



www.dergipark.org.tr/rastmd



Genç Bilge
yayıncılık

ISSN
2147
7361

E-ISSN
2147
7531

RAST

Rast Müzikoloji Dergisi
Rast Musicology Journal

Cilt/Vol 11
No 1

DOI
10.12975

BAHAR / SPRING - 2023

Baş Editörler/Editors-in-Chief	
Scott McBride Smith - US & Walter Feldman - US	
Danışma Kurulu/Advisory Board	
N. Fikri Soysal - Türkiye	
Yardımcı Editörler/Assoc. Editors	
Serkan Demirel- Türkiye	Tuğçem Kar - Türkiye
Şevki Özer Akçay - Türkiye	Serdar Erkan - Türkiye
Nuride İsmayilzade - Azerbaycan	Murat Gürel - Türkiye
Uluslararası Yayın Kurulu/International Editorial Board	
Başak Gorgoretti - Cyprus	Tülin Değirmenci - Türkiye
Ertuğrul Bayraktarkatal - Türkiye	Ralf Martin Jäger - Germany
Vladimir Valjarevic - US	Okan Murat Ozturk - Türkiye
Songül Karahasanoğlu - Türkiye	Özgecan Karadağlı - Türkiye
Safa Yeprem - Türkiye	Pooyan Azadeh - Iran
Wayan Sudirana - Indonesia	Ahmet Hakkı Turabi - Türkiye
Nilgün Doğrusöz - Türkiye	Inho Lee - South Korea
Peter Körner - Türkiye	Sehrana Kasimi - Azerbaycan
Editör Asistanı-Sekreter/Editorial Assistant-Secretaria	
Po Sim Head - US	Hasan Said Tortop - UK
Dil Editörleri/Language Editors	
Po Sim Head - US	
Mizanpaj-Tasarım/Layout-Design	
İlhan Baltacı - Türkiye	

Genç Bilge Yayıncılık / Young Wise Publishing

ISSN-Ownership Office: Bahcelievler District 3015 St. No:9/1 Isparta, Türkiye.

Website: <http://genccbilgeyayincilik.com/> **Email:** genccbilgeyayincilik@gmail.com

Management-Publication Process Office: 63 - 66 Hatton Garden, Fifth Floor, Suite 23, EC1N 8LE, London, UK.

Website: <https://youngwisepub.com/> **Email:** info@youngwisepub.com

Abstracting & Indexing

Scopus, Sobiad, Ebsco Rilm

2023 Bahar Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Rast Müzikoloji Dergisi, en üretken müzik araştırmacılarının katkısıyla 11. cilt 1. sayıyı sunar. Bu sayıda emeği geçen Rast Müzikoloji Dergisi ekibine yürekten teşekkür ederiz. Bu üç aylık süreçte neler yapıldığını sunmak isteriz. Web sayfamızda yayın politikalarımızla ilgili güncellemeleri yaptık. Editör kurulumuzla İngilizce makalelerde “Figure” olarak geçen sözcüğün Türkçe’de “Şekil” olarak kullanımının yanlış olduğunu ve doğru kullanımın Türk Dil Kurumunun sözlüğünde de yer alan “Figür” olması gerektiğini kararlaştırarak yazım kurallarımıza ekledik. Dergipark Dergi Sisteminde “takip et” butonuna tıklayarak takip etmenizi yineliyoruz. Editör kurulu üyelerimizi her sayıda güncelliyoruz. Rast Müzikoloji Dergisi’nin kurumsal bir yapıda devamlı olarak kalitesinin ve dinamizminin artmasını katkı sağlayacak akademisyenleri kurullarımıza davet ediyoruz. TR Dizin’de indekslenme ile ilgili bir gelişme henüz bize ulaşmış değildir, ama umutluyuz. Prof. Dr. Walter Feldman’ın editörlüğünde Mevlevi Müziği özel sayısı makale başvuruları 30 Ağustos 2023’te sonlanacaktır. Ayrıca 2023 yılının UNESCO tarafından Aşık Veysel’i anma yılı ilan edilmesinden dolayı Aşık Veysel özel sayısı duyurusuna çıktık, makale başvuru son tarihi 30 Ekim 2023 olarak belirlenmiş olup, özel sayı editörlüğünü Dr. Yusuf Benli hocamız yapacaktır.

En içten saygılarımızla

Rast Müzikoloji Dergisi Editörlüğü

Spring 2023 Issue

Dear authors, reviewers, editors and readers!

Rast Musicology Journal presents the 11th volume and the 2nd issue with the most prolific contribution of creative music researchers. We would like to thank the team of Rast Musicology Journal who contributed to this issue. We have updated our publication policies on our website. We decided with our editorial board that the use of the word “Figure” in English articles as “Şekil” in Turkish is incorrect and that the correct usage should be “Figür”, which is also included in the dictionary of the Turkish Language Association, and added it to our writing-spelling rules. We reiterate your follow-up by clicking the “follow” button in the Dergipark Journal System. We update our editorial board members in every issue. We invite academics who will contribute to the institutional structure of Rast Musicology Journal with sustainable quality and dynamism to our boards. We haven’t received any progress regarding indexing in TR Dizin yet, but we are hopeful. Submissions for the special issue of Mevlevi Music under the editorship of Prof. Dr. Walter Feldman will end on August 30, 2023. In addition, we have announced the special issue of Aşık Veysel due to the declaration of 2023 as the year of commemoration of Aşık Veysel by UNESCO, the deadline for article submission has been set as October 30, 2023, and the editor of the special issue will be Dr. Yusuf Benli.

Best wishes

Rast Musicology Journal Editorial

Cilt: 11 Sayı: 1 Hakemleri / Vol: 11 Issue: 1 Reviewers

Alper Börekçi- Türkiye

Aytunç Aydın- Türkiye

Cemal Karabaşoğlu- Türkiye

Cenk Güray - Türkiye

Dafina Zeqiri Nushi- Kosova

Ersen Varlı - Türkiye

Hikmet Toker -Türkiye

Makbule Oral - Türkiye

Nilgün Doğrusöz Dişiaçık- Türkiye

Sami Dural - Türkiye

Sevilay Gök - Türkiye

Yavuz Demirtaş- Türkiye

Tuğçem Kar- Türkiye

İsmet Karadeniz - Türkiye

İçindekiler

1 - 29

Art music of Albanians in Kosovo: First steps towards initiation and development phase division / Research Article

Rreze Kryeziu Breznica

31 - 54

Bağlama icrasında tını estetiği: kuramsal temeller, estetik analiz kodlar ve öğretimsel ilkelerin belirlenmesi / Araştırma Makalesi

Yusuf Benli

55 - 74

Türk din musikisi formlarından cenâze nevbesi icrasının incelenmesi: Halep örneği / Araştırma Makalesi

Safiye Şeyda Erdaş

75 - 95

Hüseyin Sadettin Arel'in Türk makam müziğinde çok seslilik anlayışı: "kemençe beşlemesi" örneği / Araştırma Makalesi

Gözde Çolakoğlu Sarı, Sadık Uğraş Durmuş & Orkun Zafer Özgelen

97 - 135

Kültür-Müzik ekseninde Korkuteli yöresi düşün geleneklerinin müzikofolklorik açıdan incelenmesi / Araştırma Makalesi

Sevilay Gök & Cem Savaş

137 - 168

Türk Din Müziği ve Çubuk/Şabanözü merkezli alevi ocaklarının etkin olduğu alan bağlamında Âşık Seyyid Süleyman / Araştırma Makalesi

Armağan Coşkun

169 - 169

"Divân-ı Kebîr'de yer alan rebap çalgısına yönelik metaforların hermeneutik açıdan incelenmesi" başlıklı makaleye ilişkin düzeltme / Düzeltme/Erratum

Fulya Soylu Bağçeci & Mücahit Özdemir

Art Music of Albanians in Kosovo: First steps towards initiation and development phase division

Reze Kryeziu Breznica

Prof. Assist. Dr., Musicologist, University of Prishtina “Hasan Prishtina”, Faculty of Arts, Music Department, Rr. “Agim Ramadani”, p.n. 10 000 Prishtinë, Republic of Kosovo.

Email: rreze.kryeziubreznica@uni-pr.edu ORCID: 0000-0001-5601-5867

DOI 10.12975/rastmd.20231111 Submitted November 19, 2022 Accepted February 14, 2023

Abstract

The development of Albanian Art Music in Kosovo started after World War II and it shared the same fate as other countries situated in the Balkans. Art Music of Kosovo has gone through different political, social and economic situations as all other countries which were part of the then ex- Yugoslavia (1918-1991). However, the impact was stronger due to the beginning of the last war in Kosovo (commencing in 1990, almost a decade before the war), a war that made ten mandatory years desertion of the cultural and educational life of Albanians in Kosovo. The above-mentioned political and social circumstances, as well as other dramatic changes within Kosovo have negatively affected the development of Albanian Art Music in Kosovo, which, from my perspective, was and is a neutral sphere of identity, as it started in a vacuum - i.e., an emptiness, in terms of its activities which did not exist before 20th century. This article, strives to identify the existence of Art Music in Kosovo whose development when observed, acts as evidence just how great an achievement can be reached over a very short period of time. Its main purpose is to highlight the first steps towards its initiation and also the growing European music tradition within a society which was isolated for centuries.

Keywords

art music, central resources, Kosovo Albanians, isolation, social-political impact

Introduction

Art Music of Albanians in Kosovo begins its development in the middle of the last century. Exactly, the Albanian ethnos in Kosovo, after the Second World War (Clara & Ninhos, 2016), from 1945 shares the fate with the other peoples of the then Yugoslav state. As an integral part of it, in this period favorable economic, political, social and cultural circumstances are created for the professional development and orientation of Art Music as an important segment of cultural life (Kryeziu-Breznica, 2020:43). During this, the basic precondition for its continuity are the activities of amateur music associations registered at the end of the 19th century, in the last stage of the so-called Albanian Renaissance. In addition to participating in some of these groups during traditional customs, followed by folk music, cultural life was complemented by performances of church choir societies. The dominance of spiritual music, over the

secular one, is related to the fact that choirs constitute an inseparable and integral part of the educational and cultural mission of the Catholic religion in all cathedrals.

During the 1930s, amateur and semi-professional chamber orchestras were formed which enriched the musical life with instrumental performances and influenced the expansion of musical culture. Among them, especially important are the wind orchestras that are created in Kosovo in which Serbs, Croats, Slovenes, and since 1941 Albanians also participate.

In 1944, four military wind orchestras were formed in Prishtina, Prizren, Gjakova and Mitrovica, in which descending instruments such as the harp and the small drum are used. In their concert activity and holding weekly performances, these orchestras become important initiators of musical life in Kosovo.

Art Music of Albanians in Kosovo: First steps towards initiation and development phase division

In November 1944 in the city of Prizren by the choir of Albanian intellectuals Anton Çeta and Zekirija Rexha formed the cultural society “Agimi”. Lorenc Antoni (1909-1991) - the first composer of Art Music in Kosovo (Berisha, 2004:48)- appears as composer and conductor of choir pieces (Berisha,

2004:48). All previous musical activities highlighted, from the choir to the music of military orchestras, give a great contribution and inspiration for starting the path of professional activity in the field of Art Music which leads to the need for the formation of music education.



Photo 1. Choir at society “Agimi” (Conductor, Dashnor Xërxa). Photo provided from the monograph “Agimi”

With the increase of the material and personnel base, schools for primary music education are opened (the first school established in 1948 in the city of Prizren), as well as music secondary schools (1949 also in the city of Prizren) in a large number of

cities. Educational institutions starting from the first primary school, through the first high school of music, to the opening of the Faculty of Music Arts (1963) are the basis for creating and shaping the potential of productivity and reproduction in the country.



Photo 2. Faculty of Arts - Music Department in Prishtina, Republic of Kosovo, <https://arte.uni-pr.edu/>

In the development of Art Music however, the main role is played by composers and their contemporary creativity, which in itself bears the traces of European music of the 20th century. As a result of the absence of the Faculty of Music in Kosovo until 1975, young authors of the war and post-war generation were forced to study at music faculties in the main centers of the former Yugoslavia such as Belgrade, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo, Skopje, and through their professors also indirectly feel the influence of contemporary European trends. Returning to the homeland from different sides, composers have brought and practiced the norms of harmonic and polyphonic words, instrumentation, vocal, instrumental and vocal-instrumental forms, genres and structures, means of expression characteristic of the countries in which they were educated.

However, most decided to base their creativity to a large extent on the folklore basis, with the participation of peculiarities arising from the folkloric musical idiom. Over time, the musical idiom transforms its content, emphasizing the tonic-ethical values differently and making the psychology of the importance of the tonic material and that mutation of the source of the musical-folklore archetype as a condition for the immanence of Kosovar-Albanian Art Music.

With the opening of the faculty, through the pedagogical activity of the already established composers, a complete basis is obtained for the identification of different composition schools, to a greater or lesser extent, included in the individual creations of future generations.

In the works of Kosovar composers in general one can see a wide spectrum in the transfer of musical inspiration from: simple musical expressions colored in the national musical style through the use of musical folklore, to neo-romanticism, through neoclassicism to expressionism and complete submission of atonality.

Art Music of Albanians in Kosovo, is the only

musical genre for which nobody spoke and wrote so far or for which even today (2023) we cannot find the appropriate information. As I am part of the population of Balkan region, just as the musicologist of Serbian origin Tatjana Markovic, I came to the conclusion that both of us (me and Markovic) are bothered by the same problem. As Markovic points out in her article titled "Balkan Studies and Music Historiography: (Self) Representation between »Authenticity« and Europeanization", the first thing one might notice while trying to find literature about Balkan music - via Google or in Wikipedia but also in sources such as the leading world music encyclopaedias *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* and *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2* - is that the concept of "Balkan music" has been represented almost exclusively by traditional, sometimes even neo-traditional or "turbo-folk" music, and rarely by Art Music, especially by contemporary Classical music (Markovic, 2009). As Markovic consequently stated in her above-mentioned article:

"Since the changed political situation in the Balkans from 1989 onward, a redefinition of national self-representations took place one more time. New languages were constructed, new national academies of sciences were founded, new national histories were written, and new were moreover national sport teams, tourist guidebooks, and national histories of music" (Markovic, 2009:5).

I do agree because the same situation is in Kosovo, as one of these countries of Balkans that never had a history of Art Music or was never represented through Art Music, and it was not mentioned even in the History of Art Music of Yugoslavian countries (Andreis, 1982). According to the Croatian historical musicologist Josip Andreis (1909-1982), the only author who wrote about the music history of ex-Yugoslavian countries, the history of Yugoslav musical culture is a result

of the efforts of basically Slovenians, Croats, and Serbs. Andreis further remarked:

The other Yugoslav peoples and territories have no history of Art Music of their own because of very unfavorable and unavoidable circumstances. They are experiencing their musical presence, with significant results and success already achieved. However, having in mind that this book is primarily a historical development of Yugoslav musical culture, the chapters about those Yugoslav people and regions, which gained a richer and more intensive musical life in different respects only after World War II, will not be included (Andreis, 1982:6).

One of those countries which started to cultivate Art Music after World War II is Kosovo. According to the written history of music during Yugoslav period, Serbian musicologist Markovic remarks in her article "Balkan Studies and Music Historiography":

History of music production in Yugoslavia could be called a survey in words and sound: Jugoton in Zagreb, the dominant record label in Yugoslavia, published five extensive series of Long Play recordings - 105 in total - accompanied by survey texts (in Serbo-Croatian and German) on music of Croatia, Bosnia and Herzegovina, Montenegro, Kosovo, Macedonia, Slovenia, Serbia (Markovic, 2009:1).

Today, music activities in Kosovo continue to have shortcomings in documentation, including the writing of its history, which would serve to evidence the existence of a culture of a people at a certain time. If the term historiography in the early modern period meant "the writing of history", then, in accordance with Markovic, the historiography of music in the Balkan region has not yet been a topic of a study (Markovic, 2009). This means that knowing the difficult circumstances that Kosovo has faced, the same situation cannot be said about its history of music. The lack of proper documentation, the ruined archive makes

it difficult to write a complete and clear history of music. It has been considered and still is a very problematic area.

My idea of writing the article History of Art Music of Albanians in Kosovo came as a result of a yearning to be recognized by our music culture identity which until nowadays 21st century does not possess archive or many documents or even many memorized activities from the past generations, which makes us remain behind so many European countries, but also neighboring ones, such as Serbia, Macedonia, Albania, Montenegro etc. Therefore, knowledge about music history always occurs as a product of a specific present (Ph.D. Fellows of "Erinnerung - Wahrnehmung - Bedeutung, 2011). It is based on a constructive recollection of the past and on the contingency of its change (Ph.D. Fellows of "Erinnerung - Wahrnehmung - Bedeutung, 2011). However, this process of writing music history is not only influenced and generated by individual musicologists, a great variety of professions and different media partake in the production, realization and spreading of music-based knowledge (Ph.D. Fellows of "Erinnerung - Wahrnehmung - Bedeutung, 2011). As Vesa Kurkela and Markus Mantere have pointed out, all in all music historiographers/historians have witnessed a growing need to reconsider objects, axioms and perspectives of writing history of music (Kurkela & Mantere, 2020:2). For example, I cannot say the same for Kosovo. The history of Art Music in Kosovo was never written. There was no interest in writing history and I believe this came due to the difficult circumstances which Kosovo has been through.

Regarding the above-mentioned, this is the first act of this type under received by me, and hopefully in the future from others, because it will always be a need for a change and to enrich the history with its concrete elements.

Research Purpose and Problem

Set against this situation, the purpose of this article is to determine and recognize the consequences of Albanian Art Music introduction in Kosovo and to follow the development and phase division. This article tends not to show the evidence of national Albanian music. Its main purpose is to highlight the growing European music tradition within a society which was isolated for centuries. Therefore, this research is not only an Art Music history of Albanians in Kosovo, but also pursues the role Albanians played in Art Music in Kosovo and beyond.

I also reconsider the division of the generations of Kosovo Albanian Art Music composers by expanding it with the new generation of composers. Focus will be on the development of this type of music including all its components (institutions, composers and their compositional oeuvre style).

Method

This research can be considered as a historical review in qualitative research types, as it is conducted as an examination of Kosovo Art Music in the historical context on the axis of important records and documents. In the research, some documents were examined in order to reveal the findings related to the research problem. These are written historical records, associated research, photographs, newspapers, etc. Accuracy and reliability criteria were taken into account in the selection of these documents.

Given the lack of an archive, written documents, an integration of oral history became necessary. In recent years, the use of qualitative and quantitative methods in studying the same phenomenon has received significant attention among the scholars and researchers.

This study has also been based on data triangulation in that it comprises the analysis of different sources, such as the study of documents, biography methods, analysis of content, ethnographic participation based

on description, as well as the case study method that has been used through direct conversations, informal interviews with participants of music life (performers, music pedagogues, etc.), and active creators in the development of Art Music in Kosovo (composers).

Results

My interest is directed towards all main components which show us the existence of Kosovo Art Music whose development when observed, acts as evidence just how great an achievement can be reached over a very short period of time. As a result, I have chosen to explore and create a work on the history of Art Music of Albanians in Kosovo through the research that will consist of two parts:

- The first part will highlight the problems that have negatively affected the emergence of Art Music in Kosovo.
- Albanian Art Music in Kosovo must have as result the establishment of educational music institutions (ranging from professional music schools all over Kosovo to more senior institutions such as the establishment of Opera and Ballet). I will also present a group of Kosovar Albanian composers that will be presented as categorized in generations by previous musicological writers. However, this categorization might need to be expanded. Musicology in Kosovo (e.g., evidenced from the above-mentioned books) considers that motivation for Art Music development more specifically the weak sparkle in this field is a result of its late introduction. Having this in mind, I decided for the theme of the research to be history and all of its components that made its initiation in a multi-ethnic state such as Kosovo.

As previously mentioned in the introduction part, the main focus of the people of Kosovo was the creation of the new independent state. This is one of the key elements that proves just why Art Music of the population

in Kosovo was developed later and by such creating consequences resulted in stagnation of the development of institutions, of the new music professional staff and ultimately a not so rich music life. The year 2000 marks the establishment of the Symphonic orchestra and later (2003) the Opera of Kosovo, that carries out its activity in the National Theatre and enables the development of art and scenic music with performances of many concerts and fragments of different operas.

Representing the first musicologist from the University of Pristina (Kosovo), Faculty of Arts, it is essential that I continue enlightening a significant number of characteristics that cultural music presently contains in Kosovo because, as a result of the socio-political circumstances, they never came out.

History of Art Music of Albanians in Kosovo Through Cultural Memory

While analyzing comparable music historiographies, a title that caught my eyes and intrigued me was *Music historiography in New Zealand* by author Martin Lodge (Lodge, 2009:32). New Zealand is a state that is felt to be at the end of the world from a Kosovo-related perspective, and about which the New Zealand historian Michel King (1945-2004) remarked: "According to the current consensus of scholarly opinion, New Zealand was the last significant land mass on the planet to be settled by humans" (King, 2003), - and similarly, its music history is little known in Kosovo. From my perspective it appeared as an economically stable state, nowadays with no big challenges. To my surprise, Lodge (2009) described a pace of development of Art Music similar to Kosovo. As he pointed out in his study: "Music historiography in New Zealand faces a number of special challenges, and the paucity of comprehensive music history writing in the country prompts investigation. Significant contributing factors to the current situation turn out to lie in the unique social, political and cultural history of the nation and certain limitations of narrative music history writing techniques in the Western tradition also play a role" (Lodge, 2009:32).

It is exactly the same situation in Kosovo. Some well-known authors, musicologist to date pose a question regarding the relevance of writing a history of music (Kurkela & Mantere, 2020:2). In the introduction to their publication *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, Vesa Kurkela and Marcus Mantera add that history with all its inevitable issues of rhetoric, power and legitimacy and emphasis - has become a contested and problematic area of scholarly inquiry (Kurkela & Mantere, 2020:3). Still, it does depend on how we view history, in my case history of Art Music.

Kosovo has a relatively young Art Music that was developed in challenging circumstances as a result of which there is a significant absence of documentations in its archive. Lack of relevant documents continues today in Kosovo. One of the reasons is the Serbian Government which at the end of the war (1999) has received from institutions all the documents that could highlight the history of Kosovo Albanians by culture (music, theatre, film) and another part got burned during the last war (1999). I thus came to conclusion that in this part of the Balkans (Kosovo), music history can be written easier through support of the cultural memory, considered to be as the social construction of the past - not just an individual, private experience but it is also part of the collective domain. Memory and history, far from being synonymous, are thus in many respects opposed. Regarding this, the French historian Pierre Nora stated: "Memory is life, borne by living societies founded in its name (Nora, 1989:8). It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived". On the other hand, as Nora pointed out, "history is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer" (Nora, 1989:8).

The Serbian government had served well for 10 years of extinction of the musical

life for the destruction of archive and every document and the persecution of any musical activity that has to do with Kosovo Albanians. In the last war (1999), the archive, libraries and record libraries, including other musical institutions in Kosovo, remain vacant, and any evidence of the existence of this culture became inexistent or inaccessible. What helps us today is precisely the memory of the individuals who have been part of this entire process in initiating and developing the Art Music in Kosovo, as well as of the most difficult circumstances that came from the Serbian government (1980-1999).

As mentioned above, cultural memory has greatly helped me in collecting and recording the materials part of this thesis. Still, Art Music in Kosovo remains trapped within its borders, unprompted and not evidenced. Isolated due to political circumstances already mentioned numerous times, Art Music of Kosovo until this century and after its independence (2008) has sparked interest across Europe and beyond. At least it enabled the state independence of composers and performers to make its promotion abroad. I was also part of the concerts and festivals in many European countries where I did share some of the main characteristics about Art Music in Kosovo and its components.

According to the Polish philosopher Leszek Kolakowski (1929-2009), cited in the article "The Ends of Music History, or: The Old Masters in the Supermarket of Cultures", "we learn history not in order to know how to behave or how to succeed, but to know who we are" (Berger, 2014:11). The reason behind my focus on Art Music history of Albanians in Kosovo is precisely this, proving the existence of Art Music in Kosovo among the people are considered to have very old culture in the Balkans.

To write Art Music history one needs compositional oeuvre, and especially the existence of basic conditions for development as a generating motive for music production. The great support on writing the Art Music history of Albanians in Kosovo we can find in

the historical circumstances, economic and especially political ones (various empires that ruled in Kosovo) and perception/inclusion of foreign cultures within the national culture.

In Kosovo, since the previously mentioned years (1980-1999) the most difficult period of all times started, when writing national history, playing or enjoying national sports could never cross people's mind. Nowadays, even though with many difficulties, certain conditions have been created albeit with limited funding yet one that will ensure evidencing its existence and continuous development.

Division of Art Music Development in Kosovo (1945-2018)

According to the well-known Kosovar musicologist Engjëll Berisha and his articles about Art Music, from 1945 until 1975 Art Music in Kosovo can be divided in three development phases based on: designated compositions, treatment to national and folk music traditions and the institutional musical environment (Berisha, 2004:37). Berisha's three phases include three periods of time starting from Art Music initiation in Kosovo in 1945 until 1955, then the second phase 1955 till 1965 and the third one which starts in 1965 and ends in 1975. The three above-mentioned phases were developed at the time of the so-called Tito's Yugoslavia (1945-1980) or the Social Federal Republic of Yugoslavia, which for as long as it lasted, provided general social development of Kosovo. It is not accidental that after 1975, Berisha did not provide information on the development of Art Music in Kosovo. It was this phase when Kosovo's relations with Yugoslavia were getting complicated. Kosovo, as well as other states, part of the then government of Yugoslavia, had begun seeking independence. This idea came as a result of the oppression that was made to it, especially after Tito's death. The year 1980 marks the beginning of a long and difficult period for Kosovo which brought the 1999 war, and also Kosovo's independence in 2008. There is no written evidence of what

happened with Art Music after that period (after 1975), what made me very curious and decided to undertake a thorough research for the Art Music development after 1975, and I came to the conclusion that we face here another/new stage development of Art Music, starting from the preceding year (1975) until the present days (2021).

This does not mean that for the earlier stages we have provided the necessary and accurate material. Musicologist Engjëll Berisha wrote at a time when Kosovo was ruled by Serb government and circumstances were such that it was not allowed to write any book, article or any other scientific work related to Albanians in Kosovo and it was not possible to write against the power of time. However, my full support is in the three phases (1945-1975) divided by Berisha but complemented with works and stylistic issues on the composer's oeuvre, representing the above-mentioned phases while Art Music development phase from 1975 to 2018 is evidenced by my own research and my great desire to mark the continuity of a new culture in the Balkans. Yet subsequently, we will first get acquainted with some general pre-conditions that made the initiation and development of Art Music in Kosovo.

First Phase of Albanian Art Music in Kosovo

The first phase (1945-1955) of the development of Art Music includes the decade of the immediate "liberation" and recognition of the province of Kosovo under

Yugoslavia (Berisha, 2004:40). According to Berisha, this period was also characterized by the beginning of the first music activities from amateur and semi-professional societies until the establishment of respective music educational institutions, starting with the first elementary music school in Prizren (Kosovo) in 1948 (Berisha, 2004:40). This indicated that these societies served as a platform within which folk music and wind orchestras could form, as well as the choirs, which initially had only limited repertoire (i.e. SCA "Agimi"). These societies were characteristic throughout Yugoslavia, as an initiating stage towards the presentation of professional music that is equivalent to the opening of the first musical educational institutions. According to Serbian musicologist Roksanda Pejovic these societies were the pillars of Serbian (Yugoslavian) musical life (Pejovic, 2009:6). In Kosovo, Serbia and the whole ex-Yugoslavia they provided concerts with mixed programs - choral, soloist and orchestra compositions, including dramatic pieces as well (Pejovic, 2009:6; Berisha, 2004:42).

This phase is also characterized by the establishment of Art Music through national soloist expression displayed by choral works and songs from the first Albanian composers of Art Music in Kosovo such as Lorenc Antoni (1909-1991) and Rexho Mulla (1923-1982), (more at ashak.org). Descriptively, this so-called "national phase" is characterized also by the opening of the first musical institutions for which I will be discussing later on.



Photo 3. Music School in Prizren "Lorenc Antoni" - First music school in Kosovo

The Second Phase of Albanian Art Music in Kosovo

From 1955 until 1965 the second phase comes to light, a phase in which the basic conditions had already been created for a further professional music development that also with establishment of professional music schools is to deliver the first generation of professional musicians who were deemed to give their contribution for years to come. The lack of music university education was not a problem for Kosovo, though such an institution did not exist in the country.

The young talents could attend the University of Arts in Belgrade (Serbia), (University of Arts, Belgrade, 2022), established in 1957, which provided a professional preparation for a large number of Kosovo composers of this generation but also the successors (Berisha, 2004:38). The Russian music influence in Yugoslavia is noticed in Kosovar composers of this phase also. This indicated that local composers represent continuity in terms of folk involvement in compositional oeuvre, as the only possible style orientation of that time.

However, their basic access to modification and inspiration is based on the fact that it comes to professional educated composers, such as Halit Kasapolli (1927-1959), Vinçenc Gjini (1935-2022), Mark Kaçinari (1935-1985), Fahri Beqiri (1936-2021), Esat Rizvanolli (1936-2006), Akil Koci (1936-), etc., (Berisha, 2004:32), who had or have a clear vision for European music trends, despite the need of affirmation for national musical identity.

The Third Phase of Albanian Art Music in Kosovo

The third phase started from 1966 and lasted until 1975. The cultural-political situation remained the same during this period. Kosovo was still part of Social Federal Republic of Yugoslavia and professional institutions and associations in Serbia as the Yugoslav centre, continued to be used by Kosovo Albanian musicians who until 1975 did not have the opportunity to establish the Music Faculty.

According to the Serbian musicologist Roksanda Pejovic during this period in Yugoslavia (Pejovic, 2009), Art Music began to keep up with the tendencies of Western Europe (Pejovic, 2009), being part of it, the same situation was happening regarding compositional oeuvre of Albanian composers of Kosovo. They began to show interest in various stylistic trends, from romanticism to experimental music and here one can mention composers like Zeqirja Ballata (1941-), Rauf Dhomi (1945-), Rafet Rudi (1949-), Gjon Gjevelekaj (1950-) and Bashkim Shehu (1951-), (Berisha 2004:52), but some of them remained traditional regarding access to new music styles (i.e., Rauf Dhomi), (Berisha, 2004:52).

The New Phase of Albanian Art Music in Kosovo

These above-mentioned periods brought also another period of Art Music development in Kosovo from 1975 until nowadays (2022), which I title as the period of a **new generation** of composers.

This phase involves the work of various composers such as Mendi Mengjiqi (1958-), Baki Jashari (1960-), Valton Beqiri (1967-), (Berisha, 2004) and younger ones including Kreshnik Aliçkaj (1982-), Donika Rudi (1982-), Dafina Zeqiri (1984-) and Drinor Zymbëri (1987-), Liburn Jupolli (1989-) etc., who enrich the national opus with a broad spectrum of music forms such as solo, parts of choir and chamber to symphonies, major vocal-instrumental forms, as oratorios. Hence, this period is characterized by the proof of expanding the techniques of authors, as a motive for the acquisition of environment within the music of West European art.

Further, in this open phase, a huge importance is given to the formation of orchestras on which we will discuss on the second part of the thesis, and ensembles that continuously contribute for higher criteria, for professionalism and the enrichment of musical life.

This third and the new period of Art Music in Kosovo are characterized with dramatic social and political circumstances. The disintegration of Yugoslavia started around 1980 to continue with several political crises until 1990, a period which started the inter-ethnic war (Malcolm, 2011:192). In 1981, ethnic tensions between Albanians and Kosovo Serbs started, because of the unequal treatment of Kosovo Albanians by the Serbian government (Malcolm, 2011:192). This situation was becoming even more difficult in 1987, when Slobodan Milosevic came to Yugoslavia's leadership. His wild and submissive politics resulted in wars, first in Croatia and then, most severely, in multi-ethnic Bosnia and Herzegovina and the last Kosovo war in 1999 (Malcolm, 2011:196). However, exactly this stage in its beginnings represents the establishment of the first Faculty of Music (1975) as the main and most important institution until nowadays, further the establishment of orchestras and professional choirs. Later the dark side of this period also impacted in cultural development. Although between 1990 and 2000, cultural life in Kosovo was victim of violent silence imposed by the Milosevic government. This regime halted the education of Albanians in Kosovo who in response organized themselves and used private homes as the schools of that time (more at introduction). Albanian employees were expelled from each and every institution, public and private.

The activity of professional orchestras, choirs and every music association or institution in Kosovo was stopped. This presents one of the most challenging and difficult times yet one of the most fruitful for Art Music composers, some of whom left Kosovo during this time - Vinçenc Gjini to Croatia, never to return. Some of other composers, who left Kosovo during the above-mentioned period, are Zeqirja Ballata and Baki Jashari who went to Slovenia, but after the end of the war in Kosovo (1999) returned to continue giving their contribution in the field of pedagogy and composition. Their work and

compositions, however, are the best way to show the circumstances the people of Kosovo were going through. After 2000, cultural life began its revival and today besides difficult political and social circumstances as a post-war country, its development continues.

Summarily

These phases represent the main activities of Art Music in Kosovo, phases which include all components, from the first music activities and circumstances of that period but also those that come along with a new generation of Albanian composers of Kosovo. I will proceed dwelling on the fundamental characteristics of the aforementioned phases, from the origin of Art Music to its development today.

Table 1. Phases of Kosovo Art Music, influences and its philosophy

Phases of Kosovo Art Music	History (Years-Year)	Influencing Causes	Its Philosophy	Some Musicians
First Phase	1945-55	-liberation and recognition of Kosovo within Yugoslavia	-the establishment of Art Music through national soloist expression displayed by choral works and songs from the first Albanian composers of Art Music in Kosovo	Lorenc Antoni (1909-1991) Rexho Mullaj (1923-1982)
Second Phase	1955-65	-establishment of professional music schools	-local composers represent continuity in terms of folk involvement in compositional oeuvre, as the only possible style orientation of that time.	Halit Kasapolli (1927-1959), Vinçenc Gjini (1935-2022), Mark Kaçinari (1935-1985), Fahri Beqiri (1936-2021), Esat Rizvanolli (1936-2006), Akil Koci (1936-)
Third Phase	1965-75	-Kosovo was still part of Social Federal Republic of Yugoslavia. Kosovo Albanian musicians who until 1975 did not have the opportunity to establish the Music Faculty.	-various stylistic trends, from romanticism to experimental music but some of them remained traditional regarding access to new music styles	Zeqirja Ballata (1941-), Rauf Dhomi (1945-), Rafet Rudi (1949-), Gjon Gjevelekaj (1950-) and Bashkim Shehu (1951-)
New Phase	1975-	-the disintegration of Yugoslavia started around 1980 to continue with several political crises until 1990, a period which started the inter-ethnic war... This presents one of the most challenging and difficult times yet one of the most fruitful for Art Music composers.	-the national opus with a broad spectrum of music forms, characterized by the proof of expanding the techniques of authors, as a motive for the acquisition of environment within the music of West European art.	Mendi Mengjiqi (1958-), Baki Jashari (1960-), Valton Beqiri (1967-), (Berisha, 2004) and younger ones including Kreshnik Aliçkaj (1982-), Donika Rudi (1982-), Dafina Zeqiri (1984-) and Drinor Zymberi (1987-), Liburn Jupolli (1989-), etc.

In the above table can be summarized that composers in Kosovo laid the modern composition foundations, carrying the experiences from working with collective amateurs in music life sphere. The main direction of the composers is characterized with a national music expression deriving from the collections in the field and processing of folk music, being identified through melodic and rhythmic elements. Even nowadays (2023), we note a delay of penetration of world musical styles within our Art Music style and that if we remember its early days which were also delayed. Nonetheless, the Kosovo Art Music composers of young and old age were able to follow up, being today in parallel with styles of world music, being worthy competitors in this field, but also by raising the level in our country, for a clear image for Europeans and beyond, and that could be evidenced below through their compositional work.

The Impact of Religious Spheres: The Importance of The Catholic Church Music for First Art Music Activities - Choir Appearances (1878-1944)

Art Music for Albanians in Kosovo has undoubtedly been an important part of life since Antiquity. In Kosovo, where the majority of the population is actually of Muslim faith, it was the catholic music that played a vital role in the development of Art Music in general. The use of ecclesiastical music in Kosovo, a country with Muslim majority, did not come as a result of Yugoslav repression on religion, but because music was an integral part of church activities. After all, any war that started in Yugoslavia today is known as “ethnic wars” and not as religious wars, although we know that both of them were and still are tied together, especially when we argue regarding the war zones. It was in the hands of the Western Christian Church that music in Europe underwent important developments that were to send it on a series of courses leading ultimately to classical forms and then on to influencing today’s musical styles” (Peterson, 2010). While in the ex-Yugoslavia, whose part was

Kosovo too, church singing was done on the basis of the late Byzantine tradition and on the basis of Serbian folk singing; from 1713 onward that music was part of Slavonic Church (Putnikovich, 1995).

People of ex-Yugoslavia represented a diverse religious affiliation. After the rise of communism, a survey received in 1964 showed that just over 70% of the total population of Yugoslavia considered themselves to be religious believers (Atheism and Agnosticism, 2013). The places of highest religious concentration were that of Kosovo with 91% and Bosnia and Herzegovina with 83.8%. The places of lowest religious concentration were Slovenia 65.4%, Serbia with 63.7% and Croatia with 63.6%. Religious differences between Orthodox Serbs, Catholic Croats, Muslim Bosnians and Albanians alongside the rise of nationalism contributed to the collapse of Yugoslavia in 1999 (Atheism and Agnosticism, 2013). However, if we go back in time, we will find that in different historical periods and circumstances, the Christian religion faced the successive difficulties. The reason I mentioned broadly the Catholic church of Kosovo is its importance towards Art Music, and the Orthodox Church (that was the second largest religious domination in Kosovo before 1999) does not have such data. Even if today, we could prove something related to my study, it would be difficult to confirm, due to the current situation in the area where the Serbs live, North Mitrovica (Kosovo) (Enemo, 2013), but even in different cities or villages Albanians are prevented from having any kind of research regarding Serb culture or any other documents. I personally had such experience. Meanwhile, the Muslim religion does not allow any non-religious musical activities within its religious institution, except religious chants which belong to this religion, and the research made until nowadays (2023) has not identified any support or relation of profane Art Music in Kosovo with Islam.

However, as the English historian Malcolm

continues further, civilized life in Kosovo began flourishing when the largest number of people in cities consisted of Muslims (Malcolm, 2011:423). One of these cities would be Prizren that in a report from 1670 was the largest city with the largest population (Berisha, 1998:63). A turn in events for the history of Kosovo as well as all the Europe is marked by the entrance of Austrians in Kosovo (1689), which was a tremendous help for the recovery of Albanian. The year of Berlin Treaty (1878) marked the separation of a territory of Kosovo that led to great uprisings from the Albanians of this region. This also serves as evidence of Kosovo historic struggles that as a consequence led to a great historical cultural stumble.

In Kosovo it was indeed in the churches where Art Music life began, similar to other parts in the world. According to Berisha (1998:63) the church named Zonja Ndhimëtare [“The Helping Lady”] as seen on picture no. 1, which has the Saint Cecilia as a symbol, who is the Patron Saint of Musicians, Music in general, and Church Music in particular), was where the first Art Music activities took place not necessarily only of Christian background but the church would also allow for cultivation of secular music. The first steps of Art Music besides catholic churches are connected to works of amateur-instrumental, wind and vocal groups that

are formed in different cities in Kosovo. Except for the participation in some of these groups during traditional activities, followed by folk music, cultural life was fulfilled with shows from Christian choir societies in that period. The prominence of religious music over the secular one in general society is a result of choirs being an inseparable and integral part of the educational and cultural mission of catholic faith in all cathedrals. From 1887 until 1892 the choir of cathedral Zonja Ndhimëtare [“The Helping Lady”] in Prizren (Kosovo) with frequent and profiled church art song displays is notable in a special manner. The work of this choir can be seen through data of that time in which the Austro-Hungarian state had donated harmonium that the choir of this church used to follow vocal parts, hence enriching the expression of music (Berisha, 1998). Regarding the Austro-Hungarian period in Yugoslavia, the Serbian musicologist Tatjana Markovic indicates that the periods of Austrian/ Austro-Hungarian rule in Croatia, Bosnia, or Serbia, by contrast, are almost always represented as periods of »culture« and Europeanization (Markovic, 2009: 2). This is seen as evident in the development of musical life, the establishment of pertinent institutions, the adoption of a European repertoire, mechanism of music education, and other signifiers of Bourgeois life (Markovic, 2009:2).



Photo 4. Church “Zonja Ndhimëtare” [The Helping Lady], Prizren, Kosovo (2014), PC: Rreze Kryeziu Breznica

It was particularly the catholic church of Prizren (Kosovo) that initiated the religious and secular musical culture life in Kosovo. Their repertoire has adapted songs from Latin to Albanian language, songs with religious character (catholic). These songs were adapted for the church choir in Albanian language by priests; they were hymns, psalms and also pieces of masses, also compositions of world known composers as George Frederic Handel and Franz Schubert.

The order of music activities in cathedrals was later to be accepted among other cities as well. Regarding the above-mentioned, Berisha concludes that this link comes with respect to cleric's works that already had experience in the formation and work of

choir as well as translation of songs into Latin, Italian and Albanian. As Berisha points out, one of them is Father Pal Lumezi, who lived during 20th century who led the choir of cathedral Santa Katerina (see photo 5) in Peja (city in the west of Kosovo), and adapts songs from Latin in Albanian and Croatian, therefore, he had an important role in the wider acceptance by believers (Berisha, 2004:80). During this phase, repertoire was divided depending on place and act of display because they were also held outside services and were substituted with folk, lyric and epic songs. Precisely, these choir activities until 1930 constituted the only way of introduction and cultivation of Art Music, soul and secular tradition.



Photo 5. Church "Shën Katerina" [Saint Caterina], Peja, Kosovo (2015), PC: Rreze Kryeziu Breznica

According to the historian András Riedlmayer, Kosovo has long been a cross-road of the Balkans, where large religious and cultural Mediterranean current is contiguous and interacted with one another and with local traditions. These cultural interactions have given Kosovo a tremendous legacy, including

a 600-years tradition of European Islamic tradition, flourishing, once a part of the country's heritage and the recognition it deserves a better rating (Riedlmayer, 2015). According to the linguist and connoisseur of Albanian literature Robert Elsie (1950-), in the 5th century Christianity had already

begun to penetrate the interior regions such as Kosovo. Among the Church dignitaries who attended the first ecumenical Council of Nicaea in 325 AD, called by the Emperor Constantine I, to deal with the problems of Arianism, were a number of bishops from Dardania and Macedonia Salutare, which correspond to modern-day Kosovo and eastern Albania (Elsie, 2010:1-2).

Regarding the previously mentioned political-economic circumstances in the Federal Republic of Yugoslavia, the wars that were to follow especially the last war 1998-1999 in Kosovo (Berisha, 2004:80), made that all relevant documentations of many religious institutions to be lost, documentations that could have been used to evidence the history of Albanians in Kosovo (Berisha, 2004:80). The churches have also suffered the aforementioned but also mosques of the country from which the documents were either stolen or destroyed. Included are music scores and some photos of choirs from this time to highlight the mini-culture being developed within and outside the churches.

Bearing in mind that the Albanian population in Kosovo has not had a tradition in Art Music until the period we are referring to, it is worth noting that the main support for beginnings (besides church music) of such works is found in the Albanian folk music, for the characteristics of which we shall say a few words.

Folk Music as A Central Resource of Art Music in Kosovo

According to the ethnomusicologist Bruno Nettl (1930-), the terms used for folk music in different cultures illuminate aspects of the related utilized concepts. The English term “folk - traditional music” music of the people and its French and Italian analogues, “musique populaire” and “musica popolare”, indicate that this is a music associated with a social class, the “folk” (Nettl, 2016). The German Volksmusik [“people’s music”] combines the concept of class with the unification of an ethnic group, as does the Hindi term log git [“the people’s music”] in

India. Czech, like some of the other Slavic languages, uses the term *narod* (“nation”) and its relatives, indicating that folk music is tied to a national concept, i.e. the musical unifier of all Czechs. Conversely, the Persian term *mūsīqī-ye maḥallī* [“regional music”] emphasizes the distinctions in folk music style and repertory among different areas of Iran (Nettl, 2016). The term folk music has also, perhaps unwisely, been used for traditional Art Music of Asian and African cultures, to distinguish them from the Western classical system (Nettl, 2016). In Kosovo, the term folk music (named *muzika folklorike* in Albanian language) has the same meaning like the above-mentioned Czech and other Slavic peoples. However, in Kosovo too, folk music is linked to a national concept, national music.

The role of folk music cultivated has become the subject in studies of many issues related to the defining the national individual style of the composers in different periods. Folk music has fed and actively feeds the professional art by giving examples of deep thought with an amazing phenomenon. This situation has happened in Kosovo. In the Art Music foundation, folk is used in various ways, ranging from methods of citation, elaborated by the compositional individuality of the composer. Regarding the Albanian folk music, Albanian ethnomusicologist Armira Kapxhiu points out in her article “The Impact of Folklore in the Musical Cultivated Creativity” that in many cases the innovative modal-harmonic of Albanian folk compositions has maintained its importance, as well as other elements like prosperity of melodic figurations, rhythmic variety, instrumental colours etc. (Kapxhiu, 2016).

The beginnings of Art Music in Kosovo, as in other Balkan countries, have a direct link with local folk and also popular melodies, which were the only and main support for Art Music composer’s oeuvre. The reasons and causes of the retardation of the appearance of Art Music and the support that folk music had in its compositions have already been discussed at the introductory part of this

work. Folk music, in addition to the support that gave rise to the overall musical culture in the country, was also “used” for a creation of a national cultural identity. However, what is known is that the first compositions of Art Music that were of folk music-based were made of simple formal structure. Evidenced are some a cappella choral pieces elaborations and stylizations from folk music which we will discuss further at Kosovar composer oeuvre.

If we go back to the above-mentioned “folk music” and its equivalents in other languages denote many different kinds of music. “The meaning of the term varies according to the part of the world, social class, and

period of history. In determining whether a song or piece of music is folk music, most performers, participants, and enthusiasts would probably agree on certain criteria derived from patterns of transmission, social function, origins, and performance” (Nettl, 2016).

In ex-Yugoslavia (part of which Kosovo was as a multi-ethnic country) folk music had the same social function for all people’s part of it. It was known as “national music” (i.e. in Albanian language “muzika folklorike”, in Serbian “narodna muzika”) a national music that differs in language and its construction in the various constituent states of Yugoslavia.



Photo 6. From left: Lorenc Antoni, Fahri Beqiri and Vinçenc Gjini

Bearing in mind that Kosovo Albanians have not had a tradition or development of Art Music styles before the 20th century - a period which is known for the beginning of growth, the sole type being cultivated in this time was Albanian folk music which later on was going to act as the basic support for introduction and development of Art Music. Regarding the compositional oeuvre of Albanian composers in Kosovo, some of the main and popular choral arrangements are: Lorenc Antoni’s choral summaries “Kore shqiptare” [“Albanian Choirs”] and “Jehonat e zemrës” [“The Echos of the Heart”], Fahri Beqiri’s “Shkoj e vij” [“I go and come”], Vinçenc Gjini’s “Blegëron delja” [“Bleating Sheep”] etc. As the composer Rafet Rudi indicated, in isolated societies, such as population of Kosovo, folk music is far more popular and sits in a dominant place in the actuality of cultural “consumption” while in place with

more developed culture and with a higher degree of social-economic development it is less present (Rudi, 2002:242). This, however, did not happen among Albanian professional composers who initiated the development of Art Music. As evident from their compositional oeuvre, they were and remain grateful for folk traditions, characteristic elements that this folk music possesses using them in their works; this is best noticed if we undertake a brief analysis of our composers, in particular of their initial part of compositional oeuvre.

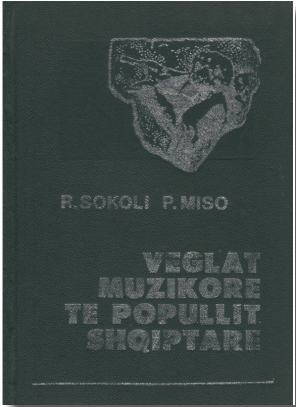

To better comprehend the use and support of folk music in Kosovo’s Art Music initiation and development (composers’ oeuvre), I think one should share few words about its main characteristics. Albanian folk music of Kosovo was initially anonymous, without any identified authors, with melodies which were composed by the population,

later developed and stylized by Art Music composers as is known in present times in Kosovo. This type of music was cultivated by ensembles and different amateur semi-professional societies from which it gained great popularity as it continues to be today but perhaps not listened and cultivated as much. Albanian folk music consists of two main dialects, toskë and gegë, just as the Albanian language does. Kosovo uses the music of the gegë dialect.

One of the greatest other features that Albanian folk tradition has is polyphonic music - singing in voices from amateur

singers. Unique for Albanian folk is the rhythm that shows different combinations along the basic one like (odd meters) 12/8, 7/8, 8/8 etc. Augmented second music interval, pentatonic scale and Aeolian modes, major and minor notes are support for the compositions. Albanian ethnomusicologist Ramadan Sokoli, in his book *Veglat muzikore të popullit shqiptar* ["Music Instruments of Albanians"] points out that among most popular instruments of folk music in Kosovo are: çiftelia, sharkia, lahuta, flute, kavall, zumare, def, drum etc., (Sokoli, 1991:145), some of these instruments can be seen in the following pictures.

Table 2. Ethnomusicologist Ramadan Sokoli and *Veglat muzikore të popullit shqiptar*

Veglat muzikore të popullit shqiptar	Ramadan Sokoli's photo
	
<p>ISBN: Publish Date: 1991 Pages: 164 Publishing House: Akademia e Shken- cave dhe Arteve Authors: R. Sokoli & P. Miso</p>	<p>Ramadan Sokoli was born on June 14, 1920 in Shkodër. He was an Albanian ethnomusicologist, musician, composer and writer. He is regarded as one of the most distinguished scholars of the Albanian and Balkan music. Some of his books were: <i>Vallet dhe muzika e të parëve tanë</i>, Tiranë, 1971; <i>“Folklori muzikor shqiptar-organografia”</i>, Tiranë, 1975, 1984, 1987, 1991; <i>“Figura e Skënderbeut në muzikë”</i>, Tiranë, 1978; <i>“Gjurmime folklorike”</i>, Tiranë, 1982; <i>“Këngë patriotike”</i>, Tiranë, 1985; <i>“Veglat muzikore të popullit shqiptar”</i>, me bashkautor, Tiranë, 1991; <i>“16 shekuj”</i>, Tiranë, 1995; <i>“Antifonari i durrsakut Gjergj Danush Lapacaja”</i>, Tiranë, 2000; <i>“Gojëdhana dhe përrallëza të botës shqiptare”</i>, Tiranë, 2000; <i>“Përtej 16 Shekujve”</i>, Tiranë, 2002</p>

Special importance in terms of instrumentation of Albanian people in Kosovo has an instrument named Ocarina which can be seen in photo 7, found in Runik of Kosovo.

From the diverse Neolithic location, we can single out an artefact and not only for the territory of Kosovo but for the region as well. This exemplar made of well cleaned and baked clay with a height of only 8 cm

with holes suited for fingers from down-up that served as a wind music instrument, a kind of Neolithic pipe. The instrument was named Ocarina of Runik and is the first music instrument discovered in Kosovo. The warm sounds and vibrations coming from this instrument transmit to us the rich spiritual music world of the Neolithic human of this territory (Berisha, 2010:20).

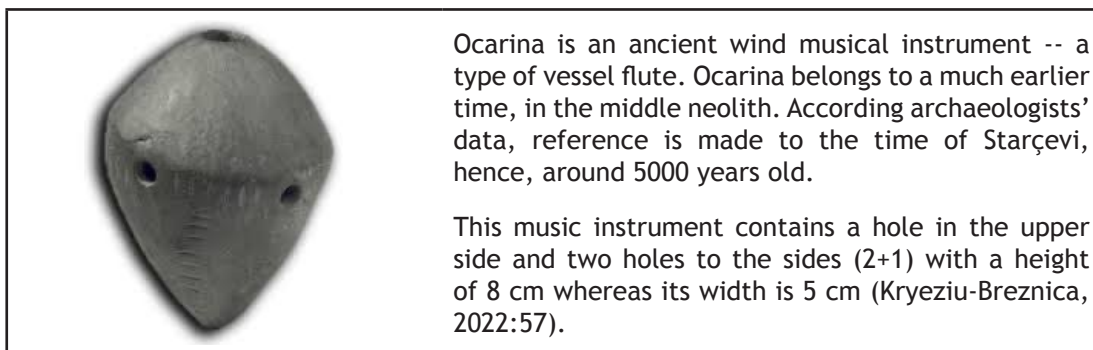


Photo 7. Ocarina (ancient instrument found in Kosovo)

Going back to the national concept that Albanian folk music has and its importance towards social and especially political circumstances through centuries in Kosovo, I relied in the article "Music and Nationalism" where the English historian Paul Halsal stated:

Nationalism was the most successful political force of the 19th century. It emerged from two main sources: the Romantic exaltation of "feeling" and "identity" and the Liberal requirement that a legitimate state be based on a "people" rather than, for example, a dynasty, God, or imperial domination. Both Romantic "identity nationalism" and Liberal "civic nationalism" were essentially middle-class movements (Halsal, 1997).

I would rather freely say that the political significance of folk music is to express the national identity, especially to the late liberated societies such as Kosovo.

Regarding the importance of folk music for a

nation, Sokoli in his above-mentioned book stated: "The folk music for a nation is its identity, a kind of a business card by which it is distinguished from other nations" (Sokoli, 1991:232).

At the moment of the establishment of professional music institutions, many performers of folk music continued their studies, becoming part of professional music activities. Gradually the existence of the above-mentioned ensembles also faded away the need for popularization of commercial performers who deformed and degraded it. For these ensembles and their role in the context of musical activity, you will be provided more details in the following, however, I will mention some of them such as: Ramiz Sadiku (1958) Pristina, Hajdar Dushi (1964) Gjakova, Bajram Curri (1965) Prishtina, Agimi (1944) Prizren, etc (Berisha, 2004:50) which started their activity after World War 2. Regarding the above-mentioned, Berisha remarked in his book *Studime dhe vështrime për muzikën* ["Studies and Observations about the Music"]:

Consequences of such a national orientation is the great connection between composers and their people, emphasis of national identity, creation of national art cultural music as well as other consequences that can most easily be identified with other world known composers such as: Frederic Chopin (1810-1849), The Russian 5, Bela Bartok (1881-1945) etc. in some of their works with folk music motives (Berisha, 2004:50).

And I do agree with Berisha (2004), this national orientation has come as a result of serious political and historical circumstances, where the only way to protest against

the hard situation and to express their willingness for changing composers was their musical creativity with textual and melodic content based on the people's history.

According to Nettl, in the Western Europe during 19th century folk music songs were transcribed and notated from live performance, but then were often altered, "corrected" to conform to expected norms and published. Composers of Art Music including Johannes Brahms, Antonín Dvořák, and Joseph Canteloube fashioned elaborate piano accompaniments, and folk songs were added to classical concert programs worldwide (Nettl, 2016).

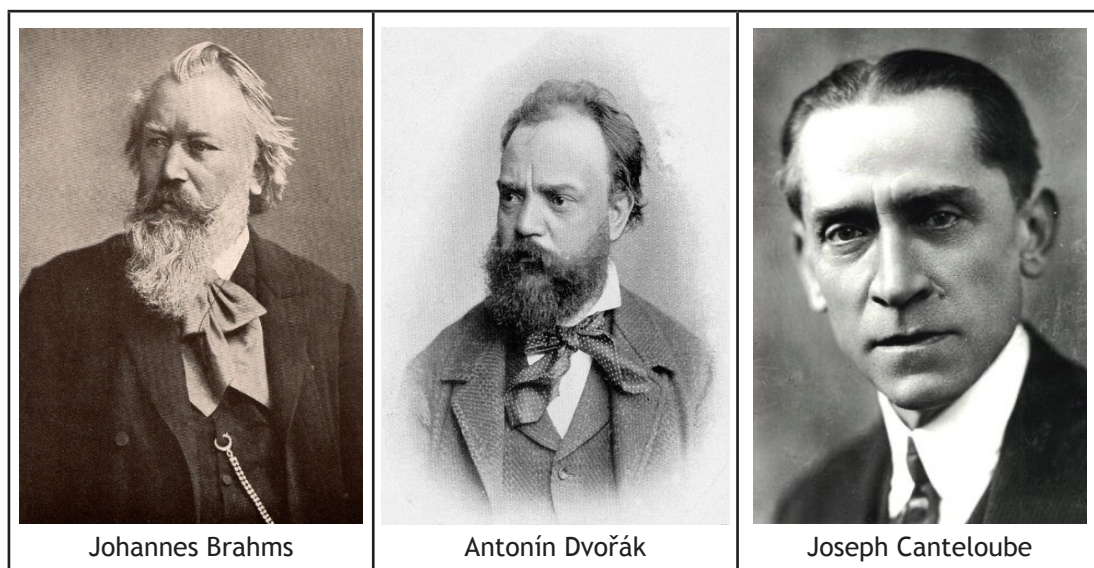


Photo 8. World known composers of Art Music

Some of the songs composed by these composers that could be found in the choir's repertoires were, for instance: "Das Lied vom Herrn von Falkenstein", opus 43, No. 4, "Liebesklage des Mädchens", Opus 48, No. 3 composed by Brahms, Dvoraks "4 Songs on Serbian Folk Poems", Op.6, "Pastourelle" by Cantaloupe etc., (Berisha, 2004:62).

Returning to the origins of Art Music compositional oeuvre in Kosovo, as it seems and was previously mentioned, it started with choral music. Precisely, choral music

with its specifics can show us its folk music role because in its initial compositional phases as the first form of Art Music in Kosovo, it was heavily supported by the usage of Albanian folk music (Berisha, 2004:62). Absence of professional music institutions and professional composers has resulted in the first works with regard to Albanian Art Music with the developments and harmonisation of folk songs that were of extremely good use to amateur and semi-amateur choirs of that time (1945-1973). One of the first composers in this field is

Art Music pioneer in Kosovo Lorenc Antoni, who gave much in the cultivation of Albanian music in Kosovo by his compositional oeuvre, conducting and enriching the first choir repertoire created in Kosovo CSA “Agimi”

(1944) in Prizren, another centre of Art Music beginnings in Kosovo. The usage of folk music could be noticed and was even merged in the invention of great compositional technique of the author himself (Berisha, 1997:30).



Photo 9. Society Agimi orchestra, photo provided from Monographic “Agimi

The Role of the Amateur-Semi-professional Instrumental Ensembles (1930-1944)

The formation of amateur chamber orchestras and semi-professional ones that enrich music life and develop music culture, with instrumental displays, evolved during the 1930s (Berisha, 2004:25). In Serbia as the centre of ex-Yugoslavia, according to Putnikovich, apart from native Serbian musicians, in the development of music (20th century), foreign musicians contributed as well, especially the Czechs, who were choir leaders in Serbian singing societies, playing in orchestras and teaching in the Serbian schools. The above-mentioned period in Kosovo’s Art Music had the identical situation and fate (Putnikovich, 1995). Serbs, Croats, Slovenes and from 1941 Albanians took part in the existing and established amateur societies and wind orchestras throughout Kosovo. During these years, to be distinguished were: Mandolin Orchestra of Peja, established by Franjo Vaculin, later under the lead of Muhamet Belegu (1927-2014); amateur wind ensemble in

Mitrovica directed by Franjo Stern, “Hajdar Dushi” orchestra renamed as “Bajram Curri” (1947) in Gjakova, “Kastriotët” in Ferizaj, “Ramiz Sadiku” (1963) in Pristina and “Gajreti” in Gjilan which along the years was transformed into a society of art and culture. The ensembles of that time were the most important part of the cultural music activity. These art societies initially began with only the orchestra and a singer, but later on expanded by adding dance ensembles, a bigger orchestra and other singers (Berisha, 2004:52). An identical situation also characterized the music of Albania. These kinds of formations/ societies rose too early in almost every city, becoming an important part of the artistic and cultural life of the neighbouring country in 1920 (Berisha, 1998:77).



Photo 10. Society “Përparimi” in the city of Peja

Photo provided from the book *Tradita muzikore në Gjakovë* (Music Tradition in Gjakova) from Behar Arllati

The music to be cultivated was the folk and local traditional music, songs with contents of different character like love songs, wedding songs, emigration songs, ballads etc., which they performed in various family events as well as tours around Kosovo. Their orchestral formation would change in particular with the impeccability of western instruments’

arrival in Kosovo. One of the most common formations consisted of: sharkia (from the orient 4, 6, 9, 12 strings), the violin (string instrument, 4 strings), bugaria (from the east 14th-15th century, 4 strings) and then later harmonica, दौरا, darabuka, clarinet, flute, double bass etc (Arllati, 2014:65-66).



Photo 11. First music ensembles in the city of Gjakova

Photo provided from the book *Tradita muzikore në Gjakovë* (Music Tradition in Gjakova) from Behar Arllati.

Given this situation, the instrumentalists performed their songs in 'softer' tonalities, i.e. major C, D, E, F, G, A (Arllati, 2014:65-66). These societies continue their work in most difficult conditions with or without the support of Kosovo institutions until

today (2023). Today, their activity is related to festivals and different cultural manifestations in and out of the country, although more often than not were deprived from participations due to financial hardships.



Photo 12. Cineli (left) and Small baraban (right)

In 1944, four military orchestras¹ were formed in Pristina, Prizren, Gjakova and Mitrovica, where instruments like cineli [cymbal] and small baraban (small folk drum called Nagara from India) were used. The military orchestra in Pristina was made of thirty musicians and worked under direction of Isa Drakula and the same number of musicians is noticed in Prizren, under direction of Stjepan Mateiq and in Mitrovica 24 members under direction of Bucu Ramadan. In Gjakova was the largest military orchestra consisting of 60 instrumentalists directed by Hungarian musician Janosh Nemeti. In his concert activity and weekly displays held, these orchestras transformed in significant initiators of music life in Kosovo. During this period, notable is the role of individuals like Bogoljub Vojnovic and Nikolla Bunjin, who showed great enthusiasm, commitment and motivation for their work. Unfortunately, after the end of Kosovo war in 1999, a large number of documents which could highlight the life and musical activity of these

individuals were destroyed, and today we get only indirect information from people who were part of these activities or that once could be heard and read about them, but no details are available.

¹ The information regarding the military orchestras is taken from a letter written from a friend called Barisic to Professor Engjëll Berisha (1934-2015), in 2010.



Photo 13. Red Hall at the Palace of Youth, the only concert hall in Kosovo, before and after the war
 Photo provided from Dam Festival website (www.damfestival.com)

One of the SCA (Society for Culture and Art) that occupies the most important place in development of traditional and art culture in Kosovo is “Agimi”, that was established by some of the most well-known intellectuals of our country. This society continues its existence to date (2023). However, it is in no different position to other societies alike in Kosovo suffering from difficult conditions. As Berisha outlines regarding SCA “Agimi” in the monography where he was a co-author with Kolë Biter Shiroka, this SCA was formed in November 1944 in Prizren, by the Albanian intellectuals Anton Çetta and Zekirija Rexha. Lorenc Antoni became the composer and conductor of the SCA “Agimi” choir - the first composer of Art Music in Kosovo. According to the musicologist Engjëll Berisha who was also for a period of time part of the SCA, the first chamber ensemble (1945) worked under “Agimi”, composed of: Xhemil Doda (violin), Nuri Sherifi (violin), Lorenc Antoni (cello), Kolë Shiroka (flute), Lazër Mjeda (clarinet), Josip Barashiq (horn), Nela Jakic (piano), Anton Mjeda - (contrabass) (Berisha & Shiroka, 2004:24). To evidence how great was the importance of these societies for the

cultivation of Art Music in Kosovo, we will mention some of the main Art Music pieces that were part of their repertoire. In the repertoire of the chamber ensemble, one could notice works of Wolfgang A. Mozart (1756-1791) *Midnight Serenade*, Franz Schubert (1797-1828) *Unfinished Symphony*, Johannes Brahms (1833-1897) *Hungarian Dances*, transcripts of operas from Friedrich Flotow (1812-1883) *Marta*, Georges Bizet (1838-1875) *Carmen*, and parts of Lorenc Antoni’s (1909-1991) i.e., *Vallet shqiptare* [“Albanian Dances”] (Berisha & Shiroka, 2004:24).

Along the chamber orchestra, integral parts of this society were the orchestras of madolinata (1951) as seen in the picture no. 13 and tambourine (1956), the first founded with initiative of the teacher Gani Luboteni (1927-2012), and the second by father Kol Gjoni, and during mandolin courses they taught music theory for technical grasp of the instrument and guitar (Berisha & Shiroka, 2004:24).



Photo 14. Mandolinists orchestra at Agimi Society, photo provided from Monographic "Agimi"

The Tambourine Orchestra had its first public concert performing the work of above-mentioned composer Lorenc Antoni, an orchestral work titled "*Rapsodia shqipëtare nr.2*" ["Albanian Rhapsody no. 2"].

Of special importance in this society is the mixed choir, considering Prizren's long lasting tradition of choral singing. This choir interpreted the most prominent works of world and local composers like: Ludwig V. Beethoven (1770-1827) "Nature is Sleeping", Wolfgang A. Mozart (1756-1791) "Waves", Lorenc Antoni "Blegëron delja" ["Bleating Sheep"], Fahri Beqiri "Erdh Misiti" ["The Match Came"], Bedrich Smetana (1824-1884) "Bartered Bride" etc. The cultural institutionalization of Albanians in Kosovo began with these societies. According to Berisha, the purpose of the establishment of the aforementioned ensembles was multifaceted, but primarily to develop Albanian cultural activities (Berisha & Shiroka, 2004: 30).

