

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Yeni Ankaralı Müziğinin Tanımı Üzerine*

Ömer Can Satır¹

Öz

Yapılan bu çalışma, gelenek ile modernite arasında şekillenip popüler kültürden beslenen ve seksen sonrası Türkiye’de yaşanan sosyolojik gelişmelere koşut olarak ortaya çıkan yeni Ankaralı müzik anlayışını bütüncül bir bakış açısıyla tanımlamayı amaçlamaktadır. Burada Ankaralı müziği iki temel dinamik üzerinde ele alınacaktır. Bu müziğin sosyo-kültürel yanı merkez-çevre diyalektiğinden hareketle Başkent’in geçirdiği modernlik deneyiminin bir sonucu olarak ortaya çıkarken, müziksel bağlamı gelenek üzerinden gerçekleşen üslup, sound, söylem ve eğlence mekânlarıyla vücut bulmaktadır. Belirli bir kitle tarafından değer atfedilmesi, çalgı ve repertuar bakımından ayırt edilebilmesi, küresel eklemlemeye dolayısıyla değişmeye ve yeniliğe açık olması ise Ankaralı müziğini farklı kılan stratejiler olarak öne çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Ankaralı müziği • Ankara halk müziği • Yerel sound • Elektrosaz • Arabesk

The Definition of the New Ankaralı Music

Abstract

This study aims to define the concept of new Ankaralı music from a holistic viewpoint, which was shaped by both modernity and tradition and fed by popular culture, and which emerged corresponding to the sociological events that occurred in Turkey after 1980. Here, Ankaralı music will be discussed in terms of two basic dynamics. While the socio-cultural aspect of this type of music arises from the modernization of the capital based on the dialectics of center-periphery, its musical context is based on traditional style, sound, discourse, and entertainment venues. It is attributed a value by a certain group of people; it can be distinguished in terms of instruments and repertory, and it is open to global articulation, and therefore to change and innovation, which come to the fore as the strategies that make Ankaralı music unique.

Keywords

New Ankaralı music • Ankara folk music • Local sound • Elektrosaz • Arabesk

* Bu makale, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Bilim Dalı’nda, Prof. Songül Karahasanoğlu danışmanlığında gerçekleştirilen “Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Pratiklerinin Dönüşümü” adlı doktora tezine dayandırılarak hazırlanmış olup, IV. Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu’nda sunulan bildirinin genişletilmiş tam metin halidir.

1 Ömer Can Satır, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, Kuzey Kampüsü Çevre Yolu Bulvarı 19030 Çorum. Eposta: omercans@gmail.com

Atf: Satır, Ö. C. (2018). Yeni Ankaralı Müziğinin tanımı üzerine. *Sosyoloji Dergisi*, 38(1), 107–130.
<http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0007>

Extended Abstract

Globalization and localization dialectically has articulated the relation between traditional and the modern and has paved the way for popular music types that are produced in line with the zeitgeist. Without doubt, one of these music types is the concept of the New Ankaralı Music, which has always been on the agenda in Turkey in recent years. The main purpose of this study is to assess this music type, which began to produce its first samples in the early 1980s and which has become an important object of popular culture over the past ten years by surpassing local boundaries in terms of its musical foundations as well as socio-cultural dynamics. The fact that this approach, which is conceptualized as *Ankaralı music*, is based on certain determining factors comes to the forefront as one topic that must be addressed in this study. Indeed, it is necessary that this topic be explained in detail, because *Ankaralı* music possesses indicators that evoke certain musical notions in the mind in terms of etic and emic (traditional dance of Ankara, spoon dance) and a unique sensual design under the title of *Ankara sound*. Furthermore, it refers to a discourse of *Ankaralı* that is male-dominant in an ideological context, and finally, it takes place within a certain historical adventure with new entertainment locations and rituals that are based on ancient traditions.

In its shortest definition, the music of Ankara is a new concept which is shaped amid the traditional and the modern within a certain geographical area. It is influenced by both traditional and popular culture, which is a manifestation of modern life, and which is open to global articulation and hence to change and innovation. While this music type has its roots in local music traditions of Ankara and its peripheral geography (the music tradition of Seymens, the folk music of Ankara and the music tradition of the Central Anatolia), it continues to develop through production forms based on popular culture. One part of *Ankaralı* music is rooted in an ancient tradition, while another part of it depends on a form of interaction with current popular culture music forms. Of course, this structure is a natural outcome of the cultural relationship between the traditional and modern, and is directly related to the dialectics of center-periphery, as conceptualized by Hannerz (1998). In this sense, Ankaralı music corresponds to the meanings ascribed to music by lower income residential areas as compared to the Ankara city center, which is equally distant to the rural and the urban areas - not spatially but with respect to lifestyle. It is also a cultural projection of the peripheral life that is formed based on the center-periphery dynamics. All these events gave rise to a music centered on Ankara, which can be clearly defined today. It has its unique musical and oral discourse, can produce locations based on historical inclinations, and develops new rituals and practices.

Although *Ankaralı* music is a product of periphery dynamics in demographic terms, it is an urban music in its essence, and it partially reflects city life. While this music type that emerged from slum culture brings forward its proximity to Arabesk music, it is not a coincidence that a new type of urban folklore appears around Ankara in a period during which the meaning of Arabesk changed. It is inevitable that the urban population mostly from Central Anatolia and the districts around Ankara and settling in the periphery, and those who define themselves as *Ankaralı*, would express themselves with this music.

Another justification for *Ankaralı* music is that it depends on some practices based on historical inclinations. For instance, it is possible to connect the historical foundations of the locations in which this music is produced to music assemblies that were performed in and around Ankara, such as *cümbüş* and *muhabbet*. Indeed, the current data indicate that the *Seymens* of Ankara had a kind of entertainment called *cümbüş*, which they secretly performed in accordance with a certain hierarchical order, style, and discipline, and which involved elements such as alcohol consumption, women, music, and dance. The rapid modernization and urbanization process that Ankara underwent with the foundation of the Republic inevitably removed the traces of the *cümbüş* tradition from the city center. This entertainment practice was replaced with modern venues such as music halls and night clubs as of the 2000s. Today, there are tens of venues performing *Ankaralı* music in the triangle of Ulus, Maltepe and Cebeci.

The association of venue and sound has an important place in the formation of *Ankaralı* music. Indeed, this music type has a distinguishable sensual design beyond its history, discourse, cultural venues, and entertainment practices, and all these factors contribute to the emerging tonal construct. In this respect, *Ankaralı* music needs to be designated as a local sound manifestation in the musicological context. While the display areas of this structure, conceptualized as “*Ankaralı* sound”, is doubtlessly formed by instrument elements and vocal styles, we can see that *elektrosaz*, a type of instrument that works with electronic amplification, comes to the forefront as a designator of authenticity in the *Ankaralı* music. Along with *elektrosaz*, percussion instruments like *kaşık* (spoons), bells, *darbuka*, *bendir*, bongos, *tef*, and keyboards, which provide harmonization, are instrument groups that complete the *Ankaralı* sound. Of these sound components, percussion instruments construct the traditional aspect of *Ankaralı* music, whereas the keyboards, which form the harmonic framework, represent music’s modern side. *Elektrosaz*, on the other hand, has a symbolic meaning as an indicator of the dialectic relation that this music type has formed between the traditional and the modern. However, live musical performances based on a context of *scene* underlie this local sound concept. Here, while the notion of *scene* plays a significant role in understanding *Ankaralı* music, it is inevitable to look at the groups of people with shared values, organizations, and behaviors that cluster around this music practice and the relationship of production and consumption of the music constructed in this scope from the framework of the “local scene”. Indeed, urban venues such as night clubs and music halls in which the *Ankaralı* music is constructed today are outcomes of the collective consciousness that requires a large number of people to work as a team, as stated by Becker (2013). Further, all these collective conventions are carried out by actors such as the musicians, the women dancers, the owners of the venues, the staff, and the audience. Doubtlessly, the figure of the musician is the driving force of this joint activity. The data obtained show that the development of *Ankaralı* music within a specific cultural location is shaped by the habits of musicians in a Bourdieu’s sense. It can be said that especially the

performance practices that Ankara musicians carry out in these locations and their performance techniques, styles, and repertoires are associated with direct historical inclinations they have, and that their cultural capital is based on tradition.

Another factor that reproduces *Ankaralı* music in the environment of the local scene is entertainment practices, and the woman figure stands out in this dimension. Indeed, the performances that women dancers carry out on stage in these venues and the entertainment rituals that appear at the same time are an important determinant of strategies for making music. There is effective communication, on the stage, between the women dancers and the musicians throughout the performance. In particular, the high-pitched darbuka can lead the dance by changing rhythmic combinations according to the movements of the dancer, and the women actors can consolidate a whole musical performance. Again, an entertainment ritual taking place through the woman dancer on the stage and the consumers/audience is directly related to music. This practice, which has been conceptualized in Ankara jargon as “çök”, depends on a traditional understanding of entertainment that was performed in the past in indoor environments in and around Ankara, and in which music and dance were intertwined. In these environments in which *Ankaralı* music is constructed, taking the dance floor with the women is a significant indication of prestige for the audience and it is an important source of income for all these venues. The most distinct feature of this entertainment practice within the context of music is that it diversifies the repertoire of *Ankaralı* music. Indeed, this ritual, which is performed throughout the night in a cyclical manner, is accompanied by music pieces from different styles. In this sense, it is possible to mention five types of repertoire components, named *bozlak*, traditional dance music, *muhabbet-oturak* music types, Central Anatolian folk songs, eclectic dance music, and *ankarabesk*.

In conclusion, *Ankaralı* music is not a culture of disharmony that brings a traditional atmosphere to the city or turns its back on the urban culture; on the contrary, it is a practice which accepts that there is a problem of meaning determined by urban dynamics, brings about a response to it, and carries a consciousness of harmony and tradition with this response. This music is also actualized through the discourse of *Ankaralı* as an indicator of identity. However, the identity of *Ankaralı* emphasized here indicates the masses who came into this city from the peripheral settlements and identified themselves with this city. They embraced being an *Ankaralı* as a tool of upper identity, rather than defining the capital Ankara, which is an indication of the modernization of the Republic. This indication will certainly bring with it the contrast of the old and new *Ankaralı* music cultures. Definitely, musical pieces with a “moral-didactical-spiritual” discourse, which are often encountered in the “old *Ankaralı*” music culture, have been replaced with a more “humorous-earthly-immoral” discourse in the new *Ankaralı* music culture. In spite of this serious shift in discourse, although the old and the new traditions resemble each other particularly in terms of melodic structures, it is an undeniable fact that the biggest influence on the melodic choices has been popular culture.

