gov.uk/leisure-and-culture/museums-and-galleries/keswick-museum/the-collection.aspx>
- Tuğlacı, Pars. 1986. **Mehterhane'den Bando'ya**. İstanbul: Cem.
- Unknown 1920. [03.01.2021]. Drum Museum, The Collection, Drum Pedals.
<https://www.drummuseum.hu/the-collection.html>
- Uyar, Y. Melike, Songül Karahasanoğlu. 2016. The Early Performance Of Jazz Music In Turkey. **Porte Akademik: Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi**. s.13: 129-139.
- Yolculuk başladı. 1999. **Cumhuriyet Gazetesi**. 2 Ekim.