As a result, the above-mentioned cultural societies, the need for the establishment

of professional music schools was felt, out of which the first professional staff will be introduced.



Photo 15. Choir at society “Agimi” (Conductor and director of Agimi, composer Lorenc Antoni is seen in the center, sitting. Photo provided from the monograph “Agimi”)

Initiated after the Second World War by talented, non-professional musicians, members of the cultural, artistic societies, the Art Music in Kosovo laid the foundations. These foundations managed to survive the difficult social, economic and political circumstances mentioned and elaborated along the entire article.

Conclusion

Summarising the findings Art Music of Kosovo Albanians established its own development path in the middle of the last century when more favourable economic, political, social and cultural circumstances arose. Gradually, I come to the conclusion of the existence of and a continuous development of Art Music of a new state with a history of an aggravated past such as Kosovo. This article, particularly strived to help identify the first steps towards professional music in Kosovo and also highlight the specific problems which initially affected the delayed appearance of such tradition.

For a limited period of time, a broad and genuine music activity in Kosovo was developing despite the difficult circumstances the spark for a beginning of cultural life was lit. Sadly, this came to a halt and would collapse by the end of the 1990s. This ultimately affected our general cultural flow in particular that in music. Nevertheless, despite all the torture exercised, all the political influences, music and its power prevailed by accompanying the people of Kosovo through the darkest times.

Followed by occasional disruptions to its development, yet it continues to entice an extra-ordinary interest and not only for Kosovo. As previously mentioned, the first steps of Art Music are connected to works of amateur-instrumental, wind and vocal groups followed by folk music that are formed in different cities in Kosovo. Cultural life was also fulfilled with displays from Christian choir societies in that period. The prominence of religious music over the secular one in general society is a result

of choirs being an inseparable and integral part of the educational and cultural mission of catholic faith in all cathedrals - despite the dominance of Muslim faith. These choirs would play an extraordinary role for the initiation of Art Music in Kosovo.

As I would argue on the basis of my findings, the appearance delay of Kosovo's Art Music resulted in a compositional oeuvre which was based on Albanian folk music, where composers began to express the national aspects, because they wanted to be distinguished by a unique style. Considering that they did not have local preceding role-models, the four individual generations of composers got stuck to folk music elements, always merging their original invention within the trends of world music which was a trend at that time.

As I have mentioned, due to the lack of relevant supportive literature, documentation of the archive of Art Music in Kosovo, my work on the history of Art Music of Albanians in Kosovo was and still is difficult. Nevertheless, this was one of the reasons of my growing curiosity and going deeper into details in my work. Intact with different stages and periods, both historic and stylistic, Art Music in Kosovo supported into the religious music in its beginning, and in particular in the folk Albanian music, nowadays (2023) it is the best cultural representative of Kosovo. This is evidenced through the focused on the key moments of Art Music in Kosovo, including interpretative one (amateur-semi-professional ensembles) and most importantly the existence of the composing school.

The musical criticism is what is currently missing in our society, which also allowed the stagnation, the mismanagement and its vague development. Art Music community in Kosovo lacks in professional criticism even in daily publishing and constructive critics. Often, we do not have one due to lack of courage in Kosovo's small community. We also lack the required knowledge for such a thing, especially when we are dealing with

Art Music as a relatively new genre in Kosovo.

Art Music in Kosovo has been shaped by a complex interplay of outside political factors that were answered by the creation of a new local identity in which folk music played an important role. Art Music in Kosovo, which today although cultivated under unfavorable conditions and circumstances; it managed to rank at the artistic level of different European countries and beyond.

Recommendations for Further Research

Today, Art Music in Kosovo continues its development and this is also shown during this article, but I hope that in the near future, one will have further studies of this kind, which may also bring us even more details about the unique characteristics of Kosovo's Art Music, which undoubtedly will sustain its path of development. Furthermore, one can also continue researching the ideoaesthetics and social aspects of Albanian Art Music in Kosovo.

Hopefully, this study may be the beginning of a wider research for professional music of Kosovo Albanians, may serve as support for the local and international researchers with the aim that in the future it provides possibilities to enlighten many factors that were an obstacle of its development but also for those who enabled its permanence and enrichment.

Acknowledgment

I would like to thank all the collaborators who has helped with this study. A special gratitude to the photographers, portals and other institutions who have gave me the right to use their archives, documentation and the photos.

References

- Andreis, J., & Cevetko, D.D.K. (1982). *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji (Historical development of music culture in Yugoslavia)*. Školska knjiga., Zagreb
- Arllati, B. (2014). *Tradita Muzikore në Gjakovë (Music Tradition in Gjakova)*. URA, Gjakovë.
- Atheism and Agnosticism. "Yugoslavia - Religious Demographics". ThoughtCo. 2013. <https://www.thoughtco.com/atheism-and-agnosticism-4133105>
- Berisha, E., & Shiroka, K. (2004). *Monografia e SHKA "Agimi" (Monograph of SCA "Agimi")*. Vertigo, Prizren.
- Berisha, E. (1998). *Kultura muzikore (Music Culture)*. Libri shkollor, Prishtinë, 1998.
- Berisha, E. (2004). *Studime dhe vështrime për muzikën (Studies and Overviews on Music)*. Academy of Science and Arts of Kosova, Prishtinë.
- Berisha, E. (1997). *Zhvillimi i stileve në veprat e kompozitorëve shqiptarë (Style development on the oeuvre of Albanian composers)*. Enti i teksteve dhe i mjeteve mësimore të Kosovës, Prishtinë.
- Berisha, M. (2010). Archaeological Guide of Kosovo, Ministry of Culture of Kosovo. http://www.mkrs-ks.org/repository/docs/drafti_i_guides_-anglisht_final.pdf
- Berger, K. (2014). The ends of music history, or: the old masters in the supermarket of cultures. *Journal of Musicology*, 31(2), 186-198. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2014.31.2.186>
- Clara, F., & Ninhos, C. (2016). *Nazi Germany and Southern Europe, 1933-45*. Science, Culture and Politics. Palgrave Macmillan. UK.
- Elise, R. (2010). *Historical dictionary of Albania (second edition)*. Lanham, Toronto, Plymouth, UK: The Scarecrow Press Inc.
- ENEMO, (2013). "Enemo Election Observation", The European Network of Election Monitoring Organizations. http://enemo.eu/uploads/file-manager/Missions/Kosovo-2013-Municipal-Local-Elections/Preliminary%20Statement%20-%20Round%20I/preliminarystatement05.11.2013_ENG.pdf
- Halsal, P. (1997). *Music and nationalism*, NATMUSIC. <https://sourcebooks.fordham.edu/mod/NATMUSIC.asp>
- Kapxhiu, A. (2016). *The impact of folklore in the musical cultivated creativity, Anglisticum*. <http://anglisticum.aassee.eu/index.php/Anglisticum/article/view/1206>
- King, M. (2003). *The penguin history of New Zealand*. Auckland: Penguin Group NZ.
- Kolakowski, L. (1990). *Modernety on endless trial*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kryeziu-Breznica, R. (2020). *Kompozitorët e Muzikës Artistike në Kosovë - ndarja historike sipas muzikologjisë kosovare (Composers of Art Music in Kosovo - historical division according to Kosovar musicology)*. Social Studies 7: Kosova Academy of Sciences and Arts.
- Kryeziu-Breznica, R. (2022). *Mes kërshtërisë dhe dashurisë për muzikën (Between curiosity and love for music)*. Kukuzeli. Prishtinë.
- Kurkela, V., & Mantere, M. (2020). *Critical music historiography*. routledge. New York.
- Malcolm, N. *Kosova një histori e shkurtër (Kosovo, a short history)*. (2011). KOHA. Prishtinë.
- Martin, L. (2003). *Music historiography in New Zealand*, University of Waikato <http://www.rilm.org/historiography/lodge.pdf>

Markovic, T. (2009). Balkan studies and music historiography, (self) representation between »Authenticity« and Europeanization. Kakanien Revisited, 1-8. <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/balkans/tmarkovic1.pdf>

Nettl, B. (2023). "Folk Music", Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/folk-music>

Nora, P. (1989). *Lieux de mémoire (Between memory and history)*. Representations 26.

Pejovic, R. (2009). *The history of Serbian culture*. Musical composition and performance from the eighteenth century to the present. https://www.rastko.rs/isk/rpejovic-music_xviii-xx.html

Peterson, J. (2010). *The church and the development of music*. Mfiles UK, <http://www.mfiles.co.uk/church-music-and-hymns.html>

Ph.D. Fellows of "Erinnerung - Wahrnehmung - Bedeutung: Constructing Historiography of Music", "The Formation of musicological Knowledge", Golden Pages, (2011). <http://goldenpages.jpehs.co.uk/conferences/constructing-historiography-of-music-the-formation-of-musicological-knowledge>

Putnikovich, R. (1995). *The history of Serbian culture*. https://www.rastko.rs/isk/rpejovic-music_xviii-xx.html

Riedlmayer, A. (2015). *Diplomacia Kosovare përdor shkatërrimin e xhamive në lobimin për UNESCO (Kosovar diplomacy used the destruction of mosques in lobbying for UNESCO)*. Kosova Press. <http://www.kosovopress.com/sq/lajme/diplomacia-kosovare-perdor-shkaterrimin-e-xhamive-ne-lobimin-per-unesco-47353/>

Rudi, R. (2006). *Sprova estetike-Muzika shekullit XX (Aesthetic trial - 20TH Century Music)*. Dukagjini. Prishtinë. Republika e Kosovës.

Sokoli, R. (1991). *Veglat muzikore të popullit shqiptar (Music instruments of the Albanian people)*. Akademia e Shkencave dhe Arteve. Tiranë, Shqipëri.

Shupo, S. (2005). *Biographical dictionary of Balkan composers*. ASMUS. Tiranë, Shqipëri.

University of Arts in Belgrade, (2023). <http://www.arts.bg.ac.rs>

N.A., "Orkestrat frymore në Shqipëri" (Wind orchestras in Albania), Top Channel Television, 2011, <http://top-channel.tv/lajme/artikull.php?id=207584>

Web Sites

web 1. <https://ashak.org/>

web 2. <https://www.arts.bg.ac.rs/en/>

web 3. <https://serbianempire.wordpress.com/>

web 4. <https://www.mfiles.co.uk/>

web 5. <https://www.kakanien-revisited.at/>

web 6. <https://www.britannica.com/>

Biodata of Author



Prof. Assist. Dr., **Rreze Kryeziu-Breznica**, musicologist, history of art music, is an Albanian musicologist. Her academic and research work is mainly focused on Albanian and Balkan music. Kryeziu - Breznica was born in Prishtina (1986) where he took her first piano lessons in the elementary music school while in secondary education, she attended lessons in music theory. Rreze graduated from the Faculty of Arts of the University of Prishtina (Kosovo) with distinguished success in the Department of Musicology with mentor Professor Engjell Berisha. At the same time, she attended studies in the direction of Music Pedagogy at the same Institution of Higher Education. Rreze continued her studies at the 'master' level (Musicology) at the Faculty of Music at the University "Cyril and Methodius" in Skopje (North Macedonia) with mentor Professor Stefanija Leskova-Zelenkovska. She completed her doctorate at the Faculty of Social Sciences and Philosophy at the University of Bern (Switzerland) with mentor Professor Britta Sweers. As one of the most active personalities in the classical / art music scene of Kosovo, Kryeziu - Breznica is the initiator and bearer of many cultural activities, conferences and musicological tables and musical events in Kosovo. She is the general director of the International Music Festival "DAM" and secretary of the Association of Composers of Kosovo. Since 2009 she has been teaching "History of World and Albanian Music" at the Faculty of Arts of the University of Prishtina. Kryeziu - Breznica has done valuable work in compiling the Biographical Dictionary of Women Composers in Kosovo (2017) while four of her publications are "Monografi/Monograph - Reshat Randobrava", "The first Albanian Opera in Kosovo" and "The History of Art Music of Albanians in Kosovo", "Mes dashurisë dhe kërkërisë për muzikën (Between Love and Curiosity for Music)".

Email: rreze.kryeziubreznica@uni-pr.edu

ORCID: 0000-0001-5601-5867

Web Site: <https://shkencapoitilke-unipr.academia.edu/RrezeKryeziuBreznica>

Google Scholar: https://scholar.google.com/citations?view_op=new_profile&hl=en

Research Gate: <https://www.researchgate.net/search?q=rreze%20kryeziu%20breznica>

Bağlama icrasında tını estetiği: kuramsal temeller, estetik analiz kodlar ve öğretimsel ilkelerin belirlenmesi

Yusuf Benli

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Türk Müziği Ana Sanat Dalı, İstanbul, Maltepe, Türkiye.

Email: ybmprduksiyon@gmail.com ORCID: 0000-0002-7455-3797

DOI 10.12975/rastmd.20231112 Submitted December 11, 2022 Accepted February 22, 2023

Öz

Anadolu müziğinin temel çalgısı olarak kabul edilen bağlamanın binlerce yıllık tarihsel süreçte günümüze aktarımı âşık ve ozanların usta-çırak ilişkisi üzerinden gerçekleşmiştir. Metodlu ve müfredata dayalı bağlama eğitimi ise yaklaşık yarım asırlık birikim ve deneyime sahiptir. Bu çalışmada, bağlamanın tarihsel süreci, öğretimdeki değişim ve gelişim süreci ile çalım teknikleri hakkında genel bilgiler temelinde tezene ile bağlama çalma öğretiminde geçmişten günümüze kadar elde edilen birikim ve deneyim ışığında mevcut bağlama metodlarındaki verilere ek olarak bugüne kadar üzerinde pek durulmayan, eserlerin; estetik bağlama icrasının temel bileşenleri, ses estetiği çalım tekniği, tını estetiği ve estetik terminolojik terimler üzerinden bağlama öğretimine yeni bir bakış açısı kazandırılması amaçlanmıştır. Duyusal güzelliği kendine konu edinmiş estetik biliminin kuramlarından hareket ile Türk Halk Müziği'nde bağlama özelinde ideal ses tınısını elde etme amacıyla geleceğin bağlama eğitimine disiplinler arası bir yaklaşımla ışık tutulmaya çalışılmıştır. Bağlamada ses etetiği çalım tekniğinin kuramsal temelleri oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışmada temel amaç olan tını estetiği ve sanatsal iletişim üzerinden bir bağlama eğitim metodunda verilecek türkülerin veya ezgilerin "ses estetiği çalım tekniği" ile elde edilecek estetik ses tınısının teknik boyutu örnek bir eserin estetik bileşenleri üzerinden gösterilerek ele alınmış, estetik icra için yeni terminolojik terimlere yer verilmiştir. Bununla birlikte örnek türkülerin ve ezgilerin sanatsal iletişim bağlamında müziksel ve edebi özellikleri üzerinde durulması ve müzik ontolojisi bağlamında eserin varoluş anlamının çözümlenmesinin estetik icra algısının oluşturulmasına katkısı vurgulanmıştır. Ses estetiği çalım tekniğine örnek eser ve icracıların icralarına dikkat çekilip yönlendirme yapılarak ses estetiği çalım tekniği hakkında öğrencinin duyum farkındalığının geliştirilmesi hedeflenmiştir. Araştırmada, konuya ilişkin arşiv, kaynak taraması ve gözlem yapılarak elde edilen veriler betimsel olarak açıklanıp sonuçları bulgularda ortaya konulmuştur. Sonuç olarak tını estetiği ve estetik bağlama icrasının temel bileşenleri içeriği ile hazırlanacak bağlama metodlarının, bağlama eğitimi yapılan bütün kamu ve özel kurumlarda öğrencilerin estetik icraya dair algısının oluşturulması amacıyla katkı sunacağı, bağlamanın eğitim sürecine yeni bir boyut kazandıracağı öngörülmüştür. Ayrıca tını estetiğinin bağlama icrasına yansıtılmasının sonucu olarak bağlamadan daha özel ses tınlarının elde edileceği ve toplumun müzik beğenisinde pozitif yönde bir değişime yol açacağı öngörülmüştür.

Anahtar Kelimeler

bağlama metodu, bağlama eğitimi, estetik icra, müzik ontolojisi, sanatsal iletişim, tını estetiği

Giriş

Estetik, insanın düşünme ve sorgulama süreci ile paralel olarak yaklaşık altı bin yıllık bir zaman dilimi içinde pek çok filozofun üzerinde çalıştığı duyuşal güzelliği kendine konu edinmiş bir bilim dalıdır. Yunanca duyum anlamındaki 'aisthesis' sözcüğünden türetilmiş olan estetik terimi duyuş ile algılamak anlamı taşımaktadır (Kagan, 1982: 3-5). Güzelliği inceleyen estetik Platon'a göre estetik ideal, güzelin tespiti ve yeniden sunumudur. Baumgart,

estetiği anlam ile duyuşal bilginin bilimi olarak ifade etmektedir. Estetiğin konusu duyuşal yetkinliktir ve gerçekleştirmek istediği de güzel üstünde düşünme sanatıdır.

Müzikte ses estetiği, müzik ile ilgili değer yargılarımıza katkıda bulunarak beğenilerimizin biçimlenmesini sağlar. Bireyin estetik algısı kişiden kişiye farklılık gösterdiği için her birey aynı estetik değer yargılarına sahip değildir. Bu nedenle estetik değer yargıları sonucu oluşan

estetik “Güzel”, “Güzel olmayan” yargısı kişiye göre değişkenlik gösterdiği için bir görecelik içermektedir. “Güzelin; hoş giden, iyi, hoş, beklenene uygun düşen, başarı düşüncesi uyandıran” (Dil Derneği, 2012: 666) algı olduğu düşünülebilir. Bu algıdan hareketle ses estetiği; duysal algıya bağlı, yüzde oranlı, duysal güzellik olarak ifade edilebilir.

Müzikte, ses estetiği bağlamında bir bireyin güzel olarak kabul ettiği bir duyum, bir başka birey tarafından aynı güzellikte algılanamayabilir. Çünkü estetik değer yargılarının ve estetik kriterlerin oluşmasında da belli bir bilgi ve deneyimin gerektiğini, ayrıca neyin estetik olup olmadığı yargısında bulunabilmenin hem kültürel kod ve hafıza hem de alana yönelik birikimle iç içe olduğunu ifade etmek gerekir. Bunun içindir ki müzik ile ilgili tını estetiği -özel ses tonu (timbre)-duysal bağlamda algılanabildiği oranda müzik ve ses estetiği ile ilgili değer yargısı ve tercihe dönüşür. Bu tercihte toplumsal müzik beğenisine nitelik bağlamında oransal olarak yansıtacağı ifade edilebilir.

Müzik eğitimcisi ve estetikçisi Peter Kivy, müzik kültürünün ve deneyimlerin önemini “Müziksel ifade, müzikal kültür ve deneyimimizin öyle ayrılmaz bir parçasıdır ki, müzikte temel duysal ayrımları yapabilme kabiliyeti olmaksızın, kişinin müziği anlaması neredeyse imkansızdır” (Alaner, 2011: 1) şeklinde ifade etmiştir.

Müzikte Tını (Timbre) Estetiği

Tını, “Türlü müzik araçlarının verdiği sesleri birbirinden ayırt etmeyi sağlayan ses özelliği” (www.tdk.gov.tr) dir. Tınıya karşılık gelen timbre terimi “Bir sesi diğerinden ayırdetmemizi sağlayan renk özelliği” (Göktepe, 2014: 149) olarak tanımlanır. Bir başka ifadeyle müzikte tını/timbre terimi “özel ses tonu-ses rengi” olarak da tanımlanabilir. Sesin üretilme biçimine göre değişiklik gösteren renk farkı, sesin tını özelliğini oluşturmaktadır.

Tını estetiği anlayışının bağlama eğitiminde uygulanması seste karakterize edilmiş tını estetiği algısının oluşması ve icraya yansıtılması açısından önem arz etmektedir.

Medeniyetler beşiği olarak ifade edilen Anadolu’da yaşamış pek çok kültürün etkisinde kalarak gelişim ve değişim sürecine girmiş olan bağlama; yapısıyla, çalış biçimiyle, duygusuyla Anadolu’ya ve Anadolu insanına özgü bir saz olmuştur. Türk toplumunun kültürel belleğini oluşturması, taşıması, aktarması ve yaygınlaştırması, doğumdan ölüme yaşamının her safhasında halkın coşkusuna ve elemine ortak olması, çalgıya yüklenmiş olan tarihsel misyon ve toplumsal amaca araçlık işlevi, bağlamanın ve dolayısıyla müziğin Anadolu insanının hayatındaki yerini ve önemini göstermektedir.



Görsel 1. Göğsünde üç delikli eski bir bağlama (Yusuf Benli fotoğraf arşivi)



Görsel 2. Çeşitli ölçü ve yapılarında bağlamalar (Yusuf Benli fotoğraf arşivi)

Bir kaç bin yıllık bir geçmişi olduğu kaydedilen telli çalgılardan bağlamanın kökeni hakkında iki görüş öne sürülmektedir. Birincisi, 17. yy. sonlarında bağlama adının kullanılmaya başlandığı ve bu adın da eski bir çalgı olan *kopuz* olduğuna inanılması gerektiğini belirten Mahmut Ragıp Gazimihal ve takipçilerinin bağlamanın atasını kopuza ve Orta Asya Türk kültürüne bağladıkları görüşüdür (Gazimihal, 1975: 106). Bir diğer görüş ise Karkamış kabartmalarında sapından sallanan püskülüne varıncaya dek bütünüyle bağlamaya benzeyen ve aslında Hititlere özgü kutsal bir saz olduğudur (Birdoğan, 1988: 77). İnandık, Boğazköy ve Alishar'da ele geçen vazo parçalarında görülen saz çalan müzisyen görüntülerindeki bağlamanın şekli ile tutuş biçimi Hititolog Sedat Alp'in deyimiyle "*Anadolu halk ozanlarının kullandığı sazla yakın bir benzerlik taşımakta*" olduğu görüşüdür (Alp, 2011: 70-74). Bu bilgiler ışığında Orta Asya'dan gelen kopuzdan çok daha öncesinde Anadolu'da Hitit uygarlığından kalan bir sazın var olduğu ve bunun da, bağlamanın atası olduğu kanaati oluşmuştur.

Bağlama İcrasına Genel Bakış

Bağlama; farklı çalım teknikleri ve düzenleriyle, zengin müziksel boyutu ve usta icracıları vasıtasıyla Türk kültürü ve Anadolu müziğinin geleceğe taşınması temel amacına araçlık etmesi noktasında Cumhuriyetin kurucu kadrolarının da öngördüğü şekilde o günden bugüne varlığı devam ettirilmiş bir sazdır. 1927'de Mustafa Kemal Atatürk "*Beyler, bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor*" diyerek bağlamanın bu özelliğine dikkat

çekmiştir (Balkılıç, 2009: 106). Bağlama icrası ve eğitiminde, âşıkların kendi aralarındaki usta çırak eğitimi, köy enstitüleri ve halk evlerinde bağlama derslerinin verilmesi, radyoda "Yurttan Sesler" korosunun kurulması ve konservatuarların açılması önemli bir rol oynamıştır (Benli, 2018: 23).

Bağlama Öğretiminin Değişim ve Gelişim Süreci

Geleneksel manada usta çırak ilişkisi şeklinde bir öğrenme biçimiyle aktarılmış olan bağlama eğitimi, sistemli bir eğitim boyutuna ancak Türk müziği konservatuarlarının açılması ile başlamıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarının (İTÜ TMDK) 1976 yılında kurulması ve burada sistemli bağlama derslerinin verilmeye başlaması ile bir değişim ve gelişim süreci başlamıştır. Bu süreç bağlama çalımına teknik bir boyut kazandırmış ve bir bağlama öğretim müfredatının da oluşmasının yolunu açmıştır. Çalgının notasyonu oluşurken aynı zamanda perdelerin porte üzerinde konumlanması, tel ve parmak numaraları ile mızrap yönleri gibi teknik bilgilerin gösterimi de gerçekleştirilmiştir. Yöresel tavırlar olarak tabir edilen mızrap kalıplarını oluşturan çarpma, takma, tarama, tril ve sıyırtma gibi mızrap hareketlerinin gösterimi, sap üzerindeki pozisyonlar, çarpma, çekme ve kaydırma gibi baskı tekniklerinin gösterimi sağlanmıştır. Sözü edilen notasyon ve icraya yardımcı işaret dili çalışmaları sonucunda metodik bağlama öğretimi anlayışı gelişmiş ve bunun sonucunda icra tekniklerinin öğretimi aşamasında bir gelişim olarak nitelenen değişimler meydana gelmiştir.

Uluslararası düzeyde müzik eğitimi kurumlarında uygulanan sistemlerin incelenmesi, organolojik olarak diğer telli ve perdeli çalgıların yapım tekniklerinin ve oranlarının adapte edilmesi, tampere ses sisteminin bağlama düzenleri ve perdelerine uygulanması gibi bir çok konunun çalışma sürecinin başlatılması da İTÜ TMDK'nın açılmasıyla mümkün olmuştur.

Tarihsel süreç içerisinde yurttan sesler geleneğiyle tavrı olarak ifade edilen mızrap kalıplarının bağlama icrasında yerleşmesi sonucu Aşıklama, Ankara (Fidayda), zeybek, Yozgat, Kayseri, Konya, Teke, Rumeli, Karadeniz tavrı gibi belli başlı bölgesel ve yöresel tavrı çeşitleri oluşmuştur. Bağlamada ana düzenler ve özel repertuara sahip düzenler (fidayda, segah, abdal...), yöresel tavırlar ve el ile çalma tekniği bağlama icrasının ve öğretiminin temelini oluşturmaktadır.

Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarının ülke genelinde sayısının artması, buna paralel olarak sistemli müzik eğitimi alan konservatuvar mezunlarının kurduğu özel dershanelerin artması ve edinilen teknik bilgi ve birikim ile bağlama öğretimi yapılması bağlama öğretiminin gelişim sürecine olumlu katkı sağlamıştır. Televizyon, bilgisayar ve internet ortamında ses/video kayıtlarına erişim ile birlikte online bağlama derslerin yapılabilirliği, teknolojik imkanlar kullanılarak çalınan notalar ile birlikte bağlama icrasının eş zamanlı olarak bilgisayar ekranına yansıtılması bağlama öğretimindeki gelişim ve değişim sürecini olumlu yönde etkilediği düşünülebilir. Ayrıca pek çok sivil toplum kuruluşlarında bağlama öğretimine yer verilmesi bağlama eğitiminin yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır.

Geçmişten günümüze geleneksel manada bağlama eğitimi, yarım asır öncesine kadar "usta-çırak" ilişkisi üzerinden varlığını sürdürmüştür. Ancak bilişim ve iletişim çağı olarak ifade edebileceğimiz günümüz koşullarına adaptasyon açısından, bağlama eğitimindeki yarım asırlık birikim ve deneyim ışığında, bağlama öğretim metodlarının

tını estetiği bağlamında yeniden gözden geçirilmesi ve bu içerikte hazırlanması alana hizmet açısından önem arz etmektedir.

Bağlama Çalım Teknikleri ve Estetik

Kadim bir kültürel temsiliyeti olan bağlamanın tarihsel derinliği içerisinde oluşan ve gelişen bağlamadaki üç farklı icra tekniği, ses kümelerini kendine alan olarak seçen tını estetiği açısından önemli bir amaca araçlık yaptığı söylenebilir. Bu teknikler; tezene (mızrap) ile çalma, el ile çalma ve yay ile çalma tekniğidir. Her tekniğin kendine özgü ses üretme biçimleri vardır. Bağlamada tezene ile çalım tekniği, birbirinden farklı pek çok tezene kalıbı ile oldukça çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik tını estetiği açısından önem arz etmektedir. İcradaki her farklı tezene kalıbının teknik olarak ürettiği ses birbirinden üslup olarak farklı olduğu için tavrı ile elde edilen tını estetiği bağlamında estetik değer taşımaktadır.

El ile çalım tekniği (Şelpe); tel ile tenin teması sonucu elde edilen özel bir ses tınısıdır. Bu özel ses tınısı estetik bağlamda özel olarak pek çok boyutta ele alınmasını gerektirmektedir. Pişano icrasındaki gibi her iki elin sap üzerinde birlikte melodi çaldığı bu icra tekniği, bağlamanın evrensel ölçekte icra edilmesinin kapasitesini üzerinde taşıdığı söylenebilir.

Yay ile bağlama çalma tekniği henüz daha fazla yaygınlaşmamıştır. Tarihsel süreç içerisinde var olmuş olmasına rağmen zamanla unutulmaya yüz tuttuğu söylenebilir. Yaylı bağlama icrasında yayın tutuş ve çekiş biçimi, yayın eşişe olan yakınlık-uzaklık mesafesi ve yay kılları ile kullanılan reçine sesin estetik bağlamdaki sertlik ve yumuşaklığına doğrudan etki etmektedir. Yaylı bağlama, estetik manada açışlarda ve ağır tempodaki türkü ve ezgilerdeki uzun sesleri tınlatmakta oldukça içli bir ses tınısına sahiptir.

Bağlamanın üç farklı teknik ile yüz yıllara meydan okurcasına varlığını sürdürüyor ve çalınıyor olması da bir saz olarak bağlamanın ayrıca toplumsal estetik beğeni açısından

dikkate değer bir durum olduğu söylenebilir.

Müzik ve estetik konusu, müzik bilimleri için fizyolojik, duygusal duyum, düşünsel ve felsefi açıdan birçok yönüyle çalışılan bir alandır. Müzikte estetiğin, tını estetiği özelinde bağlama öğretimi ve icrası üzerinden incelenmesinin Türk müzik araştırmalarında önemli bir eksikliği gidereceği öngörülmüştür.

Tezene ile Bağlama Çalım Tekniği

Tellere vurarak ses çıkarmaya yarayan araçlara mızrap veya tezene denir. Daha çok şehirlerde görülen mızrap daha sonraları kırsala yayılmıştır (Ozanoğlu, 2011: 96). Metal tellerin kullanılması ve tel sayısının artması ile mızrap kullanımı daha da artmış ve yaygınlaşmıştır. Ancak el ile çalım tekniği tamamen terk edilmemiştir. Zaman içerisinde yöresel bağlama icralarıyla, mızrap ile çalma tavırları olarak tabir edebileceğimiz çok farklı mızrap kalıpları oluşmuştur. Ayrıca yine mızrap ile tavırsal nitelik taşımayan sade icralarda söz konusudur.

El ile Bağlama Çalım Tekniği

Tarihsel süreç içerisinde kayıtlı veriler ışığında el ile bağlama çalma geleneği, Alevi-Bektaşî topluluklarının yaşadığı bölgelerdeki yerel icracılar ile Teke Bölgesi Yörükleri ve Güneydoğu Yörük Türkmenlerinin yerel icracıları tarafından günümüze kadar taşınmıştır. Nesimi Çimen, Tacim Dede, Ramazan Güngör, Hamit Çine, Hayri Dev, Özay Gönüm, Talip Özkan birinci evre yerel icracılara örnek gösterilebilir. İkinci evre ise yerel icracıların çalım tekniklerini modelleyerek ve geliştirerek ulusal ölçekte yaygınlaşmasına katkı sunmuştur. Bu icracılara Arif Sağ, Erdal Erzincan, Erol Parlak ve Hasret Gültekin isimleri örnek gösterilebilir. Bu temel üstüne el ile çalma tekniği ulusal ve uluslararası ölçekte ilgi görerek gelişimini sürdürmekte ve alanda pek çok yeni icracı yetişmeye devam etmektedir.

El ile bağlama çalma tekniğinde; sağ el ile pençe vurarak, tel çekerek, parmak vurarak ve çekerek, orta eşik kapatılarak (mut), sap üzerinde eller çapraz konumda kullanılarak,

farklı bilek ve parmak hareketleri gibi çok çeşitli icra teknikleri uygulanır (sağlaklar). El ile bağlama çalma tekniğinde; sol el ile; öncelikle sağ elin vuruşlarına karşılık perdelere basarak, çarpma, çekme ve vibrasyon tekniği ile telleri aşağı yukarı çekerek, ilgili notanın yarım ses veya tam ses tizindeki bir sese arka arkaya hızla parmak vurup çekme gibi çok çeşitli icra teknikleri uygulanır.

Yay ile Bağlama Çalım Tekniği

“Kopuz” ismi ile bilinen telli çalgılar ve bağlamanın atası varsayılan bu sazın ses elde edilmiş aracıyadır. Sapına perde bağlandığı için bağlamanın atası olduğu kabul edilmektedir. Rodolf’a göre *Doğu Türkistan*’da bütün telli sazlara “Kopuz” deniyordu (Akt. Ögel, 1987: 238). Yaylı kopuzun perdeli fotoğrafı, Ses ve Tel Birliği Yayınlarında çıkmış, Mahmut Ragıp Gazimihal’in *Asya ve Anadolu kaynaklarında “İkliğ” kitabının 34. sayfasında yer almaktadır. Ayrıca Prof. Dr. Bahaeddin Ögel’in “Türk Kültürüne Giriş” eserinin 9. cildinin 268. sayfasında 1890 Taşkend festivalinden bir resimde, bağlama şeklinde eski bir Kırgız Türk kopuzu görülmektedir. Ancak yaylı kopuz günümüze kadar varlık gösterememiştir. Kopuzdan esinlenerek geliştirilen yaylı bağlama, son yıllarda bazı icracı, araştırmacı akademisyen ve sanatçıların (Yavuz Top, Dr. Ferda Ereren, Doç. Dr. Mehmet Ali Özdemir, Özgür Doğan...) bireysel çabaları ile gündeme gelmiş ve varlık göstermeye başlamıştır. Yaylı bağlama, bacak arasında pik tahtasının üzerinde (ayaklık) yaklaşık 45 derecelik açı ile konumlandırılarak çalınır. “Yaylı Bağlama” bağlamanın yapısında değişiklikler yapılarak yay ile çalınacak bir forma getirilmiştir.*

Özet olarak estetik ses elde etme açısından üç farklı bağlama çalım tekniğinin ayrı ayrı ele alınarak incelenmesi ve tını estetiği kuramsal çerçevesinin oluşturulması gerekmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bu çalışmada, mevcut tezene ile bağlama çalma tekniklerinin verildiği metodlardaki verilere ek olarak bugüne kadar üzerinde pek durulmayan, eserlerin; estetik bağlama icrasının temel bileşenleri, ses estetiği çalım tekniği, tını estetiği ve estetik terminolojik terimler üzerinden bağlama öğretimine yeni bir bakış açısı kazandırılması amaçlanmıştır. Genel anlamda metod, bir çalışmada kullanılacak yöntemi ifade etmektedir. Bu açıdan bu çalışmada, bağlama öğretiminde geçmişten günümüze elde edilen birikim ve deneyime paralel olarak eğitim sistematığı ve müfredatı, çalım teknikleri ve düzen uygulamalarının yanı sıra eserlerin müzikal ve edebi form/tür bilgileri, kültürel bağlamları, özellikle ses estetiği ve tını estetiği, sanatsal iletişim boyutları ve müzik ontolojisi bağlamlarında da ilave edilerek yeniden değerlendirmeye alınmıştır. Metodik olarak hazırlanan pek çok kaynakta bağlama öğretiminde -tezene ile çalım tekniği- tını estetiği vurgusunun eksikliğinin saptanması üzerine çalışmada estetik ses elde etmeye yönelik tekniklerin belirtilmesi ve öğretimin bu temel bazında kurulması üzerinde durulmuştur.

Bu araştırmanın temel problemi; tezene ile bağlama çalma tekniklerinin öğretiminde ve icrasında tını estetiği farkındalığının ve algısının nasıl oluşturulacağıdır?

Araştırma Alt Problemleri

Alt Problem 1. Bağlama icrasında tını (ses) estetiği nasıl olmalıdır?

Alt Problem 2. Bağlamada akort, tavır ve telleme biçimleri ile elde edilen tını estetiği nasıl olmalıdır?

Alt Problem 3. Bağlamada çalım tekniği ve nüanslar ile elde edilen tını estetiğinin kuram temelleri nelerdir?

Alt Problem 4. Estetik bağlama icrasının temel bileşenleri (eserin estetik bileşenleri) bağlama öğretimine yönelik ilkeleri neler olmalıdır?

Alt Problem 5. Eserin estetik bileşenlerinden sanatsal iletişim kavramının bağlama icrasına uygulanması nasıl olmalıdır?

Alt Problem 6. Müzik ontolojisi metodolojisinden, bağlama öğretiminde tını estetiği açısından nasıl faydalanılabilir?

Alt Problem 7. Bağlamada icra edilen bir eserin estetik tını açısından inceleme örneği nasıl olmalıdır?

Alt Problem 8. Usta bağlama sanatçılarının eserleri üzerinden estetik tını açısından güçlü yanları nasıl analiz edilebilir?

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma tekniklerinde doküman analizi, betimsel ve karşılaştırmalı analiz gibi teknikler kullanılmıştır. Estetik tını (tını estetiği) kavramının betimlenmesi için bağlama icralarında gösterimi, farklı icraların estetik tını bağlamında analiz edilmesi gerçekleştirilmiştir. Türk halk müziğine estetik açılarından yeni terminolojilerin üretimi konusunda tümevarımsal tartışmalar yapılmıştır. Türk halk müziği icralarındaki estetik tını açısından analizin yapılmasında Nida Tüfekçi “Fidayda” eserindeki bağlama icrası -açış-, Ali Ekber Çiçek “Haydar Haydar” eserinin bağlama icrası, Arif Sağ “Dolap” eserinin bağlama icrası-açış-, Mehmet Erenler “Allı Turnam Bizim Ele Varırsan” eserinin bağlama icrası, Erol Parlak “Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm” bağlama icrası, Hasret Gültekin “Deli Derviş” eserinin bağlama icrası, Erdal Erzincan “Azeri Oyun Havası” eserinin bağlama icrası -açış- seçilmiştir.

Birbirini takip eden bu farklı dört kuşak iracının en temel özellikleri birbirlerini sentezlemiş ve gözlemlemiş olmaları ve bunun sonucunda icralarında elde ettikleri tını estetiği nitelikleridir. Tını estetiği bağlamındaki analiz ve teknik çözümlere detaylı olarak yer verilmiştir.

Bulgular

Bağlama İcrasında Tını (Ses) Estetiği

Bu çalışmanın ortaya çıkmasının temel gerekçesini oluşturan bağlama icrasında tını estetiğinin mucitleri olarak ifade edebileceğimiz bağlamada icrasal açıdan birer ekol olarak kabul edilen Nida Tüfekçi ve Ali Ekber Çiçek'in icralarında elde ettikleri tını estetiğinin, takipçileri olan bazı istisna bağlama icracıları tarafından bu özel ve güzel tınının taklit edilerek fark edilebildiği ve algılanabildiği gözlemlenmiş ve tespit edilmiştir. Bu tını estetiği daha sonraki kuşaklarda da yine aynı şekilde ikinci kuşak icracıların tını estetiği içeren icralarının bazı istisnai üçüncü kuşak icracılar tarafından taklit edilerek fark edilebilmiş ve algılanabilmiş olduğu görülmüştür.

Bu çalışma, bağlama icrasında tını estetiğinin daha çok icracı tarafından algılanması, gelecek kuşaklara aktarılması ve yaygınlaştırılması amacı ile hazırlanarak ortaya konmuştur.

Bağlama icrasında, “tını estetiği” ile ifade edilmek istenen; estetik bağlama icrasının temel bileşenlerinin (müziksel ve edebi özelliği, icra biçimi, sanatsal iletişimi, müzik ontolojisi) içerik bağlamları (ağıt, deyiş, halay, güzelleme, taşlama...) ve terminolojik terimler yolu ile icraya anlam yüklenerek ve duyum olarak da sesteki parlaklık, duruluk, yalınlık ve pürüzsüzlük duyum hali sonucunda elde edilen duygu ve coşkuyu içinde barındıran, müzikle ilgili nüansların da kullanılması sonucu oluşturulan rafine tınıdır. Örnek vermek gerekirse yayın esnasında seste meydana gelen ses parazitlenmesinin tıpkı topraklama hattı ile ortadan kaldırılması gibi “ses estetiği çalım tekniği”nin uygulanması ile bağlama icrası esnasında meydana gelebilecek ses parazitlenmelerinin engellenmesi sağlanabilir.

Bir sesin elde edilme ve tınlatılma biçimi, o sesin doğuşkanlarını ve bu doğuşkanlar da o sesin teknik bağlamda estetik boyutunu oluşturur. Doğada oluşan bir ses “saf ton” olarak tanımlanan şekilde, tek bir titreşim

değerine (frekans) sahip değildir.

Doğadaki tüm sesler temel titreşim değeriyle (kök ses), aritmetik ilişkisi bulunan ve sesin doğuşkanları (armonikleri) olarak isimlendirilen titreşimlerle birlikte duyulurlar. Örneğin temel titreşim değeri 110 Hz olan bir ses 220, 330, 440 ve 550 gibi aritmetik katlarıyla birlikte duyulur. Temel titreşim değeri diğer doğuşkanlardan daha baskın olduğu için tek bir ses duyuluyormuş gibi hissedilir (Önen, 2010: 31).

Temel titreşim değeriyle doğuşkanların duyulma oranlarını etkileyen faktörler arasında sesi üreten materyaller, akustik koşullar ve sesi üreten bireyin sesi üretme biçimi belirleyici olur. Bu durumda bir çalgıdan elde edilen sesi oluşturan çevresel faktörler, üretimi yapan icracının bu konudaki bilgi birikimi ve dikkati, icradaki beğenilen veya beğenilmeyen tınların oluşmasında etkili olur.

Bağlama eğitimi alan öğrencilerin, estetik ses elde edebilmeleri, öncelikle icra ettikleri müziğin içine gömülü olduğu kültürel bağlamı ne kadar bildikleri ile direkt orantılıdır. Öğrendikleri eserlerin sadece notasını çalmak değil, aynı zamanda kültürel özelliklerini öğrenerek o notalara duygu, ruh ve estetik bir boyut kazandırmaları gerektiğinin bilinci verilmelidir. Bunun için eserlerin akort farklılıkları, tavır çeşitleri, çalım teknikleri ile estetik bileşenlerini oluşturan temel özelliklerin bağlama eğitimi esnasında öğrenciye verilmesi gerekir. Öğrenciler bu özellikleri “duyusal algılama” ile öğrenip, içeriklerini icralarına yansıtabildikleri oranda estetik icra niteliği ve duyusal yetkinliklerini geliştirebileceklerdir. Çünkü edinilen bilgiler ışığında müzik ile ilgili “duyusal düşünce” icra ve beğeni biçimini belirleyecek ve farkındalık yaratacaktır.

Ayrıca bağlama yapımının da bağlama icrasındaki tını estetiği üzerindeki etkisi, en az çalım teknikleri kadar önem arz etmektedir. Gövdeyi oluşturan kapak ve tekne kısmının yapımındaki işçilik ve ağaç uyumu bu anlamda belirleyicidir. Diğer

taraftan denge olarak tabir edilen tellerin iki eşik arasındaki tel yüksekliği diğer bir önemli husustur. İcracıların rahat bir çalım açısından tercih ettikleri düşük tel yüksekliği ise özellikle sap üzerindeki tesviye işleminin mükemmelliğiyle sağlanabilmektedir. Bu nedenlerdir ki bağlama yapımı tını estetiğini etkileyen çok önemli bir etkidir.

Sahne uygulamalarında müzisyenin kabiliyetinden performansına, konser salonlarının akustiğinden, sahnedeki oturma düzenine, ses mühendisinden, teknik ekipmanlara, ses monitörlerinin niteliğinden konumlanışına kadar bir çok ayrıntı müzik estetiği ve bağlama icrasındaki tını estetiğini direk etkileyen faktörlerdendir.

Bağlamadaki ses (tını) estetiği; “akort biçimleri, tavrı çeşitleri ve tel bağlama biçimleri (telleme) ile elde edilen ses estetiği” ve “çalım teknikleri ve nüanslar ile elde edilen ses estetiği” olmak üzere iki ayrı başlık altında değerlendirilebilir.

Bağlamada Akort, Tavrı ve Telleme Biçimleri ile Elde Edilen Tını Estetiği

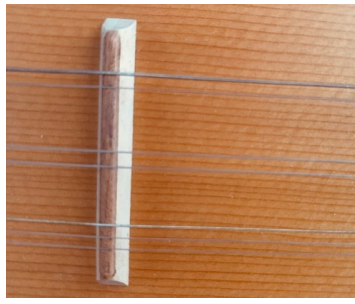
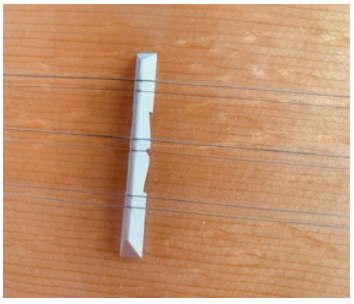
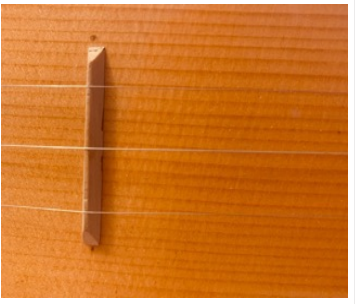
Bağlamadaki akort farklılıkları farklı duyumların oluşmasını sağlamaktadır. Bu nedenle bazı eserler belli düzenlerde genel anlamda daha iyi tınlar ve daha çok kabul görür. “Haydar Haydar” eserinin bozuk düzeninde, “Yandım Şeker Oğlan” eserinin bağlama düzeninde kabul görmesi buna örnek olarak gösterilebilir.



Video 1. “Haydar Haydar” ve “Yandım Şeker Oğlan” eserlerinin icraları

Bağlamada tavrı olarak tabir edilen mızrap kalıplarının uygulanmasıyla da farklı duyumlar elde edilmektedir. Bu nedenle bağlamadaki tavrı çeşitleri (tezene kalıpları) sesin estetik bağlamda üretilmesinde önemli rol oynamaktadır. Herhangi bir yöre tavrının başka bir yörenin ezgilerine uygulanmasında oluşacak duyum farkı estetik algıyı olumsuz etkileyebilmektedir. Örneğin; “Aşıklama” tavrı ile icra edilen deyişlerin, “Konya” tavrı ile icra edilmesi, “Zeybek” tavrı ile icra edilen eserlerin “Aşıklama” tavrı ile icra edilmesi genel kabul görmüş estetik algı ile örtüşmemektedir.

Bağlama icrasında telleme biçimleri de estetik tını oluşumuna önemli bir katkı sunmaktadır. Buna göre genel kabul görmüş ana düzenlerin (bozuk ve bağlama) telleme biçimi üzerinde gerek tel sayısı gerek tel numaraları gerekse yerlerinin değişimi ile farklı ve estetik tını elde edilebilmektedir. Örneğin, orta tele bam teli takılması, özellikle bağlama düzeninde ters telleme olarak ifade edilen telleme biçimi ve bam teli kullanılmadan yalnızca çelik telleme biçimleri sıralanabilir.

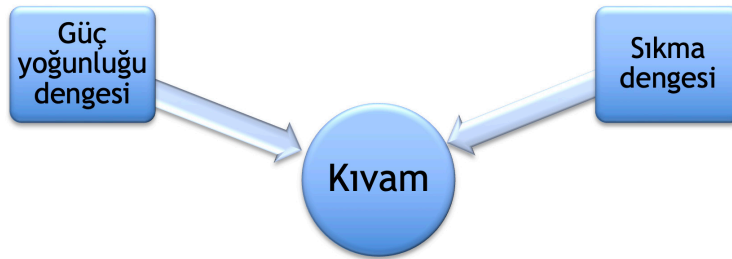
Genel (standart) telleme	Ters telleme	Çelik telleme (bamsız)
		
Alt tel: 0,18mm / Bam: 0,40mm Orta tel: 0,28mm Üst tel: 0,24mm / Bam: 0,55mm	Alt tel: 0,28mm Orta tel: 0,18mm / Bam: 0,40mm Üst tel: 0,24mm / Bam: 0,55mm	Alt tel: 0,18mm Orta tel : 0,28mm Üst tel: 0,24mm

Görsel 3. Bağlama icrasında telleme biçimleri

Bağlamada Çalım Tekniği ve Nüanslar ile Elde Edilen Tını Estetiğinin Kuramsal Temellerinin İnşası

Bağlama icrasında, “ses estetiği çalım tekniği” çalım tekniği ve nüanslar ile elde edilen tını estetiği bağlamında düşünsel ve teknik olmak üzere ikiye ayrılır. Düşünsel boyut, daha çok eserlerin estetik bileşenlerinin icraya yüklediği anlam üzerinden tını estetiği oluşturmamızı sağlar. Elde edilecek sesin bütün niteliğini, coşku ve yüksek enerji ile parmağın perdeye ve tezenenin tele olan “Temasının Kıvamı” belirler. “Kıvam” sözcüğü anahtar kelime durumundadır. Kıvam sözcüğü ile ifade

edilmek istenen, parmak baskısındaki “güç yoğunluğu dengesi” ve tezene tutuşundaki “sıkma dengesi” işlemidir. Baskı kıvamı için, parmağın perdeye temas anındaki baskı güç yoğunluğu; parmağın tele temas anında parmak ucundaki karıncalanma ve telin titreşimini hissetmek, tezene tutuşundaki sıkma kıvamı için ise tezeneyi sadece düşmeyecek ve iki parmak arasında kaymayacak bir kıvamda tutmaktır. Gerek parmağın perdeye temas anındaki baskı güç yoğunluğu dengesi gerek tezene tutuşundaki sıkma kıvamı, tekniğin temel özelliği durumundadır.



Şekil 1. Kıvam kavramı ve ilişkili olduğu kavramların gösterimi

Çalışmada, akort, tavır, icra niteliği ve bağlamanın yapısal özelliği ile elde edilen tını estetiğini ifade eden bilgilerin dışında, icracının ses estetiği çalım tekniği ile elde edeceği tını estetiğinin teknik boyutu altı aşamada ele alınarak çözümlenmiştir. Tezene

tutuşundan, tele baskı kıvamına kadar oldukça detaylı teknik bilgiler de verilerek ses estetiği çalım tekniği ile tını estetiği elde edilmesinin alt yapısı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Tablo 1. Bağlamada ses estetiği çalım tekniği ile tını estetiği elde edilşinin aşamalı olarak gösterimi

Birinci Aşama	Düşünsel Boyut - Tezene Yapısı ve Tekniği
İkinci Aşama	El ve Bilek Kullanımı - Denge ve Aç
Üçüncü Aşama	Sol El Parmak İşlevi - Sağ El Tezene Kullanım Tekniği
Dördüncü Aşama	Farklı Ses Kombinasyonları ile Tını Oluşumu
Beşinci Aşama	Duyusal Nitelik ve Nüans Kullanımı
Altıncı Aşama	Referans İcralar

Birinci Aşamada; tını estetiği öncelikle düşünsel bağlamda elde edilmek istenen sesin beyinde duyulması ve şekillenmesi sonrasında düşüncede oluşan bu sesin çıkma esnasında müzikal nüanslar aracılığı ve duyguların yönlendirmesi ile işlenip müzikal ifadeye dönüştürülmesi ile mümkün olacaktır.

Teknik bağlamda ise sesi çıkarma aracı olarak ifade ettiğimiz tezenenin; uzunluğu-kısalığı, kalınlığı-inceliği, sertliği-yumuşaklığı, ucunun sivrililiği-ovalılığı gibi yapısal; tutma biçimi, tele düz veya yan vurması ve tutma kıvamı, tezenenin tel ile temasında telin eksenini etrafındaki hareketinde tele olan mesafesi ve tel ile temasındaki vurgu darısı, temasın kesilmeden devam etmesi ve tezene hareketlerinin seriliği gibi teknikler tahayyül edilen estetik sesin elde edilmesini etkileyen önemli temel faktörlerdendir. Bu faktörler, bir bağlama icracısının “ses estetiği çalım tekniği” açısından öncelikle neyi gözlemleyip deneyimlemesi gerektiği konusunda yapacağı çalışmanın başlangıç aşamasını oluşturmaktadır.

İkinci Aşamada; tezene tutan sağ el, sazın dengesi açısından terazi görevi görmektedir. Sol elin hareket kabiliyeti için sap ağırlığının sol ele bindirilmemesi gerekmektedir. Sağ el bileğinin tekne üzerindeki durduğu noktalar ile sağ el bileğinin teknenin kapağına olan açısı ve hareket anındaki kasılma veya gevşemesi tezene tutuşu ve tını estetiğine doğrudan etki yaptığı söylenebilir. Tezeneyi tutan sağ elin dirsekten değil, bilekten hareket ettirilmesi temel kuraldır. İcra esnasında

tezenenin bilekten hareketinin sağlanması, tezenenin tutuş kıvamı ile doğru orantılı olduğu gözlemlenmiştir. Diğer taraftan sağ el ve sol elin eş zamanlı (senkron) hareket kabiliyeti de estetik ses tınısının oluşmasını doğrudan etkilemektedir.

Üçüncü Aşamada; icracının perdelere basan sol el parmaklarının tellere olan mesafesi ve yine sol el parmakları ile yapılan çarpma ve çekme hareketleri, tezene vuruşlarından dolayı oluşacak rahatsız edici seslerden icrayı arındırarak estetik bir duyumun oluşmasını sağlayacak ve ayrıca ihtiyaç halinde icraya serilik kazandıracaktır. Kalıplaşmış tezene vuruşlarının (tavır) dışındaki tezene vuruşları, ezgisel motif veya ezgisel cümle bitene kadar çarpma ve çekmeler ile de desteklenerek mümkün mertebe telden teması kesilmeden, ses tınısı kesintiye uğratılmadan devam ettirilmelidir.

Aynı şekilde perdelere basan sol elin parmak uçlarının tel ile olan teması esnasında tırnakların tele temas etmemesi gerekmektedir. Gereğinden fazla (aşırı) baskı uygulanması tel salınımını engelleyeceği için titreşimin azalmasına ve sesin niteliğinin bozulmasına, sesin mekanikleşmesine ve matlaşmasına neden olacaktır. Yine gereğinden fazla baskı sesin kütleleşip tınının uzamamasına ve elin kasılarak hareket kabiliyetinin azalmasına yol açacağı ifade edilebilir. Bunun tersi bir uygulama olan ses perdesine baskının gereğinden fazla hafifletilmesinin de oluşacak tınıyı bozduğu ve ses kirliliğine (cıvırtı) neden olduğu gözlemlenen ve deneyimlenen tespitler

arasındadır. Bundan dolayıdır ki “ses estetiği çalım tekniği”nde “kıvam” sözcüğü anahtar kelime durumundadır ve tele temas sonucu oluşacak tının niteliğini, parmağın perdeye olan baskı kıvamı ile tezenenin tutuş ve vuruş kıvamı belirler.

Perdelere basan sol elin, baskı esnasında parmaklarını birbirinden fazla ayırmadan ve kasmadan bitişik nizamda minimal derecede avuç içinden açıp kapatarak hareket ettirilmesinin tını estetiği için çok önemli olduğu düşünülmektedir. Parmakların baskı esnasında tellerden uzaklaştırılıp tekrar yaklaştırılması da teknik anlamda özellikle seri (yüksek tempolu) eserlerin icrasında oluşabilecek baskı ve ritmik zaman kaybı ideal tının dağılıp bozulmasına neden olmaktadır. Perdelere basan sol elin baskı sırasında bir sonraki baskıya hazırlık amacıyla ilk baskıyı kaldırmadan ikinci baskıyı yapması seste topraklama etkisi yaparak tını estetiği oluşumunu sağladığı tespit edilmiştir.

Dördüncü Aşamada; icracının birinci aşamadaki düşünsel ve teknik boyutta ifade edilmek istenen ile edindiği gözlem, deneyim, tespit ve duyum farkındalığı ile kişisel yeteneği ve birikimi doğrultusunda icra esnasında uygulayacağı ses estetiği çalım tekniği ile sesin uzama ve sönme süresine göre her hangi bir akort sisteminde teller arası farklı kombinasyonlar kurması, aynı seslerin farklı tellerde tınlatılması, farklı tellerdeki aynı seslerin birlikte tınlatılması, karar sesin pedal ses (dem ses) olarak tınlatılması veya armonik ses örgüleriyle icrayı zenginleştirme çabaları, tını estetiği arayışının bir diğer adımı olarak belirtilebilir.

İcra esnasında estetik ses üretimi için ezgisel yapı bozulmadan gerektiği kadar ilaveler ve yorumlar yapılarak telden tele geçişteki motif ve/veya cümlelerdeki tını akışı dikkate alınarak yapılmak istenen, yerinde tel değişimleri ile estetik ses tınısı oluşturulabilir. Ayrıca icra esnasında tellerin salınımı ve kombin kullanımı (birlikte tınlatma) özellikle beşli, dördü ve oktav seslerde sesin estetik tınlatılması noktasında olabildiğince iyi değerlendirilmelidir.

Beşinci Aşamada; “ses estetiği çalım tekniği”nin yukarıda belirtilen fiziksel niteliklerinin, duyguları ifade eden nüans işaretleri (hafif, yumuşak, kuvvetli, gür...) ile bütünselliğinin oluşturulması gerekmektedir. Müzik ile ilgili duygu ve düşüncelerin estetik bağlamı ile daha etkili bir şekilde ifade edilmesi ve müziksel anlatımı tek düzelikten kurtarılması için müziksel nüanslar mutlaka kullanılmalı ve bağlama metod çalışmalarında eserin notasyonunda belirtilmelidir. Sesin duysal niteliklerini oluşturan ses yoğunluğu; sesin şiddeti ve gürülüğünün fiziksel icra teknikleri aracılığı ile ritmik vurgular eşliğinde eş zamanlı olarak coşku ve yüksek enerji ile beden dili eşliğinde duyurulmasının gerekliliği duyguların tını estetiğine dönüştürülebilmesinde ince detaylar olarak ifade edilebilir.

Altıncı Aşamada; müzikte dinlemek öğrenmenin en önemli aşamasıdır. Bu bağlamda, bağlama icrasında estetik tını elde edebilmek için ilgili icra ve icracıların dinlenerek estetik tını hafızasının oluşturulması gereklidir. Bu edinilen tını hafızası yardımı ile çıkarılmak istenen estetik ses tınısı, önce zihinde duyulduktan sonra estetik bağlama icrasının temel bileşenleri, teknik ve teorik icra nitelikleri kullanılarak tını estetiği elde edilebilir. Bağlama icracılarının tını estetiği bağlamında müziksel icralar sunabilmeleri için yukarıda ifade edilmeye çalışılan çalım tekniklerindeki bu algı farklarını deneyimleyerek, duyarak ve bilerek icralarını gerçekleştirmeleri estetik tınıya ulaşmalarında belirleyici olacaktır.

Estetik Bağlama İcrasının Temel Bileşenleri (Eserin Estetik Bileşenleri)

- Türkü ve ezgilerin müzikal özellikleri (deyiş, zeybek, halay...),
- Türkülerin edebi özellikleri (tür, biçim, konu, hikaye),
- Bağlama icra biçimleri (icrasal terminolojik terimler: tane tane çalmak, nağmeli çalmak, coşkulu çalmak...),

- Türkülerin sanatsal iletişim bağlamı (ileti içerikleri: neşeli, kederli, sevdalı, coşkulu, mistik...)
- Türkülerin ontolojik varlık tabakaları (cezbetme, ruhsal derinlik ve metafizik)

Eserin tüm kodlarına hakim olunmalı; Bağlama çalgısının öğretimi ve icra niteliğine boyut kazandırmak açısından, icrada kullanılan müzik sembolleri ve işaretlerinin dışında, halk müziği eserlerinin müzikal yapısı, estetik bağlama icrası ile ilgili açıklamalı terminolojik terimleri, türkülerin sanatsal iletişim bağlamı, türkülerin edebi form yapısı, kültürel kodları, felsefi ve müzik ontolojisi bağlamları, bağlama icrasında tını estetiği ve estetik bakış açısının algılanmasında önem arz etmektedir.

Eser ile icra biçimine etki eden faktörler eş zamanlı öğrenilmeli; Öğrenci bir türküyü veya ezgiyi metodik olarak öğrenirken, eserin; notası, tel numarası, parmak numarası ve tezene vuruşu ile beraber, eserin müzik-edebi form/tür biçimini, sanatsal iletişim bağlamını, müzik nüans işaretleri ile ifade edemediğimiz ve estetik terminolojik terimler ile anlatmaya çalıştığımız icra biçimlerini ve müzik ontolojisi bağlamındaki katmanlarını da eş zamanlı olarak öğrenmelidir. Bir eserin bütün özelliklerini tüm yönleriyle icraya yansıtabilme için buna ihtiyaç vardır. Örnek vermek gerekirse, ağıtın hüznünü, oyun havasının coşkusunu, semahın felsefesini, zeybeğin heybetini dinleyiciye tam manası ile hissettirebilmek için estetik bağlama icrası için teknik boyutların, estetik bileşenlerin, eserlerin kavramsal ve tanımsal özelliklerinden kaynaklı tüm detayların eser üzerinde uygulanması gerekir.

Eserin söz ile ezgisi arasındaki bağ anlaşılmalı; Halk şiirlerinde ve müziğinde konu ile ezgi arasında güçlü bir bağ vardır. Bir “güzelleme” ile bir “ağıtın” bir “koçaklama” ile bir “ninni”nin içerikleri aynı olmadığı gibi ezgileri de aynı değildir. Eserlerin söz teması müziğin tarzını belirlemeye etki etmektedir. Buna göre acı ve keder içerikli bir şiirin ezgisi, makamı ona uygun şekilde daha

ağır tempoda ve hüznün barındırırken neşe, sevinç içerikli bir şiirin ezgisi ise yüksek tempolu ve coşkulu bir yapı oluşturur. Bu nedenle estetik bir bağlama icrasının elde edilebilmesi için eğitim aşamasında eser ile ilgili bütün bu detaylara dikkat çekilmelidir. Estetik tını algısının yerleşmesi ve gelişmesi için bir bağlama metod çalışmasında aynı zamanda olması gereken aşağıda belirtilen bilgilere yer verilerek ideal bir bağlama eğitiminin teorik alt yapısının oluşturulması hedeflenmiştir.

Eser için kullanılan terimler bilinmeli; öğrenilecek ve icra edilecek eserler ile ilgili yerel, genel, kavramsal terim ve hatta eser isimlerinin açıklanması öğrencinin estetik icra ile ilgili algıda seçiciliğini oluşturacaktır. Ağıt, Arguvan ağızı, Atışma, Bar, Barak, Bengi, Deli derviş ayağı, Deste bağlamak, Devriye, Deyiş, Divan ayağı, Duvaz-ı imam, Güvende, Halay, Horon, Kalenderi, Karşılama, Kaytağı, Kol havası, Menberi, Miraçlama, Mersiye, Ninni, Sallama, Semah, Teke Zortlatması, Yıldız türküleri, Zeybek... estetik tını icrası açısından bilinmesi öngörülen ve bir metod çalışması için üzerinde çalışılması, tanımlanması gereken tür, biçim, kavram ve eser isimlerinden bazılarıdır.

Estetik tını icrasında terminolojik yöne hakim olunmalı; Öğrenilecek ve icra edilecek eserler ile ilgili bir diğer temel nokta da, estetik bağlama icrası ile ilgili açıklamalı terminolojik terimlerdir. Bir müzik eseri hiç kuşkusuz nota ve ritimden çok fazlasını içermektedir. Bir eserin, estetik bağlamda icra edilebilmesi için icra biçimini gösteren mevcut imgelerin ve teknik işaretlerin yeterli geldiği söylenemez. Bu nedenle imge ve teknik işaretler ile tam olarak ifade edilemeyen bağlama icrasındaki tını estetiğinin, Tablo 2’de yer alan açıklamalı terminolojik terimler ile daha iyi ifade edileceği düşünülmüş ve hazırlanmıştır. Bu terimler, genellikle müzik teorisyenleri, icracılar, dinleyiciler, izleyiciler ve halk arasında geçmişten günümüze geleneksel olarak taşınmış, müziğin özelliklerini anlatmakta kullanılan ifade biçimlerinden

belirlenmiştir. Bu terimler icracıyı tını estetiği bağlamında yönlendirirken aynı zamanda bir eserin icrasal bağlamda incelenmesini, yapılanın adının konmasını ve analiz edilmesini kolaylaştıracaktır.