Yeni Ankaralı Müziğinin Tanımı Üzerine

Harvey'in (2007) deyiimiyle, zaman-mekân sıkışmasının bir nedeni olarak ortaya çıkan küreselleşmenin tek mekân ve sonsuz bir şimdiki zaman anlayışını, gündelik yaşam üzerinden insanlığın tüm kültürel kodlarına işleme bu sürecin en somut gösterge alanlarından biri olan müziğin günümüzdeki pratik ve söylemlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Nitekim toplumlar arasındaki sınırların ortadan kalktığı ve müziğin popüler bağlamda küresel dolaşıma açıldığı bu dönemde uluslararası yapıların, çok uluslu sermaye ve teknolojinin, yerel ve ulusal düzeyde küreselleşmenin etki etmediği bir müzik pratiğinden söz etmek oldukça zorlaşmıştır (Frith, 1989, s. 2). Buna karşın küreselleşme akımı ve yarattığı postmodern durum, modernleşmeyle ötelenen yerel değerlerin önünü açmış ve bu değerlere kamusal alanda meşruiyet kazandırmıştır. Nitekim dünyanın diyalektik olarak küreselleşirken yerelleşmesi, geleneksel olanla modern olanı birbirine eklemeyerek zamanın ruhuna uygun özgün üretimlerin farkındalığını katbekat artırırken, güncel müzik anlayışlarını anlama ve kavramada, yerel-küresel karşıtlığı içinde farklılık arz eden kültürlerin bir araya gelmesini, birleşmesini ve iç içe geçmesini açıklayan küyerelleşme ve melezleşme kavramlarını gündeme taşımaktadır. Keza günümüzün tüm popüler müzik akımlarında olduğu gibi burada açıklamaya çalışacağımız “Ankaralı müziği” olgusu da küreselleşme, küyerelleşme, melezleşme gibi unsurların etkisi altındadır. Ayrıca bu kuramsal yaklaşımlar, yeni Ankaralı müzik anlayışını metodolojik çerçevede ele almak için geçerli birer analitik araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira Ankaralı olgusu müziksel olduğu kadar sosyolojik de bir durumdur. Bu anlamda, seksenli yılların başında ilk örneklerini vermeye başlayan ve son on yıldır yerel sınırları aşarak popüler kültürün önemli bir nesnesi haline gelen “Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı”nı müziksel temellerin yanında sosyo-kültürel dinamikler bağlamında da değerlendirmeye açmak bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Zira “Ankaralı müziği” olarak kavramsallaşan bu yaklaşımın kendini belirleyen bir takım faktörler üzerinde konumlanması yine bu çalışmada değinilmesi gereken bazı başlıklar olarak öne çıkmaktadır. Nitekim Ankaralı müziğinin etik ve emik açıdan zihinlerde belirli bir müzik tasavvurunu çağrıştıran göstergelere (Ankara oyun havası, kaşık havası vb.) ve “Ankaralı soundu” başlığı altında kendine özgü bir duysal tasarıma sahip olması, ideolojik bağlamda erkek egemen bir Ankaralı söylemine gönderme yapması, kadim bir geleneğe yaslanan yeni eğlence mekân ve ritüelleriyle birlikte belirli bir tarihsel serüven içinde yer alması konunun ayrıntılarıyla açıklanmasını zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda önce Ankaralı müziğinin tanımını yapmak, ardından bu olgunun müziksel dinamiklerine, söylemlerine ve kültürel mekânlarına odaklanmak yerinde olacaktır.

Ankaralı Müziğinin Tanımı

En kestirme tanımla Ankaralı müziği; belirli bir coğrafi alan içinde gelenek ile modernite arasında şekillenen, hem gelenekten hem de modern yaşamın bir tezahürü

olan popüler kültürden beslenen, küresel eklemlemeye dolayısıyla değişmeye ve yeniliğe açık yeni bir müzik anlayışıdır.



Şekil 1. Ankaralı müziğinin kültür bileşenleri.

Şekil 1’de görüldüğü üzere, yeni Ankaralı müzik anlayışı temelini Ankara ve çevre coğrafyasına bağlı yerel müzik geleneklerinden alırken (Seymen müzik geleneği, Ankara çevresi müzik folkloru ve Orta Anadolu müzik geleneği) gelişimini popüler kültüre dayalı üretim biçimleri üzerinden sürdürmektedir. Bu müziğin, hem yerel hem de popüler kültür bileşenleriyle birlikte var olması, küresel dinamiklerle olan etkileşimini gündeme getirir. Bu anlamda Ankaralı müziğinin bir yanı kadim bir geleneğe uzanırken diğer bir yanı popüler kültüre bağlı güncel müziklerle etkileşen bir yapıya dayanmaktadır. Elbette ki bu yapı, gelenek ile modernleşme arasında kurulan kültürel ilişkinin doğal bir sonucudur ve Hannerz’in (1998) kuramsallaştırdığı merkez-çevre diyalektiğiyle doğrudan ilişkilidir. Bu anlamda Ankaralı müziği, merkez ve çevre dinamikleri üzerinde şekillenen periferi yaşamının kültürel bir izdüşümü olmakla birlikte Terzioğlu’nun (2007, s. 61) deyimiyile Ankara’nın merkeze göre gelir seviyesi daha düşük olan, uzamsal olarak değil ancak yaşayış örüntüsü bakımından kırsal alana ve kente eşit uzaklıkta olan yerleşim bölgelerinin müziğe dair yüklediği anlamların bir karşılığıdır. Tüm bu gelişmeler günümüzde açık bir biçimde tanımlanabilen, kendine özgü bir müzikal ve sözel söyleme sahip, tarihsel yatınlıklara dayalı mekânlar üretebilen ve bunlar üzerinden yeni ritüel ve pratikler geliştiren Ankara merkezli bir müzik anlayışı ortaya çıkarmıştır. Kuşkusuz bu varoluş biçimi başta Seymen kültürü olmak üzere Anadolu’nun kadim müzik gelenekleriyle şekillenen tarihsel bir birikime dayanır. Ancak yine de bu müziğin modern bir kent üzerinden gelişmesi salt tarihsel verilerle açıklanmasını zorlaştırmaktadır. Bu açıdan Ankaralı müziğiyle benzer bir sosyolojik süreçte sahip olan ve bu müziğin ortaya çıkışında doğrudan katkısı olan Arabesk üzerinden Ankaralı olgusuna yaklaşmak işimizi biraz olsun kolaylaştırabilir.

Arabesk müzik akımı ve yarattığı kültür biçimi üzerine yapılan tüm çalışmalar bu olguyu 1960’lı yıllarda ortaya çıkan Türk tipi modernleşmenin bir ürünü olarak görmektedir. Stokes’un (1998, s. 12) da vurguladığı gibi Türkiye’nin modernlik deneyimi gelenekselden moderne, kırdan kente, doğudan batıya doğru ilerleyen tek yönlü bir

süreç değil, bu ikiliklerin iç içe geçmiş çelişik durumlarının bir sonucudur. Bu anlamda yapılan tüm çalışmalarda arabesk, yalnızca bir müzik türü olarak görülmeyip Belge'nin (1989) deyimiyile toplumsal ve kültürel bir varoluş biçimi olarak ele alınmıştır. Peki, ama arabesk müziğini hatta Ankaralı müziğinin de arketiplerini ortaya çıkaran koşullar nelerdir? Özbek'e (2010) göre, 1960 sonrası Türkiye'de gelişen iktisâdî ve sosyal kalkınma, arabesk müziğin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu dönemde uygulamaya konulan ithal ikameci ekonomi modeli dengeli kalkınma ve milli gelirin adaletli bölüşümünü beraberinde getirirken, 1961 anayasasının garantilediği hak ve özgürlükler ortamında toplumsal hareketler yeşermiş, muhalefet canlanmış, medya, müzik ve sinemadaki gelişmeler sonucu iletişim zenginleşmiş ve kırdan kente göçen nüfus da dâhil olmak üzere kentlerde gündelik hayat tüm sorunlara rağmen hareketlenerek demokratik hayat görece derinleşmiştir (Boratav, 1983, s. 7–8'den akt., Özbek, 2010, s. 16). Tüm bu gelişmeler ülkedeki yeni bir yaşam tarzının habercisi olurken çevrenin merkeze eklenmesini hızlandırmış ve modern bir topluma geçiş sürecinde Özbek (2010, s. 17)'in deyimiyile, “ikilik” (*duality*) ve “marjinallik” kavramlarını öne çıkarmıştır. Bu süreçte arabesk, “geçiş toplumunun ürünü olarak hem gelenekselin bozulmuş halini hem de modern olamamış bir marjinalliği yansıtmaktadır. Gelenek ve modern arasında kalan kırsal nüfus, geleneksel değerlerinden ödün vermeden bütünleşemedikleri kente uyum sağlamaya çalışmaktadır. Bu kesimin kültürel ürünü olan arabesk müzik de, toplumsal geçişin bunalımını yansıtan bir kültürel bunalımın ifadesidir” (Özbek, 2010, s. 17). Kuşkusuz bu bunalımın temelinde iç göçler yatmaktadır. Stokes'un (1998, s. 27) da değindiği gibi “göç hareketliliği, kentlerde birbiri ardına gelen değişimi tetiklerken, devletin benimsediği resmi kültürel kimliklerin karşısında onları reddeden içerideki bir ötekilik yaratmış ve Türkiye'nin dünya ekonomik sistemiyle bütünleşmesiyle yeni gelişen sınıf, kendisini arabesk müzik kültürüyle anlamlandırmıştır.” Aynı zamanda bu müzik, şehirlî bir mantıkla farklı kültürel coğrafyalardan kentlere göç eden kırsal kesimi ortak bir paydaya toplamıştır. Özbek (2010) daha önce arabeske atfen yapılan, kırdaki geleneksel ortamı kente taşıyan, bir diğer deyişle kentteki köylünün müziği tanımını yetersiz bularak, arabesk müziği var eden gerçekliğin artık kentleşen yeni bir sınıfın kent yaşamının getirdiği karmaşık sorunlardan kaynaklandığını belirtmektedir. Buna göre “arabesk, geleneksel ortamı kente taşıyan ya da kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü değil; tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir anlam problemi olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum bir yandan da direnme taşıyan bir pratiktir” (Özbek, 2010, s. 107–108).

Arabesk müzik her ne kadar doğrudan siyasal bir söyleme sahip olmasa da ortaya çıkışı ve yarattığı/etkilediği yaşam biçimi dolayısıyla ideolojik bir duruşa gönderme yapar. Konu üzerine çalışan birçok yazarın arabesk olgusunu temelde Cumhuriyet devrimlerine duyulan bir tepkinin sonucu olarak tanımlaması bu anlamda tesadüf değildir (Güngör, 1990; Işık ve Işık, 2013; Özbek, 2010; Stokes, 1998). 12 Eylül sonrasında Özal'ın iktidarı devralmasıyla ülkenin serbest pazar ekonomisine geçiş

yapması ile dini ve kültürel ifade üstündeki devlet kontrolünün kısmen azalması arabesk kültürü yaratan periferinin hegemonisini güçlendirerek, reform geleneğini sekteye uğratmıştır (Stokes, 1998, s. 22–23). Aynı zamanda bu müzik, tüm seçkinci hareketlerin karşısında aşağıdan yukarı doğru ortaya çıkan ilk büyük kitlesel kültürel biçimlenmenin bir ürünü olarak anlam kazanmıştır. Bu durumu hem modernleşme sürecine bir yanıt hem de bizzat bu modernleşme sürecini oluşturan bir kültürel biçimlenme olarak görmek de mümkündür (Özbek, 2010, s. 25). Zira Cumhuriyetin ilk döneminde (1923-1950), toplum özellikle Osmanlı kültür mirasından yoksun bırakılmış hatta 1934 yılında Atatürk'ün TBMM'de yaptığı açılış konuşmasından hareketle Türk müziğine radyoda uygulanmak üzere 15 ay süren bir yayım yasağı dahi getirilmiştir. İlerleyen dönemlerde ise radyo estetiğiyle icra edilen halk türküleri yerel dinleyicide tam olarak karşılık bulamamış,² Cumhuriyet modernleşmesinin simgelerinden biri olan Batı müziğine özgü çoksesli anlayış, aranjman, hafif müzik ve Anadolu pop-rock örnekleriyse geniş toplum kesimlerine kısmen yabancı kalmıştır. Ancak arabesk müzik, günlük yaşam deneyimlerinin merkezine giren “gelenek ve modern/batı” kavramlarını her iki pota eriterek büyük ölçüde yeni kentleşen bir sınıfın anlam dünyasına doğrudan hitap etmeyi başarmıştır.

