

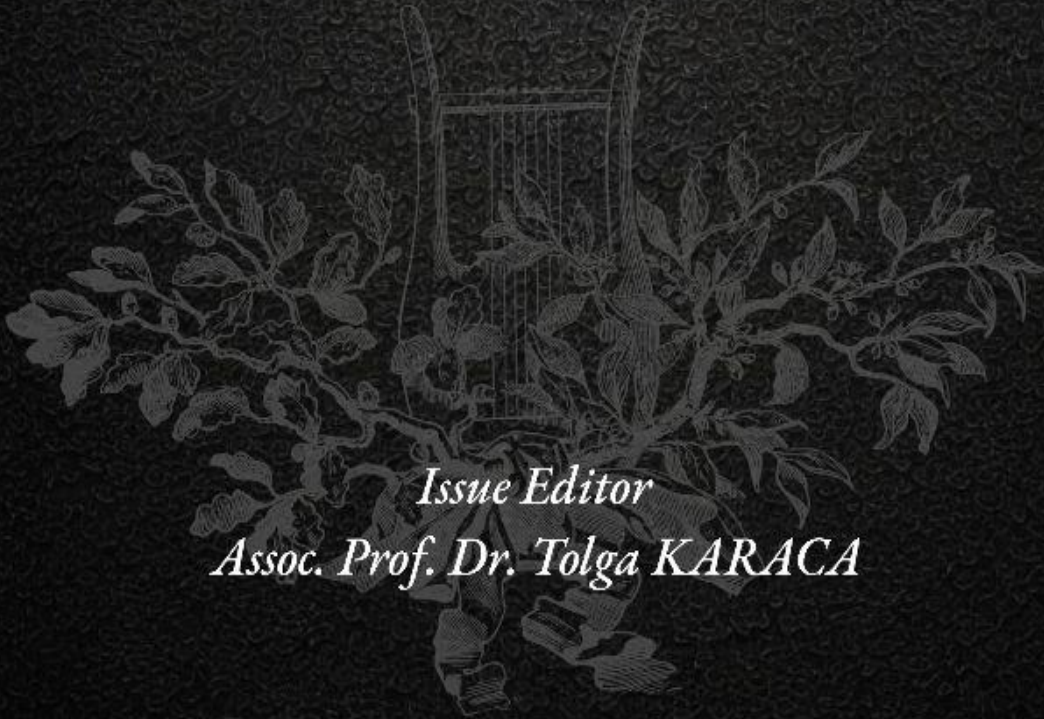
YEGAH

Musicology Journal

e-ISSN: 2792-0178

DOI: 10. 51576

Founder and Chief Editor
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA



Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Volume VI- Issue 2

September / 2023

Tokat / Turkey

Yegah M¼zikoloji Dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

Kurucu ve Baş Editör
Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editör¼
Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa niversitesi



e-ISSN:2792-0178

Cilt VI. Sayı 2
30 Eyl¼l 2023

Tokat / T¼rkiye

Yegah Musicology Journal

International Refereed Journal

Editor-In-Chief and Founder
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University



e-ISSN:2792-0178

Volume VI. Issue 2
30 September 2023

Tokat / Turkey

Sevgili Yegah Müzikoloji Dergisi Okurlarımız!

Bu sayımızda sayı editörlüğünü ben üstlenmiş bulunmaktayım. Sayımızın makaleleri hakkında bilgi vermeden önce sizlere kısa bir bilgi vermek istiyorum. Bundan böyle “Yegah” profesörlük, doçentlik, meslekte yükselme, atanma, lisans üstünde de kullanılmak üzere periyodunu yılda dörde çıkarmıştır. Umarım sizlere iki sayı daha hizmet vermiş olmak sizleri de mutlu edecektir. Zira tecrübeli ekibimizle yapmış olduğumuz istişareler neticesinde bilim adına hizmet vermekten gurur duyduğumuzu bildirmek isteriz. Sayılarımız bundan böyle; mart, haziran, eylül ve aralık aylarında yayınlanacaktır. Bilginize!

*İlk makalemizde **Recep USLU**; Nadr b. Hâris'in ud çalma iddialarını ele alarak, bu iddiaların kaynaklarını eleştirel bir şekilde değerlendirmiş, islam tarihi ve müzik tarihi alanında, yanlış anlamaları düzeltme ve kaynakların eleştirel incelenmesi gerekliliğini vurgulayarak bilime önemli bir katkı sunmuştur. Sonuç olarak, bu çalışma, tarihsel doğruluk ve bilimsel yöntem açısından değerli bir katkı sağlamıştır.*

*İkinci makalemizde **Halil ALTIKÖPRÜ**; taksim icrasını geliştirme amacıyla özgün bir yöntem önerisi sunarak Türk müziği eğitimine önemli bir katkı sağlamıştır. Ayrıca, Türk müziği alanında yazılı kaynakların sınırlılığını vurgulayarak akademik literatüre özgün bir perspektif sunmuştur. Bu çalışma, taksim icrasının teknik ve melodik yönlerini geliştirmeye yönelik araştırmacılara ve öğrencilere rehberlik edebilir ve Türk müziği eğitimini zenginleştirebilir. Bu açıdan, çalışma akademik literatüre özgün bir katkı sunmuştur.*

*Üçüncü makalemiz olan **Barış GÜRKAN**'ın makalesi, müzik geleneklerinin değişim ve süreklilik dengesini toplumsal bir perspektifle ele alarak önemli bir katkı sunmuştur. Özellikle, sivil toplum örgütlerinin kültürel değişimdeki rolünü vurgulayarak, bu alandaki bilimsel anlayışı zenginleştirilmiştir. Mevlevihaneler ve diğer kurumsal yapılar aracılığıyla Osmanlı müzik kültürüne etkisi, sivil toplum örgütlerinin kültürel yaşama olan katkısını anlamamıza yardımcı olmuştur.*

*Dördüncü makalemiz olan bu çalışma ise; **Yusuf ÇETİNKAYA**'ya ait olup, müzik-renk ve müzik-duygu ilişkilerini inceleyerek duygusal aracılık hipotezini test etmiş ve bu alandaki bilime önemli bir katkı sunmuştur. Ordu Üniversitesi Eğitim Fakültesi öğrencileri üzerinde yürütülen bu çalışma, müzik eserlerinin renk ve duygu çağrışımlarını araştırmış, bulgular, müziğin tonları ve tempolarına bağlı olarak renklerin ve duygu durumlarının farklı dağılımlar gösterdiğini belirterek duygusal aracılık hipotezini desteklemiştir. Bu sonuçlar, müzik, renk ve duygu arasındaki karmaşık ilişkiyi daha iyi anlamamıza katkı sağlamıştır.*

*Beşinci makalemiz olan **Hayri AKBUDAK**'ın yazısında, Bitlis yöresinde kayıt altına alınmayan geleneksel türkülerin belgelenmesi ve müzikal analiziyle yöresel müziğin önemli bir yönünü aydınlatma amacı güdülmüştür. Bu çalışma, altı türkünün makam, usul, tür ve dans türleri açısından analizini sunarak yöresel müziğe dair değerli veriler sağlamış, ayrıca bu türkülerin unutulmaması ve gelecek kuşaklara aktarılması gerekliliği vurgulanırken, kayıt altına alma faaliyetlerinin resmî kurumlarca titizlikle ele alınması gerektiği önerilmiştir.*

Orçun BERRAKÇAY'ın öğrencisi Muzaffer Efe BAYRAM ile birlikte yazmış oldukları makalede; Simav'daki Yârenlik geleneğini inceleyerek bu kültürel olgunun yapısını ve müziğin rolünü ayrıntılı bir şekilde analiz etmişler ve yârenlik geleneğinin geçmişten günümüze korunmuş bir yapıya sahip olduğunu, özellikle kültürlenme sürecinde müziğin etkilerini gösterdiğini belirtmişlerdir. Sonuç olarak çalışmada; Yârenlik geleneği içindeki müziksel dinamiklerin son yıllarda nasıl değiştiğine dikkat çekilmiş ve yerel bir geleneğin detaylı bir şekilde belgelenmesi önem arz etmiştir.

Yedinci makalemizde Ali Orhan DÖNMEZ; Muğla yöresinden derlenen yeni bir kına türküsünün notalarını ve bilgilerini sunarak türkülerin kültürel belleğinin aktarımında önemli rolü olduğunu vurgulamıştır. Kına türküleri, düğün törenlerinin ayrılmaz bir parçası olduğundan ve kına merasimlerinde icra edildiğinden, geleneksel ritüelin türkülerde farklı temalara sahip olabileceğini ve kültürel değerlerin korunmasına katkı sağladığını göstererek bilime önemli bir katkı sunmuştur.

Cevahir Korhan İŞILDAK tarafından kaleme alınan sekizinci makalede; kemençe vî bestecilerin Hicazkâr makamına yaklaşımlarını ve bu yaklaşımlardaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyarak Türk müziğindeki makam değişimlerine daha derin bir bakış sunmakta olduğu belirtilmiştir. Kemençe vî bestecilerin eserlerinin analizi, dört bestecinin genel olarak benzer çeşni ve geçkileri kullandığını, ancak Kemençeci Nikolâki ve Tanburî Cemil Bey'in farklı ezgilerle bu geçkileri oluşturduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar, Türk müziği makamlarının evrimi ve bestecilerin katkıları konusunda önemli bir perspektif sunmakta olup, gelecekteki çalışmalara ışık tutacak nitelikte bir çalışma niteliği taşımaktadır.

Dokuzuncu makalemizde yazarımız Leyla GAFAROVA, müzikal döngüsel formların özgün bir perspektifini sunmuştur. Süit, Sonat ve Senfoni gibi türlerde dikkat çeken döngüsel yapılar, müzik eserlerini birleştirirken özgün bir kompozisyon sunmuş, analizler, bu formların bölümlerini dramatik bir şekilde birleştirdiğini, tempo farklılıklarının önemli olduğunu ve tonal ilişkilerin belirleyici olduğunu göstermiş, döngüsel formların müzikal evrimini anlaşılmasına ve müzik eğitime katkı sağlanmasına yardımcı olmuş bir araştırma niteliğindedir.

Serap AKDENİZ'in kaleme aldığı son makalemizde; Akın Özkan'ın müzik kariyeri ve terkiib etmiş olduğu evc-i şevk makamı incelenerek Türk sanat müziği alanına önemli bir katkı sağladığı görülmektedir. Özkan'ın tanburî, besteci ve eğitimci kimliğinin biyografik analizi, onun evc-i şevk makamındaki klasik fasılın oluşturulmasındaki rolü vurgulanmış, özellikle bestelemiş olduğu kârın tür ve biçim açısından incelenmesi sonucunda da Özkan'ın geleneksel Türk sanat müziğine katkısı ortaya konmuş, bu alanda çalışma yapan araştırmacılara yeni bir bakış açısı sunmuştur.

Birbirinden değerli konular ile dergimize bilimsel yazılarıyla katkı sağlayan tüm yazarlarımıza sonsuz teşekkürlerimi sunar, bir diğer sayımızda buluşmak dileği ile saygılarımı sunarım.

*Eylül Sayısı Editörü
Doç. Dr. Tolga KARACA*

Dear Readers of Yegah Musicology Journal!

I am honored to serve as the guest editor for this issue. Before providing information about the articles in this edition, I would like to share a brief update with you. "Yegah" will now be published quarterly, with the aim of accommodating professorship, associate professorship, career advancement, appointment, and postgraduate studies. We hope that providing two additional issues per year will bring you satisfaction. We take pride in serving the field of science through the collaborative efforts of our experienced team. Moving forward, our issues will be published in March, June, September, and December. Thank you for your attention.

*Our first article by **Recep USLU** critically evaluates the claims of Nadr b. Hâris regarding the playing of the oud, emphasizing the necessity of correcting misconceptions and critically examining sources in the fields of Islamic history and music history. In conclusion, this study makes a valuable contribution in terms of historical accuracy and scientific methodology.*

*In the second article, **Halil ALTIKÖPRÜ** offers an original method proposal to enhance taksim performance in Turkish music education. Additionally, he highlights the limitations of written sources in Turkish music, providing an original perspective to academic literature. This study can guide researchers and students in improving the technical and melodic aspects of taksim performance, enriching Turkish music education and making an original contribution to academic literature.*

***Barış GÜRKAN**'s third article takes a societal perspective to address the balance between change and continuity in musical traditions, emphasizing the role of civil society organizations in cultural change. By shedding light on the influence of Mevlevi lodges and other institutional structures on Ottoman music culture, this study contributes to a deeper understanding of the impact of civil society organizations on cultural life.*

*The fourth article, authored by **Yusuf ÇETİNKAYA**, examines the emotional mediation hypothesis by studying the relationships between music, color, and emotions. Conducted with students from the Ordu University Faculty of Education, this research explores the associations between music, color, and emotional states, supporting the emotional mediation hypothesis. These findings contribute to a better understanding of the complex relationship between music, color, and emotions.*

*In the fifth article, **Hayri AKBUDAK** sheds light on the documentation and musical analysis of traditional songs from the Bitlis region that have not been previously recorded. This study provides valuable data about regional music by presenting the analysis of six songs in terms of maqam, rhythm, genre, and dance types. It also underscores the importance of preserving these songs and passing them on to future generations, suggesting that recording activities should be meticulously managed by official institutions.*

*Our sixth article by **Orçun BERRAKÇAY** and his student **Muzaffer Efe BAYRAM** analyzes the Yârenlik tradition in Simav, providing a detailed analysis of its structure and the role of music. The study highlights the continuity of the Yârenlik tradition throughout history and its representation of the influences of music, especially during the acculturation process. It draws*

attention to how the musical dynamics within the Yârenlik tradition have changed in recent years, emphasizing the importance of thorough documentation of local traditions.

In the seventh article, **Ali Orhan DÖNMEZ** presents a newly collected wedding song from the Muğla region, emphasizing the significant role of these songs in the transmission of cultural memory. Since wedding songs are an integral part of wedding ceremonies and performed during henna nights, the study suggests that these songs may have different themes within the traditional ritual and contribute to the preservation of cultural values.

The eighth article, authored by **Cevahir Korhan İŞILDAK**, examines the approaches of kemençe composers to the Hicazkâr maqam, highlighting both similarities and differences. The analysis of compositions by four composers reveals common melodic motifs and transitions, with Kemençeci Nikolâki and Tanburî Cemil Bey creating distinctive variations. These findings shed light on the evolution of Turkish music maqams and the contributions of composers, offering valuable insights for future research.

In the ninth article, author **Leyla GAFAROVA** presents an original perspective on musical cyclical forms. Analyzing forms such as suites, sonatas, and symphonies, the study emphasizes the role of cyclical structures in unifying musical works and their compositional significance. The analysis underscores how these forms dramatically interconnect sections, highlighting the importance of tempo variations and tonal relationships. This research provides a valuable contribution to understanding musical evolution and enhancing music education.

In the final article by **Serap AKDENİZ**, the musical career of Akın Özkan and his contribution to Turkish art music through the composition of classical fasıl in the evc-i şevk maqam are examined. The biographical analysis of Özkan's identity as a tambourist, composer, and educator underscores his role in shaping the classical fasıl in the evc-i şevk maqam. By studying the structure and form of his compositions, this study reveals Özkan's contribution to traditional Turkish art music and offers a new perspective to researchers in this field.

September Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Yegah M¼zikoloji Dergisi Yayın ve Danışma Kurulu

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (TR)
Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL (TR)
Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (TR)
Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN (TR)
Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (TR)
Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU (TR)
Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (TR)
Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (TR)
Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ (TR)
Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY (TR)
Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN (TR)

Prof. Dr. Walter FELDMAN (USA)
Prof. Dr. George Dimitri SAWA (USA)
Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)
Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)
Prof. Dr. Ilgar İMAMVERDİYEY (Azerbaycan)
Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)
Doç. Dr. Arzu Guliyeva KARAMAN (TR)
Dr. Juan CASTRİLLÓN (USA)
Dr. Risto Pekka PENNANEN (Finlandiya)

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editörü

Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

e-ISSN:2792-0178

Cilt VI. Sayı 2
30 Eylül 2023

Tokat / Türkiye

Yegah Musicology Journal Editorial and Advisory Board

[Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar \(TR\)](#)
[Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL \(TR\)](#)
[Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ \(TR\)](#)
[Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ \(TR\)](#)
[Assoc.. Prof. Dr. Emrah HATİPOĞLU \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ \(TR\)](#)
[Assist. Prof. Dr.Sedat TAMAY \(TR\)](#)
[Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Walter FELDMAN \(USA\)](#)
[Prof. Dr. George Dimitri SAWA \(USA\)](#)
[Prof. Dr. Remzi DEVLETOV \(Kırım\)](#)
[Prof. Dr. Batır MATYAKUBOV \(Özbekistan\)](#)
[Prof.Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV \(Azerbaycan\)](#)
[Assoc. Prof. Dr. Ranetta GAFAROVA \(Kırım\)](#)
[Assoc. Prof. Dr. Arzu Guliyeva KARAMAN \(TR\)](#)
[Dr. Juan CASTRILLÓN \(USA\)](#)
[Dr. Risto Pekka PENNANEN \(Finland\)](#)

Editor-In-Chief and Founder

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

e-ISSN:2792-0178

Volume VI. Issue 1
30 September 2023

Tokat / Turkey

SAYIMIZ HAKKINDA

Yayımcı, İmtiyaz Sahibi ve Baş Editör: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sekreteryaya: Öğr. Gör. Funda KEKLİK KAL.

Yazım Editörü: Doç. Dr. Ahmet Hakan BAŞ.

Dil Editörü: Doç. Dr. Hüseyin MERTOL

Son Okuma: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sayı Editörü: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Kapak tasarımı: Arş. Gör. Bora KANAR

Web tasarımı, çevrimiçi baskı: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sayı Hakemlerimiz

[Prof. Dr. Ömer ÖZDEN](#)

[Doç. Dr. Mehmet Şahin AKINCI](#)

[Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU](#)

[Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK](#)

[Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU](#)

[Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE](#)

[Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ](#)

[Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Serkan GÜNALÇIN](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Fakı Can YÜRÜK](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Hülya UZUN](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Betül YAŞAYANCAN](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Turgay AKDAĞOĞLU](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Ali BİLİCİ](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Tuna TAŞDEMİR](#)

[Öğr. Gör. Dr. Beril ÇAKMAK](#)

[Öğr. Gör. Dr. Levent ÜNLÜ](#)

[Öğr. Gör. Dr. Elif Nun GÖKÇE](#)

Website adresleri: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ynd> ve www.yegahmd.com

Yayınlanma Tarihi: 30 Eylül 2023, Tokat / Türkiye.

Yayın Türü: Çevrim içi.

Yayın sayısı: Sayılarımız 2023 yılı itibarı ile yılda dört kez olmak üzere, mart, haziran, eylül ve aralık aylarında yayınlanmaya başlamıştır.

Özel Sayı: Dergimiz; mart, haziran, eylül ve aralık aylarının dışında olmak koşuluyla, dergi yönetiminin alacağı karar ile özel sayılara yer verme yetkisine sahiptir.

Makale incelemeleri: Makalelerimiz intihal raporları sonucunda editör onayından geçtikten sonra, en az iki alan uzmanı hakem tarafından incelemeye alınarak tarafımızdan yayına hazır hale getirilmektedir.

Dergimizin tüm telif hakları ve sorumluluğu *Yegah Müzikoloji Dergisine* aittir. Atıf yapılmadan hiçbir makaleden alıntı yapılamaz ve yayınlanamaz.

ABOUT OUR ISSUE

Publisher, Editor-in-Chief, and Chief Editor: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Secretariat: Lect. Funda KEKLİK KAL.

Writing Editor: Assoc. Prof. Dr. Ahmet Hakan BAŞ.

Language Editor: Assoc. Prof. Dr. Hüseyin MERTOL.

Final Proofreading: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Issue Editor: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Cover Design: Research Assistant Bora KANAR.

Web Design and Online Publishing: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Issue Reviewers

[Prof. Dr. Ömer ÖZDEN](#)

[Assist. Prof. Dr. Lect. Fakı Can YÜRÜK](#)

[Assoc. Prof. Dr. Mehmet Şahin AKINCI](#)

[Assist. Prof. Dr. Hülya UZUN](#)

[Assoc. Prof. Dr. Emrah HATİPOĞLU](#)

[Assist. Prof. Dr. Betül YAŞAYANCAN](#)

[Assoc. Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK](#)

[Assist. Prof. Dr. Turgay AKDAĞOĞLU](#)

[Assoc. Prof. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU](#)

[Assist. Prof. Dr. Ali BİLİCİ](#)

[Assoc. Prof. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE](#)

[Assist. Prof. Dr. Tuna TAŞDEMİR](#)

[Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ](#)

[Lect. Dr. Beril ÇAKMAK](#)

[Assoc. Prof. Dr. Ali Maruf ALASKAN](#)

[Lect. Dr. Levent ÜNLÜ](#)

[Dr. Lect. Serkan GÜNALÇIN](#)

[Lect. Dr. Elif Nun GÖKÇE](#)

Website address: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ynd> and www.yegahmd.com

Publish Date: 30 September 2023, in Tokat / Turkey.

Publication Type: Online.

Number of Issues: As of the year 2023, our publications are scheduled to be released four times a year, in March, June, September, and December.

Special Issues: Our journal has the authority to include special issues, subject to the decision of the journal's management, provided that they are outside the months of March, June, September, and December.

Article reviews: Our articles are prepared for publication by at least two reviewers.

All copyright and responsibility of our journal belongs to Yegah Musicology Journal. Citation and publication cannot be made from anywhere without citation and permission.

INDEXES



EBSCO (USA)



WorldCat (USA)



Citefactor (USA)



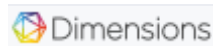
Crossref



Tufts University (USA)



Google Scholar (USA)



Dimensions (USA)



Rootindexing (USA)



ResearchBib (EU)



OpenAire (EU)



Bibliotheksservice Zentrum Baden-Württemberg (Germany)



Technische Hochschule Mittelhessen (Germany)



OpacPlus Bayerische Staatsbibliothek (Germany)



Freie Universität Berlin (Germany)



DOAJ (United Kingdom)



Mendeley (Russia)



ISSN PORTAL (Sweden)



Hong Kong Metropolitan University (China)



Paperity open science aggregated (Poland)



Index Copernicus (Poland)



ESJİ (Kazakhstan)



Türk Eğitim İndeksi (Turkey)



ACARINDEX (Turkey)



İTÜ Akademik (Turkey)



ASOS Index (Turkey)

İÇİNDEKİLER

Araştırma Makaleleri

Ud Tarihi İçin Müzikolojik Sorgulama, Entel Müşrik Nadr B. Hâris Ud Çalmayı Biliyor Muydu?.....	205-227
<i>Uslu, R.</i>	
Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Taksim İcrasını Geliştirmeye Yönelik Öneriler, Rast Ve Uşşak Makamı Örneği	228-250
<i>Altinköprü, H.</i>	
Mevlevihanelerin Osmanlı Ve Konya Müzik Kültüründe Oynadığı Sivil Toplum Örgütü Rolü Ve Etkileri	251-275
<i>Gürkan, B.</i>	
Müzik- Renk Ve Müzik-Duygu Çağrışımı	276-296
<i>Çetinkaya, Y.</i>	
Bitlis Yöresinde Yaygın Olarak İcra Edilen TRT THM Repertuarında Yer Almayan Türkülere Yönelik Tespitler	297-316
<i>Akbudak, H.</i>	
Kültürlenme Bağlamında Yârenlik Geleneğinde Müzik Pratikleri Simav Örneği	317-343
<i>Berrakçay, O., Bayram, M. E.</i>	
Muğla Yöresine Ait Bir Kına Türküsü Üzerine Derleme Çalışması	344-365
<i>Dönmez, A. O.</i>	
Kemençevî Bestecilerin Hicazkâr Makamı Kullanımlarının Karşılaştırılması	366-389
<i>Işıldak, C. K.</i>	
XVIII. YY. – XX. YY. Bestecilerin Eserlerinde Döngüsel Formun Özellikleri	390-411
<i>Gafarova, L</i>	
Besteci Akın Özkan'ın Hayatı Ve Terkib Ettiği Evc-i Şevk Makamındaki Kârının Müzikal Analizi	412-466
<i>Akdeniz, S.</i>	

TABLE OF CONTENTS

Research Articles

Musicological Inquiry For The History Of Oud, Did Entellectuel Pagan Nadr B. Hâris Know To Play The Oud?	205-227
<i>Uslu, R.</i>	
Suggestions For Improving The Performance Of Taksim, In Traditional Turkish Art Music, Rast And Uşşak Maqam Examples	228-250
<i>Altinköprü, H.</i>	
The Role Of Non-Governmental Organization And Its Effects Of Mevlevihanes In Ottoman And Konya Music Culture	251-275
<i>Gürkan, B.</i>	
Music-Color And Music-Emotion Associations	276-296
<i>Çetinkaya, Y.</i>	
Findings About Folk Songs That Are Not Included In The TRT Turkish Folk Music (TFM) Repertoire, Which Are Widely Performed In The Bitlis Region	297-316
<i>Akbudak, H.</i>	
Music Practices In The Tradition Of Partnership In The Context Of Acculturation: Simav Case Study	317-343
<i>Berrakçay, O., Bayram, M. E.</i>	
A Compilation Study On A Henna Folk Song From The Muğla Region	344-365
<i>Dönmez, A. O.</i>	
A Comparison Of The Composers Playing Kemenche' Uses Of The Hicazkar Maqam	366-389
<i>Işıldak, C. K.</i>	
Features Of Cyclical Form In The Works Of XVIIIth Century To XXth Century Composers	390-411
<i>Gafarova, L</i>	
The Life Of Composer Akın Özkan And The Musical Analysis Of His Kâr In The Evc-i Şevk Makam Composed By Him	412-466
<i>Akdeniz, S.</i>	



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 08.08.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 31.08.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.0.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1339483>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. /
This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

UD TARİHİ İÇİN MÜZİKOLojİK SORGULAMA, ENTEL MÜŞRİK NADR B. HÂRİS UD ÇALMAYI BİLİYOR MUYDU?