Estetik tını algısı ve icrası açısından bilinmesi gereken, geleneksel icra terimleri ve bağlama çalım tabirlerinin terminolojik bağlamda bazıları şunlardır:

Tablo 2. Estetik bağlama icrası ve tını estetiği ile ilgili terminolojik terim örnekleri

Terimsel Adı	Açıklaması
Ahenkli çalma	Geleneksel estetik algı ile uyumlu icra ve tını estetiğidir. Eserin tarzına, tavrına, ritmine uygun ve estetik bileşenleri ile uyumlu bir icra biçimi. Orkestrasyon çalışmalarında entonasyon, senkron vb. sorunlar yaşamadan çalmak.
Aşk ile çalma	(Aşkın estetik tınıya yansıması). Kendinden geçerek çalmak. Örnek eserler ve icracılar: Neşet Ertaş-Doyulur mu, Arif Sağ-Direniş (albüm kaydı)
Aşıklama çalma (Aşıklama tavrı)	(Özel tavırsal tını estetiği) Bağlama icrasında daha çok boğma veya sarma tekniği olarak tabir edilen çalım şekli ile paralel baskıların hakim olduğu, tarama, sıyirtma ve takma tezene hareketlerinin yoğun olarak kullanıldığı icra biçimi. Aşıkların kendi yöresel tavırları ile yaptıkları çalıp söylemeli icra biçimi. Örnek icracılar ve eserler: Aşık Daimi - Seherde Bir Bağa Girdim, Murat Çobanoğlu-Kiziroğlu Mustafa Bey
Atışarak çalma	(Oktav seslerin ve farklı tel tınılarının ses estetiği). (Soru-cevap şeklinde) İcracının aynı sazda ve/veya başka saz ile aynı tonalitede, pest ve tiz oktavlarda icra ettiği veya aynı oktavda farklı tellerin tınılarını kullanarak gerçekleştirdiği, aslında ezginin ifadesini güçlendirmek ve renklendirmek için yaptığı müziksel soru-cevap diyalogu şeklinde iki farklı icracı hissiyatı uyandıran icra biçimidir. Örnek: Erdal Erzincan-(Erdal Erzincan- Anadolu Albümü, Azeri O.H. açış).
Beden diliyle çalma	(Beden dilinin icraya yansıtıldığı uyum ve tını estetiği) Halay, zeybek, semah, bar, karşılama, oyun havası, sinsin, menberi, çiftetelli gibi eserlerin icrasında, beden dili içeren hareketler (ayak, omuz, baş, el, kol... figürleri gibi) ile uyumlu şekilde, dinleyicinin zihninde canlandırmasını da sağlayacak (hissettirecek) bir tavır ve vurgu ile yapılan icra biçimi. Örnek eser: Topal Oyun Havası; (topallar gibi aksayarak senkoplu şekilde icra edilmesi).
Dem tutarak çalma	(Karar sesi ile elde edilen tını estetiği). Karar sesini, çalınan ezgi ile birlikte eş zamanlı olarak, genellikle sürekli duyurmak. Örnek eserler: Ötme bülbül, Haydar Haydar, Fidayda
Dinamik çalma	(Yüksek enerji ile yapılan icra sonucu elde edilen tını estetiği) Canlı, etkin ve hareketli bir biçimde, yüksek enerjiyle, güçlü mızrap darpları ile çalınan ezginin tartım ve vurguları içinde, sesin uzama ve sönme süresi dikkate alınarak yapılan icra. Örnek eser ve icracılar: Yavuz Top-Ötme Bülbül, Veled Bey-Asım Kuzuluk, Rumeli Horonu-Talip Özkan, Halit Arapoğlu Aman Geze Geze

Dingin çalma	Özümsenmiş ve içselleştirilmiş bir biçimde damıtarak yürekte süzülürcesine yapılan icra. Örnek: Mehmet Erenler, Alı Turnam
Dokunaklı çalma	(Duygu yoğunluğu ve hislerin seslere dönüştüğü tını estetiği) İcracının saziyle bütünleşerek, sesleri hisleriyle yoğunlaşarak, çalınan her nota ve vurulan her mızrap darbınının vurgusunu, duygularından süzerek, eserin hikayesi, sözleri veya yaşanmışlıklarının da etkisiyle aşkı, sevdayı, coşkuyu, acıyı, kederi..., icraya yansıtma yolu ile insanın ruhuna işleyen, derinden etkileyen, duygu yoğunluğu yüksek icra biçimi. Örnek icracılar: Arif Sağ-Musa Eroğlu; Arzu Kamber Halayı- Resital-1, Mehmet Erenler, Alı Turnam (Turkish Folk Saz-1, Musa Eroğlu-Trene Bindirdiler).
Duygu derinliği ile çalma	(Anlam yükleyerek elde edilen icra ve tını estetiği) Eserin felsefi içeriği ve sözleri ile düşünce dünyamızda çizdiği resim, müziğin ezgisi, ritmik yapısı ve büyüleyici gücü ile duygu dünyamızda yarattığı etki ile oluşan hissi yoğunluğu icraya yansıtarak çalmak Örnek eser ve icracı: Haydar Haydar- Ali Ekber Çiçek, Aşık Daimi-Kırklar Semahı (Gitme Turnam), (Hasret Gültekin- Abuzer Karakoç, Nesini Söyleyim)
Ezerek çalma	(Deforme edilmiş tını estetiği) Bir kaç komalık ses aralığı içinde tiz ve pes bölgelere doğru baskı noktasındaki basılı parmağın seri bir şekilde ileri geri veya sadece ileriye(tiz) doğru hareket ettirilerek sesi elde ediş ve işleme biçimi Örnek eserler ve icracılar: Garip ayağı açış (Turkish Folk Saz-1)-Mehmet Erenler, Hasret Gültekin- Deli derviş
Havaya girerek çalma	(Esere bağlı icra ve tını estetiği). İcracının kendi doğallığı içerisinde, farkına varmadan, eserin kendisinde uyandırdığı ruh halini, beden diline yansıtarak, neşeli, hüzünlü, coşkulu vb. bedensel davranışlar ile yapıtğı icra biçimi. Örnek icracı: Neşet Ertaş, Arif Sağ...
Heybetli çalma	(Beden dili ile müzik bütünselliğinin oluşturduğu icra ve tını estetiği). Ağır başlı, yiğit, cesur ve sert bir edayla müzik ile ilgili vurguları abartarak çalmak. Örnek: Zeybekler, Köroğlu türküleri
İfadeli çalma	(Estetik bileşenlerin oluşturduğu duygu ve düşüncenin icrada ifadeye dönüştüğü çalım ve tını estetiği). Eserin taşıdığı duygu durumunu dinleyiciye aktarmak üzere, gerekli teknik donanım ile birlikte, ritmik vurgulamalar ve müzik ile ilgili nüansların yerinde kullanıldığı icra biçimi Örnek: Nida Tüfekçi-Sabahınan esen seher yeli
Karakteristik çalma	(Öznel Tını estetiği). İcra duyulduğunda bir ekol veya kişiyi refere etmesi durumu. Örnek: Ali Ekber Çiçek, Neşet Ertaş
Nağmeli çalma	(Ses işleme tekniği sonucu elde edilen tını estetiği). Normalde eserin bünyesinde olmayan (notasında da yazılmayan) ancak icracının kabiliyeti, birikimi ve hissiyatı doğrultusunda, eserin ritim yapısı içerisinde, ana sese çarpma yaparak, parmak trili kullanılarak veya ana ses üzerinde işlemler ile sesi zenginleştirerek yapılan icra biçimi.
Mestane çalma	(Duygu ve icra bütünselliği ile elde edilen tını estetiği). Kendinden geçerek çalmak. "Sanatçı ne zaman kendinde değilse sanatının içindedir" Sazın, sözün, eserin ve ritmin icracıda uyandırdığı ve oluşturduğu hisler sonucu icracının transa geçmesi, esere, ruh ve can katarak icra etme hali. Örnek icracı: Arif Sağ-Bugün bize pir geldi

Pençeli tezene vurarak çalma	(Kuvvetli zamanda ritmik vurguyla oluşan tını estetiği). Sırasıyla genellikle yukarıdan aşağıya, serçe, yüzük ve orta parmağın, mızrap ile eş zamanlı sıyırarak, göğüs bölgesindeki tellere, genellikle dörtlük ve sekizlik zaman periodlarında vurulması ile yapılan icra biçimi. Örnek eser: Eşinden ayrılan yaralı ördek
Tane tane çalma	(Yalın ve temiz tını estetiği). İcra esnasında telden tele geçişlerdeki mızrap vuruşlarına dikkat ederek, çok fazla paralel baskı yapmadan sadece çalınacak notayı bulunduğu veya istenilen telde, sade bir biçimde çalmak şeklinde yapılan icra biçimi.

Eserin Estetik Bileşenlerinden Sanatsal İletişim Kavramının Bağlama İcrasına Uygulanması

İletişim, en yalın şekli ile bir zihindeki iletinin bir başka zihne aktarılması ve insan bilinci ile anlama dönüştürülmesi olarak ifade edilebilir. Bu anlamda insanoğlunun ilk geliştirdiği dil beden dili, ilk sanatsal yaratılarından biride taş yontusudur. Sanatsal iletişim, sanatın tüm bağlamları aracılığı ile oluşturduğu duygu durumu üzerinden ileti aktarır. Sanat eğitiminde sanatsal iletişimden faydalanmak işin doğası gereğidir. Bağlama öğretim metod kitaplarında sanatsal iletişim farkındalığının, tekrarlayan öğretilerle icra ve icracı üzerinde temel etkiler oluşturacağı öngörülmektedir.

İletişimin en önemli kanallarından biri olan sanat, kişisel, toplumsal ve kültürel bağlamdaki iletişim sürecinde önemli bir işleve sahiptir. İnsanoğlu yaşadığı her çağda ve bulunduğu her yerde bir ifade biçimi olarak sanatı kullanmıştır. Bu durum duyusal gelişimin bir ölçüsü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Platon'a göre "Yer yüzündeki her ruh aslında müziksel armoniyle yazılmış bir bestedir. İçimizdeki armoni sayesinde sesin armonik bileşenlerini algılayabiliyoruz ve onların tadını çıkartabiliyoruz, çünkü onlarla benzer bir yapıya sahip olduğumuzu biliyoruz" (Eco, 2016: 62). Bu da bize aslında sanatsal iletişimin alt yapısının nereden geldiğini göstermektedir. Bu nedenledir ki, iyi günde, kötü günde, doğumdan ölüme, ninni ile ağıt ile sanatsal iletişim hayatımızın ayrılmaz bir parçası olmuştur; öyle ki

savaş motivasyonundan tutun, müzik ile tedaviye varana kadar. Hatta bazı diğer canlı varlıkların duydukları ses ve ritme beden dili ile cevap vermesi, adeta Platon'un, yer yüzündeki her ruhun bir müzikal armoniyle yazılmış bir beste olduğu savını doğruluyor gibi.

Sanatsal iletişim bağlamında "müzik eseri aslında, bestecinin insanlığa sunduğu bir bildiridir". Söz konusu bildirinin dinleyiciye iletilmesinde, icracıya (çalgısal veya rofa) önemli görevler düşer. Bu süreçte besteci, eser, icracı ve dinleyici müziksel iletişimin dört temel ögesini oluşturmaktadır (Say, 2010: 19).

Sanat her çağda her zaman toplumsal aydınlanmaya sanatsal iletişim yolu ile hizmet etmeyi amaç edinmiştir. Descartes'in (1595-1650) "Düşünüyorum o halde varım" felsefesinin sanatsal iz düşümü olan Rodin'in 1880'de Dante'den yola çıkarak daha genel anlamda derin düşüncelere dalmış bir adam betimlemesi olan "Düşünen adam" heykeli (Neret, 2007: 35) ile Anadolu'nun 20. yy. halk ozanlarından Âşık Zevraki'nin söylediği "Başımızda beyin vardır/Düşün biraz insanoğlu/Beyin yoksa neyin vardır/Düşün biraz insanoğlu" (Benli, 2018: 157) şiiri sanatsal iletişim bağlamında üç farklı dönem ve kişinin aynı amaca araçlık ettiğini göstermektedir.

Sanatsal iletişim bağlamında Âşık Veysel, "Uzun İnce Bir Yoldayım" eseri ile yukarıda bahsi geçen Say'ında ifade ettiği gibi "Müzik eseri aslında, bestecinin insanlığa sunduğu bir bildiridir" söylemini kanıtlar

niteliktedir. Veysel'in insan ömrünü uzun ince bir yola benzetmesi, dünyayı, doğum ve ölüm olgusundan yola çıkarak iki kapılı hana benzetmesi, yaşam mücadelesinde menzile ulaşma çabasını gece gündüz gahi ağlayarak gahi gülerken betimleyerek şiirleştirip müzik ile bezeyerek insanlığa bildirişi sanatsal iletişimin iyi bir örneğini oluşturmaktadır.

Sözlerini Mehmet Akif Ersoy'un, müziğini ise keman virtüözü Zeki Üngör'ün yaptığı İstiklal Marşı, Türkiye Cumhuriyetinin İstiklal mücadelesinin sanatsal iletişim açısından en önemli temsiliyetini taşımaktadır. Bu eser ile toplumun kurtuluş savaşı mücadelesi dile getirilerek, hürriyet, inanç, yurt bilinci, milli birlik ve beraberlik vurgusu ile toplumun hafızası sürekli tekrarlar ile yinelenmekte, köklerine bağlanmakta ve sürecin önemine dikkat çekilmektedir.

Sanatsal iletişimin bağlama icrasına yansımada eserlerin ileti içeriği (keder, sevinç, coşku...) büyük bir rol oynamaktadır. Eserin ileti içeriği, bağlamada ses estetiği çalım tekniğinin düşünsel boyutuna göndermeler yaparak icracının düşünsel algısında duyuşsal tını estetiği oluşturmasını sağlıyarak sanatsal iletişim amacına araçlık eder.

Bağlama aynı zamanda eserlerin icrasındaki fonksiyonelliği ile rastgele belli periyotlarda zamanda derinlik mekanda yaygınlık bağlamında eserlerin dinlenilmesi üzerinden yayın yoluyla tekrarlayan öğretiler ve farkına varmadan öğrenme yöntemi ile iletinin mesajının alıcının belleğinde kalıcılığını sağlar. Kitleleri etkileme amacına araçlık yapar. İlgili hedef kitlenin duygularına hitap ederek onları ortak bir paydada buluşturmaya çalışır. Müzik eserleri üzerinden toplum ile iletişim kurup, hedef kitleyi motive eder. Sosyal, siyasal, kişisel fikri bağlamlara, duyuş ve düşüncelere ışık olur, kılavuz olur, dile getirir ve toplumsal hafızayı zinde tutar.

Müzik Ontolojisi ve Bağlama Öğretimine Etkileri

Sanat ontolojisinin bir alt alanı olan müzik ontolojisi; temelde varlık tabakaları

üzerinden müzik eserlerini somut ve soyut düzlemde ele alarak eserleri oluşturan bileşenlerin çözümlenmesi ile algılanmasını sağlar. Bu nedenle ontoloji (varlık felsefesi) metodolojisinin bağlama öğretiminde uygulanması müzikte tını estetiği amacına yönelik verilere ulaşmak için önem arz etmektedir.

Bir müzik eserinde; temelde öncelikle gerçek ve tinsel olmak üzere ayrı tabaka söz konusudur. Gerçek tabaka; sesleri ifade eden ton tabakasıdır. Her müzik eseri zorunlu olarak bu tabakaya dayanır. Tinsel tabaka; Nicola Hartmann'a göre dış tabakalar ve iç tabakalar olmak üzere kendi içinde ikiye ayrılırlar. Dış tabakalar daha çok eserleri şekil yönünden (bölüm, tema, varyasyon, hareket, hız) ele alırken iç tabakalar eserleri daha çok duyuşsal olarak ele almaktadır. Bu tinsel iç tabakaları;

- Duyulduğunda birlikte titreşime geçilen bu tabaka dans müziği ile başlar, hoşlanma ve cezbetmeye kadar ulaşır.
- Dinleyeni derinden etkileyen bir kompozisyon içerisinde belli özelliği olan eserlerde bulunur. Ruhsal derinliği hitap eder ve onları gün ışığına çıkarır.
- Şeylerin tabakası veya metafizik tabaka olarak da ifade edilen bu tabaka, Schopenhaur'un evren iradesi dediği şeydir. Bu tabakaya çok ender olarak gerçekten sahip olunabilir. Üçüncü tabaka olan metafizik tabaka yalnızca inançsal, dini ve profane eserlerde, senfonilerde, quartedlerde, sonatlarda vb. görülür (Tunalı 2002: 139).

İstisnai eserlerde bulunan metafizik tabaka, Türk müziğinde semahlar, duaz-ı imamlar, mersiyeler, ilahiler gibi inanç içerikli form/türlerde bulunabilir. Örneğin semahlar, metafizik açıdan Vahdet-i vucut (Varlığın birliği) felsefesini işlediği için ontolojik bir analiz gerektirmektedir.

Bir müzik eseri bütün bu tabakaların tümünden teşekkül eder. Ancak her eserde bütün tabakalar bulunmayabilir. Bir müzik

eserinin müzik ontolojisi metodolojisi yolu ile analiz edilmesi onun estetik değerlerinin ortaya çıkmasına katkı sunacağı öngörülmektedir. Müzik ontolojisi gerçek ve tinsel varlık tabakaları üzerinden, bağlamada ses estetiği çalım tekniğinin düşünsel boyutu aracılığı ile icracının eserleri duyuşsal algıyla içselleştirilmesini ve icrasına yansıtmasını sağlar.

Bir Eserin Bağlama İcrasında Estetik Tını Özelliklerinin Belirlenmesi Örneği

Bağlama icrasında estetik tını elde etmeye yönelik yapılacak öğretim sürecinde notasyon üzerinde çalım işaretleri, nüans işaretleri, anlam terimleri, sanatsal iletişim ve müzik ontolojisi bağlamına dikkat çekmek için yapılmış örnek çalışma:

Tablo 3. “Kırklar Semahı” adlı eserin estetik tını açısından inceleme örneği

“Kırklar Semahı” adlı eserin estetik tını açısından incelenmesi	
Yöresi: Erzincan/Tercan	Derleyen: Adnan Ataman
Kaynak Kişi: Aşık Daimi (İsmail Aydın)	Düzenleyen: Yusuf Benli
Eserin Estetik Bileşenleri	
Müziksel Özelliği	Türü: Semah, Biçimi: Kırık hava/üç bölümlü
İcra Özelliği	Aşıklama Tavrı (Boğma tekniği, takma tezene), sapa yakın çalmak, eşiğe yakın çalmak, ifadeli çalmak, aşk ile çalmak, duygu derinliği ile çalmak, havaya girerek çalmak
Edebi Özelliği	Biçimi: Koşma, Türü: Semah, Konusu: Hz. Ali ve inanç önderlerine olan sevgi ve muhabbet
Sanatsal İletişimi	Mistik, manevi anlam ve duygu derinliği taşıyan ileti
Ontolojik Özelliği	Vahdet-i vücud (Varlığın birliği) felsefesi
“Kırklar Semahı” Bağlama İcra Notası	
<p>$\text{♩} = 60$ Mistik, anlamlı (<i>religioso, espress</i>)</p> <p>(2+2+3+2) ③①③① - - - - - ①③①③① -</p> <p>I. x ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ x ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑</p> <p>mf</p>	
<p>① - - - - - ③① - - - - - ③</p> <p>↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓</p> <p>① ② ③ ① - - ③① ③ ① ② ③</p> <p>x ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ x ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ x</p> <p>mp</p>	

“Kırklar Semahı” Sözleri

Ağırlama

Gitme durnam gitme nerden gelirsin
Sen nazlı canana benzersin durnam
Her bakışta beni mecnun edersin
Gönülde mihmana benzersin durnam
Has nenni nenni, dost nenni nenni
Kaşlarına mim duvası yazılır
Cemaline türlü benler dizilir
Seni sevmeyenler haktan üzülür
Pir balım sultana benzersin durnam
Has nenni nenni, dost nenni nenni

Yürütme

Pir balım sultana benzersin durnam
Yörüde dilber yörü canana yörü
Durnam gökyüzünde pervane döner
Dertli aşıklara badeler sunar
Aşıkların senden inayet umar
Tabibe lokmana benzersin durnam
Pir balım sultana benzersin durnam

Pervaz

Allah Allah Allah Allah
Hudey Hudey Hudey Hudey
Bugün ben pirimi gördüm
Gelir salını salını
Selamına karşı durdum
Bağrım delini delini (Hudey, Hudey, Hudey)
Gel dedim yanıma geldi
Gamzesi sinemi deldi
Bir izzetli selam verdi
Aldım sevini sevini (Hudey, Hudey, Hudey)
Gaynadı garıştı ganım
Ezelden severdi canım
Sen benimsin bende senin
Dedim sevini sevini (Allah, Allah, Allah)
Dedim sevini sevini (Hudey, Hudey, Hudey)
Gıymatın baha biçilmez
Cemalin nurdan seçilmez
Vakitsiz güller açılmaz
Derdim gülünü hülünü (Hudey, Hudey, Hudey)
Dedemoğlu der ağlatma
Yüreğim oda dağlatma
Varıp yadlara bağlatma
Zülfün telini telini (Allah, Allah, Allah)
Zülfün telini telini (Hudey, Hudey, Hudey)

Tablo 4. Bağlama icrasında tını estetiğini üst düzeyde yaratan bazı sanatçıların eser icralarının incelenmesi

Sanatçı Adı/Eser	Video	Tını Estetiği Açısından Özellikler
Nida Tüfekçi / "Fidayda"-açış-		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Sesteki parlaklık, duruluk ve yalınlık ➤ Pürüzsüz ve rafine bir duyum ➤ Müzikle ilgili nüans kullanımı ➤ İcradaki duygu, coşku ve dinamizim ➤ Bilinç ile birikimi aktararak çalmak
Ali Ekber Çiçek / "Şu Yüce Dağları Duman Kaplamış"		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Sesteki parlaklık, duruluk ve yalınlık ➤ Pürüzsüz ve rafine bir duyum ➤ Müzikle ilgili nüans kullanımı ➤ Duygu derinliği ile çalmak ➤ Karakteristik çalmak
Arif Sağ / "Dolap"		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Sesteki parlaklık, duruluk ve yalınlık ➤ Pürüzsüz ve rafine bir duyum ➤ Müzikle ilgili nüans kullanımı ➤ İcradaki duygu, coşku ve dinamizim ➤ Sentezleyerek çalmak
Mehmet Erenler / "Allı Turnam"		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Sesteki parlaklık, duruluk ve yalınlık ➤ Pürüzsüz ve rafine bir duyum ➤ Müzikle ilgili nüans kullanımı ➤ İcradaki duygu, coşku ve dinamizim ➤ Damıtarak dingin ve zarif çalmak

<p>Erol Parlak / “Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm”</p>	  	<ul style="list-style-type: none">➤ Sesteki parlaklık, duruluk ve yalınlık➤ Pürüzsüz ve rafine bir duyum➤ Müzikle ilgili nüans kullanımı➤ İcradaki duygu, çöşku ve dinamizim➤ Dem tutarak çalmak
<p>Hasret Gültekin / “Deli Derviş”</p>	  	<ul style="list-style-type: none">➤ Sesteki parlaklık, duruluk ve yalınlık➤ Pürüzsüz ve rafine bir duyum➤ Müzikle ilgili nüans kullanımı➤ Teknik ile duyguyu birleştirerek çalmak➤ Ezerek çalmak
<p>Erdal Erzincan / “Azeri Oyun Havası” -açış-</p>	  	<ul style="list-style-type: none">➤ Sesteki parlaklık, duruluk ve yalınlık➤ Pürüzsüz ve rafine bir duyum➤ Müzikle ilgili nüans kullanımı➤ İcradaki duygu, çöşku ve dinamizim➤ Atışarak çalmak

Bağlamada tını estetiği konusundaki icrasal duyum farkı algısının daha iyi anlaşılabilmesi için aynı eserlerin farklı icracılardan da dinlenmesi ve mukayese edilmesi anlatılmak istenen tını estetiğinin daha iyi kavranmasına katkı sunacak ve bu konuda algıda bir seçicilik oluşturacaktır.

Sonuç ve Değerlendirme

Bağlama icrasındaki ve öğretimindeki gelişim ve değişim süreci incelenerek, bağlama icrasında estetik ses algısını oluşturan “tını estetiği” duyum farkındalığını sağlayacak olan estetik bağlama icrasının temel

bileşenleri, ses estetiği çalım tekniği ve estetik terminolojik terimlerin metod ile öğretilmesi düşüncesi ile hazırlanan bu çalışmada şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Üzerinden yaklaşık yarım asırlık bir süreç geçmesine rağmen, Nida Tüfekçi ve Ali Ekber Çiçek ekolünü takip eden bazı icracıların fark edebildiği görülen bağlama icrasındaki ses estetiği anlayışında, yeterli bir mesafe alınmadığı söylenebilir. Dolayısıyla bu durum hem geleneksel hem metodik öğretim yöntemlerine yansımıştır.

Bağlama öğretimi ile ilgili geriye dönük 1970'li yılların başından günümüze kadar yazılmış metod çalışmaları incelenmiş ve pek çok metotta tını estetiği bağlamında bir metodik analize dair bir veriye rastlanmamıştır. Bu nedenle bağlama öğretiminin değişim ve gelişim sürecindeki çalışmalar dikkate alınarak bunlara ek olarak eserlerin müzikal ve edebi form/tür bilgileri, kültürel ve müzik ontolojisi bağlamları, özellikle tını estetiği ve sanatsal iletişim boyutları dikkate alınarak yeniden değerlendirmeye alınmıştır.

Çalışmada bağlama öğretiminde estetik tını icrası açısından bilinmesi gereken ve icra biçiminin niteliğine katkı sunacağı düşünülen estetik terminolojik terimlere ve icra edilecek eserlere ait yerel ve genel kavramların tanıtılması gerekliliğinin önemi vurgulanmıştır. Bu bağlamda yeni estetik terminolojik terimler üretilmiş ve çalışmada örneklenmiştir. Öz olarak ulaşılması gereken algının sadece eserlerin notasının çalınması değil, o notalara duygu, ruh ve estetik bir boyut kazandıracak olan kültürel, teorik ve teknik özelliklerin varlığına dikkat çekilerek pedagojik bir alt yapı oluşturulması gereği ortaya konmuştur.

Yapılan çalışmada, akort, tavır, icra niteliği ve bağlamanın yapısal özelliği ile elde edilen tını estetiğini ifade eden bilgilerin dışında, icracının ses estetiği çalım tekniği ile elde edeceği tını estetiğinin teknik boyutları altı aşamada ele alınarak “kıvam” kavramı üzerinden bütün teknik detayları ile aşamalı bir şekilde anlatılarak dikkatlere sunulmuştur.

Estetik ses tınısını oluşturan duyum farkı algısının gelişimini sağlayacak yeterli çalışmaların yapılmamış olması ve bağlama icrasında “tını estetiği” algısı açısından tespit edilen eksikliklerin giderilmesi amacıyla hazırlanacak olan metod çalışmalarında “bağlama icrasında ses estetiği çalım tekniği” konusu üzerinde durulması önerilmektedir. Bağlama eğitimi veren kamu, özel bütün kurum ve kuruluşlarca bu ve benzeri çalışmaların model alınarak akademikleştirilmesinin ve kurumsallaştırılmasının geleceğin bağlama öğretimi açısından son derece önem arz edeceği sonucuna varılmıştır.

Tını estetiğinin bağlama icrasına yansıtılmasının sonucu olarak Anadolu müziği ve onun temel sazı olan bağlamadan daha özel ses tınılarının elde edilebileceği öngörülmüştür. Bu bağlamda toplumun müzik beğenisine sunulabilir.

Öneriler

Estetik ses tınısını oluşturan duyum farkı algısının gelişimini sağlayacak yeterli çalışmaların yapılmamış olması ve bağlama icrasında “tını estetiği” algısı açısından tespit edilen eksikliklerin giderilmesi amacıyla hazırlanacak olan metod çalışmalarında “bağlama icrasında ses estetiği çalım tekniği” konusu üzerinde durulması önerilmektedir. Bağlama öğretimi ve icrası açısından son derece önem arz eden tını estetiğinin bağlama eğitimi veren kamu, özel bütün kurum ve kuruluşlarca bu ve benzeri çalışmaların model alınarak akademikleştirilmesi ve kurumsallaştırılması önerilir. Ayrıca bundan sonraki araştırmalarda bu bağlamda uygulamaların etkinliğinin incelenmesi önerilir.

Bilgilendirme

Araştırmada herhangi bir fon ve proje kullanılmamıştır. Araştırmam etik kurul izni gerektirmemektedir. Araştırmamda herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. Genişletilmiş özeti dil açısından incelenmesindeki katkıları için Dr. Erdal Şalikoğlu ve Akın Emre Pilgir'e teşekkür ederim.

Kaynaklar

- Alaner, B. (2011). *Müzikal ifade içerisinde müzikoloji müzik terapisi*. S:2, S:1-5.
- Alp, S. (2011). *Hitit Güneşi*. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik-Türkiye’de müzik reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Benli, Y. (2016). *Bağlama’da ileri icra niteliğinin alevi müziği ve kültürünün yaygınlaşmasına etkisi*. Sanatta yeterlik tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Benli, Y. (2018). *Sanatsal İletişim ve Politika*. Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu-Müzik ve Politika, s:153-159. Bursa: Etnomüzikoloji Derneği Yayınları.
- Benli, Y. (2019). Alevi kültürel kimliğinde bağlamanın yeri ve önemi. *Turkish Studies*, 14(5), s:2069-2084.
- Birdoğan, N. (1988). *Notalarıyla türkülerimiz*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.
- Dil Derneği, (2012). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Dil Derneği Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Güzelliğin tarihi*. İstanbul: Doğan Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1975). *Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Göktepe, M.E. (2014). *Müzikte ses süre hız yoğunluk*. Ankara:Phoenix Yayınevi.
- Kagan, M. (1982). *Güzellik bilimi olarak estetik ve sanat*. Çev. Aziz Çalışlar. Altın Kitaplar Yayınevi.
- Neret, N. (2007). *Augusto Rodin*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ozanoğlu, T. (2011). *Anadolu halk çalgıları: telli çalgılar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (1987). *Türk kültür tarihine giriş*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Önen, U. (2010). *Ses kayıt ve müzik teknolojileri*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Say, A. (2010). *Müzik nedir, nasıl bir sanattır*. Ankara: Evrensel Basın Yayın.
- Tunalı İ. (2002). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Yazarın Biyografisi



Dr. Öğr. Üyesi, **Yusuf Benli** 1966 yılında Amasya’da dünyaya geldi. İlk ve orta öğrenimini Amasya’da, lise öğrenimini ise İstanbul’da tamamladı. 1990 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Temel Bilimler lisans bölümüne kabul edildi. “Deyiş, Semah ve Saz Ezgilerinin Bağlama Düzeninde İcra Özelliklerine Göre Notaya Alınması” isimli bitirme çalışmasıyla 1995 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Temel Bilimler Bölümü’nden mezun oldu. Mezuniyetinin ardından Özel Yusuf Benli Müzik Eğitim Merkezini kurdu. Bu merkezde kişisel ve sanatsal çalışmalarını sürdürerek, birçok bağlama öğrencisi yetiştirdi. Aynı dönemde YBM Ses

Kayıt Stüdyosu ve YBM Prodüksiyonu da kurarak ulusal ve uluslararası pek çok müzikal proje ve albümlerde, yapımcı, yönetmen ve icracı olarak bulundu. Radyo ve televizyon programları yaptı ve pek çok konserde yer aldı. 2012 yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalında yüksek lisansını “Yedi Ulu Ozanın Alevi-Bektaşî Öğretisindeki Yeri ve Önemi” konulu çalışmasıyla tamamladı. 2013 yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalında sanatta yeterlik programını “Bağlama’da İleri İcra Niteliğinin Alevi Müziği ve Kültürünün Yaygınlaşmasına Etkisi” konulu çalışmasıyla tamamladı. 2013-2014 eğitim döneminde Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarında öğretim görevlisi olarak bağlama dersleri verdi. Ulusal ve uluslararası panel ve sempozyumlarda pek çok bildiri sunumlarında ve icra performanslarında bulundu. 2016 yılında, Indiana University School of Global and International Studies, Central Eurasian Studies de Visiting Scholar olarak başladığı post doktora çalışmasını bitirdi. 2018 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarında Dr. Öğretim Üyesi olarak göreve başladı. Benli, Üniversitedeki bilimsel çalışmaları ile birlikte Yusuf Benli Müzik Eğitim Merkezindeki çalışmaları, alan araştırmaları ve sanatsal çalışmalarını yurt içinde ve yurtdışında devam ettirmektedir.

Kurum: İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Türk Müziği ASD, Maltepe, İstanbul, Türkiye.

Telefon: 0 533 715 20 20

Email: ybmproduksiyon@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7455-3797

Üniversite Akademik Bilgi Ağı: <https://avesis.istanbul.edu.tr/researcher>

Timbre aesthetics in bağlama performance: the determination of theoretical foundations, aesthetic codes of analysis, and instructional principles

Extended Abstract

In this study, it has been tried to shed an interdisciplinary light on the bağlama education of the future with the aim of obtaining the ideal tone in Turkish Folk Music, based on the theories of the science of aesthetics, which is the subject of sensory beauty. The theoretical foundations of timbre aesthetic playing technique in bağlama have been tried to be established. The transfer of the bağlama, which is accepted as the basic instrument of Anatolian music, to our present has been realized through the master-apprentice relationship of minstrels and poets. Methodical and curriculum-based bağlama education has nearly half a century of experience and knowledge. In addition to the data in the existing bağlama methods, this study aims to gain a new perspective on bağlama education by emphasizing the timbre aesthetics and artistic communication qualities of the works. These qualities have not been taken under consideration so far. The main problem of this research is as follows: How to create awareness and perception of timbre aesthetics in teaching and performance of playing techniques with plenctrum [Turkish:tezene]. In this research, among qualitative research techniques, document analysis, descriptive, comparative analysis and observation were used. In order to describe the concept of aesthetic tone (timbre aesthetic), inductive discussions were made about sampling in bağlama performances, analyzing different performances in the context of aesthetic tone, and producing new terminologies for Turkish folk music in terms of aesthetics. This study deals with the “timbre aesthetic playing technique” of folk songs and melodies and new terminological terms are included for aesthetic performance. Folk songs and melodies in question are those included in a bağlama education method through timbre aesthetics and artistic communication. In addition, by focusing on the musical and literary features of an exemplary work in context of artistic communication, it is shown how the perception of aesthetic performance is created by analyzing the *raison d’être* of the relevant work. In bağlama performance, what is meant to be expressed by “timbre aesthetics” is a refined timbre. The meaning is accorded into this tone through the basic components of aesthetic context performance (musical and literary feature, performance style, artistic communication), contexts of content (lament, *deyiş*, *halay*, beautification [güzelleme], satire [taşlama]...) and terminological terms. As a sensation, it contains the emotion and enthusiasm obtained as a result of the sensational state such as brightness, clarity, simplicity and smoothness in the sound. It is also a refined tone that is formed as a result of the use of musical nuances, and this is what is placed at the center of this study. It has been pointed out that it is possible to eliminate the sound pollution in the performance by applying the “timbre aesthetic playing technique”, which may occur during the bağlama performance, just as the sound interference that occurs during broadcasting is eliminated with the grounding line. In the study, apart from the information expressing the timbre aesthetics obtained with the tuning, attitude, performance quality and the structural feature of the bağlama, the technical dimension of the timbre aesthetics that the performer will obtain with the timbre aesthetic playing technique has been discussed in six stages. Also the study puts forward the theoretical basis of timbre aesthetics obtained with the playing technique and nuances in the bağlama. Fundamentals of obtaining timbre aesthetics (by timbre aesthetic playing technique) have been tried to be formed by giving detailed technical information ranging from the way to hold the plenctrum to the the pressure on strings. The study, taking into account the changes in bağlama performance and education, the studies in the development and transfer process as well as the musical and literary form/genre information of the works, their cultural contexts, especially timbre aesthetics and artistic communication dimensions, takes into account contexts of musical ontology and reassess this ontology in this perspective. The idea that it can be taught with the method has been put forward. The study emphasizes that the perception that needs to be reached in the method studies used in bağlama education in order to create an aesthetic bağlama performance is not only the notation of the works, but also the cultural, theoretical and technical features that will add emotion, spirit and aesthetic dimension to those notes and the awareness of the student on this issue. As a result, it is predicted that the bağlama methods, which will be prepared with the content of timbre aesthetics and the basic components of aesthetic bağlama performance, will contribute to the purpose of creating the perception of aesthetic performance of students in all public and private institutions where bağlama teaching is given, and will add a new dimension to the education process of bağlama. In addition, it is predicted that as a result of the reflection of the timbre aesthetics on the bağlama performance, more special tones will be obtained from the bağlama and it will lead to a positive change in the musical taste of society. It is recommended to focus on the subject of “timbre aesthetic playing technique in bağlama performance” in methodological studies that will be prepared in order to eliminate the deficiencies identified in terms of the perception of “timbre aesthetics” in bağlama performance. It is recommended that timbre aesthetics, which is extremely important in terms of bağlama teaching and performance, be academicized and institutionalized by all public and private institutions and organizations that provide bağlama education, by means of taking this and similar studies as a model. In addition, it is recommended to test the applications in this context and to look at the results in future studies.

Keywords

artistic communication, aesthetic performance, bağlama methodology, bağlama teaching, musical ontology, timbre aesthetics

Türk din musikisi formlarından cenâze nevbesi icrasının incelenmesi: Halep örneği

Safiye Şeyda Erdaş

Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Esentepe Kampüsü, Sakarya, Türkiye.
Email: safiyeseyda@sakarya.edu.tr ORCID: 0000-0002-3277-6415

DOI 10.12975/rastmd.20231113 Submitted January 12, 2023 Accepted March 14, 2023

Öz

Nevbe, Türk Din Musikisinde son yüzyıla kadar en aktif icra edilen formlardan biriydi. Fakat Cumhuriyet sonrası dönemde Türkiye sınırları içerisinde icrası zamanla unutulmuştur. Buna karşılık Türkiye sınırları dışında aynı medeniyete mensup coğrafyalarda icrasına devam edildiği görülmektedir. Bu çalışmada icra olarak geçmişte kalmış bir form olan nevbeye dair bir örneğin sunulması ve incelenmesi amaçlanmaktadır. Daha çok belirli bir mekânda icra edildiği bilinmekte olan nevbe bu kez hareket halinde ve dış ortamda bir örnek üzerinden ele alınacaktır. Cenaze nevbесinin nasıl icra edildiği sorusu bu araştırmanın ana problemi olarak belirlenmiştir. Bu çalışmada 2011 yılında Halep'te gerçekleşen İbrahim el-Keyyâlî'nin cenaze nevbесine ait video kaydı incelenmiştir. Öncelikle nevbenin kaç fasılda icra edildiği ve hangi eserlerin okunduğu tespit edilmiştir. Nebveye ve özellikle cenaze nevbесine dair yapılan literatür taramasının ardından eldeki bilgiler ışığında canlı performans kaydı değerlendirilmiştir. Okunan şughuller kayıt elverdiği ölçüde tespit edilmiş, notaya alınmış ve çalışma içerisinde sunulmuştur. Böylece cenaze nevbесine dair icra edilmiş örnek bir repertuarın sunulması amaçlanmıştır. Yapılan inceleme sonucu bu nevbenin yedi fasıldan müteşekkil olduğu görülmektedir. Bu bölümlendirme *Tashîf* metnine ve *Kerte*'ye binaen yapılmıştır. Bu nevbe icrasının diğer nevbe icralarından farklı olduğu gözlemlenmiştir. Cenaze nevbесinin İstanbul'da geçmiş dönemlerde icra edilmiş olduğu bilgisi, Halep'te bu geleneğin günümüze kadar ulaşması ve buna ilave olarak ortak bestelerin varlığını öğrenmek bu iki merkez arasındaki ilişkiye dair örnek ve delilleri çoğaltmaktadır. Sonuç olarak cenaze nevbесine dair bir örneğin ele alınması ve incelenmesi ile bu formun nasıl icra edildiği sorusu cevaplanmış, Osmanlı müzik kültürü ve mirasına yönelik bir inceleme yapılarak alandaki çalışmalara önemli bir katkı sunulmuştur. Bundan sonraki çalışmalar için farklı coğrafyalarda nevbenin icra edildiği şekli incelenerek, nevbe icrası üzerine yapılmış çalışmalarla karşılaştırmalar yapılabilir. Böylece nevbe formu tanım ve içerik olarak artan örnekleri ile zenginlik kazanmış olacaktır. Ayrıca farklı repertuarlarda Osmanlı müzik kültürüne dair yeni eserler ortaya çıkmış olacaktır.

Anahtar Kelimeler

cenaze nevbesi, Halep, nevbe, Rifâî, Türk Din Musikisi

Giriş

Sözlükte “nöbet, sıra, sıra ile görülen iş” anlamlarına gelen nevbe (نوبه) bir vurmali enstrümanın adı olmanın yanı sıra Türk Din Musikisinde kıyamî zikir yapan tekkelerde özellikle önemli gün ve gecelerde icra edilen bir tertîbin de adıdır (Pakalın, 1993, 2/683; Topaloğlu-Karaman, 1980, 30; Sâmî, 1989, 1473; Devellioğlu, 2002, 828). Nevbe icra edileceği dergâhın âyin günü başta olmak üzere ramazan ve kurban bayramları, hilâfet merasimi, nikah akdi, sünnet düğünü ve bed-i besmele, yağmur duası (nevbetu'l-istiskâ), cenaze nevbesi (nevbetu'l-cûk, nevbetu'l-cenâiz), Mevlid-i Nebî gibi sebeplere binâen de

icra edilmektedir. Nevbe esas itibariyle Hz. Peygamber'e salâtı, tasavvuf yolu büyüklerine ve özellikle “aktâb-ı erbaa”ya yani Abdülkâdir Geylânî (k.s.), Ahmed er-Rifâî (k.s.), Ahmed el-Bedevî (k.s.) ve İbrâhim ed-Desûkî (k.s.)'ye niyaz niyeti ile icra edilmektedir. Anadolu ve Balkanlara Kadirî, Rifâî, Bedevî, Desûkî ve Sa'dî gibi Arap kökenli tarikatlar vesilesi ile yayılmıştır (Revnakoğlu, 2003, 331; Agayeva, 2007, 33/37-38). Nevbe belirli bir mekânda (tekke, dergâh vb.) icra edildiği gibi bir yerden bir yere yürünerek hareket halinde de icra edilmiştir. Cenaze törenlerinde cenaze alındığı yerden kabre götürülürken ya da âmin alaylarında yani

mektebe başlama törenlerinde nevbe seyir halinde iken icra edilmiştir. Cemaleddin Server Revnakoğlu, Eyüplü Deli Hâlid Paşa'nın cenazesinin Eyüp Sultan'daki vapur iskelesinden alınarak kabristana nevbe eşliğinde götürüldüğünü aktarmaktadır. Yine Revnakoğlu âmin alayına nevbenin eşlik etmesine örnek olarak Zekâi Dede'nin torunlarından Zekâizâde Mehmed Münir Kökten'in âmin alayını göstermektedir (Revnakoğlu, 2003, 345). Tahir Olgun ise Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi ve dervişlerinin Merkez Efendi Dergâhı'nda kılınan bayram namazının ardından mevlevîhâneye dönerken icra ettikleri nevbeyi aktarmaktadır (Ergun, 1943, 667).

Tekke musiki kültürüne ve geleneğine bakıldığında nevbe icrasında bendir, mazhar, halîle, nevbe, davul, kudüm ve ney gibi enstrümanların yer aldığı görülmektedir (Revnakoğlu, 2003, 331; Agayeva, 2007, 33/37-38).

Nevbeye başlanmadan evvel, icra edileceği tarîkin usûlüne ya da icra sebebine göre Salât-ı Kemâliyye, tarike ait evrâd-ı şerîf ya da mevlid okunur. Son olarak okunan aşr-ı şerifin ardından şeyh efendinin izni ile nevbe sazları yerlerinden alınır. Halep Bâbü'l-Hadîd Keyyâlî Zâviyesi şeyhlerinden Hasan el-Keyyâlî nevbe tertîbini şu şekilde anlatmıştır (Kişisel görüşme, 26 Mart 2022):

“Nevbe oturur vaziyette salavât ile başlar. Sonra ayağa kalkılır ve ritim saz icrasının hızı artarak devam eder. İyice hızlandıktan sonra sazlar durur ve oturulur. Oturulduktan sonra düm ve tek darbları ile normal bir hızda ritim vurulmaya başlanır. Daha sonra ritim hızlanır ve nihayetinde durur. Ardından duâ yapılır ve *Nebevî Faslı* başlar. Bu fasılda “Akbele'l-bedru aleynâ” neşidesi (ilahisi) okunur. Ardından ilahiler peş peşe ve hızlanarak okunur. Faslın sonunda ritimler hızlanır, son hıza erdiklerinde fasıl nihayete erer. Bundan sonra aynı bunun gibi bir fasıl daha başlar. Fakat bu başlayan fasıl ayakta icrâ edilir ve

salavâtla başlanır. Tashîf kısmından sonra bir kasîde okunur. Kasîdenin ardından nevbenin ikinci faslı başlar. Nevbeye salavâtla başlandığı gibi yine salavâtla nihayete erdirilir.”

Şeyh Hasan el-Keyyâlî ayrıca nevede kullanılan sazların “aktab-ı erbaa”yı temsil ettiğini bildirmiştir. Bu sazlardan bendir Ahmed er-Rifâi (k.s)'yi, nevbe Abdülkâdir Geylânî (k.s)'yi, halîle İbrâhim ed-Desûkî (k.s)'yi ve davul Ahmed el-Bedevî (k.s)'yi temsil etmektedir. Nevbenin oturuş tertibinde ilk safta toplam 5 ya da 7 kişi olur, ortada nevbe reîsi olacak şekilde reîsin iki yanına eşit sayıda kişi oturur. Nevbe reîsiyle birlikte tek sayı olmak şartı ile ön safta 3, 5 ya da 7 bendir bulunur. Halîle vuran kişi nevbe reîsinin tam arkasında bulunan meydân nakîbidir. Halîlenin her iki yanında ise nevbe sazı vardır. Ayrıca arkadaki bu safın her iki ucunda ayakta asılı şekilde davul vurulmaktadır (Muhammed Bâkır el-Keyyâlî, Kişisel görüşme, 7 Kasım 2021).

Nevbe içerisinde bulunan duruma ve kişilerin halet-i ruhiyesine göre birkaç fasıl halinde icra edilir. Nevbenin başlangıcında *Ta'tîr* okunur. Bu kısım Hazreti Peygamber'e medhiyelerin olduğu ve ondan meded istenilen bir içeriğe sahiptir. *Ta'tîr*'in müzikal seyri ve süresi ise okuyan kişinin takdirine göre değişiklik gösterebilmektedir (Erdaş, 2022, 101). Ardından iki zamanlı darblar eşliğinde (düm-tek) “*es-salât ve aleyke es-salât*” şeklinde Hazreti Peygamber'e salavatların getirildiği *Nebevî Faslı* gelmektedir. *Nebevî Faslı* genellikle “Akbele'l-Bedru” ya da “Talea'l-Bedru” şuşulleri ile başlar. *Nebevî Faslı*'nın İstanbul kadîm tekke kültüründeki karşılığı ise *Tulûbî Nevbe*'dir (Revnakoğlu, 2003, 328). *Nebevî Faslı*'ndan sonra kısa bir soluklanmanın ardından *nevbe* hutbesi olarak okunan *Tashîf* (تصحيف) kısmı gelir. *Tashîf*'de, tasavvuf yolunun büyükleri zikredilerek bir manada onlardan destûr istenmekte ve orada bulunan topluluk, Hz. Peygamber'e salât ve duâyâ davet edilmektedir. Genel hatlarıyla *Tashîf* metni şu şekildedir (Tablo 1):

Tablo 1. Tashîf metni, Arap ve Latin harfleri ile yazılışı

تصحيف	Tashîf
الاقطاب والاوراد والافراد الشهداء والصالحين صحائف الشيخ الى روح شيخه ووالده وجدّه الخلفاء النقباء الرياس ابناء الطريق الحاضرين الغائبين الى روح المدد جميع الصعيد إلى روح جد الأشراف إلى سيدنا النبي وأمة النبي إلى روح السادة القادرية إلى روح السادة البدوية إلى روح السادة الدسوقية إلى كافة الأولياء الاجمعين وصلّي على العربي محمد	Âmin, Allâmümme âmîn, el-aktâb ve'l-evtâd ve'l- efrâd eş-şühedâ ve's-sâlihîn, Sâhâifü'ş-şeyh ilâ ruhi şeyhihi ve vâlidihî ve ceddihî, el-hulefâ en-nukebâ er-riyâs, Ebnâe't-tarîk cemi's-saî'd, el-hâzırîn el-gâibîn ilâ ruhi'l-meded Îlâ rûhi'l-ceddi'l-eşrâf ilâ ruhi seyyidina'n-nebî ve ümmete'n-nebî Îlâ rûhi's-sâdât er-Rifâiyye ilâ rûhi's-sâdat en- Nakşibendiyye Îlâ rûhi's-sâdât el-Kâdiriyye ilâ rûhi's-sâdât el- Bedeviyye Îlâ rûhi's-sâdât ed-Desûkiyye ilâ kâffeti'l-evliyâi'l- ecmaîn, Ve salli alâ el-Arabî Muhammed
(Keyyâlî, Nevbe İcrası Video Kaydı, 2017, 00:13:40-00:14:22)	

Tashîf'in ardından nevbenin icra ediliş sebebine göre bir kaside (neşîde) okunur ve Nebevî Faslı'nda olduğu gibi bu fasılda da toplu olarak şughuller okunur. Faslın sonuna doğru *Kerte* (كرته) adı verilen kısım gelmiştir. *Kerte* ritim sazların iki zamanlı vuruşlarının (düm ve tek) hızlanarak icra edildiği ve nihayete erdiği bölümdür. *Kerte* aynı zamanda o faslın nihayete erdiğini de bildirmektedir (Şeyh Muhammed Bâkır el-Keyyâlî ile yapılan görüşme, Bursa, 7 Kasım 2021). *Kerte* kısmında ritim sazların icra hızları arttığı ölçüde velvele de artar ve hız kabil olan son raddeye ulaştığında ise durulur.

Nevbe fasıllarının sonunda kıyam zikrine geçilir. Kıyam zikri kendi içerisinde *Celâlî*, *Hamd*, *Sâvî*, *Hammârî* ve *Demdeme* gibi zikredilen esmalara ve vurulan ritme göre kendine has tavrı olan fasıllar içermektedir (Erdaş, 2022, 107-108).

Kuramsal Çerçeve

Müzik bütün diğer sanatlardan daha fazla toplum kurucu bir güce sahiptir (Adorno-Horkheimer, 2010). Bu sebeple geniş bir coğrafyada özellikle geçmişte büyük bir etkiye sahip nevbe icrasının bugün hala

izlerini görebilmekteyiz. Nevbenin sadece Keyyâlî tarikatına has bir icra olmayıp Rifâî, Kâdirî, Desûkî, Bedevî hatta Halvetî tarikatlarında da icra edildiği bize ulaşan bilgiler arasındadır (Şeyh Hasan el-Keyyâlî ve İbrahim Müslimani ile yapılan kişisel görüşmeler, 2020). Bu sebeple bir tekke musikisi formu olan nevbeye dair özellikle son dönemlerde ortaya konulan yeni bilgiler oldukça önemlidir. Zira bu form bölgesel ve etnik bir icrayı değil dini musikinin bir formunun nasıl icra edildiğini ortaya koymaktadır. Bu sebeple çalışmamızda ele alacağımız, nevbenin icra edilme sebep ve şekillerinden biri olan *cenaze nevbesi* ile bu forma dair hem yeni bir örnek gösterilecek hem de içeriğinin yeni bilgiler ile zenginleşmesi sağlanacaktır.

Araştırma Problemi

Bu çalışmada icra olarak geçmişte kalmış bir form olan nevbeye dair bir örneğin sunulması ve incelenmesi amaçlanmaktadır. Daha çok belirli bir mekânda icra edildiği bilinmekte olan nevbe bu kez hareket halinde ve dış ortamda bir örnek üzerinden ele alınacaktır. Cenaze Nevbesi'nin nasıl icra edildiği sorusu bu araştırmanın ana problemi olarak belirlenmiştir.

Alt Problemler

Alt Problem 1: *Cenaze Nevbesi* kaç fasıl halinde ve nasıl icra edilmiştir?

Alt Problem 2: Nevbe fasılları içerisinde hangi eserler okunmuştur?

Yöntem

Bu bölümde çalışmamda kullanılan araştırma modelleri, kullanılan dokümanlar ve araştırmanın süreci ile ilgili bilgiler verilecektir.

Araştırma modeli

Nitel araştırma yöntemi kullanılan bu çalışmada doküman analizinin yanı sıra alan araştırması çerçevesinde kişisel görüşmeler de yapılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2006). Ayrıca işitsel ve görsel malzemeden büyük oranda istifade edilmiştir.

Dokümanlar

Bu çalışmada öncelikle 2011 yılında Halep'te gerçekleşen İbrahim el-Keyyâli'nin cenaze nevbесine ait video kaydından yararlanıldı. Bunun yanı sıra nevbe konusunda günümüze ulaşan bilgilere kaynaklık eden Sadeddin Nüzhet Ergun ve Cemaleddin Server Revnakoğlu'nun eserlerine başvuruldu. Ayrıca bu çalışmalara kaynak olarak başvurmuş çalışmalar da incelendi. Bunların dışında nevbe icrasına şahit olmuş ve hatta icraları bizzat yönetmiş kişiler ile görüşmeler yapıldı ve buradan elde edilen bilgiler kaynaklar ışığında analiz edildi.

Süreç

Bu çalışmada 2011 yılında Halep'te gerçekleşen İbrahim el-Keyyâli'nin cenaze nevbесine ait video kaydı incelenmiştir. Öncelikle nevbenin kaç fasılda icra edildiği ve hangi eserlerin okunduğu tespit edilmiştir. Nevbeye ve özellikle cenaze nevbесine dair yapılan literatür taramasının ardından eldeki bilgiler ışığında canlı performans kaydı değerlendirilmiştir. Okunan şuşuller kayıt elverdiği ölçüde tespit edilmiş, notaya alınmış ve çalışma içerisinde sunulmuştur. Böylece cenaze nevbесine dair icra edilmiş örnek bir repertuvarın sunulması amaçlanmıştır. Kaydı yapan kişinin ve cenaze cemaatinin hareket halinde olması sebebiyle zakirlerin sesleri zaman zaman yakınlaşmış ve uzaklaşmıştır. Bu sebeple zaman zaman melodi ve güfte tespitinde zorluklar yaşanmıştır. Melodisi ve güftesi tespit edilebilen eserler notası ile sunulmuştur.

Bulgular

Cenaze Nevbesi'nin Fasılları ve İcra Ediliş Şekli

Araştırmanın konusu olan 2011 senesinde vefat eden, Halep Bâbü'l-Hadîd Keyyâli Zâviyesi şeyhlerinden Hasan el-Keyyâli ve Muahammed Bâkir el-Keyyâli'nin kardeşi İbrahim el-Keyyâli'nin cenaze nevbесine ait olan video kaydı 24 dakika 42 saniye sürmektedir. Bu kayıt Hasan el-Keyyâli'nin arşivinde bulunmaktadır.



Fotoğraf 1. İbrâhim el-Keyyâli'nin tabutu omuzlarda Halep sokaklarında taşınırken (Hasan el-Keyyâli Arşivi)

Cenazenevbesi, cenazenin Halep sokaklarında omuzlarda taşınarak defn olunacağı yere götürülmesi esnasında icra edilmiştir.

Tabutun üzerinde yeşil destarlı tepesi kırmızı bir tâc-ı şerîf ile yaka ve kol kısımları kırmızı üzeri işli yeşil bir libas konulmuştur.



Fotoğraf 2. İbrâhim el-Keyyâlî'nin cenâze nevbesi ve kullanılan enstrümanlar (Hasan el-Keyyâlî Arşivi)

Cenaze nevbisinin yerleşim düzeninde bakıldığında *Tashîf* metnini okuyan kişi yani nevbe şeyhi ve nevbe sazlarını vuran kişiler (ashâb-ı nevbe) cenazenin ön tarafında ve gidiş istikametindedirler. *Tashîf* metnini iki kişi dönüşümlü okumuştur. Bunlardan biri nevbe içerisinde halile vuran kişi, diğeri ise nevbe sazlarının önünde yürüyen ve ikinci fasılda ellerini açarak sema eden kişidir. İkisi de büyük olasılıkla şeyhlik mertebesine sahip kişilerdir. Zira nevbe içerisinde *Tashîf* metni okumak nevbe şeyhine aittir. Ayrıca Revnakoğlu'na göre nevbeyi idare eden şeyh efendi musikiden anlıyor ve halile kullanabiliyorsa nevbeyi kendisi idare edebilir (Koç, 2021, cilt. 1, 345). Burada da elinde halile olan kişi nevbenin idaresinden sorumlu iki kişiden biri olarak görülmektedir.

Nevbede beş bendir ve bir halile kullanıldığı görülmüştür. *Tashîf* metni okunurken topluluk durur. *Tashîf*'in ardından ise önde zakirler bir yandan bendir ve halile vurur bir yandan da şüğüller okuyarak ilerler. Cenaze için toplanmış olan topluluğun geri kalanı da onlara uymaktadır. Nevbe, *Tashîf*'in okunuş sayısı ve verilen Fâtihâ'ların sayısına bakıldığında yedi fasıl halinde icra edilmiştir. Cenaze nevbesindeki fasıllar daha önce incelenmiş olan Keyyâlî tarikatının icrâ ettiği nevbeye göre oldukça kısadır. Ayrıca

genel olarak nevbede bir sefer okunan *Tashîf* cenaze nevbesinde yedi sefer okunmuştur. Ayrıca daha önce incelenmiş olan nevbe kaydına göre cenaze nevbesinde her fasılda sayıca daha az eser okunmuştur (Keyyâlî, 2017). Okunan şüğüllerin ise güftelerinin bir ya da iki beytini okumakla iktifa etmişlerdir. Bunda cenaze nevbisinin fasıl sayısının daha fazla olmasının da etkisi vardır. Fasıl sayısı artmış fakat fasıl süresi, eser sayısı ve hacmi azalmıştır.

1. Fasıl: Şeyh efendinin Fâtihâ'sı ile başlar. Ardından *tashîf* metni okunur. Çalışmanın *Giriş* bölümünde verilmiş olan *Tashîf* metniyle büyük ölçüde aynı olan bu kısımda başta İsmail el-Keyyâlî olmak üzere tasavvuf yolunun büyüklerinin isimleri zikredilmektedir. Bu fasılda iki şüğüllük okunmuştur. Bunlar hicaz makamında "Salâtullâh selânullâh aleyke Yâ Rasûlallâh" ve "Rifâî leyyâ" şüğülleridir. "Salâtullâh selânullâh aleyke Yâ Rasûlallâh" mısraı ile başlayan bu şüğüllük aslında bir sonraki fasılda görülecek olan "Aleyke sallallâh" şüğüllüğünün devamıdır.

"Rifâî Leyyâ" şüğüllüğünün sonuna doğru Kerte kısmı icra edilmiş ve fasıl nihayete ermiştir.

2. Fasıl: Bu fasıl da şeyh efendinin Fâtihâ etmesi ile başlar. Ardından *Tashîf* okunur ve tasavvuf yolu büyüklerinin isimleri anılır.

Tashîf'in bitmesi ile şuşuller okunmaya başlanır ve yürümeye devam edilir. Bu fasılda hicaz makamındaki “Allâhümme salli alâ Muhammed”, “Aleyke sallallâh”

ve “Efdalu'l-Âlemîn” şuşulleri okunmuştur. Okunan şuşullerin ardından *Kerte* ile bu fasıl nihayete ermiştir.



Fotoğraf 3. Cenaze Nevbesi esnasında daha önce *Tashîf* metnini okumuş olan kişinin ellerini açarak semâ ediş

Bu fasılda dikkati çeken bir diğer nokta ise fasılın sonunda daha önce *Tashîf* metnini okumuş olan kişinin ellerini açarak sema eder gibi kendi etrafında dönmesidir. *Tashîf* metnini okuyan kişi geleneğe göre nevbe şeyhidir. Dönüş esnasında bu kişinin ayakları görünmediği için klasik anlamda sema edip etmediği konusunda kesin bir şey söylenememektedir. Bu şekildeki *semâ* nevbe içerisinde bir de Mevlid-i Nebî'de görölmektedir (Batıncıkî Zâviyesi, Mevlid-i Nebî Nevbesi, 2016; Mevlid-i Nebî, 2022).

3. Fasıl: Şeyh efendinin Fâtihâ etmesi ile başlayan bu fasıl diğer fasıllarda olduğu gibi *Tashîf* ile devam eder. *Tashîf* içerisinde Rifâî, Bedevî, Desûkî, Şâzelî ve Mevlevî yolunun büyüklerinden destûr istenir. Daha önce de belirtildiği gibi *Tashîf*, İstanbul tekke kültüründe *Nevbe Hutbesi*'ne karşılık gelmektedir. Bu fasılda daha önceki fasıllarda okunmuş olan “Rifâî leyyâ” şuşülü okunmuş ve ardından *Kerte* kısmına geçilerek fasıl nihayete erdirilmiştir.

4. Fasıl: Şeyh efendinin Fâtihâ'sının

ardından *Tashîf* okunmuştur. Ardından “Ente nüshatü'l-ekvân” mısraı ile başlayan şuşul icrâ edilmiştir. Bu şuşul İstanbul tekke musikisinde icra edilmiş ve edilmekte olan Segâh makamındaki “Aşkın ile Aşıklar Yansın Yâ Rasûlallah” mısraı ile başlayan ilahi ile aynı besteye sahiptir. Daha sonra “Mâ medde li hayri'l-halki yedâ” mısraı ile başlayan şuşul icra edilmiştir. Bu şuşul de “Bağrımdaki Biten Başlar” mısraı ile başlayan Hüzzam makamındaki ilahi ile aynı besteye sahiptir. Şuşullerin bitiminde ritim sazların hızlandığı *Kerte* kısmında yürüyüş durmuş ve sonraki fasılın *Tashîf* bitimine kadar bu duraklama devam etmiştir.

5. Fasıl: Şeyh efendinin Fâtihâ etmesi ile başlayan bu fasıl diğer fasıllarda olduğu gibi *Tashîf* ile devam etmiştir. *Tashîf* içerisinde Şeyh Muhammedü'l-Arabî, Şeyh Muhammed Ebu'l-Vefâ ve Şeyh İbrahim Çerkesî'nin isimleri zikredilmiştir. Ardından “Yâ Erhame'r-Rahimîn” şuşülü okunmuş ve ardından *Kerte* kısmı ile fasıl nihayete ermiştir. Bu esnada cenazenin defnedileceği yere varılmıştır.



Fotoğraf 4. Nevbe eşliğinde omuzlarda taşınan cenazenin defnedileceği kabristana varışı

6. Fasıl: Şeyh efendinin Fâtihâsı ile başlayan bu fasılda *Tashîf* içerisinde Âli Keyyâl (Keyyâlî ailesi), Rifâî, Kadirî, Nakşibendî, Desûkî, Sa'dî, Reşîdi ve Mevlevî büyüklerinin ruhaniyetlerinden destûr istenmiştir. Ardından bir önceki fasılda okunmuş olan “Yâ Erhame’r-Rahimîn” şughülü okunmuştur. Daha sonra halile vuran kişinin elleri ile dur işareti vermesinin ardından *Kerte* kısmına geçilmiştir.

7. Fasıl: Şeyh efendinin Fâtihâ etmesi ile başlayan bu fasıl diğer fasıllarda olduğu gibi *Tashîf* ile devam etmiştir. Ardından bir

şughul okunmuştur fakat sözleri ve müziği anlaşılamamaktadır. Ritim sazların *Kerte* icrası ile bu fasıl nihayete ermiştir. Tabut omuzlar üzerinde kabristan duvarının üzerinden kabristanın içine verilmiş ve tabut üzerindeki tâc-ı şerîf ve libas alınarak tabut içerisinden cenazenin alınması için harekete geçilmiştir.

Toplam yedi fasıl halinde icra edilen cenaze nevbесinin her faslında *Tashîf* okunmuş, bölüm sonlarında *Kerte* icraları yer almıştır. Nevbe fasılları ve içerisinde icra edilen şughuller şu şekildedir (Tablo 2):

Tablo 2. Cenaze nevbесinde icra edilen fasıllar

Nevbe Fasılları	Tashîf	Okunan Şughuller	Kerte
1	Var	<i>Aleyke sallallâh</i> (Hicaz) <i>Rifâî leyyâ</i> (Hicaz)	Var
2	Var	<i>Allâhümme salli alâ Muhammed</i> (Hicaz) <i>Aleyke sallallâh</i> (Hicaz) <i>Efdalu'l-Âlemîn</i> (Hicaz)	Var
3	Var	<i>Rifâî leyyâ</i> (Hicaz)	Var
4	Var	<i>Ente nüshatü'l-ekvân</i> (Segâh) <i>Mâ medde li hayri'l-halki yedâ</i> (Hüzzam)	Var
5	Var	<i>Yâ Erhame'r-Rahimîn</i> (Çargâh)	Var
6	Var	<i>Yâ Erhame'r-Rahimîn</i> (Çargâh)	Var
7	Var	Tespit edilemedi	Var

Nevbe Fasılları İçerisinde İcra Edilen Eserler

Çalışmamızda eserler kayıttaki icra sırası ile verilmiştir. Ayrıca nevbe içerisinde eserler

hangi güfte ile okunduysa notası o şekilde verilmiştir. Zira yer yer aynı eser farklı güfteler ile icra edilmiştir.