Sosyolojik bağlamda kolaylıkla tanımlanan arabeskin müziksel izahı barındırdığı heterojen yapısıyla tartışmaya açıktır. Nitekim bu müziğin isimlendirilmesi bile Gencebay'ın ifadesiyle eksik ve yanlıştır. Ancak yine de bazı sosyolog ve müzikologlar arabeski müzik tarafıyla tanımlamaktan geri kalmamıştır. Örneğin Güngör'e (1990, s. 18) göre arabesk müzik, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de Batı müziğinden esintiler taşımaktadır. Öztuna (1987) ise bu müziği, Türk müziğinin ikinci bir benliği olarak tanımlamaktadır. Yazar mukayeseli bir tavırla arabeski, “müzikte kolay ve doğal gelen her şeye kendiliğinden meyleden özelliğiyle Arap üslûbuna ve Güneyle düşünüşe” denk getirirken, Türk Müziği'ni “İslâm dünyasının kuzeyinde imparatorluk geleneğinin ağırlığıyla güçlenmiş entelektüel katılığı ve dengeli davranışın” bir tezahürü olarak görmektedir (Stokes, 1998, s. 144). Gerçekte bu müziğin geniş bir koalisyona dayanması yapı itibarıyla Osmanlı/Türk müziğinin³ günümüzdeki varislerinden biri olduğu düşüncesini bir anlamda haklı çıkarmaktadır. Örneğin Gencebay arabeskinde yerel-küresel eklemlenme (Osmanlı/Türk müziği, halk müziği, Hint, Arap ve Batı müzikleri) açık bir biçimde görülürken Tatlıses'in erken dönem arabesk çalışmalarında halk müziği öğeleri (bilhassa Urfa, Diyarbakır,

2 Erken Cumhuriyet döneminde halk müziği üzerine yapılan çalışmalar halk müziğini işlemeye ve dönüştürmeye dönük çabalardır. Yerel kaynaklardan alınan repertuar örnekleri “bütün memleketi tek duygu haline getirmek” (Balkılıç, 2009, s.153) amacıyla masa başında, profesyonel müzisyenlerce yeniden estetize edilerek ve doğrusu bu denilerek radyo aracılığıyla (70'lerden itibaren televizyonla) izlekitleye ulaştırılmıştır. Burada asıl amaç müziğin kendisi değil; daha çok ideolojiktir. Zira ‘Yurttan Sesler’den beklenen misyon Urfali'ya zeybeği, Karadenizli'ye bozlağı sevdirmektedir. Ancak bu için TRT sanatçıları gibi profesyonel araçlarla gerçekleşmesi yerel kaynaktan kısmen uzak, icat edilmiş bir müzikal söylemi beraberinde getirmiştir.

3 Bu müzik, “yüklendiği derin Bizans ses evrenine, imparatorluğun gelişmesine paralel olarak yeni tınılar ve kuramsal eklemlenmeler katmıştır. Arap-Orta Doğu sesinin tiz ve kendi içine kapanan ezgi yürüyüşlerine Aras-Hazar havzası ile Farsî kayganlığının etkisi ekleniyor, bunlara bambaşka bir duyarlılığı imleyen Balkan tınısı karışıyordu. Üstelik Orta Asya'dan kopup gelen bir söyleyiş üslûbu da bu zengin ırmağın kaynaklarından birini oluşturmaktaydı” (Ergur, 2009, s. 159).

Kerkük müzik folkloru) hâkimdir. Klasik Osmanlı/Türk müziği geleneğinden gelen Zeki Müren ve Bülent Ersoy'un icraları da zamanla arabesk sound ile bütünleşmiştir. Güney Anadolu kökenli Müslüm Gürses, Hakkı Bulut, Ferdi Tayfur ve Selami Şahin gibi sanatçıların eserlerinde ise, Arap, Türk ve Batı müziği üslupları bir aradadır. Görüldüğü gibi tek tip, homojen, sabit ve kolay tanımlanabilir bir arabesk müzikten söz etmek mümkün değildir. Ancak arabeskle doğrudan ilişkili olan Ankaralı müziği için bu durumun geçerli bir önerme olmadığını söylemek gerekir.

12 Eylül sonrası Türkiye'deki sermaye birikim modelinin yarattığı değişimin eşlik ettiği yeniden yapılanma, o güne değin öteki olarak konumlanmış kitlelerin, kamusal alanda kendilerini ve dolayısıyla kültürlerini özgürce ifade etmelerine imkân tanıyarak varlıklarını görünür kılmıştır. Yine bu dönemde arabesk müziği oluşturan şartlar merkezi Ankara olan ve müziksel dinamiklerini büyük oranda oyun havası kültüründen alan yeni bir müzik anlayışının temellerini atmıştır. Özsan'ın (2010) deyişiyle, Ankara varoşlarında önceleri "Ben sana yandım Zühdü" ile başlayan hareketlenme, Orta Anadolu insanının zaten genlerinde var olan hovarda ve bıçkın damarı uyandırarak elektro bağlama, darbuka, def, şimşir kaşık ve zilden oluşan yeni bir müzik tasavvuru yaratmıştır. Bugün artık Ankara'nın neredeyse her ilçe ve semtinde "Ankaralı" formatında müzik yapan insanların çoğalması bu yeni anlayışın bölgede gördüğü karşılığı kanıtlamaktadır.⁴

Arabeskle aynı kaderi paylaşan ve sosyolojik bir olgu olarak öne çıkan yeni Ankaralı müzik anlayışını Ergur'un (2009, s. 155) deyişiyle "hızlı bir kırdan kopuş sürecinin, kente doğru denetlenemeyen göç dalgalarının yol açtığı dönüşümün bir kodlayıcısı" olarak görmek olasıdır. İstanbul'a nazaran sanayileşme sürecini geç tamamlayan Ankara'nın bu kentin altmışlı yıllarda geçirdiği iktisâdi ve sosyo-kültürel dönüşümü ancak seksenli yıllarda yakalaması bir sonuç olarak "Ankaralı" olgusunu ortaya çıkarmış ve bu anlayış zamanla kentli bir müzik folkloru yaratmıştır. Aslında bu müziği oluşturan şartları yalnızca seksen sonrasına indirgemek yerine Cumhuriyetten bugüne Ankara'nın çevresi ve merkezi ile karşılıklı süregelen ve iç içe geçen çelişik durumunu yansıtan bir gerçeklik olarak görmek daha doğru olacaktır. Kent ve kır ekseninde görülen merkez-çevre gerilimi, Ankaralı kimliği altında yeni bir müzik söylemi yaratırken Cumhuriyet modernleşmesinin lokomotifini olan Ankara'ya çevreden göç eden kitlelerin resmi ideoloji karşısında kendilerini "öteki" olarak konumlamaları bu müziğin inşasını hızlandırmıştır. Tıpkı arabesk kültürde olduğu gibi ağırlıklı olarak Orta Anadolu ve Ankara'ya bağlı çevre ilçelerden göç edip periferiye yerleşen ve kendisini bir yönüyle Ankaralı olarak tanımlayan kırsal kesimin bu müzikle anlam bulması kaçınılmazdır.

4 Sincanlı Fehmi, Peçenekli Süleyman, Yenikentli Nadir, Çubuklu Yaşar, Güdüllü Mustafa, Polatlılı Solak Zeki, Gölbaşılı Erdoğan, Demetli Emre, Ankaralı Namık vb. İlerleyen dönemlerde Çankırlı Şaban, Çorumlu Namık gibi çevre şehirlerin isimleriyle anılan "oyun havası" icracılarının görmek mümkündür.

Her ne kadar Ankaralı müziği demografik olarak çevre dinamiklerin bir ürünü olsa da özünde kentli bir müziktir ve kısmen şehir hayatını yansıtır. Her türlü kültürel girdiye açık, eklektik bir yapıya sahip olması da bu yüzdendir. Çıkış itibarıyla gecekondü kültürü içinde hayat bulması arabesk müzikle olan yakınlığını tekrar gündeme getirirken, ilk dönem Ankaralı kasetlerinin bir yüzünün arabesk diğer yüzünün ise oyun havası repertuarından oluşması bu anlamda tesadüf değildir. Aynı zamanda bu beraberlik Ankaralı müziğinin yalnızca oyun havalarından ibaret olmadığını gösterir. Bu açıdan Ankaralı müziği Seymen ile Orta Anadolu müzik folklorundan izler taşımakla birlikte her geçen gün biraz daha varlığını hissettiren arabesk söylemin etkisi içinde şekillendiğini vurgulamak gerekir.

Ankaralı müziğinin yerel sınırlarından çıkarak popüler kültüre eklemeliği ve görece özerk kimliğini kazanmaya başladığı seksenli yıllar, aynı zamanda arabesk müziğin anlam değiştirdiği bir döneme işaret etmektedir. Bu dönemde arabesk müzik çıkış noktasına göre bambaşka bir konumdadır. Önceleri yoksulların sesi olarak beliren ancak ana kentlerdeki kültürel demografinin değişmesiyle birlikte bir anlamda çaresizlerin müziği olmaktan çıkıp kazananların müziği haline gelen bu müzik, Atay'ın (2013) deyişiyle “Batsın Bu Dünya” isyankarlığından “Ben de İsterem” fırsatçılığına dönüşmüştür. Ankaralı müziğinin ortaya çıkışı tam da bu sürece denk gelmektedir. İlk günden itibaren Ankara periferisinde karşılık bulan arabesk müzik büyük ölçüde yerini Orta Anadolu havzasının halk müziği motifleriyle bütünleşen ve dil bakımından mizahi bir üslubun öne çıktığı yeni bir müzik tasavvuruna bırakmıştır. Hebdige'e (2004, s. 67) göre bir altkültür ürünü olan müzik katı ve tanımlanabilir kalıplar geliştirdikçe, yeni müzikal biçimlerin oluşumu kaçınılmazdır. Türkiye'deki arabesk müzik olgusu da giderek katı ve tanımlanabilir bir çizgiye doğru evrildikçe kendi alt alanlarını yaratmaya başlamıştır.⁵ Bu alanlardan biri de Ankara çevresinde ortaya çıkan bu yeni müzik anlayışıdır. Nitekim bu müziğin hem arabesk üsluba hem de oyun havası tarzı ve dağarcığına dayanması söz konusu bu dönüşümün somut göstergelerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Her ne kadar bu müziğin meşruiyet alanı popüler kültür üzerinden gelişse de tarihsel yatkinlıklara dayalı bir müzik pratiğiyle karşı karşıya olduğumuz unutulmamalıdır. Bu açıdan Ankaralı müziğini inşa eden başta Seymenlik geleneği olmak üzere Orta Anadolu müzik kültürü ile tüm bu bileşenlerin kültürel mekânlarına odaklanmak bu müziği biraz daha anlaşılır kılacaktır.