USLU, Recep¹

ÖZ

Günümüz ansiklopedilerinde Nadr b. Hâris'in ud öğrendiği ve Hicaz'da ud öğrettiği bilgisi ile şarkıcı cariyeye satın alıp Hicaz'a getirdiği, hatta Nadr'ın Hicaz'ın "ilk ud çalan kişisi" olduğu iddiası yer almaktadır. Makale nitel yöntemle ele alınan bu iddiaların kaynaklarını eleştiriye tabi tutulmuştur. Nadr b. Hâris, VII.yy. da yaşamış, İslâmî tebliğe karşı 10 yıl mücadele etmiş ve Hz. Ali tarafından Bedr'de öldürülmüştür. Ölümünden sonra iki yüz elli yıl boyunca yazılan kaynaklardan siyer, tefsir, hadis ve tarih kitaplarında onun ud öğrendiği ve öğrettiği bilgisi yer almamıştır. Hicri III. yy. in ortalarında Nadr'ın Hicaz'ın ilk ud öğrenen ve öğreten kişisi olduğu yazılmış, V.yy. da bu bilgi tefsir kitaplarına geçmiştir. Nadr hakkındaki kaynaklara eleştirel bakıldığı zaman, makalenin sonucu ortaya çıkmıştır. Kaynaklar arasında İbn Kuteybe'nin 256/870 yılında yazdığı el-Maârif adlı eserde Nadr'ın "ud çalmayı bildiği" bilgisi, yüzyılın sonlarında

¹ Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Musikisi Bölümü, recep.uslu@medeniyet.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3849-2982>

yazılan İbn Hurdâzbih (ö.280/893) ve Mufaddal'ın (ö.290/903) eserlerinde “Hicaz’ın ilk ud bileni Nadr’dır” bilgisi ilk defa yer almış, Mes’ûdî’nin (ö.346/957) aktardığı tespit edilmiştir. Yine III.yy./IX.yy. ortalarında derlenen bazı hadis kitaplarında “şarkıcı cariye satın almanın helal olmadığı” hadisi yer almış, râvîsi zayıf olmasına rağmen bu bilgi ile “ud bilen Nadr”, X.yy.dan sonra İbn Hibban (ö.354/965) ve Zemahşerî (ö. 538/1144) tefsirlerinde birleşmiştir. Sonra bazı tefsir ve tarih kitaplarında bu bilgi tekrar edilmiş, günümüze kadar gelmiştir. Bununla birlikte bu bilgiyi kabul etmeyen birçok tarih, tefsir, hadis kaynakları olduğu da tespit edilmiştir. Sonuç olarak bu makale Nadr’ın Hicaz’ın ilk ud bilen kişisi olmadığı, bu durumun sonradan ona yakıştırıldığı kaynaklar üzerinden göstermeyi başarmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nadr b. Hâris, Ud çalgısı tarihi, Şarkıcı cariye, Hicaz müzik tarihi, İslâm tarihi erken kaynakları, İbn Hurdazbih, İbn Kuteybe, Zemahşerî.

MUSICOLOGICAL INQUIRY FOR THE HISTORY OF OUD, DID ENTELLECTUEL PAGAN NADR B. HÂRİS KNOW TO PLAY THE OUD?

ABSTRACT

Using historical sources without through critical examination can lead to the spread of misinformation, a fact well known to historians. Every historian knows this. In today's encyclopedias (such as by Farmer; Pellat; Aycan; Zirikli), we encounter the information that Nadr b. Harith learned the oud and taught it in the Hejaz, along with the information that he bought a singer concubine and brought her to the Hejaz. There is even a claim that Nadr was the "first oud player" of the Hijaz. This article critically examines these assertions. Utilizing a qualitative method, the article chronologically critiques the sources pertaining to this topic. Nadr b. Harith is a Meccan merchant who lived in the early seventh century. He fought against the Islamic teaching for 10 years and was killed by Hazrat Ali as a polytheist in Badr. The information that he learned and taught the oud was not included in the books written for two hundred and fifty years after his death, such as the history of prophet (like siyer), tafsir, hadith and history. In the middle of the third century, it was written in the sources of music history that Nadr was the first person to learn and teach the oud of the Hijaz, and in the fifth century this information was transferred to the books of tafsir. The conclusion of the article emerged when the sources about Nadr were looked at critically. Among the sources, the information that Nadr "knew how to play the oud" was included for the

first time in the work named al-Maarif, written by Ibn Qutayba in 256/870. And then Ibn Hurdazbih (d.280/893) and Mufaddal (d. 290/903), the information “The first ud player of Hijaz was Nadr” was included in his works, and it was determined that Mes’udi (d.346/957) repeated this information. Again, in some hadith books compiled in the middle of the third century, the hadith "it is not halal to buy a singing slave" was included, and although the narrator was weak and liar was seen, this knowledge and "Nadr who knew ud" were united in the commentary of Ibn Hibban (ö.354/965) and Zamakhshari (d. 538/1144) after the 10th century. In some of the tafsir and history books written later, this information has been repeated and has survived to the present day. However, it has been determined that there are many sources of history, tafsir and hadith that do not accept and eliminate the accuracy of this information. As a result, this article has succeeded in showing through the sources that Nadr was not the first person to know the ud in the Hijaz, and that this situation was later attributed to him.

Keywords: al-Nadr b. al-Harith, History of Oud instrument, Singing slave, History of music in Hijaz, Early sources of Islamic history, Ibn Khurdazbih, Ibn Qutayba, Zamakhshari.

GİRİŞ

Ch. Pellat’ın yazdığı ansiklopedi maddesinde Nadr’ın “şarkı söyleyen kızlar satın aldığını” veya H. G. Farmer, “Hicaz’a udu getiren adam olduğunu” söylerlerken ne kadar haklıydılar? Bu fikrin birinci derecede kaynaklarından olan İbn Hurdâzbih’in (ö.280/893) daha önce, eserinde yer verdiği “Arapların uda kiran, müvetter ve mizher dedikleri” bilgisini sorgulamıştık ve incelemede İbn Hurdâzbih’in verdiği bilginin aksine Lebid b.Rebîa’nın şiirinden verilen örnekte geçen kiran çalgısının kesinlikle ud olmadığını, ancak Hîre’de kadın köleler tarafından kullanılan çeng olabileceğini delillerle ortaya koymuştuk, başka araştırmacıların da bu sonuca ulaştıklarını belirtmiştik (Uslu, 2023a: s. 49). İşte aynı şekilde güncel araştırma ve ansiklopedilerde de yer alan bir bilginin kaynağı olan İbn Hurdâzbih’in eserin bir başka yerinde verdiği Nadr b.Hâris’in ud öğrendiği ve cariyesine, Hicaz Araplarına öğrettiği bilgisini sorgulamak ihtiyacı, müzik tarihinde, özellikle Hicaz müzik tarihi ve ud tarihi için araştırmanın zorunlu olduğu ortadadır.

Problem durumu: Bu araştırmanın konusu İbn Hurdâzbih’in (ö.280/893) ilk defa Nadr b.Hâris’in ud çalmayı öğrenip Hicaz’a getirdiği bilgisini kaynaklar üzerinden araştırmaktır. İbn Hurdâzbih’in

verdiği bilgi üzerinden ana problem Nadr b. Hâris'in ud bilip bilmediği iken, birinci alt problem olarak Hicaz'da ud çalgısının ilk defa Nadr'ın getirip getirmediğini, ikinci alt problem Nadr sayesinde udun Hz. Peygamber zamanında Hicaz'da bilinip bilinmediğini, üçüncü alt problem kaynakların bu konuda ne dediklerini sorgulamayı amaçlamaktadır. Nadr'ın biyografisi hakkında Köse'nin bir iyi bir araştırması olmuş ise de ud öğrenip öğrenmediği konusuna değinmemiştir. Bazı araştırmalarda Hicaz'da ilk ud bilen kişi olarak anıldığı görülmekle beraber Nadr'ın ud bilip bilmediğini özel olarak araştıran bir makaleye rastlanmamıştır.

YÖNTEM

Nitel yaklaşımla sistematik eleştirel müzikoloji yöntemin kullanıldığı bu araştırma aynı zamanda tarih kaynaklarından ansiklopedilere (bk. Aycan, Zirikli, Pellat) geçen konuyla ilgili verilen bilgilerin doğru olup olmadığını ortaya çıkaracak, sürdürülebilir kaliteli müzik tarihi eğitime katkıda bulunacaktır.

Sınırlılıklar

Konumuzun şarkıcı cariyeye satın almasından daha çok, Nadr'ın ud öğrenmesi ve öğretmesi gibi Nadr b. Hâris'in müzikle ilgisi ile sınırlı olduğunun farkındayız. Bu sebeple Nadr b. Hâris'in adından, onun şarkıcı cariyeye, müzik ve ud ile ilişkisinden bahsetmedikleri için Ahmed b. Hanbel (ö. 241/855), Tirmizî (ö.279/892), Taberânî (ö. 360/971), Beyhakî (ö. 458/1066) gibi hadis kitapları ve fıkıh kitapları konumuzun dışındadır. Okuyucu için şu kadarını söyleyelim, hadis kitaplarının bazıları, Heysemî'nin (ö. 807/1405), *Mecmau'z-zevâid*'i (2001: c.8, s.156, nr. 13314) ve Zehebî (1995: c.5, s.195-196) ve Mizzî gibi (1992: c.21, s.178-182) gibi hadis tenkitçilerinin Ali b. Yezîd el-Elhânî adlı râvîsinin münker, metruk, güvenilirmez, zayıf olduğunu belirttiği şarkıcı kadın köle - muganniye veya kayne- satın almanın yasak olduğu konusundaki hadisi içermektedirler (Abdullah Cüda: 1986: s.71-73). Bu makalenin konusu dışında tutmaya çalışmakla beraber olayların nasıl akış sağladığını ve bilgi akışının kaynaklara nasıl geçtiği konusunda hadis kaynaklarına değinmemiz gerekmiştir.

Nadr b. Hâris kimdir? (Orijinal imlası **النضر بن الحارث بن كعدة**)

İbn Hurdâzbih'in (ö.280/893?) ve Mufaddal'ın (ö.290/903?) eserlerinde adı geçen Nadr b.Hâris'in hayatı güncel ansiklopedilerde madde olarak yer almış (bk.*İslâm Ansiklopedisi, wikipedi,*

Encyclopedia of Islam), ilgili iyi bir müstakil araştırma, onu “entellektüel müşrik” olarak tanımlayan Feyza Betül Köse (2018) tarafından yapılmıştır. Özetle: Doğum tarihi bilinmeyen Nadr b. Hâris Mekkeli, Kureyşlidir. İslâmî tebliğin başladığı m.610 yıllarında, yani m.VII. yy. başlarında hayatta idi. Soyu Nadr b. Hâris b. Kelde b. Alkame b. Abdimenaf b. Abdiddar b. Kusay şeklindedir. Bizans-Şam ve Fars-Hîre bölgelerine gidip gelen bir tüccardır. Getirdiği malları Medine ve Mekke’de satmaktaydı. İki kardeşi Hâris ve Nudayr müslüman olmuştu. Buna daha çok içerleyen Nadr, birkaç kez Hz. Peygamber’le tartışmıştı. Hz. Peygamber’in İslâm tebliğine karşı, edindiği kültür birikimi ve güzel konuşmasıyla Mekke’li Arapları kıskırtmıştı. Müfessir ve siyer yazarları tarafından bir kısım âyetlerin inme sebebi olarak anlatılmaktadır (Mukatil, Taberi, İbn Kuteybe; İbn Hişam, Belazuri). Bedir gazvesinde elde edilen müşrik esirler arasında ele geçmiş ve Hz. Ali tarafından öldürülmüştür (h.2/m.624). Bazı Arap tarihi kaynaklarında akraba olmadıkları halde ünlü, İslâm’dan önce ölmüş olan Arap hekimi Hâris b. Kelede ile soyu karıştırılmıştır. Bu karıştırma bazı araştırmalara da yansımıştır. Bu hatanın ilk defa İbn Ebi Usaybia’nın *Uyûnu’l-enba*’sı ile başladığına Azizova (2007: s. 362) dikkat çekmiştir.

İslâmî tebliğin başladığı andan itibaren 10 yıl süreklî Arapları kıskırtan Nadr b. Hâris’in öldürüldüğü Bedir gazvesinin oluşumunu Mustafa Fayda’nın (1992: c.5, s.325) yazdıklarından kısaca özetlersek, İslâm’a düşman Ebu Süfyan ile birlikte 140 kişilik büyük bir tüccar kfilesinin Mekke’den Şam’a gittiklerini haber alan Hz. Peygamber, onların dönüşünde getirecekleri mallarla ve fitne ile güçlenmelerini engelleyecek Medine’de bir birlik topladı. Şam’dan tüccarlarla birlikte dönerken bu birlik durumunu haber alan Ebû Süfyân, Mekkelilerden yardım istedi. Mekkeli müşrikler ordusuyla Bedir’de yapılan savaşta yetmiş müşrik öldürüldü, yetmiş kişi esir alındı. İslâm’a düşman olan Ebû Cehil ile Nadr bu esirler ve sonradan öldürülenler arasında idi. Nadr’ın müslümanların barış teklifine karşı, Bedir’de savaşı kıskırtarak aktif rol oynayanlardan biri olduğu (Köse, 2018: s.77) belirtilmektedir.

BULGULAR

Tefsirlerde ve Siyerlerde Nadr b. Hâris

Esasen bu konu tefsirle ilgili olmakla birlikte Köse’nin makalesinde verilen bazı tefsirlerde Nadr b. Hâris’in müzikle nasıl anıldığı dikkatimizi çekmiştir. Köse’nin makalesinden anlaşılan ilk tefsirlerden Mukatil b. Süleyman’ın (ö.150/767) tefsirinde Nadr’ın adı geçmektedir. Mukatil’in

tefsirini yayınlayan konunun uzmanı Şehhâte'ye (2006: s.29) göre, ilk tefsirler, genellikle Abdullah İbn Abbas (ö. 68/687-88) tefsiri, Said b. Cübeyr'in Mervan b. Abdulmelik (ö. 86/106) için yazdığı tefsir, Mücahid'in (ö.103/721) tefsiri, İkrime'nin (ö. 104/722) İbn Abbas'tan naklettiği tefsiri, Hasan el-Basrî (ö.110/728) tefsiri, Hicaz'da ilk kitap telif eden İbn Cüreyc'in (ö.150/767; İbn Abbas rivâyetleri) tefsiri, Süfyân es-Sevrî (ö.161/778) tefsiri, Ferrâ'nın (ö. 207/823) tefsiri olarak anılmaktadır. Mukatil ve İbn Abbas'ın tefsirlerde önemli bir yeri olduğu anlaşılmaktadır.

Köse'nin (2018: s.72) makalesinde Nadr'ın adı için verilen ikinci tefsir Taberî'ye (ö.310/922), üçüncü tefsir Vâhidî'ye (ö.468/1076) aittir. Bu tefsirlerde Nadr, Mukatil'in tefsirine benzer şekilde Hz. Peygamber'e en fazla düşmanlık edenlerden biri olarak anılmış, tefsirlerinde Nadr'ın ud çaldığı, müzik bildiği, şarkı söyleyen cariyeye edindiği konularından bahsedilmemiştir. Taberî, tarihinde de (1987) de Nadr'ın müzikle ilgili yönünden söz etmemiştir. Bu inceleme bize tefsirlerde Nadr'ın müzikle ilgisinden h.II.yy.dan IV.yy. başına kadar söz edilmediğini göstermektedir.

Köse'nin (2018: s.76) makalesinde andığı son tefsir Suyûti'nindir (ö.911/1505), Lokman suresi 6.ayetteki "lehvü'l- hadîs" ayetini yani "boş söz, batıl söz" anlamındaki kelimeleri tefsir ederken Nadr'ın, herhangi birinin müslüman olacağını işittiği zaman ona satın aldığı şarkıcı cariyesini göndererek, cariyesinden bu kişiyi yedirip içirmesini, ona şarkılar söylemesini istediği, sonra da bu hayatın Hz. Peygamber'in davet ettiği dinden daha iyi olduğunu söylediğini nakletmektedir. Kaynakta kullanılan bazı terimler müzik tarihi açısından önem taşıdığı için biz de tefsire baktık. Gerçekten de Suyûti (2011: c.6, s.504) tefsirinde, âyeti tefsir ederken farklı rivâyetleri değerlendirmekte, "satın alınan boş söz" ayetini açıklamak için "batıl söz" dedikten sonra "gına" ve ardından âyetin "Kureyş'ten muganni cariyeye satın alan bir adam" hakkında indiği, ardından âyet Nadr b.Hâris hakkındadır çünkü o, birinin müslüman olacağını işittiği zaman, bir "kayne" satın alıyor ve onu yolundan çevirmesi için "git ona gına/şarkı söyle" diye söylediği çeşitli râvîlerden İbn Abbas'a dayanan bir zincir vermektedir. Dikkat çeken rivâyetlerden biri "Kureyş'ten adı bilinmeyen bir adam şarkı söyleyen cariyeye satın aldı" iken, daha sonra Nadr'ın adının rivâyet edilmesidir. Anlaşıyor ki Taberî ile Suyûti arasında konunun bu şekilde bir araya getirilmiş başka tefsirler olabilir düşüncesini açıklığa kavuşturmak gerekmektedir. Biz de Suyûti'den önceki, kronolojik olarak geriye doğru giderek müfessirlerden İbn Hibbân, Zemahşerî, İbnü'l-Cevzî, İbn Abbas, İbn Cüreyc, Nesâî tefsirlerine baktık.

Zemahşerî (ö. 538/1144) *el-Keşşâf*'ta "lehvü'l- hadîs" âyetini açıklarken Nadr b.Hâris'in Acemden kitap satın aldığından bahsettikten sonra, "kıyle: denildi" lafzıyla "o muganniyeler de satın

alıyordu” rivâyetiyle şarkıcı cariye satın aldığından ve müslüman olan kişiye gönderdiğinden ve bu sebeple şarkıcı kadınların satın almanın helal olmadığı hakkında hadisin vârid olduğundan söz etmektedir (Zemahşerî, 1998: c.5, s.6; Dayf, 1976: s.180. Zemahşerî’yi tahkik edenler ilgili yerde hadisleri tahrir etmiş, çeşitli cerh ve ta’dil uzmanları hadisi râvîlerinden dolayı hasen, leyyin (güvenilmez), merfu veya zayıf bulunduğu belirtilmiş (konumuz hadis tahriri olmadığı için ayrıntılara girmiyoruz), ancak İbn Abbas’ın adını anmamaktadır.

Daha önceki müfessirlerden İbn Hibbân (ö.354/965) tefsirinde aynı âyetler açıklanırken Nadr b.Hâris’in Faris’e giden bir tüccar olduğu, bazı Acem kitaplar, müstehcen şarkılar söyleyen (tuganni bi’s-sebb) şarkıcı cariyeler satın aldığı, bu sebeple “lehvu’l-hadîs” âyetinin “gına ve meâzif”i kastettiği, Hz.Peygamberin bu sebeple “şirâu’l-muganniyât ve bey’ahum haram: şarkıcı cariye satın almak ve satmak haram” dediği, bazılarınca “tabl: davul”un kastedildiği (İbn Hibbân, 1993: c.7, s.179), bu kişinin “İbn Hatal” denildiği aktarılmıştır. İbn Hibbân Nadr ve şarkıcı cariyeler cümlesini, Suyûti’nin yaptığı gibi râvî zinciri vermemiş İbn Abbas’ın adını anmamıştır. İbn Hatal için “kıyle: denilir ki” ile başlamış olması da ilgi çekicidir. İbn Hibbân bir anlamda açıklamasında hadis vermek suretiyle “şarkıcı kadın edinmek”, “müzik aleti edinmek, müzik aleti çalmak” konularında hadis literatüründe derlenenlere ve fıkıh alanındaki tartışmalara da dikkat çekmektedir. Yukarıda h.IV. yy başına kadar tefsirlerde Nadr’ın udla ve müzikle ilgisinin bulunmadığından söz etmiştik, İbn Hibban’ın h. IV. yy ortaları/m.X.yy. sonları müfessiri olduğuna, İbn Abbas adının bulunmadığına dikkat edelim.

Tefsirlerde sıkça adı görülen İbn Abbas’a (ö.68/687) dayanan Suyûti’deki rivâyet zincirleri sebebiyle İbn Abbas adına düzenlenen tefsirlere de bakmak gerekmektedir. Çoğunlukla İbn Abbas’dan derlendiği belirtilen (Şehhate, 2006: s.29) ilk dönem tefsirlerden İbn Cüreyc’in (2004: s.720) veya mevcut İbn Abbas adına derlenen çoğu tefsirlerin Lokman suresinde (İbn Abbas, 1991: s.402) Nadr’ın adı, yukarıda anılan gına, şarkı söyleyen cariye satın alma, ud öğrendiği konuları yoktur (bk.Humeydi). Ancak onun adına nisbet edilen rivâyetleri derleyen IX./XV.yy yazarı Fîrûzâbâdî’nin (ö.817/1415) *Tenvîrû’l-Mikbâs* (1919: s.344) adlı tefsirde elimine etmeden her türlü rivâyet bir araya getirilmiş olduğunu, müfessirlerin tefsirin râvîsi Ebû Sâlih Bâzân’ı son derecede zayıf kabul ettiklerini (*DİA*, 1988: c.1, s.76 vd), ayrıca eserin Fîrûzâbâdî tarafından derlendiğini de şüpheyle karşıladıklarını (*DİA*, 1996: c.13, s.142 vd) belirtelim. Nesâî (ö.303/915; 1990) tefsirinde de Lokman suresi âyetleri dolayısıyla Nadr adına rastlanmamıştır. Suyûti öncesi geç dönem müfessirlerden İbnü’l-Cevzî (ö.597/1201; 1999: s.1099) Lokman suresi tefsirinde, İbn Abbas’ın bu

âyet şarkıcı cariyeye satın alan bir adam için indi; Mücahid'in bu âyet kayneler ve muganniyeler hakkındadır; İbnü's-sâib ve Mukatil'in bu âyet Rustem ve İsfendiyar ahbarları satın alan Nadr b.Hâris hakkındadır dediklerini aktarıırken, İbn Abbas'a ait yorumda Nadr'ın adını vermeden aktarmıştır. Görüldüğü gibi önceleri ilgili âyetin tefsirinde iniş sebebi olarak Nadr'ın adı destansı anlatıları satın alması sebebiyle, daha sonra âyetin iniş sebebine şarkıcı cariyeye alan bir adam açıklaması getirilmiş, daha sonrasında Nadr'ın şarkıcı cariyeye satın alan adam şekline dönüşmüş olduğu görünmektedir. Bu yorumlar sonradan yazılan tefsirlerde çoğaltılarak zenginleştirilmiştir. Eski tefsirlerden çağdaş tefsirlere de bu bilgi girmiş olabilir.

Köse'nin çalışmasından anlaşıldığı kadarı ile h.II.-III./VIII.-IX.yy.lar arasında yazılmış birçok önemli ilk dönem siyer kitaplarında Nadr b. Hâris'in ud çaldığı, öğrendiği veya öğrettiği, şarkı söyleyen cariyeye sahip olduğu, müslüman olan birine şarkıcı cariyeye gönderdiği gibi müzikle ilgisinden bahsedilmemektedir. Bunlar: İbn İshâk (ö.151/768); Vâkidî (ö.207/822); İbn Hişâm (ö.218/833); İbn Sa'd el-Basrî (ö.230/845); Zübeyrî (ö.236/850); İbn Ebî Hayseme (ö.279/892-93); Belâzurî (ö.279/892), *Ensâb ve Futûhu'l-Buldân* adlı eserleri olup tarafımdan da kontrol edilmiştir. Bunlara ilave olarak İbn Hurdâzbih ile çağdaş yazarlardan Ezrakî (ö. 250/864) ve Fâkihî'nin (ö. 278/892) Mekke tarihi eserlerinde, İslâm'da ilkler kitabı yazar Ebu Arûbe'nin (ö.318/930) ve Taberânî'nin (ö. 360/971) eserlerinde ilk ud öğrenen Nadr ve müzik bilgisi yoktur (bkz. Kaynaklar). İlk bakışta siyer yazarlarının sadece Hz. Peygamberin hayatı ile ilgili rivâyetleri derlemiş oldukları ve bu nedenle başka konulara yer vermedikleri akla gelse de, Bedr'de müşriklerin dinlenirken eğlenecekleri emellerini yazan Vâkidî (1984: c.I, s.201-202, 225) örneğinde görüldüğü gibi, entel müşrik Nadr'ın müslümanları vazgeçirme çabaları ve hadis irad edilen şarkıcı kadın köle satın alınması konularını kendilerine rivâyet eden biri olmadığı için alınmadıkları da akla gelmelidir. Göreceli de olsa konu siyerle ilgili görülmemiştir denirse, bu durumda en azından siyerde değilse diğer yazdıkları kitaplarda bu bilgiyi verebilirlerdi denebilir.

Nadr b. Hâris ve Müzik

Konuya girişte Nadr b. Hâris'in güncel ansiklopedilerde "Fars sanat ve kültürüyle ilgilenerek ud çalmayı ve şarkı söylemeyi öğrenmiş, oralardan Mekke'ye şarkıcı câriyeler getirmişti" (Aycan, 2006: c.32, s.280; Pellat, 1993: c.7, s.872 "to have brought singing slave girls") veya İslâm'da "udla ilk gına söyleyen kişi" (Ziriklî, 2002: c.8, s.33) olarak yer aldığına işaret etmiştik. Ud'un gelişimiyle ilgilenen kişilerden biri olan Ziyagil (2021: s.8) bu kişiden "İbnül-Hâris" diye söz

ederken, detaylı bir değerlendirmesi yoktur. Pek çok XX-XXI.yy. müzik tarihçisinin Nadr konusunda kaynağı olan Farmer'ın (1929: s.14, 18, 23, 69) araştırmalarında Mufaddal ve Mes'ûdî'den aktardığı bilgileri yorumlamak dışında kaynaklara eleştirel bir yaklaşımı görülmemektedir.

İbn Hurdâzbih'in (ö.280/893) *el-Muhtâr* adlı eserinde, "Araplar, nasb dışında başka bir gına bilmiyorlardı. Bu durum Nadr b. Hâris b. Kelde Irak'tan gelene kadar sürdü. Kisra'ya elçi olarak gönderilen bu adam Hîre'ye gelmişti. Ud çalmayı ve onunla gına söylemeyi öğrendi. Daha sonra Mekke'ye geldi ve Mekkelilere öğrendiği bu şeyleri öğretti. Mekkeliler de kayne edindiler" (İbn Hurdâzbih, 1964: s.19; haz. Tokay, tercümesi s.75, Arapçası s.161) cümlesi yer almaktadır. Burada aktardığımız Nadr b. Hâris'in Hîre'den ud çalmayı ve gınayı öğrendiği ve Mekke'ye gelip bu şeyleri öğrettiği ifadesinin sorgulanması gerekmektedir. İbn Hurdâzbih eserinde bu bilgiyi nereden aldığını söylemiyor, râvî zinciri vermiyor, başka bir esere işaret etmiyor. Oysa çağdaşı ve aynı konuda, kendi ifadesiyle özellikle "Arapların eskiden udu bilmedikleri" görüşüne karşı kitap yazan Mufaddal b. Seleme'nin (ö.290/903; 1984: s. 13) *Kitâbü'l-Melâhî* adlı eserinde Nadr b. Hâris'in Hîre'de ud öğrendiği ve Mekke'ye gelip ud öğrettiği bilgisi aynı cümlelerle yer almaktadır (Mufaddal, haz. Yahşi, 2013: tercüme kısmı s.57, Arapça kısmı s.94; İbn Hurdâzbih, haz. Tokay, 2013: s.75; Uslu, 2023a: s.49). Bu kitapçık Mes'ûdî (ö.346/957) tarafından aktarılmıştır, bu sebeple bazı araştırmalarda Mes'ûdî'nin (II, 588 vd; 2005: c.IV, s.177) adı, aynı kaynağı kullanarak "Arab'da ilk gına söyleyen kişi" bilgisi verdiği yerde görülür.