Hicaz Şuğul Aleyke Sallallâh

Sa lâ tul lâh Se la mul lâh

A ley ke Yâ Ra sul Yâ Ra su lal lâh

Sa lâ tul lâh Se la mul lâh A ley ke Yâ

Ra sul Yâ Ra su lal lâh

Figür 1. Hicaz Şuğul, *Salâtullâh Selâmulâh Aleyke Yâ Rasûlallâh*

Ri fâ î ley yâ Yâ Şey hi ley yâ

Kir mal Mu ham med naz râ i ley yâ Yâ hâ mîl Bas râ

ah dar fil had râ Ven cûd nâ bi naz ra

vah nun a ley yâ Yab ner Ri fâ î

Figür 2. Hicaz Şuğul, *Rifâî Leyyâ*

8 SON
vah nun a ley yâ Yab ner Ri fâ î

10
Sâ kin di bâ î Kün lî mu râ î vah nun a ley yâ

13
Fem nun ve dâ rik Mü ri dek dâ rik Em sâ yü â rîk

16
bah ran ka viy yâ Kad tâ le ba dî ve zâ de vec dî

19
În kün te ced dî fah dâr a ley yâ Ve ke zal â lî

22
eh lül ke mâ lî Şey hul Key yâ lî

24
şey han te kıy yâ Kas dî e zû rek

26
ve şâ hid nû rek Fa hit u tû rek

28
mis ken ze kıy yâ Ve Ab dül kâ dir

Figür 2. Hicaz Şuğul, Rifâî Leyyâ (devamı)

19 İn kün te ced dî fah dâr a ley yâ Ve ke zal â lî

22 eh lül ke mâ lî Şey hul Key yâ lî

24 şey han te kıy yâ Kas dî e zû rek

26 ve şâ hid nû rek Fa hit u tû rek

28 mis ken ze kıy yâ Ve Ab dül kâ dir

38 a lel e ce li Ta hal mu sal lî

40 fil kab ri hay yâ

Figür 2. Hicaz Şuğul, Rifâî Leyyâ (devamı)

Hicaz Şuğul Allâhümme Sallî

Al lâ hüm me sâl li a lâ Mu ham med

Yâ Rab bi sal li a ley hi ve sel lim

Figür 3. Hicaz Şuğul, Allâhümme sallî alâ Muhammed

Hicaz Şuğul Aleyke Sallallâh

A ley ke sal lal lâh Yâ hay ra hal kil lâh

Vel â li vel as hâb vel kav mi eh lil lâh

A ley ke sal lal lâh Yâ hay ra hal kil lâh

Vel â li vel as hâb vel kav mi eh lil lâh

Figür 4. Hicaz Şuğul, *Aleyke Sallallâh*

Hicaz Şuğul Efdalu'l-âlemîn

Ef da lul â le mîn min ba' din ne biy yîn

Es Sîd dî kul e mîn ev ve lül hû le fâ

Figür 5. Hicaz Şuğul, *Efdalu'l-Âlemîn*

Segâh Şuğul
Ente Nüşatû'l-Ekvân

En te nüs ha tûl ek vâñ fî ke sû ra tür Rah mân

4 Fec ma' su ve râl fur kan bis mil lâh â bis mil lâh

7 Sâ hi da' nî fî sük rî va' zir fel he vâ uz rî

10 E ne ley se fî sır rî il lal lâh â il lal lâh

13 Nah nû rab be nâ nez kûr süm me ğay ra hû neh cûr

16 Ve ay nün le nâ ten zûr ay nul lâh â ay nul lâh

19 En te nüs ha tûl ek vâñ fî ke sû ra tür Rah mân

22 Fec ma' su ve râl Fur kan bis mil lâh â bis mil lâh

25 â bis mil lâh

Figür 6. Segâh Şuğul, Ente nüşatû'l-ekvân

Hüzzâm Şuğul
Mâ Medde Li Hayri'l-Halki Yedâ

Mâ med de li hay ril hal ki ye dâ E ha

dün il lâ ve bi hi sa i dâ Fe li zâ li ke me ded tü

i ley hi ye dî Ve bi zâ li ke kün tü mi nes sü e dâ Al

lâ hu Al lâ hu Al lâ hu Al lâh Al lâ hu Al lâh La i

la he il lal lâh Bâ bu lil lâ hi se mâ ve a lâ Şe ra

fen vem tâ ze bi kül lü u lâ Vel kül li bi da' ve ti

hit te sa lâ Bil lâ hi ve hâ za bi hil me de dâ Al

lâ hu Al lâ hu Al lâ hu Al lâh Al lâ hu Al lâh La i

la he il lal lâh İn nî fil us ri ve fil yüs ri Bi hi

Figür 7. Hüzzan Şuğul, Mâ medde li halki'l-hayri yedâ

Türk din musikisi formlarından cenâze nevbесinin icrasının incelenmesi: Halep örneği

28
mâ hu e lû zü me del öm ri Ve e ku lü e ğis ni

31
yâ yâ zuh rî Ve e nil nâ min kef fey ke ne dâ Al

34
lâ hu Al lâ hu Al lâ hu Al lâh Al lâ hu Al lâh La i

37
la he il lal lâh Ve a ley nâ ta at taf yâ e me lî Bi ŝi

40
fâ il kal bi mi nel i le li E ye kû nü mu hib bu ke

43
fi ve ce dî Ve bi câ hi ke lâ nah şâ e ha dâ Al

46
lâ hu Al lâ hu Al lâ hu Al lâh Al lâ hu Al lâh La i

49
la he il lal lâh Lâ er cû ğay ra ke in câ râ Deh

52
rî va' dim tü el en sâ râ Bi ha yâ ti ke el kil

55
en zâ râ Ke re men yâ ef da le min se ce dâ Al

Figür 7. Hüzzan şuğul, Mâ medde li halki'l-hayri yedâ (devamı)

46

 lâ hu Al lâ hu Al lâ hu Al lâh Al lâ hu Al lâh La i

49

 la he il lal lâh Lâ er cû ğay ra ke in câ râ Deh

52

 rî va' dim tû el en sâ râ Bi ha yâ ti ke el kîl

55

 en zâ râ Ke re men yâ ef da le min se ce dâ Al

70

 lâ hu Al lâ hu Al lâ hu Al lâh Al lâ hu Al lâh La i

73

 la he il lal lâh Mâ med de li hay ril hal ki ye dâ E

76

 ha dün il lâ ve bi hi sa i dâ Fe li zâ li ke me ded tû

79

 i ley hi ye dî Ve bi zâ li ke kün tû mi nes sü e dâ Al

82

 lâ hu Al lâ hu Al lâ hu Al lâh Al lâ hu Al lâh La i

85

 la he il lal lâh

Figür 7. Hüzzan Şuğul, Mâ medde li halki'l-hayri yedâ (devamı)

Çargâh Şuğul Yâ Erhâme'r-Rahimîn



Figür 8. Çargâh Şuğul, Yâ erhâme'r-rahimîn

Sonuç

Bu çalışmada, hakkında sadece geçmiş dönemlerde icra edildiğine dair satır arası bilgilerin bulunduğu cenaze nevbesi örnek bir icra üzerinden ele alınmıştır. Yapılan inceleme sonucu bu nevbenin yedi fasıldan müteşekkil olduğu görülmektedir. Bu bölümlendirme *Tashîf* metnine ve *Kerte*'ye binaen yapılmıştır. Bu nevbe icrasının, önemli bir kişinin vefatına dair ve belirli bir mekânda icra edilmiş olan *Nevbetü'l-Cûk* (Erdaş, 2022) ve diğer nevbe icralarından farklı olduğu gözlemlenmiştir. Öncelikle nevbe salâtı olarak icra edilen *Ta'tîr* ve *Nebevî Faslı* icra edilmemiştir. En fazla üç fasıl halinde icra edilmekte olan nevbe burada yedi fasıl halinde icra edilmiştir. Fasıllar, *Tashîf*'in okunmasının ardından şuşullerin icrası ile devam etmekte ve *Kerte* kısmı ile nihayete ermektedir. Cenaze nevbesi dışındaki nevbelerde ise fasıllar genel olarak şuşuller ve *Kerte* kısmından oluşmaktadır. *Tashîf* ise nevbe içerisinde bir kez okunur. Bu veriler doğrultusunda cenaze nevbесinin kendine has bir icra şekli olduğu tespit edilmiştir.

Cenaze nevbесinde, nevbe sazlarından halile ve bendirler görülmektedir. Sayı olarak beş bendir bulunması diğer nevbe icraları ile örtüşmektedir. Okunan eserler daha önce ele alınmış nevbe icrasındaki eserler ile örtüşmektedir. Bunların yanında başka şuşullerin de okunduğu görülmektedir. Ayrıca bu çalışma ile “Ente sûratü'l-ekvân” ve “Mâ

medde li hayri'l-halki yedâ” şuşullerinin kadim İstanbul tekke kültüründe yer alan “Aşkın ile Aşıklar Yansın Yâ Rasûllallah” ve “Bağrımdaki Biten Başlar” ilahileri ile aynı besteye sahip olduklarını tespit ettim. Cenaze nevbесinin İstanbul'da geçmiş dönemlerde icra edilmiş olduğu bilgisi, Halep'te bu geleneğin günümüze kadar ulaşması ve buna ilave olarak ortak bestelerin varlığını öğrenmek bu iki merkez arasındaki ilişkiye dair örnek ve delilleri çoğaltmaktadır.

Sonuç olarak cenaze nevbесine dair bir örneğin ele alınması ve incelenmesi ile bu formun nasıl icra edildiği sorusu cevaplanmış, Osmanlı musiki kültürü ve mirasına yönelik bir inceleme yapılarak alandaki çalışmalara önemli bir katkı sunulmuştur.

Bundan sonraki çalışmalar için farklı coğrafyalarda nevbenin icra edilış şekli incelenerek, nevbe icrası üzerine yapılmış çalışmalara karşılaştırmalar yapılabilir. Böylece nevbe formu tanım ve içerik olarak artan örnekleri ile zenginlik kazanmış olur. Ayrıca farklı repertuvarlarda Osmanlı müzik kültürüne dair yeni eserler ortaya çıkmış olur. Bunun yanı sıra gerek tasavvuf ve tarikat tarihi kaynaklarında gerekse tekke arşivlerinde nevbeye dair bilgiler olup olmadığı araştırılabilir. Bu vesile ile Osmanlı musiki ve kültür mirasına daha bütüncül bir yaklaşım ile bakılmasını ve yapılacak olan çalışmalarda araştırmacıların bu noktayı dikkate almalarını tavsiye ederim.

Bilgilendirme ve Teşekkür

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir. Bu alanda çalışmaya beni yönlendiren ve gerekli bağlantıları kurmamı sağlayan Sn. Hasan Sevil’e, Cenaze Nevbesi’ne dair kaydı ve nevbe ile ilgili bilgileri bizimle paylaşılan Sn. Hasan el- Keyyâlî ve Sn. Muhammed Bâkır el- Keyyâlî’ye şükranlarımı arz ederim. Ayrıca Extended Abstract konusunda yardımlarını esirgemeyen Sn. Philip Bryer’e teşekkür ederim.

Kaynaklar

Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2010). *Sosyolojik açılımlar, sunular ve tartışmalar* (M. S. Durgun & A. Gümüő, Çev.). BilgeSu Yayıncılık.

Agayeva, S. (2007). Nevbe. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (33/37-38). TDV Yayınları.

Aloş, H. (2016). *Batıncıkî Zâviyesi Mevlid-i Nebî video kaydı*. Halep. https://www.youtube.com/watch?v=_R8wI9kz8yk&list=PLpKIIJkmCzMjwEaz3Qw-hNhqe2MQybOPn&index=6

Devellioğlu, F. (2002). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Aydın Kitabevi.

Erdaş, S. Ő. (10 Ekim 2022). *Mevlid-i Nebî video kaydı*. Bursa.

Erdaş, S. Ő. (2022). Türk Din Mûsikisinde nevbe formu ve Keyyâlîyye Tarîkindeki icrasının incelenmesi. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 26, 101-120.

Ergun, S. N. (1943). *Türk musikisi antolojisi: dini eserler*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Keyyâlî, H. (2011). *İbrahim Keyyâlî'nin Cenâze Nevbesi video kaydı*. Halep.

Keyyâlî, H. (26 Mart 2022). *Nevbe üzerine kişisel görüşme*. Tekirdağ.

Keyyâlî, M. B. (7 Kasım 2021). *Nevbe üzerine kişisel görüşme*. Bursa.

Koç, M. (2021). *Revnakoğlu'nun İstanbulu; Fatih*. Fatih Belediyesi.

Müslimani, İ. (16-18 Mayıs 2022). *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı "19. ve 20. yüzyılda Orta Doğu'da Osmanlı müzik kültürü" başlıklı sempozyumda nevbe üzerine yapılan görüşmeler*. Hatay.

Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Revnakoğlu, C. S. (2003). *Eski sosyal hayatımızda tasavvuf ve tarikat kültürü* (haz. Bayın, M. D. - Dervişoğlu, İ.). Kırkambar Kitaplığı.

Sâmi Ő. (1989). *Kamûs-ı Türkî*. Enderun Kitabevi.

Sevil, H. (2017). *Keyyâlî Nevbe icrası video kaydı*. İstanbul, Eyüp.

Topaloğlu, B.- Karaman H. (1980). *Arapça Türkçe yeni kâmus*. İstanbul.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. baskı). Seçkin Matbaacılık.

Yazarın Biyografisi



Safiye Şeyda Erdaş 1985'te Kocaeli'nde doğdu. Orta ve lise eğitimini Kadıköy Anadolu İmam-Hatip Lisesi'nde tamamlamıştır. 2008 yılında Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden mezun olmuştur. Fakülte yıllarında ve devam eden eğitim sürecinde Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turâbi, Dr. Nuri Özcan, Dr. Nuri Uygun ve Prof. Dr. Ayşe Başak İlhan Harmancı'dan mûsikî alanında istifade etti. 2011 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalında, Halvetî Evrâdı (Vird-i Settâr)'nın Rumeli'deki okunuşu ve müzikal analizi adlı tezi ile yüksek lisansını tamamladı. 2018 yılında yine aynı anabilim dalından Evrâd okuma geleneği içerisinde Rifâî evrâdı (İstanbul ve Rumeli mukayeseli örneği) adlı çalışması ile mezun olarak doktorasını tamamladı. 2019 yılında Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyesi olarak göreve başlayan Erdaş halen bu görevini sürdürmektedir. Dini Mûsikî ve özellikle Tekke Mûsikîsi alanlarında çeşitli çalışmaları bulunan yazar aynı zamanda kanun sazı icracısıdır. Çeşitli konser, dinleti, albüm ve televizyon programlarında sazı ve çalışmaları ile yer almıştır.

Kurum: Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sakarya, Türkiye.

Email: safiyeseyda@sakarya.edu.tr

ORCID: 0000-0002-3277-6415

An examination of the performance of the funeral Nawba, one of the forms of Turkish religious music: the case of Aleppo

Extended Abstract

Until the last century, Nawba was one of the most active musical forms in Turkish religious music. However, its execution within the borders of Turkey in the post-Republic period was forgotten over time. On the other hand, it continues to be performed in geographies belonging to the same civilization outside Turkey's borders. In addition to following the Hijri calendar, the events occurring in daily life were also considered for the performance of Nawba. It has been performed and is practiced for marriage, circumcision, funeral, and rain prayer, as well as religiously important days such as the day of the rite of sect, caliphate ceremony, Prophet Mohammed's birthday (Mawlid-i Nabi), Eids (Fitr and Adha) in dervish lodges. Nawba is not only a performance specific to the Kayali sect but is also performed in the Rifai, Qadiri, Desuki, Badawi, and Halwati sects. For this reason, new information about nevbе, which is a form of lodge music, has become extremely important, especially recently. This study aims to present and examine an example of Nawba, which is a form of performance that is rooted in the past. It is known for being performed in a certain place, but this time examples of Nawba will be discussed in motion and outdoors. How the funeral Nawba is performed is the main challenge of this research. Additionally, the study considers how many chapters it has and which shuguls (arabic hymns) are included in it. In this research, the video recording of Ibrahim al-Kayali's funeral Nawba, which took place in Aleppo in 2011, was examined. First of all, it was determined how many chapters of the Nawba were performed and which works were read. After the literature review on the Nawba, and especially the funeral Nawba, the live performance recording was examined in the light of the available information. Shuguls read in Nawba have been determined and, as far as the recording allows, they have been included in the notes and presented in the study. Thus, an exemplary report of the funeral Nawba was presented. First, in this study, the video recording of Ibrahim al-Kayali's funeral Nawba, which took place in Aleppo in 2011, was used. In addition, the works of Sadeddin Nuzhet Ergun and Cemaleddin Server Revnakoglu - the sources of information that have survived - were consulted. Apart from these, interviews were held with people who witnessed the performance of the Nawba and even directed the performances, and the information obtained from this was analyzed in the light of the sources. As a result of the study, I see that this Nawba comprises seven chapters. This division has been made based on the *Tashif* text and *Kerte*. This Nawba performance is different from other Nawba performances. First of all, *Ta'tir* which was performed as Nawba salat and *Nabawi part (fasıl)* were not performed. The Nawba, normally performed in a maximum of three parts, is performed in seven parts here. After the recitation of *Tashif*, the parts continue with the performance of the shuguls and end with the *Kerte* part. In the Nawbas other than the funeral Nawba, the parts are generally composed of shuguls and *Kerte* parts. *Tashif is recited once in the Nawba*. In line with these data, I see that the funeral Nawba is a unique form of execution. Halile and bendirs, which are among the Nawba instruments, can be seen on the funeral Nawba. The presence of five bendirs overlaps with other Nawba performances. In addition to these, other shuguls are also read. In addition, with this study, I have determined that "Ente suratu'l-ekvan" and "Ma medde li hayri'l-halki yeda" have the same composition as the hymns "Aşkın ile Aşıklar Yansın Yâ Rasûlallah" and "Bağrımdaki Biten Başlar". In addition to learning about the existence of common compositions, the knowledge that the funeral Nawba was performed in Istanbul in the past and that this tradition has survived to the present day in Aleppo increases the examples and evidence of the relationship between these two centers. As a result, by considering and examining an example of the funeral Nawba, the question of how this form was performed was answered, and an important contribution was made to the studies in the field by making an examination of the Ottoman music culture and Ottoman cultural heritage. In the next studies, methods of performing the Nawba in different geographies can be examined and comparisons can be made with studies of the performance of the Nawba. Thus, the Nawba form gains richness with increasing examples in terms of definition and content. In addition, new studies on Ottoman music culture emerged in different repertoires. In addition, it can be researched whether there is information about Nawba in both Sufi sources and lodge archives. On this occasion, I recommend that the Ottoman music culture and Ottoman cultural heritage be looked at with a more holistic approach and that researchers should take this point into consideration in future studies.

Keywords

Aleppo, funeral Nawba, Nawba, Rifai, Turkish Religious Music

Hüseyin Sadettin Arel'in Türk makam müziğinde çok seslilik anlayışı: “kemençe beşlemesi” örneği

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı*

Doç. Sadık Uğraş Durmuş**

Araş. Gör. Orkun Zafer Özgelen***

*İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Harbiye, Maçka Cad., Şişli, İstanbul, Türkiye. Email: colakoglug@itu.edu.tr ORCID: 0000-0001-5586-3426

**İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Reşitpaşa Mah. Emirgan, Sarıyer, İstanbul, Türkiye. Email: sadikugrasdurmus@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0001-7122-7390

***Sorumlu Yazar, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzik Teorisi Bölümü, Validei Atik Mah. Üsküdar, İstanbul, Türkiye. Email: ozgelen@itu.edu.tr ORCID: 0000--0003-3597-7703

DOI 10.12975/rastmd.20231114 Submitted January 10, 2023 Accepted March 17, 2023

Öz

Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955)'in Türk Makam Müziği (TMM) çalgıları için bestelediği ikileme, üçleme, dörtleme¹ gibi eserleri ve özellikle organolojik bir düşünce doğrultusunda ele aldığı kemençe beşlemesi projesi, Batıdaki “çok seslilik” ve “çalgılama” anlayışının TMM çalgılarıyla gerçekleştirilebileceğinin ifadesidir. Arel, bu fikri Batı müziğindeki; *quartet*, *quintet* gibi yaylı çalgı topluluklarından almıştır. Bir yandan TMM'yi meşrulaştırmak amacı güden Arel, Batı müziğinin ses sistemi üzerine inşa ettiği bir ‘ses’ ve ‘eğitim’ sistemi sunmakta ve aynı öykünmeyi çok sesli çalgısal eserleriyle de vermeye çalışmaktadır. Makam müziği ve çok sesliliği bir arada kullandığı eserlerinde, bestecilere yeni anlayışı sunmayı hedefleyen Arel, yaşadığı dönemin müzik ve kültürel düşüncesini yansıtmaktadır. İki bölüme ayırabileceğimiz çalışmamızın birinci bölümünde, müzik çalgılarının sosyal ve kültürel hayattaki önemini yanı sıra, ‘kemençe beşlemesi’ projesinin tarihsel kaynaklar doğrultusunda bir özeti verilmiş ve modernleşme anlayışının projeye katkısına kısaca değinilmiştir. Çalışmanın metodolojisi ve sınırlılıkları ortaya konmuş ve kullanılan terimlerin nedenselliği açıklanmıştır. Bu çerçevede beşlemede karşımıza çıkan müzikal terimler, eserin formu, donanım ve anahtar kullanımları gösterilmiştir. Çalışmamızın ikinci bölümünde kemençe beşlemesindeki çalgılar, müzik terimleri, anahtar ve donanım kullanımları ile çok seslilik anlayışı analiz edilmiştir. Ayrıca kemençe beşlemesinde ney çalgısına yer verilmesi, Arel'in Batı müziğini emsal olarak yaptığı proje doğrultusunda, Batı müziği formları üzerinden tartışılmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sisteminde bir sekizli içinde 24 perde olması ve aralıkların eşit olmaması sebebiyle, eserin armonik analizinde karşımıza çıkan akor tipleri tespit edilmiş ve analizler bu yöntem doğrultusunda tonal armoni analizi kapsamında yapılmıştır. Bu meyanda Arel'in besteciliği ve kemençe beşlemesinin çok seslilik anlayışı incelenmiş ve kendi sistemine uyan ve uymayan yapılar tespit edilerek örneklerle açıklanmıştır. Bu eksende çalışmamız kemençe beşlemesindeki müzikal analizin ilk defa ele alınması açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler

armonik analiz, Hüseyin Sadettin Arel, kemençe beşlemesi, makam teorisi, Türk makam müziği

Giriş

Eliot Bates *The Social Life of Musical Instruments* adlı makalesinde, araştırmacı Kevin Dawe'den verdiği alıntıda, çalgılar için, “Onlar söylem ve siyasal olarak kültür ağlarında yer alırlar ve statü belirleyici konumdadırlar. Çalgılar bir materyal oldukları kadar, sosyal yapının kendisidirler” (Bates, 2012: 368) demektedir. Özellikle insan hayatının bir parçası olan çalgılar, sosyal, kültürel ve hatta siyasal hayattan ayrılmaz niteliğe sahiptirler. Bates'in

de yazdığı gibi, kimi zaman duygusal ve manevi ihtiyaçları karşılayan, kimi zaman toplumsal statümüzü belirlemeye kadar işlevselliği olan çalgılar, müziğin kendisi kadar önemli ve etkin bir roledir.

¹ Arel tarafından Türkçeleştirilmiş duo, trio, quartet ve quintetin karşılıkları olan ikileme, üçleme, dörtleme, beşleme gibi terimler, günümüzde ikili, üçlü, dörtlü, beşli olarak tanımlanmaktadır. Çalışmamızda kemençe beşlemesini temel aldığımızdan, beşleme terimi Arel'in bulunduğu bir kelime olarak bilinçli şekilde kullanılmaktadır.

Hüseyin Sadettin Arel'in TMM'de çok seslilik düşüncesini kendine özgü kriterlerle gerçekleştirdiği ikileme, üçleme, dörtleme ve beşleme gibi eserleri tarafımızdan incelenmiş ve bu çalışmada el yazması defterinde yer alan *Beşleme no. 1*'in tarihsel arka planı doğrultusunda müzikal ve armonik analizi yapılmıştır.

Arel'in çok sesliliği makamsal çerçevede ele alırken akorları kullanma yöntemleri çalışmalarımız kapsamında incelenmiş, *Kemençe Beşlemesi* eserinin analizinde majör ve minör gibi akorlardan başka, yeni arayışlar içinde farklı tip akorların da kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu nedenle önerdiğimiz yöntem doğrultusunda akor tipleri ve bu akorları oluşturan 3'lü aralıkların koma değerleri sunulmuştur. Ancak bu akorlarda yer alan perdeler, icra pratiğinde farklı frekanslara taşınabilmektedir. Perdelerin bu değişkenliği nedeniyle, Tablo 1'de sunulan koma değerleri gerçek icra pratiğini her zaman yansıtmayacaktır. Bu aralıkların tanımlanması için yine AEU sisteminin sunduğu koma değerleri temel alınmıştır.

Araştırmanın Sınırlılığı

Makalemizde kendi içinde çok bölümlü, 200 ölçüden oluşan, beş ayrı çalgı için yazılmış *Beşleme no. 1* adlı eserde yer alan müzik örnekleri incelenmiştir. Bu meyanda doktora çalışmasında kapsamlı açıklaması ve incelemesi yapılan eserden, Arel'in bestecilik anlayışını ortaya çıkaracağını düşündüğümüz kısımlar seçilmiş ve örneklendirilmiştir. Eserde makam ve tonal müzikten yararlanılarak kurgulanan çok seslilik anlayışı içinde akor tipleri tespit edilmiş, bu akorlar önemli kalış yerlerinde belirtilmiştir. Eserde kullanılan "usullü taksim" bölümünün gelenekle ilişkisi "Küllü Külliyyat" eseri doğrultusunda sorgulanmıştır. Ayrıca eserde "göçürme (*transpoze*)" yoluyla elde edilen makamsal yapıların, Arel'in kendi sistemine uygunluğu örneklendirilerek ortaya konmuştur.

Araştırma Problemi

Makalemizin temel araştırma problemi;

Hüseyin Sadettin Arel'in çok sesliliğe bakış açısı çerçevesinde *Beşlemesi no.1* adlı eserinin analiz edilmesi ve kendisine ait Türk Müziği ses sistemi kurgusu doğrultusunda incelenmesinden oluşmaktadır. Arel'in çok seslilik anlayışı ve makamsal müziğe bakış açısı özellikle Arel'in; *Türk Musikisi Kimindir?*, *Armoni Dersleri*, *Kontrpuan Dersleri*, *Füg Dersleri*, *Türk Müziği Nazariyatı Dersleri* başlıklı kitap ve süreli yayınları üzerinden değerlendirilmiştir. Bu bakış açısı ve düşünceler doğrultusunda, Arel'in çok sesli makamsal müzik eserlerinin listesi çıkarılarak ele alınmış, bunlar arasında özellikle bir çalgı grubu (kemençe) için bestelemiş olduğu *Beşleme no.1* adlı eserinin analizi bu makalenin konusunu oluşturmuştur. Arel'e ait kitap ve makaleler dışında; *Asrı Kemençe* ve *Orkestral Müzikte Yeni Bir Tını: Kemençe Kuartet* isimli kitaplar da literatür araştırması sürecinde incelenmiştir.

Bu makalenin temel amacı döneme ait çok sesli makamsal müzik çalışmaları içerisinde Arel'in çok seslilik düşüncesini kemençe beşlemesi ve *Beşleme no.1* adlı eseri doğrultusunda incelemek, değerlendirmek ve müzikal analizini sunmaktır.

Bu ekseninde:

- Kemençe beşlemesinin çok sesli TMM içindeki yeri nedir?
- Arel'in Kemençe beşlemesini oluşturma fikri nereden gelmiştir?
- Beşleme no. 1 makamsal çok seslilik anlayışı çerçevesinde nasıl bestelenmiş ve çok seslilik anlayışı makamsal müziğe nasıl uygulanmıştır?
- Eserde makamsal anlayış yanında tonal kurgular da var mıdır?
- Eserin formu nasıldır?
- Donanım, anahtar ve müzik terimleri kullanımı partisyona nasıl yansımıştır?

gibi sorular çalışmamızın temel eksenini oluşturmaktadır.

Yöntem

Bu makale gözlem, analiz ve veri toplama esasına dayanan nitel bir anlayışın ürünü olup, Hüseyin Sadettin Arel'in düşünce dünyası açısından çok seslilik fikri doğrultusunda "kemençe beşlemesi projesi" ve eserin müzik analizini kapsamaktadır. Çalışmamızın ana eksenini; kemençe beşlemesinin müzikal ve armonik analizi oluşturmaktadır. Günümüze kadar kemençe beşlemesi ile yapılan çalışmalar tarihsel ve organolojik boyutta kalmış, eser günümüze kadar seslendirilememiş, armonik ya da makamsal incelemesi yapılmamıştır. Bu makale ve makalenin bağlı olduğu doktora tez çalışmamızda, konu ilk kez müzikal ve armonik analiz doğrultusunda ele alınmıştır.

Açıklanması gereken önemli noktalardan biri de eseri analiz ederken kullandığımız ve TMM'de oldukça sık karşılaşılan terim olan 'çeşni' kavramıdır. 'Çeşni' kavramı ilk olarak Haşim Bey Edvarında Muhayyer makamı tarifinde kullanılmıştır: "... Muhayyerden perde perde Neva, Çargâh, Segâh açarak cüz'î Sabâ çeşnisi belli belirsiz icra ederek..." (Okan, 2015: 82). Haşim Bey'in ifadeleri çerçevesinde çeşniyi makamın esas perdelerinin dışında bir renk oluşturan yapı olarak düşünebiliriz. Nitekim Muhayyer makamı perdelerinin dışındaki Sabâ perdesinden bahsederken, orada oluşan farklı bir melodik yapıyı tanımlamak için çeşni kavramının kullanıldığı açıktır. Arel ve Rauf Yekta nazariyat kitaplarında geçmemekle birlikte, çeşni kavramını Arel ekolünden İsmail Hakkı Özkan *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri* adlı eserinde basit makamları oluşturan 4'lü ve 5'lileri çeşni olarak vermiştir.

Özkan, çeşniyi şu şekilde tarif etmiştir: "Çeşni, lezzet demektir. Türk musikisi esasını, çeşni dediğimiz 4'lü ve 5'liler meydana getirir" (2000: 41). Yakup Fikret Kutluğ ise *Türk Musikisinde Makamlar* adlı kitabında çeşninin makamları tanıtmaya gücüne sahip olduğunu ve bu şekilde bir makamı diğerinden ayırt edebildiğimizi yazmaktadır (Kutluğ, 2000: 92, 175). Bu açıklamalardan belirli

bir rengi ve tınıyı ifade eden melodik yapıya çeşni denilebileceği çıkarımı yapılabilir.

Çalışmamızda çeşni terimi, bazı perdeler üzerinde yapılan ve belirli bir makam ile tanımlanabilen ya da tanımlanamayan melodik yapılar için kullanılmaktadır. Bu melodik yapılar Batı müziğindeki tonal yapıya yaklaştığı durumlarda, çeşninin yanında tonal müziğe atıf yapan kavramlarla da ifade edilmektedir. Nitekim Arel eserlerini iki müziğin de araç ve materyalleri kullanarak, hibrit şekilde meydana getirmiştir.

Kemençe beşlemesinin tonal armoni estetiği çerçevesinde bestelenmiş olduğu görülebilir. Kullanılan çok seslilik anlayışı tonal armoni sistemi ile kurgulanmış olsa da eserde major, minor, artmış ve eksilmiş gibi akorların yanı sıra çok geniş bir yelpazeye yayılan akorlarla karşılaşmaktayız. Bunun nedeni; TMM çerçevesinde AEU sisteminin bir tam sesi 9 komaya bölmesidir. Sonuçta 3'lü aralıklardan oluşan akor yapıları bu koma değerlerine göre Tip-1, Tip-2... olarak tespit edilmiş ve eser içinde de gerekli yerlerde gösterilmiştir (Tablo 1). Böylelikle tonal müziğin yapısında bulunmayan akor yapıları oluşturulmuştur. Eserin taşıdığı hibrit yapı sebebiyle, bu çalışmaya özgü bir akor sınıflandırma sistemi geliştirilmiştir. 3'lü akor sisteminin makam müziğine özgü unsurlarla bütünleştiren beşleme eserinin armonik analizini mümkün kılan bu sistem aşağıda sunulmuştur.

Tablo 1. Akor tipleri ve koma değerleri

Akor Tipi	Alt 3'lü Koma Değeri	Üst 3'lü Koma Değeri
Tip-1	18	13
Tip-2	17	14
Tip-3	14	17
Tip-4	13	18
Tip-5	18	17
Tip-6	18	18
Tip-7	14	13
Tip-8	13	13
Tip-9	17	10
Tip-10	17	9
Tip-11	10	16
Tip-12	10	17
Tip-13	17	18

Tabloda 5'li akorlardaki alt ve üst 3'lülerin koma değerleri verilmiş ve akor tiplerinin çeşitliliği tespit edilmiştir.

Bulgular

Makalemizde kendi içinde çok bölümlü, 200 ölçüden oluşan, beş ayrı çalgı için yazılmış *Beşleme no. 1* adlı eserin müzikal dilini yansıttığını düşündüğümüz müzik örnekleri incelenmiştir. Bu doğrultuda makamsal çok seslilik kurgusu içinde karşımıza çıkan akor tipleri tablo halinde verilerek, eser içinde gösterilmiştir. Kantemiroğlu'nun “Küllü Külliyyat” eseri ışığında, eserdeki “usullü taksim” bölümünün gelenekle ilişkisi ele alınmıştır. Çok seslilik kurgusu içinde makam kullanımının, Arel'in kendi nazariyat ve ses sistemine uygunluğu sorgulanmış ve örneklerle açıklanmıştır. Ayrıca Arel tarafından, Batı müziğindeki *quartet* ve *quintet* gruplarından ilham alınarak oluşturulan ve temelde kemençe beşlemesi için bestelenen eserde, üflemleri çalgı olan ney çalgısının yer alması Batı müziğindeki formlar ışığında incelenmiştir.

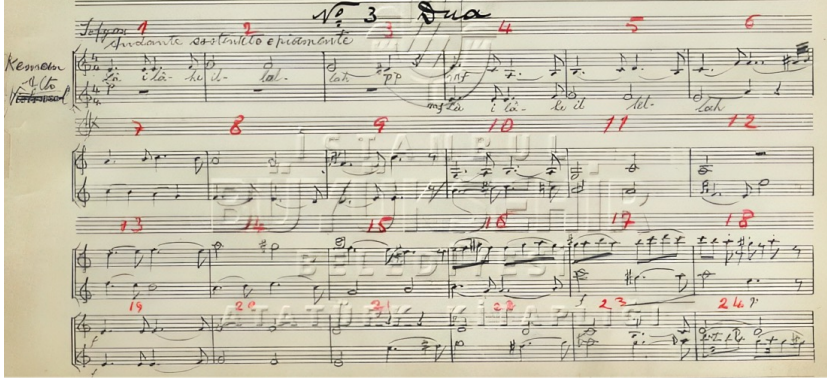
Hüseyin Sadettin Arel'in Besteciliği ve Eserleri

“Arel ekolu”nden olan Yılmaz Öztuna ve Arel'e Hasan Ferit Alnar ile bağlanan Ruhi Ayangil tarafından Arel'in eserleri türlerine ve

sayılarına göre listelenmiştir (Eserlerin geniş kapsamlı sınıflama ve listesi için bkz. Arel Sempozyumu, Ayangil, 2017: 37-54). Yılmaz Öztuna “Arel'in bine yakın kompozisyonunun aslı hala Laika Karabey'de” (Öztuna, 1986: 55) ifadesiyle, Arel'in bin civarında eseri olduğunu belirtmektedir. İlk bestecilik yıllarında Batı müziği ve formlarını kullanarak besteler yapan Arel, sonraki yıllarda daha çok TMM'ye eğilmiş ve buna yönelik eserler vermiştir. Öztuna, Arel'in eserlerinde yüz civarında makam kullandığını söylemektedir: 50 Kürdilihicazkâr, 36 Uşşak, 30 Hüseyini, 25 Ferahnüma, 22 Bayati, 18 Nikriz, 17 Acem-Aşiran, 16 Karcıgar, 16 Nihavend gibi... (Öztuna, 1986: 105-106). Arel'in TMM'de notasyon konusuna azami dikkat eden besteci olduğunu söyleyebiliriz. Kullandığı dinamik, artikülasyon, anahtar, donanım kullanımı, tempo terimleri, metronom vs. icracılara eserlerin yorumu hakkında oldukça fikir vermiş ve yol gösterici olmuş, bu manada TMM'nin icra pratiğine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Makam dizilerini şed olarak kullanması, özellikle donanım işaretlerini sık rastlanılmayan bir şekilde çevirmiş ve bu noktada icracıyı pozisyon kullanmaya ve çalgısının sınırlarını keşfetmeye teşvik etmiştir.

Arel'in eserlerinde kullandığı tasviri başlıklar (Düğün Evinde, Oyuncu Kız, Fena-yi Hayat vs.) gelenekten gelen bir durum olsa da (bkz. Tura, *Kantemiroğlu Edvarı Cilt II*, 2001, Cevher, *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmua i Saz ü Söz* yer alan tasviri başlıklı eserler, 1995), Arel'in bu yöntemi izlenimci besteciler gibi kullandığını söyleyebiliriz. Örneğin

'ikilemeler no. 1' defterindeki keman ve viyola için yazdığı *Dua* adlı eserde, normalde enstrümantal olarak icra edilen kısımların altına 'la ilahe illallah' gibi dini bir metnin yazılması, eserin başlığı olan *dua* kavramını icracı açısından daha etkili kılmaktadır (Figür 1):



Figür 1. İkilemeler no.1 'Dua' bölümü

Arel'in tespit edilen tek sesli bestelerinin sayısı türlerine göre şu şekildedir (Tablo 2):

Tablo 2. Formlarına göre Türk makam müziği besteleri tablosu

Türk Makam Müziği Eserleri		
Dini Eserler	Sözlü Eserler	Saz Eserleri
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 51 Mevlevi Ayini ➤ 108 Durak ➤ 88 İlahi 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 13 Taksim (Ney için) ➤ 24 Peşrev ➤ 29 Konser Saz Semaisi ➤ 80 Saz Semaisi ➤ 42 Oyun Havası ➤ 21 Tasviri Saz Eseri ➤ 8 Taksim ➤ 1 Köçekçe ➤ Köçekçe Takımı (1- 10) 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Beste ➤ Semai ➤ 51 Gazel ➤ 2 Gazelli Taksim ➤ 2 Marş (İstiklal Marşı, Mahur Bayrak Marşı) ➤ 196 Şarkı

Arel'in kemençe beşlemesi için yazdığı tonal ve makamsal çerçevedeki eserleri iki adettir: 'Beşleme no. 1'; ney, kemençe, alto kemençe, tenor kemençe, bas kemençe için bestelenmiştir. 'Beşleme no. 2'; 2 keman, alto, viyolonsel, tanbur için bestelenmiş fakat tamamlanmamıştır.

Arel'in eserlerinde hem yeni bir anlayış

yaratma hasleti, hem de didaktik özellikler gözlemlenebilmektedir. Bunun en önemli sebeplerinden biri daha önce yapılmamış ya da denenmemiş unsurlar barındırması bakımından ele alınabilir. Arel bu unsurları kimi zaman Batı müziği materyallerinden, kimi ya da çoğu zaman da TMM anlayışından yararlanarak eserlerinde tatbik etmiştir. Tanzimat sonrası TMM'yi Batı müziği

anlayışı ile armonize etme eğiliminin önem kazanmasından sonra Arel, TMM çalgı ve makamlarını çok sesli biçimde kullanan ve bu doğrultuda oldukça fazla eser veren ilk bestecilerdendir. Çok sesliliği tonal armoni estetiği çerçevesinde ele alırken, makamsal müziğe ilişkin sorunlarla karşılaştığı, hatta kendi sistemine muhalif olan materyaller kullandığı görülmektedir. Bununla birlikte çalışmalarının alanında ilk olduğu göz önüne alınmalı ve didaktik denemeler olarak değerlendirilmelidir.

Hüseyin Sadettin Arel besteciliğe ve "dâhi besteci" yetiştirmeye oldukça önem vermektedir. Onun için besteci öyle muazzam yenilikler yapar, öyle harikalar yaratır ki âlemler birleşse bile bunu icat edemezler. Arel bestecinin bunu yapabilmesi için sekiz teknikten bahsetmektedir. Bunlar: armoni, kontrpuan, kanon, füg, kompozisyon, çalgılama ve orkestrasyondur (Ok, 2021: 117). Arel her birini "ilim" olarak tanımladığı bu dağarcığı eserlerinde uygulamaya özellikle dikkat etmiştir. Bu uygulamayı TMM çalgıları ve makamsal şekilde ifade etmesi, Arel'in deyimiyile "milli bir musiki" oluşturma konusunda bestecilere bir kapı açma güdüsü taşımaktadır.

Kemençe Beşlemesi ve 'Beşleme No. 1'

Kemençeci Vasilaki ve Tanburi Cemil Bey'den önce 'kaba saz' ya da köçekçe takımları içinde olan kemençe, bahsettiğimiz isimler ile 'ince saz' takımına dahil olmuştur. Cemil Bey kemençeye dördüncü teli ilave eden ilk icracılardandır. Dördüncü teli eklerken kemençenin tel boylarını göz önünde bulundurmayan Cemil Bey'den sonra Arel, kemençeye üst eşiği ekleyerek tel boylarını eşitlemiş ve oluşturduğu kemençeyi 'soprano kemençe' olarak kabul etmiştir.

Zühdü Rıza Tinel'in 1922'de kaleme aldığı, kemençe üzerine organolojik olarak öneriler ve tavsiyeler verdiği, dört telli kemençe ve keman ailesinden örnek alınarak düzenlenmiş 'kemençe beşlemesi'nden bahsedilen 'Asri Kemençe' adlı kitap da beşlemenin ilk fikirlerini sunan en önemli kaynaklardan biridir (Sarı, 2010: 72).

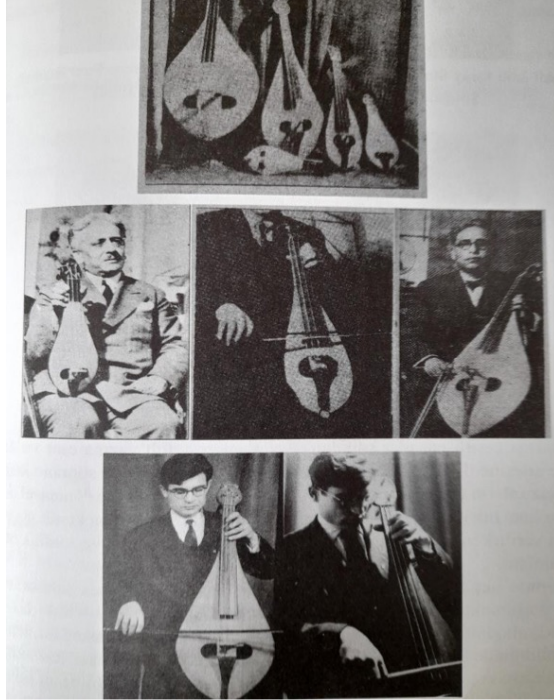
Arel'in 1 Ağustos 1948'de Musiki Mecmuası'nda yazdığı, "Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler..." adlı makalesinde bu düşüncesinin nasıl hasıl olduğunu anlatmaktadır. Aynı sayıda soprano, alto, tenor, bas ve kontrbas Kemençelerin anahtarları ile ses sahaları (Figür 2) ve dönemin icracılarının fotoğrafları verilmiştir (Figür 3), (Arel, 1948: 6, 5-7):

Öteden beri kemençenin musikimizde değer ile mütenasip bir mevki alamadığını görür, bu sazın hususiyeti bozulmaksızın tekemmül ettirilecek olursa mühim vazifeler yüklenebileceğini düşünürdüm. Minimini cüssesinden hiç umulmayacak bir gürlükle çıkardığı tok ve donuk sesteki cazibe...her zaman beni ilgilendirirdi. Hatta o merakla bir vakit kemençe de çalmıştım.

Gönlüm diyordu ki, bu saz yegâh, rast, neva seslerine düzenlenen üç tanecik telin mahdut imkanları içinde sıkışık kalmasın da hem telleri, kemanda olduğu gibi dörde iblağ edilip kaba rast, yegâh, dügâh, hüseyini seslerine düzenlensin; hem de yine keman nevinde olduğu gibi birbirinden büyük beş kemençe vücuda getirilerek takriben beş sekizli genişliğinde ses servetine ve o nisbette bol imkanlara sahip, polifoniye elverişli bir saz heyeti ortaya çıkarılsın (Arel, 1948: 6, 3).



Figür 2. Kemençe çeşitlerinin akort ve ses sahaları (Arel, 1948: 6, 5)



Fotoğraf 1. Kemençe Beşlemesi ve icracıların fotoğrafları (Sarı, 2020: 79)

Batıdaki yaylı çalgı topluluğunun ses sahası doğrultusunda; *alto*, *tenor*, *bas* ve *kontrbas* şeklinde ifade ettiği beş kemençe fikrini kurgulamıştır. Bu kurgu, batının keman ailesinin Türk Müziğine has bir çalgıyla da oluşturulabileceğini kanıtlarken, geleneksel bir çalgı topluluğu kurmayı da hedeflemektedir².

Orkestral Müzikte Yeni Bir Tını: Kemençe Kuartet başlıklı kitapta Hüseyin Sadettin Arel ve Zühdü Rıza Tinel tarafından başlatılan,

² Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan 'ulusalcılık' fikri; toplumların her alanında etkili olduğu gibi, müzikte de etkisini göstermiştir. I. Dünya Savaşı (1914-1918) öncesinde yoğunlaşan ve sonrasında daha keskinleşen bu düşüncenin ilk tezahürleri Çarlık Döneminin son zamanlarında Vasily Vasilievich Andreyev'in kurduğu ve sopranodan basa kadar beş ayrı çalgıdan oluşan Balalayka topluluğu ile görülmüştür (Sarı, 2020: 43-44). 1955'te imzalanan Varşova Paketi ile oluşan Doğu Bloğu ülkeleri (Bulgaristan, Polonya, Romanya, Macaristan), 1991'de Rusya Sovyet Federatif Cumhuriyetinin yıkılmasıyla bu refleksi göstermişlerdir (Sarı, 2020: 234). Rusya Federasyonundan ayrılan bu ülkeler, bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte geleneksel yapıları üzerinden birlik ve beraberlik duygularını sergilemiş ve bunun en önemli örneklerini müzik alanında geleneksel çalgı orkestraları kurarak güçlendirmişlerdir.

Cafer Açın ve Cüneyt Orhon tarafından emek verilip devam ettirilmeye çalışılan kemençe beşlemesi projesinde kontrbas kemençe ve bariton kemençenin hangi oran ve maksat ile imal edildikleri tartışılmıştır (Konu ile ilgili tarihsel arka plan için bkz. Sarı, 2020: 71-91). Kaldı ki Arel, *Beşleme no.1* adlı eseri bir ney ve dört kemençe için yazmış ve kontrbas kemençeyi kullanmamıştır (Sarı, 2020: 93). İlgi çeken önemli konulardan biri de, beşlemede ney çalgısının kullanılmasıdır. Arel neden çalgılamada kontrbas kemençe yerine ney tercih etmiştir? Bunun cevabını vermek zor olmakla birlikte, özellikle Batı müziğinde orkestra çalgılarının gelişiminin sürdürdüğü 18. yüzyıl ortalarını hatırlamak gerekebilir.

Divertimento, *Serana*d, *Nocturne* ya da *Scherzi* formlarına ait müziklerde, yaylıları pedal ses ve kadanlarda desteklemek için flüt, korno, klarinet gibi çalgıların kullanımını görmekteyiz (Smith, 1933: 434-455). Kemençe beşlemesini oluştururken Batı müziğindeki dörtlü ve beşlileri düşünen Arel'in, besteci olarak yine formlardan ve çalgılamadan fikir olarak yararlandığı

kanısındaız. Ayrıca Arel'in kemençe beşlemesi fikrini yine Batı müziğindeki *quartet* (dörtleme) ya da *quintet* (beşleme) gruplarından aldığını söylemek de mümkündür. Bu konuda en önemli amacı, kendisinin de belirttiği gibi; sekiz oktava varan bir ses sahası elde edip, çok sesliliği bu doğrultuda uygulamaktır.

Arel'in 'Kemençe Beşlemesi' için bestelediği, İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB) Atatürk Kütüphanesi'nde Laika Karabey Koleksiyonu'nda bulunan *Beşleme no.1* (Müzik Defteri) başlığını taşıyan eser, 4 numaralı defterde yer almaktadır. Envanteri şu şekildedir (Tablo 4);

Tablo 4. Beşleme no.1 adlı eserin envanteri

Beşleme no. 1	
Defter No	1
Kapak	Kahverengi kapak
Özelliği	Porteli müzik defteri
Dili	Türkçe
Sayfa	24 sayfa sayısı, toplamda 29 sayfa
Durum	Demirbaş

Eserde kullanılan çalgılar şunlardır: ney, soprano kemençe, alto kemençe, tenor kemençe ve bas kemençe. Eserin usulü 10/8'lik aksak semaidir, tempo bölümüne *allegro* yazılmış ve metronom sekizlik notaya 200 olarak belirtilmiştir. Başlık ve bestecinin ismi Latin harfleri ile çalgıların isimleri ise Arap harfleriyle yazılmıştır. İlk sayfanın sağ üstüne 1950 tarihi kaydedilmiştir. Bu eserin

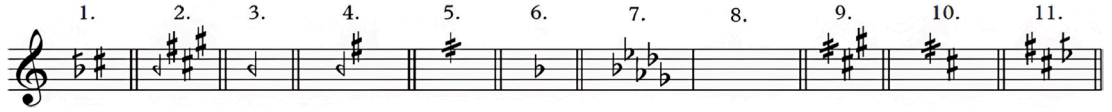
bestelenme tarihi mi yoksa notaya alınma tarihi midir? Bunu tahmin etmek şu an zor olmakla birlikte, çalgıların isimlerinin Arap harfleriyle yazılması, bestenin bu tarihten önce yapıldığına dair bir fikir verebilir.

Defterdeki eserlerde hız, gürlük ve çalgıların çalış teknikleri anlamında kullanılan terimler ise şu şekildedir (Tablo 5):

Tablo 5. Beşlemedeki gürlük terimleri

Hız Terimleri	Gürlük Terimleri	Teknik Terim ve Uygulama
<i>Allegro Poco</i> <i>Ritardando</i> <i>Tempo 1</i> <i>Rallentando</i>	<i>Piano (p)</i> <i>Forte (f)</i> <i>Mezzo Forte (mf)</i> <i>Fortissimo (ff)</i> <i>Sforzando (sfz)</i>	Pizzicato Arco Staccato Sul A Taksim Trill (tr.) Yapay ve doğal armonikler Vurgu (>) Cümle Bağı Uzatma Bağı Sekizlik Çarpma Puandorg Akor ve çift sesler 8va-----

Eserde makam değişimlerinden kaynaklanan şekildedir (Figür 3); donanımlar kullanım sırasına göre şu



Figür 3. Eserde kullanılan donanımlar

Figür 3'te görülen donanımlara göre, eserde kullanılan makamlar genel olarak şu şekildedir; 1) Hicaz ailesi makamları için, 2) Fa diyez üzerinde Müstear ve Segâh makamları için, 3) Hüseyini makamı için, 4) Hüseyini makamı için, 5) La üzerinde Buselik, Neveser makamları için, 6) Fa üzerinde Çargâh³ makamı için, 7) Bu donanım Arel-Ezgi sisteminde çok sık görülmeyen fakat eseri incelediğimiz kadarıyla Hümayun, Kürdi makamlarının Fa sesi üzerine göçürülmesiyle

³ Sözüünü ettiğimiz Çargâh makamı, AEU sisteminde kullanılan ve bu tarife göre: TTBT (Çargâh 5'lisi) + TTB (Çargâh 4'lüsü)'den oluşan bir yapıya sahiptir ve Batı müziğindeki Do majör dizisine oldukça benzemektedir. Gelenekte kullanılan Çargâh makamı ise daha farklıdır. Örneğin 18. yüzyılda Nâsır Dede'nin Çargâh makamı tarifi şu şekildedir: "Acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde çokça gezinerek sabâ gösterip çargâh perdesinde karar verir" (Tura, 2006: 53). Nâsır Dede'nin bu açıklamasıyla, Çargâh makamının sabâ perdesini kullanan ve muhayyer-çargâh perdeleri arasında seyir eden bir karaktere sahip olduğunu anlamaktayız.

ortaya çıkan bir donanımdır, 8) Çargâh ve Buselik makamları için, 9) Nişaburek makamı için kullanıldığı gibi, eserdeki melodik yapı tonal müzikteki La majör dizisini andırmaktadır. 10) Genellikle Nişaburek makamı için, 11) Eseri analiz ettiğimizde, buselik (si) perdesine göçürülmüş bir Sabâ makamı dizisi için kullanıldığı görülmektedir.

Arel beşlemenin formunu belirtmemiştir, bununla beraber eserin formu TMM'deki herhangi bir forma karşılık gelmemekle beraber, Batı müziğinde *Through-Composed Music* denilen ardışık olarak gelen, fakat tekrar etmeyen bölmelerden oluşan müzik formuna tekabül etmektedir (Şekil 1). *Through-Composed Music* terimini 'serbest akışlı müzik' olarak tanımlayabiliriz. Bu formu Schubert'in liedlerinde de görebilmekteyiz (Akkılıç, 2010: 436).

A 1-18	B 19-35	Köprü 36-37	C 38-46	D 47-62	E 63-80	F 81-96	G 97-101	Köprü 101-102
	H 103-115	I 116-127	Köprü 127-128	J 129-150	K 151-161	L 162-200		

Şekil 1. Kemeçe beşlemesi eserinin form yapısı

Eserde makamsal ya da tonal geçkilerin yapıldığı ve 'köprü' olarak tanımladığımız bölmelerde kullanılan ritmik yapıların ve kimi bölümlerin bazı benzeşmelerinden başka herhangi bir tema ve varyasyonlardan ya da belirli bir temanın gelişiminden bahsetmek zordur (Figür 4). Bu nedenle her bölme kendi başına ele alınmış ve değerlendirilmiştir.

36 (Fa # Hicaz çeşnisi)

(Fa # Hicaz çeşnisi)

(Fa # Müstear çeşnisi)

(Fa # Hicaz çeşnisi)

(Fa # Müstear çeşnisi)

(Fa # Hicaz çeşnisi)

(Fa # Segâh çeşnisi)

I La Hüseyini:

101

pizz.

Re Bestenigâr: 16

Figür 4. 36-37. ile 101-102. ölçülerdeki ritmik benzerlikler

Beşlemenin Analizi

Beşlemenin çok sesli yapısı Arel'in besteciliği çerçevesinde "serbest kontrpuan" olarak tanımlayabileceğimiz bir kompozisyon diline sahiptir. Bununla beraber bu müzik dili Arel'e özgüdür diyebiliriz, çünkü kullanılan

yazım dili çok sesli olsa da, melodik yapılar çoğunlukla makamsaldır.

Beşleme Zirgüleli Hicaz makamında başlamış ve Tip-2 akoru yapısı kullanılmıştır (Figür 5):

$\text{♩} = 200$
Allegro

Ney

Soprano Kemeçe

Alto Kemeçe

Tenor Kemeçe

Bass Kemeçe

La Zirgüleli Hicaz: I (T-2)

Figür 5. İlk ölçüdeki La üzerine kurgulanmış Tip-2 akor yapısı

Eserde dikkat çekici bir yapı da iki ayrı çeşninin aynı anda kullanılmasıdır. 22. ölçünün başında kurulan Tip-11 akorunun ardından makamın dördüncü derecesinde bir kalış yapılmış, fakat ney ve alto kemeçede Sol natürel işaretinin olmasıyla beraber, bas

kemeçede Sol diyez sesinin hala devam etmesi, Fa diyez üzerinde hem Segâh (S-T-K), hem de Müsteâr (T-S-K) çeşnilerinin oluşmasına yol açmıştır. Bu noktada çift çeşnili bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (Figür 6):

Segâh çeşnisi

22

p

Müsteâr çeşnisi

Fa # Müsteâr V(T-11) I₆ IV₄

Figür 6. Tip-11 akoru ve Segâh-Müsteâr çeşnilerinin birlikte kullanımı

Eserin 49. ölçüsünde soprano kemençe ve ney çalgısına verilmiş 'taksim' formu usul içinde yazılmış ve Hüseyini makamındadır. Arel'in Şehbal dergisinde Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir)'nun *Külliyat-ı Külli Külliyat* ve *Külliyat-ı Makamat* adlı eserini

yayınlamaya başlaması ve bu eserde Fahte usulünde ve Hüseyini makamında bir taksim formunun olması (Tura, 2001:556), Arel'in gelenekte görülen bir anlayışa da atıfta bulunma ihtiyacı hissettiğini göstermesi açısından önemlidir (Figür 7).

48

Taksim

Taksim

tr~

3

Kutu içindeki notalar işleme sesleridir

Figür 7. Taksim bölümü

81. ölçüde fa üzerindeki Çargâh makamı dizisine birinci derecenin 6'lı akoru ile başlanılmıştır. Sunulan iki ölçüde

yer alan akor yürüyüşlerinin, tonal müziğe oldukça yakın bir noktada durduğu görülebilmektedir (Figür 8).

81

Fa Çargâh: I₆ II₆ V V₆ I IV₆ V₆ I I₆

Figür 8. 81-82. ölçülerde Çargâh makamı ile majör tonalite benzerliği

96. ve 97. ölçülerde Zirgüleli Hicaz ve Hümayun çerçevesinde yazılan bölüm incelendiğinde Arel'in kendi ses sistemi ile çelişen noktalar görülebilmektedir. Partisyondaki artmış 2'li aralıkların olması

gerekenden iki koma daha büyük olduğu dikkat çekmektedir. Bunun yanında Arel'in kendi sisteminde küçük mücennep (S) olması gereken aralıklar, beşleme eserinde bakiye (B) aralığına dönüşebilmektedir (Figür 9).

Fa Zirgüleli Hicaz Fa Hümayun: IV VI

Figür 9. 96-97. ölçülerde Zirgüleli Hicaz ve Hümayun kullanımı

Arel'in beşleme eserinde yer verdiği Zirgüleli Hicaz ve Hümayun makamındaki aralıkların, kendi sistemindeki aralıklarla

karşılaştırılması aşağıda sunulmuştur (Figür 10).

<p>Arel'in beşleme eserinde yazdığı Zirgüleli Hicaz dizisi</p> <p style="text-align: center;">B A₁₄ B T B A₁₄ B</p>	<p>Arel'in kendi sistemine göre Zirgüleli Hicaz dizisi</p> <p style="text-align: center;">S A₁₂ S T S A₁₂ S</p>
<p>Arel'in beşleme eserinde yazdığı Hümayun dizisi</p> <p style="text-align: center;">B A₁₄ B T B T T</p>	<p>Arel'in kendi sistemine göre Hümayun dizisi</p> <p style="text-align: center;">S A₁₂ S T B T T</p>

Figür 10. Fa üzerinde Zirgüleli Hicaz ve Hümayun dizilerinin karşılaştırması

98-99. ölçülerde ney, soprano ve alto kemençelere verilen melodide fa sesi üzerinde Sabâ yapısı ve dördüncü derecedeki T-13 akoru (6'lı akor) görülmektedir (Figür 11). Duyum olarak Sabâ makamına benzeyen yapı, Arel'in kendi sestemindeki formül yapısına uymamaktadır. Sistemde Sabâ dörtlüsünün formülü: K-S-S olmasına karşılık,

fa üzerindeki bu yapı: T-B-S aralıklarına sahiptir. Sistemde fa notası üzerinde yazılacak Sabâ için dik mahur perdesi (1 komalık sol bemol) gerekmektedir, Arel'in bunu neden kullanmayı tercih etmediği bilinmemektedir. Bu açıdan önem arz etmektedir.

98

VI Fa Sabâ: IV⁶
(T-13)

Figür 11. 98-99. ölçülerde Fa üzerinde Sabâ benzeri yapı ve T-13 akoru

Arel'in beşleme eserinde yer verdiği Sabâ aralıklarla karşılaştırılması aşağıda çeşnisindeki aralıkların, kendi sistemindeki sunulmuştur (Figür 12).

Arel'in beşleme eserinde yazdığı Sabâ çeşnisi: Arel'in kendi sisteminde göre olması gereken Sabâ çeşnisi:

T B S K S S

Figür 12. Fa üzerinde Sabâ çeşnisi karşılaştırması

151-161. ölçülerde bas kemençede uygulanan yapay doğuşkanlar sekizlik notaya 200 BPM'de icrayı oldukça zorlaştırmakta ve eserin çalgılaşma çerçevesinde sorgulanması gereken bir bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır (Figür 13).

Figür 13. Bas kemençedeki yapay doğuşkanların bulunduğu kısım

Sonuç

Bu çalışmada Arel'in TMM'de 'çok seslilik' anlayışı ve çalgı kullanımı *Beşleme no.1* adlı eseri doğrultusunda incelenmiş, tarafımızdan analiz edilen eserin seçilen pasajları örnek olarak verilmiştir.

Arel'in Batı müziği temelli Türk Müziği ses sistemi ve makam eğitim modeli inşasıyla birlikte Türk Müziği çalgı topluluğu inşası fikri 'kemençe beşlemesi'nin temelini oluşturmaktadır. 'Kemençe beşlemesi' fikri dönemin müzik politikaları, 'Türk'e has müziği ortaya çıkarma fikri, Türkçülük akımı, 'musiki inkılabı' gibi pek çok konu ile birlikte okunabilir. Makalemizde 'beşleme projesi' Arel'in Avrupalı sistem doğrultusunda geleneksel çalgı topluluğunu kemençe beşlemesi ile kurma fikirleri çerçevesinde tarihsel arka planıyla ele alınmış, eserin müzikal analizine yer verilmiştir.

20. yüzyılın ilk yarısında yapılan *Beşleme no .1* eserinin hem geleneksel çalgı kullanımı, hem de bestecilik anlayışına olan katkıları önem arz etmektedir. Bu çalışmada eserdeki çok seslilik anlayışı; armonik yaklaşım, çalgı kullanımı ve tespit edilen akor tipleri de dahil edilerek incelenmiştir.

➤ Beşlemede genel itibarıyla serbest kontrpuan yazım stili kullanılmasının yanında zaman zaman homofonik pasajlara da rastlanmaktadır. AEU'de bir tam sesin 9 koma olması ve eşit bölünmemesi sebebiyle Batı müziğindeki major, minör, artmış ve eksilmiş gibi akor yapılarından daha çok çeşit ile karşılaşılmaktadır. Eserde TMM'deki makam perdelerini kullanarak oluşturulan 13 adet akor yapısı tespit edilmiş ve 3'lü aralıkları meydana getiren koma karşılıkları tablo halinde sunulmuştur.

➤ Beşlemenin formu Batı müziğinde *Through-composed music* olarak adlandırılan serbest akışlı, kısaca belirli bir temanın gelişimine dayanmayan çok bölmeli ve kesintisiz bir yapıdadır. Yapısı A-B-Köprü-C-D-E-F-G-Köprü-H-I-Köprü-J-K-L şeklinde yazılabilen eserde, her bölmede ayrı makam ve çeşniler kullanılmıştır.

➤ Eserde ney çalgısı için sol anahtarı, soprano kemençe için sol anahtarı, tenor kemençe için dördüncü çizgi do anahtarı, alto kemençe için üçüncü çizgi do anahtarı ve bas kemençe için fa anahtarı kullanılmıştır. Eserde 5 oktavı aşan ses sahası mevcuttur. TMM'de çok sık rastlanmayan donanım kullanımı, partiyon yazımı, *pizz.*, *rallent.*,

oktav işareti, *ritardando*, yay bağları gibi tempo, gürlük ve teknik terimlere titizlikle yer verilmesi çalgısal müziğe katkıları açısından önemlidir.

➤ Arel'in Batı müziğindeki dörtlü ve beşli çalgı gruplarını düşünerek kemençe beşlemesinde dört çeşit kemençe ve bir ney çalgısı kullanması; özellikle Klasik Dönemde *divertimento* ve *serenade* gibi formlarda nefesli çalgıların destekleyici unsur olarak yer almasıyla ilişkilendirilebilir. Bununla beraber Mevlevî şeyhi ve kendi de neyzen olan Hüseyin Fahrettin Dede'nin öğrencisi olmuş Arel'in, Mevlevî doktrini için önemli hatta kutsal sayılan ney çalgısını böyle bir çok seslilik yapı içinde ve seküler bir müzik için kullanması da ayrıca düşünülmesi gereken bir konu olabilir.

➤ Eserin 49. ölçüsünde başlayan ritmik taksim bölümünde taksim gibi daha çok doğaçlamaya dayalı bir form notaya alınarak örneklenmiştir. Bu bölüm TMM besteciliğine yeni bir bakış açısı getirmesi ve pozivist yaklaşımın sonucu her şeyin kayıt altına alınması durumuna da emsal teşkil etmektedir.

➤ Arel'in çok seslilik anlayışı doğrultusunda eserde kendi sistemine uyan ya da uymayan yapılar tespit edilmiştir. Bu meyanda 96 ve 97. Ölçülerde fa sesi üzerindeki Zirgüleli Hicaz ve Hümayun makamı dizilerinin AEU sistemine uymadığı görülmektedir. Özellikle Hicaz çeşnisindeki S-A¹²-S olması gereken formülün, B-A¹⁴-B olması en güçlü gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira A¹⁴ aralığı AEU sisteminde olmamakla birlikte Arel ekolünden olan hiçbir nazari sistemde yer verilmeyen bir aralıktır. Buna benzer şekilde Arel'in 98. ölçüde yazdığı Sabâ çeşnisinin de AEU nazariyat sistemine uymadığı tespit edilmiştir.

➤ Eserin Arel'in el yazısından sonra yeniden notaya alınmaması, TMM çalgı icrası açısından zor pasajlar içermesi (örneğin 151-161. ölçüler arasında bas kemençe partisinde sürekli kullanılan doğuşkanlar ya da tenor, alto ve bas anahtarları gibi TMM'de

hemen hemen hiç yer almayan anahtarlar) gibi nedenler, eserin günümüze kadar seslendirilmesi konusunda engel teşkil etmiştir.

Sonuç olarak Arel TMM'yi toplumun her tabakası tarafından kabul ettirmek ve meşru kılmak, Avrupalı sistem doğrultusunda makam müziğine has öğeleri kullanarak yeni bir TMM sistemi oluşturmak konularında çalışmıştır. Aynı zamanda makaleler ve kitaplar yayınlanmış, eserler bestelemiş ve ayrıca organolojik doğrultuda kemençe beşlemesini oluşturmuştur. TMM açısından daha önce denenmemiş yapıları, temaları ve çalgısal çok sesliliği tahayyül etmiş ve eserlerinde uygulamıştır. Kendi içerisinde tutarsızlıklar da içeren ses sistemi ve makamsal öğretileri günümüze kalıplaşmış bir şekilde ulaşırsa dahi özellikle çok sesli çalışmaları seslendirilememiş, yeniden yazılmamıştır. Arel'in günümüzde sıklıkla icra edilen eserlerinin sayısı oldukça azdır. Makalemizin konusu olan ve aynı zamanda bir organolojik oluşum ve çalgı topluluğu için bestelenmiş Beşleme no.1 adlı eserde armonik yapı, çalgı kullanımı, makam işleyişine dair yeni arayışlar mevcuttur. Arel'in Beşleme no.1 adlı eseriyle birlikte tüm çok sesli eserlerinin incelenmesi ve analiz edilmesi onun makam müziği ile çok sesliliği harmanlama fikri ve hareketine de ışık tutacaktır.