Yeni Ankaralı Müziğinin Kısa Tarihi

Tarihsel süreçte Ankaralı müziğini hem Seymen folkloruna hem de Orta Anadolu'nun kadim müzik geleneklerine uzanan bir toplam olarak düşünmek bu

5 1980 sonrasında arabesk; folk arabesk (İbrahim Tathses, Küçük Ceylan, Emrah), taverna (Nejat Alp, Cengiz Kurtoğlu), sanat müziği ağırlıklı arabesk (fantezi müzik), oryantal arabesk ve devrimci arabesk (Ahmet Kaya) gibi alt türlerle ayrılmıştır (Özbek, 2010, s. 123–124).

müzik üzerindeki merkez-çevre ilişkisinin yeni olmadığını gösterir. Bu anlamda her iki unsura özgü mekân, repertuar, üslup, çalgı ve oyun pratiklerinin yeni müziğin kodlarında yer alması kaçınılmaz bir gerçektir. Özellikle de kent merkezi ve çevresinde periyodik olarak düzenlenen cümbüş-muhabbet gibi içkili, müzikli ve yemekli toplantılar hem geleneksel müziğin üretilmesi ve aktarılmasında hem de günümüzdeki müzik anlayışını inşa eden modern mekânların tarihsel yatkinliklerini anlamda önemli bir işleve sahiptir.

Eldeki veriler, geçmişte Ankaralı Seymenlerin Cümbüş adında belirli bir hiyerarşik düzen, usul ve disiplin çerçevesinde gizlice yürüttükleri, içinde içki, kadın, müzik ve dans öğelerinin bulunduğu bir eğlence biçimine sahip olduğunu göstermektedir. Buna göre Cümbüş, yatsı namazının akabinde sazların çalınmasıyla başlamaktadır. Sazlar oturak havalarıyla giriş yaparak, âşık fasıllarından Divan, Koşma ve Âşık Kerem havalarını icra etmekte ardından oyun havalarına geçilmektedir. Burada, Kalenteri eşlinde oyuna kalkılmakta; Sabahî, Misket, Mor Koyun, Nağme Gelin, Hüdayda, Ankara Koşması, Şeker Fındık, Yandım Şeker ve Zeybek havaları çalınıp söylenmektedir. Oyun düzeni ise şöyledir; ilk önce bir veya iki delikanlı oyuna kalkmakta, ardından kadınlar gelmektedir. Bu kadınlar ekseriyetle kırma-pile-uzun beyaz entariler, üzerine sırmalı camadanlar giymekte, bellerine şal kuşatmakta, şalın uçlarını da göbek üstüne düğmelemektedir. Kadınlar oynarken onlara göbekten yukarı bakmak yasaktır. Cümbüşe daima iyi saz çalan, iyi oynayan delikanlılar, iyi zil döven ve yine iyi oynayan kadınlar çağırılmaktadır. Cümbüş boyunca dansçı kadınlar yalnızca birkaç kere oyuna kalkmaktadır. Gecenin sonuna doğru zeybek oynanıp bozlak çalınırken son olarak Misket düzeninde bir kalkma havasıyla geceye son verilmektedir (Yönetken, 2006, s. 2-6).

Cumhuriyetle birlikte Ankara'nın içine girdiği hızlı modernleşme ve kentleşme süreci, kaçınılmaz olarak kent merkezindeki Cümbüş geleneğinin izlerini silmiştir. Nitekim Yönetken (2006, s. 1) kaleme aldığı derleme notlarında bu durumu şöyle açıklıyor: “Şüphe yok, eski bir müessese gibi Cümbüş de artık tarihe karışmıştır. Türkiye başkentinde bugün artık öz bir Ankara müzik ve raks kültürü canlı ve umumî bir şekilde yaşamamaktadır.” Buna rağmen Ankara çevresinde Cümbüş ruhunu taşıyan eğlence pratiklerinin sürdüğünü görüyoruz. Bilhassa düğün eğlencelerinin bir parçası olan “köy odası muhabbetleri”⁶ bu geleneğin bir devamı niteliğindedir. Tıpkı Cümbüş gibi bu tip eğlenceler de yatsı namazı ile sabah namazı arasında kadınlı, içkili ve müzikli tertip edilmektedir. Burada da kadın oynatmak esastır ve mekânın sevk ve idaresi “delikanlıbaşı” olarak tanımlanan bir kişi tarafından yürütülmektedir. Nitekim bu kişinin her sözü mekânda bağlayıcıdır. Ayrıca içki servis etmekle görevli “ocak” denilen bir saki bulunur. Oyuna iştirak edecek kişileri, ortamın sevk ve idaresinden

6 Oda sohbetleri, genellikle, köyün varlıklı birinin evindeki büyük salonda yapılmak suretiyle icra edilir. Ağırhalk olarak yetişkinlere özgü olan bu toplantılarda, eğlence faaliyetleri delikanlılar tarafından gerçekleştirilir ve bazı durumlarda köy dışından gelen yabancı konuklar da katılabilmektedir (Özdemir, 2005).

sorumlu “delikanlıbaşı” belirler. Burada oyuna kalkanlara birbirine bağlanan oyun havaları eşlik etmektedir. Muhabbetin ilerleyen safhalarında müziğin coşkunu yanı sıra yerini bozklara bırakır. Bu sırada “çök” denilen bir ritüel gerçekleşmektedir. Burada oyuncular yere çömelmiş vaziyette otururken, “ocak” elinde bir tepsiyle meydana çıkarak her bir oyuncuya içki ikram eder. Bu esnada müzisyen bir bozlak icra etmektedir. Bu muhabbetlerde gerçekleşen “çök” uzun süre performans sergileyen oyuncuların dinlenmelerine ve demlenmelerine imkân tanıyan önemli bir etkinliktir. Bu kültürel mekânlarda da oyun havası (Misket, Yıldız, Atım Arap, Cezayir) bozlak ve oturak havaları (Karpuz Kestim Yiyen Yok, Alim Gitme Pazara, Kezibanın Alt Odası Sekili) önemli bir yer teşkil etmektedir. Cümbüşte olduğu gibi köy muhabbetlerini farklı kılan unsur kuşkusuz oyuncu kadınlardır. Burada da kadınların görevi yalnızca dans etmektir. Muhabbetlerde, uzun performans gösteren kadınlar tercih nedenidir.⁷

Ankara'nın çevre yerleşim bölgelerinde gelenekle ilişkili bu tip eğlence pratikleri kesintisiz devam ederken, Cumhuriyetin ilk döneminde inşa edilen Batılı tarzda eğlence mekânlarına koşturularak başta Kale çevresinde olmak üzere Dışkapı ve Ulus civarında geleneksel kültürün yaşatıldığı sazlı-sözlü içkili mekânlar çoğalmaya başlamıştır. Cantek'e (2006) göre, Ulus'taki Tektel Saz Salonu, İsmetpaşa Telgraf Sokak'taki Atıf'ın içkili lokantası ve Bentderesi'ndeki Hilmi Baba'nın meyhanesi bunlardan birkaçıdır. Cumhuriyetin ikinci döneminden itibaren Başkente egemen olan Batılı eğlence yaşamına inat halk müziği ve sanat müziği icra eden gazino ve pavyonların birer birer açılması, kısmen Ankara ve çevresinin oyun ve müzik geleneğine ait öğelerin temsili de olsa icra edilmesine imkân tanımıştır.⁸

Tüm bu kültürel mekânların yanında Ankaralı müziğini şekillendiren birkaç biyografiye de değinmek yerinde olacaktır. Bu isimlerden ilki uzun bir süre Ankara çevresindeki köy ve kasabalarda gezici müzisyenlik yapan, Orta Anadolu'nun sesli hafızası Ürgüplü Refik Başaran'dır (1907-1947). Ağırlıklı olarak Nevşehir, Yozgat, Konya ve Ankara türkülerini bir arada icra ederek dönemi itibarıyla bulunduğu bölgede ortak bir repertuar algısı geliştiren Başaran, kendine özgü üslubuyla Ankara çevresindeki birçok yerel müzisyeni etkileyebilmeyi başarmıştır.⁹ Özellikle muhabbet âlemlerinde Refik Başaran havalarını¹⁰ çalamayan, onun repertuar düzenine riayet etmeyen müzisyen makbul değildir (Balaban, 2012). Bir diğer isim Demokrat

7 Söz konusu veriler, Ankara halk müziğinin önemli kaynak kişilerinden Rifat Balaban ile oyun havalarının ünlü ismi Peçenekli Süleyman'ın beyanları esas alınarak derlenmiştir.

8 Öztürk (2012) gazinolarda müzisyenlik yaptığı dönemlerde müşteri olarak gelen bazı Seymenlerin, Misket ve Fidayda çalıştığı zaman sahneye davet edilip düz oyun oynadıklarından söz etmektedir. Ayrıca bazı solist ve müzisyenlerin de sahnede düz oyun oynadıklarını belirtir: “Nuray Akın çok güzel Ankara Havası oynardı, çalışmıştı buna. Aynı şeyi Figen Sezer de yapardı. Kavalcı Bahri İlhan ile Kaşıkçı Kemal de Misket veya Fidayda çalıştığında hemen oyuna başlardı” (Öztürk, 2012).

9 Refik Başaran'ın albüm kayıtları incelendiğinde, yöresel ağız ve çalım tekniklerine riayet ettiği, sırma telsiz sazına yalnızca kaşık ve zilin eşlik ettiği görülebilir. Bir ek bilgi olarak; Başaran, yaşamı boyunca 65 kadar plâk yapmış (bunlardan biri enstrümantal) ve bu plâklarda 90'a yakın türkü icra etmiştir (Kaya, 1991).

10 Refik Başaran'ın icra ettiği türküleri, yapı ve menşei bakımından şu şekilde sınıflandırabilir: (a) kendi yöresine ait manilere dayanan anonim türküleri; (b) mani sözlerinin kısmen değiştirilmesi ve ilâve sözlerin eklenmesiyle elde edilen türküleri; (c) gezici müzisyenlik yaptığı dönemlerde öğrendiği türküleri; (d) sözleri kendisine ait olan türküleri (Kaya, 1991).

Parti'nin kalkınma atağı başlattığı, iç göçlerin hız kazandığı ve bu topraklardaki farklı kültürlerin ilk kez bu kadar beraber yaşamaya mecbur kaldığı 50'li yıllarda ortaya çıkan Bayram Aracı'dır (1920-1969). Genç yaşta Elmadağ'dan Ankara'ya gelerek Genç Osman, Yağcıoğlu Fehmi Efe ve Ziya Yağar gibi müzisyen Seymenlerin yanında yetişen Aracı; Misket, Hüdayda, Atım Arap, Yandım Şeker, Ankara Zeybeği gibi geleneksel Ankara türkü ve oyun havalarını büyük bir canlılık ve dinamizm içinde yeniden yorumlayarak yöre folklorunda farklı bir çığır açmıştır. Ayrıca günümüzdeki bağlama icra geleneğine damgasını vuran Neşet Ertaş, Çekiç Ali, Arif Sağ ve Orhan Gencebay gibi üstatlara esin kaynağı olmuştur. Örneğin bağlamada bozuk (kara) düzende (alt tel/la, orta tel/re, üst tel/sol), alt tel üzerindeki ikinci oktav re perdesini karar perdesi/sesi olarak bütün türküleri bu ekseninde çalması ve sazımı kendisine eşlik eden bir ritim aleti gibi fonksiyonel kullanması saz üzerinde gelişen yeni bir icra pratiğinin yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Bayram Aracı'nın sazı kadar söyleyiş üslûbu da dikkat çekicidir. Tokel'e (2001) göre, Aracı'nın okuyuşundaki yiğitçe hatta yer yer külhanbeyi edası, sanatı daha çok işret ortamlarında icra etmesinden kaynaklanmaktadır. Sesini mümkün olduğunca kalınlaştırıp bazen geniz, bazen kafa sesi kullanarak okuduğu türküleri resitatif nida motifleri ile konuşmalarla mahalli söz ve seslerle süslemesi, karakteristik Ankara tavrını belli eder niteliktedir. Aracı'nın bir diğer özelliği, yöresine ait anonim türkü ve oyun havaları tarzında besteler yapmasıdır. Burada müzik haliyle yöre estetiğine bağlı kalırken, söz kısmı döneminin basit ve sıradan şarkı sözlerini andıran niteliktedir (Tokel, 2001). Bayram Aracı aynı zamanda Ankara havaları ile Orta Anadolu'nun bozlak ve oyun havalarını İstanbul'da Safiye Ayla, Müzeyyen Senar ve Hamiyet Yüceses gibi önemli isimlerin sahne aldığı gazinolara (Kristal ve Nohutlu) taşıyan ilk halk müziği sanatçısı olarak önem taşır. Dönemin ünlü sanatçılarıyla aynı sahneyi paylaşarak yöresel ezgileri piyasa şartları içinde yeniden yorumlayan öncü aktörlerden biridir. Elbette ki böyle bir konseptin gelişmesinde 1940'lı yıllarda Varlık Vergisi sonrasında gayrimüslim burjuvazinin yerini alan yeni kırsal kökenli zenginlerin talepleri belirleyici olmuştur. Ortaya konulan tüm bu veriler, Bayram Aracı'nın kentleşmenin hızlandığı, şehirlerde yeni müzik ve eğlence mekânlarının arttığı 1960'lı yıllarda, geleneksel olanı popüler bir tarz ve üslûpta veren, yeni zevk ve eğilimleri müziğine anında adapte edebilen bir sanatçı tipine karşılık geldiğini göstermektedir (Tokel, 2004).¹¹