İbn Hurdâzbih gibi, bu ve buna benzer bilgilerin öncüsü sayılan Mufaddal'ın eserini İngilizce'ye çeviren Farmer bu bilgiyi çeşitli araştırmalarında sorgulamaksızın kullanmıştır. Nadr'ın azılı bir müşrik olduğu için Bedr'de öldürüldüğünden başka bir ifade yer alamayan Câhiz'i (ö. 255/869; 1966: c.4, s.161) kaynak kullanan Pellat da, kaynak gösterdiği Esed de (1969: s.116 vd) gibi birçok araştırmacı (örn. Hitti, 1970: s.273; Natur, 1992: 190; Turabi, 1997: s.237) Farmer'dan etkilenmiştir. Mufaddal b. Seleme de bu bilgiyi aynı cümlelerle verirken herhangi bir kaynağa ve râvîye işaret etmemiş, eserinde bazen "İbn Ebî İsrâîl" diye bilindiğini belirttiği Yakub b.İshak'tan (Yahşi, 2013: 84, 85) aktarımlar yapmaktadır. Bu şahıs Mısırda Fatimiler zamanında yaşamış Yahudi asıllı tabip Ebu Yakub İshak b. Süleyman el-İsrâîlî (ö.320/930?) olabilir, müzikle ilgisi belirtilmemiştir, günümüze ulaşan hiç bir eseri yoktur (İbn Cülcül, 1985: s.87; Hamarne, 1985: c.2, s.26). İbn Hurdâzbih, kronolojik karşılaştırma yapıldığında Kayrevanda doğmuş ve Mısırda yaşamış genç tabib İshak'tan aktarımlar yapmış görünmektedir. Ancak coğrafi uzaklık sebebiyle

görülmüş olup olmaması düşündürücü olduğu kadar, İbn Hurdâzbih'in kitabını kullanan Mes'ûdî'nin (ö.346/957) bu ilaveleri yapmış olabileceği gibi bir şüpheli durumla karşılaşmaktayız. Çünkü İbn Hurdâzbih ile aynı tarihlerde ölen İbn Ebi'd-Dünya (ö.280/894) müzik ve eğlence ile ilgili *Zemmü'l-melâhî* (1996: s. 38) adlı eserinde Nadr'dan hiç bahsetmemiştir.

İbn Hurdâzbih ve Mufaddal'ın Nadr'ın müzik bilgisi hakkında kendilerinden önceki kaynakların neler söylediklerine, bu bilgilerin olup olmadığına bakmak gerekmektedir.

Azizova, tespit ettiği İbn Kuteybe'yi (ö.276/889) kaynak göstererek, Nadr b. Hâris'in Hîre'de ud çalmayı öğrendiğini (İbn Kuteybe, *Maârif* ten Azizova, 2007: s.363) söyler. Ancak İbn Kuteybe, *el-Maârif* (1981: s.576) adlı eserinin “eşrafın sanatları” bölümünde yer alan Nadr'ın “Hîre'de ud öğrendiğini” değil sadece “yuganni bil-ud” yani “udla şarkı söyleme sanatını” bildiğine işaret etmektedir. Nadr'ın bunu Hîre'de öğrenmiş olabileceği tahmini de hayatı hakkındaki diğer bilgilerle birleştirilerek yapıldığı anlaşılmaktadır. Ancak bundan daha önemlisi Nadr, gerçekten ud biliyor muydu?, udla gına söyleyebiliyor muydu?, şarkı söyleyebiliyor muydu? sorularıdır.

İbn Kuteybe'nin (ö.276/889) eseri, İbn Hurdâzbih ve Mufaddal dışında bu konuda ulaşılabilen erken döneme ait tek kaynaktır. İbn Kuteybe *el-Maârif*'te (1981: s.154 ve 576) Nadr'ın adını Bedr'de ölenler listesiyle birlikte iki yerde verir. İbn Kuteybe *el-Maârif* adlı eserini ne zaman yazdı sorusu araştırıldığında, eseri bitirdiğinde Abbasi sarayına gidip halife Mutemid'in (salt.256/870-892) kardeşi el-Muvaffak'a okumuş, o da çok beğenmiş ve ödüllendirmiştir, yani bu eser yaklaşık 256/870 yılından birkaç yıl sonra yazımı bitirilmiş denebilir. *el-Maârif*'in önemli kaynakları arasında gösterilen Dîneverî'nin (ö. 282/895) Fars tarihi bilgilerine çokça yer veren *Ahbârü't-tivâl*'da, İbn Kuteybe'den otuz yıl önce ölen hocası Câhiz'in *el-Beyân* (1998: c.4, s.43-44) adlı edebi, şarkıcılar hakkındaki ilk tabakat (1991: c.3, s.129-136) ve “kayne kitabı” eserlerinde Nadr ve müzik bilgisinden bahsedilmemektedir.

Dolayısı ile İbn Kuteybe bu bilgiyi oradan ve onlardan almamıştır. İbn Kuteybe herhalde “eşrafın sanatları” bölümü derlemelerden oluştuğu için râvî veya kaynak adı vermemiştir.

Azizova (2007: s. 429) bir başka yerinde “Hz. Peygamber'le rekabet etmeye çalışan Kureyş'li Nadr b. Hâris'in bu maksatla çeşitli kıssaların yanı sıra, Hîre'den ûd kullanımını öğrenip Mekke'de öğretinceye kadar bölge halkının bu aletle ilgili tasavvuru bulunmadığı rivâyet edilmektedir” cümlesine İbn Hurdâzbih, s. 42; Mes'ûdî, IV, 222” kaynak gösterir. Farmer'ın tespitini tekrar ederek “Böylece sadece ahşap gövdeli ûd, geleneksel deri gövdeli mizharın yerine geçmekle kalmamış, sanç ve tambur gibi telli ve vurmali bazı aletler de buradan ithal edilmiştir” (Farmer,

1929: s.5; Azizova, 2007: s. 429) der (Not: bu anlatım bize Hz.Peygamber zamanında Nadr'ın Hicaz'a ahşap udu getirdiği ve Hicaz'da bilinen diğer deri gövdeli bir ud ile yer değiştirdiğini anlatmaktadır, oysa gerçek böyle değildir; deri gövdeli mizhar/ud Yemen sazıdır, Hicaz'da rağbet gören bir saz değildi, ayrıca ud üzerinden bu değişim Hz.Peygamber zamanından kısa bir süre sonra olmuştur). Azizova (2007: s. 434) bir başka yerinde “Nadr b. Hâris b. Kelede'nin Irak'ta üd çalmayı öğrendiğinden ve Mekke'ye döndükten sonra bu becerisini öğrettiği birkaç müzisyen cariyeye edindiğinden bahsedilmektedir” diyerek İbn Hurdâzbih ve Mes'ûdî kaynaklarını aynı sayfalarla belirtir. Belirttiği İbn Hurdâzbih'e dayandırılan bu konu elinizdeki makalenin ana problemidir. Cümlelerine devam eden Azizova diğer Hâris b.Kelede'ye geçerek “Sakîfli Hâris b. Kelede'nin seyahatte bulunduğu Fars ve Yemen topraklarında üd çalmayı öğrendiğine dair haberler (İbn Cülcül, 54; İbn Ebî Usaybi'a, 161), onun Tâif'te kendisine vergi ödeyen “bayrak sahibi” cariyeleri bulunduğu dair rivâyetle (Mes'ûdî, III, 15) karşılaştırıldığında, Arapların tabibi lakabıyla ünlü Hâris'in, yarımada pek fazla yaygın olmayan üd çalmayı kendisi için kazanç yolu olmaktan ziyade kendilerinden sağladığı kârı artırmak amacıyla cariyelerine müzik eğitimi vermek için öğrendiği düşünülebilir” (Azizova, 2007: s. 434) sonucuna ulaşmaktadır.

Burada konu udla ilgili olduğu için Hâris b. Kelede hakkında yazılanlara daha eleştirel bir yaklaşım sergilemek gerekmektedir (Not: Esir ticareti yapan kişilerin cariyelerine ud öğretmek için ud çalmayı öğrendiler yerine, ud çalan birini tutup cariyelere öğrettirirler fikri daha öncel mantıklıdır). İbn Cülcül'ün (ö.384/994), *el-Maârif*'in yazım tarihi dikkate alınırca, kendisinden 100 yıl önce ud bildiği söylentisi yazılmaya başlanan Nadr'ın, hatalı bir söylenti de olsa babası gösterilen Hâris b. Kelede'den öğrenmiş olması, dolayısı ile söylentilere göre Muaviye zamanına kadar yaşamış (İbn Cülcül, 1985: s.54) gösterilen Hâris, udu, Fâris ve Yemen bölgesinde “teallem” yani “öğrenmişti” ifadesinin ne kadar doğru olabileceği ihtimaline dikkat etmek gerekmektedir. Eseri yayınlayan Fuad Seyyid'in bir sonraki sayfada 5 nolu dipnotta işaret ettiği gibi İbn Cülcül'ün metnindeki “yadribu'l-ud” yani “ud çaldığı” bilgisi İbn Ebû Usaybia (ö. 668/1270; Uyun: s.161) tarafından da İbn Cülcül kaynak gösterilerek, tıp tarihiyle ilgilenenlerin birçoğu gibi aynen tekrar edilmiştir (örneğin Mevsîlî, *Ravzatü'l-elibba*, sekizinci bab). Oysa Hâris'in Muaviye zamanına kadar yaşadığını söyleyen İbn Cülcül'ün verdiği birçok hatalı bilginin olduğunu farkeden, İbn Kesîr'in *el-Bidâye*'sinde görüldüğü gibi, birçok tarihçi haklı olarak tabip Hâris b. Kelede'nin ud bildiği ve öğrettiği bilgisine yer vermemiştir. Öyle anlaşılıyor ki ud bilgisi ile Hâris ve Nadr arasındaki benzer hayat ve akrabalık karışıklığı tıp literatüründen ortaya çıkmış, tarihe sıçramışa benzemektedir. Tıp

tarihiyle ilgilenen çağdaş araştırmacılardan Halîlî (1946, c.1, s.99) Hâris'in ud bildiği bilgisinin yanlış olduğunu Ebû Amr'dan nakletmiştir.

Nadr b. Hâris'in Bizans-Şam ve Fars-Hîre bölgelerinde müzik bilgisi edinmiş olması mümkündür, ancak buna ihtiyaç duyuyor muydu? Bu soru dikkat çekicidir. Ticaretle uğraşan birinin para getirmeyecek veya getirirse de talebi nâdir olacak şeylerle eğlenmek için ilgilendiğini düşünürsek (özellikle Hicaz düşünüldüğünde), Nadr'ın şarkı dinlediğini, ud gibi çalgıları dinlediğini, şeklen udu Hîre'de gördüğünü ve bildiğini söylemek doğaldır. Eğer para kazandırıyor ise şarkı söyleyen cariyeye/kayne alıp satması da doğaldır (bu arada “kayne” kelimesinin sadece “şarkı söyleyen köle” anlamına gelmediğini de belirtelim). Ancak bunun için Hicaz'da yaşayanlardan bir talep olması gerekir (arz-talep dengesi). Hatta bu konu Ebu Süfyan gibi diğer tüccarlar için de söylenebilir. Fakat Cahiliye Döneminde Hicaz bölgesinde çölde gelenekleri ile yaşayan az sayıda hadari ve çoğunlukla bedevilerden oluşan topluma şarkı söyleyen cariyeye getirmek, müzik ve ud öğrenip öğretmek ne derecede kârlı bir iştir? Nadr'ın karşı çıktığı İslâm'ı anlatan âyetlere, Hz. Peygamber'e karşı olan “entelektüel birikim” sahibi biri olarak gerçekten müziği kullanmış mıdır? İlk dönem siyer ve tefsir kitapları neden bu konuyu belirtmemişlerdir? Nadr'ın şarkı söyleyen cariyeye edindiğini, ud ve müzik öğrendiğini söylemek ne derecede gerçekçidir? Acaba bu rivâyetler, öncekiler bıraktıkları bazı boşlukları doldurularak üretilmiş gerçekçi olmayan söylentiler olabilir mi? gibi sorular bizden önceki bazı tarihçilerin zihnine gelmiş olabilir.

Tarih kaynaklarının bu verileri ışığında müzik tarihiyle ilgilenenler özellikle ud tarihi yazarlar Hicaz'da udu ilk çalan kişi hakkında tereddüde düşmüşlerdir. Bazıları Nadr'ı (İbn Hurdâzbih, Mufaddal, Ziriklî), bazıları Said b. Miscâh'ı (Nüveyrî), bazıları İbn Süreyc'i (İsfahânî; Uslu, 2021) yazarken bazıları hem Nadr'ı hem de İbn Süreyc'in ilk kez udu Hicaz'a getirdiğini yazmışlardır (Hitti, 1970: s.273; Can, 1995: s.9; Farmer, 2000: c.10, s.769). Ud tarihi için bunlardan hangisi doğru olabilir konusu tartışılmamıştır.

Köse'nin makalesinin sonucunda kullandığı ifade “Mekkelilerin Nadr'ın kendilerine öğrettiği şarkı, müzik aletlerini çalma ve getirdiği şarkıcı cariyelerden sonra bunları öğrendikleri veya edindikleri hususu abartılı anlatım olmalıdır” şeklindedir. Köse'nin abartılı bulduğuna gerekçesi ise “zira bunların Mekke'de Nadr'dan önce de olduğu muhakkaktır” şeklindedir. Köse'nin bu ifadesine yalın anlamıyla değil ancak içerdiği anlamda eğer “ud gibi teltinlak çalgı aletlerini barındırıyor ise” itiraz edilebilir. Çünkü ud sanıldığı gibi Hicaz çalgısı değildir, Hicaz'a Nadr tarafından getirilip getirilmediği konusu bu makalenin sonuçlarından biri olacaktır. Hicaz, uzak

çevresinden kısmen yalıtılmış ve düşman saldırılarından uzak hayatı tercih eden Arap kabileleri için yaşam yeri idi, ancak tüccarlar ve bazı zaruri sebeplerle terkediliyordu. Çöl hayatı hakimdi. Entelleri, çöl hayatının cesaretini gösteren şiire gönül vermiş kişilerdi. Bu sebeple Farmer (1929: s.23), herhangi bir kaynakta yazmadığı halde Nadr'in şair olduğu (poet-ministrel) ve destansı şiir söylediği çıkarımına kapılmıştır. Merkezi yerleşim yerleri kalabalık değildi. Kısa süre içinde büyük değişikliklere sebep olacak kolay kolay dışardan göç almıyordu. Şam ve Hîre gibi şehirli insanların, istilâcı kuvvetlerin tercih edecekleri yaşam biçimi yoktu.

Acaba Nadr hakkındaki anlatılar üç farklı ilim dalından tefsir/hadis, şiir/edebiyat/musiki, ahbar/tarih/evâil olmak üzere gruplandırılabilir mi? Mesela İbn Kuteybe, *Te'vilü Müşkili'l-Kur'an*'da (1973: s.71) bir âyetin inme sebebi açıklanırken Nadr b.Hâris'in sadece adını vermiş, ud ve diğer müzikle ilgili bir şeyden söz etmemiş; İbn Kuteybe'nin tarih/edebiyat/sanat eseri *el-Maârif*'in siyer kısmında Bedr'de ölenler arasında sadece adı verilirken, tamamen farklı bir konu başlığı olan ve derleme izlenimi veren "eşrafın sanatları" arasında Nadr, udla şarkı söyleyen şeklinde betimlenmiştir (İbn Kuteybe, 1981: s. 154 ve sınaatül-eşraf s.576). İbn Kuteybe, *Uyûnü'l-ahbâr*'da (1996: 3 c., 6.cüz, s.35), kardeşlik bahsinde (kitâbü'l-ihvân) Nadr b. Hâris'in Abadan'da oturan bir arkadaşına zengin olduğunu bildiği halde iki nalin gönderdiğini ve bu hediye ile hatırlanmak istediğini ifade etmektedir. Arapça ifadede kullanılan "gny" kelimesinin "gına, ganna" ile benzerliğinden dolayı yanlış anlaşılmasın diye belirtmek gerekir ki, buradaki "gny" kelimesi zenginlikle ilgilidir, aynı imla ile yazılan şarkı söylemesi, çalgı çalması ve öğrenilmesi, öğretilmesi anlamı söz konusu değildir, İbn Kuteybe râvisini söylemiyor olsa dahi konu sonradan yanlış değerlendirilmiş olabilir. *Uyûn* ve *el-Maârif* eserleri incelenerek İbn Kuteybe'nin tarihçiliğinde tenkit metodunu kullanmadığı (Özer, 1997: s.73, 77), nakilci bir tarihçi olduğu sonucuna varılmıştır.

Burada belirtilen nakilci her tarihçi eleştiri yapmamıştır anlamına gelmemektedir. Örneğin Nüveyrî (ö.733/1333), ünlü ansiklopedik tarihinde "lehvü'l-hadîs" âyetinin yorumlarını aktarırken önce "muganni cariye satın alan Kureyş'ten bir adam" (Nüveyrî, 2004: c.4, s.146) İbn Abbas adına rivâyeti verdikten daha sonra Nadr b.Hâris'ten (Nüveyrî, 2004: c.4, s.147) şarkıcı cariye satın alan olarak değil, "Rüstem ve İsfendiyar ahbarlarını satın alan adam" olarak bahseden müfessir Mukatil rivâyetine yer vermiş; İbn Abbas'ın adına aktarılan "Nadr'ın şarkıcı cariye satın alan adam" olduğu rivâyetine yer vermemiştir, hatta bu ayeti tefsir ederek müziğin haramlığı konusunda zamanın alimlerini eleştirmiştir (Altınay, 2015: s.578, dipnot 9). Bu açıklaması ile İbnü'l-Cevzî

(ö.597/1201) tefsirine benzemektedir. Eserinin bir başka yerinde Nüveyrî (2004: c.4, s.224) “ilk Farsî gınaları Arapçaya nakleden kişi” olarak Nadr’ın adını değil, yanlış da olsa Said b. Miscah’ın adını vermektedir.

Son olarak konumuzun ikinci odak noktası olan ud çalgısı gibi teltinlak çalgılarının Cahiliye döneminde Araplar tarafından bilinmediğini, daha sonra Arap toplumuna girdiğini belirten yakın dönem tarihçiler olduğunu ilave etmek lazım. Bunlar arasında Zeydan (2019: s.591), Farukiler (1986) gibi tarihçileri sayabiliriz.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu makalede işlendiği gibi, yukarıda hayatını verdiğimiz Hz.Peygamber’le cidden mücadele eden ve Arap müşrikleri kışkırtan, Ebû Süfyan ve Ebû Cehil’le birlikte hareket eden Nadr b.Hâris (ö.2/624) hakkında ilk dönem tefsirler ve siyerler, Nadr’ın adını ve eylemlerini anlatırlarken müzikle ilgisinden bahsetmezler iken (Mukatil, Taberî, Vâhidî gibi), sonradan tarih, edebiyat kitaplarında Nadr’ın ud bildiği bilgisi (İbn Kuteybe, el-Maârif) ve şarkıcı cariyeye satın aldığı ve hediye ettiği yayılmaya başlamış, aynı sıralarda hadis kitaplarında müzik, müzik aletleri ve şarkıcı cariyeye alıp satmaya karşı hadisler ve yorumlar yaygınlaşmış (başlangıçta Nadr ile ilgisiz olarak), daha sonraları bu iki sahadaki entellektüel bilgi Nadr ile birleştirilerek, özellikle Lokman suresinde yer alan “lehvü’l-hadîs” âyetini açıklayan tefsir alanına (İbn Hibbân gibi) sıçramış görünmektedir. Bu söylediklerimizi Zemahşerî ve Suyûti’nin tefsirlerindeki açıklamalarda daha net görebiliyoruz. Suyûti’nin âyeti açıklarken bir taraftan Beyhakî, Şuabu’l-iman; el-Feryâbî; Cüveybir; İbn Merdeveyh gibi tefsir kaynaklarından söz ederken diğer taraftan Taberî, Tirmizî, İbn Mâce gibi hadisçilerin bu âyetin yorumlarını birleştirerek şarkıcı cariyeye alıp satmanın haram olduğu görüşlerini de aktararak verilen yorumları muhaddislerin görüşleri ile zenginleştirmiştir. Bu anlamda hem hadisçilerin hem müfessirlerin ve tarihçilerin kaldıkları sosyolojik etkinin ciddi bir şekilde sorgulanması gerekebilir. Ancak makalede asıl konu olan Nadr b. Haris’in ud ile ilişkisinden bahsetmedikleri için hadisler konunun sınırları dışında olduğunu belirtilmiştir.

Böylece ud çalmak gibi müzik bilgisinin azılı bir müşrikle ilgisi kurularak, müşriklere benzemek düşüncesi üzerinden, belki de Hicaz’da gerçekten ud kültürünün olmadığını bildikleri ve kendi fikirlerini savunmak için bu yola girdikleri için, bir kısım tarafından müziğe ilginin azaltılması, bir kısım tarafından müziğe ilginin yok edilmesi amaçlanmış görünmektedir. Bu fikrin ortaya çıkışında gittikçe yükselen müziğe karşı ilginin önüne geçmek üzere, hızlı kültürel ve

sosyolojik değişimin karşısında, entellektüel çevrede müzik piyasasını veya yayılmasını engellemek ve şarkı bilen cariyelerin fiyatlarındaki yükselişi durdurmak için şarkı söyleyen cariyelere sahip olmayan kişiler kadar müzik sevmeyen, müziği bilmeyen kişilerden avam, esnaf veya entellektüel sınıf tarafından uydurulmuş olabilir. Zayıf raviler bunun mümkün olabileceğini göstermektedir. Fakat buna karşı yine Nadr hakkındaki bu bilgiden yararlanmak isteyen müzikle ilgilenenler de aynı görüşten yararlanarak ud çalgısının Arap kültüründe eskiden beri var olduğu görüşlerini ortaya atmışlardır (İbn Hurdâzbih, Mufaddal gibi). Müzik tarihi yazarları açısından bakılırsa; İbn Hurdâzbih'in çeşitli rivâyetlerini kullanan İsfahânî ise 306/925 yılında yazdığı *Kitâbu'l-Eganî*'sinde; ve onu kaynak olarak kullanan İbn Abdірabbih (ö.327/939) *el-Ikd'*inde; Nüveyrî *en-Nihâye* adlı eserinde bahsettikleri Nadr'ın ilk ud bilen kişi olduğu konusunda anlatılanlara itibar etmemişlerdir.

Kullanılan kaynaklardan Nadr ve ud bilgisi yazarlarından İbn Kuteybe, Mufaddal, İbn Hurdâzbih ve Mes'ûdî'de; hepsin de Bağdat ilim ve siyaset çevresinde bulunan çağdaş kişiler olduğu düşünülmüştür. Konu bir başka açıdan, yani ud tarihi açısından ele alındığında, yazılı eserlerdeki bu zenginleştirmenin, Araplarda ud için bir tarih yaratma girişimi olduğu, uda Hicaz kaynaklı bir köken duygusu vermek için Arap hekim Hâris b. Kelede'ye kadar uzanan bir takım gerçek dışı söylemlerin h. III. yy. ortalarında geliştirildiğini, bunu müşrik Nadr b. Hâris'le pekiştirilmeye çalışıldığını söylenebilir. Böylece ilk dönem siyerlerde yer almasa da² hadis derlemelerindeki musiki/şarkıcı bilgileri sonradan konuya yer veren müzik tarihi kaynaklarından ve tefsirlerden anlaşıldığı kadarıyla, bazı zenginleştirmelerle desteklenmiştir. Bu konuda etken başka siyasi sebeplerin olabileceğine İbn Süreyc makalesinde değinilmiştir.

Bu tespitler ışığında Nadr b.Hâris'in ud bildiği, ud öğrendiği, ud öğrettiği, müzik bildiği, şarkıcı cariyeye satın alıp müslüman olan kimselere dinden döndürmek için gönderdiği, bu şarkıcı cariyenin müstehcen şarkılar söylediği düşüncesi, İbn Kuteybe'nin (ö.276/889) eserinin yazım yılı dikkate alınırsa, III/IX.yy.ın ortalarında tarih ve tıp derlemelerinde ortaya çıkmış; Taberî (ö.310/922) ve Vâhidî (ö.468/1076) tefsirlerinde var olmadığı, İbn Hibbân (ö.354/965) tefsirinde var olduğu dikkate alınırsa IV./X.yy ortalarından sonra tefsir kitaplarına girmiş, daha sonra rivayetler İbn Abbas'a dayandırılmış denebilir. Ancak İbn Kesîr (ö.774/1372, hem tefsirinde hem siyer/tarih eseri olan *el-Bidâye*'sinde), Nüveyrî, İbnü'l-Esîr (ö.630/1233) gibi bazı tefsir, tarih, edebiyat; hatta

² İlk dönem fıkıh tartışmalarını konu dışında tutulmuştur.

müzik dinleme (yani sema ve eğlence) konusunu doğrudan ele alan İbn Ebü'd-Dünya (ö.280/894), İbn Kayyim el-Cevziyye (ö.751/1350) gibi yazarların eserlerinde bu bilgiye yer vermemekle, ilk dönem tarih/siyer/tefsir kaynaklarında yer almadığı için itibar etmedikleri düşünülebilir. Sonradan ortaya çıkan bu gibi bilgilerin edisyon kritikleri yapılmadığı için veya “ben sadece aktarıyorum” yaklaşımıyla günümüz araştırmalarında (Farmer, Esed, Dayf, Pellat, Natur, Kılıç-ı, Aycan, Ziyagil, Turabi, Azizova gibi) aynı yanlışlar tekrar etmektedir. İlk defa Farmer’ın araştırmaları ile ansiklopedilere geçen bu yanlış bilginin 100 yıldır tekrarlandığı görülmektedir. Bozkurt (1997), Akdoğan (1999), Dinç (2021), Karakaya (2012), Uslu (2023b) gibi bazı araştırmacılar ise Nadr ve ud konusunu eserlerine almamakla isabet etmişlerdir.