Bilgilendirme

Çalışmamızda çıkar çatışması bulunmamaktadır. Makalenin yazarları çalışmadaki her bilgi ve analiz konusunda beraber karar almıştır. Genel olarak çalışmanın tarihsel ve organolojik boyutuna Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı katkılarını sunmuştur. Çalışmanın müzikal analizi bölümü ise Doç. Sadık Uğraş Durmuş ve Araş. Gör. Orkun Zafer Özgelen tarafından ele alınmıştır. Bununla beraber bütün yazarlar çalışmanın her sürecinde yer almış ve fikir sahibi olmuşlardır. Çalışmanın ana konusu olan 'kemençe beşlemesi no.1' adlı eser İBB Atatürk Kütüphanesinin digital arşivinde bulunmaktadır. Dijital kaynak olarak yararlanılan eser yeniden notaya

alınmış ve analizler bu nota üzerinden yapılmıştır. Çalışmada kullanılan fotoğraflar ise Hüseyin Sadettin Arel'in yayınladığı 'Musikisi Mecmuası' dergisinden alınmıştır. Makalenin yazılmasında herhangi bir fon ya da finansal destek alınmamıştır. Ayrıca çalışmamız İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programında "Hüseyin Sadettin Arel'in Besteciliği Çerçevesinde Çalgı Kullanımı ve Çok seslilik: Kemeççe Beşlemesi Örneği" yapılan doktora tezinin bir çıktısı olarak sunulmuştur.

Kaynaklar

- Akkılıç, H. (2010). Lied Sanatında F. Schubert ve Schwanengesang Lied Dizisinden "Standchen" in İncelenmesi. (*F. Schubert in Lied Art and Examining "Standchen" from Schwanengesang Lied Series*). *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 434-444.
- Arel, H. (1948). Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler..., İstanbul: *Musiki Mecmuası*, 6, 3-8.
- Ayangil, R. (2017). Hüseyin Sadettin Arel'in Türk müzikbilimine katkıları. (*Hüseyin Sadettin Arel's contributions to Turkish musicology*). *Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu*. Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul. 37-53.
- Ayas, G.A. (2017). Bir kültür miti olarak Hüseyin Sadettin Arel'in Türk müzik tarihi anlatısı. (*Hüseyin Sadettin Arel's narration of Turkish music history as a cultural myth*). İstanbul: *Uluslararası Arel Sempozyumu*. S. 55-76.
- Bates, E. (2014). *The social life of musical instruments*. University of Illinois Press.
- Cevher, H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Haza mecmua i saz ü söz (Ali Ufki Bey and his manuscript)*. Doktora tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Dönmez, M.B. (2019). *Etnomüzikolojinin temel kavramları, (Fundamentals of ethnomusicology)*. Bağlam Yayıncılık.
- Kutluğ, Y.F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*, Yapı Kredi Yayınları.
- Ok, Z. (2021). *Hüseyin Sadettin Arel'in Türk müzikolojisi alanındaki çalışmaları bağlamında Türk musiki üzerine iki konferansın incelenmesi (Conferences on Turkish music a review of Hüseyin Sadettin Arel's two in the context of Turkish musicology)*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi. İstanbul.
- Okan, B. (2015). *Müzikte batılılaşma hareketleri ışığında Haşim Bey mecmuası, (Haşim Bey's manuscript in the light of westernization movements in music)*. Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Özkan, İ.H. (2000). *Türk musiki nazariyatı ve Usulleri (Turkish music theory and rhythms)*. Ötüken Neşriyat.
- Özkoç, Ö. (2012). *Hüseyin Sadettin Arel'in çok seslilik üzerine olan düşünceleri ve Prelude isimli eserinin incelenmesi (Hüseyin Sadettin Arel's thoughts on polyphony and analysis of his Prelude)*. Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Öztuna, Y. (1986). *Hüseyin Sadettin Arel*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sarı, G. (2020). Geleneksel çalgı orkestralarında modernleşmenin izleri: 'Balalayka topluluğundan 'Kemençe Beşlemesi' ve 'Gadulka Ailesine'. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 79, 231-246
- Sarı, G., & Sarı, A. (2020). *Orkestral müzikte yeni bir tını: Kemençe Kuartet*. Ürün Yayınları.
- Smith, C.S. (1933). *Haydn's chamber music and the flute (Part II)*. *The Musical Quarterly*, 19(4), 434-455.
- Tura, Y. (2001). *Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l-Hurufat (Music science book through letters)*, Çeviriyazım. Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Tedkik ü tahkik (Review and research)*, Çeviriyazım. Pan Yayıncılık.

Yazarların Biyografileri



Prof. Dr. **Gözde Çolakoğlu Sarı** yurt içi ve yurt dışında çeşitli kongre, sempozyum, panel ve seminerlere bildirimleri ile katılımının yanı sıra yine yurt içi ve yurt dışında çeşitli koro ve orkestralarda kemençe icracısı, şef ve genel sanat yönetmeni olarak görev almıştır. Ulusal ve uluslararası araştırma projelerinde yürütücü, araştırmacı ve danışman olarak bulunmuş, makaleleri ulusal ve uluslararası hakemli ve indeksli dergilerde yayınlanmıştır. 20 Kasım 2014'te Türkiye'de ilk kez müzikoloji bölümlerini bir araya getirdiği "1. Müzikoloji Bölümleri Çalıştayı"nı düzenlemiş ve ardından çalıştaya ait kitabı yayına hazırlamıştır (Mart 2015). "Anadolu'dan Balkanlara Kemençe" başlıklı kitabını Atina, Selanik, Girit, Batı Karadeniz ve Teke Yöresinde yaptığı alan çalışmaları doğrultusunda Haziran 2016'da yayınlamıştır. Ayrıca konuyla ilgili yayınlanan pek çok makalesinden biri Prof. Şehvar Beşiroğlu ile birlikte hazırladığı "How to Make a Kemece" başlıklı makaledir ve "The Strad" dergisinde yayınlanmıştır (Temmuz 2007). Lisans ve lisansüstü seviyede "Tarihsel Müzikoloji", "Müzik Tarihi" ve "Makam Teorisi" içerikli dersleri yürütmektedir. "Osmanlı-Türk Müziğinde Padişahların İzleri", "19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı- Türk Müziğine Yansımaları", "Türk Müziği Tarihi Yazılabilir mi", "Geleneğin Yeniden İcadı ve Türk Müziğinde Bir Modernist: Hüseyin Saadettin Arel", "1000 Yıllık Bir Geleneğin Bugünkü Tecelliyatı: Türk Makam Müziği Eğitim Sistemi Üzerine" başlıklı çalışmaları alanında yazdığı makaleler arasındadır. Ayrıca makam teori tarihi ve eğitimine ilişkin kitabı hazırlık aşamasındadır. İTÜ BAP birimi tarafından desteklenen "Türk Müziği Yaylı Çalgı Ailesi Kemençe Kuartet" başlıklı projenin yürütücüsüdür ve bu projesinin çıktısı olarak 2022 yılında Orkestral Müzikte Yeni Bir Tını: Kemençe Kuartet başlıklı kitabı yayınlanmıştır. Halen İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünde profesör olarak görev yapmaktadır.



Doç. **Sadık Uğraş Durmuş** 15.06.1978 tarihinde Manisa'da doğdu. 1991-1995 yılları arasında İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde Halil Ekseriyet ile flüt, Nergis Şakirzade ile de piyano çalıştı. 1995-2000 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde, Elhan Bakihanov ile eğitimini tam burslu olarak kompozisyon bölümünde sürdürdü. 2000 yılında Rotterdam Konservatuvarı (CODARTS) Kompozisyon bölümüne kabul edilen Durmuş, Peter Jan Wagemans ve Klaas de Vries ile kompozisyon eğitimini sürdürürken, Rene Uilenhoet ile de elektronik müzik çalışmalarına devam etti. 2004 yılında mezun oldu ve ardından Amsterdam Konservatuvarı Kompozisyon bölümü yüksek lisans programına kabul edildi. Bu kurumda kompozisyon çalışmalarını Theo Loevendie ile sürdürdü. 2006 yılında mezun olan Durmuş, Türkiye'ye döndü ve Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Kompozisyon Bölümü Sanatta Yeterlik programına kabul edildi ve 2010 yılında bu kurumdan mezun oldu. Akustik ve Elektronik müzik yapıtları Asko Ensemble, Nieuw Ensemble, Insomnio Ensemble gibi seçkin topluluklar tarafından pek çok ülkede seslendirildi. 2006 yılında Hollanda Besteciler Birliği tarafından düzenlenen Henriette Bosmans kompozisyon yarışmasında birincilik ödülü aldı.

Kompozisyon çalışmalarında makam müziği elementlerine sık sık yer veren Durmuş, sıklıkla Türk müziği çalgılarını da eserlerinin merkezine yerleştirerek "müzikte melezlik" kavramı üzerine çalışmalarını yürütmektedir. Bir yandan makamsal öğelerin farklı doku ve tekniklerle çok sesli müziğimiz içinde daha çok yer almasına yönelik çalışmalarını sürdürürken diğer yandan geleneksel müziğimizde geniş bir alanı kapsayan aksak tartımlar ile yazılan makam ve modal esinli solfej parçalarıyla "makam, mod ve tonalite" kavramları arasında köprüler kurarak bilimsel bir zemin çerçevesinde bu olguları karşılaştırmaktadır.



İstanbul Kadıköy’de dünyaya gelen **Orkun Zafer ÖZGELEN**, müzik eğitime bağlama çalarak başladı. İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümü lise sınavlarını kazandı. Lisansta İTÜ Konservatuvarı Kompozisyon Bölümünü kazandı ve bu devrede Erasmus bursu ile İtalya, Roma, Conservatorio di Santa Cecilia’da iki sene Orkestrasyon ve Kompozisyon dersleri aldı. 2010 yılında İTÜ Müzikal Topluluğunu kurdu. Bu devrede İTÜ’de, bazı festivallerde ve davetlerde birçok etkinlik ve konser düzenledi. Bu topluluğu dört sene idare ettikten sonra 2015 yılında Koç Üniversitesi Müzikal Topluluğundan davet alarak bir sene de bu topluluğa müzik direktörlüğü ve eğitmenliği yaptı. Oscar Wilde’ın “Dorian Gray’in Portresi” adlı romanının müzikal adaptasyonu olan “Dorian” isimli müzikalin düzenlemesini ve müzik direktörlüğünü yaptı. 2017’de yapılan Süreyya Operası Ulusal Beste Yarışmasında “Hayal perdesi Süiti” ile Jüri Özel Ödülü’ne layık görüldü. 2019 yılında yapılan Milletlerarası İlahi Aşkın Sesi yarışmasında teşvik ödülü aldı. 2021 yılında düzenlenen 5. Uluslararası Mikrotonal Gitar Yarışması Kompozisyon dalında üçüncülük ödülü aldı. Hali hazırda İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nda akademisyen olarak görev yapmaktadır.

Hüseyin Sadettin Arel's understanding of polyphony in Turkish makam music: the example of "Kemençe Beşlemesi"

Extended Abstract

In Hüseyin Sadettin Arel's (1880-1955) works such as *ikileme*, *üçleme*, and *dörtleme* composed for Turkish makam music (TMM) instruments, and 'kemençe beşlemesi' project, which he approached especially from organological perspective, can be considered as a kind of a statement that polyphonic makam music can be performed with TMM instruments. Arel presents a 'pitch' and 'education' system built on the pitch system of Western music in order to legitimize TMM. A similar inspiration can be seen in his polyphonic instrumental compositions. The studies on the *kemençe beşlemesi* until today have remained in historical and organological scopes, the work has not been performed until today, and no harmonic or makam analysis has been made. In this study and in our PhD thesis, the subject has been discussed for the first time in the direction of musical and harmonic analysis. In this study, which can be divided into two parts, a summary of the *kemençe beşlemesi* project is given in line with historical sources, and the effect of nationalization on the *beşleme* and the contribution of the modernization approach to the project are briefly mentioned. In the second part of the study, the instruments, musical terms, clefs, unusual key (makam) signature usage in TMM and the harmonic structure of the *kemençe beşlemesi* are analyzed. Arel added the nut to the *kemençe*, to equalize the length of the strings and named the *kemençe* he formed as the 'soprano *kemençe*'. Like the register of the violin family in the West, he constructed the idea of 'kemençe beşlemesi', which he named as alto, tenor, bass, and double bass *kemençe*. While this design proved that the violin family of the West could be formed with an TMM instrument, Arel also aimed to establish a new type of traditional instrument ensemble. The book 'Asri Kemence', written by Zühdu Rıza Tinel in 1922, where he gives organological suggestions and advice on the *kemençe*, and mentions that the *kemençe beşlemesi* was formed as an example from the four-stringed *kemençe* and violin family, is one of the most important sources presenting the first ideas of the *beşleme*. This study examines several examples in the *Beşleme no. 1*, which is written for five different instruments, consists of 200 measures, and has many sections in it. In this context, the parts that we think will reveal Arel's understanding of composition have been selected and exemplified from the work, which has been extensively explained and analyzed in our PhD thesis. In the Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) system there are 24 pitches in an octave and the intervals are not equal. For that reason, in the harmonic analysis of the work many types of chords were encountered, determined and listed with comma values of the building intervals. The harmonic analysis was made within the scope of tonal harmony terminology with additional chord types. In addition to chords like major, minor, augmented and diminished, we encounter a wide range of chord types in the piece. This is because in the TMM framework, the AEU system divides a major second into 9 commas (koma). In addition to the use of free counterpoint writing style in the *beşleme* in general, homophonic passages are also encountered from time to time. In the piece, G clef (treble clef) for the *ney* (reed flute), G clef for the soprano *kemençe*, tenor clef for the tenor *kemençe*, alto clef for the alto *kemençe*, and the F clef (bass clef) for the bass *kemençe* are used. There is a register that exceeds five octaves. Key (makam) signatures, separate instrument parts, *pizz.*, *rallent.*, octave sign, *ritardando*, slurs, etc., which are not very common in TMM notation system, and meticulously including technical terms such as tempo and dynamics are important in terms of their contributions to TMM instrumental music. The form of the *beşleme* can be considered through-composed in Western music: it is not associated with a certain theme, is free-flowing and possesses an uninterrupted structure. Considering the quartet and quintet instrument groups in Western music, Arel's use of four types of *kemençe* and *ney* instrument in the *kemençe beşlemesi* can be associated with the presence of woodwind instruments as a supporting element in forms such as *divertimento* and *serenade*, especially in the Classical Period. The reasons such as the fact that the piece was not published, and that it contains difficult passages in terms of TMM instrument performance, have hindered the performance of the piece until today. Examination and analysis of all polyphonic works of Hüseyin Sadettin Arel, together with his work called *Beşleme*, will also shed light on his idea and movement of blending makam music with polyphony.

Keywords

harmonic analysis, Hüseyin Sadettin Arel, makam theory, kemençe quintet, Turkish makam music

Korkuteli yöresi düğün geleneklerinin müzik folkloru açısından incelenmesi

Doç. Dr. Sevilay Gök*

Cem Savaş**

*Sorumlu Yazar, Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Antalya, Türkiye.
Email: sevilaygok@akdeniz.edu.tr ORCID: 0000-0002-6635-718X

**Antalya Milli Eğitim Müdürlüğü, Temel Eğitim, Dijital İçerik Geliştirme Bölümü, Antalya, Türkiye.
Email: cemmymusic@gmail.com ORCID: 0000-0001-6228-2689

DOI 10.12975/rastmd.20231115 Submitted January 8, 2023 Accepted March 27, 2023

Öz

Korkuteli yöresi düğün geleneklerinin müzik folkloru açısından sunulduğu bu çalışmada, yöreye özgü kültürel dokuların öne çıkarılması, toplanan verilerin yazılı dokümanlara dönüştürülerek sonraki çalışmalara kaynaklık etmesi üzerine odaklanılmıştır. Bu çalışmada, Korkuteli yöresinde geleneksel anlayışlarla günümüze kadar gelmiş, özellikle elektriğin ve teknolojik imkânların sınırlı olduğu ya da yeni yeni kullanılmaya başlandığı dönemleri (1970-1980'li yıllar) kapsayan düğün örf ve adetlerinin birinci ağızdan yansıtılması amaçlanmıştır. İlgili veriler yöredeki kaynak kişilerle yapılan görüşmelerden ve elde edilen dokümanlardan yararlanılarak oluşturulmuştur. Nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması ve kültür analizi (etnografi/ etnografya) modeliyle desenlenen bu çalışmanın verileri betimsel analiz yapılarak çözümlenmiştir. Yöredeki düğünler; düğün öncesi, düğün süreci ve düğün sonrası olmak üzere üç aşamada değerlendirilmiş, düğün öncesi süreçte; kız isteme, düğü, oku/davetiye, düğün sürecinde; tongavut/tartala, keşkek dövme, yuka ağzı, ıspa/ıspayı/ıspahi ve düğünlerde oynanan oyunlar, çeyizaltı, maşala, güreş, kına, yas etme, kız alma (gelin alma), düğün sonrasında ise gelin yüzü yapıldığı belirlenmiştir. Geleneksel düğünler cuma, cumartesi ve pazar ya da salı, çarşamba ve perşembe olmak üzere üç gün yapılmakta, düğün öncesi hazırlıklar ve düğün sonrası yapılan ritüellerle süreç beş günü bulabilmektedir. Korkuteli'ne ait TRT Türk halk müziği arşivine kayıtlı dokuz türkü, Gülizar, Hicaz, Hüseyini, Uşşak ve Zirgüleli Hicaz olmak üzere beş farklı makam dizisi ile benzerlik göstermektedir ve kullanım sıklığı bakımından en yaygın görülen Gülizar makamı dizisidir. Türkülerde 2/4, 4/4, 6/2-9/2, 9/4, 7/8 ve 9/8 olmak üzere altı farklı ölçü sayısı kullanılmıştır ve bu ölçülerden en yaygını 9/8'dir. Türküler dört farklı ses sınırında görülmüştür ve ezgiler çoğunlukla sekiz ve dokuz ses sınırındadır. Türkülerin temaları çoğunlukla aşk-sevda ve gurbettir. Yörede, gelin olurken söylenen ve ölenin arkasından söylenen olmak üzere, kadınlar tarafından iki türlü ağıt yakılmaktadır. Ağıtların ritmik ve melodik bir yürüyüşü yoktur ve ağlama biçiminde söylenmektedir. Geleneksel kına ve düğünlerde kadın icracılar bakır leğen, erkek icracılar davul, zurna ve bağlama çalmaktadır. Sonuç olarak, Korkuteli yöresinde 1970-1980'li yıllardan günümüze kadar ulaşan bir zaman diliminde, geleneksel düğün adetleri ile müziklerinin belgelendirildiği ve bu bağlamda yöreye özgü dönemsel kültürel dokuların anlatıldığı, daha sonraki alan araştırmalarına kaynak olma niteliğinde bir çalışma sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler

düğün, gelenek, Korkuteli, müzik folkloru, Türk halk müziği

Giriş

Bireylerin yaşamında doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere üç ana geçiş döneminin bulunduğu söylenebilir. Bu geçiş aşamaları, kişinin bulunduğu toplumdaki anlayış, inanç, gelenek, görenek ve adetlere göre değişiklik göstermektedir. “Bunların hepsinin amacı da kişinin bu “geçiş” dönemindeki yeni durumunu belirlemek, kutsamak, kutlamak, aynı zamanda da kişiyi bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilerden

korumaktır” (Örnek, 2000:131). Geçiş dönemi içerisindeki adet, gelenek, görenek, ritüel ve törenlerin uygulanış biçimleri o toplumun geleneksel kültürünün bir parçasını meydana getirmektedir. Anadolu halkı için kutsal görülen, sosyal hayatı büyük oranda etkileyen bu geçiş dönemlerinden biri de düğüdür. “Düğün kelimesi düğmek mastarından gelmektedir. Düğmek, bağlamak, düğülemek demektir. Düğü, Çağatayca ve Uygurca düğü anlamında kullanılmıştır. Anadolu ağızlarında ise

bugün bile yaşanan m/n değişiminin “düğüm” kelimesinin “düğün” olarak kabul görmesinde ve yaygınlaşmasında etkili olduğu görüşü yaygındır” (Yakıcı, 1991:33). “Dini, milli, hukuki ve kültürel değerlerle, mahremiyete dayalı sorumluluk duygusuna, sosyal hayatın özelliklerine göre biçim ve içerik kazanarak gelişen aile yapısı, evlenme ile teşkil edilir” (Öğüt Eker, 2000:92). Evlenme biçimleri, toplumların geleneksel bakış açılarına, ekonomik koşullarına, değer yargılarına, inançlarına ve sosyal konumlarına göre değişiklik göstermektedir. Her toplumda görücülük ya da kız isteme usulü ile evlenme görülürken, “kız kaçırma (gönüllü, zorla ya da dezmal kaçırması¹), beşik kertmesi, berder (bedel, kız değiş tokuşu), kepir (yaban değiş²) ve taygeldi³” (Örnek, 2000:186, 189) gibi değişik biçimlerde evlenme şekilleri de görülmektedir. Korkuteli’nde “sürüme⁴” adında kız kaçırma şekli de bulunmaktadır. “Günümüzde, gençlerin çocuk yaşta birbirlerine nişan takılması anlamında olan beşik kertmesi, evlilik olayı içindeki önemini kaybederken gerek geleneğin devam ettiği bölgelerde gerekse ekonomik şartların düğüne elverişli olmayışı sebebiyle kaçarak evlenme usulü yerini korumaktadır” (Yakıcı, 1992:29). Geleneksel bakış açısına sahip toplumlarda, evlilik yaşını belirleyen unsur biyolojik olarak gelişmiş olmaktır. Ergenlik dönemi öncelikli ölçütlerden biri sayılabilir. “Ülkemizde buluş çağı 10-14 yaşları arasında başlar. Gerek

kızda gerekse erkekte görülen birtakım biyolojik ve fizyolojik gelişmeler buluş çağının belirtileridir. Annelik ve babalık için gerekli olan bu gelişmeler, onların biyolojik ve sosyo-kültürel kişiliklerini geliştiren önemli belirtilerdir” (Örnek, 2000:189). Her ne kadar ergenlik (buluş) dönemindeki biyolojik gelişmeler evlenme koşullarını uygun hale getirirse de toplumumuzda çoğunlukla “evlilik yaşının başlangıcı, kızlar için 16 ila 17, erkekler içinse yaygın olarak askerlik dönüşü belirleyici olmuştur” (Erken, 2019: 158).

Anadolu toplumu evlenme olgusuna; yeni bir yuva kurma, kendilerinden sonraki neslin devamlılığını sağlama, sosyal ve ekonomik ortaklık oluşturma, sorumluluk bilinci geliştirme, evlenen bireylerin ailelerinin arasındaki kaynaşma ve akrabalık bağlarını kuvvetlendirme gibi sebeplerle oldukça büyük bir anlam ve değer yüklemiştir. Düğün denildiğinde yalnızca törensel coşku ve eğlence akıllara gelse de geleneksel düğün anlayışında eğlenmenin yanı sıra yeme içme, misafirperverlik, el sanatları, köy seyirlik oyunları, kıyafet, müzik, dans, kına, dua, yas etme, mâni okuma, gelin/güvey/okucu karşılama, gelin/güvey okşama gibi pek çok unsur yöresel farklılıklar göstererek karşımıza çıkmaktadır. Bu toplumsal uygulamalar kültürel bellek ürünleridir ve somut olmayan kültürel miras alanlarını meydana getirmektedir. “Kültürel bellek, genel anlamıyla toplumların geçmişlerine dair birikimleriyle olan bağlantılarını tekrarlamak suretiyle canlı tuttuğu ve bu birikimin kuşaklar arası aktarımını sağlayarak sürekli hale getirdiği kolektif kimliği oluşturan bellek türünü tanımlar. Bu anlamda toplumun geçmişteki anı ve tecrübelerini birlikte hatırlaması ve tekrarlaması, o topluma ait ortak bir kimliğin göstergesidir” (Akın, 2018: 104). “Kültür mirasları geçmişin tanıklarındır, bu yönleriyle geleceğin şekillenmesinde etkindir. Halk kültürü ürünleri halk arasında mayalandığı için, halkın kültür yapısını ve dokusunu ortaya koyar. Halk kültürü toplumsal yaşamda birlikteliği pekiştirici, dayanışmayı artırıcı özelliklerini sürdürerek bir işlev üstlenir, halkın kendi kültürüyle

¹ Bu âdete göre, kız çeşmede, yolda ya da evdeyken delikanlı kızın başörtüsünü (dezmalını) zorla çözüp kaçıtır. Başörtüsü kaçırılan kız gerçekten kaçırılıp, işgal edilmiş gibi sayılır ve oğlan ailesi kızın ailesiyle anlaşmak zorunda kalır (Örnek, 2000:186; Barlas, 1975:64’ten).

² Bekâr iki arkadaş, kendi aralarında anlaşarak kız kardeşlerini birbirlerine vermeye, yâni kızları kendi aralarında değiştirmeye karar verirler (Örnek, 2000:188; Barlas, 1975:63’ten).

³ Dul kadının, eski kocasından olan çocukları da alarak dul bir erkekle ya da dul bir erkeğin eski karısından olan çocukları da alarak dul bir kadınla evlenme biçimi (Örnek, 2000:188).

⁴ Kızı kaçırmak isteyen delikanlı “kızın hareketlerini yakından inceler, öyle yer seçer ki o vakitte ve o saatte orası kızın kaçırılmasına müsait olduğu için yanına aldığı arkadaşları ile bu kaçırma işlemini gerçekleştirir. Çok eskilerden kızın beline bağlanan ipin bir ucu atın eyerine bağlanarak” (Çelik, 2013:134) gerçekleştirilen kaçırma şekline sürüme denir.

yabancılaşmamasını sağlar” (Artun, 2008: 453; Günay, 1999:24’ten). Halk kültürü ürünleri olan örfler, adetler, gelenek ve görenekler bu toplumsal dayanışma ve birlikteliği pekiştirici özelliği ile toplumun ortak inanç, duygu ve düşüncesini yansıtan birtakım ritüeller çerçevesinde uygulanmaktadır. “Düğün törenlerinde yapılan bütün pratiklerin amacı, kurulacak olan yuvanın, mutlu ve huzurlu bir ailenin temellerinin atılması ve uzun yıllar dayanıklı olması, evlenen bireylerin geçimli olması gibi iyi niyetlerle yapılır (Erken, 2019:175). Düğünlerde gelinin başından buğday (bakliyat) atılması, kapı eşiğine bal ya da yağ sürülmesi, mutlu bir evliliği olan kişinin kınayı yakması, gelinin kucacağına çocuk verilmesi, testi kırdırma gibi birtakım ritüeller ve batıl inançlar; yeni evlenenlerin evinde bolluk bereket olması, gelinin başının bozulmaması (ayrılmama), iyi geçinmeleri, çocuk sahibi olmaları ve birbirlerine sadık olmaları inancı ve isteğiyle örtüşmektedir. Düğün kavramını düğün öncesi, düğün süreci ve düğün sonrası olarak üç şekilde incelemek mümkündür. Genel bir çerçevede bakıldığında, düğün öncesinde; kız isteme, çeyiz, söz, nişan ve davetiye, düğün sürecinde; yemek, çeyiz serme, eğlence, kına, gelin alma, nikâh, düğün sonrasında ise gelin görme, el öpme gibi aşamalar bulunmaktadır.

Toplumların geçmişten günümüze getirip yaşattığı kültürel bir miras olan gelenek, görenek, örf ve adetler sosyal yaşamı düzenleyici bir unsur olarak zaman içerisinde dönemin koşullarına göre şekillenmiş, davranış biçimi, yazılı ve sözlü aktarım yoluyla nesilden nesile ulaştırılmıştır. Her bölge ve yörede görülen bu gelenek, görenek, örf ve adetler Korkuteli’nde de yöreye özgü birtakım değerler çerçevesinde görülmektedir.

Kuramsal Çerçeve

Bu bölümde kültür, halkbilimi (folklor) ve müzik kavramı ile çalışma odağı olan Korkuteli’nin coğrafi yapısı, tarihi ve kültürel özelliklerine ilişkin açıklamalar yer almaktadır.

Kültür, Halkbilimi (Folklor) ve Müzik Kavramları

Halk kültürü; yüzyıllardır halkın deneyimlerinden süzülmuş, biçim kazanmış, zaman içerisinde birtakım değişimlere uğramış ve günümüze kadar aktararak gelmiştir. Toplumsal iletişimin teknoloji ile değişimi-dönüşümü ve kişiden kişiye aktarımı kültürün dinamik olduğunun da bir göstergesi olmuştur. “Kültür terimi, Latince *Colere* fiilinden türetilmiş olan *Cultura*’dan gelmektedir. Bu fiil ekip biçmek anlamındadır. Kültür terimi de on sekizinci yüzyıla kadar toprağı islah etme, ürün yetiştirme/ekme gibi çoğunlukla tarımla ilgili anlamlara sahiptir” (Gökalp, 2020:25). “Romalılar *cultura* terimini doğada kendiliğinden yetişen bitkilerden ayırmak üzere, insan emeği ve eliyle tarlada ekilerek yetiştirilen bitkileri adlandırmakta kullanmışlardır. Türkçede “kültür” karşılığı olarak önerilen “ekin” terimi de *colere* fiilindeki ekip biçmek, ekme, anlamları esas alınarak türetilmiştir (Özlem, 2008: 153). Güncel Türkçe Sözlükte kültür; “tarihî, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin”, Halkbilim Terimleri Sözlüğünde (1978) ise “bireyin üyesi olduğu toplumdaki öğrendiği bilgi, gelenek, görenek, davranış, yasa, sanat, uygulamı, zanaat gibi özdeksel ve tinsel ürünlerden oluşan bütün” olarak tanımlanmıştır (sozluk.gov.tr). Bu bağlamda, insanı ve toplumu anlatan kültürün din, dil, tarih, gelenek, görenek, sanat gibi belli başlı pek çok ögesi bulunmaktadır. Kültürün bu öğelerini toplumu oluşturan bireylerin kendinden sonraki nesle aktarımı sonucu birtakım değişimlere uğrayabilmektedir. “Kültürün değişimi hızlı ya da yavaş olabilir. İnsanlığın zamanımıza kadar geçirdiği evrimler bunun en güzel örnekleridir. Değişimin sebebi, insan-insan, insan-tabiat, insan-çevre ilişkileri ve nihayet toplulukların ilişkileridir. Bir değişim, bir temas sonucudur” (Ay, 1999: 26). “Bireyin içine doğduğu kültürü anneden, aileden başlayarak diğer

toplumsal kurumlar aracılığıyla öğrenme süreci” (Gökalp, 2020: 34) kültürlenme olarak tanımlanmıştır. Kültürlenmenin detaylı incelemesinin yapıldığı halkbilimi, belli coğrafi bölgelerde yaşayan bireylerin ortak yaşam şekillerini, tavır ve tutumlarını açıklamayı sağlaması, onların gelenek, adet, töre gibi kültürel aktarım biçimlerini incelemesi, topluluk tarafından yapılan özgün ve çağdaş yaratımları ortaya çıkarması açısından önemlidir (Örnek, 2000). Bu bağlamda Pérez’e (1999) göre ‘folklor’ kavramı, “açıkça belirli bir konuyu kapsamaya yönelik insanlık tarafından çalışılan bilgili buluş, kültürel üretimin geniş fenomenal yelpazesinin bir bölümüdür. Tanım olarak, folklor kültürle ilgilenir. Bu disiplin “geleneksel” anlamında “popüler” olarak adlandırılır” (s:83).

Folklor araştırmalarında veri toplamak, etnografik betimleme ve değerlendirme yapabilmek adına problemin çözümüne ilişkin halk bilimi kuramlarından yararlanmakta fayda vardır. Kültür-müzik ilişkisindeki kültürel aktarım biçimi, halkbilimi kuramlarından işlevsel yaklaşım kuramı ile örtüşmektedir. Konuyla ilgili olarak “kültürel yapıların işlevlere bağlı bir şekilde değişmeye uğradığı veya ortadan kalktığı, folklorcunun kurum ve yapılarıdaki değişimleri sadece tespit etmek ve sonuçları üzerinde durmakla yetinemeyeceği ve değişimin nasıl meydana geldiğini de çözümlemesi gerektiği dikkate alındığında, folklor araştırmalarında problemlerin belirlenmesi ve çözümlenmesinde yapısal işlevsel çözümleme modelinin önemli bir yere sahip olduğu görülecektir” (Yolcu ve Aça, 2017:13-14).

“İşlevsel kurama göre icra edilen bir folklor unsurunun onu anlatan ve dinleyende oluşturduğunun veya oluşturduklarının niteliğinin ortaya konulmasını amaçlamıştır. Başka bir deyişle folkloru ve onun insan hayatındaki rolünü tam anlamıyla anlayabilmek için folklorun mitler, efsaneler, ninniler, atasözleri gibi bütün türler ve türküler örneğinde görülebileceği gibi her türün içindeki aşk

türküleri, savaş türküleri, iş türküleri alt türlerine ait formlarına ait ürünlerin veya icraların değişik toplumlardaki uygulamalarına dair çok daha fazla bilgi sahibi olmamız gerekmektedir” (Çobanoğlu, 2019: 262-263).

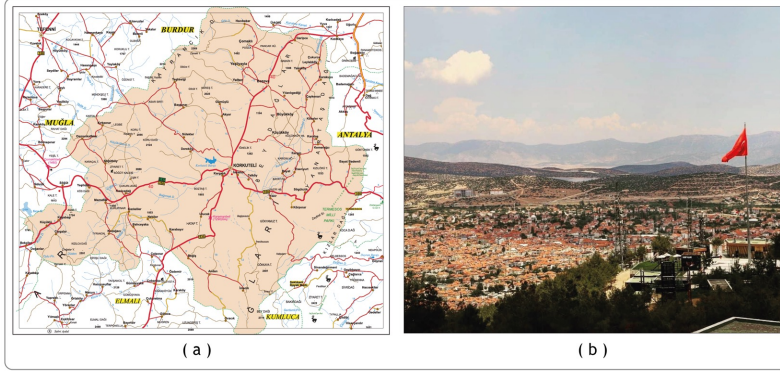
Çünkü “halk dansları, müzik ve müzik aleti merkezli icra gelenekleri, semah/ sema ve cem gibi inanç merkezli ritüeller, düğünler, kına geceleri, geleneksel sohbet toplantıları ve daha birçok halk bilgisi ürünü tanımlama, derleme, tespit, inceleme ve tahlil aşamalarında müziğin tür ve şekil belirleyiciliğinden yaratım, aktarım ve güncellemedeki etki ve katkılarına kadar uzanan geniş bir işlevsel alana sahip olduğu görülmüştür (Akın, 2020: 173). Mejía (2016), halk müziğinin, geleneksel kültür bakımından köklerine en yakın sözlü gelenek olduğunu vurgulayarak, bu geleneksel yaklaşım akademik müzikle birleştiğinde, dünyadaki farklı kültürlerle ait geleneksel müziklerin, notaların kullanımıyla korunmasını mümkün kılacağını belirtmiştir. Halk müziğinin beste alanlarına ritmik, melodik, armonik veya tını bakımından farklı estetik anlayışlar getirerek, tarih boyunca pek çok bestecinin eserlerini yaratabilmesi, geliştirebilmesi ve diğer kültürlerin folklor unsurlarını malzeme olarak görebilmesini mümkün kıldığını belirtmiştir (s:3). Halk müziği, geçmişle bugünü kültürel aktarım bağlamında birbirine bağlayan, kültür öğelerinin uygulanışı sırasındaki pek çok ritüelin içerisinde yer alan, halk biliminin en önemli öğelerinden biridir. Bu noktadan hareketle, “ritüel ve müziğin, sahip oldukları bu doğal uyum içerisinde, birbirini belli bir düzen ve bağlantı çerçevesinde adım adım izleyen ‘geçmişle bağ kurma’, ‘tekrarlama’ ve ‘canlandırma’ gibi kimlik inşasının olmazsa olmaz kültürel bellek öğelerini barındırdığı görülür” (Akın, 2018: 104-105). Sonuç olarak, gelenek, görenek, örf, adet, inanç, ritüel ve bunun gibi pek çok uygulama, o bölge ya da yörede yaşayan toplumların yaşayışını, estetik değerlerini, bakış açılarını, inançlarını anlamada ve değerlendirmede yardımcı birer öğedir. Geleneksel kültürler geçmişle şimdiki zaman arasında süreğenlik,

devamlılık sağlamaktadır. Dolayısıyla sürekli değişim gösteren tarihi ve siyasal koşullara uyum sağlayarak birtakım değişimleri de beraberinde getirir. Bu değişimlerin tespiti ve sonucunu çözümleyebilmek, kültürün niteliğini anlamlandırabilmek adına halkbilimi kuramlarından işlevselci yaklaşım kuramından yararlanmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

Korkuteli'nin Coğrafi Yapısı, Tarihi ve Kültürel Özellikleri

Antalya'da yaşayan yerli halk için yayla olarak görülen Korkuteli, Antalya iline bağlı, Antalya'nın kuzeybatısında kalan ve il merkezine 60 km uzaklıkta ve 1020 m rakım yükseklikte yer alan bir ilçedir. Korkuteli'nin

Akyar, Alaaddin, Aşağıpazar, Avdan, Bahçeyaka, Bayat, Bayatbademleri, Beğiş, Bozova, Büyükköy, Çaykenarı, Çıvgalar, Çomaklı, Çukurca, Dereköy, Duraliler, Esenyurt, Garıpce, Göçerler, Güzle, İmecik, İmrahor, Karabayır, Karakuyu, Karataş, Kargalık, Kargın, Karşıyaka, Kayabaş, Kemerağzı, Kevser, Kırkpınar, Kızıllaliler, Kızılcadağ, Kiremitli, Kozağacı, Köseler, Küçükköy, Küçüklü, Leylek, Mamatlar, Manay, Nebiler, Osmankalfalar, Sımandır, Söğütcük, Sülekler, Taşkesiği, Tatköy, Uzunoluk, Yakaköy, Yazır, Yeleme, Yelten, Yeni, Yeşiloba, Yeşilyayla ve Yukarıkaraman olmak üzere 58 mahallesi bulunmaktadır. Korkuteli ilçesine ait harita ve güncel genel görünüm Görsel 1'de verilmiştir.



Görsel 1. Korkuteli haritası (a*) ve ilçeye ait güncel görsel (b) (*Dünden Bugüne Antalya, 2012:372)

Tarihi binlerce yıl öncesine dayanan Korkuteli pek çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bilinen tarihi kayıtlara göre Etiler zamanında Psidya Cumhuriyeti dönemi, Roma Bizans dönemi, Selçuklular dönemi, Hamitoğulları ve Teke Beylikleri dönemi, Osmanlı dönemi ve günümüze kadar olan süreçte pek çok beyliğin ve devletin himayesinde kalmıştır. Korkuteli adını Sultan II. Bayezid'in şehzadelerinden olan Korkut'tan aldığı bilinmektedir. "1879'da Bucak, 1915'te de Antalya mutasarrıflığına bağlı bir ilçe olmuş ve Korkuteli ismini almıştır. Korkuteli Fatih dönemindeki defterlerde İstanos veya İstanos şeklinde kaydedilmiştir. XVI. yüzyıla ait defterlerde de İstanos şeklinde kaydedildiği ve bu şekilde geçtiği" (Moğol, 2010: 124) görülmektedir. "Evliya Çelebi'nin İstanos hakkında yazdığı bilgiye göre burada

İsinda adında bir kasaba vardı. İsinda kasabası Pisidyalılar zamanında kurulmuştur. Alaaddin Kışla Mahallesinde İsinda kasabası Pisidyalılara ait şehir kalıntılarına rastlanmaktadır" (Dünden Bugüne Antalya, 2010: 373).

Korkuteli'nde "Akdeniz ikliminden karasal iklime geçiş özelliği gösteren iklim görülmektedir. Yazın Akdeniz ikliminin etkisi fazla iken, kışın karasal iklim etkisini göstermektedir. İlçedeki yıllık sıcaklık ortalaması, 12.8 °C iken yıllık yağış ortalaması 406.1 mm olarak tespit edilmiştir" (Can, 2009:158). Korkuteli "doğusunda Antalya merkez ilçesi, batısında Muğla Fethiye ilçesi ve Burdur, Gölhisar ve Çavdır ilçeleri, güneyde Kumluca ve Elmalı ilçeleri ve kuzeyde Burdur, Bucak ve Tefenni

ilçeleri ile çevrili bulunmaktadır” (Dünden Bugüne Antalya, 2010: 374).

Korkuteli yüzyıllar boyunca pek çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Halen bu medeniyetlerin izleri görülmektedir. Korkuteli, tarihi, coğrafi yapısı ve kültürel zenginlikleri bakımından Teke yöresi ile oldukça benzerlik göstermektedir. Teke yöresi “Burdur ve ilçeleri merkez olmak üzere; Denizli’nin Acıpayam, Serinhisar, Çameli, Muğla’nın Fethiye ve Köyceğiz’e kadar olan bölümü, Antalya’nın Korkuteli, Elmalı ve çevresi ile Afyon ilinin Dinar, Dazkırı, Başmakçı çevresi, Teke yöresi kültürünün görüldüğü ve yaşadığı bir çevre olarak bilinmektedir (Gök Akyıldız, 2016: 3). El sanatlarından, yemek kültürüne, halk oyunlarından müziğine, kullanılan dil özelliklerinden ağıtlara, tarımsal özelliklerden mimariye, iklimden yer şekillerine kadar pek çok özellik, toplumun duygu ve düşüncesini, değer yargılarını, yaşayış şeklini şekillendirmeye yardımcı birer unsur olmuştur. Korkuteli’nde adet, gelenek ve bu gelenekler çerçevesinde uygulanan ritüellerin hemen hemen hepsi Teke yöresini

kapsayan iller, kasabalar ve köylerle olan etkileşim bağlamında oluşmuştur. Yörede yaşayan toplumun sözlü belleğini anlamaya yarayan en önemli aktarım aracı da müziktir. Folklorik müzik eğlencelerinin en yoğun görüldüğü yerler ise düğünlerdir. “Kültürün yaşatılmasında, devamlılığında, gelişiminde ve aktarımında öncelikle geleneksel kültürün bir yapılar bütünü olarak yaşayan, dönüşen ve toplumu dönüştüren işlevlerinin belirlenmesi ve zaman içerisindeki etkin varlığının sürdürülmesi gerekliliği açıktır” (Gök Akyıldız, 2016: 2). “Kültür, daha çok köylerde kendini gösterir. Şehir kültüründe, eski hareketler değişmekte, kaybolmaktadır. Düğünler, muhabbetler, diğer toplumsal hareketler çağın ve teknolojinin olumsuz etkisiyle folklorik değerini kaybetmiştir. Örneğin, özel müziği ile çağdaş bir organizasyonu yansıtan, erkekler arası ziyafetler, nerede ise yok olmak üzeredir. Düğünlerin eski özelliği kalmamıştır. Köylerde ise kültür hareketleri geleneksel olarak daha canlı durumdadır” (Çine, 2010: 61). Yöreyle ait müzikofolklorik⁵ örnekleri Görsel 2’de verilmiştir.



Görsel 2. Korkuteli’nin düğün geleneklerindeki müzik folkloruna ilişkin görseller

Korkuteli yöresi düğün geleneklerinin ve müzik folklorunun sunulduğu bu çalışma, yöreye özgü kültürel dokuların öne çıkarılması, toplanan verilerin yazılı dokümanlara dönüştürülerek sonraki çalışmalara kaynaklık etmesi bakımından önemlidir. Bu bağlamda Korkuteli yöresindeki geleneksel normlarla günümüze kadar gelmiş, özellikle elektriğin ve teknolojik imkânların olmadığı ya da yeni yeni kullanılmaya başlandığı dönemleri (1970-1980’li yıllar) kapsayan düğün örf ve adetlerini birinci ağızdan yansıtmayı amaçlayan bu çalışmanın verileri

kaynak kişilerle yapılan görüşmelerden ve dokümanlardan yararlanılarak elde edilmiştir.

⁵ İspanyolca’da “La música folklórica” olarak ifade edilen müzikofolklorik terimi şu şekilde tanımlanmaktadır: “La música tradicional o música folclórica es la denominación para la música popular que se transmite de generación en generación por vía oral (y hoy en día también de manera académica) como una parte más de los valores y de la cultura de un pueblo” (Geleneksel müzik veya halk müziği, bir halkın değerlerinin ve kültürünün bir parçası olarak nesilden nesile sözlü (ve günümüzde akademik olarak da) aktarılan popüler müziğin adıdır) (<https://aleph.org.mx/que-significa-la-musica-folclorica>, 2023).

Araştırma Problemi

Bu araştırmada Antalya ili, Korkuteli ilçesinde geleneksel düğün adetlerinin neler olduğu, ne şekilde uygulandığı, yöreye ait Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) Türk halk müziği arşivinde yer alan türkülerin neler olduğu, hangi türde, hangi makam dizilerinde, hangi ses genişliklerinde, hangi ölçülerde olduğu, türkü sözlerindeki temaların neler olduğu, geleneksel kına ve düğünlerde hangi türkülerin icra edildiği sorularına cevap aranacaktır. Bu kapsamda araştırmanın temel problemi;

➤ Antalya-Korkuteli’nde geleneksel düğün adetleri ve müzik pratikleri nasıldır?

Araştırmanın alt problemleri ise;

➤ Antalya-Korkuteli’nde geleneksel düğün adetleri nelerdir ve ne şekilde uygulanmaktadır?

➤ Antalya-Korkuteli’ne ait türküler nelerdir ve bu türkülerin türü, makam dizisi, ses genişliği, ölçüsü ve teması nasıldır?

➤ Antalya-Korkuteli’nde geleneksel formda gerçekleştirilen kına yakma ritüelinde ve düğünlerde hangi türküler icra edilmektedir?

Yöntem

Bu bölümde araştırmanın modeli, dokümanlar, veri toplama ve çözümlemesinde kullanılan yöntem ve teknikler yer almaktadır.

Araştırmanın Modeli

Nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması ve kültür analizi (etnografi/ etnografya) modeliyle desenlenen bu çalışmanın verileri, yarı yapılandırılmış görüşme soruları ve doküman incelemesi yoluyla toplanmış, elde edilen veriler betimsel analiz yapılarak çözümlenmiştir. “Etnografik modeli kullanarak belirli bir kültürü tanımlama ve yorumlama amacıyla gerçekleştirilen araştırmalarda veri toplama aracı araştırmacının kendisi olup farklı veri kaynakları ve veri toplama yöntemleri kullanılmaktadır. Bu durum biraz da kültür kavramının standart

ölçümler için uygun olmamasından ve her şeyi yerinde anlamlandırmanın gereğinden kaynaklanmaktadır” (Şimşek, 2012:98).

Dokümanlar

Düğün geleneklerine ilişkin halk bilimi temelli yayımlanmış dokümanlar ile Korkuteli’nin tarihi, coğrafi özellikleri, gelenek, görenek, örf ve adetlerine yönelik yazılı kaynaklar taranmış, yapılan görüşmeler yazılı metinlere dönüştürülerek ortak temalar belirlenmiş ve çalışmaya dahil edilmiştir. TRT Türk Halk Müziği Repertuvar Arşivi taranarak Korkuteli’ne kayıtlı 7’si kırık hava 2’si uzun hava olmak üzere 9 türkü belirlenmiş, bunlar; kaynak kişi, tür, makam dizisi, ölçüsü, ses genişliği ve teması bakımından incelenerek tablolarda sunulmuştur. Korkuteli’nin geleneksel kına ve düğün adetleri içerisinde kadınların kendi aralarında eğlenirken söyledikleri türkülerden yöreye ait olan ve TRT Türk halk müziği repertuvar arşivine kayıtlı olmadığı görülen 6 türkü ve 1 boğaz havası kaynak kişilerden dinlenerek notaya alınmış ve çalışmaya dahil edilmiştir.

Görüşme

Antalya-Korkuteli’nde geleneksel düğün adetlerinin neler olduğuna ve uygulanma biçimlerine ilişkin yarı yapılandırılmış görüşme soruları hazırlanarak, konuyla ilgili bilgi ve deneyimi olduğu düşünülen katılımcılara sorulmuş, verilen cevaplara istinaden çalışmanın bulguları ortaya konmuştur. İlgili kaynak kişilerin görüşlerinden alıntılar yapılarak bulgularda sunulmuştur. Çalışmada müzik etnografisine yönelik saha araştırması yapılmış, Antalya ili Korkuteli ilçe merkezi olmak üzere beş köyde (mahallede) (Büyükköy, Bozova, Kozağacı, Sülekler, Yeşilyayla) araştırmacı tarafından yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Katılımcılar, Korkuteli’nde yıllar boyu kına ve düğünlerde aktif olarak leğen, güğüm, darbuka, bağlama çalan kadın icracılar ile davul, zurna, bağlama çalan erkek icracılardan oluşmaktadır. Bu kaynak kişilerin bilgi, görüş, deneyimlerinden faydalanmak ve isimlerini açıkça belirtmek için rıza beyanları alınmıştır. Katılımcıların demografik özellikleri ve kodlar (Kaynak Kişi: KK) Tablo 1’de listelenmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların demografik özellikleri

No	Cinsiyet	Yaş	Eğitim	Meslek/iş durumu	Müzik icrası	Kod	Görüşme Tarihi
1	Kadın	77	İlkokul mezunu	Ev hanımı	Kına ve Düğünlerde leğen, def çalma	KK1	26.09.2021
2	Kadın	59	İlkokul mezunu	Ev hanımı	Kına ve Düğünlerde leğen, def çalma	KK2	17.09.2021
3	Kadın	50	İlkokul mezunu	Ev hanımı	Kına ve Düğünlerde leğen, def, bağlama çalma	KK3	26.08.2021
4	Kadın	66	İlkokul mezunu	Ev hanımı	Kına ve Düğünlerde leğen, def çalma	KK4	26.08.2021
5	Kadın	60	İlkokul mezunu	Ev hanımı	Kına ve Düğünlerde leğen, def çalma	KK5	12.12.2021
6	Erkek	59	Lise mezunu	Müzisyen / Değirmenci	Düğünlerde bağlama çalma	KK6	29.12.2022
7	Erkek	60	İlkokul mezunu	Müzisyen	Düğünlerde davul, zurna, bağlama çalma	KK7	29.12.2022
8	Erkek	75	İlkokul mezunu	Eczacı kalfası / Müzisyen	Bağlama çalma ve söyleme	KK8	25.07.2022

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, araştırmada elde edilen bulgular ve bu bulgulara ilişkin yorumlara yer verilmiştir. Araştırmanın bulgularının verilmiş sırası araştırma sorularının sırasına göre düzenlenmiştir.

Korkuteli Düğün Adetleri ve Uygulanış Biçimleri

Korkuteli yöresinde düğünler; kız isteme, nişanlanma, dürü hazırlama, tartala, çeyiz altı, kına yakma, gelin evine çeyiz serme, düğün eğlenceleri ve gelin yüzü aşamalarından oluşur. Bu yöredeki geleneksel düğünler, mevsimlik çalışma hayatı, tarımsal faaliyetlerin tamamlanması gibi ekonomik etmenler sebebiyle genellikle sonbahar ve kış mevsimlerinde yapılmaktadır. Korkuteli’nde çoğunlukla düğün hazırlıklarına perşembeden başlanmakta, cuma, cumartesi, pazar olmak üzere üç güne yayılarak misafirler ağırlandırmakta, müzik eşliğinde oynama, orta oyunu ve maşala gibi eğlenceler yapılmaktadır. Düğün günleri

düğün sahiplerinin tercihine ve misafirlerin durumuna göre pazartesi hazırlıklara başlanarak salı, çarşamba ve perşembe günlerinde de yapılabilir. Yörede düğünden bir ya da birkaç gün önce ekmek yapma, odun toplama, erzak getirme, keşkek dövme, misafir karşılama gibi birtakım hazırlıklar ve düğünden sonra gelin görme, el öpme gibi birtakım ritüeller yapıldığından düğünlerin başlangıç ve bitişi beş güne yayılabilmektedir. Korkuteli düğün adetleri ve uygulanış biçimlerini düğün öncesi, düğün süreci ve düğün sonrası olmak üzere üç başlıkta incelemek mümkündür.

Birinci aşama: Düğün öncesi

Evlilik çağına gelen gençlerin aileleri önceden araştırma yaparak uygun gelin adayı belirler ve oğullarına söyler. Oğullarının görüşü olumlu olursa kızın ailesine haber verirler ve görücü olarak giderler. “Anadolu’da dünür ile ilgili özlü bir söz vardır. “Kız dünüre verilir” onun için de dünürler hatırı sayılır, aklı başında, ağzı laf yapan dürüst insanlardan

seçilir. Seçilen dünür tarafından bir iki defa gidip gelinme sonucunda kız bitirme (kız isteme), söz kesme işi tamamlanır” (Çelik, 2013:133).

Kız isteme

“Perşembe ve pazar günleri kız istemeye gidilir, diğer günler gidilmez. Kız istendiğinde, kızın aile büyükleri ilk istemede kız vermez. Kız istemeye üç kez gidilir çünkü kız evi de kendi arasında konuşma yapar, değerlendirir. Akrabalarına yakınlarına danışmak için süre isterler. Kızın ailesi biz karar verdik derse, erkek evi hazırlık yapar, çikolata, lokum, şeker, bisküvi alarak hayırlı olsun derler ve aileler birbirine sarılarak kutlar” (KK7).

Dürü

Korkuteli’nde oğlan ve kız tarafları birbirlerine hediyeler hazırlarlar. Bu hediyelere dürü adı verilir. “Bohça da adı verilen dürü, gelin kızın ve damadın annesine, babasına, kardeşlerine yani birinci derece yakınlarına verilir. Gofa yani kargıdan yapılmış süslü bir sepet içerisine konmuş dürü aynı zamanda davetiye anlamına da gelmektedir” (KK6). Başka bir ifadeyle “dürü; kız tarafından erkek tarafına verilen hediyelerdir. Kız evi erkek evinden dürü için pamuklu el dokuması kumaş ve pamuklu iplik ister. Bu iplikleri dokuyarak dürü hazırlar. Dürüde; erkeklere göynek, don, ucu işlemeli uçkur, tozluk, para kesesi ve çevre, kadınlara da dastar adı verilen dikdörtgen şeklindeki örtüler, örme para kesesi ve çorap yer alır” (Kızılkaya, 2011:115).

Oku-davetiye

Korkuteli geleneksel düğünlerinde, düğüne

davet mahiyetinde “oku” adı verilen birtakım eşyalar verilir. “Düğünden önceki çarşamba günü, 3-4 gün süren düğünlerde daha da önceden, birer birer oku dağıtır. Bir kişi eline bir değnek ya da sopa alır, kibriti sepete koyar, sepeti de koluna takar hiçbir hane bırakmadan kibrit dağıtır. Akrabalara, yakınlarına da 3-4 metreden kesilmiş kumaşlardan şalvarlık, pijamalık, donluk dağıtılır. Tabi yakınların ayağına davul zurna gitmeyince düğüne gelmezler. Davul zurna eşliğinde hediyeler alınır, davulun arkasına düşer düğün evine gelirler” (KK5). Düğün sahiplerinin maddi imkanlarına göre okular değişiklik gösterebilmektedir. Oku dağıtma işini “düğün sahipleri adına çığırıcı yapar. Çığırıcılar ağzına laf yakışan becerikli canı tez kişilerden seçilir. Gönderilen okular toplum içindeki saygınlıklarına göre farklılık arz eder. Mesela çok saygın itibarlı kişilere gömlek, pantolonluk, kumaş peşkir (havlu) gibi kişinin durumuna göre atlet, çevre, yağlık (mendil) çay bardağı (takım halinde) çorap, kahve, ispirte (kibrit kutusu) gibi okular gönderilir” (Çelik, 2013: 136).

İkinci aşama: Düğün süreci

Yörede düğünlere günler öncesinden hazırlık yapılır. Oğlan evi ve kız evi iş birliği içerisinde düğün sürecini yönetirler. Düğün hazırlıklarına köylüler imece usulü ile destek olurlar. Yörede düğünler çoğunlukla perşembe başlayıp pazartesi bitmektedir. Düğün sahiplerinin kararına göre düğün günleri pazartesi başlayıp cuma günü bitecek şekilde de belirlenebilir. Bu süreçler köyden köye farklılık gösterebilir. Bu düğünlerin günlere göre dağılımı ve düğün sürecinde yapılan eylemler Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2. Korkuteli’nde geleneksel düğünlerin günlere göre dağılımı ve düğün sürecinde yapılan eylemler

Günler	Düğün Sürecindeki Eylemler				
Perşembe	Tongavut/Tartala	Keşkek dövme			
Cuma	Sabah davulu/Vakit davulları	Tongavut / Tartala	Yuka ağzı	Ispa/İspayı/İspahi	Kına
Cumartesi	Çeyiz altı	Maşala	Kına	Yas etme	
Pazar	Düğün eğlencesi	Kız alma	Güreş		
Pazartesi	Gelin yüzü				

Kadınlar arasında yapılan eğlenceler odalarda ya da evin müsait alanlarında yapılır. “Düğünler ev altında ahır denilen hayvanların bağlandığı kısımda yapılır. Süpürülür, temizlenir ve kilim serilir. İnsanlar oralara yerleşip yerlere otururlar, eğlenenleri seyredeler. İnsanların oynaması eğlenmesi bitene kadar orada dururlar” (KK4).

Tongavut / Tartala

Düğünden önceki perşembe günü öğleden sonra tartala (TDK’ya göre kuru ya da yaş yemiş, çerez) ya da tongavut adı verilen bir ritüel gerçekleşmektedir. Tartala; erkek evinden düğün süresince lazım olan yiyecek ve içeceklerin at arabasına yüklenerek davul zurna eşliğinde kız evine getirilmesidir. Tongavut veya tartala adı verilen bu ritüeller Teke yöresinde de benzer şekilde uygulanmakta, Burdur ve köylerinde unduz (un-tuz) ya da unudun (un-odun) olarak isimlendirilmektedir. “Bu geleneğin amacı oğlan evinden kız evine düğünün yapılmasına

yardım amaçlı götürülecek erzak (un, tuz gibi), genellikle küçükbaş hayvan (koyun, keçi gibi) ve düğün sonrası gelin ve damadın kullanacağı eşyaların (yatak, yorgan, kılık-kıyafet) götürülmesi olarak tanımlanabilir” (Savaş, 2022: 44). Oğlan evinden bir yenge ya da teyze koluna geniş büyük bir sepet takar ve içerisine gelinin ihtiyacı olabilecek kına, kolonya vb. koyar. Bunun yanında at arabası ya da uygun bir araca odun, ekmek, et, bulgur, pirinç, nohut gibi kız evine lazım olacak pek çok yiyecek ve ihtiyaçlar yüklenerek kız evine gidilir. “Oğlan evi bir tane koç gönderir ve boynuzuna allı yazmaya benzer tüller ya da bezler ile ayna takarlar. Kesilen koç üç gün sürecek olan düğünde yemeklerde kullanılır” (KK5). Kız evinde yemek yendikten sonra davul zurna eşliğinde eğlenilir. Tongavut, “tohum kavudu” olarak da adlandırılmakla birlikte yörede “kınının yakıldığı güne tongavıdı” (Erken:2019: 163) da denmektedir.



Görsel 3. Tongavut / Tartala ritüelinden örnek görseller

Düğün yemekleri düğün sahiplerinin maddi imkanlarına göre şekillenmektedir. Yörede çoğunlukla düğünlerde yapılan yemekler; “keşkek, üzümünden ya da kurutulmuş elmadan, erikten hoşaf, pirinç çorbası, kulaklı çorba (mantı ya da yüksük çorbası benzeri), mercimek çorbası, tavuk çorbası, kelle-paça çorbası (cuma günü sabah), kuru fasulye, nohut yemeği, bulgur/pirinç pilavı, kemikli etli kavurma, turşu, hoşmerim, irmik helvası, zerde, çöğen (çöven) helvası, baklava, sarı burma, kadayıf tatlısıdır” (KK4, KK5, KK6, KK7, KK8). İlçede düğün yemeği yapan köy kadınları Görsel 4’de verilmiştir.



Görsel 4. Korkuteli’nde düğün yemeği yapan köy kadınları

Keşkek dövme

Keşkek, Korkuteli ve civarında olmazsa olmaz denebilecek geleneksel bir yemek, aynı zamanda bir ritüeldir. Keşkeğe “tohum kavudu” adı da verilmektedir. “Cuma günü olan eski ismiyle tohum kavudu şimdi ise keşkek olan bu yemek, o dönemlerde birinin sırtına yüklenen heybenin iki gözüne keşkeklik buğday konarak getirilir, taştan oyma dibeklerde özel hazırlanmış ağaçtan yapılmış yerde buğdayın kabuğu dibekte dövülüp kabartılır ve kabuğu soyulur, savrulur. Ondan sonra aşçılar büyük yemek kazanlarına onu koyar ve dövülerek hazırlanır. Düğüne gelenlerin düğün boyu yiyebileceği şekilde yapılır” (KK6). Keşkek dövülürken “keşkek dövme aracını (soku) sap kısımlarından tutarak omuzlarına koyup gelen gençler dibek taşındaki çukura dökülen buğdaya sıra ile biri sokuyu havaya kaldırırken diğeri sokuyu dibek taşındaki keşkeklik buğdaya indirir. Böylelikle kısa zamanda buğday kabuklarından çıkarılarak keşkeklik hale getirilir. Davul ve zurnacı da neşeli parçalar çalarak gençlerin oynamalarını sağlar” (Çelik, 2013: 141). Keşkeğin üzerine tereyağı dökülür. Bunun yanında özel olarak hoşmerimle beraber de keşkek kavrulur. Hoşmerim, süt kaymağını süzüp içine azıcık tuz eklenerek tereyağında hafif sararana kadar kavrulularak yapılır” (KK7). Düğün zamanı keşkeklik buğday dövülen dibek taşı örneği Görsel 5’te verilmiştir.



Görsel 5. Düğün zamanı keşkeklik buğday dövülen örnek bir dibek taşı

Yuka ağzı

“Düğünden yaklaşık bir hafta önce konu komşu bir araya gelerek yufka ekmek (yuka

ekmek) yapar. O zamanlar pazar ekmeği denilen somun ekmekleri yok (KK5). “Buna “yuka ağzı” denir. Ekmekler piştikten sonra çörek yapılır ve biri gelin biri de damat için ayrılan çöreklerin evin bir yakasına asılır. Hangi çörek düşerse o kişinin utandığı söylenir. Örneğin, kız utandı, oğlan utanmadı derler ve o çöreği gelinle damada yedirirler (KK1).

Vakit davulları

Düğünün başladığı cuma gününden düğünün bittiği pazar gününe kadar üç gün, davul ve zurna icracıları sabah, öğle ve akşam davulu, okucu karşılama, gelin alma ve eğlenme süreçlerinde aktif olarak yöre ezgilerini icra ederler. Cuma günü sabah oğlan evine davul zurna gelir ve düğün başlar. Vakit davullarına da cuma günü başlanır. “Vakit davulları denilen şey sabahleyin ezan vaktidir. O dönemin düğün evinde gelenek böyle olduğu için saat 09:00’da 10:00’da davul zurna çalınmaz. Saat 07:00 veyahut ezandan sonra güneş doğmadan önce çalınmaya başlar. Artık o akşama kadar okucu, dürücü karşılması için belirli aralıklarla devam eder. Örneğin, Büyükköy’de ya da Bozova’da sabah davulu çalınır, bazı köylerde öğle namazından sonra ihtiyar yemeği diye bir adet vardır. Camiden çıkan ihtiyarlarımız gelir düğün evinde yemek yer” (KK6). Vakit davullarını çalan ve okucu karşılayan müzisyenler Görsel 6’da örneklendirilmiştir.



Görsel 6. Vakit davullarını çalan ve okucu karşılayan müzisyenler

“Cuma günü sabah erkenden oğlan evinin önünde “Güllük dağı” adlı gurbet havası çalınır. Ardından Ümmü yani “çaya düştü tutamadım kolunu” türküsü, 9/8 ritimde

olan türkülerden çalınır mesela sarı zeybek, Cemilem gibi. En son bitişte de Ağır Köroğlu havası çalınır ve insanlar sabah davulunun bittiğini anlar” (KK7). Sabah davulunun ardından müzisyenlere yemek verilir. Saat 10:00-11:00 civarında cami cemaatinden kimi namaz öncesi kimi namazdan sonra oku için düğün evini ziyaret eder, davul zurna ile karşılanırlar. Cuma günü kız ve oğlan evinin yakınları, köylüleri ziyaret eder, cumartesi günü ise uzaktan gelecek konuklar ağırlanır. Cuma günkü eğlenceler oğlan evinde gece 00.00 ye kadar devam eder. Cumartesi günü oğlan evi kız evine gelir çeyiz altı etkinliğinde davul zurna eşliğinde eğlence yapılır.

İspa/İspayı/İspahi ve düğünlerde oynanan oyunlar

Korkuteli geleneksel düğünlerinde akraba eş dost bir araya geldiğinde kadınlar ve erkekler kendi aralarında misafirleri de eğlendirmek için birtakım oyunlar yaparlar.

Yörede özellikle kadınların yapmış olduğu oyunlardan biri İspa'dır. “Gelin alıcısının gece kınasına ıspa yaparlar. Bunu kadınlar da erkekler de yaparlar. Kadınlardan biri erkek kılığına girer. İspa ceket giyer, bir oklavanın ucuna peşkir (havlu) asıp eline alır tüfek gibi, nerede güzel kız varsa elindeki değnekle alıp ortaya yere çıkarır. İspa ortaya çıkarken “hadi ıspa geliyor!” diyerek genellikle ezgi eşliğinde şu sözler söylenir: İspayı ıspayı oğlan ıspayı, gözelleri ari ari, sakalları dari dari, bıyıkları bura bura oğlan ıspayı. Gelin kız da aralarında olur ve gelini kaçırma numarası yapılır. Sonra damada haber verirler gelin kızı kaçırdılar diye, damat gelir ve kızı vermek için harçlık isterler” (KK1). Kadınlar erkek kılığına girerek kız kaçırdığı, elindeki sopanın tüfek amacıyla kullandığı düşünülürse, ıspa ya da ıspayı kelimesi sipahi (atlı asker) kelimesinin yöredeki söyleyiş biçimi olduğu söylenebilir.