Elbette ki Ankaralı müziğinin tarihi bu iki önemli isimden ibaret değildir. Bilhassa şimdiki müzik tasavvurunun gelişimini önceleyen Güngör Onurlular, Nuri Erkaya, Nurhak Gün, Necati Coşkunes ve Savaş Göçer gibi icracılar, 70'li yılların ortalarından 90'lı yıllara kadar yaptıkları işlerle popüler bağlamda "Ankara

¹¹ Aracı'nın yaptığı albüm kayıtları incelendiğinde, oldukça hızlı ve seri bağlama icra tekniğine sahip olduğu ve bozlak hariç saz açışlarında arabeskvari yorumlamalarda bulunduğu görülebilir. Parça içinde, köprü niteliği taşıyan kromatik pasajlara yer vermesi ise, döneminin önünde bir bağlama icracısı olduğunu gösterir. Zira arabesk müzik ortaya çıkana kadar bu tip bir icra tekniği yaygın değildir. Bayram Aracı'nın, gerek saza gerekse söze dayalı tavrında şehirlî üslûbu ağır basar. Bu yönüyle Refik Başaran'dan ayrılır.

Oyun Havası” tarzının ilk temsilcisi olmuşlardır. Bu isimlerin ortak noktası; düğün eğlenceleri ve gazino ortamlarında çalışmaları, önceki dönemlerden farklı olarak müziklerinde klavye, keman gibi “kültür dışı” çalgılar kullanmaları, müziğe dair tüm kültürel sermayelerini göç faktörü üzerinden gerçekleştirmeleri, albüm kayıtları ve canlı performanslarda arabesk, bozlak ve oyun havaları tarzını aynı repertuvar bileşeni içinde icra etmeleridir. Bu müzisyenlerin farkı ise üslup bakımından şehirli bir söyleme sahip olmaları ve oyun havaları kadar arabesk müziğe de yer vermeleridir. Bu açıdan günümüzdeki Ankaralı müziğini önceleyen müzik tasavvurunun tamamen arabesk, bozlak, oyun havası dağarcığı içinde olduğu söylenebilir.

Yeniden Ankaralı müziğinin kültürel mekânlarına dönecek olursak bu müziğin kısa yakın tarihinde gazino kültürünün önemli bir yer teşkil ettiğini vurgulamak gerekir. Nitekim Ankara, 70’li yılların başından 80’li yılların sonuna kadar İstanbul’la yarışır düzeyde gazino kültürünün yoğun yaşandığı bir döneme ev sahipliği yapmıştır. Gerek sanat müziği gerekse halk müziği sanatçıları için Ankara gazinoları önemli bir prestij durağıdır. Örneğin İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy, Bedia Akartürk ve İzzet Altınmeşe gibi sanatçılar periyodik olarak Ankara gazinolarında sahne almıştır. Ancak Başkent için 90’lı yıllar, gazino kültürünün çeşitlilik kazanan popüler eğlence hayatına karşı yenik düştüğü ve marjinalleştiği bir dönemdir. Bundan böyle gazinolara bütüncül yani halk ve sanat müziğinden oluşan bir Türk müziği anlayışı yerine arabesk müzik ve grupları egemen olmaya başlamıştır.¹² Önceden orta üst sınıfın eğlence mekânı olan bu mekânlar artık periferinin bir eğlence alanıdır. Söz konusu bu dönüşümü Ankaralı müziği için bir dönüm noktası olarak işaretlemek olasıdır. Bugüne değin geleneksel mekânlarda icra edilen bu müzik ve yarattığı eğlence anlayışı 90’lardan itibaren bar, gazino ve pavyon gibi “modern” mekânlarda temsil edilmeye başlamıştır. Ankara ve Orta Anadolu halk müziği bileşiminden oluşan temel bir repertuvar kombinasyonu bu mekânların yeni konseptini oluşturmaktadır. 2000’li yıllar ise, sıkı bir dar boğaz içine giren birçok gazino ve pavyonların tamamen Ankara havasıyla hizmet veren eğlence mekânlarına dönüştüğü bir döneme kapı aralamaktadır. Bugün Ulus, Maltepe ve Cebeci üçgeninde Ankaralı kimliğiyle hizmet veren onlarca gazino, pavyon ve gece kulübü görmek mümkündür. Buna bir de Cebeci Dört Yol, Abidinpaşa, Sincan, Yenikent, Etimesgut, Çubuk ve Polatlı’daki irili ufaklı eğlence yerlerinin eklenmesi bu yeni kültürün kentteki eğlence endüstrisinin önemli bir belirleyicisi olduğunu açık bir biçimde kanıtlamaktadır.

Ankaralı Müziğinin İnşasında Mekân-Sound İlişkisi

Bu çalışma kapsamında tanımlamaya çalıştığımız yeni Ankaralı müzik anlayışı tarihi, söylemi, kültürel mekânları ve eğlence pratiklerinin ötesinde ayırt edilebilir

¹² Her ne kadar bu dönemde assolist anlayışı ve fasıl musikinden vazgeçilse de bir tür olarak halk müziğinin arabesk bir sound eşliğinde varlığını sürdürmesi Ankara’nın değişen sosyolojisi hakkında bilgi vermektedir. Dönemin müşteri profilini oluşturan orta üst sınıfın gazino kültürünü bırakması beraberinde fasıl müziğinin bu mekânlardan ayrılmasına neden olmuştur.

bir duysal tasarıma sahiptir ve elbette ki tüm bu etkenler ortaya çıkan tınısal kurgu üzerinde söz sahibidir. Yeniden başa dönecek olursak, kırsal kesimden kente göç eden ve geleneksel hayattan kopup sanayi toplumunun gündelik yaşam pratiklerine katılan kitlelerin bu süreçte maruz kaldıkları modern davranış kalıplarına karşı yeni mekanizmalar geliştirdikleri bilinen bir gerçektir. Kuşkusuz bu mekanizmalardan biri de müzik olmuştur. Atay'ın (2013) deyişiyle her toplumda değişime tepki veren, hem değişimin içinde olan hem de değişimin meşakkatini çekmek zorunda olan kitlelerin, özellikle de egemenlere ve onun kültürüne karşı ürettikleri müzikleri vardır. Amerika'da doğan Caz müziği, Portekiz'in Fado'su, Yunanistan'daki Rebetika gibi türler bunlardan birkaçıdır.¹³ Bu müziklerin en önemli özelliği hem bir itiraz hem de bir rıza alanı olarak gelişmeleri ve bilinen ile karşılaşılan arasında sentezlenmeleridir. Bu tanım hiç kuşkusuz Ankaralı müziği için de geçerli bir önermedir. Nitekim bu müzik de göç temelli bir kır-kent diyalektiği içinde gelişmiş, bilindik olanla kültürleştiği modern unsurları bünyesinde eriterek yeni bir duysal söylem inşa etmiştir. Bir başka deyişle “Ankaralı soundu” başlığı altında kendine özgü bir müzikal kimlik, tınısal bir kurgu yaratmayı başarmış ender popüler müziklerden biridir.

Tüm bu bilgiler ışığında Ankaralı müziğini müzikolojik bağlamda bir “yerel sound”¹⁴ tasavvuru olarak görmek kaçınılmazdır. Cohen'e (1997, s. 129–130) göre yerel sound küreselleşme olgusunun bir sonucudur ve köken, etnisite gibi jeopolitik bağlantıları olan, ulusal ve uluslararası tehditlere maruz kalan yerel kültürün korumacı stratejilerle çevrelediği ekonomik ve otantisite gibi ideolojik etkenleri dışa vuran bir müzik anlayışıdır. Günümüzdeki yerel kaynaklı müziklerin bölgesel, ulusal ve uluslararası bağlantılar içinde oldukları göz önünde alındığında başta din, etnisite ve toplumsal cinsiyet durumları olmak üzere göç, akrabalık ilişkileri ve evlilik gibi sosyal faktörlerin yerel soundun önemli bir belirleyicisi olduğu unutulmamalıdır (Cohen, 1997, s. 117). Ancak tüm bu tanımların dışında yerel sound tasavvurunu, bir yörenin hem geleneği hem de günceliyle irtibat kurabilen, diğer yerel geleneklerden ayırt edilebilen özelliklere sahip olan ve belirli bir grup veya topluluk tarafından manevi bir önem atfedilen tınısal bir kurgu olarak ele almak Ankaralı müziğini tanımlamayı bir ölçüde kolaylaştırmaktadır. Bu söylemden hareketle Ankaralı müziğini belirli bir coğrafi alan içinde gelenek ile modernite arasında gelişen, hem gelenekten hem de modern yaşamın bir tezahürü olan popüler kültürden beslenen, Ankara ve çevresinde yaşayan belirli bir kitle tarafından değer atfedilen, çalgı ve repertuvar bakımından ayırt edilebilen bir niteliğe sahip olan, küresel eklemlenmeye dolayısıyla değişmeye ve yeniliğe açık yeni bir müzik anlayışı olarak işaretlemek doğru olacaktır.

13 Bu örnekleri çoğaltmak elbette mümkün: Peru'daki And göçmenlerin başkent Lima'da geliştirdikleri Chika müziği; sömürgecilik sonrası Batı Avrupa'da Müslüman ve Kuzey Afrikalı olarak hayatla mücadele eden Cezayir gençliğinin sorunlarıyla özdeşleşen Rai müziği (Stokes, 1998, s. 28–29); Afroamerikanların kilise üzerinden karşılaştıkları klasik armoniyle yerel müziklerini harmanladıkları Blues müziği vb.

14 Müziğin tınısını, rengini ve daha da önemlisi kimliğini işaret eden sound, fiziksel olduğu kadar kültürel bir kavramdır ve belirli bir toplumsal mutabakata bağlı olarak belirlenir (Erol, 2009). Yerel sound çalışmaları için bakınız: Cohen (1997, 1999), Shuker (2001) ve Erol (2009).