Makalenin konusu olan incelemenin eleştirel tarih ve müzikoloji yöntemiyle varılan sonucu olarak entel müşrik Nadr b. Hâris’in müzikle ilgisinin gerçekte olmadığı, Nadr üzerinden bu ilginin, öldürülmesinden 250 yıl sonra, III./IX. yy. ortalarından itibaren kurulmaya başlandığı tespit edilmiştir. Bu ilgi kurulmasının ardında bir kısım ilim ve din adamının müziğe karşı duruşu olabileceği gibi farklı tartışma konuları karşısında bilgileri birleştirmek ve zenginleştirmek ihtiyacı hissedilmiş de olabildiği düşünülebilir. Makale başlığındaki sorunun cevabı ise Nadr b. Hâris’in Hîre’de tahminen görmüş ve işitmiş olsa bile ud çalmayı bilmediği, bilmediği için kimseye ud/müzik öğretmediği, Hicaz’a ve Mekke’ye ud çalgısı ve bilgisi getirmedeği, Hicaz’ın ilk ud çalanı olmadığı, şarkıcı cariye satın alıp ud çalması için müslüman olan kimselere göndermemiş olduğu; iyi bir hatip, muannid, müşrik ve tüccar olduğu anlaşılmaktadır.

Makalenin önerisi olarak Nadr’ın ud bilgisi üzerinden yapılan bu araştırma gibi, şarkıcı cariye alıp satma veya edinme probleminin ilk ne zaman başladığı ve bu konunun Nadr ve İbn Hatal ile ilişkisinin ne zaman kurulduğu, hadis kitaplarındaki yansıması, Rüstem ve İsfendiyar hikayesi konularının Arap kültüründe yansımasının sorgulanması araştırma konuları olarak önerilebilir.

KAYNAKLAR

Akdoğan, B. (1999). “İslâm’da Mûsikînin Hükümü Konusunda İleri Sürülen Âyet Ve Hadislerin Analizi”. *AÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 39: 379 vd.

Azizova, E. (2007), *Hız. Peygamber Döneminde Çalışma Hayatı Ve Meslekler*, Doktora tezi, Marmara Üniversitesi SBE.

Abdullah b. Yusuf el-Cüda’ (1986), *Ehâdis zemmu’l-gına vel-meâzif fil-mizân*, Salihyye Mektebetu Darul-Aksa yay. 1406/

- Altınay, R. (2015). *İslam ve Sanat*. İstanbul İslami İlimler Araştırma Vakfı yay.
- Aycan, İ. (2006), “Nadr b. Hâris”, *DİA*, 32: 280-281
- Bozkurt, N. (1997), *Hadis’te Folklor ve Eğlence*, İstanbul Marmara Üniversitesi yay.
- Câhiz (ö. 255/869) (1966). *el-Hayevân*, haz.Abdüselam Hârun, 2.bs., Halep Mektebetül-Câhiz yay. 1384/
- Câhiz (ö. 255/869) (1998). *el-Beyân ve ’t-tebyîn*, Kahire Mektebetü’l-Hanci yay. 1418/
- Câhiz (ö. 255/869) (1991). *Tabakâtü’l- mugannîn (Resâilu’l- Câhiz içinde)*, haz. Abdüselam Harun, 1-4 c., Beyrut Darülcıyl yay. 1411/
- Câhiz (ö. 255/869) (1980). *Kitabü’l- kiyân (Resâilu’l- Câhiz içinde)*, haz. Abdüselam Harun, c.2/14; İng.trc. *The Epistle On Singing Girls*, Çev.A. F. L. Beeston, Warminster
- Can, M. C. (1995). “Tarih içinde Ud I”, *Milli Folklor*, 4/26: 8-16.
- Dayf, Ş. (1976), *eş-Şiir vel-gına fi’l- Medîne ve Mekke li-asr beni ümeyye*, Kahire Mektebetü’l-dirasati’l-üdebiyye ve Darülmaarif yay.
- Dinç, S. (ed.), *İslam Medeniyetinde Bilim Öncüleri: Musiki*, İstanbul Mana yay.
- Düzenli, P. (2014), *İslam Kültür Tarihinde Musiki*, İstanbul Kayıhan yay.
- Ebu Arube Hüseyin b. Muhammed el-Harrânî (ö.318/930) (2003), *el-Evâil*, haz. Meş’al el-Mutayri, Beyrut Daru İbn Hazm yay. 1424/
- Esed, N. (1969). *el-Kiyân ve ’l-gına*, Kahire Darülmaarif yay.
- Ezraki (ö. 250/864 [?]) (2003). *Ahbâru Mekke*, haz. Rüşdi Melhas, Beyrut.
- Fakihi (ö. 278/892) (1994). *Ahbâru Mekke*, Haz.Abdümelik Dehş, Beyrut Daruhazar yay. 1414/
- Farmer, H.G. (1929). *A History of Arabian Music*, London.
- Farmer, H.G. (2000). “Ûd”. *The Encyclopaedia of Islam* (ed. C. E. Bosworth et al.), Leiden: E. J. Brill yay. 10: 768-73.
- Faruki, İ.-L. L. Faruki (1986). *İslam Kültür Atlası*. İstanbul İnkılab yay.
- Fayda, M. (1992). “Bedir Gazvesi”, *DİA*, 5: 325-327
- Fîrûzâbâdî (ö.817/1415) (1919), *Tenvîru’l-Mikbâs*, Kahire Vezaretül-Maarif yay, 1337/
- Halîlî, M. (1946). *Mu’cemü’l-udebâi’l-etibbâ*, 1-2, c., Nef Matbaatül-izzi yay.
- Hamarne, N. (1985). *Târihu Etibbâi’l- uyûni’l- Arab*, c.1-2, Halep.

Ud Tarihi İçin Müzikolojik Sorgulama, Entel Müşrik Nadr B. Hâris Ud Çalmayı Biliyor Muydu?

- Heysemî (ö. 807/1405) (2001). *Mecmau 'z- zevâid*, haz.M. Abdulkadir Ata, Beyrut Darülkütübil ilmiyye yay. 1422/
- Hitti, P. (1970). *History of the Arabs*, Macmillian yay.
- Humeydî, A. b. Abdullah, *Tefsîru İbn Abbas*, Mekke Camiatu Ümmül-Kura yay. ts.
- İsfahânî (2008). *Kitâbü 'l-Egânî*, 1-25 cilt, Beyrut Darusadır yay.
- İşıқтаş, B. (2016). “Kuramdan İcraya Müziğin İntikal Aracı: Ud’un Dünü Ve Bugünü”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9/44: 673.
- İbn Abbas (1991). *Tefsîru İbn Abbas el-Müsemma Sahifetü Ali b. Ebî Talha an İbn Abbas*, haz. Râşid ez-Zecâl, Müessesetül kütübil-sekafiyye yay. 1411/
- İbn Abdirabbih (ö.327/939) (1983). *Kitâbü 'l-Ikdi 'l-Ferîd*, Beyrut Darülkütübil-ilmiyye yay. 1404/
- İbn Cülcül (ö.384/994) (1985). *Tabakâtu 'l-etibba*, haz. Fuad Seyyid, Beyrut Müessesetür-risale yay.1405/
- İbn Cüreyc (ö.150/767) (2004). *Merviyyâtuhu ve tefsîruhu*, haz. Sa'dî b. Mehdî el-Hâşimî, Mekke Camiatu Ummul-kura yay. 1425/
- İbn Ebû Usaybia (ö. 668/1270). *Uyûnu 'l-enba fî tabakâti 'l- etibba*, haz. Nizar Rıza, Beyrut Mektebetül-Hayat yay.
- İbn Ebi'd-Dünya (ö.280/894). *Zemmü 'l-melâhî*, haz. Amr Abdülmünim Selim, Mektebetül İbn Teymiyye yay. 1416/
- İbn Hibbân (ö.354/965) (1993), *Tefsîrü 'l- Bahri 'l- Muhit*, haz. Adil Ahmed Abdulmevcud- Ali M. Muavviz vdğr, Beyrut Darulkütübil ilmiyye yay, 1413/
- İbn Hurdâzbih (1964). *Muhtâr min kitâbi 'l-lehv ve 'l-melâhi*. Haz. Papaz İğnatyos Abduh Halife el-Yesuği. Beyrut Matbaatu 'l- katalukiyye yay.; Ayrıca Ar. metin haz. Tokay, 2017, YL tezi içinde.
- İbn Kayyim el-Cevziyye (ö.751/1350) (1986). *Kelam ala mes 'eleti 's- sema*, haz.M. Azir Şems, Mekke Darul-alemil-fevaid yay.
- İbn Kesîr (ö.774/1372) (1997). *el-Bidâye ve 'n- Nihâye*, haz.Abdullah Türki, 1-21 c., Merkezül-Buhus yay. 1418/
- İbn Kesîr (ö.774/1372). *Tefsîrü 'l- Kur'an*, haz. Hikmet Yasin, 1-7 c., Kahire Darul ibnül Cevzî yay.
- İbn Kuteybe (1981). *el-Maârif*, haz.Servet Ukkâşe, Kahire Darülmaârif yay.
- İbn Kuteybe (1973). *Te'vilü Müşkili 'l- Kur'an*, haz. Seyyid Ahmed Sakar, Kahire Mektebetu

- Darütturas yay. 1393/
- İbn Kuteybe (1996). *Uyûnü'l- ahbâr*, Kahire Darulkutub vel-vesaik yay., 3(6.cüz): 35.
- İbnü'l- Cevzî (ö.597/1201) (2002). *Zâdu'l- mesîr fî ilmi't- tefsîr*, Beyrut el-Mektebetül-İslâmî yay. 1423/
- İbnü'l- Esîr (ö.630/1233). *Üsdü'l- gâbe*, haz Ali Muavviz- Adil el-Mevcud, 1-8 cilt, Beyrut Darulkutubil ilmiyye yay.
- Karakaya, F. (2012). "Ud", *DİA*, 42: 39-40.
- Kılıç (-lı), M. (1989), "İslâm Kültür Tarihinde Mûsiki: Başlangıçtan Emevilerin Sonuna Kadar", *Ankara Ün. İFD*, XXXI, 400 vd.
- Köse, F. B. (2018), "Bir Entelektüel Müşrik: Nadr b. el-Hâris el-Abderî ve Mücadelesi", *İÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9(1): 69-85.
- Mes'ûdî (ö.346/957) (2005). *Murûcu 'z-zeheb ve meâdin*, c.I-IV, el-Mektebetül-asriyye yay. 1425/
- Mevsîlî, Davud b. Nasirüddin. *Ravzatü'l- elibba fî târihi'l- etibba*, Yazma no. MS Or. Gu.1068 (archive.org)
- Mizzî, Yûsuf b. Abdurrahman (ö. 742/1341) (1992). *Tehzîbü'l- Kemâl*, haz. Beşşar Avvad, 1-35 c., Beyrut Müessesetür-risale yay. 1413/
- Mufaddal b. Seleme (ö.290/903) (1984). *Kitâbü'l-melâhî ve esmâuhâ*. Haz.Gattas Abdülmelik Hâşebe. Kahire Heyetü'l-Mısriyye yay.; Ar. metin haz. Yahşi, 2013, YL tez içinde.
- Mukatil b. Süleyman (h. 80-150) (2006). *Tefsîr-i Kebîr*, nşr. Abdullah Mahmud Şehhate, trc. M. Beşir Eryarsoy, İşaret yay.
- Natur, Ş. (1992). "İslam'a göre ses ve musiki sanatı", çev.R. Kalender-Adem Akın. Ankara Üniversitesi İlah Fak Dergisi, c.33: s.187-201.
- Nesâî (ö.303/915) (1990). *Tefsîru Nesâî*, haz. Sabri b. Abdülmelik- Seyyid b.Abbas el-Celîmî, Mektebetür-Rüşd yay. 1410/
- Nüveyrî (ö.733/1333) (2004). *Nihâyetü'l- ereb*, haz. Yahya Şamî, 1-33 c., Beyrut Darul- kütübil ilmiyye yay. 1323/
- Özer, H. (1997). *İbn Kuteybe'nin Tarihçiliği*, Lisans tezi.
- Pellat, Ch. (1993). "al-Nadr b. al-Hârith", *Encyclopedia of İslâm* 2 (İng.), VII, 872-873.
- Suyûtî (ö.911/1505) (2011). *Dürü'l-Mensûr*, 1-8 c., Beyrut Darül-fikr yay. 1433/
- Taberânî (ö. 360/971) (1983), *Kitâbü'l- Evâil*, haz.M. Şekür b. Mahmud, Beyrut Müessesetür-risale yay. 1403/

Ud Tarihi İçin Müzikolojik Sorgulama, Entel Müşrik Nadr B. Hâris Ud Çalmayı Biliyor Muydu?

- Taberî (ö.310/922) (2011). *Tefsîru't- Taberî*, haz. Abdullah Türki, c.1-25, Kahire Darulmaârif yay.
- Taberî (ö.310/922) (1987). *The History of al-Tabari*, 1-40 cilt, M. Watt çevirisi, New York.
- Tokay, A. (2017). *İbn Hurdâzbeh'in Mûsikî Risâleleri Üstüne Mukayeseli Bir Çalışma*, Yüksek Lisans tezi.
- Turabi, A. (1997). "İlk Dönem İslamda Musiki Çalışmaları". *MÜ İlah. Fak. Dergisi*. 13-15: 225-248.
- Uslu, R. (2021). "Süreycoğlu Türki Muhannes Miydi? Orta Doğu Erken Müzik Tarihi Hicaz Gina Ekolü Öncüsü/ Was Suraydjogli Turki Effeminate? The Pioneer Of The Hijaz Ghina School In The Early Music History Of Middle East". *10.Uluslararası Kültür ve Medeniyet Sempozyumu, 10th International Conference on Culture and Civilization, Full texts book* (ed.Semra Tetik), Erzurum, s. 188-192.
- Uslu, R. (2023a), "Does the poet Lebîd b.Rebia talk about the oud in his poem Muallaqa? Musicological analysis for Kerine and Kiran instrument. *Atatürk Üniversitesi Doğu Esintileri/ A Journal of Iranology Studies*, 18(1): 44-52.
- Uslu, R. (2023b), "Hicaz Ekolü Müziğin İlk Yüzyılı". *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Araştırmalar*, Ed. Serdar Tuna, Ankara Platanus publishing, 1.Bölüm, s. 5-35.
- Vâhîdî (ö.468/1076) (1991). *Esbâbu Nuzûli'l- Kur'ân*, haz. Kemal Besyûnî, Beyrut Darülkütübî'l- ilmiyye yay.
- Vâkidî (1984). *el-Meğâzî* (haz. Marsden Jones), c.I-III, Beyrut 1984.
- Yahşi, T. (2013). *Mufaddal b. Seleme'nin Kitabü'l-Melâhi Ve Esmâiha Adlı Eserinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans tezi.
- Zehebî (ö.748/1348) (1995). *Mîzânü'l- i'tidal fi nakdi'l- ricâl*, haz.Ali M.Muavvaz- Adil Ahmed, 1-7 c., Beyrut Darülkütübîl ilmiyye yay. 1416/
- Zemahşerî (ö.538/1144) (1998). *el-Keşşâf*, haz.Adil Ahmed el-Mevcud- Ali Muavviz, c.5, Riyad 1418/
- Zenginbal, M. (1964). *Bedir Gazvesinde Maktul Düşenlerin İsimleri*, Mezuniyet Tezi, İÜ Ed Fak Tarih Bölümü.
- Zeydan, C. (2019). *İslam Uygarlıkları Tarihi*, çev. Necdet Gök, İstanbul İletişim yay.
- Zirikli (2002). *el-A'lâm*, c.1-8, Beyrut Darülmî'l-mellâyin yay.
- Ziyagil, H.E. (2021). "Udun tarihsel gelişim süreci". *Tobider*, 5/1: 1-19.

EXTENDED ABSTRACT

This is the problem and the title we deal with in the article: Musicological Inquiry For The History Of Oud, Did Entellektuel Pagan Nadr B. Hâris Know To Play The Oud?

In today's encyclopedias (such as by Farmer; Pellat; Aycan; Zirikli), we encounter the information that Nadr b. Harith learned the oud and taught it in the Hejaz, along with the information that he bought a singer concubine and brought her to the Hejaz. There is even a claim that Nadr was the "first oud player" of the Hijaz. These claims are examined in the article. In the article, the sources of the subject, which is handled with the qualitative method, have been chronologically criticized. The biography of Nadr b. Harith (d.2/624), who seriously struggled with the invitation of the Prophet to Islam and provoked the Arab polytheists, and acted with Abu Sufyan and Abu Jahl, was published by Ch. Pellat in the encyclopedia of Islam and Köse's special article. We also summarized Nadr's life and re-examined his life through the sources.

Early interpretations and sirah books (such as Mukatil, Taberî, Vahidi) wrote down Nadr's name and actions, but did not mention his interest in music. In the same years, hadiths against buying and selling music, musical instruments and singer concubines were compiled in hadith books but Nadr's no name. Later, it was determined that the knowledge that Nadr knew the oud and that he bought and gifted a thing his friends appeared in history, medicine and literature books and began to spread (like Ibn Qutayba and Ibn Ebi Usaybia). After that, new tafsir works were written that combined this new intellectual knowledge that emerged in the history with the Nadr described in tafsir interpretations. In this combined information, Nadr was included both as a singer slave buyer and as a person who knew music and oud. This combined knowledge seems to have spread and enriched, especially in the field of tafsir, which explains the "lehwu'l-hadith" verse in the Qur'an surah Luqman. We can see these things more clearly in the explanations of Ibn Hibban, Zamakhshari and Suyuti. While explaining the verse, Suyuti combined the information in the works of the hadithists while mentioning the sources of tafsir on the one hand, and he conveyed the views combining that Nadr bought a singer concubine and sent it to the Muslim person to give up. Thus, he enriched the interpretation of the verse like Zamakhshari. In this sense, the sociological impact of both hadithists, commentators and historians may need to be seriously questioned. However, we stated that the hadiths were beyond the limits of our subject, since they did not mention the relationship of our subject, Nadr b.Haris, with the oud.

Among the sources we used, Ibn Qutayba, Mufaddal, Ibn Hurdazbih, Mes'udi, who are the authors of Nadr and oud knowledge, are all contemporary people in the Baghdad science and politics. Mufaddal said that he wrote his book with a special effort to prove that the oud is an ancient instrument among Arabs. If we consider the subject in terms of oud history, this wealth of new information in written works is an attempt to create a history for the oud in Arabs, and some unrealistic views dating back to the Arab physician Haris b.Kelede were developed in the middle of the third century, because they wanted to give the oud a sense of origin from the Hejaz. In addition, we can say that they tried to reinforce this view with the view that Nadr b.Haris knows the oud. Thus, although the information on the music/singer in the hadith collections was not included in the first period sirahs, the information in the commentaries was enriched with new rumors obtained from the music history sources that included the subject later. As a result, in the new tafsir works, Nadr knew epic and oud and the singer bought slaves, hadith fiqh knowledge on music was combined and the commentary of the verse was enriched. It was mentioned in Ibn Sureyc's article that there might be other political reasons behind this enrichment.

In the light of these findings, it was later revealed that Nadr knew the oud, learned the oud, taught the oud, knew music, bought a singer concubine and sent it to convert people to Islam, and that this singer concubine sang obscene songs. Considering the year of writing of Ibn Qutayba's (d.276/889) work, this new view means that it emerged in the middle of the ninth century (mid-third century AH) in historical and medical compilations.

Since they do not exist in the tafsir of Tabari (d.310/922) and Vahidi (d.468/1076), and since they exist in the tafsir of Ibn Hibban (d.354/965), these new views have been used as new tafsir after the middle of the tenth century. Since they do not exist in the tafsir of Tabari (d.310/922) and Vahidi (d.468/1076), and since they exist in the tafsir of Ibn Hibban (d.354/965), these new views have been used and based on Ibn Abbas as new tafsir after the middle of the tenth century. However, some tafsir, history, literature, such as Ibn Kathir (d.774/1372), Nuveyrî, Ibn al-Esir (d.630/1233) from the post-tenth century writers; even, they did not include this information in the works of writers such as Ibn Ebü'd- Dünya (d.280/894) and İbn Kayyim al-Cevziyya (d.751/1350), who directly dealt with the subject of listening to music (i.e. sema and entertainment). As the strongest reason for this, we can think that they did not give credit to these new views, since they were not included in the sources of history, sirah and tafsir in the first period. The same mistakes are repeated in today's researches (such as Farmer, Esed, Dayf, Pellat, Kılıç-ı, Aycan, Ziyagil,

Azizova, Regular) because the edition critiques of such information, which emerged chronologically, are not made, or with the approach of "I am just transferring". It is seen that this misinformation, which was first published in encyclopedias with Farmer's research, has been repeated for 100 years. Some researchers such as Bozkurt (1997), Karakaya (2012), and Uslu (2023b) have hit the mark by not including the subject of nadr and oud in their works.

As a result of the analysis, which is the subject of the article, with the method of critical history and musicology, it has been determined that the intellectual polytheist Nadr had no real interest in music, and that this interest began to be established through Nadr 250 years after his murder, from the middle of the ninth century (3rd century AH). Behind the establishment of this interest, there may be the stance of some scholars and clergy against music, or the need to combine and enrich the information in the face of different topics of discussion may have been felt. The answer to the question in the title of the article is that even though Nadr b.Hâris had probably seen and heard it in Hira, he did not know how to play the oud and did not teach oud/music to anyone because he did not know how to play the oud, and he did not bring oud instruments and knowledge to Hijaz and Mecca, and that he was not the first oud player in the Hijaz. It is understood that the singer did not buy a concubine and send it to Muslims to play the oud, and that he was a good orator, very stubborn, polytheist or pagan and merchant.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 30.08.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 10.09.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1352559>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE TAKSİM İCRASINI GELİŞTİRMeye YÖNELİK ÖNERİLER, RAST VE UŞŞAK MAKAMI ÖRNEĞİ

ALTINKÖPRÜ, Halil¹

ÖZ

Geleneksel Türk sanat müziğinin en önemli türlerinden biri olan taksim, gerek kurgusu gerekse icra özellikleri ile diğer türlerden farklıdır. Taksim türünün giriş/baş, ara, son, geçiş, fihrist, soru-cevaplı (karabatak) ve meyan taksimi şeklinde farklı çeşitleri vardır. Taksimi bir doğaçlamadan ayıran en önemli özellik ise makam olgusudur. Makam olgusu, taksimden sonra icra edilecek eslere hazırlık niteliği taşır. Taksim icrasını geliştirmeye yönelik çalışmaların, geçmişten günümüze meşk kültürü içinde dinleme, gözlem ve tekrara dayalı ampirik çalışma yöntemi ile yapıldığı bilinmektedir. Bu çalışmada; Taksim kurgusu yapılırken kompozisyon algısını geliştirme, giriş-gelişme ve sonuç bölümleri için melodik-teknik

¹ Doç. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, halil.altinkopru@ege.edu.tr,
<https://orcid.org/0000-0002-6023-1666>

müzik pasajları çalışmaları yanında, “şablon yöntemi” diyebileceğimiz bazı kalıp motiflerin yazılıp, onlar üzerinden çalışmaların farklı makamlara uyarlanması önerilmektedir. Çalışmanın örneğini Rast ve Uşşak makamı taksim notasyonu oluşturmaktadır. Çalışmada, Rast ve Uşşak makamı baş/giriş taksimi örneği ile taksim icra becerisinin oluşmasına yönelik teknik ve melodik pasajlar, şablon amaçlı yazılarak bunların önce seyir şeklinde bağımsız icra edilmesi, akabinde rakamlandırılan cümleler şeklinde sıralı icra edilerek taksim halini alması önerisi yer almaktadır. Ayrıca Rast ve Uşşak makamı örneğinde geliştirilen yöntemin diğer makamlara da uygulanmasının, çalgı eğitim sürecine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. İrticalen yapılan taksim icrasının, yazılı materyallerle eğitim sürecine dahil edilmesi, ilk etapta türün yapısına ters bir yaklaşım gibi görünebilir ancak teknik ve melodik kalıp pasajların yazılması, eğitim süresince kılavuz niteliği taşıyacaktır. Taksim icrası geliştirmeye yönelik genel geçer öneriler ve son yıllarda müzik tarihine geçmiş usta icracıların taksim analizleri dışında, alanda yazılı kaynakların yetersiz oluşu çalışmanın özgün değeri açısından dikkate değerdir.

Anahtar Kelimeler: Taksim, seyir, makam, geçki, uşşak.

SUGGESTIONS FOR IMPROVING THE PERFORMANCE OF TAKSIM, IN TRADITIONAL TURKISH ART MUSIC, RAST AND UŞŞAK MAQAM EXAMPLES

ABSTRACT

Taksim, one of the most important types of traditional Turkish music, is different from other types in terms of its structure and performance characteristics. There are different types of Taksim such as introductory/preliminary, intermediate, final, transitional, fihrist, question-answer (karabatak) and meyan Taksim. The most important feature that distinguishes a Taksim from an improvisation is the phenomenon of maqam. The phenomenon of maqam brings with it the purpose of performing the Taksim and is a preparation for the works to be performed after Taksim. It is known that, studies to improve Taksim performance have been carried out from the past to the present with the empirical study method based on listening, observation and repetition within the Meşk culture. In this study, in addition to developing the perception of composition, melodic-technical music

passages for the introduction-development and conclusion sections, it is suggested to write down some pattern motifs, which we can call “template method” and to adapt the studies to different maqams. The sample of the study consist of Rast and Uşşak maqam Taksim notation. In the study it is suggested to write technical and melodic passages for the formation of Taksim performance skills with the example of Rast and Uşşak maqam beginning/enrty Taksim as a template and to perform them first independently in the form of a course, and then transform them into a Taksim fiction by performing them sequentially in the form of numbered sentences. In addition, it is though that the application of the method developed in the example of Rast and Uşşak maqam to the other maqams will contribute to the instrument training process. The inclusion of written materials in the training process for the Taksim performance that unprepared, made in at that moment, may seem like an approach contrary to the structure of the type at first but the writing of technical and melodic pattern passages will serve as a guide during the training process. The lack of written sources in the field except for adopted improving Taksim performance and Taksim analyses of master performers who have passed into music history in recent years, is noteworthy in terms of the original value of the study.

Keywords: Taksim, seyir, maqam, modulation, uşşak.