Tablo 3. “İspayı” ezgisinin figürü, sözleri ve derleme bilgileri

Yöresi : Korkuteli/Kozağaç Köyü	Derleyen/Notaya Alan : Doç. Dr. Sevilay GÖK
Kaynak kişi : Melek İNCE	Derleme Tarihi : 26.09.2021
Ezgi ismi : İSPAYI	
Metronom : 1/8 -120	Düzüm : 2+3
	
İSPAYI İspayı ıspayı oğlan ıspayı Gözelleri ari ari Sakalları dari dari Bıyıkları bura bura oğlan ıspayı	

Aynı oyunun benzeri erkek eğlencelerinde de olmaktadır. Erkeklerden biri gelin kılığına girer, yüzünü karaya boyayan biri Arap olur ve kızı kaçıtır. Buna yörede Arap oyunu adı da verilir. “Erkeklerden biri kız elbisesi giyer, kızı erkeklerden biri kaçıtır, bazen bu Arap olur, gelini kaçıran damattan bahşiş alır ve gelini damada teslim ederler, bunun dışında köylülerden biri çoban olur, 5-6 kişi de koyun olur, çoban koyun güder, oyun yaparak insanları eğlendirir. Andaşı (an taşı) adlı bir oyunda da biri “benim tarlamı sökmüşsün, benim tarlanın alanı şuradaydı” diyerek bir arkadaşının ellerini, kollarını, ayaklarını bağlarlar taş gibi durdururlar. Tarlanın alanına girmesin diye sınır belirlemek için ileriye geriye onu taş gibi yerden yere atarlar. Sonra da ona vururlar. Herkes güler ama o gencin her tarafı acır” (KK7). Düğün eğlenceleri sırasında çekilmiş örnek bir resim Görsel 7’de verilmiştir.



Görsel 7. Düğün eğlenceleri (Hekimoğlu, 2010:117)

Çeyizaltı

Çeyizaltı, cumartesi günü sabahtan ikinci namazına kadar olan süreçte gelinin çeyizlerinin kız evinin önünde sergilenmesi ritüelidir. “Kız evinde gündüz kızın çeyizleri elde dokuma olanlardan olur. İşlemeler bir tarafa, yazmalar bir tarafa, örgü ve yün çoraplar bir tarafa, kıyafetler bir tarafa olacak şekilde iplere çizilir (sırlama, dizme)” (KK5). Bunun yanında gelinin çeyizinde; “kilim, iki köşe minderi, dokuma seccade, yün yatak ve yorgan, en az yirmi çift örgü

çorap, on/on iki don, on dört/on beş göynek, on/on beş dastar, işlemeli çevre ve uçkur bulunur” (Kızılkaya, 2011:115).

“Çeyiz altında o organlara serilen kızın bütün yaşam boyunca o zamana kadar yaptığı, işlediği nakışları sergiler. İkindiye kadar orada erkeğin işi olmaz, o kadınlara aittir ve çeyiz altında muhabbet olur (KK6). Çeyiz sergilendikten sonra erkek evi kız evine gelir serginin altında davul zurna çalınarak eğlenilir. Çeyizin sergilendiği alanda yapılan davul eşliğindeki eğlence Görsel 8’de verilmiştir.



Görsel 8. Çeyizin sergilendiği alanda yapılan davul eşliğinde eğlence (Ahmet Ali Selçuk (solda), Osman Aşık (Osman Aşık Arşivi)

Maşala

Korkuteli’nde cumartesi akşamı tüm davetlilerin katılımıyla köy meydanında ateş yakılıp, eğlence yapılır. “Ateş, bozkır toplulukları için birleştirici bir görevde bulunurken, ocak da kutsallık kazanarak ailenin temel sembolü halini almıştır. Bilhassa ocağın sönmemesi, soyun sürdürülmesiyle ilgili büyük bir önem taşımıştır” (Dashtseren, 2021: 317). “Ateş kültürünün oyunla ifade edilen şekillerinden biri de özellikle meydanlarda, ateşler yakılarak yapılan törensel oyunlardır. Çaydaçıra, Gavuroyunu, Samah, Çırpma, Sinsin, Masallama gibi adları vardır” (Ataman, 1992:8). Korkuteli’nde de ateş yakılarak yapılan bu törene “maşala” adı verilmektedir. “Elektriğin olmadığı yıllarda aydınlanma ve soğuk kış gecelerinde

ısınma ihtiyacını giderdiği gerekçesiyle, akşam ya da gece yapılan bu etkinliklerde etkinliğin yapılacağı meydana ateş yakma ihtiyacı doğduğu bilinmektedir. Genellikle gençler getirdikleri odunları ortada toplarlar ve ateşi yakarlar. Meşale kelimesinin kelime anlamını koruduğu, söylenişi değişerek yöresel tabirle maşala diye adlandırıldığı düşünülmektedir” (Savaş, 2022: 66). Maşala töreninde, ateş etrafında köy halkından bazı kişiler misafirleri eğlendirmek için köy seyirtlik oyunu oynar, kılık değiştirerek kız kaçırma oyunları yapar ve bunun yanında müzik eşliğinde eğlence olur.

Güreş

Korkuteli’nde güreş oldukça önemli bir yere sahiptir. Bazı hali vakti yerinde olan kişiler düğünlerde güreşler düzenler. Güreşler genellikle gelin alındıktan sonra yapılır. Düğüne katılanlar, gelin oğlan evine geçtikten sonra güreş yapılacak alana geçerler. “Düğün güreşleri genelde köy meydanı ve harman denilen düz yerlerde yapılır. Pehlivanlar ayak, orta, baş olmak üzere üç boya ayrılır. Güreşe çevre köylerden katılım da olabilir. Güreş yapılacak yer eğer kirlili veya güreşmeye müsait değilse harman yerine varınca güreşmeye uygun hale getirilir. Güreşler kıran kırana usulüyle yapılır. Güreş esnasında kol ve bacak kırılabilir. Kafa yarılabilir. Çünkü yasaklı hareketler günümüzdeki kadar yoktur. Güreşmek isteyen kişiler soyunarak sahaya iner. Cazgır önce boylara ayırır. Sonra da birbirleriyle eşler. Her seferinde tekrar eşleşme yapılır. Önce ayak boyundan bağlayarak güreşler yapılmaya başlanır. Sonra orta boy en son da baş güreşleri yapılır” (Özdemir, 2018: 48). “Bu güreşlerde tozkoparana güreşenlere kuru üzüm, leblebi, kuru şeker, lokum gibi yiyecekler verirler. Ayağa güreşenlere bir miktar para, ortaya güreşenlere de biraz daha fazla para verilir. Başa güreşenlere de bir top bez veya oğlak, kuzu gibi ödülleri verilir” (Çelik, 2013: 149).

Kına

Kına ağacının kurutulmuş yapraklarından elde edilen, saç ve elleri boyamakta kullanılan toza (TDK, 2023) kına denir. Toplumumuzda

kına yakma ritüeli kına yakılan kişiyi ya da canlıyı kurban etme düşüncesi ve inancıyla yapılmaktadır. Geline yakılan kına kocasına kurban olması, askere gidene yakılan kına vatanına kurban olması, kurbanlık hayvanlara yakılan kına da yaratıcıya kurban olması inancını taşımaktadır. “Kınanın kültürümüzdeki önemi, büyük ölçüde, “adanmışlığı” ifade eden sembolik bir vasıf kazanmasından ileri gelmektedir. Bir dileğin gerçekleşmesi amacıyla kutsal bir güce yönelik niyette bulunmak, kutsal sayılan bir şey uğruna kendini feda etmek, ant niteliğinde söz vermek anlamında” (Dülger, 2019: 56) kullanılır.

Korkuteli’nde kınalar genellikle cuma ve cumartesi akşamları olmak üzere iki gün yapılmaktadır. Korkuteli’nde cuma günü akşamında gelinin başına kına yakılır. “Cumartesi sabah okucular yavaş yavaş gelir, öğleden sonra kızlar erkek evine oynamaya giderler. Ondan sonra geri gelirler saat 15:00 gibi akşam kınaya hazırlık yaparlar. Akşam saat 21:30- 22:00 gibi oğlan evi kınayı getirir. Kınayı oğlanın yengesi yakar. Kız yengesi de yakar oğlan yengesi de. Ondan dans fasılı geçerler, oyunlar oynanır (KK7). “Genellikle gelinin kına yakma işini nikahı bozulmamış, mutlu geçinen, canı tez ve dürüst bir kadının yapması uğur sayılır “Kına, cuma akşam eğlenceden sonra kızın saçına yakıldıktan sonra cumartesi akşamı aynı muhabbet eğlence tekrar olur. Kızın eline ayağına leğencinin çaldığı leğeni kapatırlar, ortaya koyarlar, kızın ellerine, ayaklarına yengeleri kına yakarlar. Yengelerine de hediye olarak şalvarlık gibi hediye atarlar” (KK5). “Kızın ellerinden başka ebediyen baş ağrısı çekmemesi için alınına, kulak arkalarına, parmak uçlarına kına yakılır” (Çelik, 2013: 157). Cumartesi günü kızın eline ayağına yakılan kına yörede büyük kına ya da asıl kına olarak adlandırılmaktadır. Bunun sebebinin cumartesi gecesi gelen misafirlerin yoğunluğu ve eğlencenin daha kalabalık bir ortamda yapılıyor olması olabilir” (Savaş, 2022: 49). Kına yakılacak gelini ortaya almadan önce birtakım yakımlar yakılır. Kına yakımı örnekleri Görsel 9’da verilmiştir.

“Kazan altına koydular sac ayak taşını
Anası yıkadı kızının başını

Çağırın kızın anasını yaksın kızının kınasını”
(Çelik, 2013: 157).



Görsel 9. Kına yakımı örnek görselleri

“Köylerde kıza kına yakılırken, kızın evli ya da bekar arkadaşlarına, kız evince yemek verilir, buna “kına yemeği” denir. Kına gecesinde eğlenceler düzenlenir, maniler ve türküler söylenir, oyunlar oynanır. Türkülerin bir bölümü kıza ve annesi ağlatan türden ezgilerdir” (Örnek, 2000:194). Kına yakılırken gelin ağlayınca kadar türküler söylenir. Kınada çoğunlukla “yüksek yüksek tepelere kız vermesinler” adlı türkü söylenir. “Gelin gurbete giderse yani gurbetçi bir gelinse gurbet türküleri söylenir” (KK7). “Kına gecesinde gelin kız mutlaka ağlar. Eğer ağlamazsa “kocada gönlü var” şeklinde yorumlanır ve ayıplanır. Kına ağıtları farklı temalara yer vermekle birlikte, bu ağıtlarda ağırlıklı tema ayrılık ve gurbettir” (Yaldızkaya,2018: 28). “Gelin ağlayınca eğer annesi babası tarafından yaralıysa yani öksüz ise gelini fazla ağlatmazlar, üzmezler” (KK1). “Geline kına yakılırken ağlatmak da uğur

sayılır: “Ağlayı ağlayı eken, güle güle biçer” bu anlamda gözyaşı dökmenin, ferahlık verdiği, yuvaya bolluk, bereket, mutluluk getireceğine inanılmaktadır” (Ataman, 1992:8).

“Kına gecelerinde gelinler pek değişik kıyafet giymezler, kadife simli elbiseler giyer. Daha sonraları kınanın ilk gününde bindallı giymeye başlandı” (KK3). “Gelin kıyafetinde şimdiki gibi gelinlik yoktur. Üç etek giyilir, kadifeden, kırmızı, siyah ya da istenilen renklerde elbiseler diktirilir ve üzerini boncuk ya da taşlarla süslerler. Mum çiçekli denilen ışıldayan elbiseler alınır, telli çember üzerine büyük patlak patlak beyaz çiçekler olur. Üç etek üzerinde gelin fes giyer, alnına doğru paralar takılır” (KK5). Gelinin yakın arkadaşları (a) ve kına yakacak yengesinin (b) geleneksel kıyafetleri Görsel 10’da örneklendirilmiştir.



a.) Gelinin yakın arkadaşları

b.) Gelinin yengesi

Görsel 10. Gelinin yakın arkadaşları (a) ve kına yakacak yengesinin (b) geleneksel kıyafetleri

Korkuteli'nde söylenen ağıtlar / yas etme

Korkuteli yöresinde ağıtları iki şekilde görmek mümkündür. İlki ölmüş kişilerin ardından söylenen diğeri de evden ayrılan gelin kızın annesi ve babası başta olmak üzere ailesindeki pek çok yakınına yönelik söylediği ağıtlardır. Korkuteli yöresi ve çevresinde ağıtlar yas etmek/yakım yapmak olarak adlandırılmaktadır. Güncel Türkçe Sözlükte (TDK, 2022) yas kelimesi “ölüm veya bir felaketten doğan acı ve bu acıyı belirten davranışlar, matem” şeklinde tanımlanmıştır. Esen (1997:14) yas kelimesinin kökeninin Arapça, keder anlamına gelen ye’s’den geldiğini ifade etmiştir. Hacıgökmen (2013) çalışmasında benzer bir ifadeyle yas ile ilgili şunları belirtmiştir: “yas insanların, en çaresiz anlarında, sevdiklerini kaybetmenin üzüntüsüyle, onu bir daha görememenin verdiği ayrılık acısının hissettirdiği kaygıyla, ağlama ve dövünmelerin yanında, ortaya konan birtakım ritüeller ve bu durum karşısında söylenen sözlerdir” (s.394).

Ağıt ise “gelinin arkasından niteliklerini

anlatan söz veya ezgi. Ölen bir kimsenin gençliğini, güzelliğini, iyiliklerini, değerlerini, arkada bıraktıklarının acılarını, büyük felaketlerin acılı etkilerini dile getiren söz veya okunan ezgi, yazılan yazı, sagu, mersiye” (TDK, 2022) olarak tanımlanmaktadır. Ağıtlar çoğunlukla ölen kişilerin arkasından söylene de askere ya da gurbete giden kişilerin, evlenip evden ayrılan kızların, kazaların ve afetlerin ardından da yakılmıştır. Ağıtlar çoğunlukla kadınlar tarafından yakılmaktadır. “Eski Türklerden günümüze kadar olan süreçte ölen kişinin yakını olan kadınların ağlamasından başka bu işi meslek haline getirmiş ağlayıcı kadınların varlığı da bilinmektedir. Bu ağlayıcı kadınlar, adeta ağıt törenlerinin yöneticisi veya icracısı olma görevini üstlenirler” (Bayat, 2011: 257). Korkuteli’nde ağıt yakan ağıtçı kadınlar bulunmakta, cenaze olduğunda cenaze evlerine, düşün olduğunda gelinin kına yakma sürecine davetli olarak iştirak ederler. Korkuteli’nde söylenen ağıtlardan örnekler Tablo 4’a ve b’de sunulmuştur.

Tablo 4 (a). Korkuteli’nde söylenen ağıtlar (Gelin olan kızın söylediği ağıtlar)

Gelin olan kızın söylediği ağıtlar	
Beriden geliver Mehmet dayı beriden El gibi de niye duruyon geriden geriden Ayırdımızda beni gurbanlık goç gibi sürüden sürüden. Atımın da ganaryacağı sekili Sekisine de karanfiller ekili ekili Ben gidersem de Mehmet dayım kimler olsun bu evlerin vekili vekili ah Ne diğen de ağlayan anam anam ay anam Ne diğen de ağlayan aha kuca bubam bubam. Evinizin önü de guru dikme Anam da elini beline a sokma a sokma Meleğim gelecek diye anam da yollara bakma bakma anam ah Kızın özünden özlerin anam anam anam Ölmüş arısı da dizilmiş peteklerin anam Boş kaldın anam ince melek yerleri yerlerin anam anam Goca dağ başında da bir dolu desti İççeğizine de çam yeli esti ah Altı senedir ben anamla kardeşim benden de habarları kesti anam kesti ne diyen anam anam Çekmecemin de fesine açiverin de duysun garip anamda benim sesimi sesimi anam. Anam mı diyem gardaşım mı diyem evlerimin de bekçisi mi diyem Ben deli deli deliliğe vurduruyon ben kızım bunları bunları ne diyen anam. Koca kapının mandalını da nasıl eğmeli anam Anamda el oğlunun kapısına nasıl doğrulup varmalı anam anam (KK1).	“Merdiven başına çık otur anam Elini koynuna sok otur anam Kızın gelecek diye bak otur anam Kızının gelmesi mahşere kaldı Yollar çamur oldu da kaşama kaldı Babam saatini belinde gezdir Saatinin üzerine beni de yazdır Eğer babam gurbet elde ölürsem Benim mezarımı sılaya kazdır Evimizin yazgısını kaldırma bacım Benim yokluğumu bildirme bacım Gelen akranlarımı döndürme bacım Beriden gel güzel amcam beriden Ne bakıyorsun eller gibi geriden Ayırdımız koyun gibi sürüden Sürüden ayırdım tezgün giderim Yuvadan ayırdım bezgin giderim Veriverin yeşil ipek bükeyim Uzat dayım ellerinden öpeyim Senin yerine ben kimleri tutayım Senin yerini tutacak kimseler yok dayım” (Erken, 2019: 90-91).

Tablo 4 (b). Korkuteli’nde söylenen ağıtlar (Ölen birinin ardından söylenen ağıtlar)

Ölen birinin ardından söylenen ağıtlar	
Geceleri de kalkar kalkar ağlarım Deli gönlümü de teselli eder eylerim Ben anamsız bubamsız bu dünyayı neylerim anam ah Asma kökünden de çoktur kökümüz Bezirganların içinde de yoktur kokumuz Dara yerde zaten bizim yarımız Pencereden de yeller esti yaz mı oldu Aramızda bir ufacık söz mü oldu Bubam ben senden ayrılalı da az mı oldu ah bubam ah Koca gavakta niye gomuş dalını Kazananlarda sürememiş demini Kazananlarda sürsün babam demini Yağmur aksın da seller alsın evini Goca kavak da burum burum burulur Altından da akan çaylar durulur Eller anam babam dese de benim boynum burulur ah Altın çaylardan aldı benim fesimi Çok ünledim de işitmediler sesimi Benim kızım yok kimler etsin ölürsem yasımı anam ah	Aşağıdan da deve gelir göç gelir Yayılr yayılır da karnı aç gelir Benim bubam hindiden kerî (bundan sonra) geç gelir Bu ayrılıklar da bana güç gelir anam ah Deniz kenarında esvap yumuşlar (yıkamışlar) Gül suyunla da zezem ile yusunlar İkimizi de bir kabire koysunlar Biri anası da biri kızı desinler anam ah Antalya’nın da eğri büğrü yolu var Kemer sıkılmış da bir incecik beli var Ben ağlasam da günü günü yeri var Ben ağlamayayım da kimler ağlasın Benim gönlümü de kimler eylesin anam ah (KK4).

Kız/gelin alma

Pazar günü sabah erkenden kız evi çeyizlerin serilmesi için eşyaları hazır eder, oğlan evi traktörle davul zurna eşliğinde kız evine giderek götürülecek eşyaları yüklerler. Gelinin oturacağı eve eşyaları getirirler. Kızın çeyizleri eve serilir. “Bu arada damat tıraş olur. Tıraş olurken damadın ayakkabılarını saklarlar, bahşiş almak için. Bu yüzden damat evine gittiğinde ayakkabılarını çıkarmaz” (KK7).

“Öğleden sonra gelin almaya atla gidilir. Yürümek sevaptır, yürüterek götürürler. Kimin güzel kır bir atı varsa o at getirilir, allı yeşilli örtülerle süslerler (KK1). “Damat tarafı yürüyerek davulla birlikte gelini almaya gelir. Damat gelin almaya gitmez, evde bekler. Gelini almak için eve geldiklerinde kapıyı kız evinden çocuklar tutar ve gelin evden çıkmadan sandığının üzerine yakınları oturur, oğlan tarafından para almadan sandıktan da kalkmazlar, kapıyı da açmazlar.

Gelinin atla alındığı dönemlerde gelin, gelinlik olarak “üç etek” veya yeni dikilen herhangi bir elbise giyerdi. Akyar köyünde üçeteğe “çitari” denir” (Erken, 2019: 160). “Gelin alıcıları gelini ata bindirip düğün evine getirdiklerinde gelin attan inmeden geline başta damadın annesi ve babası olmak üzere yakınları ve misafirler “indirmelik” adında hediyeler sunarlar. Hediye vaadinde bulunan kişileri sunan kişiye cazgır denir. Dana, koyun, tavuk, hindi, bilezik, yüzük, çeyrek altın gibi pek çok hediye verilir ve bunlar bir kâğıda not edilir” (KK1, KK5). “1980’li yıllarda toplu iğne ile para takmak çok yaygın olmadığından geline takılacak paralar tek tek asılamıyor, bu sebeple süslü küçük bir örtüyü tek iğne ile iplikten geçirip gelinin göğsüne takılır ve paralar, takılar bunun içine konur” (KK3). Gelinin kıyafeti ve boynuna asılan para/takı örtüsü ilgili örnek Görsel 11’de verilmiştir.



Görsel 11. Gelinin kıyafeti ve boynuna asılan para/taki örtüsü

Gelin attan indirilip, yaşayacağı eve girmeden önce birtakım ritüeller gerçekleşir. Bu ritüellerin amacı gelinin geldiği evde ölene dek kalması, eşiyile mutlu bir şekilde yaşaması niyetiyle yapılmaktadır. “Kız evinden bir çivi bir de taş getirilir, yeni evinde çivi gibi sağlıklı olsun, taş gibi olsun, evde çivi gibi çakılı kalsın diye, eve girerlerken gelin ve damadın başına aşağı şeker, çerez, buğday serperler, bereketli olsun diye” (KK3). “Bu âdetin temelinde bereket simgesi yatmaktadır. Bekâr kızlar ve erkekler için kullanılan “darısı başına” deyimini de buradan gelmektedir” (Örnek, 2000: 199). Gelinin başından şeker atılması Görsel 12’de örneklendirilmiştir.



Görsel 12. Gelinin başından şeker atılmasına yönelik görsel

“Gelin ve damada kapının üstünden yağ sürdürülür. Kapıda bulaşıkçılar şeker

tutarlar köşe taşı gibi otursunlar diye, o şekerleri yemeyin evin köşesine koyun diye de tembihlerler. Kız evinden demir çanak, kül, kaşık, mısır getirilir. Ocağı olsun diye o küllerden getirilir. Mısırlar tohumu simgeler, üresinler diye” (KK7). Erken’e (2019) göre:

“Oğlan evi kız evine gelin erken mayalansın niyetiyle heybede üç ekmeğe götürür. Kız evi de heybeye tuz taşı, tuz, iki tane çivi ve kül koyar. Oğlan evi tuzu evdeki tuzuna, külü külüne karıştırır. Çivileri yengeler evin bir duvarına çakar. Tuz taşını da bir köşeye koyarlar. “Gelin oturaklı olsun” diye yaparlar. Kül ve tuzu da taraflar birbiriyle kaynaşsın, gelin geldiği evde anlaşsın diyerek karıştırırlar. Gelin evin içine girince tez zamanda çoluk çocuk sahibi olmaları için kucağına bir çocuk oturturlar. Gelin de bu çocuk için yanında bir miktar para getirir ve çocuğa verir” (s.165).

Teknolojinin gelişmesi ile gelin almadaki araçlar da değişim göstermiş, at, arabasının yerini önce traktörler sonra da otomobiller almıştır. “Güllü kilim denilen duvar kilimini traktöre sererler, tekerlerini naylonlarla kaplarlar, traktörün önüne de bir ayna asılırdı. Gelin traktörün üzerinde getirilirdi. Sonradan otomobillerle gelin alınmaya başlandı. Arabaları süslerlerdi” (KK5).

Üçüncü aşama: Düğün sonrası

Düğünün ertesi yani pazartesi günü “gelin yüzü” yapılır. Sabah erkenden gelinin geldiği evin önünde davul zurna sabah davulu çalar. Gelin giydirilir ve evdeki herkesin elini öper. “Gelini def ya da leğen çalan kadınlar oynatırlar. Gelin oynarken eline buğday, çörek otu verirler ve oynarken bu tohumları etrafa serptirirler. Gelinin kız olduğu ispatlandığında, müzisyenlere haber verirler ve davul zurnanın işi orada artık biter” (KK7). “Gelin genelde sessizce utanarak oturur, eğer gelin utanmadan rahat oturuyorsa o gelin de “şellimşah” gibi derler. Gelen misafirlere şerbet ikram edilir (Erken, 2019: 168). Düğünden sonraki süreçte gelinin giyimi Görsel 13’te örneklendirilmiştir.



Görsel 13. Düğünden sonraki süreçte gelinin giyimi

Korkuteli'ne Ait TRT Türk Halk Müziği Arşivine Kayıtlı Türküler

TRT Türk halk müziği repertuar arşivinde Korkuteli'ne kayıtlı 9 türkü tespit edilmiştir. Yöreyle ait bu türkülerin kaynak kişisi, türü,

benzerlik gösterdiği makam dizileri, belirli bir ritim kalıbında olanların ölçü yapısı ve türkülerin ezgilerindeki ses sınırı Tablo 5'te sunulmuştur.

Tablo 5. TRT repertuar arşivine kayıtlı Korkuteli türkülerinin özellikleri

Sıra No	Repertuar No ve Türkü Adı	Kaynak Kişisi	Form/Tür	Makam Dizisi	Ölçüsü	Ses Sınırı	Teması
1	1914 Aşa'nın Elinde Makas Kınalar	Şevki Yolcu Mehmet Uysal	Kırık Hava (Düz)	Uşşak	4/4	7 ses (Sol-Fa)	Aşk Sevda
2	1903 Cepkenimi Al İsterim	Mehmet Uysal Hamdi Çetin	Kırık Hava (Kıvrak Zeybek)	Uşşak	9/8	8 ses (Fa#-Fa)	Kahramanlık
3	1297 Çay Benim Çeşme Benim	Fahrettin Çelik	Kırık Hava (Ağır Zeybek)	Gülizar	9/2-6/2	9 ses (La-Si)	Aşk Sevda
4	607 Eser Eser Sabah Yeli Kesilmez (Avşar Ağzı)	Fahrettin Çelik	Uzun Hava (Gurbet)	Gülizar	Gurbet açış Söz kısmı serbest	8 ses (La-La)	Gurbet
5	1869 Evlerinin Önü İğde Dalları	Şevki Yolcu Mehmet Uysal	Kırık Hava	Hicaz	9/8	9 ses (Sol- La)	Aşk Sevda
6	175 Eylen Durnam (Da) Eylen Haber Sorayım	Çaylı Osman	Uzun Hava (Gurbet)	Gülizar	Saz kısmı 7/8 Söz kısmı serbest	8 ses (La- La)	Gurbet

Korkuteli yöresi düşün geleneklerinin müzik folkloru açısından incelenmesi

7	1809 Fesliğin Bir Budağı Mavidir	Mehmet Şirin	Kırk Hava (Kıvrak Zeybek)	Hüseyini	9/8	7 ses (La-Sol)	Bitki ve hayvanlarla ilgili
8	1311 Gar Mı Da Yağmış Şu Yaylanın Düzüne	Hüseyin Nişancı	Kırk Hava (Düz)	Hüseyini	2/4	9 ses (La-La)	Sitem-Ağıt
9	672 Halit Efe Zeybeği	Erdal İyioz	Kırk Hava (Ağır Zeybek)	Zirgüleli Hicaz	9/4	10 ses (La-Do#)	-

Korkuteli'ne kayıtlı türkülerin kaynak kişileri, Şevki Yolcu, Mehmet Uysal, Hamdi Çetin, Fahrettin Çelik, Çaylı Osman, Mehmet Şirin, Hüseyin Nişancı ve Erdal İyioz'dür. Bu türkülerin 7'si kırk hava, 2'si de uzun hava türündedir.

Yöreye ait 9 türkü, 5 farklı makam dizisi ile benzerlik göstermektedir. Bu makam dizileri; Gülizar (3), Hicaz (1) Hüseyini (2) Uşşak (2) ve Zirgüleli Hicaz'dır (1) (Tablo 6).

Tablo 6. Korkuteli türkülerinde görülen makam dizileri

Makam Dizisi	f	%
Gülizar	3	33.33
Hicaz	1	11.11
Hüseyini	2	22.22
Uşşak	2	22.22
Zirgüleli Hicaz	1	11.11
Toplam	9	100.00

Tablo 6'da görüldüğü üzere, 5 farklı makam dizisinde görülen bu türkülerden Gülizar makamı ile benzerlik gösteren türküler (f:3, %33.33) kullanım sıklığı bakımından ilk sırada yer almaktadır. Bunun yanında Hüseyini (f:2, %22.22) ve Uşşak (f:2, %22.22) makam dizileri türkülerdeki kullanım sıklığı bakımından ikinci sıradadır. Türkülerde kullanım sıklığı bakımından en az görülen Hicaz (f:1, %11.11) ve Zirgüleli hicaz (f:1, %11.11) makamı dizileridir.

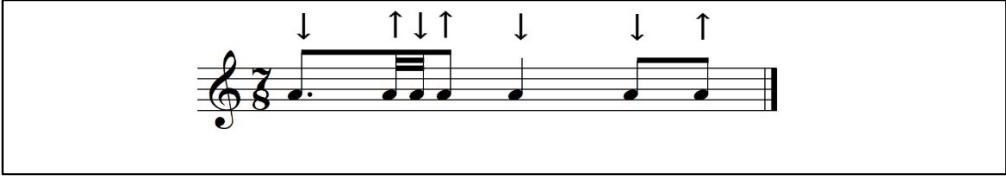
Korkuteli'ne kayıtlı türkülerin ölçü yapısına bakıldığında, 6 farklı şekilde ölçü sayısının kullanıldığı görülmektedir. Bu ölçüler; 2/4 (f:1, %12.50), 4/4 (f:1, %12.50), 6/2-9/2

(f:1, %12.50), 9/4 (f:1, %12.50), 7/8 (f:1, %12.50) ve 9/8'dir (f:3, %37.50) (Tablo 7).

Tablo 7. Korkuteli türkülerinde görülen ölçü yapısı

Ölçü Göstergesi	f	%
2/4	1	12.50
4/4	1	12.50
6/2-9/2	1	12.50
9/4	1	12.50
7/8	1	12.50
9/8	3	37.50
Toplam	8	100.00

Tablo 7'de görüldüğü gibi, 9/8 (f:3, %37.50) ölçüde olan kırk havaların kullanım sıklığı diğerlerine göre sayıca daha fazladır. Aksak ritim olarak bilinen 7/8 ölçüdeki türkünün düzum yapısı 3+2+2, 9/8 ölçüdeki "Fesliğin Bir Budağı Mavidir" ve "Cepkenimi Al İsterim" adlı türkülerin düzum yapısı 2+2+2+3, "Evlerinin Önü İğde Dallarını" adlı türkünün düzum yapısı ise 2+3+2+2'dir. Uzun havalardan "Eser Eser Sabah Yeli Kesilmez (Avşar Ağzı)" gurbet havasının saz bölümünde çoğunlukla gurbet açışı yapılmakta, "Eylen Durnam Eylen Haber Sorayım" gurbet havasının ise saz bölümünde 7/8 (3+2+2) ölçüde mızrap vuruşu ile eşlik yapılmaktadır.



Figür 1. Gurbet havasının saz bölümündeki mızrap vuruşu

Düz havalar 2/4 ya da 4/4 ölçülerde olan yani aksak olmayan türkülerdir. 6/2-9/2 ve 9/4 ölçülerde görülen türküler ağır zeybekler, 9/8 ölçüde olan türküler kıvrak zeybeklerdir. Korkuteli, Teke yöresi kültüründen etkilenmiştir. Yörede tüngüme ya da tüngümeçik olarak ifade edilen 9/16 ölçülerde olan Teke Zortlatması türü de oldukça fazla icra edilmekte ve oynanmaktadır. Bu türün, repertuvar arşivinde Korkuteli'ne kayıtlı türküler içerisinde görülmemesi oldukça dikkat çekicidir (Tablo 8).

Tablo 8. Korkuteli'ne ait türkülerin ses sınırları

Türkülerin ses sınırı	<i>f</i>	%
7 ses aralığına sahip türküler	2	22.22
8 ses aralığına sahip türküler	3	33.33
9 ses aralığına sahip türküler	3	33.33
10 ses aralığına sahip türküler	1	11.11
Toplam	9	100.00

Tablo 8 incelendiğinde, türkülerin 4 farklı ses sınırında olduğu tespit edilmiştir. Türkü ezgilerinin 2'sinin 7 ses sınırında (*f*:2, %22.22), 3'ünün 8 ses sınırında (*f*:3, %33.33), 3'ünün 9 ses sınırında (*f*:3, %33.33) ve 1'inin 10 ses sınırında (*f*:1, %11.11) olduğu belirlenmiştir. Ses sınırı en geniş türkü 10 ses aralığında olan "Halit Efe zeybeği" adlı zeybek havası, en az ses aralığına sahip olan türküler ise 7 ses aralığında olan "Fesliğin Bir Budağı Mavidir" ve "Aşa'nın Elinde Makas Kınalar" adlı türkülerdir. Türkülerin temaları genellikle aşk-sevda (3), gurbet (2), sitem-ağıt (1), kahramanlık (1) ve bitki-hayvanlara yönelik (1) konuları içermektedir.

Korkuteli Kına ve Dügünlerinde İcra Edilen Türküler

Korkuteli geleneksel düğünlerinde kadınlar ve erkekler bir arada eğlenmemektedir. Erkek eğlenceleri daha çok dışarıda ya da odalarda, kadın eğlenceleri ise yalnızca odalarda olmaktadır. Kınanın yakılacağı akşam kadınlar bir araya gelerek kutlama yaparlar. Gelinin yeni kıyafetlerini gelinin arkadaşları giyer, denerler. Def, darbuka gibi çalgıları bulamazlarsa bakır leğen, güğüm gibi ev araç gereçleri kullanarak ritim tutarlar, türkü söyleyerek oynamak isteyenleri eğlendirirler. Buldukları yerde çalgı icracısı kadın bulunmazsa yakın yerlerden davet edilir. Kına günü eğlenmek için yöre kadınlarının söylediği türküler; "Aman mor koyun meler gelir", "Denize dalayım mı", "Oy bahçanıza", "Meşelidir engin de dağlar meşeli", "Kızılıklar oldu mu", "Dirmil dağı meşeli", "Yayla yolları", "Cemilem", "Cevizin yaprağı dal arasında", "Köprü'nün altı geriz", "Çek deveci develeri", "Menevşesi boyun eymiş", "Ötme de dugguk", "Şu Dirmil'in çalgısı", "Osman zeybek inip gelir inişten", "Oğlan çıkmış köşküyeye şapka elinde", "Menevşe buldum derede", "Evlerine ben varamadım davşandan", "Kaleden kaleye şahin uçurdum", "İki geyik bir derede sulanır", "Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar", "Konyalı", "Şu Köyceğiz yolları", "Oy Tombulum", "Gide gide bir söğüde dayandım", "Sabah ile ve Yıkma da bacaları yapamazsın" adlı türkülerdir. Bu türküler içerisinde TRT Türk halk müziği repertuvar arşivinde yer alanlar olmakla birlikte, sözlerinde farklılık olan ve repertuvarda yer almayan ("Köprü'nün altı geriz", "İki geyik bir derede sulanır", "Osman zeybek inip gelir inişten", "Oğlan çıkmış köşküyeye şapka elinde", "Menevşe buldum derede", "Yıkma da bacaları yapamazsın"

Korkuteli yöresi düğün geleneklerinin müzik folkloru açısından incelenmesi

gibi) türkülerde rastlanmıştır. Repertuvarda yer almadığı görülen bu türküler yöredeki icracılardan dinlenerek notaya alınmıştır. Repertuvarda yer alan ve yörede söylenen türkülerin repertuar numarası ve yöresi

belirtilmiştir. Korkuteli yöresinde kına ve düğünlerde kadınlar tarafından icra edilen türkülerin sözlerinin daha anlaşılır olması için yöre icracılarının söylediği şekilde ilgili kesitler Tablo 9'da sunulmuştur.

Tablo 9. Korkuteli yöresinde kına ve düğünlerde kadınlar tarafından icra edilen türkülerin sözleri

Türkü 1. Aman Mor Koyun Meler Gelir (1782- Ankara)	Türkü 2. Denize Dalayım Mı (2100-Ankara)
<p>Aman mor koyun meler gelir Aman dağları deler gelir Haydi de dağları deler gelir Aman hakikatli yar isen Aman uykuyu böler gelir Nesine de aslan yârim nesine Doyulmuyor o kızın cilvesine</p> <p>Aman mor koyun meşelerde Aman gül suyu şişelerde Haydi de gül suyu şişelerde Eller yârini aldı aldı gitti Aman ben kaldım köşelerde Haydi de ben kaldım köşelerde Nesine de yârim nesine Doyulmuyor o yârin cilvesine (KK4)</p> <p>Aman mor koyun meler gelir Yârim dağları deler gelir Aman mor koyun meşelerde Yavrum gül suyu şişlerde Nesine de yavrum nesine</p> <p>Sigara da koymuş fesine Aman can gaynıyor bacısına Aman mor koyun guzusuna Nesine de yavrum nesine Aman doyulmuyor cilvesine Sigara da koymuş fesine (KK2)</p>	<p>Denize dalayım mı Aman bir balık avlayım mı Hayde bir balık avlayım mı Ay doğdu güneş battı Aman daha yalvarayım mı Hayde daha yalvarayım mı</p> <p>Aman aman Alim nerdesin Aman kaldır camın perdesin Aman kalabalık yerde misin</p> <p>Deniz kumsuz olur mu Aman yiğit sensiz olur mu Haydide yiğit sensiz olur mu</p> <p>Aman aman alim nerdesin Haydide kaldır camın perdesini Aman benim dertlimisin (KK4).</p>
Türkü 3. Oy Bahçenize (3174-Giresun)	Türkü 4. Meşelidir Engin De Dağlar Meşeli (2321-Antalya)
<p>Oy bahçanıza ben giremedim (yavrum) gazelden Oy başım alıp ben gidemedim (yavrum) güzelden</p> <p>Hele hele yürü fistanı sürü Anasının nazlı gülü ninay da nay nay nanay da nay</p>	<p>Meşelidir gappada dağlar meşeli meşeli dibinde de halıda kilim döşeli döşeli Üç gün oldu ben bu derde düşeli düşeli Yumurtanın gulpu yok gözlerimde uyku yok Sür gemici gemini hiç kimseden korkum yok Meşelidir gappada dağlar meşeli meşeli Üç gün olduda tozlu yola düşeli düşeli Yumurtanın sarısı yere düştü yarısı Yarısından fayda yok kaç gel gece yarısı (KK4).</p>

Türkü 5. Kızılıcıklar Oldu Mu (1711-Edirne)	Türkü 6. Dirmil Dağı Meşeli (3377-Burdur)
<p>Kızılıcıklar oldu mu Selelere doldu mu Gönderdiğim çoraplar Ayağına oldu mu</p> <p>Mendili eline Mendil verdim geline Kara kına yollamış Yar benim ellerime</p> <p>Tabakası aynalı Şu oğlana varmalı Oğlan çok güzel ama Annesini napmalı (KK2)</p>	<p>Dirmil dağı meşeli Dibi mor menevşeli Karşıda kızlar geliyor Eli amber şişeli</p> <p>Sürüm sürüm sürünsün sürmeli kızlar Göğsü de çapraz düğmeli kızlar</p> <p>Kuyu dibi taş'olur Öksüz gözü yaşl'olur Ana baba var emme Yar kokusu başk'olur (KK5).</p>
Türkü 7. Yayla Yolları (493-Burdur)	Türkü 8. Cemilem (3437-Burdur)
<p>Yayla yollarında yürüyen gelin Ah aman ah aman Allı şalvarını sürüyen gelin Ah aman ah aman Ben varmam inekliye yağurdu sinekliye Allah nasip eylesin omuzu tüfekliye (KK5).</p>	<p>Cemilemin gezdiği dağlar meşeli imanım Haydi üç gün oldu cemilem ben bu derde düşeli Haydi üç gün oldu cemilem ben bu derde düşeli Gaydırı gubbak cemilem nasıl nasıl edelim biz bu işi Nikahımızı gıysın ünne gelin hoca memişi Cemile gız ne gezersin hayatta Basma da fistan, parlak da potin ayakta Gaydırı gubbak cemilem nasıl nasıl edelim biz bu işi Nikahımızı gıysın ünne gelin hoca memişi (KK5).</p>
Türkü 9. Cevizin Yaprağı Dal Arasında (468-Afyon)	Türkü 10. Köprünün Altı Geriz
<p>Cevizin yaprağı dal arasında Güzeli severler bağ arasında bağ arasında Üç beş de güzel bir araya gelmişler Benim de sevdiceğim yok arasında yok arasında Evlerinin önü zerdali dali Pencereden gördüm kınalı eli Benim de sevdiceğim tomurcuk gülü Sensiz o dağlara giremez oldum Sensiz de lokmaları yiyemez oldum (KK5).</p>	<p>Köprünün altı geriz Gerizden geçiveririz Anan baban vermezse a gülüm Bir gece geçiveririz</p> <p>Tabaktaki peynir mi Bu peynir yenilir mi Ben seni gizli sevdim a canım Ellere söylenir mi (KK4)</p> <p>Tabaktaki peynir mi? Getir baken yenir mi? Gız ben seni gizli sevdim Ay yârim ellere denir mi? Yar ben seni gizli sevdim Ay yârim ellere denir mi? (KK5)</p>

Türkü 11. Çek Deveci Develeri (3744-Konya)	Türkü 12. Menevşesi Boyun Eymiş (3439-Denizli)
<p>Çek deveci develeri dolansın aman yar yar aman Dolansın da baş pınardan sulansın aman Devesi daylak Her yanı oynak Buna derler aylak</p> <p>Çek deveci develeri engine aman yar yar aman Yük vurmuşlar aldanıcık doruma Eğer dalında Heybe kolunda Yollara düşmüş Kızlar kendi halinde (KK4)</p>	<p>Menevşesi boyun eymiş Gül yaprağı suya değmiş Çengel menevşelim çengel Aramızdan geçsin engel</p> <p>Menevşesi boyun eymiş Gül yaprağı suya değmiş Kız seni seven oğlan ölmüş Çengel menevşelim çengel Aramızdan çıksın engel (KK4)</p>
Türkü 13. Ötme De Dugguk (2330- Antalya)	Türkü 14. Şu Dirmil'in Çalgısı (1940-Burdur)
<p>Ötme de dugguk ötme de bağrım eziktir Ah abam eziktir Soğuk vurmuş bağlarımız bozuktur Aman aman hey a sürmelim palazım of</p> <p>Koyu da olur gabardıcın gölgesi Ah agam gölgesi Günden güne artar yarin sevdası Aman aman hey a sürmelim palazım of (KK2).</p>	<p>Şu Dirmil'in çalgısı a canım Dağlara vurdu yankısı Şu gelenler içinde a canım Benim yârim hangısı</p> <p>Altın yüzüğüm var benim Parmaçığıma dar benim Şu gelenler içinde a gülüm Ortada boylu yar benim (KK4)</p>
Türkü 15. Osman Zeybek İnip Gelir İnişten	Türkü 16. Oğlan Çıkmış Köşküyeye Şapka Elinde
<p>Osman zeybek inip gelir inişten Her yanları görükmeyor gümüştan Osmanım Osmanım garip Osmanım Gecelere kaldın canım Osmanım</p> <p>Yattım yârin dizine Düştüm alın alın gözüne</p> <p>Evlerine vardım emme girmedim On yedi yerimden gurşun da yedim anam da ölmedim</p> <p>Yattım yârin dizine Düştüm alın alın gözüne (KK1)</p>	<p>Oğlan çıkmış köşküyeye şapka elinde oğlan oğlan ne var belinde ne var belinde ne var belinde Oğlan gelmiş kıza el ederiler Oğlan çıkmış köşküyeye el eder kıza Kız oğlanı görünce döner geriye döner geriye döner geriye</p> <p>Mezerler arasında bir sürü goyun Kesildi kefinim ılıdı suyum Anam kayfa kavırır terlesin diye Bubam yorgan çevirir ölmesin diye (KK1)</p>

Türkü 17. Menevşe Buldum Derede (Teke Zortlatması)	Türkü 18. Evlerine Ben Varamadım Davşandan (8- Denizli)
Menevşe buldum derede Sordum evleriniz nerede Allı menevşeli morlu Morlu menevşeli morlu. Menevşesi yapalak topalak Yar geliyor öpelek kokalak (KK1)	Evlerine de ben varamadım da davşandan Oğlumuz güççücük gızınız ufacık Uyumuş kalmış akşamdan Evlerine de ben vara gele yol ettim El kızını ben kendime yar ettim Amanin dokmanim çam gozağı Giyinmiş kuşanmış akşam üzeri (KK5)
Türkü 19. Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum (691-Adıyaman)	Türkü 20. İki Geyik Bir Derede Sulanır Sulanır
Kaleden kaleye şahin uçurdum Ah ile vah ile ömür geçirdim Kalenin başında taş ben olaydım Ela göz üstüne kaş ben olaydım Şöyle olur böyle olur Türkmen güzeli Edası hoş olur Türkmen güzeli Kalenin başında heykeller darı Ekerler biçerler ederler kârı Kız bana yollamış ayvayla narı Şöyle olur böyle olur Türkmen güzeli Edası hoş olur Türkmen güzeli (KK5)	İki geyik bir derede sulanır sulanır öf Sulanır da baş pınara dolanır dolanır amannn amann hey Ardıç arasında bizim evimiz evimiz öf Birbirimize düştü sevimiz sevimiz. Keklik oldum ala cama düzmedim düzmedim Alaylaşıp şu dağları gezmedim gezmedim anam (KK1)
Türkü 21. Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar (190-Edirne)	Türkü 22. Konyalı (1094-Konya)
Yüksek yüksek depelere ev kurmasınlar Aşrı aşrı memlekete kız vermesinler Annesinin bir tanesini hor görmesinler Uçan da kuşlara mâni olsun ben annemi özledim Hem annemi hem babamı ben köyümü özledim. Kardeşlerim yollarımı bilse de gelse Uçan da kuşlara mâni olsun ben annemi özledim Hem annemi hem babamı ben köyümü özledim (KK1).	Yar yar Adana'dan, Antalya'dan, Konya'dan, Konya'dan Bize seven geçmez imiş Dünya'dan Yürü Konyalım yürü Şimdi de burdan geçti hovardanın biri Yar yar Konya bazarında armut satarken satarken Teraziyi aldırırım kızı hakka erken yürü Yürü yavrum yürü saçlarını sürü Şimdi de burdan geçti hovardanın biri (KK5).

Türkü 23. Şu Köyceğiz yolları (1327-Muğla)	Türkü 24. Oy Tombulum Tombulum (2209-Tokat)
<p>Şu Köyceğiz yolları Kaldır Ayşe'm kolları Bizim için yapılmış Şu Muğla'nın damları</p> <p>Oldu mu Ayşem oldu mu Enişten camızları buldu mu Bir bardacık rakıylan Gül benzin Ayşe'm soldu mu</p> <p>Ay variken gelemem Dillere destan olamam Ay buluta girince Bağlasalar Ayşe'm duramam (KK2).</p>	<p>Gitme gidenlerine Boyu fidanlarına N'olur bi selam söyle Gelip gidenlerine tombulum Oy tombulum tombulum Yoldan geldim yorgunum Eller ne derse desin Gız ben sana vurgunum tombulum (KK2).</p>
Türkü 25. Gide Gide Bir Söğüde Dayandım (1925-Adana)	Türkü 26. Sabah ile (1504-Şanlıurfa)
<p>Gide gide bir söğüde dayandım dayandım O söğüdün allarına boyandım gelin boyandım Ben o yere dağlar kadar güvendim güvendim Güvendiğim dağlar elime geldi elime geldi</p> <p>Ölem ben ölem ben Kurban olam ağzındaki dile ben gelin dile ben</p> <p>Goca dağlar var mı size zararım zararım Yar yitirdim uğurun uğurun ararım gelin ararım Ben o yâri her gelenden sorarım sorarım Güvendiğim dağlar elime geldi elime geldi</p> <p>Ölem ben ölem ben Kurban olam ağzındaki dile ben gelin dile ben (KK2).</p>	<p>Sabah ilen sabah ile, Sabah ilen sabah il, Kahvede gelir sabah ile, Anan seni bana verdi Küçük yavrum nazar ile (KK5).</p>
Türkü 27. Yıkma da Bacaları Yapamazsın	
<p>Yıkma da bacaları yapamazsın ay guş Alma da iki garı bakamazsın ay guş Aygüşumun elinde sazı da var Çalmasını bilmiyor nazı da var aman aman aman ayguş (KK1).</p>	

Tablo 9'da belirtilen türkülerden kına türkülerinin dışındakiler erkekler arasında da icra edilmektedir. Davul zurna ile icra edilen türkülerin başında gurbet havaları gelmektedir. Özellikle vakit davulları çalınırken başlangıçta gurbet havası çalınır

ardından yürük türküler icra edilmektedir. Bu türküler; "Güllük Dağı", "Çaya düştü dutamadım kolunu (Ümmüm)", "Ağır Köroğlu", "Bozova zeybeği", "Al yazma zeybeği", "Serenler zeybeği", "Avşar zeybeği" ve bunların yanında yayla havaları

olarak bilinen 9/8 ve 9/16 ölçülerdeki “Yayla yolları”, “Dirmilcikten gider yaylanın yolu”, “Dirmil dağı meşeli”, “Sarı zeybek”, “Cemilem” (KK6, KK7) gibi yörede bilinen pek çok türkü çalınmaktadır.

“Eski geleneksel düğünlerde yaşlılar ayrı bir odada gençler ayrı bir odada otururlar. Yaşlıların odasına girildiğinde ihtiyarların zeybek oynadığı görülür. Yörede yayla türü denilen 9/16’lık 9/8’lik ritimlerle oynadıkları oyunlar da vardır ama gençler çoğunlukla 2/4’lük düz bir ritimle oynarlar. Yani gençliğin oynadığı havalar ayrı ihtiyarların oynadığı

havalara ayrı olur. “Al yazma zeybeği”, “Aşar zeybeği”, “Serentler zeybeği”ni herkes oynayamaz. Eğer delikanlı zeybek bilmiyorsa odaya alınmaz, odaya alınmak için o zeybeği öğrenmek zorunda kalır” (KK6).

Korkuteli geleneksel düğünlerinde söylenen ve bu çalışma kapsamında derlenen ve notaya alınan “Köprü’nün altı geriz”, “İki geyik bir dereye suların”, “Osman zeybek inip gelir inişten”, “Oğlan çıkmış köşküye şapka elinde”, “Menevşe buldum dereye”, “Yıkma da bacaları yapamazsın” adlı türküler Tablo 10, 11, 12, 13, 14 ve 15’te sunulmuştur.


Tablo 10. “Köprü’nün altı geriz” türküsünün figürü, sözleri ve derleme bilgileri

Yöresi : Korkuteli	Derleyen/Notaya Alan : Doç. Dr. Sevilay GÖK
Kaynak kişi : Cemile GÜRBİLEK	Derleme Tarihi : 12.12.2021
Ezgi ismi : KÖPRÜNÜN ALTI GERİZ	
Metronom : 1/8 -120	Düzüm : 2+2+2+3
<p>KÖPRÜNÜN ALTI GERİZ</p> <p>Köprü'nün altı geriz Gerizden geçiveriz Anan baban vermezse a gülüm Bir gece geçiveriz</p> <p>Tabaktaki peynir mi? Bu peynir yenir mi? Ben seni gizli sevdim a canım Ellere söylenir mi?</p> <p>Tabaktaki peynir mi? Getir baken yenir mi? Gız ben seni gizli sevdim ay yarım Ellere denir mi?</p>	

Korkuteli yöresi düşün geleneklerinin müzik folkloru açısından incelenmesi

Tablo 11. "İki geyik bir derede sulanır" türküsünün figürü, sözleri ve derleme bilgileri

Yöresi	: Korkuteli/Kozağaç köyü	Derleyen/Notaya Alan	: Doç. Dr. Sevilay GÖK
Kaynak kişi	: Melek İNCE	Derleme Tarihi	: 26.09.2021
Ezgi ismi	: İKİ GEYİK BİR DEREDE SULANIR		
Metronom	: 1/4 - 104	Düzüm	: 1+1



İKİ KEKLİK BİR DEREDE SULANIR

İki geyik bir derede sulanır sulanır öf
Sulanır da baş pınara dolanır dolanır aman aman hey

Ardıç arasında bizim evimiz evimiz öf
Birbirimize düştü sevimiz sevimiz aman aman hey

Keklik oldum ala cama düzmedim düzmedim öf
Alaylaşıp şu dağları gezmedim gezmedim aman aman hey

Tablo 12. "Osman zeybek inip gelir inişten" türküsünün figürü, sözleri ve derleme bilgileri

Yöresi	: Korkuteli/Kozağaç köyü	Derleyen/Notaya Alan	: Doç. Dr. Sevilay GÖK
Kaynak kişi	: Melek İNCE	Derleme Tarihi	: 26.09.2021
Ezgi ismi	: OSMAN ZEYBEK İNİP GELİR İNİŞTEN		
Metronom	: 1/8 - 120	Düzüm	: 2+2+2+3

OS MAN ZEY BEK İ NİP GE Lİ İ NİŞ DEN (SAZ)
EV LE Rİ NE VAR DIM EM ME GİR ME DİM

HER YAN LA RI GÖ RÜK ME YOR GÜ MÜŞ DEN (SAZ)
ON YE Dİ YE RİM DEN GUR ŞUN YE DİM A NAM DA ÖL ME DİM

OS MA NİM OS MA NİM GA RİP OS MA NİM GE CE LE RE GAL DİN CA NİM OS MA NİM

(SAZ) YATTIM YA RİN Dİ Zİ NE DÜŞDÜM A LİNA LİN GÖ ZÜ NE (SAZ)

OSMAN ZEYBEK İNİP GELİR İNİŞTEN

Osman zeybek inip gelir inişten
Her yanları görükmeyor gümüşten
Osmanım Osmanım garip Osmanım Gecelere kaldın canım Osmanım

Yattım yârin dizine
Düştüm alin alin gözüne

Evlerine vardım emme girmedim
On yedi yerimden gurşun da yedim anam da ölmedim
Osmanım Osmanım garip Osmanım Gecelere kaldın canım Osmanım

Yattım yârin dizine
Düştüm alin alin gözüne

Korkuteli yöresi düşün geleneklerinin müzik folkloru açısından incelenmesi

Tablo 13. "Oğlan çıkmış köşküye şapka elinde" türküsünün figürü, sözleri ve derleme bilgileri

Yöresi	: Korkuteli/Kozağaç köyü	Derleyen/Notaya Alan	: Doç. Dr. Sevilay GÖK
Kaynak kişi	: Melek İNCE	Derleme Tarihi	: 26.09.2021
Ezgi ismi	: OĞLAN ÇIKMIŞ KÖŞKÜYE ŞAPKA ELİNDE		
Metronom	: 1/4 - 104	Düzüm	: 1+1

OĞ LAN ÇIK MIŞ KÖŞ KÜ YE DE ŞAP KA E LİN DE
OĞ LAN ÇIK MIŞ KÖŞ KÜ YE EL E DER KI ZA
ME ZER LER A RA SIN DA BİR SÜ RÜ GO YUN
A NAM KAF FA KA VI RİR TER LE SIN Dİ YE

OĞ LAN OĞ LAN NE VAR BE LİN DE
KIZ OĞ LA Nİ GÖ RÜN CE DÖ NER GE Rİ YE
KE SİL Dİ KE Fİ NİM İ LI Dİ SU YUM
BU BAM YOR GAN ÇE VI RİR ÖL ME SIN Dİ YE

NE VAR BE LİN DE NE VAR BE LİN DE
DÖ NER GE Rİ YE DÖ NER GE Rİ YE
İ LI Dİ SU YUM İ LI Dİ SU YUM
ÖL ME SIN Dİ YE ÖL ME SIN Dİ YE

OĞLAN ÇIKMIŞ KÖŞKÜYE ŞAPKA ELİNDE

Oğlan çıkmış köşküye şapka elinde
Oğlan oğlan ne var belinde ne var belinde ne var belinde
Oğlan çıkmış köşküye el eder kıza
Kız oğlanı görünce döner geriye döner geriye döner geriye

Mezerler arasında bir sürü goyun
Kesildi kefinim ılıdı suyum
Anam kayfa kavırır terlesin diye
Bubam yorgan çevirir ölmesin diye

Tablo 14. "Menevşe buldum derede" türküsünün figürü, sözleri ve derleme bilgileri

Yöresi	: Korkuteli/Kozağaç köyü	Derleyen/Notaya Alan	: Doç. Dr. Sevilay GÖK
Kaynak kişi	: Melek İNCE	Derleme Tarihi	: 26.09.2021
Ezgi ismi	: MENEVŞE BULDUM DEREDE		
Metronom	: 9/16 - 88	Düzüm	: 2+2+2+3

ME NEV ŞE BUL DUM DE RE DE SOR DUM EV LE Rİ NİZ
ME NEV ŞE Sİ YA PA LAK TO PA LAK YAR GE Lİ YOR Ö PE LEK

NE RE DE SOR DUM EV LE Rİ NİZ NE RE DE
KO KA LAK YAR GE Lİ YOR Ö PE LEK KO KA LAK




AL LI ME NEV ŞE Lİ MOR LU MOR LU ME NEV ŞE Lİ
MOR LU

OĞLAN ÇIKMIŞ KÖŞKÜYE ŞAPKA ELİNDE

Menevşe buldum derede
Sordum evleriniz nerede
Allı menevşeli morlu
Morlu menevşeli morlu

Menevşesi yapalak topalak
Yar geliyor öpelek kokalak
Allı menevşeli morlu
Morlu menevşeli morlu

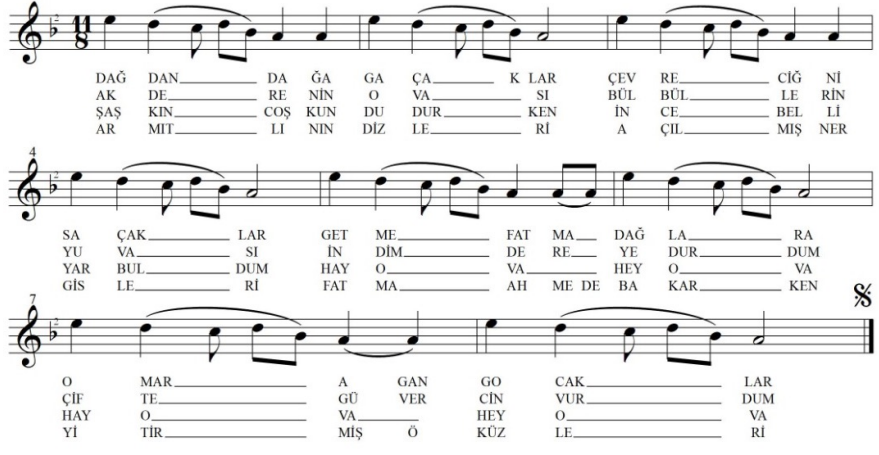
Tablo 15. “Yıkma da bacaları yapamazsın” türküsünün figürü, sözleri ve derleme bilgileri

Yöresi	: Korkuteli/Kozağaç köyü	Derleyen/Notaya Alan	: Doç. Dr. Sevilay GÖK
Kaynak kişi	: Melek İNCE	Derleme Tarihi	: 26.09.2021
Ezgi ismi	: YIKMA DA BACALARI YAPAMAZSIN		
Metronom	: 1/8 - 112	Düzüm	: 2+2+2+3
			
			
			
YIKMA DA BACALARI YAPAMAZSIN			
Yıkma da bacaları yapamazsın ay guş Alma da iki garı bakamazsın ay guş Aygüşumun elinde sazı da var Çalmasını bilmiyor nazı da var aman aman aman ayguş			

Boğaz Havası

Boğaz havaları yörede boğaz çalma olarak ifade edilmektedir. Teke yöresinde boğaz havaları “hada” ismi ile bilinmektedir. Hada, “çalğı yerine tercihen gırtlğın saz, parmağın mızrap olarak kullanıldığı, bazı bölgelerde daha çok kadınların ve henüz ses değışimi olmayan çocukların icra ettiğı bir müzik türüdür. Hadalar bazı bölgelerde (Antalya, Denizli, Isparta gibi) serbest, 5/8 ve 9/16’lık ölçüde görülürken” (Gök Akyıldız, 2016: 71) Korkuteli’nde 11/8 ölçüde görülmüştür. Bu boğaz havası 7’li hece ölçüsüyle söylenmiş mâni türündedir. Kozağaç köyünde kayda alınan bu boğaz havasının sözleri ve figürü Tablo 16’da sunulmuştur.

Tablo 16. Korkuteli’nde kayda alınan Boğaz Havasının figürü, sözleri ve derleme bilgileri

Yöresi	: Korkuteli/Kozağaç köyü	Derleyen/Notaya Alan	: Doç. Dr. Sevilay GÖK
Kaynak kişi	: Melek İNCE	Derleme Tarihi	: 26.09.2021
Ezgi ismi	: BOĞAZ HAVASI		
Metronom	: 1/8 - 120	Düzüm	: 2+3+2+2+2
			
BOĞAZ HAVASI			
<p>Dağdan dağa kaçaklar Cevreciğini saçaklar Getme Fatma dağlara Omar ağan gocuklar</p> <p>Ak derenin ovası Bülbüllerin yuvası İndim dereye durdum Çifte güvercin vurdum Şaşkın coşkun dururkan İnce belli yar buldum Hay ova hey ova</p> <p>Armitlının dizleri Açılmış nergizleri Fatma Ahmet’e bakarken Yitirmiş öküzleri</p>			

Sonuç ve Öneriler

Geleneksel düğünlerde yapılan pek çok uygulamanın izleri halen günümüzde görülmektedir. Bununla birlikte teknolojinin gelişmesiyle imkânların kolaylaşması, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, toplumsal iletişimin farklılaşması, köyden kente göçün etkisi, mesleki değişimlerin yaşanması sebebiyle köylerdeki gençlerin tarımsal odaklı çalışmalardan uzaklaşması gibi pek

çok unsur, çağın getirdiği bir süreç olarak, bu geleneksel düğünlerin ve ritüellerin değişmesini, zaman içerisinde unutulması olasılığını da beraberinde getirmiştir. Geleneksel düğünlerin, kültürel ve sosyolojik değerlendirmelerinin yapılabilmesi, geçmişle bugünün karşılaştırılabilirliği ve unutulmaması adına yapılan çalışmaların önemi ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma ile Antalya-Korkuteli’nde geçmişten bugüne

getirilmiş pek çok gelenek, görenek, örf ve adetler, özellikle elektriğin ve teknolojik imkânların olmadığı ya da yeni yeni kullanılmaya başlandığı dönemleri kapsayan 1970-1980’li yıllardaki düğün adetleri, yöreye ilişkin yazılmış pek çok kaynaktan yararlanılarak ve yüz yüze yapılan görüşmeler ile birinci ağızdan yansıtılmaya çalışılmıştır. Korkuteli’nde geleneksel düğün adetlerinin ve uygulanış biçimlerinin yanında, yöreye ait TRT Türk halk müziği arşivine kayıtlı türkülerini analiz etmek ve geleneksel düğünlerde sıkça icra edilen türkülerini belirlemek amacıyla yapılan bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması ve kültür analizi (etnografi/etnografya) modeliyle desenlenmiştir. Kaynak kişilerle yapılan görüşmeler ve doküman incelemeleri sonucunda, Antalya-Korkuteli’nde geleneksel düğün adetleri ve uygulanış biçimlerine, TRT Repertuar arşivinde Korkuteli’ne kayıtlı türkülerin müzikal özelliklerine ve yöredeki geleneksel düğünlerde icra edilen türkülere yönelik şu sonuçlar maddeler halinde özetlenebilir:

- Yöredeki düğünler, düğün öncesi, düğün süreci ve düğün sonrası olmak üzere üç aşamada değerlendirilmiş, düğün öncesi süreçte; kız isteme, dürü, oku/davetiye, düğün sürecinde; tongavut/tartala, keşkek dövme, yuka ağzı, ıspa/ıspayı/ispahi ve düğünlerde oynanan oyunlar, çeyizaltı, maşala, güreş, kına, yas etme, kız alma, düğün sonrasında ise gelin yüzü yapıldığı belirlenmiştir.
- Korkuteli’nde geleneksel düğünler çoğunlukla cuma, cumartesi ve pazar olmak üzere üç gün yapılmakta, düğünden önceki hazırlık süreci ve düğün sonrası ritüeller ile düğün süreci beş gün bulmaktadır.
- Geleneksel düğünlerde, gelin ve damat düğün evine girerken, kapıya yağ sürülmesi, çivi çakılması, başlarına şeker, çerez, mısır, buğday serpilmesi, evliliklerinin uzun sürmesi, bereketli olması, neslinin devam etmesi inancı ve niyetini göstermektedir.

➤ Korkuteli’ne ait TRT Türk halk müziği arşivine kayıtlı dokuz türkü, beş farklı makam dizisi ile benzerlik göstermektedir. Bu makam dizileri; Gülizar, Hicaz, Hüseyini, Uşşak ve Zirgüleli Hicaz’dır. Bu türkülerden kullanım sıklığı bakımından en yaygın Gülizar makamı dizisi görülmüştür. Bu makam dizisiyle benzerlik gösteren “Çay benim çeşme benim” adlı kırık hava, “Eser eser sabah yeli kesilmez (Avşar ağzı)” ve “Eylen durnam eylen haber sorayım” adlı uzun havalardır.