Müzikal bağlamda Ankaralı soundunun gösterge alanlarını kuşkusuz çalgı bileşenleri ve vokal biçimleri oluştururken elektronik amplifikasyona dayanan saz tipinin yani elektrosazın bu müzik üzerinde biraz daha fazla söz sahibi olduğunu vurgulamak gerekir. Yetmişli yıllarda arabesk müzikle yaygınlık kazanan bu enstrümanın seksenli yıllarda Ankaralı müziğini belirleyen bir faktör olması tesadüf değildir. Özellikle sazın içine yerleştirilen ve müzisyenlerce “lesli (*leslie*)” olarak tanımlanan efekt devresi bu müzikle özdeşleşen sound anlayışının baş mimarı olarak öne çıkmaktadır. Elbette ki bu bileşim içinde elektrosaz yalnız değildir. Başta kaşık, zil, darbuka, bendir, bongo ve def gibi ritim sazlar olmak üzere armonizasyonu sağlayan klavye (*keyboard*) Ankaralı soundunu bütünleyen diğer çalgı tiplerini oluşturmaktadır. Burada bongo hariç diğer tüm ritim sazlar, bu müziğin geleneksel yanını inşa ederken, armonik çatıyı oluşturan ritimli veya *synthesizer* klavyeler müziğin modern yüzünü temsil etmektedir. Elektrosaz¹⁵ ise, bu müziğin hem gelenek hem de modernite arasında kurduğu diyalektik ilişkinin bir göstergesi olarak sembolik bir anlama sahiptir.

Kuşkusuz ortaya çıkan tüm bu yerel sound davranışı iki temel dinamik üzerinde şekillenmektedir. Bunlardan biri Ankara stüdyolarında Ankaralı müzisyenlerin ortaya çıkardıkları duysal tasarımlar diğeri ise, bir kültürel mekân ve bu mekânın tüm bileşenlerini karşılayan müzikolojik açıdan bir *scene* bağlamında gerçekleşen canlı performans dayalı icralardır. Ankaralı müziği için bilhassa ikinci faktör hayati bir öneme sahiptir. Zira bu müzik, kusursuz müzik teknolojileriyle donanmış profesyonel stüdyolardan ziyade canlı performans dayalı kültürel mekânlara (düğün, asker eğlencesi, oda sohbetleri, gazino/pavyon vb.) dayanmaktadır. Yine burada müzik araştırmalarında yeni bir kavram olan *scene* nosyonu Ankaralı müziğini anlamada önemli bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda *scene*, belirli bir müzik pratiği ve onun etrafında kümelenen ortak değerlere sahip insan gruplarına, organizasyonlara, davranışlara ve bu kapsamda oluşan müziğin üretim ve tüketim ilişkilerine dikkat çekmektedir. Aynı zamanda bu terim, etnografik bağlamlı popüler müzik araştırmalarında miadını dolduran altkültür yaklaşımının bir muadili olarak kullanılmaktadır. Erol’a (2009, s. 235) göre “*scene*, bir siyasal sınır, bir bölge ya da kent ölçeğinde bir mekân ile işlendiğinde yerel bir müzik etkinliği hüviyeti kazanır.” Dolayısıyla *scene*, yarattığı atmosfer içinde tek bir müzik türünü ifade etmekten çok

15 Stokes (1998, s. 125)’a göre elektrosaz, kentli müzisyenlerin donanımının ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte radyo geleneği ve konservatuarların dışında kalan gayri resmi müzik anlayışının önemli bir temsilcisidir. Bu çalgının icrası akustik bağlamdan oldukça farklıdır. Enstrümanın sesi elektronik olarak üretildiğinden her tel grubu için bir tel yeterli gelmektedir ve bu durum hızlı figürasyonların bağlama üzerinde olabildiğince daha hızlı çalınabilmesine olanak sağlamaktadır. İcraçı, akustik bağlamda olduğu gibi, sesi uzatmak, sürdürülebilmek için her notaya birden çok mızrap atması gerekmez. Müzisyenin tele bir dokunuşu tahayyül ettiği sesi uzun bir süre uzatabilir. Elektrosazlar genelde uzun saplı olup ağırlıklı olarak kara düzende icra edilmekte ve tekne boyları 38 ile 39.5 cm arasında değişebilmektedir. Alta ve ortada bir veya iki aynı ses frekansına akortlanmış tel bulunurken, üst telde bir bam ve bir ince olmak üzere iki tel mevcuttur. Bunun yanında elektrosazın dört telli sürümlerini de görmek mümkündür. Bu enstrüman, sağ ve sol el tekniği açısından kendine özgü kullanım koşullarına sahiptir. Sağ el, tek tel üzerinde hareket etmek zorundadır ve çalındıktan sonra her notanın susturulması gerekir. Bu iş, ya bir sonraki notaya geçilirken sol elle yapılır ya da ezgi tel değişimini gerektiriyorsa sağ elin içiyle yapılır (Stokes, 1992, s. 126). Sol el tekniğinde ise sazın tüm telleri azami ölçüde kullanılmaya uygundur. Yatay bir çalım tekniği yerine dikey icra öne çıkar. Özellikle de kararın Dügâh (la) perdesi/teli yerine Rast (sol) perdesi/sesine aktarılması dikey icra tekniğini destekler.

o yerle ilişkili yerel olanak ve kaynaklara, müzisyenlere, izlerkitleye, sounda ve ideolojilerin paylaşıldığı benzerlikler ve örtüşmelere vurgu yapmaktadır. Bu açıdan Ankaralı müziğinin icra edildiği bilhassa gazino, pavyon ve gece kulübü başlığı altında hizmet veren sınırlı kentsel mekânlara “yerel *scene*” çerçevesinden bakmak kaçınılmazdır. Nitekim bu mekânlar, “endüstriyel ya da endüstriyel olmayan müzik pratiği içinde bulunan, yani üretimini gerçekleştiren insan (müzisyenler, gruplar vb.) grubuna dayalıdır” (Erol, 2009, s. 236) ve bu müziğe ait gerçekleşen üretim ve tüketim etkinliğinin önemli bir buluşma noktasıdır. Ayrıca burada gerçekleşen tarihsel yatkinlıklara dayalı yeni eğlence pratikleri, canlı performansı dolayısıyla müziğin yapısal anlamını doğrudan şekillendiren bir özelliğe sahiptir. Tüm bu bilgiler ışığında bir *scene* atmosferi olarak Ankaralı müziğini güncel tutan icra ortamlarına odaklanmak yerinde olacaktır.

Önceden de değinildiği gibi Ulus, Cebeci ve Maltepe üçgeninde gazino, gece kulübü ve pavyon başlığı altında haftanın yedi günü tüm gece “Ankara oyun havası” konseptinde hizmet veren birçok mekân mevcuttur. Ankaralı müziğini inşa eden ve Becker’ın (2013) deyiimiyle büyük bir insan grubunun ortaklaşa çalışmasını gerektiren bu mekânlar kolektif bilincin birer ürünüdür. Rastlantıya yer olmayan bu mekânlarda sahne, müzik ve eğlence pratiğine dair her şey aşama aşama gerçekleşir ve devamlılığın esas olduğu bir döngüsel süreç prensibi işlemektedir. Bu mekânların işleyiş tarzı (*modus operandi*) müzik temelinde gerçekleşen pratiklerin paylaşılmasına, örgütlenmesine ve değer atfedilmesine endekslidir. Kuşkusuz bu kolektif uzlaşımlar müzisyenler, oyuncu kadınlar, mekân sahibi, çalışanlar, izlerkitle gibi aktörler üzerinden gerçekleşirken burada dikkat çeken ilk aktör tartışmasız müzisyenlerdir. Kültürel mekân bağlamında temelde iki grupta sınıflanan müzisyen aktörlerin ilki, solist niteliği taşıyan vokal-bağlamacılarıdır. Burada icra edilen müzik pratiği her ne kadar bir topluluk veya grup üzerinden anlam kazansa da bu tip mekânlar için öne çıkan tek aktör bir solist gibi çalışan vokal icracılardır. İkinci tip aktörü ise, soliste eşlik eden diğer müzisyenler (ritim sazcular, klavye çalanlar vb.) karşılamaktadır. Bu müzisyenlerin büyük bir çoğunluğu 20-40 yaş aralığındadır. Yine büyük bir kısmının Ankara doğumlu olmayıp erken yaşlarda çevre il ve ilçelerden Başkente göç edip kentin periferisinde yetişen bir profile sahip olduğu söylenebilir. Hiçbiri meslekî müzik eğitimine sahip değildir ve müziğe ilişkin tüm deneyimlerini informal boyutta, buldukları çevreyle etkileşerek ve kısmen usta çırak ilişkisi içinde gerçekleştirmektedir. Tüm bu veriler belirli bir kültürel mekân içinde gelişen Ankaralı müziğinin, Bourdieu’cü bir kavramla müzisyenlerin “habitus”larına bağlı olarak şekillendiğini göstermektedir. Nitekim bireyin, bilinçten çok bedensel ve pratik mantığa dayalı olarak ortaya koyduğu, düşünce, davranış ve beğeni kalıbı olarak tanımlanan habitus kavramı, eğlence mekânlarının işleyişini sağlayan başta müzisyenler olmak üzere tüm eyleycilerin pratik ve söylemlerine yön veren yatkinlıklar bütününe karşılık gelmektedir (Baran, 2013; Bourdieu, 2006; Bourdieu & Wacquant, 2011). Bir başka açıdan bu kavram yine Bourdieu sosyolojisi

bağlamında “kültürel sermaye” nosyonunu gündeme getirmektedir ki Bourdieu açısından kültürel sermaye; bir önceki kuşaktan alınan bilgi ve becerilerin bir sonraki kuşağa aktarılmasıyla oluşan ve süreklilik kazanan bir yapı olmakla birlikte, kişiler arası informal becerileri, alışkanlıkları, tarzları, dili kullanma biçimini, eğitimsel başarıları, zevk ve beğenileri ve yaşam tarzlarını kapsayan geniş bir yapıyı içermektedir (Turner, 2003’ten akt., Baran, 2013, s. 13). Bu anlamda Ankaralı müzisyenlerin bu mekânlarda ortaya koydukları performans pratikleri başta olmak üzere icra tekniği, üslubu ve repertuvar bilgisinin doğrudan sahip oldukları tarihsel yatkınlıklara ve geleneğe dayanan kültürel sermayeleriyle ilişkili olduğu söylenebilir.

Ankaralı müzisyenlerin kültürel mekân bağlamında müzik yapma stratejileri ve buna bağlı gelişen eğlence pratikleri de dikkate değerdir. Buna göre mekânın ses evrenini oluşturan çalgı bileşenleri saz/bağlama, bas-tiz darbuka, def, bendir, elektro davul ve klavyeden oluşmaktadır. Bu kapsamda iki farklı saz tipinden söz etmek mümkündür. Bunlardan biri, üzerinde ekolayzır bulunan ve müzisyenlerin kendi aralarında “fişmenli (*fishman*) saz” olarak tanımladıkları elektro akustik saz, diğeri ise elektrosazdır. Bu mekânlarda elektrosaz ile elektro akustik saz tipleri çalan gruplar birbirinden ayrılır. Her iki saz tipi de aynı bileşende yer almazken, sözgelimi üç grubun dönüşümlü sahne aldığı topluluklardan en az biri elektrosaz kullanmaktadır. Böylelikle aynı mekân ve benzer repertuvar bileşeni içinde iki farklı soundun ortaya çıkması kaçınılmazdır. Bunun yegâne belirleyicisi ise izlerkitlenin bu müziğe verdiği anlamdır. Buna göre mekân müdavimlerinden Ankaralı orta yaş kitle akustik soundu tercih ederken, gençlerin elektrosazlı gruplara yönelikleri gözlemlenmiştir. Buradaki farklı tercihlerin temelindeyse oyun pratiği yatmaktadır. Nitekim orta yaş kitle nostaljik bir tutumla elektro akustik saz sounduyla oyuna dahil olmayı tercih ederken gençler sahnede elektrosazı duymak istemektedir. Burada sergilenen nostaljik tutumun büyük ölçüde geçmişte düğün, oda sohbeti gibi ortamlarda icra edilen tek manyetikli bağlama sounduna olan özlemle ilgisi olduğu söylenebilir. Genç kuşak izlerkitlenin elektrosaz tercihini ise bu müziğin ilk çıktığı dönemlerde ortaya çıkan saz soundunu bir otantisite işaretleyicisi olarak tanımlarına bağlayabiliriz.