GİRİŞ

Bu çalışmada, Geleneksel Türk müziğinin önemli türlerinden biri olan taksim icrasına yönelik, çalgı eğitim süreci için, alternatif çalışma önerileri sunulmuştur. Birinci bölümde taksim ve taksim çeşitleri hakkında literatür çalışmaları yer almaktadır. Takip eden bölümlerde rakamsal şablon yöntemi ile taksim icrasını geliştirmeye yönelik öneriler yer almaktadır. Çalışmanın örneklemini Rast ve Uşşak makamları oluşturmaktadır. Tarihsel süreçten günümüze meşk kültürü ile gelen taksim icrası ve öğretim yöntemleri, günümüz modern eğitim sistemi ve konservatuvarlarda çalgı eğitimine yönelik metodlaşma çalışmaları içerisinde eksikliği hissedilen bir konudur. Konu ile ilgili literatürde müzik tarihine geçmiş usta icracıların taksim analizleri, taksim icra sürecine yönelik taksim ölçekleri yanında tarafımızdan sunulacak teknik-melodik pasaj çalışmaları ve örnek şablon taksim notasyonu, çalışmanın bilimsel alan yazındaki karşılıkları olarak değerlendirilebilir. Meşk eğitim sisteminde usta çırak ilişkisi, pek çok alanda olduğu gibi taksim çalışmalarında da geçerlidir. Ancak günümüz modern eğitim yöntemleri içerisinde meşk öğretileri yanında, metoda

yönelik farklı çalışmaların da olduğu bilinmektedir. Öneriler bölümüne geçmeden önce alan yazın ışığında taksime ilişkin bilgilere değinilecek olursa; terim olarak taksim bölme, parçalama, ayırma anlamına gelir.

“Geleneksel Türk müziğinde saz ve ses ile yapılan önemli bir türdür. Özetle, sözlerin ezgi içindeki bölünmeleri sonucu ortaya çıkmış taksim terimi, 13. yüzyılda nehavt eylemek, 15. yüzyılda nehavt ve makam gösterme olarak, 17. yüzyıldan itibaren de taksim geleneksel Türk sanat müziği (GTSM)’ne tam anlamıyla yerleşmiş ve günümüze değin varlığını sürdürmüştür” (Akdoğu, 1989: 43).

“Herhangi bir saz tarafından, herhangi bir veya birkaç makama geçkili olarak yapılan, makamın bütün özelliklerini gösteren, önceden hazırlanmayıp icracının o andaki ilhamıyla yapılan, usule bağlı okmayan saz musikisidir (improvisation)” (Özkan, 1998: 80).

Saz icracıları için taksimün önemine vurgu yapan Yahya şunları belirtmiştir:

“Türk müziğinin ustalık gerektirmesi bakımından en zor türlerinden biri olan taksim, icracılar için yeteneklerini, bilgi seviyelerini, çalgılarına olan hâkimiyetlerini gösterebilecekleri bir özgürlük alanı olmuştur. Fakat bu alan, süreyi doldurabilecekleri boş bir özgürlük alanı değildir. İcracının müziksel kimliğini ortaya koyabileceği, kendini ifade edebileceği bir alandır” (Yahya, 2002:3).

Akdoğu, taksimün temel özelliğinin, makamı en doğru şekilde usulsüz bir beste gibi tarif etmesi ve öncelikle bir kompozisyon niteliği taşıması olduğunu belirtir. Taksim bir kompozisyon olarak değerlendirildiğinde giriş, gelişme, sonuç bölümlerinden oluştuğunu ve bu kurguda icra edilecek makamın seyir özellikleri kısa süre içerisinde, doğru olarak icra edilmesi amaçlanır (Akdoğu, 1989:1-2). *“Türk müziğinin tarihsel gelişiminde icracıların, kendilerini en iyi ifade edebildikleri, geniş bir hareket alanı içerisinde duygu ve müzikal yeterliklerini kendi müzikal anadilleri ile anlatabildikleri form, kuşkusuz taksim formudur”* (Özdemir ve Levendoğlu, 2011: 3). Bu ifade şekli, notadan bağımsız olarak irticalen gerçekleşmektedir. Taksim ile ilgili olarak Yavaşca şunları belirtmektedir:

“Aslında improvize (doğaçlama) bir icra tarzı olan taksim, san’atçının san’attaki hünelerini ortaya koyan, birbirleri ile yakın ve uzak değişik makamları, yerinde veya transpoze (Şed) yani “olması gereken gerçek perdeler yerine başka perdelerde” uyumlu biçimde göstermesi ve icra esnasında makamlar arasında ustalıklı taksimat yapmasından doğan san’at gösterisidir” (Yavaşca, 2002: 105).

Tanbûrî Cemil Bey (1873-1916), Tanbûrî Mesud Cemil Bey (1902-1963), Kanuni Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Udi Şerif Muhiddin Targan (1892-1967), Udi Yorgo Bacanos (1900-1977), Tanbûrî Ercüment Batanay (1927-2004), Neyzen Niyazi Sayın (1927-), Tanbûrî Necdet Yaşar (1930-2017), Kemeçevi İhsan Özgen (1942-2021) gibi pek çok sanatçı taksimlerini ile müzik tarihine geçmiştir. Sözüünü ettiğimiz sanatçılar XX. yüzyılın (yy.) başında ortaya çıkan ilk kayıt teknolojileri sayesinde geleneksel taksim icrasını adeta zirveye taşıyarak kendilerinden sonraki

icracılara örnek olmuşlardır. Taksim, geleneksel Türk sanat müziğinde sazandelerin eğitim merhaleleri içinde bir dönüm noktasını ifade eder. Dönüm noktasından kasıt, çalgı eğitimi sürecinde pedagojik eğitim merhalelerinin temel seviyeden, taksim forumunu icra edebilecek gerekli becerilerin kazanıldığı seviye olarak açıklanabilir. Bir sazandenin profesyonel bir topluluk içerisinde görev alması, ses solistine refakat edebilmesi, bir orkestra içerisinde solist sazanda figürü olarak rol alması farklı yetenekleri ifade eder. Tüm bunların dışında bir sazanda için taksim yapabilme becerisi başlı başına ayrı bir çalışma, beceri ve çaba gerektiren özel bir icra şeklidir. Taksim yapacak icracıda makam kavramına dair gerekli teorik bilgiler yanında, bestecilik olgusunun da öne çıkması gerekir. Bu bestecilik olgusu, ezgi üretme yanında, yaratılan ezginin teorik bilgiler ışığında estetik açıdan özgün bir icra kimliğine büründürülmesi gerekir. Bestecilik unsuru doğuştan gelen bir yeteneğe bağlı olduğundan dolayı, bu yeteneğin açığa çıkması müzikal donanım yanında kişide var olan yaratıcılık kavramının da ortaya çıkması ile aynı anlamı ifade eder. Bu konuda, Önalı şunları belirtmektedir: “*Makam kültürü, makamın içindeki geçkiler, makam seyri ve bu seyirler içindeki pratik zekâ çok önemlidir. Bu sanatla uğraşan kişinin parlak bir zekâyâ sahip olması gerekir. Aksi takdirde vasat bir zekâdan iyi bir improvizasyon beklemek boşunadır*” (akt. Ünsal, 1994: 5). Taksim icrasında başarılı olmak için çalgı hakimiyeti de olması gerekir. Bu konuda Akdoğu şunları belirtir: “*Bir taksim; dinlenebilir, özgün ve sanatsal olabilmesi için, taksim yapacak kişide iki temel özelliğin mutlaka bulunması gerekir; bestecilik yeteneği ve çalgı hâkimiyeti*” (Akdoğu, 1989: 1-2). Yakın tarihimize bakıldığında; taksim türü ile ilgili olarak özellikle taş plak kayıtları ile günümüze intikal etmiş Tanburi Cemil Bey’in taksimleri, ileri icra tekniği ve taksim kültürünü zirveye taşımış olması bakımından çok kıymetli bir hazinedir. Cemil Bey’in gerek taksim icrasındaki teknik gerekse taksimlerindeki melodi zenginliği ile hem kendi dönemini hem de kendinden sonraki kuşakları derinden etkilemiş olduğu herkesçe kabul gören bir gerçektir. Geleneksel Türk müziğinin en önemli özelliği, makam ve usul zenginliği bakımından oldukça gelişmiş olmasıdır. Makam kavramının en önemli özelliği ise, seyir karakteri, perdelerin özellikleri, makamın önemli perdelerdeki asma kalış duygusu ile ortaya çıkan makam geçkileri ve makam terkipleri birinci derecede önem arz eder. Hem saz hem de ses icrasında icracının ustalığının ölçüsü makam perdelerini doğru icra etmesi, bazı perdelerde çıkış ve inisi seyir karakterine göre tizleşerek, pestleşerek üstlendiği misyon, kısacası, perdecî bir anlayışın da içinde olduğu bir metafordan söz etmek gerekir. Taksim içinde yer alan teknik veya melodik diyebileceğimiz pasajlar makam olgusunu dinleyiciye aktarır nitelikte olmalıdır. Özellikle giriş ve

sonuç bölümü makam duyumunun en üst düzeyde olduğu bölümlerdir. Gelişme bölümünde A makamından yakın ve uzak diyebileceğimiz makamları duyurmak suretiyle, taksim kompozisyon değeri güçlendirilebilir. Ana makamın dışında farklı makamlara geçilmesi, geçki tekniği ile yapılan müzikal yolculuklardır. İlk makamdan başlayıp farklı makamlara geçkiler yapıldıktan sonra tekrar başlangıçta yapılan makamda karar verilmesi ana makamın ezgisel açıdan zenginleşmesini sağlar. A makamından farklı makamlara geçip başlangıç makamından farklı bir makamda karar verilmesi geçki tekniği ile olur. “*Geçki, belirli kurallar içerisinde melodik akışı bozmadan bir makamdan bir başka makama yapılan melodik aktarımdır*” (Altınköprü, 2021: 10).

“Fasılların ortasında geleneksel olarak yer alan taksimler, solo veya toplu icra ortalarında makam geçkisi gerektiğinde yapılan taksimler “Ara taksimi” veya “Geçiş Taksimi”. Fasil sonlarında, oyun havalarda diğer çalgıların tempo tuttuğu esnada bir çalgının taksim yapmasına meyan taksimi denir. Çok sayıda makamın ard arda geçkilerle birbirine bağlandığı taksimlere Fihrist Taksim denir. Fihrist Taksim, aynen Fihrist Peşrevlerdeki ve Kar-ı Natıklardaki gibi, ana tema, Türk musikisindeki makamatin uyumlu olanlarını sıralamaktır” (Yavaşca, 2002:105).

Taksimlerin süreleri, icra edilecek ortam ve amaca göre değişebilir ancak genel olarak yarım dakika süren plak taksimleri gibi yaklaşık 5 dakika süren fasıl ara taksimleri de vardır. Fihrist taksimler gibi daha uzun süreli taksimler de vardır. Taksim süresi ve niteliği konusunda Öztuna şunları belirtmiştir: “*Taksim yarım dakikadan kısa bir saatten uzun olabilir. Zamanla kayıtlı değildir. Taksim yapan ve yapanların kabiliyetleri, ses ve saz güzellikleri dinleyenin ilgisini muhafaza derecesi ile alakalıdır*” (Öztuna, 1976: 298). “*Türk musikisinde ses ile yapılan taksime gazel denir. Bu adlandırmaya sebep, ses taksimlerinde güftenin hemen daima gazel formundaki şiirlerden seçilmesidir. Gazel, taksim gibi irticale dayanan bir şekildir. Usulsüzdür.*” (Dural, 2011: 19). Geleneksel Türk sanat müziğinde gazel yanında kaside, naat, sela, ezan gibi dini türler de ses ile yapılan taksimlere örnek sayılabilir. Gazelhan ve kasidehan icrası esnasında çalgı eşliği de olabilir. Çalgının eşlik ettiği taksim de irticalen yapılır ancak ses icrası ile uyumlu, makam ve kompozisyon kavramlarına da bağlı olarak icra edilir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki taksim icra şekli ile günümüz arasında farklılıklar vardır. Bu konuda Cüneyt Orhon şunları belirtir: “*Taksim tarihi ile ilgili olarak 60 sene evveline gidilebilmektedir. O zamandan bu zamana tavırlarda değişmeler olmuştur. Hem gazel hem de saz taksimi yerlerini kaybetmişlerdir*” (akt. Ünsal, 1994: 3). Günümüzde taksim icra stillerine bakıldığında, makam seyir kavramlarından bağımsız olarak doğaçlama ya da yorumlama gibi kavramlara yönelişlerin olduğu açıktır. Genç kuşak saz icracıları arasında taksim icrası içinde geçmiş dönemlerden farklı olarak, arpej, akor gibi teknikler daha sık kullanılmaktadır.

Çalışmanın Amacı

Çalışmanın amacı; tarihsel süreçte, geleneksel Türk sanat müziği türlerinden olan taksime ilişkin meşk kültürü içerisinde günümüze intikal etmiş yöntemler yanında, günümüz konservatuvarlarındaki modern eğitim sisteminde sürekli artmakta olan metod ve alternatif çalışma yöntemlerine paralel olarak yeni bir öneri sunmak ve alana katkıda bulunmaktır.

Çalışmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma geleneksel Türk müziği makam ve seyir anlayışı içinde taksim türü ile sınırlandırılmıştır. Çalışmanın örneklemini ekler bölümünde yer alan Rast ve Uşşak makamları giriş taksimi çalışma modeli oluşturmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada taksim konusunda, gerekli literatürün taranması ve mevcut durumun saptanarak genel bir görüş kazandırılmasından dolayı betimsel bir araştırma yöntemi kullanılmıştır. Taksim icrasını geliştirmeye yönelik genel öneriler yanında, teknik ve melodik müzik pasajlarının yazılı materyal haline getirilmesi önerisi bakımından çalışma, deneysel çalışma modelidir.

Önerilen yöntemde; taksim kompozisyon kurgusu A, B ve C cümlelerinden oluşmaktadır. A cümlesi giriş bölümünü, B cümlesi gelişme bölümünü, C cümlesi ise taksimin sonuç bölümünü oluşturmaktadır. Eğer taksimde gelişme bölümünden sonra makamın genişleme bölgesi gösterilip, farklı makamlara geçki varsa bu taksimin “meyan” bölümünü oluşturmaktadır.

Buna göre meyansız ve kısa taksimin kurgusu A + B + C şeklinde olur.

Taksimde genişleme bölgesi gösterilmişse, makam geçkisi yapılmışsa bu durumdaki taksimin kurgusu ise A + B + MEYAN + C şeklinde olur.

Kurgulanan kompozisyonda giriş bölümü, A1, A2, A3 şeklinde üç farklı cümleden oluşmaktadır. Gelişme bölümü, B1, B2, B3 şeklinde yine üç farklı cümleden oluşmaktadır. Kurgulanan taksimde kompozisyonunda meyan cümlesi (varsa) farklı bir cümle şeklinde değil, gelişme ile sonuç bölümü arasında yazılmıştır. Sonuç bölümü de yine giriş ve gelişme bölümü gibi C1, C2, C3 şeklinde 3 farklı cümleden oluşturulmuştur. Geleneksel Türk müziği kültürümüz içerisinde makamın genişleme bölgelerinin gösterilmediği ve farklı makamlara geçki yapılmayan meyansız kısa süreli taksimler de çok sık kullanılmaktadır.

Aşağıda, Rast makamında yazılmış taksim şablonunda hem makamın genişleme bölgelerinin gösterildiği meyanlı geçkili cümleler, hem de meyansız ve geçkisiz alternatif cümlelerin yer aldığı taksim pasajları gösterilmektedir (Nota 1).

RAST MAKAMI TAKSİM ŞABLONU





C 2

C 3

C 4

trm

Nota 1: Rast makamı taksim şablonu.

Benzer bir çalışma Uşşak makamı taksim örneğinde yapılmıştır (Nota 2).

UŞŞAK MAKAMI TAKSİM ŞABLONU

A 1



A 2



A 3



A 4



B 1



B 2



B 3



B 4



C 1

C 2

C 3

C 4

Nota 2: Uşşak makamı taksim şablonu.

Harfler ve rakamlarla gösterilen bu alternatif taksim cümlelerinin defalarca tekrar edilerek icra edilmesi önerilmektedir. Bu çalışma sonucunda ilgili makamda hem teknik hem de melodik ezgilerin birbiri ile olan bağlantısı net olarak anlaşılacaktır. Puandorglu bölümler makamın asma kalış perdeleri olup, uzun sesli veya tremololu olarak icra edilmelidir. Bu alternatif cümlelerin hepsi ABC şeklinde sıra ile icra edildiğinde 3 farklı taksim ortaya çıkacaktır. Bu şekildeki bir çalışmanın, bir sazendenin taksim icra becerisini geliştirmeye katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Son olarak A, B ve C cümlelerinden birer tane icra edildiği zaman, ilgili makamın taksimi icra edilmiş olacaktır (Ek: Nota 3: Uşşak makamı taksim).

Taksim İcrasını Geliştirmeye Yönelik Öneriler

Bu çalışma, gerek konservatuvarda örgün eğitim modeli içerisinde öğrenim gören 3. ve 4. Sınıf öğrencileri, gerekse yaygın eğitim modeli içerisinde farklı kurumlarda öğrenim gören çalgı eğitimi

alan öğrencilere yönelik taksim icra becerisini geliştirici alternatif yöntem önerilerini kapsamaktadır. Taksim icrası için dikkat edilmesi gereken ve önem arz eden önemli kavramlardan biri kompozisyonudur. Kompozisyon kurgusu içerisinde yer alacak melodik ve teknik pasaj çalışmaları ve öneriler, tüm geleneksel Türk müziği çalgıları için geçerlidir. Ancak bazı çalgıların teknik olanakları ve ses genliği farklı olduğu için, bu çalgılara yönelik spesifik çalışma şekilleri de mevcuttur. Örneğin ney ve klasik kemençe için yapılacak taksim notasyonlarında daha sade ve uzun seslerin ağırlıkta olduğu cümleler kullanılır. Ancak bu uzun sesli cümleler de yine kompozisyon kuralları içerisinde seyrederek. Konservatuvar ve eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerindeki eğitim sürecinde taksim icrasına yönelik müfredat oldukça azdır. Bu ve benzeri sebeplerden dolayı öğrencilerin taksim icrası bakımından zorlandıkları bir gerçektir. Çalhan ve Yokuş'un "Kanun Öğrencilerinin Taksim Yapmaya Yönelik Görüşlerinin Değerlendirilmesi" adlı çalışmalarında, kanun öğrencilerinin taksim yaparken yaşadıkları müzikal ve teknik zorluklara ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde, kanunda taksim yapan öğrencilerin çoğunun taksimde geçki ve makam konusunda zorluk çektiği, üç öğrencinin ise taksim yaparken geçki ve makam bilgisinin yanında mandal kullanımı, süsleme ve motif geliştirme konularında taksim yaparken zorluk yaşadıkları sonucuna varmışlardır. Kanun öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik kendi yeterlilikleriyle ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde ise öğrencilerin çoğunun makam ve geçki konusunda zorluk yaşadıkları; bunun yanında, taksim yaparken motif geliştirme, süsleme ve çalgıya hakimiyet konularında sıkıntı yaşadıklarını saptamışlardır (Çalhan ve Yokuş, 2019: 91-104). Söz konusu çalışma, kanunla taksim yapabilme becerisinin gelişmesi için, teknik pasajlar yanında iyi derecede makam bilgisi ve makamlara ait karakteristik seyir özelliklerinin de iyi etüt edilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Söz konusu çalışma süreci ve gerekli donanım sadece kanun için değil, diğer tüm Geleneksel Türk müziği melodik çalgıları içinde geçerli olduğu herkesçe kabul gören bir gerçektir. Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde taksim, en az bir makamda icra edilir. Bazen birden çok makamı da içine alabilen bu yapı, mutlaka müzikal bir kompozisyon içinde kurgulanmalıdır. Taksim çalışmaları temel seyirler ile başlamalıdır. "*Seyir, teorinin pratiğe/müziğe dönüştüğü, makamı oluşturan en önemli unsurdur. Makama dayalı seyir ve besteye dayalı seyir olmak üzere iki farklı seyir türü vardır*" (Öztürk, 2014: 82).

"Makama dayalı seyirde amaç; perde düzenindeki perdeleri kullanarak temel ve öğretici bir seyir icra etmektir. Besteye dayalı seyir ise temel ilkelere bağlı olmanın yanında üretkenlik amaçlanan, kompozisyon amacı taşıyan, icracının; müzik kültürünü, müzik anlayışını, teknik ve yorum gücünü yansıtan, icracının üslup ve

tavrını sergileyen seyir türüdür. Besteye dayalı seyir; taksim, açış ve gazelin de temelini oluşturur” (Gürel, 2021:1384).

Makam kavramına dair durak, seyir, önemli kalış perdeleri gibi makama dair karakteristik özellikler ile taksim icra etme çalışmalarında deney ve tekrara dayalı çalışmalar giriş, gelişme ve sonuç cümleleri içerisinde bağımsız ampirik pasajlar olarak defalarca tekrar edilmelidir. Tuşe hakimiyeti, pürüzsüz ses elde etme, teknik pasajlar ve makamın önemli seslerinde yapılan asma kalışlar taksim içerisindeki önemli etmenlerdir. Bu çalışmada örnek olarak Rast ve Uşşak makamı taksim örneği sunulacaktır.

Taksimın Temel Kurgusu ve Taksim İcra Ederken Dikkat Edilmesi Gereken Hususlar

1. Taksimler bir kompozisyon anlayışı içerisinde mutlaka giriş, gelişme ve sonuç şeklinde kurgulanmalıdır.
2. Giriş bölümü makamın seyir karakterine bağlı olarak durak, güçlü veya tiz durak civarından seyre başlanmalıdır. Aynı şekilde seyir karakterine bağlı olarak durak, güçlü veya tiz durak seslerinde asma kalış yapılmalıdır.
3. Gelişme bölümü, makamın diğer seslerini de (güçlü üstü, yeden, tiz durak) gösterdikten sonra makamın genişleme bölgelerini göstermeye yönelik ezgilerden oluşmalıdır. Genişleme bölgeleri çıkıcı seyir özelliğinde olan makamlarda karar sesinin alt perdelerinde (Uşşak ve Rast makamlarında olduğu gibi) yapılır. İnci seyir karakterli makamlarda tiz durağın üst bölgelerinde (Muhayyer, Tahir, Şehnazbuselik makamlarında olduğu gibi) ezgi geliştirme şeklinde olur. İnci-çıkıcı seyir karakterli makamlarda ise çoğunluk tiz durak veya daha üst bölgelerde yapılan ezgilerle olur. Kısa süreli taksimlerde taksimın kurgusu giriş, gelişme ve sonuç şeklinde küçük bir kompozisyon şeklinde kurgulansa da gelişme bölümünde, ana makamın dizisi içerisinde seyreder ve durak, tiz durak seslerinin altında veya üstünde genişleme ve farklı makamlara geçki yapılmadan taksim sonlandırılabilir.
4. Sonuç bölümünde ise ezgi makamın ana dizisinde özet yapar nitelikte olup, genelde yeden sesi kullanılarak karar sesinde taksim sonlandırılır.
5. Taksimın dinleyici kulağında taksim yapılacak makama ilişkin etkiyi bırakması için kompozisyon bölümleri arasında uzun, bölüm içlerindeki kısa cümleler arasında da kısa süreli kalışlar yapılmalıdır. Bu sessiz kalışlar hem kompozisyonun bölümleri arasındaki farklılığı hem de dinleyici kulağında ezgilerin hazmedilerek tüketilmesini kolaylaştırır.

Rast Makamı Seyir Özellikleri

Geleneksel Türk sanat müziğinin en önemli makamlarından biri olan Rast makamı, Arel-Ezgi-Uzdilek makam anlayışından önceki dönemlerde ana makam olarak kabul edildiği herkeşçe bilinmektedir. “Rast perde düzeninde kendi evi olan Rast perdesinden başlayıp herhangi bir perde evinde durmadan seyir ettikten sonra tekrar kendi perde evi olan Rast perdesine gelip orada karar verir” (İrden, 2021: 2). Çıkıcı seyir özelliğine sahip olan Rast makamı, Rast perdesi ve civarından seyre başlar. Neva perdesi üzerinde Rast ve Buselik çeşnilerinden sonra, Rast perde düzeni üzerinde olan Segâh perdesinde Segâh çeşnili, Dügâh perdesinde Uşşak çeşnili asma kalırlar yapar. Karara giderken Yegah perdesinde Rast çeşnili genişleme bölgesini de gösterdikten sonra Rast terkibi oluşmuş olur. Son olarak Rast perdesinde Rast çeşnili tam karar yapar.