➤ Korkuteli’ne kayıtlı türkülerde, 2/4, 4/4, 6/2-9/2, 9/4, 7/8 ve 9/8 olmak üzere 6 farklı şekilde ölçü sayısının kullanıldığı görülmüştür. Bu ölçülerden en yaygın kullanılan 9/8’lik ölçü kalıbıdır.

➤ Türkülerin dört farklı ses sınırında olduğu, ezgilerin çoğunlukla sekiz ses sınırında ve dokuz ses sınırında kullanıldığı belirlenmiştir.

➤ Türkülerin temaları çoğunlukla aşk-sevda ve gurbettir.

➤ Geleneksel kına ve düğünlerde kadın icracılar çoğunlukla bakır leğen çalmakta, erkekler dışarıda davul, zurna, odalarda ise bağlama çalmaktadırlar.

➤ Yörede, gelin olurken söylenen ve ölenin arkasından söylenen olmak üzere kadınlar iki türlü ağıt yakmaktadır. Ağıtların ritmik ve melodik bir yürüyüşü yoktur. Ağlama biçiminde konuşur gibi söylenmektedir.

➤ TRT Türk halk müziği repertuar arşivine kayıtlı “Aman mor koyun meler gelir”, “Denize dalayım mı”, “Oy bahçanıza”, “Meşelidir engin de dağlar meşeli”, “Kızılıklar oldu mu”, “Dirmil dağı meşeli”, “Yayla yolları”, “Cemilem”, “Cevizin yaprağı dal arasında”, “Çek deveci develeri”, “Menevşesi boyun eymiş”, “Ötme de dugguk”, “Şu Dirmil’in çalgısı”, “Evlerine ben varamadım davşandan”, “Kaleden kaleye şahin uçurdum”, “Yüksek Yüksek Tepelere Ev

Kurmasınlar”, “Konyalı”, “Şu Köyceğiz yolları”, “Oy Tombulum”, “Gide gide bir söğüde dayandım”, “Sabah ile” adlı türküler kadınlar kendi aralarında kına ve düğün eğlencelerinde söylemektedir. Bunun yanında yörede kına ve düğünlerde söylenen “Yıkma da bacaları”, “Osman zeybek inip gelir inişten”, “Oğlan çıkmış köşküye şapka elinde”, “Menevşe buldum derede”, “İki geyik bir derede sulanır”, “Köprünün altı geriz” türkülerini de alanda yapılan görüşmeler sonucunda kayda alınmış ve çalışmaya dahil edilmiştir.

➤ Erkeklerin eğlencelerinde ve düğünün hemen hemen tüm süreçlerinde (karşılama, gelin alma, tartala, eğlenme, güreş, vakit davulu gibi) davul zurna önemli bir yere sahiptir. Vakit davulları çalınırken başlangıçta “Güllük Dağı” gurbet havası çalınıp ardından “Çaya düştü dutamadım kolunu (Ümmüm)”, “Ağır Köroğlu”, “Bozova zeybeği”, “Al yazma zeybeği”, “Serenler zeybeği”, “Avşar zeybeği” ve bunların yanında yayla havaları olarak bilinen 9/8 ve 9/16 ölçülerdeki “Yayla yolları”, “Dirmilcik’den gider yaylanın yolu”, “Dirmil dağı meşeli”, “Sarı zeybek”, “Cemilem” gibi yörede türküler icra edilmektedir.

Öneriler

İlerideki araştırmalara yönelik öneriler

- Düğün kültürü, düğün müzikleri, düğünde icra edilen danslar ve günümüz düğünlerinde yaşanan değişimlere ilişkin kaynak kişiler çoğaltılarak farklı araştırmalar yapılabilir.
- Yöredeki düğünlerin yapılışı sırasında görüntü kayıtları alınıp, belgesel film yapılarak arşivlenebilir.
- Tespit edilememiş düğün gelenek ve görenekleri, düğün müzikleri ve dansları tespit edilerek yazılı kaynak oluşturulabilir ve bu kaynaklar Teke Yöresini kapsayacak şekilde genişletilebilir.
- Bu çalışma modeli örnek alınarak diğer yörelerdeki düğün gelenekleri

ve müzik pratikleri incelenebilir ve karşılaştırılabilir.

Uygulamacılara yönelik öneriler

- Geleneksel düğün geleneklerinin müzikofolklorik açıdan incelenmesine yönelik çalışmalar, karşılaştırmalı olarak disiplinler arası konferans ya da seminer gibi etkinliklerde sunulabilir, yörede derlenen türküler açıklamalı olarak konserlerde icra edilebilir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma 05.09.2021 ve 29.12.2022 tarihleri arasında, araştırmanın içeriğine yönelik ulaşılabilen, makale, tez ve kitap gibi yazılı kaynaklar, yörede yaşayan ve aktif olarak geleneksel düğünlerde def, leğen çalan kadın icracılar ile davul, zurna, bağlama çalan erkek icracılar, TRT Türk halk müziği repertuar arşivinde Korkuteli’ne kayıtlı dokuz türkü ve görüşme yapılan kaynak kişilerden dinlenerek notaya alınan altı türkü ve bir boğaz havası ile sınırlıdır.

Bilgilendirme

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından kısmen desteklenmiştir. Yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. Kaynak kişilerin bilgi, görüş, deneyimlerinden faydalanmak ve isimlerini açıkça belirtmek amacıyla kişisel rıza beyanları alınmıştır. Bu doğrultuda katkılarından dolayı Melek İnce, Uğur Aslan, Gülcan Öz, Papuş Koparan, Cemile Gürbilek, Ahmet Çoban, Kadir Selçuk ve Rasih Çenit’e teşekkür ederiz. Ek olarak, çalışmanın saha araştırmaları sürecinde verdiği desteklerden ötürü TRT Antalya Radyosu yönetimine teşekkür ederiz. Prof. Allan E.W. Rennie’ye İngilizce kontrol ve çeviri için teşekkür ederiz.

Çalışmadaki yazar katkıları şu şekildedir; Sorumlu yazar: Araştırma yönetimi, araştırma çalışmaları, metodoloji, analiz, yazma-orijinal taslak/gözden geçirme ve düzenleme, 2.yazar: Veri işleme, literatür çalışmaları, kavramsallaştırma, görsel düzenleme, yazma orijinal taslak.

Kaynaklar

- Akın, B. (2018). Kültürel bellek ve müzik. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 101-117.
- Akın, Ü.B. (2020). Türk halk bilimi çalışmalarında müziğin işlevselliği üzerine eleştirel bir değerlendirme. *Milli Folklor*, 32(127), 172-185.
- Antalya, D.B. (2012). *Korkuteli*. Antalya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları. Antalya.
- Artun, E. (2008). *Halk kültürü araştırmaları*. Kitabevi, İstanbul.
- Ataman, S.Y. (1992). *Eski Türk düşünleri ve evlenme rit'leri* (Vol. 186). Kültür Bakanlığı.
- Ay, E. (1999). *Folklor (Halkbilim)*. Pan yayıncılık, İstanbul.
- Barlas, U. (1975). *Hakkâri ili evlenme töre ve törenleri*. Özer basımevi, Karabük.
- Bayat, F. (2011). Türk folklorunda ağıt. Emine Gürsoy Naskali. *Ağıt kitabı*. Kitabevi. İstanbul.
- Can, İ. (2006). *Korkuteli'nin (Antalya) beşerî ve ekonomik coğrafyası*. Yüksek lisans tezi. Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Çelik, A. (2013). *Teke Kozağacı Korkuteli köy araştırması*. Asude Ofset.
- Çine, H. (2010). Burdur Halk Kültürü. *Geçmişten geleceğe Burdur halk kültürü ve turizm sempozyumu (2. Burdur sempozyumu)*. Mrk Baskı.
- Çobanoğlu, Ö. (2019). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Akçağ Yayınları.
- Dashtseren, U. (2021). Eski Göçebe Kavimlerinde Ateş Kültü. Mehmet Ali Bolat. 6. *Uluslararası öğrenci sempozyumu bildiriler kitabı -9- Tarih*. Uluslararası Öğrenci Dernekleri Federasyonu (UDEF), İstanbul.
- Dülger, C. (2019). İzmir Ödemiş'te kına gecesi âdetleri. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*, 2(1), 53-68.
- Erken, F. (2019). *Korkuteli ilçesi ve köyleri folkloru (Derleme, İnceleme)*, Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Esen, A. Ş. (1997). *Anadolu ağıtları*. İletişim Yayınları.
- Gök Akyıldız, S. (2016). *Burdur yöresi Türk halk müziği ve özellikleri*. Doktora Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Gökalp, E. (2020). Kültür: Antropolojik Yaklaşımlar. *Kültür sosyolojisi* (Editör: Ergur, A. & Gökalp, E.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, no: 2318.
- Günay, U. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu ve Türk halk kültürü*. Osmanlı Kültür ve Sanat, c.9, Yeni Türkiye Yayınları.
- Hacıgökmen, M.A. (2013). Türklerde yas âdeti temelleri ve sonuçları. *Tarihçiliğe adanmış bir ömür: Prof. Dr. Nejat Göyünç'e armağan*, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yayınları.
- Hekimoğlu, Ş. (2010). *Burdur'un folklorik eğlence kültürü*. Burdur Ticaret ve Sanayi Odası, Dilek Ofset.
- Kızılkaya, T. (2011). Antalya Korkuteli yöresi Kırkpınar Köyü geleneksel gelin giysileri. *Akdeniz Sanat*, 4(7), 115-117.
- Mejía, R. & Guillermo, R. (2016). *Elementos de la música folclórica como material musical en la composición: unión de la tradición y la academia en la composición contemporánea (Elements of folk music as musical material in composition: union of tradition and academy in contemporary composition)*. Master Thesis. Universidad EAFIT, Columbia.
- Moğol, H. (2010). Beylikler Dönemi Antalyası (Tekeoğulları Beyliği). *Dünden bugüne Antalya*, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 113.

Öğüt Eker, G. (2000). Türk Düğün Geleneği İçinde Karakeçili Türk Düğününün Ritüel Açısından Değerlendirilmesi. *Milli Folklor Dergisi*, 46, 92-100.

Örnek, S.V. (2000). *Türk halkbilimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özdemir, M. (2018). *Yağlı güreş folkloru (Antalya ili örneğinde)*. Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Özlem, D. (2008). *Kültür bilimleri ve kültür felsefesi (5. baskı)*. Doğu Batı Yayınları.

Pérez, J. M. (1999). *La tradición evocada: folklore y folklorismo (The evoked tradition: folklore and folklorism)*. Universidad de Cantabria. Tradición Oral: 81-107.

Savaş, C. (2022). *Burdur ili Tefenni ilçesindeki 1970'li yıllara ait düğün gelenek-göreneklere ve müzik pratiklerine*. Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Şimşek, A. (2012). Araştırma Modelleri. *Anadolu Üniversitesi yayını*, No: 2653. s.80-16.

TRT Müzik Dairesi THM Repertuarı Nota Yayınları

Yakıcı, A. (1991). Düğün kelimesi ve kültürümüzdeki yeri. *Milli Folklor Dergisi*, 11, 33-36.

Yakıcı, A. (1992). Anadolu düğün geleneğinin sosyal hayata, sanata ve edebiyata etkisine dair. *Milli Folklor*, 2, 28-31.

Yaldızkaya, Ö.F. (2018). *Emirdağ yöresi Türkmen ağıtları*. Emirdağ Belediyesi Kültür Yayınları:5, Kanyılmaz Matbaacılık.

Yolcu, M.A. & Aça, M., (2017). Yapısal işlevselcilik açısından folklorda değişme ve işlevsel zorunluluklar modeli. *Folklor/ Edebiyat*, 23(92), 13-28.

Web Sitesi

www.repertukul.com/ TRT Türk Halk Müziği Nota Arşivi

<https://sozluk.gov.tr/TDK>

<https://aleph.org.mx/que-significa-la-musica-folclorica>

Yazarların Biyografileri



Doç. Dr. **Sevilay GÖK**, 1985 tarihinde Adana’da doğmuş, 1998 yılında bağlama eğitimine başlamıştır. 2008 yılında Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programından mezun olmuştur. 2011 yılında aynı üniversitede Müzik Eğitimi alanında Yüksek Lisans öğrenimini tamamlamıştır. 2012 yılında Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü Türk Halk Müziği Anasanat Dalında Öğretim Görevlisi olarak göreve başlamıştır. 2016 yılında Necmettin Erbakan Üniversitesi Müzik Eğitimi Doktora derecesini almıştır. 2017 yılında Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Öğretim üyesi olarak atanmış, 2021 yılında Türk Halk Müziği Yorumculuk alanında “Doçent Doktor”

unvanını almıştır. Dr. Sevilay GÖK, hali hazırda Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı bünyesinde akademik çalışmalarının yanında sanatsal faaliyetlerini de aktif olarak sürdürmektedir.

Kurum: Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Antalya, Türkiye.

Email: sevilaygok@akdeniz.edu.tr

ORCID: 0000-0002-6635-718X



1985 yılında Antalya’da doğan **Cem SAVAŞ**, Burdur’un Tefenni ilçesinin Hasanpaşa köyü nüfusuna kayıtlıdır. İlkokul eğitimini Isparta’nın Yalvaç ilçesinde, ortaokul ve lise eğitimini Antalya’da tamamlamıştır. 2007 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği programından mezun olduktan sonra Erzurum, Kırklareli ve Antalya illerinde müzik öğretmeni olarak görev yapmıştır. 2022 yılında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı yüksek lisans programından mezun olmuştur. Çocukluk yaşlarından itibaren müzikle ilgilenen Cem SAVAŞ birçok kültürel, sanatsal faaliyet içerisinde yer almış ve katkıda bulunmuştur.

2021 yılında Antalya’ da Millî Eğitim Müdürlüğü, Temel Eğitim, Dijital İçerik Geliştirme, bölümüne görevlendirilmiştir. Bu görevine halen devam etmektedir.

Email: cemmusic@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6228-2689

Analysis of the wedding traditions of Korkuteli region in terms of music folklore

Extended Abstract

The institution of marriage in Turkish society carries great significance and importance, such as establishing a home, ensuring the continuity of familial lineage, changes in social status, and strengthening kinship ties. The “wedding”, which is one of the richest elements of Turkish society in terms of music and folklore, has been one of the primary areas of research for Turkish music researchers in the transmission of many cultural musical sources. The wedding practice varies from region to region according to tradition, custom, and belief. The Korkuteli region has become a sample of music and folklore research in terms of its geographical features, deep-rooted history, and broad and deep cultural roots. These traditions, customs, and practices that are seen in every region are also witnessed within the specific values of the Korkuteli region. This study, which presents traditional wedding traditions in Korkuteli from a music and folklore perspective, is important for highlighting the region’s specific cultural contexts and for transforming the data collected into written documents to serve as a source of reference for future studies. As the Korkuteli region is a rural area, the transmission of culture and tradition usually occurs through individuals. The arrival of technological developments and opportunities to the region after the 1980s has made it difficult to access activities and practices that were carried out until that period. This situation can be likened to tracking in the dark. Therefore, the opinions and experiences of those who lived during and reflect upon those times are significant. Over time, the development of technological opportunities has enabled research to gain momentum. This study seeks answers to questions that identify the traditional wedding customs in the Korkuteli region, how they are applied, what songs belonging to the region are included in the TRT (Inst. of Turkish Radio and Television) Turkish folk music archive, in what format, in which scales, in which sound ranges, and in which measures, and what the themes in the lyrics of the songs are, and which songs are performed at traditional henna and weddings. The data of this study, designed through the case study and cultural analysis (ethnography) model of qualitative research methods, were analysed through descriptive analysis. Relevant data was created by utilising interviews with sources in the region and the various documents obtained. Weddings in the Korkuteli region are undertaken in three stages: pre-wedding, wedding, and post-wedding. In the pre-wedding process, there are several events such as “kız isteme” (asking for permission from the girl’s parents), “dürü” (a form of engagement ceremony), sending out invitations, and the wedding procession including “tongavut/tartala” (tossing coins), “keşkek dövm” (preparing a traditional wedding dish), “yuka ağzı” (the groom’s ceremonial entrance), “ıspa/ıspayı/ıspahi” (a traditional dance), and various games. During the wedding, the “çeyizaltı” (bridal dowry), “maşala” (another traditional dance), wrestling, “kına” (henna night), “yas etme” (mourning ceremony), and “kız alma” (bride’s departure) rituals take place. After the wedding, “gelin yüzü” (bridal face painting) is performed. Traditional weddings are held for three days on Fridays, Saturdays and Sundays, or Tuesdays, Wednesdays and Thursdays, and the pre-wedding preparations and post-wedding rituals can extend the process to five days in total. In traditional weddings, when the bride and groom enter the wedding house, they show their intention and belief in the longevity and fertility of their marriage by having oil smeared on the door, nails hammered in, and their heads sprinkled with sugar, nuts, corn, and wheat. Nine folk songs from the Korkuteli region in the TRT Turkish folk music archive have similarities in five different modes, namely “Gülizar,” “Hicaz,” “Hüseyni,” “Uşşak,” and “Zirgüleli Hicaz,” with the most commonly used mode being “Gülizar.” Six different time signatures, including 2/4, 4/4, 6/2-9/2, 9/4, 7/8, and 9/8, are used in these songs, with 9/8 being the most common. Turkish folk songs are seen in four different voice ranges and melodies are mostly in the range of eight and nine voices. The themes of folk songs are mostly about love, longing, and being far from home. In the region, women sing two types of lamentation: one sung during weddings and the other sung after someone has passed away. Laments do not have a rhythmic or melodic structure and are sung in a crying form. In traditional henna nights and weddings, female performers play the copper basin while male performers play the drum, zurna (a wind instrument), and bağlama (a stringed instrument). As a result, many practices carried out during traditional weddings are still commonly seen today. However, with the development of technology and the ease of access, the proliferation of mass communication tools, changes in social communication, the impact of migration from villages to cities, and changes in occupations, many factors that come with the times have also led to the possibility of these traditional weddings and rituals changing and eventually being forgotten over time. The importance of the work done to assess the cultural and sociological value of traditional weddings, to compare the past with the present, and to ensure that they are not forgotten is evident. In Korkuteli region, from the 1970s to the present day, a period during which traditional wedding customs were documented from a musical and folkloric perspective, and in this context, a study was presented that narrates the region-specific cultural textures that serve as a source for future field studies. Studies focused on the music and folklore of traditional weddings can be presented at interdisciplinary conferences or seminars, and folk songs collected from the region can be performed in concerts with appropriate explanations.

Keywords

Korkuteli (a district in Antalya Province, Turkey), music folklore, tradition, Turkish folk music, wedding

Türk Din Müziği ve Çubuk/Şabanözü merkezli alevi ocaklarının etkin olduğu alan bağlamında Âşık Seyyid Süleyman

Armağan Coşkun

Prof.Dr., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Ana Sanat Dalı, İstanbul, Türkiye.
Email: armagancoskun12@outlook.com ORCID: 0000-0003-1148-5747

DOI 10.12975/rastmd.20231116 Submitted January 23, 2023 Accepted March 26, 2023

Öz

Türk din müziği içerisinde önemli bir yer teşkil eden cem âşık/zâkiriği; göç, kentleşme, teknolojik gelişme, popüler kültür vb. birçok unsur karşısında yeri ve önemini yitirme tehlikesi altındadır. Bu çalışma; Türk din müziğinde önemli bir figür olan Âşık Seyyid Süleyman'ın eserlerinin edebi ve ezgisel kuruluş analizinin yapılmasında hayatı ile döneminin tarihi kayıtlarının incelenmesi açısından tarihsel araştırma, Alevi-Bektaşî müzik kültürünün kodlarının ortaya çıkarılması açısından etnografik karakterde bir araştırmadır. Araştırmada Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi ocaklarının etkin olduğu alanın birikimlerini temsil eden öncü cem âşık/zâkiri Âşık Seyyid Süleyman'ın Türk din müziğine katkıları ekseninde hayatı ile eserleri, ezgileri tematik ve edebi kuruluş bakımından disiplinlerarası ve çok yönlü incelenmesi hedeflenmiştir. Araştırmanın problemi; Türk din müziği ve ocakların etkin olduğu alan bağlamında Âşık Seyyid Süleyman'ın disiplinlerarası ve birçok yönden katkısı ne, neler ve nasıldır? Bu araştırma Âşık Seyyid Süleyman'ın Türk din müziğine katkılarının yaşayan öğelerinin betimlenmesi için belirlenen yörelerdeki kaynak kişilerle görüşmelerin yapılması açısından durum çalışması yöntemi kullanılmış olup; çoklu nitel araştırma tekniklerinin kullanımı ile ilgili müzikofolklorik yapının çözümlenmesini amaçlamıştır. Araştırmada verilerin toplanması için Türk halk bilimi, Türk halk edebiyatı, Türk halk müziği, Türk din müziği alanlarına dair birçok yazılı kaynak incelenmiştir. Bu kaynakların belirlenmesi ve seçiminde alana özgü yöresel ve müzik bağlamı kriterleri gözönünde bulundurulmuştur. Alana ait inceleme sonuçları şu doğrultudadır; alanın kültürel ve inanca ait mirasını şiir ve ezgilerine aktaran Âşık Seyyid Süleyman'ın eserlerinde inanç olgusu temelinde söz ön planda, müzik yardımcı araç olarak yer almıştır. Hece vezninin 11'li kalıbı ile sade ve anlaşılır bir dil kullanan Âşık Seyyid Süleyman'ın şiirleri tematik olarak oldukça zengindir. Müzikal anlatım biçimleri noktasında duvaz-ı imamları sayıca diğerlerine göre oldukça fazladır. Eserlerinde Karcıgar makamının hâkim olduğu görülmekle birlikte bu ezgilerin bir kısmı Çargah perdesini eksen olarak alırken bir kısmı Neva perdesini eksen alır; Rest-Çargah arası atlamalar gözlemlenmektedir. Uşşak ve Hüseyini makamlarında başlayıp biten ezgilerin yanı sıra Hüseyini makamında başlayıp Karcıgar makamına geçki yapan ezgiler de yer almaktadır. Sözlü kültür ortamı temelli özgün cem âşık/zâkiriği ve kentteki cem âşık/zâkiriği; Anadolu Aleviliği içerisinde yer alan diğer ocaklara özgü dinî müzik uygulamaları bağlamında halk bilimsel ve müzikolojik açıdan araştırma modeli örnek alınarak incelenebilir.

Anahtar Kelimeler

Âşık Seyyid Süleyman, Cem âşıklığı/zâkiriği, Çubuk/Şabanözü merkezli alevi ocakları, edebiyat, ezgi, müzik folkloru, Türk Din Müziği

Giriş

Türklerin İslâmiyet'i kabul etmesi, Anadolu'nun Türkleşmesi ve Türk kültürünün oluşumunda büyük katkıları olan Horasan Erenlerinin (Ahmed Yesevi ve ardılları) ışığında aydınlanmış olan âşıklar ve dolayısıyla âşıklık geleneği Türkistan'dan Anadolu'ya ve devamında Balkanlara kadar uzanan büyük bir coğrafyada varlık göstermiştir. Türk müziğinin ve edebiyatının birincil kaynakları olan âşıklar, Türklerin XI. yüzyıl itibarıyla İslâmiyet'i kabul etmesiyle birlikte Anadolu'da bu geleneğin yerleşmesine ve yeşermesine vesile olmuşlardır. Anadolu'da; Doğu Anadolu ve

İç Anadolu'da daha yoğun bir şekilde varlık gösteren âşıklık geleneği mevcut durumda eskiye göre değişen dönüşen şartlara karşı mukavemet göstermeye çalışmaktadır. Âşık tarzı şiir geleneğinin dinî yönünü Anadolu Alevi cemlerinde on iki hizmetten biri olarak âşıklar icra etmişlerdir. Horasan Erenleri ile ocak kurucuları/önderlerinin etkisinin büyük canlılık ile devam ettiği Ankara/Çubuk ve Çankırı/Şabanözü merkezli beş ocağın (Şah Kalender Veli Ocağı, Hacı Turabi Veli Ocağı, Cibali Sultan Ocağı, Hacı Muradi Veli Ocağı, Mehmed Abdal Ocağı) etkin olduğu alanda ocaklar temelinde zengin bir edebiyat ve cem âşıklığı/zâkiriği şekillenmiştir.



Fotoğraf 1. Alevi müziği icra görüntüsü (Armağan Coşkun kişisel arşiv)



Fotoğraf 2. Alevi müziği icra görüntüsü (Armağan Coşkun kişisel arşiv)

Türk din müziğinde Alevi-Bektaşî geleneğinin dolayısıyla cem âşık/zâkîrlığının önemli bir yeri vardır. Bu alanın gelişimi, alana katkı sunan kişilerin çalışmalarının disiplinlerarası ve çok yönlü incelenmesi ile mümkün olabilir.

Alevi müziğinde Âşık Seyyid Süleyman ve katkılarına yönelik yapılacak olan çalışma, Çubuk/Şabanözü merkezli incelemeler ile alanın gelişimini destekleyecektir.



Fotoğraf 3a. Ankara ili Çubuk ilçesi görünümü (Web 1)



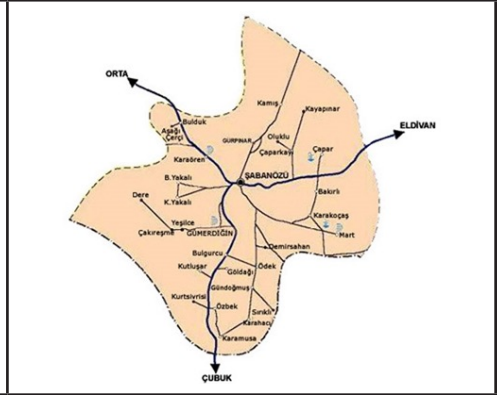
Fotoğraf 3b. Çubuk ilçesi ve köyleri haritası (Web 2)

1950'li yıllar itibariyle beş ocağın etkin olduğu bahsi geçen köylerden kente göçler başlamış olup 1990'lı yıllar itibariyle de ocaklar kapılarını araştırmacılara açmışlardır. Beş ocağın etkin olduğu alan ile 1995 yılında tanışıp bugüne kadar alanda birçok saha çalışması (1995, 1998, 2001, 2007, 2012, 2016, 2021 yıllarında) tarafımdan yapılmıştır. Göç, kentleşme, sanayileşme, teknolojileşme vb. birçok unsura karşın ocaklar kendi kültürlerini koruma çabası içindedirler. Bu bağlamda bin yıllık gelişen bir düşünce geleneğini yaşatma ve aktarma noktasında mensubu olduğu sosyo-kültürel çevrenin birikimlerini temsil eden ve günümüze aktaran Âşık Seyyid

Süleyman büyük önem arz etmektedir. Âşık Seyyid Süleyman'ın şiirleri ve müziği Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi-Bektaşî kültürü ve Türk din müziği açısından önemlidir. Âşıklık geleneğinin kentleşme sürecinde gittikçe yerini ve önemini yitirdiği günümüzde Âşık Seyyid Süleyman gibi bu geleneğe büyük bir katkı sunmuş olan önemli bir âşığı kayıt altına almak önemlidir. Bu bağlamda önce konuya zemin hazırlama noktasında Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi ocaklarının etkin olduğu alandaki edebiyat ve cem âşıklığı/zâkiriği ele alındıktan sonra Âşık Seyyid Süleyman'ın hayatı ile eserleri ezgisel, tematik ve edebî kuruluş bakımından incelenecektir.



Fotoğraf 4a. Çankırı ili Şabanözü ilçesi görünümü (Web 3)



Fotoğraf 4b. Şabanözü ilçesi ve köyleri haritası (Web 4)

Çubuk/Şabanözü Merkezli Alevi Ocaklarının Etkin Olduğu Alandaki Edebiyata Genel Bir Bakış

Horasan erenlerinin; Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinde, Anadolu'nun Türkleşmesi ve Türk kültürünün oluşumunda büyük rol oynamaları hususu ortak kabul görmüş bir gerçektir. Bu daire içerisinde değerlendirdiğimiz Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi ocakları, önem arz etmekte olup ocakların etkin olduğu alanda Horasan erenlerinin dolayısıyla ocak kurucularının/önderlerinin etkisi bütün canlılığı ile devam etmektedir. Kurucularının adlarını taşıyan Çubuk/Şabanözü merkezli ocakları "El ele el Hakk'a" ilkesi çerçevesinde hiyerarşik eksende olup "pir, mürşit, rehber" ilişkisi

içinde birbirlerine bağlıdır. Ocaklar (Ankara/Çubuk - Çankırı/Şabanözü merkezli ocaklar; Şah Kalender Veli Ocağı, Hacı Turabi Veli Ocağı, Cibali Sultan Ocağı, Hacı Muradi Veli Ocağı, Mehemed Abdal Ocağı); Kırıkkale'deki Hasan Dede Ocağı'na bağlı olmalarının yanı sıra Hasan Dede, Şücaattin Veli'ye, Şücaattin Veli de Kütb-ül Aktab kabûl edilen Hacı Bektaş Veli'ye bağlıdır (Arslanoğlu 1999: 61-72; Kökel ve Ersal 2008:13-55; Coşkun 2017: 43-44).



Fotoğraf 5. Hacı Turabi Veli Türbesi; Şabanözü ilçesi Mart Köyü (Armağan Coşkun kişisel arşivi)



Fotoğraf 6. Şah Kalender Veli Türbesi; Çubuk ilçesi Sele Köyü (Armağan Coşkun kişisel arşivi)

Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi ocaklarının etkin olduğu alanda zengin bir edebiyat ve cem âşıklığı/zâkirligi oluşmuştur. Bu oluşum temelinde Horasan erenleri ile ocak kurucularının etkisinin paralelinde âşıkların anlaşılır, arı, duru dil kullanımı yer almaktadır. Ocakların etkin olduğu alanda 19. yy itibariyle eser veren bazı âşıkları şu şekilde sıralamak mümkündür: Sabri Baba, Mefhari, Rindî, Zahmî, Kalecikli Mir'atî, Sadık, Vehhaç, Seyyid Süleyman, İsmail Günahkar (İsmail Edna), Hayri, Ali Kadri, Ali Tombakoğlu, Ali Ulvi Baba, Ali Rıza Karsavuranoğlu, Müslüm Dalkılıç, Ali Aslan Karsavuranoğlu, Muzaffer Çolakoğlu, Murat Uygur, Aşur Uygur, Battal Dalkılıç, Ali Koç, Hüseyin Çufadar, Yakup Akdoğan, Süleyman Ahi, Hüseyin Kesen (Coşkun 2017: 45).

Sekiz yüz yılı aşan bir süre içinde önemli bir sosyal örgütlenmenin yarattığı bir kültür ve inanç yapısının birikimlerini taşıyan âşıkların şiirleri ve ezgileri Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi/Bektaşî kültürü açısından büyük önem taşımaktadır. Mevcut durumda beş ocağın etkin olduğu alandaki cem âşık/zâkirlerinin eserlerini genel olarak edebi kuruluş bakımından incelediğimizde; âşıkların içinde yaşadığı ve geçmişten gelen kültürel mirastan beslendikleri, şiirlerinde bireysel duygularını ifade ederken bile inanç ortamlarından etkilendikleri görülmektedir. Alandaki âşık/zâkirlerin şiirleri tematik olarak ele alındığında; Alevi - Bektaşî öğretisi çerçevesinde Allah, Muhammed, Ali, Ehl-i Beyt, Oniki İmamlar, Kerbela olgusu, kendi ocaklarını şiirlerinde işlemenin paralelinde hiciv tarzında ve kendi sosyal çevreleri ile ilgili dinî olmayan konulara da yer verildiği görülmüştür. Genel olarak şiirleri 8'li ve 11'li hece kalıpları ile düz koşma, 6+5, 4+4 duraklı dizelerden oluşan dörtlülüklerdir. Uyak dizilişi aab/cccb/dddb ya da abab/cccb/dddb biçiminde olup dize sonlarındaki ses uyumları yarım ya da tam uyak oluşturan sözcüklerden seçilmiş olup uyak oluşturan sözcüklerin paralelinde redif de kullanılmıştır. Alanın âşık/zâkirleri sözcük seçiminin temelinde Alevi - Bektaşî inancının kutsalları noktasında; Muhammed, Ali Ehl-i Beyt, Hacı Bektaş Veli, Oniki İmamlar,

Kerbela, İrfan Meclisi, Kırklar Meclisi, ayn-ı cem, elest günü, zikir, mihman, ikrar, bâde, erkân vb. kişi ve kavramlara yer vermişlerdir. Beş ocağın etkin olduğu alanda uzun yıllardır âşık/zâkirlik yapan ve yöre için önemli bir usta olan Âşık Aşur Uygur'un şiirini alanın edebiyat yönüne ışık tutması açısından burada paylaşmak uygundur. Beş ocağın etkin olduğu alan; 16. yüzyıl Kalender İsyanı, Şah Abbas döneminde İran'da Erdebil'de şahseven örgütlenmelerinde ve 18. yüzyıl Dedemoğlu isyanı sırasında Malatya, Tunceli ve Maraş yöresinden göç almıştır. Kültürel ve sosyal yapı noktasında birbirleriyle benzerlik gösterdikleri için kaynaşmışlardır. Âşık Aşur Uygur'dan verilen şiir örneğinde bu birliktelik işlenmiştir:

Gönül erenleri ziyaret eyle,
Daima engin ol, yüksekten uçma,
Fırsat eldeyken yükünü tayla,
Daha ne tükenince azıksız geçme.

Bir ziyaret eyle Hacı Bayram'ı
Hüseyin Gaziden eyle seyranı,
Cücüğe var da gör Kuzukıran'ı,
Çal dedeye yüzünü sürmeden geçme.

Cemal dedemden içesin doluyu,
İn Sele'de gör kalender Veli'yi,
Sür yüzünü sever isen Ali'yi,
Seyid Süleyman'ı görmeden geçme.

Eskişehir'dedir Seyid Battal,
Sultan Sücâattine bir tecelli kıl,
Doğanlar köyünde Mehemed Abdal,
Pirin divanına durmadan geçme.

Çaputlu yatıyor yolun üstünde,
Yahya dedem Kızıl deli destinde,
San kıza uğra belin üstünde,
Hacı Turabi'ye kanmadan geçme.

San İsmail yanına yatıyor yanlarda,
Her derdin dermanı vardır onlarda,
Sözümü tutarsan beni dinlerdi,
Hacı Muradı'yı görmeden geçme.

Paşa Sultanın kuzulan meleşir,
Çağırınca Cabbar baba ulaşır,
Şih Şaban'ı gören gözler kamaşır,
Haydar Sultan'a kanmadan geçme.

Var ziyaret eyle ulu dedeyi,
Hasan dedemden içesin badeyi,
Cümle evliyaya verir gıdayı,
Hacı Bektaş Veli'ye kanmadan geçme.

Birlikte dolaştık hep erenleri,
Seksen bin erleri doksan bin piri,
Aşur der yarlığa cenabil bari
Olura olmaza sırrını açma.

(Coşkun 2009: 194 - 195).

Çubuk/Şabanözü Merkezli Alevi Ocaklarının Etkin Olduğu Alandaki Cem Âşıklığı/Zâkirliğine Genel Bir Bakış

Bağlı olduğu ocağın, yörenin sosyo-kültürel yapısı, halk kültürü geleneği içinde sözlü kültür ortamında yetişip, tasavvuf kültürünü ocaklar, cemler ve Hacı Bektaş Veli'den alıp, âşık tarzı şiir geleneğinin dinî yönünü Anadolu Alevi cemlerinde on iki hizmetten biri olarak icra eden, bir erkândan diğer bir erkâna geçişi sağlayan, hizmetlere uygun usta malı deyişler/nefesler ve kendi deyiş/nefeslerini söyleyerek cemin akışını sağlayan kişiye cem âşığı/zâkiri denir (Coşkun 2017:5). Beş ocağın etkin olduğu alanda cem âşık/zâkirliği özgünlüğünü büyük oranda korumaktadır. Alanda zâkir postunun pîri olarak İmam Hasan kabul edilmekte olup âşık ve zâkir terimlerinin yanı sıra âşık baba kullanımı da tercih görmektedir.

Beş ocağın etkin olduğu alandaki cem âşık/zâkirlerinin yetişmesinde klâsik anlamdaki âşıklık geleneği uygulamaları kısmen yer almaktadır. Cemde posta oturup cem âşıklığı/zâkirliği yapabilmesi için âşık/zâkir adayının öncelikle evli ve musahipli olması gerekmektedir. Uzun bir zaman diliminde yetişen âşık/zâkirlerin posta oturmadan önce halaka dışında iken muhabbet ile naz-niyaz hizmetindeki muhabbetlerde icralarını yapabilmektedirler. İkrar vererek ceme giren âşık/zâkir adayının saz çalması çok önemlidir. Usta-çırak ilişkisi içinde uzun bir yetişme süresi sonucunda evli ve musahipli olan âşık/zâkir posta otururken kurban kesmektedir. Beş ocağın etkin olduğu alanda âşıklık geleneğindeki "rüya, bâde, pîr" anlayışına inanılmakta ancak dile getirilmemektedir.

Tablo 1. Beş ocağa bağlı alandaki âşıkların yetişme süreci (Coşkun, 2017)

Âşıkların Yetişme Süreci	Açıklama
Birinci Evre	Halaka dışındaki evre (posta oturmadan önce çıraklık evresi)
İkinci Evre	Halakadaki evre (posta oturmaya hak kazandıktan sonraki evre)

Ocakların etkin olduğu alanın cem âşık/zâkirlerinin icra ortamları tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2. Ocakların etkin olduğu alandaki cem âşık/zâkirlerinin icra ortamları (Coşkun, 2017)

Dinî erkânda / Cemlerdeki İcraları	Dinî erkandışı / Cemdişı İcraları
<ul style="list-style-type: none">➤ Abdal Musa Kurbanı Cemi➤ Dar Kurbanı Cemi➤ Mûsahip Kurbanı Cemi➤ Gençler Kurbanı / Kızlar Kurbanı Cemi➤ Yıl Kurbanı Cemi➤ Koldan Kopan / Canbaş Lokması Cemi➤ Düşkün Kurbanı Cemi➤ Kızıldeli Kurbanı (Seyyid Ali Sultan) Cemi	<ul style="list-style-type: none">➤ Muhabbetler➤ İkrar Alma Kurbanı➤ Aşure ve Aşure Kurbanı

Bu bağlamda ocakların etkin olduğu alanın bölümleri Abdal Musa Kurbanı Cemi örneği cem âşık/zâkirlerinin cemdeki hizmet ile tablo 3’te verilmiştir.

Tablo 3. Cemde âşık/zâkirlerin hizmet bölümlerinin Abdal Musa Kurbanı Cemi örneği ile ritüelik yapının açıklanması¹ (Coşkun, 2017)

Âşık/zâkirin kurban hizmetinin hakkını vermesi
Âşık/zâkirin karakazan hizmetinin hakkını vermesi
Âşık/zâkirin delil hizmetinin hakkını vermesi
Âşık/zâkirin erkân/seccade hizmetinin hakkını vermesi (Abdal Musa Kurbanı ceminde, Dar Kurbanı ceminde, Musahip Kurbanı ceminde)
Âşık/zâkirin naz niyaz hizmetinin hakkını vermesi
Âşık/zâkirin yürek hizmetinin hakkını vermesi
Âşık/zâkirin Miraçlama, Kırklar Semahı, Tevhid, Turnalar Semahı ve Kerbela Semahını okuması
Âşık/zâkirin sakka suyu hizmetinin hakkını vermesi

Alanın cem âşık/zâkirleri cemin naz-niyaz bölümlerinde kendi eserlerini okuyabilmenin paralelinde dinî erkân dışında da icra yapabilmekte ve bu icraları dinî erkânda yer alan icralarından farklı olmayıp eğlendirme amacı taşımamaktadır. Dinî erkânda dışı icralarında oldukça kurallı olan âşık/zâkirler duvaz-ı imam ve semah okuma noktasında dikkatli hareket ederek yol ile ilgili deyişleri icra etmeye özen göstermektedirler. Âşık/zâkirlerin zorunlu olmayan/serbest icraları

kendi deyişlerini okudukları cemden önceki muhabbet ve cemdeki naz-niyaz bölümlerinin olmasının yanı sıra temel tören niteliğinde olan cemlerdeki icraları ise zorunlu ve serbest olmayan icra özelliğini ihtiva etmektedir (Tablo 4).

¹ Belirli bir sıra ile verilmiştir.

Tablo 4. Ocakların etkin oldukları alandaki cem âşık/zâkirlerinin icrâ şekilleri (Coşkun, 2017)

İcrâ Şekilleri	Açıklama
Zorunlu Olmayan / Serbest İcrâ	Âşık/zâkirlerin zorunlu olmayan / serbest icra ortamı, cemden önceki muhabbet ve cemdeki naz-niyaz bölümleridir.
Zorunlu olan / Serbest olmayan İcrâ	Âşık/zâkirlerin zorunlu olan / serbest olmayan icra ortamı cemin içindeki bir hizmetten diğer hizmete geçişi sağladıkları bölümler

Tablo 5. Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi ocaklarının etkin olduğu alandaki cem âşık/zâkirlerinin sınıflandırılması (Coşkun, 2017)

Sınıflandırma Unsuru	Açıklama	Örnekler
Kelâmların (deyiş/nefes) eşlik sazı ²	Alanda bağlama ve divan sazının eşliği tespit edilmiştir.	Âşık Süleyman İmamoğlu divan sazı; Âşık Battal Dalkılıç, Âşık Muzaffer Çolakoğlu, Âşık Hüseyin Çufadar bağlama kullananlar arasındadır.
Ocazkâde olan âşıklar ve ocazkâde olmayan âşıklar	Ocazkâde olmak âşıklık için bir şart olmamakla birlikte alanda ocazkâde olan âşıklar da sayıca fazladır.	Ocazkâde olan âşık örnekleri: Âşık Seyyid Süleyman, Âşık Battal Dalkılıç, Âşık Müslüm Dalkılıç, Âşık Yakup Akdoğan. Ocazkâde olmayan âşık örnekleri: Âşık Hüseyin Kesen, Âşık Hüseyin Çufadar.
Saz icrâları olan âşıklar ve saz icrâları olmayan âşıklar	Alanda herhangi bir enstrüman çalmayan âşıklar da tespit edilmiş olup bu âşıklara “yardımcı âşık” adı verilmektedir.	Saz icrâları olan âşıklar arasında Âşık Aşur Uygur, Âşık Muzaffer Çolakoğlu, Âşık Battal Dalkılıç yer almaktadır.
Ustamalı söyleyen kendi eserleri olmayan âşıklar ve usta malı söylemenin yanı sıra kendi eserleri olan âşıklar	Alandaki bu tasnifin paralelinde temelde âşık/zâkirin usta malı söylemesi önemlidir.	Âşık Muzaffer Çolakoğlu, Âşık Hüseyin Çufadar ustamalı söyleyen ve kendi eserleri olmayan âşık/zâkir örnekleridir. Âşık Süleyman İmamoğlu, Âşık Battal Dalkılıç ustamalının yanı sıra kendi eserleri olan âşık/zâkir örnekleridir.

Ocakların etkin olduğu alandaki cem âşık/zâkirleri, temel tören niteliği taşıyan cemlerde icra ve repertuar seçimi bağlamında oldukça disiplinli ve titiz davranmaktadır; buna karşılık âşık/zâkirler, cem dışındaki icra ve repertuar seçiminde kısmen daha rahattır.

Alanın cem âşık/zâkir repertuarında Yedi Ulu Ozan ve özellikle Şah Hatayı çok

önemli bir yer tutmaktadır. Hizmetler yürütülürken Şah Hatayı merkeze alınmakta

² Eşlik sazı, alan çalışması verileri doğrultusunda mevcut durumda divan ve bağlama çalınmasının yanı sıra eski dönemlerde curadan büyük üç telli sazların çalındığı ancak şelpe tekniğinin kullanılmadığı tespit edilmiştir. Bunun paralelinde 1980 yılına kadar beş ocağın etkin olduğu alanda keman kullanılmıştır. Keman kullanımı tespiti Kökel ile Ersal'ın (2008: 13 -55) “Çankırı ili Alevi Köyleri Hakkında” başlıklı çalışmalarında da yer almaktadır.

olup hizmetler Hatayi'nin deyiş/nefesleri ile mühürlenmekte ayrıca eserlerin son dörtlüğüne de "Hatayi" adı verilmektedir (Coşkun 2009:157). Repertuvar akışında Şah Hatayi'nin devamında ocaklarda yetişmiş ve yörenin âşık/zâkirliğine damga vurmuş olan Âşık Seyyid Süleyman gelmektedir. Âşık/zâkirler "Yedi Ulu Ozan" içinde yer alan Şah Hatayi'nin dışında Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, ocak kurucusu Mehmed Abdal, Seyyid Süleyman, Sefil Ali, Sadık, Günahkâr ve kendi eserlerinden oluşan bir akışı takip etmektedirler. Repertuvar düzeni içinde üç duvaz-ı imamın bir bütün halinde okunması, zikredilmesi gereken önemli bir unsurdur.

Orta Anadolu'da teşekkül etmiş olan güçlü âşık tarzı şiir ve müzik geleneğinin, beş ocağın etkin olduğu alandaki cem âşık/zâkirliğini büyük ölçüde etkilemiştir. Alandaki geleneksel cem âşık/zâkir repertuarı; deyiş/nefes (yörede kelâm denilmektedir), semah, miraçlama, tevhid, duvaz-ı imam, mersiye ve sefalama gibi müzikal anlatım biçimlerinden oluşmaktadır; müzikal anlatım biçimlerindeki ağız, üslûp ve tavır unsurları beş ocağın etkin olduğu alanın karakteristik müzik yönünü ortaya çıkarmaktadır. Alandaki müzikal anlatım biçimlerinden duvaz-ı imamlar çok özel bir yerde durmakta olup Anadolu Aleviliği içerisinde beş ocağın etkin olduğu alanın duvaz-ı imamları hacimsel manada çokluk göstermektedir. Ocakların etkin olduğu alanda okunan üç duvaz-ı imam ya da sonuncusu Hatayi'den seçilmektedir.

Ceme sade ve temiz günlük kıyafetleri ile gelen âşık/zâkirler şapka takmakta ve kemerbestlerini bağlamaktadırlar. Alanda âşık/zâkirlerin sazıyla (bağlama) ayağa kalktığı zaman dilimi kurbanın işaret verdiği andır ve bu noktada yörede kurbanın kabul olduğuna ve Hakk'a ulaştığına inanılmaktadır.

Tüm Anadolu Aleviliğinde olduğu gibi bağlamaya Telli Kur'an denmekte olup ele alınırken ve bırakılırken niyaz edilmektedir. Alanda âşığın seçimine göre bağlama ya da divan çalınmaktadır.

Araştırmanın problemi

Bu araştırmada; Türk din müziği içerisinde önemli bir yer teşkil eden cem âşık/zâkirliğinin Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi ocaklarının hâkim olduğu alan noktasında yörenin öncüsü Âşık Seyyid Süleyman'ın ve katkılarının disiplinlerarası ve çok yönlü incelenmesi hedeflenmiştir. Göç, kentleşme, teknolojik gelişme, popüler kültür vb. birçok unsur karşısında cem âşık/zâkirliği de yerini ve önemini yitirme konusunda nasibini almaktadır. Bin yıllık gelişen bir düşünce geleneğini yaşatma ve aktarma noktasında mensubu olduğu sosyo-kültürel çevrenin birikimlerini temsil eden ve günümüze aktaran Âşık Seyyid Süleyman'ın bu bağlamda incelenmesi zaruridir. Buradan hareketle araştırmanın temel problemi;

- Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi ocaklarının etkin olduğu alan bağlamında Âşık Seyyid Süleyman'ın disiplinlerarasılık ve çok yönlülük açısından Türk din müziğine katkısı nasıldır?

Araştırmanın alt problemleri ise;

- **Alt problem 1.** Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi ocaklarının etkin olduğu alandaki edebi çerçeve nasıl şekillenmiştir?
- **Alt problem 2.** Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi ocaklarının etkin olduğu alandaki cem âşık/zâkirliği uygulaması nasıl şekillenmiştir?
- **Alt problem 3.** Beş ocağın etkin olduğu alanın öncü cem âşık/zâkiri Âşık Seyyid Süleyman'ın hayatının müziğe katkıları ekseninde incelenmesi nasıldır?
- **Alt problem 4.** Âşık Seyyid Süleyman'ın eserlerinin ezgisel kuruluş bakımından incelenmesi nasıldır?
- **Alt problem 5.** Âşık Seyyid Süleyman'ın eserlerinin tematik ve edebi kuruluş bakımından incelenmesi nasıldır?

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu çalışma; Türk din müziğinde önemli bir figür olan Âşık Seyyid Süleyman'ın eserlerinin edebi ve ezgisel kuruluş analizinin yapılmasında hayatı ile döneminin tarihi kayıtlarının incelenmesi açısından tarihsel araştırma, Alevi-Bektaşî müzik kültürünün kodlarının ortaya çıkarılması açısından etnografik karakterde bir araştırmadır. Ayrıca araştırma Âşık Seyyid Süleyman'ın Türk din müziğine katkılarının yaşayan öğelerinin betimlenmesi için belirlenen yörelerdeki kaynak kişilerle görüşmelerin yapılması açısından durum çalışması yöntemi kullanılmıştır. Bu araştırma, çoklu nitel araştırma tekniklerinin kullanımı ile ilgili müzik folkloru yapısının çözümlenmesini amaçlamıştır.

Dokümanlar

Araştırmada verilerin toplanması için Türk halk bilimi, Türk halk edebiyatı, Türk halk müziği, Türk din müziği alanlarına dair birçok yazılı kaynak incelenmiştir. Bu kaynakların belirlenmesi ve seçiminde beş ocağın etkin olduğu alana özgü yöresel ve müzik bağlamı kriterleri göz önünde bulundurulmuştur.

Görüşme

Araştırmada alandaki Alevi-Bektaşî müziği ile ilgili müzikal incelemenin yapılması için o bölgede ve ocaklara devam eden dokuz kişi seçilmiştir. Bu kişilerin seçilmesinde, araştırmaya katılımında ve katkı sunmada gönüllü olmaları, usta âşık (post âşığı) olmasının yanı sıra ritüelik müzik uygulamalarında aktif olma kriterleri getirilmiştir. Bu katılımcılar (âşık/zâkirler) aşağıdaki tabloda belirtilmiştir. Kaynak kişilerin görüşleri çalışmada verilmiştir.

Tablo 6. Katılımcılara ilişkin bilgiler ve kodları

Katılımcı ³	Ocak	Köy	Doğum Tarihi	Görüşme Tarihi	Kod
Âşık Süleyman İmamoğlu	Hacı Muradi Veli Ocağı	Şabanözü ilçesi Kutluşar köyü	1933	5.6.2010 09.12.2016 18.4.1998	K1
Âşık Aşur Uygur	Mehemmed Abdal Ocağı	Şabanözü ilçesi Çapar Köyü	1941	27.06.2009 27.7.2009 23.08.2009 5.6.2010 09.12.2016 12.12.2022	K2
Âşık Muzaffer Çolakoglu	Hacı Muradi Veli Ocağı	Şabanözü ilçesi Bulgurcu Köyü	1942	9.12.2016 5.6.2010 10.11.2010 15.9.2010 15.11.2010	K3
Âşık Battal Dalkılıç	Cibali Sultan Ocağı	Çubuk ilçesi Şusuz (Yeni-köy)	1948	5.6.2010 10.11.2010 15.11.2010 9.12.2016	
Âşık Hüseyin Çufadar	Cibali Sultan Ocağı	Çubuk ilçesi Dağkalfat Köyü	1952	5.6.2010 10.11.2010 15.11.2010 9.12.2016 15.07.2017 15.9.2017	K5

Âşık Yakup Akdoğan	Cibali Sultan Ocağı	Çubuk ilçesi Yukarı Emirler köyü	1954	9.12.2016 16.9.2017 12.12.2022	K6
Âşık Süleyman Ahi	Cibali Sultan Ocağı	Çubuk ilçesi Dağkalfat Köyü	1955	5.6.2010 10.11.2010 15.11.2010 9.12.2016 15.7.2017 15.9.2017	K7
Âşık Hüseyin Kesen	Şah Kalender Veli Ocağı	Çubuk ilçesi Ovacık Köyü	1962	5.6.2010 9.12.2016 15.9.2017	K8
Alper Çağlayan	Cibali Sultan Ocağı	Çubuk ilçesi Dağkalfat Köyü	1948	15.7.2017	K9

Bu kişilerin görüşlerinden alıntılar yapılarak kodlarla (K1, K2...) verilmiştir.

Gözlem

Araştırmada alandan kaydedilen cem ritüellerinin video kayıtları incelenmiş olup deşifre ve ezgilerin notaya dökümü yazar tarafından yapılmıştır.

Bulgular

Âşık Seyyid Süleyman'ın Hayatı; Eserlerine Ezgisel Analiz, Tematik ve Edebi Kuruluş Bakımından Yaklaşım

Beş ocağın etkin olduğu coğrafyada çok önemli bir yeri olan Âşık Seyyid Süleyman, Ankara/Çubuk'a bağlı eski adı Yeniköy olan Susuz köyünde 1857 (1274)'de doğmuştur. Annesinin adı Satı Ana (bir bilgiye göre Kezban)⁴, babasının adı Seyyid Abdullah'dır. Mütevazı bir yaşam sürmüş olan Âşık Seyyid Süleyman'ın yaşadığı dönemde değeri anlaşılamamıştır. Okuma yazma bilmeyen, ümmî olan Âşık Seyyid Süleyman'ın kelimelerinin⁵ yaşadığı dönemde kayıt altına alınmaması sebebiyle pek azı günümüze bu kadar gelmiştir⁶. 1893 (1310)'de bâde içen

³ Halk bilgisi yaratmalarını ilk defa yaratan, yeniden yaratıp nakleden, gerekli durumlarda bunların bütün veya ana özelliklerini aktarabilen ve de bunların derlemeciler tarafından yazılı, sözlü ve görsel olarak kaydedilmesi için sunumunu yapabilen kişilere "kaynak kişi" adı verilir (Ekici 2007: 50-51).

⁴ Çağlayan'ın (2018:13) verdiği bilgi bu doğrultudadır.

⁵ Yörede nefes, deyiş, şiir anlamında kullanılmaktadır.

⁶ (Onun şiirlerini/Dağkalfat köyünden olan ve babası Halil Sami Çağlayan'dan esinlenerek derleyen Alper

Âşık Seyyid Süleyman, yedi yıl gibi kısa bir sürede çok önemli eserler vermiştir. Âşık Seyyid Süleyman, ilk deyişini Hacı Bektaş Veli evlatlarından Ahmet Cemalettin Efendi evine gelince söylemiştir.

"Sefa geldin dost bağının bülbülü
Merhaba sevdiğim hâne sizindir.
Himmet et, açılıns ednânın dili
Merhaba sevdiğim hâne sizindir.

Dili açılan marifetini ortaya koyan Âşık Seyyid Süleyman, aynı yıl bu sevdaya düştüğü için kendisine deli dendiğini söyler;

"Tamam oldu dört duvarın temeli
Bundan sonra Hakk lokması yemeli
Sene bin üçyüz on tarih koymalı
Seyyid Süleyman'a deli dediler"
(Çağlayan 2018:13-14).

Âşık Seyyid Süleyman Ankara'nın Hacıdoğan mahallesinde bulunan İbadullah cami bitişiğindeki medresede bir süre tahsil görmüştür (Onay 1930:255).

Çorum'un Sarımbeyli köyünden Deli Boran ile Sefil Ali mahlasını kullanan Âşık Ali ile çağdaş olan Âşık Seyyid Süleyman karşılıklı deyiş söylemenin yanı sıra Hacı Bektaş'a

Çağlayan; Âşık Seyyid Süleyman'ın birinci kızı Zeynep Hatun'un oğlu Ârif Hikmet Dalkılıç Dede ile ikinci kızı Melek Hatun'un torunu Âşık Yakup Akdoğan'dan aldığı şiirler üzerinde "Cibâli Sultan Evlatlarından Seyyid Süleyman" başlıklı bir kitap çalışması oluşturmuştur) Çağlayan tarafından kaleme alınan çalışmanın ilk baskısı 1996 yılında, ikinci baskısı ise 2018 yılında yapılmıştır.

Cemalettin Efendi'yi ziyarete giderek ona deyiş okumuşlardır. Deli Boran sevda temalı bir şiir okumuştur. Bunun karşılığında Cemalettin Efendi "sen bunu Sarımbey köyünün kızlarına söyle" demiştir; Deli Boran'ın akabinde Âşık Ali ve devamında Âşık Seyyîd Süleyman'ın okuduğu deyişleri beğenerek onlara övgülerini sunmuştur (Çağlayan 2018:15).

Âşık Seyyîd Süleyman, sadece Deli Boran ve Âşık Ali ile çalıp söylemez, aynı zamanda Şabanözü Sarıkurt köylü Âşık Sadık ile birlikte çalıp söylemişlerdir (Çağlayan 2018: 15). Her iki âşık da şiirleri ile vatanları için millî birliği sağlamaya özen göstermişlerdir (Zengin 2003:229). Onay'ın (1930) aktardığına göre Âşık Seyyîd Süleyman'ın köyü Susuz'a Âşık Sadık'ın köyü Sarıkurt arasının yürüme mesafesi üç saattir ve bu mesafeyi birlikte kat ederek çalıp söylemişlerdir (s.255). Âşık Seyyîd Süleyman, Ankara/Çubuk/Şabanözü ve çevresini saran coğrafyadaki Alevi -Bektaşî geleneği içinde kudsiyeti kabul edilen bir simadır; mutlaka onun kelim, duvaz-ı imam ve güzellemeleri bilinir.

Âşık Seyyîd Süleyman Dağkalfat köyündeki ceme giderken yolda uyur, rüyada Kırklar Cemi'ne gittiğini görür. Ceme geç kalan Âşık Seyyîd Süleyman'a cemdeki dede geç kalması sebebiyle üzerine gidince şu deyişle cevap verir:

"Ustâzkün deyince kevn-i mekana
Kandil şak oldu, geldim o zaman
Sır söyleşince doksan bin kelâmı
Ustâzdansabâkım aldım o zaman"

(Çağlayan 2018:14-15).

Bu deyiş ile sırrını açıklamasının akabinde hastalanarak vefat eder (1317/1900). Âşık Seyyîd Süleyman 1317'de (1900) dünya değiştireceğini bir deyişinde aktarmıştır:

"Ârifler fehmeder dâr-ı fenâyı
Mü'minler al giysin, yaksın kınayı
Üç yüz on yedide seyret dünyayı
Mülkün sahibi var, kula ne minnet"

(Çağlayan 2018:15).

43 yaşında vefat eden Âşık Seyyîd Süleyman'ın mezarı Susuz köyünde olup türbe haline getirilmiştir (Çağlayan 2018:19).




Fotoğraf 7. Âşık Seyyid Süleyman'ın Mezarı; Çubuk ilçesi Susuz Köyü (Armağan Coşkun kişisel arşivi)

Âşık Seyyîd Süleyman'ın Eserlerinin Ezgisel Kuruluş Bakımından İncelenmesi

Güray (2019), dinî müzik örneklerinin önemine şu şekilde dikkat çekmiştir: XI. yüzyıl itibariyle Anadolu'nun "Türk ve İslam" kültürleriyle buluşma ve kaynaşma tarihinin kültürel bir şahidi olan Alevilik geleneğinde "insan - evren - Tanrı" tasavvurunu anlamak noktasında en önemli unsur "dinî müzik" örnekleridir (s.114). Bu bağlamda beş ocağın etkin olduğu alanda önem arzeden ve Âşık Seyyîd Süleyman'a ait temsili olarak seçilen eserler⁷ iki grupta ele alınarak ezgisel analiz bağlamında değerlendirilecektir. Birinci grupta yörenin en yaşlı usta âşığı Âşık Aşur Uygur'dan 12.12.2022 tarihinde yazar tarafından derlenen Âşık Seyyîd Süleyman'a ait eserlere, ikinci grupta ise yazar tarafından yayımlanan (Coşkun, 2017) "Anadolu Aleviliğinde Cem Âşıklığı/ Zâkirligi Çubuk/Şabanözü Merkezli Alevi Ocaklarındaki Cem Âşıklığı/Zâkirligi Örneği İle" başlıklı kitap çalışmasında yer alan beş esere yer verilecektir. Birinci grupta ele alınan eserler ve ezgisel kuruluş bilgileri tablo 7'de görüldüğü gibidir.

⁷ Bu noktada Âşık Seyyid Süleyman'a ait olup "Aydos", "Aslım paktır hiç kin yoktur özümde" örneğinde olduğu gibi TRT repertuarında yer alan ancak Âşık Seyyid Süleyman'ın ismine yer verilmeyen eserler de bilinmektedir.

Tablo 7. Muhip Canlar Arzulayıp Geldiniz (Sefalama) eserinin ezgisel kuruluş bilgileri

Yöresi: Çankırı/Şabanözü/Çapar Köyü	Derleyen/Notaya Alan: Armağan COŞKUN
Kaynak kişi: Âşık Aşur UYGUR	Derleme Tarihi: 12.12.2022
MUHİP CANLAR ARZULAYIP GELDİNİZ (SEFALAMA)	
 <p>Muhip can lar ar zey le yip ge l di ni z -saz- E ren ler cüm le den se fâ gel di ni z -saz- -saz- Hakk di ye rek hakk ce mi ne gi r di ni z -saz- E ren ler cüm le den se fâ gel di ni z</p>	<p>Muhip canlar arzleyip geldiniz Erenler cümleden sefâ geldiniz Hakk diyerek Hakk cemine girdiniz Erenler cümleden sefâ geldiniz</p> <p>Muhammed Ali'nin kurduğu yoldur Hatice Fatma'nın çektiği dardır Bir adım gelene bin sevap vardır Erenler cümleden sefâ geldiniz</p> <p>Min'evvel ervahtar var olup geldi Lâhmike Kavli'nde sır olup geldi Mü'min müslim muhip bir olup geldi Erenler cümleden sefâ geldiniz</p> <p>Allah birdir yaratıcıdır Vahîd Gerek müsahipli gerekse muhib Şefaât kıla cümlemize Habîb Erenler cümleden sefâ geldiniz</p> <p>Şeriatten tarîkate gelenler Marifetten hâkikate erenler Süleyman'ın arzettiği yârenler Erenler cümleden sefâ geldiniz</p>

Eser serbest yapıda bir karakter sergilemektedir. Dizi ve dizi içindeki seyri belli olsa da ritmik ölçülendirme noktasında eşit bir değersel düzüm yapılamamaktadır. Âşık Aşur'un saz icrasında, eserin genel seyir özgünlüğü iştirilmektir. Kısa bir saz ifadesiyle, tüm deyişlerde olduğu gibi, bu eserde de asıl sözün ön planda olduğu vurgulanmaktadır. Her ne kadar esere “karar sesi-perdesi” üzerinde arenleme şeklinde giriş yapıyor olsa da devam eden ölçülerde deyişin seyir karakterini de ortaya koyan perdelerde dolaşmaktadır. Karar sesinden sonra “fa#-sol” perdelerinde dolaşım eserin güçlü ve asma kalış perdelerini ifade eden “mi ve re” perdelerinde ifadeyi güçlendirmektedir.


Vokal icrada gayet rahat bir okuyuş ve tiz karakter sergileyen [tenor] bir üslup hâkimdir. Eski cem ve muhabbet ortamlarında vokal icraya eşlik eden bağlamaların biri dede sazı-kısa saplı cura şeklinde- diğeri ise bağlama ve tambura sazının ortası bir form yapısına sahip sazlardan oluşmaktaydı. Genellikle bu ortamlarda saz çalan iki aşık, iki farklı forma sahip sazla icrada bulunmanın yanı sıra uzun saplı saza sahip olan aşıklar tenor ses sahasında icralarını gerçekleştirmekteydi. İşte bu durumun aynısı bu icrada da açıkça görülmektedir.

Türk halk müziğinde “yahyalı kerem” olarak ifade ettiğimiz; Türk sanat müziğinde Uşşak ve Hüseyini makamlarına denk gelen

diziye sahip olan eserin devam eden motif ve cümlelerinde herhangi bir melodik geçiş [modülasyon] görülmemiştir. Değişim diğer kıtalarında da aynı ses örgüsü

içerisinde hareketi gözlemlenmiş ve inici seyir karakterinin aksi bir melodik seyir göstermediği tespit edilmiştir.

Tablo 8. Dost Gelip Haneye Mihmân Olunca (Sefalama) eserinin ezgisel kuruluş bilgileri

Yöresi: Çankırı/Şabanözü/Çapar Köyü	Derleyen/Notaya Alan: Armağan COŞKUN
Kaynak kişi: Âşık Aşur UYGUR	Derleme Tarihi: 12.12.2022
DOST GELİP HANEYE MİHMÂN OLUNCA (SEFALAMA)	
 <p>Dost ge lip ha ne ye mih man o lu n ca..... -saz- Du ma n ba şı myz dan kalk maz da ne y le r -saz- -saz- Bir can ku du ret ten il min a lı n ca..... do st Gü fe rin mey da na dok mez de ne y le r dok me z de ne y le r</p>	<p>Dost gelip hâneye mihmân olunca Duman başımızdan kalkmaz da neyler Bir can kudurettten ilmin alınca Güferin meydana dökmez de neyler?</p> <p>Kudurettten dersin alır okursa Bülbül olup gül dalında şakırsa Yetmiş üçün gürûhuna çıkarsa İmânın meydâna saçmaz da neyler?</p> <p>Üç sünnetten yedi farza erince Dört kapıdan kırk makâma girince Doksan bin kelâma hâfız olunca Kaynayıp kaynayıp coşmaz da neyler?</p> <p>Şimdi insan Hakk'ı görse bağlanmaz İblis igat etmiş imân eylemez İlm-i Ledün her yerlerde söylenmez İmân kanat vurup uçmaz da neyler?</p> <p>Süleyman'ım aradığım burası Sızladı şu sînemin yarası Vedduhâ Velleyl Amme sûresi Dostun tarîkına konmaz da neyler?</p>

Bir önceki sefalama örneği ile aynı özelliklere sahip olmakla birlikte farklılıklar şu şekildedir: Serbest yapıda olan eser çıkıcı ve inici özellik göstermektedir. Âşığın vokal icrada, larenks hançere bölgesinde bir “boğumlama” yaptığı görülmektedir ki bu

teknik Sivas/Çamşılı ağzı eser örneklerinde sıklıkla rastladığımız bir özelliktir.