Ankaralı soundunu inşa eden saz tiplerindeki bu ayrışma eşlik çalgılarını da etkilemektedir. Örneğin elektrosaz bulunan bir toplulukta mutlakta suretle bir klavye ve bazen elektro davul bulunurken, elektro akustik bağlamaya yalnızca geleneksel ritim çalgılarının (darbuka, bendir, def vb.) eşlik ettiği görülebilir. Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki, soundun eğlence pratiklerine göre şekillenmesi bu müzikte güçlü bir ritmik kompozisyona olan ihtiyacı gündeme getirmektedir. Bu müzikteki zaman organizasyonunun ezgi organizasyonunu belirleyen vokal-bağlama icrası kadar önemli olduğu her grupta en az üç ritim saz bulunmasından anlaşılabilir. Buna bir de oyuncu kadınların çaldığı zil ile erkek oyuncuların ellerindeki kaşık eklendiğinde kompleks bir ritmik kompozisyonun ortaya çıkması kaçınılmazdır. Geleneksel ritim sazların

yanında Ankaralı müziğinin modern yüzünü temsil eden hatta küresel eklemlenmeye kapı aralayan pasajları seslendiren klavye (keyboard) ve elektro davulu unutmamak gerekir. Bu müzikte klavye soundun armonik yapısını kurgulamakla, akor temelli eşlik yapmakla görevlidir. Sol el bas yürüyüşleri gerçekleştirirken, diğer el dikey-akorsal veya arpeje dayalı armonik bir yapı sergilemektedir. Burada müzik, klavye eşliği sayesinde homofonik bir dokuya sahiptir. Ayrıca elektro davulun bulunmadığı durumlarda armonik eşlik paneli, manüel bir davul setine dönüşebilmektedir.

Ankaralı soundunu belirleyen diğer bir dinamik vokal icra ve yarattığı üsluba dayanmaktadır. Bu anlamda Ankaralı müzisyenlerin kendilerine özgü bir dil kullanımı ile yöresel ağız özelliği ve hançere gibi özel vokal tekniklerinden söz edilebilir. Buna göre mekânlarda ağırlıklı olarak Orta Anadolu ağızı kullanılmaktadır. Bilhassa oyun havaları icrasında coşkulu ifadelerle birlikte sert bir fonasyon öne çıkarken, sözel yapının yerel artikülasyonlar (boğumlama) temelinde ifade edilmesine gayret edilir. Buna karşın vokal icra biçimi, farklı teknik ayrıntılar içerebilmektedir. Örneğin hançereye dayalı vurgulu okuma tarzı ve buna bağlı nüanslar Ankaralı vokal tekniğinin önemli bir parçasıdır. Buradaki hançere kullanımı ritmik vibratolar ile tril ve mordan gibi süslemelerden oluşabilmektedir. Sazın aksine vokallerde glissando ve portamento tipi icralar yok denecek kadar az olduğundan, geniz kullanımına dayalı sert ve güçlü vokalizasyonlar ön plana çıkmaktadır. Dikkat çeken bir diğer husus bazı eserlerin üst oktav ile temel sesi arasında paylaştırılarak icra edilmesidir. Bu durum daha çok eserin bağlantı bölümünün bir oktav tizden söylenmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu mekânlarda müzik yapma pratiklerine ilişkin gözlenen bir diğer veri ise, vokal icracıların izlerkitle ve oyuncu kadınlarla girdikleri diyaloglarda muzip, esprili ve erotik sözlere yer vermeleridir.¹⁶ Yine dil üzerinden gerçekleşen bu söylemler popüler bağlamda Ankaralı müziğini farklı kılan stratejiler arasındadır.

Ankaralı soundu ile mekân ilişkisini tamamlayan son faktör eğlence pratikleridir. Nitekim bu mekânlarda oyuncu kadınların sahne üzerinde gösterdikleri performans ve beraberinde gelişen eğlence ritüelleri müzik yapma stratejilerini önemli ölçüde şekillendirmektedir. Ankaralı mekânlarının kadın aktörleri konsomasyon hizmeti vermenin yanı sıra müşteriyle sahnede oyun oynamakla görevlidir. Hatta bu işlev bu mekânlardaki kadının konumunu tersine çevirerek konsomasyon hizmetini adeta geri plana itmiştir. Öyle ki, bazı oyuncu kadınların dans performanslarıyla yaptığı ün, mekânın yarattığı markanın ve müzisyenlerin önünde olabilmektedir.¹⁷ Sahnede gerçekleşen performans boyunca oyuncu kadınlar ile ritim sazcular arasında etkili bir iletişim söz konusudur. Bilhassa tiz darbukanın oyuncunun hareketlerine göre ritmik kombinasyonları değiştirerek oyunu yönlendirmesi, kadın aktörün ise tüm bir müzik

16 Salla göbeği; kır kaşıkları; hepinize birden comolokko; açın kızlar arayı salıyom kobrayı; maşallah balkon senden önde gidiyor (o sıra sahnede oynayan göbekli birine hitaben); yavaş ol gurban oluyum; saçların çok güzel olmuş Bülent Ersoy 2 (oyuncu kadına hitaben) vb.

17 Örneğin Sarı Tutku isimli bir konsomatris/oyuncu bunlardan en popüler olanıdır.

performansını konsolide etmesi mümkündür. Yine sahnedeki performansın müziğin zaman organizasyonunu etkilediği bir gerçektir. Burada iki durum söz konusudur. İlki, herhangi bir oyuna müsait olmayan bir şarkı veya türkünün dansa eşlik edecek bir biçimde 2/4'lük ritim kalıplarına temellük edilmesi;¹⁸ ikincisi doğası gereği düşük veya yüksek tempolu bir eserin metronomunun sahnedeki oyun performansına göre yeniden düzenlenmesidir.

Oyuna kalkan kadın ve müşteri/izlerkitlenin dans pratiği müziği bağlayıcı niteliktedir. Şu an için bu mekânlarda gerçekleşen oyun pratiğinin ağıra yakın ile orta bir hızla gerçekleşmesi repertuarın metronom olarak andante ve moderato hızlarında icra edilmesini zorunlu kılmaktadır. Benzer bir durum bağlama icrası için de geçerlidir. Performans esnasındaki mevcut ritmi korumak adına mızrap tekniği sert vuruşlar eşliğinde sesler birbirinden ayrılarak ve sıçratarak seslendirilir. Bu tavır aynı zamanda Orta Anadolu müzik geleneğiyle özdeşleşen ve “kostak” olarak tabir edilen bir icranın göstergesidir.

Yine sahnede oyuncu kadın ve müşteri/izlerkitle eliyle gerçekleşen bir eğlence ritüeli müzikle doğrudan ilişkilidir. Ankaralı jargonunda “çök” olarak kavramsallaşan bu pratik, geçmişte kapalı ortamlarda Ankara ve çevresinde icra edilen müzik ve oyunun iç içe geçtiği geleneksel bir eğlence anlayışına dayanmaktadır. Şunu belirtmek gerekir ki Ankaralı müziğinin inşa edildiği bu ortamlarda kadınlarla oyuna kalkmak önemli bir prestij göstergesidir ve tüm bu mekânların önemli bir gelir kaynağı “çök” ritüelidir. Her bir kadınla oyuna kalkmanın maddi bir karşılığı vardır. Buna göre, piste çıkmak isteyen müşteri(ler) peçeteye eşlik etmek istediği kadının adını yazarak garsona iletmektedir. Garson ise, istek peçetesini sahnenin işleyişinden sorumlu kişiye vermektedir ki bu kişiye mekânda “çök garsonu” denilmektedir. Çök garsonu ise, bu isteği vokal icracıya havale etmektedir. Oyun istekleri sıraya alınıp sırası gelen müşteri vokal icracı tarafından anons edilerek sahneye çağrılır. Buradaki oyuncu kombinasyonu sahnenin büyüklüğüne göre bir çift ile dört çift arasında değişebilmektedir. Erkek oyuncular, müzisyenlerin önündeki masada duran kaşıkları alarak oyuna başlarken, kadınlar oyuna ellerinde hazır tuttıkları zillerle eşlik etmektedir. Bu oyun pratiğinde, en az iki en fazla dört eser birbirine bağlanarak icra edilmektedir. Ancak her bir eserin yalnızca bir kıta ve nakarattan oluşan bölümleri seslendirilir. Orta hareketli bir müzik eşliğinde oyun başlar. Bir süre sonra sahneye, üzerinde oyuncular için hazırlanmış içki dolu tekerlekli bir masanın girmesiyle müzik yarıda kesilir. Saz, masanın geldiğini haber vermek amacıyla ilk oyun havasının sonunu, durak perde ile tiz durak arasında kromatik bir dizi geçerek bitirir ve akabinde bir bozlağa veya ağır bir Orta Anadolu türküsüne giriş yapar. Bu sırada oyuncular kendilerine ikram edilen içkileri içerken fonda müzik devam eder. Masanın sahneden çıkmasıyla hiç ara verilmeden oyuna giriş yapılır. Yine bir bölümü

18 12/8'lik bileşik ölçü yapılı “Rüzgâr Aldım Sallanıyorum” şarkısının 2/4'lük “Alkol Aldım Sallanıyorum” olarak söylenmesi gibi.

çalınmak suretiyle bir veya iki eser birbirine bağlanarak performans sona erer. Bu ritüel tüm gece tekrarlanarak devam etmektedir.