Uşşak Makamı Seyir Özellikleri

Uşşak makamı çıkıcı seyir özelliğine sahip makamlarımızdan biridir. Bu nedenle Uşşak makamı taksimine, seyir karakterine uygun olarak karar perdesi ve civarından başlanır ve daha sonra güçlü Neva perdesine yönelilir. Neva perdesi üzerinde Buselik çeşnili asma kalış yaptıktan sonra Segâh perdesinde Segâh çeşnili asma kalış, Rast perdesinde Rast çeşnili asma kalırlar yapılır. Makam çıkıcı seyir özelliğine sahip olsa da zaman zaman Muhayyer perdesinde Uşşak çeşnili genişleme yapabilir. Neva perdesinde Hicaz çeşnili asma kalış ve Dügâh perdesinde Karcığâr makamı terkipleri makamın icrasında sıklıkla kullanılan yakın geçkilerdir. “Uşşak makamı birden fazla farklı makam ve terkiib ile birleşirse Uşşak terkibi oluşur” (İrden, 2021: 2). Yakın makam geçkilerinden sonra, Uşşak makamının ana seslerine geçilir, Yegah perdesinde Rast çeşnili asma kalış da gösterildikten sonra Dügâh perdesinde Uşşak çeşnili tam karar yapılarak seyir sonlandırılır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada geleneksel Türk müziğinin önemli türlerinden olan taksim icrasına yönelik öğretim yöntemleri bağlamında öneriler sunulmuştur. Geçmişten günümüze kadar varlığını her ne kadar meşk öğretim sisteminde sürdürdüğü gerçeği yanında, modern eğitime geçişte taksim türünün metod ve alternatif çalışma yöntemleri ile desteklenmesi gerektiği, bu amaçla taksim kompozisyonu içindeki pasajların numaralandırılması önerilmiştir. Bu pasajlar teknik ve melodik olarak ikiye ayrılmaktadır. Özellikle teknik pasajların tekrara dayalı çalışılması hangi makamda olursa olsun taksim icracısına önemli katkılar sağladığı düşünülmektedir. İrcacının, makamın asli

karakterini göstermeye yönelik melodik pasajları belirli bir kompozisyon kurgusu içerisinde aktarması, aynı zamanda icracının bestecilik kimliğini ortaya çıkaracaktır. Teknik müzik pasajlarının çözümlenmesi, tüm müzik türleri içerisinde özel çalışma disiplini gerektirdiği gibi taksim için de geçerlidir. Peşrev, saz semai, longa, sirto gibi çalgısal eserlerde yer alan teknik pasajları çözümlmek için gösterilen spesifik çalışma yöntemleri, taksim çalışmaları içinde geçerlidir. Özellikle notaya alınmış taksim örnekleri veya şablon teknik pasajlar da aynı yöntem ile çalışılabilir. Sözlü eserlerde ise teknik ezgiler yanında daha çok melodik ezgiler ön planda olur. Taksim icrası için hazırlanacak teknik ve melodik müzik pasajları yukarıda söz edilen türlerden de alınarak yazılabilir. Genel olarak (icracının o anki ruh halini yansıtması bakımından) taksimin en önemli özelliği olan irticalen icra, hem meşk kültürü içinde hem de akademik müzik camiasında kabul görmektedir. Ancak çalışmanın örnekleminde yer alan taksim icrasına yönelik yazılı müzik pasajlarının ve kaynaklarının akademik müzik öğretim sürecine dahil edilmesi, konuya farklı bir perspektiften bakış açısı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (1989). Taksim nedir, nasıl yapılır? İhlas Basımevi, İzmir.
- Altınköprü, H. (2021). Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsinde Makam Geçkileri. EYS Basım. Yay. Amb. San. Tic. Ltd. Şti., İzmir.
- Çalhan N., Yokuş H. (2019). Kanun Öğrencilerinin Taksim Yapmaya Yönelik Görüşlerinin Değerlendirilmesi. *Eurasion Journal Of Music and Dance*, İzmir, (15).
- Dural S. (2011). Türk Musikisi Meşk Geleneğinde Bir İcra; Hafız Sami. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Gürel, M. (2021). Anadolu Edvar Geleneği Yaklaşımıyla Makamı Oluşturan Temel İlke ve Öğeler, Hicaz Perde Düzeninden Doğan Otuz Yedi Makam. *İdil*, 85.
- İrden, S. (2021). Makamlar. Eğitim Yayınevi, Dizgi Ofset, İstanbul.
- Özdemir A. T., Levendoğlu Ö. O. (2011). Ud İcra Geleneğinde Cinuçen Tanrıkorur Ekolünün Uzzal Taksim Üzerinden Yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ankara, c 1.
- Özkan, İ. H. (1998). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri. Ötüken Neşriyat A.Ş. Birlik Ofset, 4. Baskı, İstanbul.

- Öztuna, Y. (1976). Türk Musikisi Ansiklopedisi. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, cilt 2.
- Ünsal, A. (1994). Bayati-Şiraz Makamında Taksim Yaparken Şube Kuruluşları. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Yahya, G. (2002). Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar). Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat-Müzik Eserleri Dizisi, Ankara.
- Yavaşca, A. (2002). Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, Mart Matbaacılık Sanatları, İstanbul.

EXTENDED ABSTRACT

Taksim, one of the most important types of traditional Turkish art music, is different from other types both in its structure and performance characteristics. There are different types of Taksim such as introductory/ first, intermediate, final, transitional, fihrist, question/answer, (karabatak) and meyan taksim.

The most important feature that, distinguishes a Taksim from an improvisation is the phenomenon of maqam. The phenomenon of maqam brings along the purpose of Taksim and serves as preparation for the works to be performed after Taksim.

It is known that, studies to improve Taksim performance have been carried out from the past to the present with the empirical study method based on listening, observation and repetition within the meşk culture. In this study, in addition to developing the perception of composition, melodic/technical music passages for the introduction-development and conclusion sections, it is suggested to write down some pattern motifs, which we can call "template method", to adapt the studies to different maqams.

The sample of the study consists of Rast and Ussak maqam Taksim notation. In the study there is a suggestion that, technical and melodic passages for the information of Taksim performance skills with the example of the Rast and Ussak maqam beginning/entry Taksim are written as a template and that they are first performed independently in the form of a course and then performed sequentially in the form of numbered sentences and turned into a Taksim.

In addition, it is thought that the application of method developed in the example of Rast and Ussak maqam to the other maqams will contribute to the instrument training process.

The inclusion of written materials in the training process for the Taksim performance that unprepared, made in at that moment may seem like an approach contrary to the structure of the types at first, but the writing of technical and melodic pattern passages will serve as a guide during the training process.

The lack of written sources in the field, except for generally valid suggestions for improving Taksim performance and the Taksim analyses of master performers who have passed into music history in recent years, is noteworthy in terms of the original value of the study.

In this study, alternative study suggestions are presented for the instrument training process for the performance of Taksim one of the important types of traditional Turkish music. The first section includes literature studies about Taksim and Taksim types. In the following sections, suggestion for improving Taksim performance with the numerical template method are presented. The sample of Rast and Ussak maqams.

Taksim performance and teaching methods, which have come from the historical process to the present day with the mesk culture, is a subject that is felt to be lacking in today's modern education system methodization studies for instrument training in conservatories. The master-apprentice relationship in mesk education system is also valid in Taksim studies on the method in addition to teaching of mesk. Taksim represents a turning point in the training stages of instrumentalist in traditional Turkish art music. The ability of instrumentalist to take part in professional ensemble, to accompany a vocal soloist, to take part as soloist instrumentalist figure in an orchestra expresses different talents.

Apart from all these, the ability to make a Taksim for a instrumentalist is in itself a special form of performance that requires a separate study, skill and effort. In addition to the necessary theoretical knowledge about the concept of maqam, the concept of composition should also come to the fore in the performer who will make a Taksim. The most important feature of traditional Turkish music is that it is highly developed in terms of makam and method richness. The most important feature of the concept of maqam is the character of the course, the characteristics of the pitches, the maqam passages and maqam compositions that emerge with the sense of suspension of the maqam at important pitches are of primary importance. In both instrumental and vocal performance, the measure of the performer's mastery is the correct performance of the maqam pitches, the mission he/she undertakes by performing high or low pitches according to the ascending and descending

Succession (Seyir) character. In short, it is necessary to mention a metaphor that includes a fretting understanding.

The technical or melodic passages in the Taksim should convey the maqam phenomenon to the listener. Especially the introduction and conclusion are the sections where the maqam sensation is at the highest level. The aim of this study is to present to a new suggestion and contribute to the field in parallel with the methods that have been passed down to the present day in the mesk culture regarding Taksim, which is one of the types of traditional Turkish art music in the historical process, as well as the methods and alternative working methods that are constantly increasing in the modern education system in today's Conservatories. This study is limited to the Taksim type within the maqam and course understanding of traditional Turkish music. The sample of the study consist of the Rast and Ussak maqams introduction Taksim study model in appendix. In this study, a discriptive research method was used because of the necessary literatüre on Taksim was reviewed and general view was gained by determining the current situation.

The study is an experimental model in terms of the proposal to turn technical and melodic music passages into written material, as well as general suggestions for improving the performance of the Taksim. In the proposed method, the Taksim composition consists of three different sentences as A1, A2, In the proposed method, the Taksim composition consists of three different sentences as A1,A2,A3. The development section consists of three different sentences as B1,B2,B3. The meyan sentences (if any) in the composition is not written as a different sentences, but between the development and conclusion. The conclusion section, like the introduction and development section, as C1,C2,C3. Is is recommended that these alternative Taksim sentences show in letters and numbers to be practiced with a study based on repetition and analyses.

As a result of this study, the connection between both technical and melodic melodies in the related maqam will be clearly understand.

In general, unprepared performance made at that moment, which is the most important feature of Taksim (in terms of reflecting the performer's current state of mind), is accepted both within the mesk culture and in the academic music community. However, the inclusion of written music passages and sources for the performance of Taksim in the sample of this study in the academic music teaching process will provide a different perspective on the subject.

Ek-1 Nota 3: Uşşak Makamı Taksim Örneği

UŞŞAK MAKAMINDA TAKSİM

A

B

C

The musical score is written in a single system with four staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth staff concludes the piece with a fermata on the final note, a trill (tr) marking, and a final double bar line.

Nota 3: Uşşak makamında taksim.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 12.07.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 10.08.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1326489>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

MEVLEVİHANELERİN OSMANLI VE KONYA MÜZİK KÜLTÜRÜNDE OYNADIĞI SİVİL TOPLUM ÖRGÜTÜ ROLÜ VE ETKİLERİ

GÜRKAN, Barış¹

ÖZ

Müzik gelenekleri, yaşayan ve toplumsal bir olgu olarak doğası gereği değişim ve süreklilik ikiliğinde bir denge arayışındadır. Bu ikilik durumunda değişime yönelik eğilim, o toplumun ortak çıkarlarıyla ilişkili olmalıdır ve bir konsensüse ihtiyaç duyar. Sivil toplum örgütlerinin bu değişim üzerindeki rolü kamuoyu üretebilme, kurumsal olarak tekrar eden pratiklerle ve mensuplarının toplu çabalarıyla bunu içinde buldukları toplumun kültürel yaşamına sirayet ettirebilme güçleri bakımından önemlidir. Hatta oluşturdukları kamuoyu ile rızaya dayalı bir gündem oluşturabilme kabiliyetlerinden dolayı devletin baskıcı politikalarından çok daha hızlı ve kalıcı etki gösterebilmeleri dikkat çekicidir.

Osmanlı Devleti'nin yönetim anlayışında odaklanılan alanlardan biri olmayan kültürel hayat, dönemin sivil toplum örgütü niteliğindeki yerel veya ülke sınırlarında farklı yerlerde kurumsal yapılanmasını inşa etmiş lonca ve tarikat gibi oluşumların ürettiği kamuoyundan etkilenmiştir. Mevlevihaneler de başta Konya ve İstanbul olmak üzere Osmanlı Devleti sınırları boyunca pek çok

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, baris.gurkan@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0009-0008-5677-7413>

noktada devletin ihmal ettiği müzik alanında kurumsal himayesi ve oluşturduğu sanat kamuoyu ile günümüzde sivil toplum örgütlerinin oynadığı rolü yerine getirmiştir. Bu çalışma, Mevlevihanelerin Osmanlı ve Konya müzik kültüründeki önemli etkisinin sivil toplum örgütü rolü bağlamında nasıl gerçekleştiğini incelemeyi amaçlar.

Anahtar Kelimeler: Mevlevihaneler, Konya müzik kültürü, sivil toplum örgütü, müzikal değişim, sanat kamuoyu.

THE ROLE OF NON-GOVERNMENTAL ORGANIZATION AND ITS EFFECTS OF MEVLEVIHANES IN OTTOMAN AND KONYA MUSIC CULTURE

ABSTRACT

Music traditions, as a living and social phenomenon, seek a balance in the dichotomy of change and continuity by nature. In this dichotomy, the tendency towards change must be related to the common interests of that society and needs a social consensus. The role of non-governmental organizations in this change is important in terms of their ability to generate public opinion, and to spread this to the cultural life of the society they are in, with institutionally repetitive practices and collective efforts of their members. In fact, it is remarkable that they can have a much faster and more permanent effect than the repressive policies of the state, due to their ability to create an agenda based on consent with the public opinion they form.

Cultural life, which was not a primary focus in the administrative philosophy of the Ottoman Empire, was influenced by public opinion generated by the era's non-governmental organizations, such as guilds and sects, which established their institutional structures in various locations within the country's borders. Mevlevihanes, especially in Konya and Istanbul, have fulfilled the role played by non-governmental organizations today with the institutional patronage of the state in the field of music and the art public they created. This research aims to investigate the significant influence of Mevlevi lodges on Ottoman and Konya music culture, in the context of the role of non-governmental organizations.

Keywords: Mevlevihanes, Konya music culture, non-governmental organization, musical change, public opinion on art.

GİRİŞ

Bir toplumun müzik kültürünün şekillenmesini sağlayan pek çok bileşenle birlikte, aslında birbiriyle iç içe bulunmalarına rağmen sadece eylemsel süreçteki farklılıktan dolayı kategorik olarak ayrı gruplar olarak ele alınabilecek iki ana aktör öne çıkar. İlki müziği üretenler, ikincisi ise üretilen müziği beğenileri, kabul veya reddiyeleriyle değerlendiren, beklentilerini müzik üreticilerine ileten ve bu hususta müzisyenlerle birlikte bir ortak kanaati şekillendiren dinleyicilerdir. Ortak kanaatin oluşma süreci bazı toplumlarda, toplumu oluşturan bütün üyelerin ortak ve eşit katılımıyla manipülasyondan bağımsız şekillenirken, kimi toplumlarda bazı yönlendirmelere açıktır. Diğer bir ifadeyle söz konusu ortak kanaatin şekillenmesinde zaman ve mekâna bağlı olarak farklı kanaat önderlerinin veya kurumların doğrudan veya dolaylı yönlendirmelerinden söz edilebilir. Kurumsal boyuttaki bu yönlendirmelere ev sahipliği yapan oluşumlar içinde bu çalışmanın odaklanacağı organizasyonlar sivil toplum örgütleri olacaktır.

Sivil toplum örgütü kavramı, bir kavram olarak sınırları keskin çizgilerle tanımlanmış bir 'tek tipliliği' işaret etmez. Bunun başlıca nedenleri kavramın kapsamının insanın doğa halinden çıktığı eski dönemlerden küreselleşmeyi yaşayan çağdaş insana kadar geçen süreçteki hem demografik, hem coğrafik, hem yönetsel, hem de kültürel olarak büyük bir çeşitliliği kapsayacak kadar geniş olmasının yanı sıra, 'sivil' kelimesinin hem dünyada hem de Türkiye'de ifade ettiklerinin çokluğu ve farklılığının yol açtığı belirsizliklerdir. Bir başka ifadeyle bu olgu, içerdiği bazı 'can alıcı' özelliklerden dolayı pek çok sosyal organizasyonun sivil toplum örgütü kapsamı dışına atılamaması olarak da yorumlanabilir. Ancak sivil toplum örgütü kapsamında değerlendirilecek oluşumların bazı ortak özellikleri de paylaşımları beklenir. Örneğin devletten bağımsız, kendi özerk mekanizmasına sahip ve ekonomik olarak kendi kendine yeten bir örgütün, tüm çalışmalarını ırkçı bir odakla 'diğerlerinin' eşitçe yaşam hakkının kısıtlanması üzerine kurması -ana amacı dışındaki tüm özelliklerinin sivil toplum örgütü tanımlarıyla örtüşmesine rağmen- günümüzde yaygın anlamıyla kullanılan sivil toplum örgütü kapsamında değerlendirilmesini şüpheli kılar. Sivil toplum örgütü kavramının esnek ve hatta geçirgen yapısı yukarıdaki örneğin zıttı olarak değerlendirilebilecek durumlarda da aynı şekilde işler. Bir başka ifadeyle, günümüzde bir organizasyon sivil toplumun ifade ettiği gibi, devlet destekli fakat devlet kontrolünden bağımsız bir oluşum olmasa bile, etkilediği insan toplulukları ve amaçlarından dolayı, sivil toplum örgütü kapsamı dışında değerlendirilemezler. İlgili başlık altında ayrıca ele alınacak olduğu üzere,

Osmanlı Devleti'ndeki tarikatlar da sivil toplum örgütü tanımının bu geniş yelpazesi içerisinde konumlandırılırlar ki bu çalışma özelinde Mevleviliğin ve Mevlevihanelerin sivil toplum örgütü rolüne odaklanılacaktır.

Mevlevilik, günümüzde tüm dinamikleriyle sürekliliğini koruyan bir kurum olarak kabul edilemez. 1950'lerden sonra bir yandan 'devlet kontrolünde' bir 'kültür hazinesi' sıfatıyla değerleri yaşatılmaya çalışılırken, diğer yandan manevi gücünün ve mistisizminin ticari platformda pragmatik anlama devşirildiği bir pazarı da ifade eder. Ancak yaklaşık 700 yıllık bir geçmişe sahip olan Mevleviliğin bu topraklardaki insanlar üzerindeki direkt ve dolaylı etkisini önceki cümlede ifade edildiği şekilde sınırlamak, indirgemeci bir tutum olacaktır. Varlık gösterdiği topraklarda, birbirinin peşi sıra kurulan 3 farklı devlet yönetimiyle de olumlu ilişkiler yürütebilen bir kurum olarak Mevlevilik, bu süreçte başta Konya olmak üzere, geniş bir coğrafyada hem dini alanda hem de din dışı sosyal alanda direkt ve dolaylı olarak derin izler bırakmıştır.

Burada vurgulanması gereken konu, Mevlevihanelerin Osmanlı ve Konya yaşamına etki şeklinin ve mekanizmasının, basitçe kültürün geçirgenlik ve değişime açıklık özelliğinden dolayı halkın yenilikleri benimsemesi olarak indirgenemeyeceğidir. Elbette yaşayan bir olgu olarak kültür geçirgendir ve yukarıda da vurguladığımız gibi değişim ve süreklilik arasında bir denge arayışındadır. Fakat burada önemli olan unsur, değişen kültürel yapının öncesi ve sonrası arasındaki farkın, kanaat üretebilecek fikri ve kurumsal yapılanması belirli bir sivil toplum örgütü tarafından, o örgütün değer sistemindeki doğrular ve makbüller yönünde üretilen kamuoyu doğrultusunda oluşturulmuş olmasıdır. Yalın bir ifadeyle toplum, Mevlevihanelerdeki müzik temelli -hatta tüm etkileşim içinde oldukları- uygulamaları basitçe hoşuna gittiği ve güzel olduğu için benimsememiştir; bu süreç çok daha kapsamlı sebep ve sonuç ilişkileri ağı olan bir sanat kamuoyunun oluşturulmasının ürünüdür.

Anadolu'da varlık gösteren tarikatlar içerisinde müziğin ritüelik boyutuna verdikleri önemle de öne çıkan Mevleviliğin Konya ve Osmanlı Devleti sınırlarındaki pek çok müzik pratiği üzerindeki etkisinin, sivil toplum örgütü bağlamında ele alınması bu çalışmanın ana konusunu oluşturur. Diğer bir ifadeyle çalışmanın odağındaki 'problem', Mevlevilik kurumunun ve Mevlevihanelerin Osmanlı ve Konya müzik kültürüne etkisinin, üretilen kamuoyu ve sivil toplum örgütü rolüyle nasıl gerçekleştiğidir. Bu şekilde bir probleme yanıt ararken 'kavramsal çerçevenin' analitik araçları olarak 'sivil toplum, kamu ve kamuoyu' kavramları öne çıkar.

Konunun 'kamuoyu' ve 'sivil toplum' gibi kavramlar bağlamında ele alınmasının sebebi, güzel

sanatlar sistemi içinde olsun veya olmasın, herhangi bir müzik kültürünün varlık gösterdiği tüm coğrafyalarda müziğin belirli bir değer sisteminde konumlandırılmasının ve o müziğin kimliğini oluşturan beklentilerin şekillenmesini sağlayanın, söz konusu insanların oluşturduğu kamuoyu olmasıdır. Mevlevihaneler gibi sınırları ve işleyişi belirli bir organizasyon kapsamında/öncülüğünde üretilen söz konusu kamuoyu, herhangi bir insan grubunun sistemli organize olmayan kamuoyu üretim süreçlerine kıyasla sebep ve sonuçları çok daha net okunabilecek bir süreç olarak müziğin evrimine daha etkili bir şekilde müdahil olabilir. Mevlevihanenin toplum üzerindeki tesirini rahatça gözleyebileceğimiz Konya'daki müzik kültürünün deneyimlediği oluşum süreci de bu kapsamda çalışmanın 'örneği' olarak ele alınabilir. 'Veri toplama yöntemi' olarak literatür taramasına başvuru bu çalışmanın içeriğinde teorik çerçeve kapsamında -kamuoyu üretme süreciyle ilişkisi bakımından- sivil toplumun başlıca aktörlüğünü üstlenen kavramlardan olan 'kamu' ve 'kamusal alan' açıklandıktan sonra sivil toplum kavramı ele alınacak ve Mevlevihaneleri de içinde değerlendirebileceğimiz Osmanlı döneminde sivil toplum yapılanmalarının niteliklerinden bahsedilecektir. Ardından Mevleviliğin Osmanlı ve özelde Konya müzik hayatı üzerine oynadığı sivil toplum örgütü rolü örnekler üzerinden sunulacaktır.

Kamusal Alan ve Sivil Toplum

Gündelik kullanımda, kamusal alan kavramı sıklıkla 'kamusal mekân' kavramıyla karıştırılır. Her ne kadar kesin sınırlarla birbirinden ayrılabilen kavramlar olmasa da, bu iki kavramın referans noktalarını vurgulamak gerekir. Sennett, kamusal alanın kimleri içerdiğiyle ilgili tarihin çeşitli dönemlerinden örnekler verdikten sonra kamusal alanın modern tanımını, "...sadece aile ve yakın arkadaş kesimlerinden farklı konumu olan bir toplumsal yaşam bölgesi değil, görece çok çeşitli inançları içine alan, tanıdıklar ve yabancıların oluşturduğu..." bir toplumsal yaşam alanı olarak tanımlar (Sennett, 2002: 33). Sennett'in bu tanımı zihinlerde kamusal alan ve kamusal mekân tamlamalarının örtüşmesine neden olabilir; çünkü vurgulanan somut bir yaşam alanı, bir mekân bağlamıdır. Ancak kamusal alan, bir araya gelebilen söz konusu farklı inançlardan olabilen tanıdıkların ve yabancıların, soyut manada politik, ekonomik, kültürel olarak toplumsal beklenti ve reddiyeler ürettiği mekân üstü bir alana gönderme yapar. Bu noktada kamu ve kamuoyu kavramlarının açıklanması, kamusal alan ile ifade edilmek istenenin daha net bir şekilde ortaya koyulması bakımından önemlidir.

Kamu kelimesinin sözlük anlamı, ‘herkes, genel, halka ait, umum, umumi, açık, aleni’ gibi kelimeleri kapsar. Ancak *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* adlı kitabıyla, kamusal alan kavramını ilk kez 1962 yılında kullanan Habermas (Hatipoğlu, 2010: 65), kamuyu “akıl yürütenler” ya da “müzakereciler topluluğu” olarak tanımlar (Sunay, 2002: 52). Özel alandan kamusal alana geçişte ilk ve temel basamak olan kamunun “düşüncelerin(in) (kanaatlerin), ‘res publica’nın durumuna ilişkin bilgi akışıyla karşılıklı etkileşmesi”, kamuoyu tanımını doğurur (Sartori 1993’ten akt. Bayram, 2011: 69). Bir başka deyişle kamuoyu, kamu çıkarını ilgilendiren bir konuda belirli bir zamanda ve belirli bir insan grubu arasında yaygın düşünce ve kanaatlerdir denebilir. Kamuoyu oluşturabilmenin temel koşulu, kararlar alıp verebilen dinamik bir kamunun varlığıyla gerçekleşebilir. İdeal ya da demokratik kamusal alan kavramına teorik yaklaşımda kamuoyu, insanın tartışmalı konularda dışlanmadan açıklayabileceği kanaatleri olarak karşımıza çıkar ki kamusal alan kavramının sanatla ilişkilendiği noktada –pratikte pek mümkün olmasa da– kamunun kanaatlerinin ‘dışlanmadan’ ifade edilmesinin önemi büyüktür (Yelken, 2003: 46).

Demokratik toplumlarda kamusal alan, kamuoyu oluşturularak siyasal sürecin belirlendiği, eşitlik, özgürlük ve farklılıkların bulunduğu, bireylerin kendi görüşlerini açık platformda özgürce tartıştıkları ortak yaşam alanıdır. Şüphesiz ki ‘demokratik kamusal alan’, verimli sanatsal üretim ve farklılığa açık yaklaşımların varlık kazanabildiği en uygun zemindir denilebilir. Ancak demokrasinin düzgün işlemediği toplumlarda kamusal alan, özgürlüklerin ve farklılıkların alanı olarak ‘demokratik’ değil ‘ideolojik’ tir².

Konuyu mevlevihaneler-saray ilişkisi içinde değerlendirmeden önce, kamusal alan kavramının dinamikleriyle ilgili sorunlu/karmaşık bir alan olan, ‘kamusal alan-devlet’ ilişkisinin kurulu olduğu sistemin aydınlatılmasında yarar var. Genellikle devlet otoritesinin kamu otoritesi olduğu inancının

² “İdeolojik Kamusal Alanın Krizi” isimli çalışmada Ömer Çaha, ideolojik kamusal anlayışın, bugün sınırlı sayıdaki sosyalist ülke ile bazı Üçüncü Dünya Ülkeleri’nde varlık göstermeye devam ettiğinden söz eder (Çaha, 2004: 62). İdeolojik kamusal alanın sanat hayatına ilişkin, farklılığa kapalı, homojen, yasaklayıcı ve daraltıcı bir düşünce sistemine sahip oluşunu, 1917 Ekim devriminden sonra Sovyetler Birliği beste müziği örneği üzerinden inceleyebiliriz. Aslında sadece müzik alanında değil, diğer tüm sanatları kapsayan ‘sosyalist gerçeklik’ olarak adlandırılan ve değişik oranlarda sanatçılara baskı uygulanmasıyla sürdürülen bir politikadır. Konuya müzik özelinde yaklaştığımızda, bestecilere uygulanan baskı, müzikte sosyalist hedefleri simgeleyen imgeleri barındırması yönündedir. Ayrıca müziği işçi ve köylülerin anlayabileceği şekilde yapmak, bestecilerin müziği anlamak için eğitim gerektiren karmaşık yapılardan kaçınması anlamını taşır. Bu ise, bu dönemde üretilen müziği, teknik ve estetik sınırlarını zorlamayan bir döngü içine hapseder. Dahası, Rusya’daki devrim, Avrupalı bestecilerin artık 300 yıldır batı müziğinin yol göstericisi olan ton kavramından bağımsız, müziksel biçemlerde deneysel çalışmalar yaptıkları bir döneme rastlar. Stalin için Sovyet bestecilerin çok fazla dissonant ses kullanmaları ya da atonal müzik kullanmaları bir çöküşün işaretidir (Kaemmer, 1993: 99). Bu durumda ideolojik kamusal alanın devletin ideolojileri doğrultusunda aldığı kararların, dönemin Sovyet müziğine etkisi engelleyici ve farklılığa kapalı bir karakter sergiler ve Rus müziğinin gelişim yönünün belirlenmesinde asal bir rol oynar.

etkisiyle, kamusal alanın yürütücüsünün devlet otoritesi olduğu yorumu yapılabilir. Ancak Peter Hohendal, devlet ve kamusal alanın kesiştiği bir alan olmadığını söyler; tam tersine her ikisi karşı taraflar olarak kabul edilmelidir. Nancy Fraser, kamusal alanın devlet olmadığını; aksine, devleti dengeleyen bir karşı ağırlık oluşturma işlevini gören ve gayriresmî olarak harekete geçirilmiş hükümet dışı söylemsel fikirlerin vücut bulması olduğunu söyleyerek, iki yapıyı birbirinden ayırır (Özbek, 2004: 95, 129). Habermas ise devlet ve kamusal alanın kesişme noktalarının, kamuoyunun kontrol ve eleştiri rolünü üstlendiği durumlar olduğunu söyler. Kamuoyunun bu rolünün gayriresmî veya seçimler aracılığıyla resmî olarak icra edildiğinden bahseder. Devlet içinde, bilindiği gibi kamu, kendisini kamuoyunun taşıyıcısı olarak örgütler; toplum ve devlet arasında aracılık yapan kamusal alan da kamusal alanının bu en önemli ilkesi ile uyum içindedir (Özbek, 2004: 96). Yukarıda sorunlu/karmaşık alan olarak işaretlediğimiz ‘kamusal alan-devlet’ arasındaki ilişkinin Batılı düşünürlerin bahsedilen görüşlerinden yapılan çıkarımla tamamen karşıt ve düşman olmadığı gibi birbirinden farklılıklarıyla beslenen karakterler taşıdığını söyleyebiliriz.