Tablo 9. Her Bunalan Sana Tutar Yüzünü (Duvaz-ı imam) eserinin ezgisel kuruluş bilgileri

Yöresi: Çankırı/Şabanözü/Çapar Köyü	Derleyen/Notaya Alan: Armağan COŞKUN
Kaynak kişi: Âşık Aşur UYGUR	Derleme Tarihi: 12.12.2022
HER BUNALAN SANA TUTAR YÜZÜNÜ (DUVAZ-I İMAM)	
 <p>Her bu na lan sa na tu ta r yü zü nü Bu gü n im dat gü nü ge la man ye tiş Ka bu l ey le yaz def te re sö zü mü Hakk Mu ham med A li ge la man ye tiş Bir ha yır lı ka pı a ça r ya ra dan A yı r ma ka tar dan cem de n sı ra dan Yeri gö ğü ar şı kür şü va re den Ağ lat ma çeş mi mi si la man ye tiş</p>	<p>Her bunalan sana tutar yüzünü Hakk Muhammed Ali gel aman yetiş Kabûl eyle yaz deftere sözümü Bugün imdat günü el'aman yetiş</p> <p>Bir hayırlı kapı aç a Yaradan Ayırma katerden cemden sıradan Yeri göğü arşı kürşü var eden Ağlatma çeşmimi sil aman yetiş</p> <p>Katarladım aşk kervânın yederim On İk(i) İmâmın viridin ederim Sizden özge nazlı yâri niderim Şâh Hasan Hüseyin gel aman yetiş</p> <p>Zeynel Bâkır Cafer kıblegâhımız Mûsâ Kâzım, Rızâ pâdişâhımız Takî Nakî Askerî Mehdî râhımız Zâlîme bir kılıç çal aman yetiş</p> <p>Yaralar hicrândır dermâna bakar Şu Seyyîd Süleyman fermanâ bakar Nâr cemâlin misk-i amber gül kokar Hünkâr Hacı Bektaş Vel(i) aman yetiş</p>

Değiş, İç Anadolu'dan Orta Karadeniz ve Güney Doğuya inen bölgede yaygın olarak kullanılan yapıdan farklı özellikli bir kurban deyişi "İndim Koç Babayı Tavaf Eyledim" deyişinin ritmik örgüsüne benzese de âşık icrasında 7/8'lik bir ritmik ölçülendirmeye tabi olmaktadır. Ancak ölçü bitiş veya ritmik rahatlama hissiyatı çok belirgin değildir. Bu bölgelerde (Ankara, Çorum, Amasya, Tokat, Sivas, Erzincan, Malatya vb.) 3+3+2+2=10/8'lik yapıda görülen eserlerden farklı olarak bir ritmik düzümüne sahip olan kurban deyişinde 2+3+3+2=10/8lik usul yapısı görülmektedir.

Birçok deyişte olduğu gibi bu eserde de müzikal yapıdan önce söz unsuru gelmekte ve sürekli her kıtada bahsedildiği gibi inanç ile ilgili verilerin aktarımı yapılmaktadır. Ostinato tarz olarak ifade ettiğimiz ısrarcı melodinin sürekli tekrarı ile şiirin dörtlükleri

didaktik bir şekilde yerleştirilmektedir. Fakat vokal icradaki üslup deyişin büyük bir kısmında "resitatif okuyuş" şeklinde ilerlemektedir.

Değiş melodik bağlamda toplam dört beş sesin olduğu bir aralıkta seyretmektedir. Dizi/makam ölçütlerinde baktığımızda: bozlak dizisi diye ifade edilen (Türk sanat müziğinde kürdi makamı) dizi sesleri üzerinde dolaştıktan sonra; si-b2 perdesini kullanarak bir modülasyon gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla eser bozlak dizisinden yahyalı kerem dizisine [uşşak veya hüseyini makamı] bir geçiş yapmaktadır. Ancak bu modülasyon iki ölçü sürmekte üçüncü ölçüden sonra si b2 perdesi tekrar si b perdesine doğru değişkenlik göstermektedir. Hatta burada âşık, si b2 perdesini si b perdesine küçük "glissando" hareketleri ile yumuşak bir geçiş sağlamaktadır.

Değişin sonunda âşık, semah türü eserlerin sonunda bulunan “dualama” ile değiş sonlandırır. “Dualama” her ne kadar dedenin semah dönenlere, âşık-zâkir veya hizmet

ehline sunduğu bir hak teslimiyeti olsa da aynı zamanda melodik yapının bitiş hissiyatını da güçlendiren bir vurgudur.


Tablo 10. Bismillâh Bir Nokta Amel Kapısı (Duvaz-ı imam) eserinin ezgisel kuruluş bilgileri

Yöresi: Çankırı/Şabanözü/Çapar Köyü	Derleyen/Notaya Alan: Armağan COŞKUN
Kaynak kişi: Âşık Aşur UYGUR	Derleme Tarihi: 12.12.2022
BİSMİLLÂH BİR NOKTA AMEL KAPISI (DUVAZ-I İMAM)	
 <p>Bis mil lah bir nok ta a me l ka pi si İ ti kat şa rı na va ra lım dil ber Kul li eş ya mev cut ol du he pi si Bir ka mil mür şî de va ra lım dil ber El ham dü lil la hi nok ta ca ro lan A men tü kum be tü kub be va ro lan U za k gi dip ser se ri ye yo rul man Mu ha m me da li ye va ra lım dil ber</p>	<p>Bismillâh bir nokta amel kapısı İtikat şârına girelim dilber Küllî eşya mevcut oldu hepisi Bir kâmil mürşide varalım dilber Elham düllillâhi nokta câr olan Amentû kümbet ü kubbe var olan Uzak gidip serseriye yorulman Muhammed Ali'ye varalım dilber Rabbi'l âlemîn kurdu divânı Errahmanirrahîm sever seveni Şâh Hasan Hüseyin huplar civânı Şâh Zeynel Abâ'ya varalım dilber Mâlîki yevmiddîn kadim dînimiz Kerbelâ çölünde akar kanımız Muhammed Bâkır'a döndük yönümüz Câfer-i Sâdık'a varalım dilber İyyeke nâbüdü Mûsâ-i Kâzım Ve iyyake nestain pîre niyâzım Şâh İmâm Rızâ'dır şâhım şâhbâzım Ayn-el hakîkate erelim dilber İhdinas sırat-el mustakîm gerek Sıratellezîne çak oldu yürek Şâh Takî ve Nakî dünyaya direk Bir dem divânına duralım dilber En'ante aleyhim oldu bahâne Hasan Al'Askerî geldi bu âne Gayril mağdubi Mehdî cihâne Dostun cemalini görelim dilber Veleddâllîn hatim karar kılındı İncil Zebûr Tevrât taksim olundu Kur'ân Muhammed'e vahîy gelindi Bağlanıp ikrara, duralım dilber Seyyîd Süleyman'ım sığındık billâh Fevk-i Yedullâh'ı halk etti Allâh Ve mâ erselnâke hasbeten lillâh İrahmet bahrine girelim dilber</p>

Eser üçüncü sıradaki deyiş ile aynı özellikte olup ısrarcı ve tek cümlelik olmayan melodik yapıya sahip olması açısından farklılık

göstermektedir. Yörede aynı ezgi ile söylenen duvaz-ı imamlar bağlamında âşıklarda varyant algısına sıklıkla rastlanabilir.

Tablo 11. Sen Efendim Gariplerin Halini eserinin ezgisel kuruluş bilgileri

Yöresi: Çankırı/Şabanözü/Çapar Köyü	Derleyen/Notaya Alan: Armağan COŞKUN
Kaynak kişi: Âşık Aşur UYGUR	Derleme Tarihi: 12.12.2022
SEN EFENDİM GARİPLERİN HALİNİ	
 <p>Se ne fen dim ga ri p le rin ha li ni Gör Muham med Mus ta fa ni na ş ki na Ara dan kal dı ra lı m gü man ya yı nı Gel Muham med Mus ta fa ni na ş ki na</p>	<p>Sen efendim gariplerin hâlini Gör Muhammed Mustafa'nın aşkına Aradan kaldıralım gümân yayını Gel Muhammed Mustafa'nın aşkına Doğrudan doğrudur erenler râhı Şah-ı Merdân Ali Cümleye sâki Nûş edip mest olan bulmaz mı Hakk'ı Kan Muhammed Mustafa'nın aşkına İhlâs ile pîrden dâmen tutanlar Pir önünde canı cana katanlar Hakk deyip de bir lisandan ötenler Dil Muhammed Mustafa'nın aşkına Sekiz uçmak kapıları açılır Şarâbân tahûra Kevser içilir Mü'mine ırâhmet burda saçılır Bol Muhammed Mustafa'nın aşkına Makâm-ı Kırklar'dan gelirsin beri Orada oturur Huplar Serveri Nâr-ı cehennemden kurtarır seni Kâr Muhammed Mustafa'nın aşkına Seyyid Süleyman'ım sır Ali sırrı İşit bu sözümü gel beri beri Burda baş verenler kurtarır seri Ver Muhammed Mustafa'nın aşkına</p>




“Gel Efendim Gariplerin Meyini” adlı deyişin dizisi Türk halk müziğinde yahyalı kerem; Türk sanat müziğinde uşşak veya hüseyini makamı olarak ifade ettiğimiz dizi içerisinde seyretmektedir. Toplam bir oktava yakın bir ses örgüsüne sahiptir. Karar sesi la perdesi olarak düşünüldüğünde donanımında si b2 ve değişken olarak fa #3 sesleri vardır. Seyir karakteri inici bir yapıdadır.

Derlenen ses kaydından eser dinlenildiğinde, ilk söze girişte saz melodisinin son iki cümlesinin tekrar edilmesi gerekliliği veya hissiyatı oluşmaktadır. Âşık, saz icrasından çok sözel ifadeye yer vererek direkt eserin


vokal icra kısmına giriş yapmıştır. Vokal icranın kullanımında orta sert ve yumuşak bir hançere özelliği görülmektedir. Yöresel ağız özelliği çerçevesinde hançereye yansıyan vokal üsluplar da yer almaktadır. Bunların en başında vibrato ve çarpımlar gelmektedir.

Âşıkların genelde yaptıkları hece bölümlenmesi bu eserde de mevcuttur. Âşık “Kar Muhammed Mustafa'nın Aşkına” cümlesinde Musta-fanın şeklinde nefes alınarak gövde kelimeyi bölerek okumaktadır. Ayrıca deyişlerin en nemli özelliği olan öğretici ve inançsal verilerin aktarımı bu deyişte çok belirgin bir şekilde kendini göstermektedir.

Tablo 12. Hakk Âdeme Nâzil Oldu, Âdeme İndi Kitap eserinin ezgisel kuruluş bilgileri

Yöresi: Çankırı/Şabanözü/Çapar Köyü	Derleyen/Notaya Alan: Armağan COŞKUN
Kaynak kişi: Âşık Aşur UYGUR	Derleme Tarihi: 12.12.2022
HAKK ÂDEME NÂZİL OLDU, ÂDEME İNDİ KİTAP	
	
	
<p>Hakkâ deme na zi lol du â de me in di ki tap Gö râ demde ne lervar ba kâ deme â de me</p>	
	
<p>Ba kâ de me â de me ba kâ de me â de me</p>	
<p>Hakk ademe nazil oldu ademe indi kitap Gör ademde neler var bak ademe ademe Ademe şerifim dedi İblis'e oldu hicap Gör ademde neler var bak ademe ademe</p> <p>Aşıkların gevheri kandır doldurur bu alemde Döker malını mülkünü sormazlar özge halin Asası ejderha oldu söyler Musa-i Kerim Gör ademde neler var bak ademe ademe</p> <p>Gerçeklerin aslı paktır ezeldeki mayadan Hakk'ın hazinesi çoktur herbiri bir boyadan Salih peygamber çıkardı ol deveyi kayadan Gör ademde neler var bak ademe ademe</p> <p>Gerçek olan gerçekleri unuttur mu duada Hakk yakındır uzak sanma dağda bağda ovada Süleyman'ın tacı tahtı nasıl uçtu havada Gör ademde neler var bak ademe ademe</p> <p>Ta ezelden böyledir ustazlarda vardır biat Özünü fehmedersen kem yere gel etme inat Tepti İsa-i Ruhullah ölümler buldu hayat Gör ademde neler var bak ademe ademe</p> <p>Bilir misin Şah Haydar Şehribandır gelini Hasan Hüseyin Zeynel doğru sürerler yolunu Yedi iklim car köşeye ulaştırır elini Gör ademde neler var bak ademe ademe</p>	<p>İmam Bakır Cafer her dertlere ederler derman Onları sevene şefaatt ederler her zaman Bunalan car deyince carına yetişir heman Gör ademde neler var bak ademe ademe</p> <p>Yüz sürüp vardık İmam Musa-i Kazım katına Rıza'ya aşık olanlar biner aşkın atına Evliya enbiya nazar kılar zahir batına Gör ademde neler var bak ademe ademe</p> <p>Taki'yi Naki'yi sevenin suçunu bağışlar Nihayet sendedir türlü hikmetler türlü işler Her nerede çağırırsan sanmaki semtini boşlar Gör ademde neler var bak ademe ademe</p> <p>Söyünür mü Al(i) Askeri'nin yaktığı çeraklar Mahdi Sahip Zaman'ı gene aldı firaklar Ayan oldu mağrip ile maşırık yakın iraklar Gör ademde neler var bak ademe ademe</p> <p>Seyyid Süleyman'ın ahit ile ikrarın güder Bu sevdaya aşık olan görmez mihnetle keder Münkire duvar getirdi mü'mine kible didar Gör ademde neler var bak ademe ademe</p>

Tablo 13. Tâ Ezelden Kaftan Kafa Hükmeden Kitap eserinin ezgisel kuruluş bilgileri

Yöresi: Çankırı/Şabanözü/Çapar Köyü	Derleyen/Notaya Alan: Armağan COŞKUN
Kaynak kişi: Âşık Aşur UYGUR	Derleme Tarihi: 12.12.2022
TÂ EZELDEN KAFTAN KAFA HÜKME DEN	
 <p>Tâ e zel den ka f ta n ka fa hük me den</p> <p>A li bir sin A li bir si n A li bir</p> <p>Arş ta Mu ham me din mü hü rün yu tan</p> <p>A li bir sin A li bir si n A li bir</p> <p>Ha san Hü se yin di r bal kı yı p du ran</p> <p>Mu ş kü lün var i se Zey ne le do lan</p> <p>Ö l dü rüp Nu say ri yi hem di ri kı lan</p> <p>A li bir sin A li bir si n A li bir</p>	<p>Tâ ezelden kaftan kafa hükmeden Ali birsin Ali birsin Ali bir Arşta Muhammed'in mühürün yutan Ali birsin Ali birsin Ali bir</p> <p>Hasan Hüseyin'dir balkıyıp duran Müşkülün var ise Zeynel'e dolan Öldürüp Nusayrî'yi hem diri kılan Ali birsin Ali birsin Ali bir</p> <p>Muhammed Bâkır'dan Câfer'e yeten Ali'mdir kendini kul edip satan Hayber'in bâbını koparıp atan Ali birsin Ali birsin Ali bir</p> <p>Mûsâ-i Kâzım'sın doğup duransın Şâh İmâm Rızâ'sın sâhip kıransın Kaldırıp da dağ dağ vuransın Ali birsin Ali birsin Ali bir</p> <p>Takî'nin Nakî'nin hikmettir işi Ejderhâ karnından çıkardı kuşu Atti nic(e) kâfirin koyduğu taşı Ali birsin Ali birsin Ali bir</p> <p>Hasan Al(i) Askerî sevaplar tartar Muhammed Mehdi'nin dalgası artar Beşikte ejderhayı bez gibi yırtar Ali birsin Ali birsin Ali bir</p> <p>Seyyîd Süleyman'ım içen ayrılmaz Bir yâr sevdim sevgisine doyumaz Dû cihânda birdir iki denilmez Ali birsin Ali birsin Ali bir</p>

“Hak Ademe Nazil Oldu” isimli eser “Muhip Canlar Arzulayıp Geldiniz” adlı sefalama ile; “Ta Ezelden Kaftan Kafa Hükmeden” isimli eser ise “Her Bunalan Sana Tutar Yüzünü” adlı eser ile aynı müzikal özellikleri barındırmaktadır (Tablo 12, Tablo 13).

İkinci grupta zikredilen kitapta yer alan Âşık Seyyîd Süleyman'a ait olan eserler şunlardır:⁸

⁸ Yazar tarafından kaleme alınan “Anadolu Aleviliğinde Cem Âşıklığı/Zâkirliği” başlıklı eserde (Coşkun, 2017) yer alan notalar ekte sunulmuştur.

- Ya İlahi Sen Bilirsin (sayfa 166-168'de)
- Evvel Hak Muhammed (Sayfa 169-170)
- Üstaz Kün Deyince (Sayfa 195-196)
- Delil Duvaz-ı imam/Mümin Müslim Meydan Açtı Ali'den (Sayfa 201-202)
- Her Bunalan Sana Tutar Yüzünü (Sayfa 207- 208)

“Ya İlâhi Sen Bilirsin” adlı eser Gerdaniye perdesini esas alarak Neva - Karcıgâr - Eviç - Gerdaniye çizgisinde tiz çekirdekten başlayıp orta çekirdeğe (Segah - Çargah - Neva - Bayati) ve devamında karar çekirdeğine (Rast - Dügah - Segah - Çargah) gelmektedir. Orta çekirdeğin merkezi Çargah karar çekirdeğinin merkezi Dügah’tır. Bu eserde makamın gereği olarak “Hüseyni” makamına gönderme yapmaktadır. “Evvil Hak Muhammed” adlı eser “Ya İlâhi Sen Bilirsin” eseri ile aynı karakterde gözükmekte ancak belirli noktalarda Bayati - Neva - Segah, Çargah çekirdeğinin Neva perdesini merkez aldığı dikkatten kaçmamaktadır. “Üstaz Kün Deyince” adlı eser Hüseyinî - Gerdaniye yapısında olup Karcıgâr geçki taşımaktadır. Delil duvaz-ı imam olan “Mümin Müslim Meydan Açtı Ali’den” adlı eser Çargah perdesi ağırlıklı Karcıgâr ezgilere benzemekte olup Çargah perdesinde karar vermektedir. “Her Bunalan Sana Tutar Yüzünü” adlı eser ise Çargah merkezli Karcıgâr ezgilerin bir örneği olup karara giderken Segah perdesi yerine Kürdî perdesi almaktadır (2017: 212-214).

Beş ocağın etkin olduğu alandaki müzikal anlatım biçimleri olarak deyiş/nefes/kelâm, duvaz-ı imam, semah, mersiye, miraçlama gibi formlarda genellikle “Karcıgâr” makamının hakim olduğu görülmektedir. Uzun havalarda Kürdî makamının Hüseyini ve Gerdaniye merkezli hareketlere rastlanmaktadır. Ritmik eserlerde ise genellikle Karcıgâr makamı içindeki kalıplar ile üretilerek Dügah perdesinde ya da Neva veya Çargah perdelerinde karar vermektedir. Bunun yanı sıra Hüseyini makamında başlayıp Karcıgâr makamına geçki yapan ezgilerin paralelinde az da olsa Uşşak ve Hüseyini makamlarında başlayıp biten ezgilere de rastlanılmaktadır (2017: 214). Güray (2019) yörede saha araştırması yaparak veriler üzerinde şekillendirdiği çalışmalarında ezgilerin makamsal yapılarına dair şu şekilde bir değerlendirme oluşturmuştur: yörede icra pratiğinde “duvaz-ı imam” ezgisi olarak anılan ve tüm duvaz-ı imamların aynı ezgi kalıbı ile icra edilmesi temelinde kazan hakkı için okunan duvaz-ı imam örneği ezgi yapısını

Karcıgâr, Nevruz-Hûzi, Arazber ve Neva perdesi üzerindeki Buselik çekirdeklerinin bir birleşimi olarak tanımlamıştır (s.105). Makam yapılarının XV. yüzyıl müzik geleneklerine dayandığını ifade eden Güray (2019), ayrıca söz konusu duvaz-ı imam ezgi ve ritim yapılarının yanı sıra Miraçlama ve Tevhid gibi müzikal anlatım biçimlerinde de benzer kalıplara rastlandığını aktarmıştır (s. 106,110,113). Ayrıca musiki örneklerinde yer alan kalıplar arası benzerlikten hem inanç kültürüne dair etkileşimin hem de simgeler ile müziğin yerel kültürde bağdaşmasının örnekleri olarak değerlendirmiştir.

Âşık Seyyid Süleyman’ın Eserlerinin Tematik Ve Edebi Kuruluş Bakımından İncelenmesi

Kökleri Yunus Emre’ye kadar uzandığı kabul edilen Alevî-Bektaşî edebiyatının kuruluşu 14. yüzyılda Kaygusuz Abdalla olmuştur. 15. yüzyılda Hatayi mahlasıyla Şah İsmail-i Safavî, 16. yüzyılda Pir Sultan Abdal bu edebiyatın en önemli temsilcileri kabul edilmektedir. Yeminî, Hayderî, Kanberî, Kelamî, Hayretî, Hatayî, Kul Himmet, Viranî on altıncı yüzyılın; Kul Hüseyin, Geda Muslî, Kazak Abdal, Âhû, Derviş Mehmed, Kul Hasan, Kul Mustafa, Teslim Abdal on yedinci yüzyılın; Şîrî, Gurbî, Haşim Baba, Kalbî, Tâhir, Fedayî, İsmail on sekizinci yüzyılın, Ceyhunî, Dertli, Didarî, Mir’atî, Perişan Baba, Ispartalı Seyranî, Sırrî, Türabî Baba, Kul Velî, Ecrî, Hâtıfî, Yesarî, Fennî, Kemterî, Mehmed Ali Hilmî Dede Baba, Genç Abdal, Derviş Ali, Seyyîd Süleyman on dokuzuncu yüzyılın; Harabî, Noksanî, Şehidî, Mihrabî, Küncî, Sâmih Rıfat, Ali Nutkî Baba, Basrî Baba ve Kâzım Baba da yirminci yüzyılın önde gelen Alevî-Bektaşî şairlerinden bazılarıdır. Alevî-Bektaşî edebiyatına ait şiirler, kendine özgü bir söyleyiş ve düşünüş tarzı ortaya koymakla birlikte halk edebiyatıyla şekil ve dil bakımından ortaklık gösterir. Okunan nefesler, deyişler ve bu edebiyata ait eserler Türk edebiyatının zengin örneklerini oluşturur.

Âşık edebiyatında usta âşık olmak için geleneksel bir unsur olarak kabul edilen

rüyada bâde içme ritüeli, Alevî-Bektaşî edebiyatında da geleneğin önemli bir parçası olarak devam etmektedir. Bâde içen kişi Hakk aşığı olarak kabul edilmektedir. Seyyîd Süleyman da bâde içmiş bir Hakk aşığıdır (K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9). Okuma yazma bilmeyen birinin söylediği deyişler ve duvaz-ı imâmların da zikrettiği âyet, sûre ve hadisler Allah tarafından verilmiş bir hikmet olarak kabul edilir. Bu sebeple âşıklar, halk tarafından saygın, bilge, ulu kişi olarak görülmüşlerdir. Alevî-Bektaşî kültüründe âşıklar tarafından dile getirilen bu eserlerin dinsel törenlerinde söylenmesi hem eserlerin hem de felsefesinin yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Alevî-Bektaşî şiirinin ölçüsü, kafiyesi, nazım şekli ve dili âşık edebiyatı özellikleri ile aynıdır. Kendi içinde belli kurallara ve kalıplara bağlıdır. Kullanılan ölçü hece ölçüsüdür, nazım birimi dördlüktür. Alevî-Bektaşî âşıkların nefes, deme ve deyişlerinde kullandıkları dil sade, kelime terkip ve mazmunlar âşıklar tarafından çok sık kullanılan söz ve bilgilerdir. Seyyîd Süleyman da şiirlerinde 11’li hece ölçüsünü kullanmıştır. Bazı dördlüklerde hece ölçüsünü yakalamak için eklemeler ve kısaltmalar yaptığı görülmektedir:

Dünya kurulmadan kırk bin yıl evvel
Şu iki cihâna bir top nûr geldi
Uruhlar kandile secde kılınca
Ol vakte “Bez-m-i Eleste” dendi. (K6, K9)

Seyyîd Süleyman’ın devriyesinden alınan bu dördlükte “ruh” kelimesinin yerine “uruh” kullanarak hece sayısı tutturulmak istenmiştir.

Alevî-Bektaşî şiirinin en kuvvetli tarafı muhtevasıdır. Alevî-Bektaşî edebiyatında âşıklar “Hak Yolu” için şiirler söylemeleri sebebiyle şiirlerinde Allah’ın birliğini, Allah sevgisini, Allah’a kavuşma çabasını temel alırlar. Şiirlerde sıklıkla işlenen konular, Hz. Muhammed, Hz.Ali, ve Ehl-i beyt sevgisi, Kerbela, Hacı Bektaşî Velî, on iki imama bağlılık, Ahîlik, Abdallık, Kalenderilik örf ve adetleri ve mistik yaklaşımlardır.

Seyyîd Süleyman’ın şiirlerinde de bu konuların çoğunu işlediği görülmektedir. Aşağıdaki dördlükler Seyyîd Süleyman’ın Hz.Ali üzerine söylediği deyişinden alınmıştır. Hece ölçüsünün 11’li kalıbıyla söylenmiştir. Kafiye düzeni “ababccbbdddb....” şeklindedir. Hz.Ali’ye duyulan sevgi ve bağlılık konusu işlenmiştir.

....

Söylersen bir mânâ delilli söyle
Katreden kanıp da ummânı boyla
Ârifler zübdetmiş, dört kitap böyle
Hem dînîm, hem de îmânım Ali.

Seyyîd Süleyman’ım söyler kelâmı
O’dur ışıtan onsekiz bin âlemi
Ola idim gülâmıyın gülâmı
Hünkâr Hacı Bektaş Velî de Ali

(Çağlayan 2018:62) (K6, K9).

Seyyîd Süleyman’ın konuk gelen âşıklarla karşılıklı muhabbetlerini anlattığı sefâlamaları⁹ 11’li hece ölçüsüyle söylenmiş, kafiye düzeni “ababccbbdddb....” şeklindedir. Sefâlamalar konuk gelen bir âşığa, bir pîre memnuniyetini bildirmek, övgüde bulunmak için söylenmiştir.

Sefâ geldin dost bağının bülbülü
Merhabâ sevdiğim, hâne sizindir
Himmet et, açılıns ednânın dili
Merhabâ sevdiğim, hâne sizindir.

.....

Seyyîd Süleyman’ım yel nerden attı
Hâlis ustâz imiş, gevherin sattı
Gökte ararken yerde elimden tuttu
Merhabâ sevdiğim, hâne sizindir.

(Çağlayan 2018:21) (K6, K9).

Seyyîd Süleyman öğüt biçiminde nasihatnâme adı verilen nasihat etme, Alevî-Bektaşî öğretisinin kurallarını hatırlatma, uyarıda bulunma amacıyla deyişler söylemiştir.

⁹ Cemlerde cem başlamadan önce zâkirin dede ve cem erenlerine “hoşgeldiniz” anlamında okuduğu müzikal anlatım biçimine sefalama denir.

Güvenme fânîye, hem mâsivâya
Sonu yok, dünyayı terk eden bir gün
Evlât, devlet benim diye gam çekme
Malını yâd ele kor giden bir gün.

.....

Eriş bir gerçeğe özünü bağla
Zübdeyle sözünü doğruyu söyle
Süleyman yüzünü sen turâb eyle
Bir yâr bul, ağyârı kor giden bir gün

(Çağlayan 2018:37) (K6, K9).

Alevî-Bektaşî edebiyatında On İki İmam için söylenmiş nefesleri içeren, dörtlüklerden oluşan deyişlere “duvaz-ı imam” denir. Dörtlüklerde Allah, Hz. Muhammed, Hz. Ali ve sırasıyla diğer imamların isimleri zikredilir ve On İkinci İmam Muhammed Mehdi’nin adıyla bitirilir. Aşağıdaki dörtlükler Seyyîd Süleyman’a ait bir duvaz-ı imam örneğidir.

Her bunalan sana tutar yüzünü
Hakk, Muhammed, Ali gel amân yetiş
Kabûl eyle, yaz deftere sözümü
Bugün imdat günü, el’amân yetiş.

.....

Yaralar hicrândır, dermâna bakar
Şu Seyyîd Süleyman fermâna bakar
Nûr cemâlin misk-i amber gül kokar
Hünkâr Hacı Bektaş Vel(î) amân yetiş

(Çağlayan 2018:119) (K2, K4, K5, K6, K9).

Seyyîd Süleyman’ının deyişlerinde, Alevî-Bektaşî felsefesinde ve edebiyatında önemli yeri olan Hz. Hüseyin ve beraberinde bulunan yetmişden fazla kişinin şehit edildiği Kerbelâ hadisesi konu edilmiştir.

Şimden sonra bizi Kerbelâ bekler
Ah ederim arzumânım Kerbelâ
Lâdene dokunsun dermansız oklar
Ah ederim arzumânım Kerbelâ.

.....

Seyyîd Süleyman’ım arzum Kerbelâ
Kuduretten başa geldi bu belâ
Onulmaz yâre melhemim çala
Ah ederim arzumânım Kerbelâ.

(Çağlayan 2018:73) (K2, K5, K6, K9).

Seyyîd Süleyman devriye tarzında da şiirler söylemiştir. Alevî-Bektaşî şairleri tarafından madde âlemindeki güzellikten mutlak varlığa ulaşma aşamasında aslına dönüşene kadar devam eden devri anlatan deyişlerdir.

Ustâz kûn deyince kevn-i mekânı
Kandil şak oldu, geldim o zamân
Sır söyleşince doksan bin kelâmı
Ustâzdan sabâmı aldım o zamân.

.....

Seyyîd Süleyman’ım, kul kendiyindir
“Ene-l Hakk” dediğin yol kendiyindir
Ben bir bahçıvanım, gül kendiyindir
Gayri güle sahip olsun bu zamân

(Çağlayan 2018: 82-83) (K2, K5, K6, K7, K9).

Seyyîd Süleyman’ın yukarıda örnekleri ile verdiğimiz konular dışında güzelleme ve münacaat türlerinde yazılmış şiirleri de bulunmaktadır.

Sonuç

Tarihsel süreçte Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi ocaklarının etkin olduğu alan; Anadolu Aleviliğindeki inanç unsuru, ibadet uygulamaları ve müzik uygulamaları noktasında önemli bir yerde durmaktadır. Beş ocağın etkin olduğu alan, Ankara’ya yakın olmasına rağmen ocaklarda musahiplik olgusu ve cem ritüelleri bütün canlılığı ile devam etmekte olup aynı zamanda kendi kültürlerini koruma çabası içindedirler.

Önceki çalışmalarda da işaret edildiği üzere zengin bir ritüel dünyasına sahip olan Anadolu Aleviliğindeki uygulamalar “yol bir süre binbir” anlayışına göre ocaklara, yörelere, sürelere göre çeşitlilik ve zenginlik göstermektedir. Mevcut durumda Anadolu Aleviliğindeki uygulamalar geleneksel yapıları noktasında bozulma tehdidi ile karşı karşıyadır. Alevi - Bektaşî kültüründe sözlü ortam içinde oluşarak günümüze kadar gelen cem âşıklığı/zâkirlüğünün içeriğini oluşturan şiir metinleri ve ezgilerin; kayıt altına alınarak ocaklar bağlamında icra ortamı içinde analiz edilmeleri zaruridir. Ayrıca bu durum ocaklar arasında benzerlik ve farklılık noktasında

mukayese imkanı sağlayacaktır. Bu noktada beş ocağın etkin olduğu alanda geçmişte yaşamış ve bugün yaşayan âşıkların şiir ve ezgileri dinî ve dinî olmayan yönleri ile kayıt altına alınarak incelenmelidir. Bu anlamda bin yıla yakın bir zaman diliminde kuvvetli sosyal bağları olan ocaklardaki kültür ve inanç yapısı noktasında birikimlerini taşıyan Âşık Seyyid Süleyman, beş ocağın etkin olduğu alanda önemli bir âşıklık/zakirlik temsilcisidir. Horasan erenlerinin ışığında aydınlanmış olan Âşık Seyyid Süleyman, hak ettiği şekilde tanınmamıştır; alandaki kültürel mirastan beslenerek tasavvuf, kültür ve bilgi aktarım yeri olan cemlerdeki edebiyat ve müzik kültürünün özelliklerini aktarması bakımından önemlidir.

Âşık tarzı şiir geleneğinin dinî yönünü Alevi cemlerinde on iki hizmetten biri olarak âşıklar icra etmişlerdir; “cem âşıklığı/zâkirliği” olarak adlandırılan bu yönlerinde âşıklar şiire ve ezgiye bir bütün halinde hizmet etmiştir. Bu noktada inanç olgusunun etkisi açıkça görülmektedir. Âşık Seyyid Süleyman alandaki cem âşıklığı/zâkirliğini kuşaktan kuşağa taşınması noktasında yeni kuşaklar tarafından tanınmasını, yöre insanının kendi kültürel ve inançsal kökleriyle tanışmasını sağlayarak geçmişle günümüzü buluşturmuştur.

Alevilikte inanç sisteminin çekirdeği olan cemlerdeki müziğin temelinde inanç olgusu yer almaktadır. Zira Alevilik inançsal ve kültürel kimliği ile mirasını kendisiyle özdeşleşen müziğe dayandırmaktadır. Tıpkı Âşık Seyyid Süleyman’ın eserlerinde olduğu gibi inanç olgusunun temelinde söz ön planda -tematik olarak çok zengin bir karaktere sahiptir- müzik yardımcı araç olarak yer almaktadır.

Beş ocağın etkin olduğu alanda yer alan Âşık Seyyid Süleyman’a ait eserlerin ezgisel analizi şu şekilde değerlendirilebilir: sayıca fazla olan duvaz-ı imamların temelinde ona ait olan diğer müzik anlatım biçimlerinde genellikle “Karcığar” makamının hâkim olduğu görülmektedir. Bu ezgilerin bir kısmı “Çargah” perdesini eksen olarak alırken bir

kısmı “Neva” perdesini eksen alır ve “Rast-Çargah” arası atlamalar da görülmektedir. “Uşşak ve Hüseyini” makamlarında başlayıp biten ezgilere az rastlanılmakla birlikte “Hüseyini” makamında başlayıp “Karcığar” makamına geçki yapan ezgiler de yer almaktadır. Kerbelâ temalı uzun havalarda “Kürdî” makamının “Hüseyini” ve “Gerdaniye” merkezli hareketlere rastlanmaktadır.

Âşık Seyyid Süleyman’a ait eserlerde inanç olgusu temelinde kuvvetli bir tematik muhteviyat hâkim olmakla birlikte (Allah’ın birliği, Allah sevgisi, Hz. Muhammed, Hz. Ali, Ehl-i beyt sevgisi, Kerbelâ, On iki imamlar, Hacı Bektaş Veli v.b) hece vezninin 11’li kalıbı ile söylediği deyişlerinde sade ve anlaşılır bir dil hakimdir.

Alevilikte ilk duvaz-ı imam ve ilk miraçnâme yazan şair olarak kabul edilen Şah Hatayi’nin izinden giden Âşık Seyyid Süleyman, ocakların etkin olduğu alan için önemli bir duvaz-ı imam âşığıdır. Çubuk/Şabanözü merkezli Alevi ocakların etkin olduğu alan, Anadolu genelindeki ocaklara göre duvaz-ı imamlar bakımından oldukça zengin olup bunda da Âşık Seyyid Süleyman’ın katkısının büyük olduğu bir gerçektir. Karakterize edilmiş mevcut bir ezgiye sahip olan duvaz-ı imamlar alanın şiir ve ezgi geleneğini yansıtmakla birlikte yörenin diğer müzikal anlatım biçimlerini de bu anlamda etkilemiştir. Âşık Seyyid Süleyman’ın beş ocağın etkin olduğu alana kazandırmış olduğu duvaz-ı imamlar başta olmak üzere deyişleri/kelâmları şiir ve ezgi noktasında Türkistan’dan Anadolu’ya ve devamında Balkanlar’a kadar uzanan coğrafyada yeşermiş âşıklık geleneğinin bütününe ışık tutacak veriler oluşturmaktadır.

Öneriler

İlerideki Araştırmalara Yönelik Öneriler

- Günümüzde geleneksel çizgisinden kopmamış köy, ilçe ve kısmen şehirde devam eden cem âşık/zâkirliği ile köyden kente göç sonucu kentte kapalıktan açığa taşınan cem âşık/zâkirliği olmak üzere iki çeşit cem âşık/zâkirliği mevcuttur. Sözlü kültür ortamı temelli her iki çeşit cem

âşık/zâkirliğinin özgünlüğü noktasında burada sunulan çalışma örnek alınarak incelenebilir.

- Bu çalışmada beş ocağa özgü ortaya çıkarılan cem âşık/zâkirliği incelemesi ve cem âşık/zâkir repertuarı örnek alınarak diğer ocaklar için de çalışma yapılabilir.
- Anadolu Aleviliğinde diğer ocaklara özgü cem ritüelik yapı içerisindeki müzik uygulamaları halk bilimsel ve müzikolojik açıdan çalışma modeli örnek alınarak incelenebilir.
- Cem âşık/zâkirlerinin icra ortamları bağlamında icra ettikleri müzik uygulamaları ocaklara göre derlenerek kayıt altına ve notaya alınıp incelemesi yapılabilir.
- Yukarıda verilen önerilerin paralelinde ocaklara özgü yapılan çalışmalar neticesinde birbirleri ile mukayesesi noktasında incelenebilir.

Uygulamacılara Yönelik Öneriler

Anadolu Aleviliğinde yer alan ocaklara özgü yapılacak cem âşık/zâkirliği çalışmalarına yönelik katkı sunan bu araştırma uygulamacılar için önemli bir kaynak olarak kullanılabilir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, beş ocağın etkin olduğu alanda yazar tarafından araştırmanın konusu ile içeriğine uygun kitap, makale, tez, bildiri vb. yazılı dokümanlar ile yazar tarafından çalışmada verilen tarihlerde yapılmış olan alan çalışmaları verileri ve video kayıtları ile sınırlıdır.

Bilgilendirme

Bu çalışmanın tüm aşamalarında alan çalışmaları gönüllü olarak katkı sunan tüm yöre sakinleri ile cem âşık/zâkirleri; Âşık Süleyman İmamoğlu, Âşık Aşur Uygur, Âşık Muzaffer Çolakoğlu, Âşık Battal Dalkılıç, Âşık Hüseyin Çufadar, Âşık Yakup Akdoğan, Âşık Süleyman Ahi, Âşık Hüseyin Kesen, Alper Çağlayan, Haydar Teberoğlu, Mualla Teberoğlu, Murat Teberoğlu'na ayrı ayrı teşekkürü borç bilirim.

Kaynaklar

- Akyol, İ. (2007). Çankırı kültür coğrafyasında Bektaşî - Alevî edebiyatı, 2. *Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşîlik Bilgi Şöleni*, (17-19 Ekim 2007), Ankara, Türkiye.
- Arslanoğlu, İ. (1998). Çubuk yöresi aleviliğinde dar kurbanı. *Gazi Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 2(6), 11-34.
- Arslanoğlu, İ. (1999). Mustafa Güvenç (Alevî Dedesi) ile görüşme. *Gazi Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 3(9), 41-64.
- Arslanoğlu, İ. (1999). Çubuk yöresi alevî ocakları ve kurucuları. *Gazi Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 3(10), 61-72.
- Arslanoğlu, İ. (1999). Turabi ocağı dedeleriyle söyleşi. *Gazi Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 3(11), 93-108.
- Arslanoğlu, İ. (1999). Cibâlî ocağı ve taliplerinin alevilikle ilgili görüşleri. *Gazi Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 3(12), 115-138.
- Arslanoğlu, İ. (2000). Ahmet Kuzukıran (Alevî dedesi) ile görüşme. *Gazi Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 4(14), 69-90.
- Arslanoğlu, İ. (2001). Alevilikte temel inanç unsurları ve pratikler. *Gazi Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 5(20), 33-134.
- Arslanoğlu, İ. (2001). Çubuk yöresi alevî köyleri. *Gazi Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 5(18), 75-118.
- Coşkun, A. (2007). Cemde Âşık ile müziğin yeri ve önemi, *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Âşık Sanatı Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, (29-60 Kasım 2007), Ankara, Türkiye.
- Coşkun, A. (2009). Hacı Bektaş Velî'nin ışığında yaşayan bir insan hazinesi: Âşık Aşur Uygur, III. *Uluslararası Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Sempozyumu* (30-31 Ekim 2009), Scopje, Makedonya.
- Coşkun, A. (2009). Yetiştirdiği ortam ve yetiştiren unsurlar ışığında müzik yönü ile Âşık Veysel. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 13(51), 189-209.
- Coşkun, A. (2011). Duvazlar/Duvazımamlar üzerine müzikal bir çerçeve. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 15(57), 131-174.
- Coşkun, A. (2017). *Anadolu aleviliğinde cem âşıklığı zâkirliği*. Gazi Kitabevi.
- Çağlayan, A. (2017). *Kur'an ve Ehl-i Beyt kaynaklı alevî yolunda erkan*. Dörtkapı Yayınevi.
- Çağlayan, A. (2018). *Cibâlî Sultan evlatlarından Seyyîd Süleyman*. Dörtkapı Yayınevi.
- Duygulu, M. (1997). *Alevî - bektâşî müziğinde değişler*. Sistem Ofset.
- Erginer, G. (1997). *Kurban/kurbanın kökenleri ve Anadolu'da kanlı kurban ritüelleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ersal, M. (2016). *Alevilik kavramlar ve ocak sistemi - Çubuk havzası örneği*. Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.
- Güray, C. (2019). Çubuk ve Şabanözü bölgeleri alevî köylerindeki cem geleneklerine müzikal açıdan bir bakış. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 23(89), 97-118.
- Güray, C., & Kalenderoğlu, S. (2019). Miraç kavramının alevî sözlü kültürü açısından incelenmesi: Çubuk-Şabanözü örneği. *Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 23(92), 143-170.
- Kökel, C., & Ersal, M. (2008). Çankırı ili alevî köyleri hakkında. *Gazi Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 12(48), 13-55.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music evanston*. Northwest University Pres.
- Onay, A.T. (1930). *Çankırı şairleri*. Cilt: I Çankırı Matbaası.

Zengin, A.Y. (2003). Çankırı Şair Sadık ve Şair Süleyman'ın birlik ve beraberlik anlayışı, *Doğumunun 100. Yılında Zeki Ömer Defne ve Çankırlı Şairler Sempozyum Bildirileri*, 19-20 Eylül, Çankırı, Türkiye.

İzlenen ve Kayda Alınan Cemler

18.6.1998 Ankara/Çubuk/Çit - Avdula Dar Cemi

4.4.2007 Çankırı/Şabanözü/Kutluşar - Abdal Musa Birlik Cemi

Web siteleri

Web 1. <https://ankara.ktb.gov.tr/TR-152764/cubuk.html>

Web 2. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ubuk,_Ankara#/media/Dosya:Cubuk.png

Web 3. <http://www.cankiri.gov.tr/sabanozu>

Web 4. <http://www.sabanozuosb.org/kurumsal>

Yazarın Biyografisi



Prof. Dr. Armağan Coşkun, lisans ve yüksek lisans eğitimini Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları bölümünde ikinci yüksek lisans çalışmasını ve doktora programını Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Halk Edebiyatı alanında tamamladı. Kültür Bakanlığı Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu ses sanatçılığının yanı sıra 1998-2006 yılları arasında 2547/31. madde ile Gazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesinde teorik ve uygulamalı Türk Halk Müziği dersleri verdi. Türk gençlerine bu alanda katkı vermek amacıyla 2006 yılında Gazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi bölümüne yardımcı doçent olarak atandı. 2012’de Türk Halk

Bilimi disiplini içinde müzik alanında alınan ilk doçent unvanına sahip olan Coşkun, 2018’de Türk Müziği alanında profesörlük unvanı aldı. 2006-2014 yılları arasında Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölüm Başkan yardımcısı, 2007-2012 yılları arasında Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Müdür Yardımcısı, 2009-2016 yılları arasında Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Gösteri Sanatları Anabilim dalı başkanı, 2013-2015 yılları arasında Hacettepe Üniversitesinde ve 2014-2016 yılları arasında Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Devlet Konservatuvarında yarı zamanlı olarak görev yaptı. Halen İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Anasanat dalı başkanlığını yürütmekte olup solo konserlerine devam etmektedir. 1998’de otuz iki yaşındayken sanat kariyeri, ulusal ve uluslararası sanat faaliyetleri sebebiyle T.C. Cumhurbaşkanlığına “Devlet Sanatçılığı” ile onurlandırıldı. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Konservatoryum Dergisi ve Milli Folklor Dergisi yayın kurulu üyeliği, Başbakanlık Türk Halk Müziği ve Oyunları seçici kurul üyeliğinin vb. yanı sıra birçok sosyal bilimler dergilerinde hakemlik yapmaktadır. Anadolu’da ve Balkanlarda birçok alan araştırması yaptı. Birçok ulusal ve uluslararası proje yürütücülüğü ve danışmanlığı yapmıştır. Çalışma alanı Türk Halk Müziği, Âşık Müziği, Türkü, Türk Halkbilimi, Halk Edebiyatı ve Âşık Edebiyatı olup ulusal ve uluslararası birçok kitap, kitap bölümü, makale ve bildiri çalışmaları mevcuttur. Şirindir-Anadolu Halk Ezgilerinden Örnekler (1993), Deyişler ve Semahlar (1996), Atatürk’ün Sevdiği Türküler-Şarkılar/Kahramanlık ve Asker Türküleri (2001 ve 2006), Semahlar-Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünce (2009) isimli solo albümleri olup birçok CD çalışmasına iştirak etmiştir.

Web sitesi: <https://avesis.istanbul.edu.tr/armagane>

Researchgate: V-2862-2017

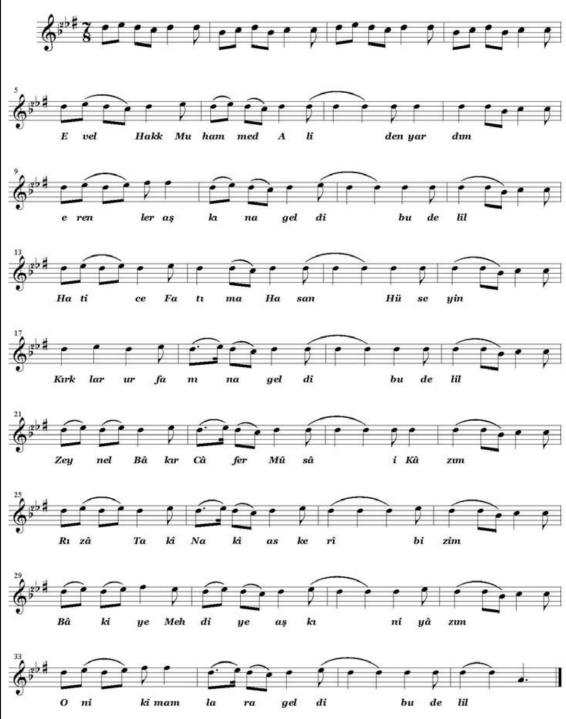
Google scholar: 117926

Ekler: Diğer ilgili eserlerin ezgisel kuruluş bilgileri


Ek 1: Ya İlahi Sen Bilirsin eserinin ezgisel kuruluş bilgileri

Yöresi: Ankara/Çubuk/Dağkalfat Köyü	Derleyen/Notaya Alan: Armağan COŞKUN
Kaynak kişi: Hüseyin ÇUFADAR, Süleyman AHI	Derleme Tarihi: 9.12.2016
YA İLAHİ SEN BİLİRSİN	
<p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31</p> <p>Ya i la hi sen bi İr sin ha li mi zi bir ha yır lı dev ran dev ran ge le bu den de Serbest der ti le re der man hü hü hü has ta la ra sı fa Serbest bir ha yır lı dev ran ge le bu den de ge le fen dım gel Serbest e la man nut ku muz ge ri kal ma ya</p>	<p>32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53</p> <p>e la man nut ku muz hü hü hü hü ge ri kal ma ya me det mür vet " " " " i man e la man sey yid sü ley ma nm " " " " bir Al lah Al lah Serbest mev lam e mek le ri mi zi dost za ya sal ma ya ye ter çok ri gi mi z ç i le dost ç i le bir za man ra den per de yıl dost yır Al lah Al lah Serbest e dl nin et ri gi de ya nu na kal ma ya A lly yun Ve li yul lah o ku yun her za man cüm le mi zin mu ra di m ve rat lah Al lah Serbest bir ha yır lı dev ran dev ran ge le bu den de ge le fen dım gel Serbest me det mür vet o ni ki i man e la man Sey yid Sü ley ma nm bir Al lah Al lah Serbest bir ha yır lı dev ran ge le bu den de</p>
<p>Yâ İlâhi sen bilirsin hâlimiz Bir Hayırlı devran gele bu demde Zayıf halde perişandır hâlimiz Bir hayırlı devran gele bu demde</p> <p>Şu nûru şemsimiz hayır yazıla Çürükler üzüle, sağlar düzüle Kâfirin, münkirin devri bozula Bir hayırlı devran gele bu demde</p> <p>El'aman nutkumuz geri kalmaya Mevlâm emekleri zaya salmaya Âdûnun ettiği yanına kalmaya Bir hayırlı devran gele bu demde</p>	<p>Medet,mürvet On İk'imam el'aman Yeter çekticeğim çile bir zaman "Ali'yyün Velîyullah" okuyun her an Bir hayırlı devran gele bu demde</p> <p>Süleyman çağırır bir Allah Allah Aradan perdeyi yır Allah Allah Cümlelerin muradın ver Allah Allah Bir hayırlı devran gele bu demde</p>

Ek 2: Evvel Hak Muhammed eserinin ezgisel kuruluş bilgileri

Yöresi: Ankara/Çubuk/Dağkalfat Köyü	Derleyen/Notaya Alan: Armağan COŞKUN
Kaynak kişi: Hüseyin ÇUFADAR, Süleyman AHI	Derleme Tarihi: 9.12.2016
EVVEL HAK MUHAMMED	
 <p>E vel Hak Mu ham med A li den yar dım e ren ler aş ka na gel di bu de lil Ha ti ce Fa ti ma Ha san Hü se yin Kırk lar ur fa ni na gel di bu de lil Zey nel Bâ kır Câ fer Mü sâ i Kâ zum Rı zâ Ta kî Na kî as ke ri bî zim Bâ kî ye Meh dî ye aş kı nî yâ zum O nî ki mam la ra gel di bu de lil</p>	<p>Evvel Hakk, Muhammed, Ali'den yardım Erenler aşkına geldi geldi bu delîl Hatice, Fâtıma, Hasan, Hüseyin Kırklar urfanına geldi bu delîl Zeynel, Bâkır, Câfer, Mûsâ-i Kâzım Rızâ, Takî, Nakî, Askerî bizim Bâkiye Mehdî'ye aşk-ı niyâzım Onik'imamlara geldi bu delîl Muhammed, Ali'nin yârinden geldi Hasan, Hüseyin'in nûrundan geldi Zeynel Âbidin'in sırrından geldi On iki erkâna geldi bu delîl İmam Bâkır, Câfer verdi serini Kâzım Musa, Rıza buldu yârini Takî, Nakî, Askerî'nin torunu Muhammed Mehdî'ye geldi bu delîl Hak, Muhammed, Ali kabûl eyleye Şah Hasan, Hüseyin, Zeynel'de bile İmam Bâkır, Câfer vasfın söyleye Onik'imamlara geldi bu delîl Kâzım Musa, Rızâ böyle buyurdu Takî, Nakî, Askerî'ye duyurdu Mehdî Resûl, Zülfikâr'ı sıyırdı Süleyman pîr aşkına geldi bu delil</p>

Ek 3: Üstaz Kün Deyince eserinin ezgisel kuruluş bilgileri

Yöresi: Ankara/Çubuk/Dağkalfat Köyü	Derleyen/Notaya Alan: Armağan COŞKUN
Kaynak kişi: Hüseyin ÇUFADAR	Derleme Tarihi: 15.7.2017
ÜSTAZ KÜN DEYİNCE	
 <p>Ustâz kûn deyince kevn-i mekânı Kandil şak oldu, geldim o zamân Sır söyleşince doksan bin kelâmı Ustâzdan sabâkım aldım o zamân.</p> <p>Nebîler Nebîsi Server'e vardım Delîlim Cenrâil, didâra erdim "Levlâke levlâk"ı men orda gördüm Habîb'e salavat verdim o zamân</p> <p>Can var iken, ten yok iken dünyada Dost elinden içtim al-yeşil bâde Okudum bir nokta "İlm-i Simyâ"da Ak üstüne akı yazdım o zamân</p> <p>Eflâk-ı semâda yedi kapı açtım Kırk sekiz eflakta bir şâra düştüm Yed(i) Âşık'a dem verildi, ben de içtim Kırklar'ın ceminde çoştum o zamân</p> <p>Men Ali'ye ikrâr verdim, and ettim Kuduretten argım aldım, bend ettim Lâl-i mercân, gevher aldım, dür sattım Hakîkate dükkan açtım o zaman</p> <p>Bilirsen târıkım, oku künyemde Menâref sırrıdır söylenmez yâda Yedi kere mihmân oldum dünyada Pîrim Hacı Bektaş Velî bu zamân</p> <p>Seyyîd Süleyman'ım, kul kendiyindir "Ene-l Hakk" dediğin yol kendiyindir Ben bir bahçıvanım, gül kendiyindir Gayri güle sahip olsun bu zamân</p>	

Ek 4: Delil Düvazı eserinin ezgisel kuruluş bilgileri

Yöresi: Çankırı/Şabanözü/Ovacık Köyü	Derleyen/Notaya Alan: Armağan COŞKUN
Kaynak kişi: Hüseyin KESEN	Derleme Tarihi: 15.9.2017
DELİL DÜVAZI	
 <p>Mü'min, müslim meydan açtı Ali'den Yansın Ali aşkına, uyansın çerağ Muhammed Mustafa kevnî doludan Yansın Ali aşkına, uyansın çerağ Hatice, Fâtıma nura boyandı Hasan, Hüseyin'den içenler kandı Şah Zeynel Abâ'dan çerağlar yandı Yansın Ali aşkına, uyansın çerağ Bâkır'dan bakalım Câfer yoluna Musa-i Kâzım'ın gonca gülüne Rıza'nın ihsanı çoktur kuluna Yansın Ali aşkına, uyansın çerağ Onik'imam dergâhında darımız Tâki, Nâkî, Askerî sâdık yarımız Mehdî Sahip Zaman şavk-ı nurumuz Yansın Ali aşkına, uyansın çerağ Seyit Süleyman'ım zikrim Hakk ile Hakikata Hakk katarı çekile Kıyamete kadar yanıp yakıla Yansın Ali aşkına, uyansın çerağ</p>	

Ek 5: Her Bunalan Sana Tutar Yüzünü eserinin ezgisel kuruluş bilgileri

Yöresi: Çankırı/Şabanözü/Ovacık Köyü	Derleyen/Notaya Alan: Armağan COŞKUN
Kaynak kişi: Hüseyin KESEN	Derleme Tarihi: 15.9.2017
HER BUNALAN SANA TUTAR YÜZÜNÜ	
 <p>Her bunalan sana tutar yüzünü Hakk, Muhammed, Ali gel aman yetiş Kabûl eyle, yaz deftere sözümü Bugün imdat günü gel aman yetiş</p> <p>Bir hayırlı kapı aç a Yaradan Ayırma katardan, cemden, sıradan Yeri, göğü, arşı, kürşü vâreden Ağlatma çeşmimiz sil aman yetiş</p> <p>Katarladım, âşk kervanının yederim Onik'imamların virdin ederim Sizden gayri özge yâri niderim Şah Hasan, Hüseyin el'aman yetiş</p> <p>Zeynel, Bâkır, Câfer kıblegâhımız Mûsa Kâzım, Rıza padişâhımız Tâki, Nâkî, Askerî, Mehdî râhımız Zâlîme bir kılıç çal aman yetiş</p> <p>Yaralar hicrandır, dermana bakar Şu Seyyîd Süleyman fermana bakar Nûr cemâlin misk-i amber gül kokar Hünkâr Hacı Bektaş Vel'aman yetiş</p>	<p>Her bunalan sana tutar yüzünü Hakk, Muhammed, Ali gel aman yetiş Kabûl eyle, yaz deftere sözümü Bugün imdat günü gel aman yetiş</p> <p>Bir hayırlı kapı aç a Yaradan Ayırma katardan, cemden, sıradan Yeri, göğü, arşı, kürşü vâreden Ağlatma çeşmimiz sil aman yetiş</p> <p>Katarladım, âşk kervanının yederim Onik'imamların virdin ederim Sizden gayri özge yâri niderim Şah Hasan, Hüseyin el'aman yetiş</p> <p>Zeynel, Bâkır, Câfer kıblegâhımız Mûsa Kâzım, Rıza padişâhımız Tâki, Nâkî, Askerî, Mehdî râhımız Zâlîme bir kılıç çal aman yetiş</p> <p>Yaralar hicrandır, dermana bakar Şu Seyyîd Süleyman fermana bakar Nûr cemâlin misk-i amber gül kokar Hünkâr Hacı Bektaş Vel'aman yetiş</p>

Turkish religious music and Âşık (minstrel) Seyyid Süleyman in the context of the field in which he was active in the Alevite Ocaklar (organizations) centered in Çubuk/Şabanözü

Extended Abstract

The cem minstrel/Alevi minstrel tradition, which constitutes a significant place within Turkish religious music, is under the threat of losing its place and importance in response to many elements, such as migration, urbanization, technologicalization, popular culture, etc. This study is research that has an ethnographic character for conducting an analysis of the literary and melodic construction of the works by Âşık (Minstrel) Seyyid Süleyman, who was an important figure in Turkish religious music, historical research for carefully examining the historical records of his life and period, and for setting forth the codes of the Alevi-Bektaşî (Bektashi) music culture. This research carefully examined the life, works, and melodies for thematic and literary structures in the axis of contributions to Turkish religious music by the innovator Cem minstrel/Alevi minstrel Âşık Seyyid Süleyman, who represented the accumulation of experiences in the fields where he was active in the Alevi ocakları (organizations), such as Shah Kalender Veli Ocağı, Hacı Turabi Veli Ocağı, Cibali Sultan Ocağı, Hacı Muradi Veli Ocağı, and Mehmed Abdal Ocağı centered in Çubuk/Şabanözü. In the research, it was targeted to carefully examine the multidisciplinary and multifaceted contributions by Âşık Seyyid Süleyman, the innovator of the region where he was dominant in the Alevi Ocaks centered in Çubuk/Şabanözü of the cem minstrelsy/Alevi minstrelsy tradition, which constitutes an important place within Turkish religious music. The cem minstrelsy/Alevi minstrelsy tradition has received its share in losing its place and importance in response to the transforming and changing conditions in the context of the oral, written, and electronic environments in the present-day. It is mandatory to carefully examine in this context Âşık Seyyid Süleyman, who represents and transfers to the present-day the accumulation of experiences of the sociocultural environment of which he was a member on keeping alive and transferring a thought tradition, which developed for over one thousand years. Starting from this point of view, the problem of the research is what were and how were the contributions of Âşık Seyyid Süleyman from a multidisciplinary and multifaceted aspect in the context of the field where he was active in the Turkish religious music and the Alevi ocaks centered in Çubuk/Şabanözü? The research aimed to utilize the situation study method for conducting interviews with source persons determined in the region for depicting the elements, which kept alive the contributions of Âşık Seyyid Süleyman to Turkish religious music and to solve the musico-folkloric structure related to the use of multi-qualitative research techniques. Many written sources were carefully examined in the fields of Turkish folklore, Turkish folk literature, Turkish folk music, and Turkish religious music for collecting the data in the research. The regional and music-context criteria unique to the field that were active in the five ocaks were considered in the determination and selection of these sources. The traditional cem minstrelsy/Alevi minstrelsy repertoire formed from the works by Âşık Seyyid Süleyman, which were set forth belonging to the field, when taken as the basis within the framework of the contributions to Turkish religious music, the results of the careful examination of the literary and melodic structures were in the following direction: words were in the forefront of the belief action in the works by Âşık Seyyid Süleyman, who transferred the heritage belonging to the fields of belief and culture to poetry and melodies and music was included as an assistant means. Âşık Seyyid Süleyman used a simple and understandable language with the syllabic meter pattern of 11 and thematically, his poetry had a rather rich character. In a careful examination of the melodic structure, the number of *duvaz-ı imamları* (breaths praising the twelve imams) are rather more in numbers compared to the others for the forms in musical narration. It is observed that the *Karcıgar* mode is dominant in his works and while together with taking the *Çargah* mode pitch as the axis in some of these melodies, some take the *Neva* mode pitch. Leaps are observed between the *Rest* and *Çargah* modes. Besides the melodies that start and finish in the *Uşşak* and *Hüseyini* modes, there are also melodies included that start in the *Hüseyini* mode and pass to a *Karcıgar* mode. The fact that Âşık Seyyid Süleyman was productive from the aspect of *duvaz-ı imams* in the field provided the greatest contribution. The unique constructed cem minstrelsy/Alevi minstrelsy oral cultural environment and the cem minstrelsy/Alevi minstrelsy tradition in the city can be carefully examined by taking the research model example for folk science and musicology in the context of the unique religious musical applications of the other ocaks included within Anatolian Alevism.

Keywords

Alevi ocaks centered in Çubuk/Sabanözü, Âşık Seyyid Süleyman, Cem minstrelsy/Alevi minstrelsy, literature, melody, music folklore, Turkish religious music

“Divân-ı Kebîr’de yer alan rebap çalgısına yönelik metaforların hermeneutik açıdan incelenmesi” başlıklı makaleye ilişkin düzeltme

Fulya Soylu Bağçeci*

Mücahit Özdemir**

*Dr. Öğretim Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Niğde, Türkiye. Email: fulyasb@gmail.com ORCID: 0000-0001-9915-9078

**Sorumlu yazar, Müzikoloji Bilim Uzmanı, Antalya, Türkiye.
Email: mcht_07@hotmail.com ORCID: 0000-0002-0959-5528

DOI 10.12975/rastmd.20231117 Submitted January 16, 2023 Accepted March 26, 2023

Öz

Bu düzeltme daha önce yayınlanan makalemizde sehven unutulmuş bir bilgilendirmeden ibarettir.

Anahtar Kelimeler

bilgilendirme, düzeltme, makale

Abstract

This erratum consists of an information accidentally forgotten in our previously published article.

Anahtar Kelimeler

acknowledgment, article, erratum

Düzeltilme

Rast Müzikoloji Dergisi yıl 2022, cilt 10, sayı 1’de yayınlanan “Divân-ı Kebîr’de Yer Alan Rebap Çalgısına Yönelik Metaforların Hermeneutik Açısından İncelenmesi” isimli makalenin Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı’nda Dr. Öğr. Üyesi Fulya Soylu Bağçeci danışmanlığında yürütülen Mücahit Özdemir’in “Mevlana Celaleddin Rumi’nin Divan-ı Kebir Eserinde Müzik Düşüncesinin Rebap Metaforu Üzerinden İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinden üretilmiş olduğuna yönelik bilgilendirme sehven unutulmuştur.

Erratum

In the article titled “Hermeneutic analysis of metaphors for the rebap instrument in Divan-i Shams-i Tabrizi” published in Rast Musicology Journal, year 2022, volume 10, number 1, informing about the following issue was inadvertently forgotten; This article was produced from the master’s thesis titled “Examination of music thought in Mevlana Celâleddin Rumî’s Divân-i Kebîr through the rebap metaphor”, which was conducted under the supervision of Assist. Prof. Fulya Soylu Bağçeci and written by Mücahit Özdemir at the Social Sciences Institute Musicology Department of Niğde Ömer Halisdemir University.



İçindekiler/Contents

- Art music of Albanians in Kosovo: First steps towards initiation and development phase division* 1-29
Reze Kryeziu Breznica
- Bağlama icrasında tını estetiği: kuramsal temeller, estetik analiz kodlar ve öğretimsel ilkelerin belirlenmesi* 31-54
Yusuf Benli
- Türk din musikisi formlarından cenâze nevbesi icrasının incelenmesi: Halep örneği* 55-74
Safiye Şeyda Erdaş
- Hüseyin Sadettin Arel'in Türk makam müziğinde çok seslilik anlayışı: "kemençe beşlemesi" örneği* 75-95
Gözde Çolakoğlu Sarı, Sadık Uğraş Durmuş & Orkun Zafer Özgelen
- Kültür-Müzik ekseninde Korkuteli yöresi düşün geleneklerinin müzikofolklorik açıdan incelenmesi* 97-135
Sevilay Gök & Ünsal Yılmaz Yeşildal
- Türk Din Müziği ve Çubuk/Şabanözü merkezli alevi ocaklarının etkin olduğu alan bağlamında Âşık Seyyid Süleyman* 137-168
Armağan Coşkun
- "Divân-ı Kebîr'de yer alan rebap çalgısına yönelik metaforların hermeneutik açıdan incelenmesi" başlıklı makaleye ilişkin düzeltme* 169-169
Fulya Soylu Bağçeci & Mücahit Özdemir