Söz konusu bu eğlence pratiğinin müzik bağlamında öne çıkan en belirgin özelliği Ankaralı müziği repertuarını çeşitlendirmesidir. Nitekim tüm bir gece boyunca döngüsel olarak icra edilen bu ritüele farklı tarzda eserlerle eşlik etmek kaçınılmazdır. Bu anlamda Ankaralı mekânlarında çok ritüeli ekseninde gelişen beş tip repertuar bileşeninden söz etmek olasıdır. Bunlardan ilki, uzun hava niteliği taşıyan bozlaklardır. Bozlaklar çok ritüelinin arasında icra edildiği gibi bir istek doğrultusunda veya oyuncu kadınların performansa girmeden önce yaptıkları hazırlık aşamasında çalınabilmektedir. İkinci tip repertuar bileşeni, Seymen geleneğiyle taşınan ve halk müziği literatüründe düz oyun olarak adlandırılan Misket, Atım Arap, Fidayda gibi sözlü oyun havalarıdır. Yine bu kategoride Ankara müzik geleneğinin önemli bir unsuru olan “muhabbet-oturak havaları”nın da icra edildiğini görmekteyiz. Üçüncü tip repertuar bileşeni Ankara çevresinin (Kırıkkale, Konya, Niğde vb.) halk müziği dağarcığında yer alan hareketli türkülerdir. Dördüncü tip repertuar grubunda, Ankara düz oyunlarının temel ezgisel ve ritmik dinamiklerini barındıran ancak içine döneminde popüler olan yerli veya yabancı bir şarkının müzik cümlesini alan eklektik oyun havaları yer alır. Örneğin burada, kadim bir icra geleneğine sahip Atım Arap adlı oyun havası ile İspanyol bir dans şarkısı olan “Macarena” aynı müzikal kompozisyon içinde icra edilebilmektedir. Benzer bir durum sözel yapı için de geçerlidir. Bu grupta yer alan bir eserin iki dizesi halk edebiyatı söyleminden, diğer iki dizesi ise dönemin popüler bir şarkı sözünden veya medya aracılığıyla dillerde slogan olmuş bir söz motifinden oluşabilmektedir. Son grupta ise, belirli bir zaman organizasyonu içinde elektro-akustik bağlama eşliğinde icra edilip, Ankaralı müziğinin estetik yargısına göre yeniden düzenlenen ve bu mekânlarda “Ankarabesk” olarak bilinen müzikler dikkat çekmektedir. Bu tarzın en belirgin özelliği, arabesk veya pop bir şarkının Ankara ve çevresinde ‘kostak’ olarak bilinen 2/4’lük ritmik yapı ekseninde yeniden yorumlanmasıdır. Bir oyuna eşlik edebilecek müzikal dinamiklere sahip olan/olmayan herhangi bir ezgisel yapı bu yöntemle Ankaralı müziği repertuarına eklenilebilmektedir.

Sonuç Yerine

Ontolojik temelini Ankara’nın binlerce yıllık medeniyet tarihi içinde yaşamış olan kültür tabakalarının ortaya çıkardığı çok kültürlü ve kozmopolit bir ses evreninden alan Ankaralı müziğini yalnızca bir müzik tarzı olarak görmeyip toplumsal-kültürel bir varoluş biçimi olarak ele almak kaçınılmazdır. Bu anlamda Ankaralı müziğinin tanımına dair söylenecek ilk söz Başkent’in geçirdiği modernlik deneyiminin bir ürünü olduğuna ilişkindir. Nitekim bu müziğin temeli merkez ve çevre arasındaki diyalektik gerilime dayanmakla birlikte Ankara periferisine mensup, yaşayış ve zihin dünyası olarak merkez ve çevrenin tam ortasında duran kitlelerin demografik ve

kültürel koalisyonlar içinde anlam bulduğu ve attığı bir müzik pratiğine tekabül etmektedir. Bu açıdan Özbek (2010)'in geliştirdiği arabesk tanımından hareketle Ankaralı müziğini; geleneksel ortamı kente taşıyan ya da kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü olarak değil; tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir anlam problemi olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla bir yandan uyum bir yandan da gelenek bilinci taşıyan bir pratik olarak görmek yanlış olmayacaktır.

Ankaralı müziğinin soundu pavyon-gazino, düğün, kına, asker eğlencesi gibi canlı performansa dayalı açık-kapalı mekânlarda oluşmaktadır. Plâk şirketleri ve stüdyolar bu sıralamada diğer türlerin aksine ikincil konumdadır. Yine de bu müzik, ağırlığı canlı performansa dayalı Ankara merkezli bir müzik endüstrisi yaratmayı başarmıştır. Bu endüstriyel gelişme aynı zamanda Ankaralı tarzının yerel dinamikler dışındaki müzikal yapılarla etkileşimini hızlandırmıştır. Önceleri düğün ve muhabbet ortamlarında, yalnızca elektrosazlı solist ve birkaç ritim saz eşliğinde yapılan icraya hem stüdyo hem de sosyal mekânlarda eş zamanlı olarak elektronik çalgıların (klavye, elektro davul vb.) katılması müziğin modernizasyonu ile birlikte Ankaralı müziğine küresel bir boyut kazandırmıştır. Örneğin 90'lı yılların sonunda Mehmet Demirtaş'ın İspanyol bir dans şarkısı olan "Macarena"yı, oyun havası formatında yorumlaması, bu müziği salt oyun havası çizgisindeki yerel algısından kurtararak hem yurt genelinde popülerleşmesini sağlamış hem de küreselleşme olgusunun bu müzik üzerindeki etkisini hızlandırmıştır. İlerleyen dönemlerde bu tarz eserlerin oranında adeta patlama yaşanmış (Apaçi, Anana da Dale Babana da Dale, Ringo Ringo Eye of the Tiger vb.) bu sayede Ankaralı müzisyenler popüler kültüre dair birçok unsuru geleneksel repertuvara eklemleyerek bu müziğin etki sahasını genişletmeyi başarmıştır.

Ortaya çıkan bu müziğin bir kimlik göstergesi olarak Ankaralı söylemi üzerinden gerçeklik kazanması yine burada belirtilmesi gereken sonuçlar arasındadır. Ancak burada vurgulanan Ankaralı kimliği, Cumhuriyet modernleşmesinin bir göstergesi olan Başkent Ankara'yı tanımlamaktan öte çevre yerleşimlerden kente gelip kendisini bu kent özdeşleştiren ve bir üst kimlik aracı olarak Ankaralı olmayı benimseyen kitleleri işaret etmektedir. Elbette ki bu söylemin temelinde ideoloji, cinsiyet, göç gibi faktörler önemli bir rol oynamaktadır. Her ne kadar müziğine yansımaya da, aktörlerin belirgin bir milliyetçi-muhafazakâr eğilim ve söylem içinde bulunmaları; pratikte öne çıkan "delikanlı", "adamın hası-dibi" gibi erkekliği teyit eden nitelemelerle erotizmden pornografiye kayan cinsel içerikli sözler ve eğlence ortamlarında edilen galiz küfürler "Ankaralı" olgusunun erkek egemen yanını ortaya koymaktadır. Göç ise, bu müziğin dinamiğini sağlayan önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilhassa Orta Anadolu nüfusunun kent üzerindeki etkinliği Ankaralı müziğini geniş bir demografik koalisyon içinde üretilmeye zorlamaktadır.

Bu müzik üzerine yapılan tartışmaların Ankaralı müziğinin kentin diğer kültür unsurları ile olan ilişkisini gündeme getirmektedir. Nitekim yeni Ankaralı müzik kültürü bilhassa eski Ankaralı müzik kültürünün temsilcisi olarak öne çıkan ve Seymen geleneğinin de içinde bulunduğu yerel kültür yapıları tarafından ağır bir şekilde eleştirilmekte ve kabul görmemektedir. İlginçtir ki Ankaralı müziğine karşı olma düzlemi günümüzde, geçmişte “yaban” olarak adlandırılan “kültürel elit” grup ile eskiden “yerli” olarak adlandırılan geleneksel Ankara çizgisini aynı sosyal ve politik çizgide buluşturabilmiştir. “Eski Ankaralı” müzik kültüründe sıklıkla görülen “ahlaki-didaktik-manevi” söylemli eserler daha “mizahi-dünyevi-‘gayri ahlaki’” bir söylemle yer değiştirmiştir. Her ne kadar- bu ciddi söylem değişikliğine rağmen- eski ve yeni gelenekler özellikle ezgisel yapılar açısından birbirilerini andırıyorsa da yine de ezgisel tercihlerdeki en büyük etkinin popüler kültüre ait olması yadsınamaz bir gerçektir.

Sonuç olarak, Ankara'nın ekonomik gücü gitgide artan çevresel nüfusunun etkisiyle ortaya çıkan bir kültürel koalisyon olan “Yeni Ankaralı Müzik Kültürü”, âdeta günümüzün siyasi dönüşümlerinin de bir aynası olarak görülebilmektedir. Zira sahibi olduğunu düşündüğü kültürel yapılar içinde bir anda azınlığa düşen “eski yerli” halk, eski dönemde “elit” olarak gördüğünden uzlaşmadığı sosyal topluluklar ile yeni “kültürel koalisyonlar” kurarak “Yeni Ankaralı” kültür koalisyonunun karşısında durmaktadır. Ülkemizdeki pek çok kültürel kutuplaşmaya uyarlanabilecek bu model âdeta Cumhuriyet'in yüzüncü yılının yaklaşması ile tekrar gündeme gelecek olan “eski-yeni” paradigmasına da yeni bir bakış açısı getirecektir.

Kaynakça/References

- Atay, T. (2013, Mart 6). *Arabesk müzik*. Pandoranın Kutusu. NTV Yayınları.
- Balaban, R. (2012, Kasım 27). Kişisel görüşme.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve Müzik-Türkiye’de müzik reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Baran, A. G. (2013). Pratik, kültür, sermaye, habitus ve alan teorileriyle Pierre Bourdieu sosyolojisi. S. Suğur & A. Görgün-Baran (Ed.), *Sosyolojide yakın dönem gelişmeler* içinde (s. 1–21). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları* (E. Yılmaz, çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bourdieu, P. (2006). *Pratik nedenler: Eylem kuramı* üzerine (Çev. H. Ü. Tanrıöver). İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2011). *Düşünsel bir antropoloji için cevaplar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cantek, L. (2006). Kabadayıların ve futbolun mahallesi: Hacettepe. F. Şenol-Cantek (Ed.), *Sanki viran Ankara* içinde (s. 175–210). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cohen, S. (1997). Identity, place and the ‘Liverpool Sound’. In M. Stokes (Eds.), *Ethnicity, identity and music* (pp. 117–134). Oxford/New York: Berg.

- Cohen, S. (1999). Scenes. In H. Bruce & T. Swiss (Eds.), *Key terms in popular music and culture* (pp. 239–250). Oxford: Blackwell Publishers.
- Ergur, A. (2009). *Müzikli aklın defteri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Frith, S. (1989). Introduction. In S. Frith (Eds.), *World music, politics and social changes* (pp. 1–6). Manchester: Manchester Press.
- Güngör, N. (1990). *Sosyokültürel açıdan Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Hannerz, U. (1998). Çevre kültür senaryoları. A. King (Ed.), *Kültür küreselleşme ve dünya sistemi* içinde (s. 139–163). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Harvey, D. (2007). Zaman-mekân sıkışması ve post-modern durum. K. Bülbül (Ed.), *Küreselleşme, kültür ve medeniyet* içinde (s. 91–124). Ankara: Orient.
- Hebdige, D. (2004). *Alt kültür* (S. Nişancı, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Işık, C. & Erol-Işık, N. (2013). *Müslüm Gürses ve arabesk*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Kaya, D. (1991). Ürgüplü Refik Başaran. *Milli Folklor*, 2(10), 48–52.
- Özbek, M. (2010). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, N. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk eğlence kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özsan, H. (2010, Temmuz 7). *Arabesk müzikten Angara'nın alemcilerine*. <http://www.dorduncu-kuvvetmedya.com> adresinden alınmıştır
- Öztürk, İ. (2012, Kasım 14). Kişisel görüşme.
- Peçenekli, S. (2012, Kasım 15). Kişisel görüşme.
- Shuker, R. (2001). *Understanding popular music*. London: Routledge.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye'de arabesk olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Terzioğlu, Ö. (2007). Çağdaş kentte türkü ve «Ankaralı Folkloru». *Milli Folklor*, 19(75), 60–65.
- Tokel, B. B. (2001). Anadolu saz kahramanı Bayram Aracı. B. B. Tokel (Ed.), *Allı yazma* içinde (s. 1–8). İstanbul: Kalan Müzik.
- Tokel, B. B. (2004). *Neşet Ertaş kitabı*. Ankara: Akçağ
- Yönetken, H. B. (2006). *Derleme notları*. Ankara: Sun Yayınevi.