Sivil toplum kavramının ortaya çıktığı Avrupa’daki gelişim sürecinden bahsetmek, tarihimizdeki sivil toplum unsurları ile karşılaştırma yapma olanağı sağlaması bakımından önemlidir. Batı Avrupa’da ortaya çıkan bir kavram olan sivil toplum -kendiliğindenliği olan ve karşılığını gündelik yaşamda bulabileceğimiz bir analitik kavram olarak- 12. Yüzyıldan (yy.) itibaren Kilise-Krallık-Feodal Senyörler (Çaha, 1994: 80) arasındaki güç ve mülkiyet hakkı ilişkilerini de içerecek şekilde bir dengeyle ilişkilidir. Kökenini Aristoteles’in Politika’sındaki ‘politike koinonia’ya kadar götürebileceğimiz sivil toplum kavramı (Cohen, 1994: 84), bugünkü anlamına üç farklı evreden geçerek gelir. Gönenç’in (2001) çalışmasında vurguladığı bu üç farklı evreyi söz konusu çalışmadan özetle aktaracak olursak: İlki sosyal sözleşmecî perspektifin ‘doğa halinin karşıtı’ olarak tanımladığı ve Hobbes’un sivil toplum, civitas ya da commonwealth; Locke’un siyasi ya da sivil toplum; Rousseau’nun şehir, cumhuriyet ya da siyasi birlikte/body politic ve Kant’ın sivil durum/status civilis ya da devlet/civitas kavramlarıyla açıkladığı dönemi takip eden, *sivil toplum ve devletin özdeş görüldüğü evreye* işaret eder. Devlet ve sivil toplumun özdeşliği fikri, en üst erki halk olarak gören, devleti özel ilişkiler alanının koruyucusu ve sınırlı güce sahip olarak tanımlayan Locke’un yaklaşımıyla bulanıklaşmaya başlar. Ancak *devlet ve sivil toplum dualizmi* olarak tanımlayabileceğimiz ikinci evrenin en güçlü sinyalleri Locke ile pek çok yönde fikirlerinde paralellik görebileceğimiz Thomas Paine tarafından verilir. Locke’un doğa halinin erdemlerine göndermeler yapan ifadelerine rağmen devletin zorunluluğunu inkâr etmemesi noktasında Paine’in

fikirleri ayrılır. Paine, devletin olmadığı bir topluma daha olumlu bakan bir duruşa sahiptir çünkü medenileşmenin arttığı ölçüde devletin işlevsizleştiğini ifade eder. Bu durumda ‘daha az devlet daha çok toplum’ söylemine yaptığı vurgu *devlet ve sivil toplum ayrımının* başlangıcının işareti sayılabilir. Pelczynski, Hegel’le birlikte devlet ve sivil toplum kavramları arasında teorik bir kırılmanın yaşandığını ve bu iki kavramın birbirinden ayrıldığını söyler. Söz konusu olan bu ayrım, devletle sivil toplumu zıt kutuplara yerleştirmez; aksine Hegel sivil toplum ve devleti birbirinin tamamlayıcısı olarak görür ve birbirine bağımlı kavramlar olarak ifade eder. Hatta öyle ki Hegel “...devletin sivil toplumun hayatına kötü niyetle müdahale edebileceğini” (akt. Gönenç, 2001: 25-26) hesaba katmamış görünmektedir. Sivil toplumun geçirdiği dönüşümün bir sonraki basamağı olan sivil toplum devlet karşıtlığı ise, kavrama eleştirel yaklaşımın önünü açan Marx’la başlar. Hegel’in sivil toplumu aile ve devlet arasında kalan alan olarak verdiği tanımın dışında kalan kısımlarını da kapsayan tutumuyla bu açıdan daha geniş, ancak sivil toplumu ekonomik alanla kısıtlayan yaklaşımıyla da daha dar bir ifade gücüne sahip olan Marx da devlet sivil toplum karşıtlığını özel mülkiyetle ilişkilendirir. Burjuvazinin yükselmesi ve feodal düzenin yok olmasıyla mülkiyetin siyasal bağları kopar ve bu durumda siyasallık devlette toplanır. Sivil toplum ise bu alanın 'karşıtı' olanı, yani siyasi olmayan alanı oluşturur. Sivil toplum devlet karşıtlığında diğer etkili ifadeler, her ne kadar Marx’ın takipçisi olsa da sivil toplum hakkında Hegel’in ifadelerinden etkilenen Gramsci’ye aittir. Gramsci üç kısma ayırdığı sivil toplumu, siyasi toplumun (dar anlamda devletin) karşısında kalmanın yanı sıra, ailenin özel alanı ve ekonomik ilişkilerinin dışında değerlendirir. Marx’ın ekonomik alana indirmediği sivil toplumun siyasi yönüne vurgu yapan Gramsci bu noktada Marx’tan ayrılır. Devletin sivil toplumla özdeş görüldüğü düşüncenin karşısında oluşunun bir ifadesi olarak Gramsci’ye ait şu ifade verilebilir: Devlet = Siyasi toplum + Sivil toplum, “yani zorlayıcı önlemlerle güçlendirilmiş hegemonya”. Gramsci’nin sivil toplum devlet karşıtlığına ilişkin iddialarının özünde sivil toplumu devlet mekanizmasını elinde tutan sınıfın -entellektüellerin de yardımıyla- değerlerini empoze ederek oluşturdukları bir hegemonya alanı olarak algılaması yatar (Gönenç, 2001: 12-38).

Sivil toplum kavramının geçirdiği evrim, günümüzdeki sivil toplum algısının yerleşmesindeki basamakları gözler önüne serer. İlgili başlıkta ayrıntılı sunulacağı üzere Osmanlı Devleti ve sivil toplum arasındaki ilişkinin, dönem itibarıyla kavramın yukarıda bahsedilen Avrupa’daki ilk evresiyle benzerlikler taşıdığını söyleyebiliriz. Günümüzde geline nokta ise sivil toplumun devlet dışı bir alan olduğu ortak görüşlerdendir. Ancak net olarak sivil toplumun ‘devlete karşı’

olduğu düşüncesi geçerliliğini yitirmiştir. Sivil toplum ve devlet birbiriyle iç içedir ve bağımlıdır. Devlet sivil topluma ilişkin bazı alanların özerkliğini belirleyen yasalar çıkararak, bir bakıma kendi sınırlılıklarını da verir; dolayısıyla söz konusu özerk alanlarda devletin müdahalesi mümkün olmayacağından, devletin hareket alanının sivil toplum tarafından kısıtlanması söz konusudur. Buradan da anlaşılacağı üzere bu bağlılık öncelikle iki tarafın birbirinin hak ve yükümlülüklerini koruyan yasalarla ve geleneklerle gerçekleşir. Bununla birlikte sivil toplum her ne kadar siyasi toplumun dışında olsa da, siyasi toplumun tabanını teşkil etmesiyle de devletle bir organik bağa sahiptir (Gönenç, 2001: 42-43).

Demokratik kamusal alanın ürettiği özgür, eşitlikçi ve farklılığa açık kamuoyunun siyasal sürece etkisi, siyasal sürecin en dinamik aktörü ve referansı olan 'sivil toplum'la gerçekleşebilir. Birey kimliğini önde tutarak toplumsal yarar için çalışan gönüllü örgütlerin, devlet ve özellikle de silahlı kuvvetler örgütlenmesi dışında kalan bir yapılanma göstermeleri, sivil toplum örgütünün genel tanımına uyar. Her ne kadar bu kadarlık bir tanım, sivil toplumun Platon ve Aristo'nun yurttaşlıkla özdeşleştiren yaklaşımından, Rönesans'la değişmeye başlayan içeriğini ve günümüze kadar geçirdiği değişimini açıklamıyor olsa da, günümüzdeki sivil toplum algısının operasyonel olarak en sadeleştirilmiş özünü ifade etmeye yeter. Bu çalışma kapsamında, sivil toplum kavramını Osmanlı dönemi bağlamında incelerken, yeri geldikçe yukarıdaki tanımın açıklamadığı kısımlar vurgulanacaktır. Ancak burada değinilmek istenen nokta, ideal kamusal alanın var olduğu demokratik toplumlardaki sivil toplum örgütlerinin, Sanat konusundaki devlet destekli ancak devlet kontrolünden uzak etkisinin benzerinin, Mevlevihaneler aracılığıyla Osmanlı Devleti ve Konya'nın sanat hayatında da gerçekleştiğini göstermektir.

Osmanlı'da Sivil Toplum

Osmanlı'daki ekonomik, politik, dini, kültürel ve sosyal deneyim, sivil toplum kavramının Avrupa'da içinde geliştiği ilişkiler bütününden oldukça farklıdır. Bir başka ifadeyle, Osmanlı'daki sivil toplum anlayışına direkt etkisi olan siyasal yapı ve siyasal kültürdeki farklılıkların, sivil toplum örgütlerinin siyasal süreçte belirleyici olduğu Batı Avrupa ülkelerindeki 'sivil toplum' algısıyla uyuşan bir zemin hazırlamadığı gerçektir. Bu farklılıklardan ilki şu şekilde verilebilir: Osmanlı'da devlet Avrupa'daki gibi alttan feodal beyler (veya benzeri bir güçle), üstten din tarafından kısıtlanmaz. Altta yer alan tüm nüfusun varlık nedeni devletin birliği ve dirliğinin devamıdır. Ayrıca Osmanlı'da dini temsil eden tüm kurumlar, padişahla dikey bir ilişkiye sahiptir.

Avrupa'da Katolik Kilisesinin hem krallıklar zamanında hem de ulus devletler döneminde devletin üzerinde bir aristokrasi sınıfını çıkarmış olmasının aksine Osmanlı toplumunda sivil toplum kuruluşu olarak görülebilecek tüm dini kurumlar, -her ne kadar İslam kapsamında çalışmalar ortaya koysalar da- devletin altında bir güce sahiptir ve dolaylı olarak halk arasında devletin temsilcisi ve gözleyicisidir (Çaha, 1994: 92-93). Bunlara ek olarak Osmanlı Devleti'nde 16. yy.'dan sonra giderek pek çok alanda güç kazanan güçlü bürokratik yapı, önceleri Sultan'da olan ağırlığı ele alarak mutlak güç haline gelmiş ve Avrupa'da görüldüğü şekliyle sivil toplumun temel unsurlarından olan sınıfları ortaya çıkaracak aristokrasinin ve burjuvazinin oluşmasını engellemiştir. Böylece Avrupa'daki gibi devletin alttan sınırlandırılması mümkün olmamıştır (Çaha, 1994: 85).

Osmanlı'da sivil toplum anlayışını Avrupa'dan farklı kılan bir diğer önemli özellik ise tarihten kalan mirasla açıklanabilir. Türklerin tarih boyunca devlet ve toplum arasında organik bağ kurma eğilimi, siyasal, kültürel ve ideolojik muhalefet olgusunu hiçbir zaman meşrulaştırarak kurumsallaştıramaz. Çünkü Osmanlı toplumsal tahayyülünde ve yönetim geleneklerinde iktidarın bölünmüş olması yerine tekliği asıl olandır. Bu durum da sivil toplum ve politik toplum arasında bir ayırım yapılmasını engeller (Duman, 2004: 48). Muhalefet içerecek unsurlar sapkınlıkla nitelendirilir ve dışlanır. Ayrıca yukarıda bahsedilen ve 16. yy.'da güçlenen bürokratik yapının yanı sıra Osmanlı'nın iktisadi yapısı, ekonomik alanda sosyal sınıfların yeterince gelişmemesine neden olur ve bu durum merkezi otoriteyle, çevre olarak kabul edilen halkın arasında bağımsız bir hareket alanının oluşmasını engeller. Ayrıca sivil toplum kavramının en önemli bileşenlerinden olan 'bireycilik', devletin birliği ve dirliği yaklaşımı tarafından sapkınlık olarak nitelendirilir (Çaha, 2000: 147)

Avrupa ile Osmanlı arasındaki söz konusu farklılara rağmen Osmanlı'da sivil toplum unsurlarının olmadığını söylemek de zordur. Sivil topluma ilişkin Hegel'in Avrupa'da merkez ile çevre arasında var olduğunu öne sürdüğü 'aracı kurumlara' Osmanlı'da farklı bir düzlemde rastlanır. Osmanlı'nın özellikle son birkaç yüzyılında siyasi gücü paylaşan dört grup, 'bürokratlar, ordu, dini kurumlar ve adli kurumlardır'. Bunların tümünün ortak özelliği, şehir yaşamında üretimle ilişkili olarak var olan kurumlar 'olmamaları' ve devlete karşı tamamen özerk birer konuma sahip 'olmamalarıdır'. Ancak bu kurumlar içinde sivil toplum örgütü olarak kabul edilebilecek dini kurumlar, Ömer Çaha'nın "Bağımlı sivil toplum unsurları" olarak kabul ettiği millet sistemi, lonca, ayan gibi kurumlardan biri olan tekkeleri de kapsar (1994: 90). Sarıbay da tarikatları Batı toplumlarındaki sivil toplum

örgütlerinin muadili olarak kabul eder (Sarıbay, 2000: 19). Bu sivil toplum oluşumlarının hemen hepsinin ortak özelliği özerk bir hareket alanına sahipken, devletle uyumlu ve sıkı bağlar kurmak durumunda olmalarıdır. Bir başka ifadeyle hemen hepsinin bir yüzü sivil topluma dönük iken, büyük çoğunlukla diğer yüzü devlete dönüktür ve devletle bir dikey (vertical) ilişkilene sergilerler (Çaha, 1994: 90-91). Kısaca Osmanlı toplum yönetimi sistemin de bugünkü anlamda bildiğimiz bir sivil toplum geleneğinden bahsedilemese de bu sistem içinde doğal parçalar olarak konumlanmış sivil toplum kuruluşları mevcuttur denilebilir (Arslan, 2018: 61).

Osmanlı Devleti'nin son yüz yıllarında sivil toplum bazı gelişmeler ışığında daha önce olmadığı kadar etkisini artırmıştır. Öncelikle önemli sivil toplum unsurlarından olan Ayanlar, III. Selim'i tahttan indirip, yerine II. Mahmud'u geçirip, 'sened-i ittifak' adı verilen belgeyi sultana imzalatacak kadar devletle ilişkilerinde etkinliklerini artırmışlardır. Buna ek olarak Şerif Mardin'in belirttiği gibi ekonominin bankerler etrafında toplanmasıyla devlet alanı dışına taşması ve toplumsal unsurlar lehine şekillenen hukuki düzenlemeler gibi nedenlerle, Osmanlı Devletinin son zamanları sivil toplumun önemli bir varlık gösterdiği zamanlardır (akt. Çaha, 1994: 95). Ancak şu da kesindir ki, her ne kadar sivil toplum unsurları güçlense de merkezîyetçi siyasal iktidarın geleneksel hâkim konumu büyük ölçüde korunmuştur.

Osmanlı'daki sivil toplum varlığını özetleyecek olursak, Osmanlı Devleti'nin tarihinde sivil toplum temelini oluşturacak unsurlar 19. yy.'a kadar etkisini artırarak var olmuştur. Ancak hemen her koşulda siyasal iktidarın merkezîyetçi tutumu, tüm bu örgütleri devlete bağımlı hale getirmiş, hem kendi içlerinde hem de devlet yönetiminde, devletin taşradaki uzantısı olarak görülmüşlerdir. Böylece sivil toplum unsurları olarak kendi değerleri ve normları çerçevesinde bir otonomi ortaya koyamamışlardır. 19. yy.'dan itibaren modernleşme çabalarının hem sonucu olan hem de bir ölçüde bu süreci yönlendirmeye başlayan entelektüel bürokratların sivil topluma yönelik tahakküme dayalı bir devlet anlayışını benimsemeleri, geride kalan yüzyılda önemi ve gücü üst seviyelerde olmasına rağmen, Osmanlı Devleti'nin son yıllarında sivil toplumun etkisini giderek azaltmasına neden olmuştur. Dolayısıyla Osmanlı Devleti döneminde sivil topluma temel teşkil edecek unsurlar ve işleyişi yüzünden ne tam anlamıyla her şeye her noktada hâkim bir devletten, ne de Avrupa'da karşılığını bulacak şekilde otonom bir sivil toplumdaki bahsedilebilir (Çaha, 1994: 94). Ancak Osmanlı'nın sivil toplum unsurları içinde şekillendiği bağlam çerçevesinde toplumsal hayat üzerinde önemli etkiler bırakmışlardır.

Mevleviliğin Osmanlı ve Konya Müzik Hayatına Sivil Toplum Örgütü Etkisi

Kuramsal çerçeveye ilişkin bölümde ilgili kavramlarla sunulduğu üzere sivil toplum örgütleri oluşturdukları kamuoyu ile örgüt mensubu olsun veya olmasın toplumun önemli bir kesiminin yaşamlarına doğrudan veya dolaylı olarak etki ederler. Kamuoyu ile ilgili Yelken'in yukarıda vurguladığı tanımından yola çıkarsak, Mevlevihaneler doğrudan veya dolaylı olarak kamunun çıkarıyla ilgili olan konularda, içinde buldukları zamanda ve Mevlevihane ile bir şekilde çeşitli derecede ilişki kurmuş insan grupları arasında yaygın düşünce ve kanaatler üretilmesine vesile olurlar. Mevleviliğin bu şekilde üretilmesine vesile olduğu kamuoyunda önemli başlıklardan birinin, Mevvelilik yolunda en önemli ritüelik bileşenlerden biri olan 'müzik' olduğunu söylemek -Osmanlı ve Konya müzik hayatına bıraktığı etkiler göz önüne alındığında- abartı olmayacaktır. Mevlevihanelerde üretilen ve müzik üzerinde doğrudan etkili olan kamuoyunu başlıca üç ana grupta değerlendirebiliriz: İlki Mevlevihanelerin Osmanlı musiki mirası üzerindeki etkisiyle ilgilidir. İkinci olarak bu etkinin Mevlevihanelerin bulunduğu kentlerin yerel müzik kültürlerinde müziğin biçimine, nazari niteliğine, yapısına vs. etkisi kapsamında gruplandırabiliriz. Son grup ise Sünni ortodoks İslam anlayışının ve yaşam şeklinin hâkim olduğu bir toplum ve devlet yapısında dini referanslarla inşa edilen müziğe karşı gayri resmî veya resmî tutumların ve politikaların karşısında, müziği koruyan niteliği ile ilgilidir.

Yukarıda ilk grupta ele aldığımız Mevleviliğin Osmanlı müziği pratisyenleri üzerinde etki bırakan ve bu müziğin otantisite isnatları konusunda etkili olan kamuoyu ile ilgili sunacağımız ilk örnek Tanrıkörür'un ifadesinde kendisini gösterir: Tanrıkörür, Osmanlı'da müzik eğitimi verilen başlıca beş kurumun adını verir. Osmanlı müziğinin şekillenmesinde en önemli role sahip bu kurumlardan biri Mevlevihanelerdir. Mevlevihanelerde Türkçe, Arapça, Farsça, tezhîp, hat, sema meşki gibi derslerin yanı sıra ciddi bir müzik eğitimi verilir. Hem din müziği, hem de din dışı müzik konusunda, Osmanlı müzik hayatına yön veren, en önemli bestecilerin Mevlevihanelerde yetişmiş olduğunu söylemek abartı değildir. Bu isimlerin en önemlilerinden örnek vermek gerekirse, Derviş Mustafa, İtri, Kutbünnayi, III. Selim, Zekai Dede, İsmail Dede, Yusuf Paşa Mevlevi Tarikatı mensuplarıdır. Tanrıkörür, sadece tarikat mensubu bestecilerden bahsetmekle kalmaz, "Mevlevi olmasa dahi Osmanlı müziğinde, bu ocağın feyz kaynağından beslenmemiş hiçbir büyük Türk bestekârı yoktur" der (Tanrıkörür, 2016: 27). Ayrıca Nikoğos Ağa ve Hamparsum Limoncuyan gibi Hıristiyan olan, ancak Türk tasavvuf müziğinin etkisiyle Mevlevihanelerde müzik eğitimi alan

ecnebi besteciler³, Mevlevihanelerin sadece Osmanlı'da dini müziği değil, din dışı müziği de etkilediğinin kanıtıdır. Anlaşıldığı üzere Tanrıkörür'un ifade ettiği müzik, Saray merkezli Osmanlı musikisidir ve isimlerini saydığı müzik insanları döneminin en elit tabakasına mensup insanlardır. Mevlevi tekkelerinde Türkçe, Arapça, Farsça, tezhîp ve hat gibi dönemin 'yüksek kültür alanlarında' eğitim veriliyor oluşu, Mevleviliğin kurumsal olarak mensuplarında bulunması istediği kültürel sermayenin niteliğiyle ilgilidir. Bu eğilim yalnızca bir Çelebi döneminde değil Mevleviliğin kurumsal yapısına sirayet etmiş olduğundan, Mevlevihanelerdeki değerler doğrultusunda ortak çıkarlar hedeflenerek üretilecek kamuoyu, yüksek bir kültürel sermaye beklentisiyle ters düşmeyecektir. Kültürel sermayeyle benzer bir birikimi ifade eden sosyal sermaye de kurumun mensupları ve muhibbânının yukarıda adı geçen padişah ve paşalar seviyesinde olmasına imkan tanır. Böyle bir atmosferin müzik alanında ürettiği kamuoyunun, o dönem ulaşılabilecek en elit sosyal tabakayla ilişkilendirilen estetik anlayışla iç içe olacağı açıktır. Yukarıda bahsedilen Tanrıkörür'un iddialı cümlelerinin bir sivil toplum örgütü olarak Mevleviliğin oynadığı 'kamuoyu üretme rolü' bakımından açıklaması yukarıdaki gibi özetlenebilir.

Bu konuya somut olarak Mevlevi müziğindeki ayin-i şerif formu üzerinden örnek verebiliriz. Ayin-i şerifler, semaya eşlik ederken çalınan, asırlarca yapısında büyük değişiklikler olmadan süregelen Türk musikisinde önemli bir formdur. Duahan-mutrib-semazen üçlüsü tarafından icra edilen ayin-i şerif, dört bölümden oluşan yapısıyla, bir dizi ritimli - serbest ritimli ve belirli bir düzen içerisinde, sema ile organik bağ kurar. Hem Osmanlı Devleti döneminde hem de günümüzde Klasik Türk musikisi değer sisteminde ayin-i şerifler, bestecilik yeteneğinin en büyük ifade ve kanıt araçlarından biri olarak kabul edilir. Bu münasebetle bestecileri, bestecilik tekniklerinin ve 'estetik hedeflerin' sürekli zorlandığı çalışmalar üretmeye yönlendirir. Mevlevi müziğindeki bu tutum, zamanla Osmanlı müziğini Mevlevi ayin-i şerifleri merkezinde inşa eden sanat çevresinin üretimleri üzerinde büyük etki bırakır. Çünkü bu noktada Türk musikisi bestecilerinin yönelimlerinde etkili olan kamuoyu, görüldüğü üzere bu formun sahibi olan Mevleviler tarafından veya önemli ölçüde etkili oldukları bir süreçle üretilip, yukarıda sıralananlar gibi tekke mensupları ve muhibbân aracılığıyla Türk musikisinin diğer pratisyenlerinin beğeni kriterlerine işleyerek, ayin-i şerifleri bestecilik maharetini gösteren bir 'eşik' haline getirir. Elbetteki bu süreç tek yönlü

³ <https://islamansiklopedisi.org.tr/limonciyan-hamparsum> Erişim tarihi: 08.07.2023.

<https://islamansiklopedisi.org.tr/nikogos-aga> Erişim tarihi: 08.07.2023.

değildir; diğer bir ifadeyle yalnızca Mevlevihanelerin ürettiği sanat kamuoyu⁴ edilgen bir Türk musikisi pratisyenleri topluluğuna tek yönlü olarak hükmetmez. Bu süreç iki yönlüdür; yani Mevlevihanelerdeki müziğin de İstanbul'daki gibi 'dönemin yüksek kültürü' kabul edilen alanlarına hâkim zümrelerle birlikte oluşturulan kamuoyundan etkilenmediği söylenemez.

Mevlevi tarikatının ürettiği kamuoyuyla Mevlevihanelerin bulunduğu bölgelerin yerel müzik kültürleri üzerine olan etkisini, yukarıda ikinci grupta toplayabileceğimiz etkiler olarak sunmuştuk. Mevlevihanelerin sivil toplum örgütü olarak etkinlik alanı, yukarıda vurgulanan elit zümreyle ortak paylaşım dünyasındaki ürettiği kamuoyuyla sınırlı değildir. Belki de daha önemli etkisi Osmanlı tebası üzerindeki sivil toplum örgütü rolüdür denilebilir. Önceki paragrafta sivil toplum örgütünün oluşturduğu/vesile olduğu kamuoyunun, söz konusu örgütün kültürel, sembolik ve sosyal sermayesiyle yakından ilişkili olduğu yönünde ifadelere yer vermiştik. Bir 'şehirli aydın tarikatı' olarak kurulan Mevlevilik "daha ziyade, Arapça, Farsça bilen, yüksek derecede din kültürü ve tasavvuf bilgisi almış olan, şiir ve musiki zevkine sahip, yüksek tabaka aydınların" ilgisini çekmiştir⁵ (Çelebi Bayru ve Sağbaş, 2008: 95). Bu nitelik İstanbul dışındaki önemli tekkelerde de böyledir. İstanbul'dakine benzer şekilde üretilen kamuoyunun da o yerellikteki kültürel, sembolik ve sosyal sermayesi yüksek bir topluluğun ortak çıkarlarıyla paralel olması beklenir. Dolayısıyla buralarda müzik üzerine oluşturulan kamuoyu da onu üreten insanların beğeni hiyerarşisinde, kendi kimliklerini eşleştirdikleri 'yüksek' beğeni seviyesinde olacaktır. Yalın bir ifadeyle, Mevleviliğe ilgi gösteren 'şehirli, iyi eğitilmiş -dolayısıyla görece yüksek geliri- zümreye mensup' kişilerin müzik üzerine üretecekleri kamuoyu, bu niteliklere sahip topluluğun toplumsal tabakalaşmada kendini konumlandığı basamakla örtüşecektir. Böylece Mevlevihanelerin bulunduğu bölgede üretilen sanat kamuoyu ile bölgenin müzik yaşamı, Mevlevilerin kendilerini ilişkilendirdikleri ve 'yüksek kültür' olarak makbul gördükleri seviyelerde buluşma eğilimine girer. Böylece Mevleviliğin - Konya başta olmak üzere- Mevlevihanelerin buldukları bölgelerin müzik gelenekleri üzerinde bıraktığı etkiyle, bu müziği toplumsal algıdaki 'hiyerarşik yapılanmanın üst

⁴ Burada bahsedilen 'sanat kamuoyu' kavramıyla, bu kavramın kendine özgü sosyo-kültürel, teknolojik, ekonomik ve siyasi deneyimlerle ortaya çıktığı Avrupa'daki 'Sanat kamuoyu' aynı şey değildir. Burada bahsedilen 'sanat' kavramı da o dönemin Avrupa'sında şekillenen Sanat değildir. Çünkü benzer paradigmlar çerçevesinde benzer değişimler bu topraklarda yaşanmamıştır. Ancak operasyonel olarak tercih edilen sanat kamuoyu kavramıyla ifade edilen sanat düşüncesi, Avrupa'da da güzel sanatlar sisteminin ortaya çıkmasından önceki sanat algısı kapsamındadır. Çünkü burada bahsedilen sanat kamuoyu bir pazarı ve kavramsal olarak tinsel bir özerkliğe sahip insan üstü alanı oluşturan bir kamuoyu değildir ve kent soylu bir orta sınıf tarafından anlam dünyalarında sahiplenilip, finanse edilmez.

⁵ Asitane adı verilen yatılı Mevlevihanelerin büyük şehirlerde kurulmasının nedeni de budur (Çelebi Bayru ve Sağbaş, 2008: 95).

tabakalarının' zevkine hitap edecek hale getirdiği söylenebilir.

Bildiğimiz anlamıyla iki yüzyıllık bir Avrupa icadı olarak şekillenen Sanat⁶ kavramının (Shiner, 2010: 20) henüz Osmanlı Devleti topraklarında bulunmadığı dönemlerde, Sanat kapsamındaki müziğin en önemli ritüelik 'mekânı' olan konserler ve bununla ilgili olarak konser salonları, kültürümüze ve tarihimize uzak bir olguydu. Burada bahsedilen kültürümüze ve tarihimize uzak olduğunu söylediğimiz Sanat kapsamındaki ritüelik uygulama olan konser, Avrupa'da şekillenen Güzel Sanatlar Sistemi kapsamında dinleyicinin ve icracının belirli bir mekânda, belirli bir saatte, Sanat kapsamındaki bir amaçla, icracının dinleyiciden ayrı ve bir sembolik değeri olan sahnede konumlanmasıyla, dinleyicinin ve icracının konser öncesi ve sonrası kılık kıyafetten tüm davranışlara kadar geniş bir yelpazeyi kapsayan yazılı olmayan bir dizi ritüelik prosedürü yerine getirdiği bir olgudur. Tam olarak bu kapsamda olmasa da geleneğimizde buna en yakın pratik Mevlevihanelerdeki sema uygulamasında görülür. Mevlevihanelerin fiziki yapısında semanın gerçekleştiği salonların semazenin sema edeceği belirli bir alan, mutrib heyetinin konumlandığı ayrı bölüm ve muhibbânın oturup semayı izleyip ayin-i şerifi dinleyebileceği ayrılmış bir alan nedeniyle -Sanat bağlamında ve öncelikli amacın müzik dinlemek olduğu bir nitelikte olmasa da- Mevlevihaneler konser salonu benzeri bir işlevi yerine getirir. Bu durum yalnızca İstanbul'daki Mevlevihanelerde bu şekilde değildir; dolayısıyla Mevlevihanelerin konser salonu işlevi görmesi, Osmanlı topraklarının çeşitli yerlerindeki Mevlevihaneler aracılığıyla bu tip uygulamaların merkez dışında, çevrede de tanınmasına neden olmuştur denilebilir.

İkinci grupta topladığımız Mevlevihanelerin buldukları farklı yerel müzik kültürleri üzerinde etki yapan sivil toplum örgütü rolünü, Konya müzik kültürü odağında ifade edecek olursak bunun ağırlıklı şehir merkezindeki yerel müzik pratikleri üzerinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Bu etkileri, Konya yerel müziğinin müzikal yapısında, makam anlayışında, çalgı pratiklerinde ve uygulama alanlarında görmek mümkündür.

Konya yerel müziğinin müziksel yapısı ve -günümüzdeki adlandırılışıyla- Klasik Türk musikisi makam anlayışı arasındaki uyum dikkat çekicidir. Melodik yapılar, mümkün olduğunca makamın seyir anlayışıyla örtüştürülmeye çalışılan bir kaygıyla üretilmiş gibidir. Mevlevihane düzenlenen semalarda mutrip heyetinde bulunan ve Türk musikisi nazariyatına hâkim müzisyenlerin, çeşitli

⁶ Kelimenin ilk harfi Avrupa'da iki yüzyılda üç aşamadan geçerek 'insanüstüleştirilen' değerine gönderme yapmak için operasyonel kullanımda, sembolik olarak ve kasıtlı bir şekilde büyük yazılmıştır. Çalışmanın geri kalanında bu şekilde kullanılacaktır.

sebeplerle din dışı müzik ortamlarında da müzik üreticiliği yapmaları veya üreticileri teorik bakımdan etkilemeleri bu durumun Mevlevihanelerle olan ilgisini açıklar. Gazimihal, “Söylemeye bile lüzum yok ki Mevlevi musikiciler dergâh musikisi dışındaki musikiye de (besteler vererek veya mevcut bestelerin yetkiyle icrası için fasıllara katılarak) asırlar boyunca daima hizmet etmişlerdir.” (Gazimihal, 1947: 44) cümlesiyle, müzisyen bağlamında Mevlevilik ve Konya yerel müziği ilişkisini gösterir. Ayrıca Gazimihal, 18. ve 20. yy.’lar arası Konya yerel müziğinde etkin kişilerden, Mevlevi mensubu olanlarını da şu şekilde belirtir: Aşık Mehmet, Hikmeti, Aşık Ömer, Aşık Seyit, Aşık Rıza, İsmilli Tahiri, Seyit Figani, Aşık Mehmet Fevzi ve Kaşif. (Gazimihal, 1947: 47-55). Adı geçen saz şairlerinin Mevlevi müziğinden etkilenmeleri ve kendi müziklerine yansıtılmaları kuvvetli bir ihtimaldir. Bu durum da, makam kuramına uyum ve müziklerdeki aranağme pratiğinin varlığını açıklayabilir.

Konya yerel müziğinde kullanılan sazlar da zaman içinde Mevlevi müziğinden etkilenir. Önceleri Konya türküleri sadece divân sazı, cura ve defle icra edilirken, 20. yy.’ın başlarında ud, kanun ve cümbüş de barana denilen saz takımlarına dahil olmaya başlar (Öztürk, Tan ve Turhan, 2007: 45). Mevleviliğin yeni sazları dergâhta çalmaya yönelik tutumu başlarda muhafazakar bir nitelik sergilerken, zamanla daha esnek bir yaklaşım hâkim olur. Süleyman Çelebi’nin Halep’ten Konya’ya ud getirerek Mevlevihaneye ve Konya halkına udu tanıtmaya iddiası bu duruma bir örnektir (Sakman, 2001: 43-44). Bu iddiaya göre zamanla Konya yerel müziğinde udun kullanılmasının da temelleri Mevlevi müziğindeki bu yenilikle atılmıştır denebilir ve bu kurumsal olarak Mevlevihanelerin sivil toplum örgütü rolünün etkisidir. Çünkü bu yeniliğin kabulüne giden süreç, Konya Mevlevihanesinde yeni çalgılara yönelik olumlu bir izlenimin şekillenmesiyle mümkündür. Yani Mevleviliğin kültürel ve sosyal sermayesinin ürünü olan fakat toplum çıkarları doğrultusunda üretilen yenilikle ilgili görüşlerin uzantısı olarak, zamanla Konya müziğine tesir eden bir kamuoyu oluşur. Zaman içinde yerel müzikte de farklı/yeni çalgıların kullanılması yönündeki görüş, ortak beğenide ve kanaatte yer bulur.

Konya müzik kültüründe önemli bir yere sahip olan geleneklerden biri de ‘oturak’lardır. Oturaklarla ilgili halk arasında yaygın kanı, oturak kavramının birbirinden çok farklı amaçlar etrafında yapılan tanımından dolayı, olumsuz yönde kendini gösterir. Ancak Çakır, Mahmut Sural’ın Yeni Konya gazetesinde yayınlanan yazısında, Konya oturaklarıyla ilgili bilinenlerin büyük ölçüde yanlış olduğunu, bunun nedeninin de bu toplantıların büyük gizlilik içinde düzenlenmesi ve buraya herkesin çağırılmaması olduğunu söylediğini aktarır. Hatta “Bu alemlere

girebilmek için, yıllarca söze sadakat, emanete sahip olma, mertlik, gözü peklik ve beline sağlamlık gibi sınavlardan geçmiş olmak...” gerektiğini söyler (Çakır, 2005: 360). Mehmet Önder de, Konya oturaklarının, kökeninin 12. yy.’a kadar götürülebileceğini ve Mevlâna döneminde başlayan sema ritüelinin, seküler ortamda Konya oturaklarının doğuşuna sebep olduğunu söyler (Öztürk, vd., 2007: 45)

Üçüncü grup, Mevlevihanelerin sivil toplum örgütü rolünün ‘devlet karşısında’ kamuoyu üreten karakterini göstermesi bakımından önemlidir. Merkez-çevre sistemiyle yapılanan Selçuklularda merkezde yer alan Mevlevilik kurumunun, Osmanlı Devleti döneminde de Sarayla uzak ilişkiler içinde olduğu söylenemez. Ancak, Osmanlı Devleti’nin zaman içerisinde özellikle yükseliş döneminde tekke ve tarikatları çeşitli konularda tehdit olarak görmeye başlamasından, bu tehdide karşı resmî bir adımla 19. yy.’da Meclis-i Meşâyih’i kurarak tarikatları tek bir çatı altında toplayıp kontrol etme girişimlerine kadar (Kaya, 2021: 164) seyreden dalgalı ilişkilendirmelerden Mevlevihanelerin de nasibini aldığı söylenebilir. Kurumsal anlamda en önemli temsillerinden biri olan sema ve ayin-i şeriflerden dolayı devletin müzik karşıtı tutumlarından en çok etkilenen tarikatlardan biri Mevlevi tarikatıdır. Fıkıh ve hadis âlimlerinin her çeşit müzik ve oyunu yasak saydıkları ve bu kararların devlet politikaları olduğu dönemlerin müzik üzerindeki baskılayıcı etkisi göz ardı edilemez (Uludağ, 1992: 391). Bu durumun en somut örneği, tarihe “Kadızedeler olayı” olarak geçen süreçte devlet ve Mevlevi tekkesinin karşı karşıya gelmesidir. 1666’dan 1684’e kadar süren 18 yıllık süreçte, Mevlevi ayinlerinin de yasaklandığı bir müzik yasağı başlar⁷. Bu dönem Mevlevihaneler için zorlu bir süreci işaret etse de Mevlevi ayininin yapısında ve semada değişiklik olmasına izin vermeyen bir sivil toplum örgütü rolü sergilenir. Henüz nota yazısının kullanılmadığı, müzik eğitiminin ve repertuar aktarımının meşk yoluyla gerçekleştirildiği bir dönemde, eğer bu faaliyetler devlet karşıtı bir tutumla gizlice devam etmeseydi, 18 yıllık bir zaman dilimi repertuarın unutulmasına, en azından yapısının bozulmasına neden olabilirdi. Kısacası Batı Avrupa’da son şeklini alan sivil toplum örgütü tanımını, bağlamsal farklılıklar nedeniyle tam olarak karşılanmasa da, Mevlevilik Tarikatı’nın kimi durumlarda bir sivil toplum örgütü olarak işlediğini söylemek mümkündür. Bu konuda Gazimihal’in verdiği örnek de önemlidir: “Mevlevi musikiciler çevrede nezih bir sanat telâkkisi yaşatmış olmasalardı, sazı “alet-i lehiv” sayan yobaz kafalıların musiki aleyhine olan propagandaları Konya’yı büsbütün kanaryasız kafese döndürürdü”

⁷ ÇELEBİ BAYRU, Esin, www.semâzen.net/eng/yazar_yazi.php?id=1 Erişim tarihi: 18.01.2010.

(Gazimihal, 1947: 44).

Mevlevilik mensubu ve muhibbi olan devlet büyüklerinin ve hatta padişahlarının da Mevlevihanelerin değer sistemleriyle paralel şekillenen ürettikleri kamuoyundan etkilenmiş olabilecekleri de hesaba katılmalıdır. Diğer bir ifadeyle devletin dini gerekçelerle sanat hayatına yapabileceği dini baskılara karşı oluşturulan kamuoyu, Mevlevihanelerin devletin sanat hayatı üzerinde etkili olmasını ‘devlet büyükleri vasıtasıyla’ sağlamış olabilir. Her ne kadar Osmanlı siyasi kültüründe padişah ve devletin eşdeğer olduğu inancı hâkimse de 16. yy.’dan sonra bu inanış yavaş yavaş değişir. Ömer Çaha, 16. yy.’dan sonra padişahların prestij kaybı yaşadığını ve bu iki kavramın bu süreçten sonra bütün olarak düşünülmediğini söyler (Çaha, 2000, s.141). Bu düşünceden hareketle, III. Selim, II. Mahmud ve III. Ahmed gibi tarikat mensubu veya muhibbi olan padişahların, devletin din politikalarından müziğe gelebilecek baskıları engelleyen – Çaha’nın işaret ettiği şekliyle artık bütünlük sergilemediği devlete karşı dengeleyici- bir güç olarak etki etmiş olma ihtimalleri göz ardı edilmemelidir.

Özetle tüm bu bilgiler ışığında, Mevlevi Tarikatı’nın ürettiği kamuoyu ve kurumsal anlamda bir sivil toplum örgütü niteliğiyle Osmanlı ve özelde Konya müzik hayatına direkt ve dolaylı etkisinin hiç de küçümsenemeyecek ölçüde olduğunu söyleyebiliriz. Mevlevihanelerin güçlü kurumsal yapısının -her ne kadar devletle önemli ölçüde ilişkide içinde olsalar da- müziği, zaman zaman gücünü artıran devletin müzik karşısı din politikalarının ve uygulamalarının baskısından koruduğu açıktır.

SONUÇ

Mevlevilik ve Mevlevihaneler, Osmanlı Devleti bağlamında -Çaha’nın tabiriyle- ‘bağımlı sivil toplum unsurlarından’ biridir. ‘İdeal kamusal alanın’ varlık gösterdiği demokratik toplumlardaki sivil toplum örgütlerinin, Sanat konusunda devlet destekli ancak devlet kontrolünden uzak işleyişinin bir benzerini, Mevlevilik Tarikatı’nın Osmanlı ve Konya sanat hayatındaki oynadığı sivil toplum örgütü rolünde gözlemlemek mümkündür.

Söz konusu bu etkinin niteliği burada önemle vurgulanması gereken unsurdur. Çünkü sivil toplum örgütü merkezli bir yönlendirmeye üretilen ve etki gösteren bir kamuoyu, çeşitli düzeylerde hem etki bıraktığı toplumun hem de o kamuoyunu üreten sivil toplum örgütünün ortak çıkarlarını temsil eder. Burada birbiriyle ilişkili fakat ufak farklarla ayrılan iki konu önem kazanır: ilki bu etkileşimde kamuoyunu üretenler karşısında onu benimseyen ve devamlılığını sağlayan toplumun geri

Kalanının edilgen olmaması ve üretilen kamuoyuna katkıda bulunmasıdır. Bu durum, bir kamuoyu üreten sivil toplum unsuru olarak Mevlevihanelerin tek belirleyici olmadığı anlamını taşır. İkinci odak ise bu toplumun kamuoyu üreten sivil toplum örgütünün kurumsallaşmış değer sistemlerinin yönlendirmesinden rıza yoluyla etkilenmeleri ve söz konusu değer sisteminin bir kısmını gündelik yaşamlarının bir parçası haline getirmiş olmalarıdır. Daha açık bir ifadeyle, her ne kadar devlet kontrolünde olsa da Mevlevihaneler, içinde yaşanılan toplumla ters düşecek kamuoyu üretemezler, çünkü süreç rıza yoluyla işler. Dolayısıyla bu kamuoyunda dolaylı olarak edilgen olmayan toplum da etkilidir. Ama üretilen kamuoyunda Mevlevilik değer sisteminin, ilkelerinin ve hedeflerinin izlerini açıkça okumak da mümkündür; ki bu değerler, ilkeler ve hedefler, üretilen kamuoyu ile içinde yaşanılan topluma kısmen sirayet eder.

Çalışma özelinde müzik üzerine bu değerler, ilkeler ve hedeflerle üretilen kamuoyu, Osmanlı toplumunun ve özelde Konya halkının kültürel eleğinden geçerek/geçerse kabul edilir ve yaşayan bir olgu olarak müzik geleneğinin yeniden yorumlanma süreçlerinde tınıdan, müziğin yapısına kadar, biçime ilişkin tüm bileşenler üzerinde doğrudan ve dolaylı etki bırakır. Ancak Mevlevihane mensupları da toplumun yönlendirmelerini göz ardı edemediği gibi, Mevlevihanelerdeki müziğin de içinde yaşanılan coğrafya ve tarih aralığındaki genel müzik atmosferinden bağımsız olması düşünülemez.

Bahsedildiği üzere yaşayan ve toplumsal bir olgu olarak müzik geleneklerinin, doğası gereği değişim ve süreklilik ikiliğinde bir denge arayışında olduğu açıktır. Bu ikilikte değişime yönelik eğilimin de o toplumun ortak çıkarlarıyla ilişkili olması beklenir; zira bir müzik geleneği o toplumun ekonomik, inançsal, demografik, teknolojik ve siyasi dinamiklerinden bağımsız değildir. Kimi durumda bu değişim çok hızlıyken, kimi durumda süreklilik hâkim gelir. Değişimin de kültürel bir konsensüs ile olduğu açıktır; zira aksi halde benimsenmeyen değişimler uzun ömürlü olmayacaktır. Sivil toplum örgütlerinin bu değişim üzerindeki rolü kamuoyu üretebilme, kurumsal olarak tekrar eden pratiklerle ve mensuplarının toplu çabalarıyla bunu içinde buldukları toplumun kültürel yaşamına sirayet ettirebilme güçleri bakımından vurgulanmalıdır. Osmanlı toplumu ve özelde Konya halkının müzik kültürü üzerinde Mevlevihanelerin ürettiği kamuoyunun etkisi, kurumsal niteliği ve inançsal bağlamın meşrulaştırıcı etkisi nedeniyle, değişimin kendi kendine toplum tarafından benimsenip kabul edilmesine kıyasla çok daha hızlı ve belirli yönde cereyan eder.

İlgili başlıkta vurgulandığı üzere Mevlevihanelerin "...feyz kaynağından beslenmemiş hiçbir

büyük Türk bestekârın...” olmaması (Tanrıkorur 2016: 27) İstanbul ve Saray merkezli müzik yaşamında Mevlevihanelerin önemli rolünün ifadesidir. Fakat Mevlevihanelerin belki de en önemli etkisi, Osmanlı Devleti’nde İstanbul dışında devletin taşrada müzik konusunda boş bıraktığı alanı kısmen dolduruyor oluşudur. Diğer bir ifadeyle kurumsal anlamda müziği himaye eden, düzenli olarak sergiledikleri ritüellerde müziğin önemini vurgulayan, bunu yaparken inançsal bağlamın meşrulaştırıcı etkisinin ayrıcalığını doğrudan veya dolaylı olarak barındıran bir sivil toplum örgütü olarak Mevlevihaneler büyük bir açığı kapatmıştır. Mevlevihanelerin, sivil toplum örgütlerinin günümüzdeki Sanat alanında himaye, eğitim, müzikle ilişkili tüm konular üzerine -devlet karşıtı olan veya olmayan- kamuoyu üretebilme rollerinin pek çoğunu üstlendiği ve bundan dolayı Türk musikisinin mevcut durumu üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğu açıktır.

KAYNAKLAR

- Arslan, S. (2018). Osmanlı’dan Günümüze Sivil Toplum Kuruluşları ve Vatandaşlık Eğitimine Katkıları, *Uluslararası Yönetim ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (9), 59-76, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uysad/issue/37764/436053>
- Bayram, Y. (2011). Liberal Demokrasilerde Medya ve Kamuoyunun Dış Politika Karar Alma Sürecine Etkisi, *Erciyes İletişim Dergisi ‘Akademia’*, 2 (2), 68-80, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesiletisim/issue/5865/77619>
- Cohen, J. L. (1994). *Civil Society and Political Theory*, Massachusetts: MIT Press.
- Çaha, Ö. (2000). *Aşkın Devletten Sivil Topluma*, İstanbul: Plato.
- Çaha, Ö. (2004). İdeolojik Kamusal Alanın Krizi, *Açık Toplum Yazıları*, Ankara: Liberte Yay.
- Çaha, Ö. (1994). Osmanlı’da Sivil Toplum, *A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 49 (3-4), 79-99. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/36484>
- Çakır, V. (2005). Konya’nın Geleneksel Eğlence Kültürü, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (17), 355-382, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sutad/issue/26279/276899>
- Çelebi Bayru, E.; Sağbaş, B. R. (2008), *Yüzyıllar Boyu Mevlâna ve Mevlevilik*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- DUMAN, M. Z. (2004). İdris Küçükömer’in Sivil Toplum Anlayışı, *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (1), 47-52, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/46063>
- GAZİMİHAL, M. R. (1947). *Konya’da Musiki*, Ankara: CHP Halkevleri Yay.

- Kaemmer, J. (1993). *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*, Yayınlanmamış Çeviri, çev. Prof. Dr. Yetkin Özer, Austin, University of Texas Press.
- Kaya, İ. (2021). Osmanlı Devleti'nde Devlet-Tarikat İlişkileri Bağlamında Meclis-i Meşayih, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*, 100, 159-180, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2510778>
- Kılınç Hatipoğlu, F. (2010). *Jürgen Habermas Düşüncesinde Üç Kavram: Önyargı, Eylem ve Kamusal Alan*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Ankara
- Özbek, M. (2004). *Kamusal Alan*, İstanbul: Hil Yayınları.
- Öztürk, A. O.; Tan, N.; Turhan, S., (2007). *Konya Halk Müziği*, Ankara: Ötüken Yay.
- Sakman, M. T. (2001). *Düünden Bugüne Konya Oturakları*, İstanbul: Milenyum Yay.
- Sarıbay, A. Y. (2000), Türkiye'de Demokrasi ve Sivil Toplum, *Global Yerel Eksende Türkiye*, Derleyenler: E. Fuat Keyman- Ali Yaşar Sarıbay, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Sennett, R. (2002). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sunay, R. (2002). Cumhuriyetçi-Liberal-Müzakereci Kamusal Alan Modelleri ve Türkiye'de Kamusal Alanın Gelişimi, *Selçuk Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 10 (3-4), 51-78, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/262212>
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uludağ, S. (1992). *İslam Açısından Musiki ve Sema*, Bursa: Uludağ Yayınları.
- Yelken, R. (2003). Kamusal Alan Kim(ler)in Alanı?, *Sivil Toplum*, 1 (2), 45-51.
- İnternet: Çelebi Bayru, Esin, Sem'a, www.semazen.net/eng/yazar_yazi.php?id=1 erişim tarihi: 18.01.2010

EXTENDED ABSTRACT

The main subject of this study is to examine the impact of the Mevlevihanes, which stand out with the importance they give to the ritual dimension of music among the sects in Anatolia, on many music practices in Konya and the Ottoman Empire, in the context of non-governmental organizations. In this process, the theoretical framework of the study was determined as the concepts of "civil society, public and public opinion". The reason for examining the subject in the

context of concepts such as 'public opinion' and 'civil society' is as follows: Whether within the fine arts system or not, it is the public opinion formed by the people living there that ensures the positioning of music in a certain value system and shaping the expectations that form the identity of that music.

The said public opinion, whose boundaries and functioning are produced within the scope of/under the leadership of a certain organization, such as the Mevlevihanes, can shape the evolution of music with a greater effect, as a process whose causes and consequences can be read much more clearly, compared to the unorganized public opinion production processes of any human group. The formation process experienced by the music culture in Konya, where we can easily observe the impact of the Mevlevihane on the society, can be considered as an 'example' of the study in this context.

Public opinion can be defined as the widespread thoughts and opinions on a subject of public interest at a certain time and among a certain group of people. The basic condition of forming a public opinion can be realized with the existence of a dynamic public that can take and make decisions. The relationship of the public sphere, in which the public opinions are produced, with the state is one of the controversial areas. It can be interpreted that the executor of the public sphere is the state authority, generally with the effect of the belief that the state authority is the public authority. However, many researchers say that the state and the public sphere are opposite to each other. However, Habermas's ideas are important among thinkers who claim that the public sphere is neither completely under the control of the state, nor is it completely opposite: He says that the intersection points of the state and the public sphere are situations where the public assumes the role of control and criticism.

The formation process of the concept of civil society in Europe can be grouped into three phases: the first is the phase in which civil society and the state are seen as identical. The second phase is the period in which the idea of dualism of the state and civil society dominates. The last period is the period when the state and civil society were separated from each other. We can say that the relationship between the Ottoman State and civil society has similarities with the first phase of the concept in Europe mentioned above.

The economic, political, religious, cultural and social experience in the Ottoman Empire was quite different from the whole of the relations in which the concept of civil society developed in Europe. Despite these differences between Europe and the Ottoman Empire, it cannot be said that there

were no civil society elements in the Ottoman Empire. Lodges and sects that can be considered as non-governmental organizations in the Ottoman Empire are one of the institutions such as the millet system, guild, and notables, which Ömer Çaha defines as "subordinate civil society elements". Sects are the equivalent of non-governmental organizations in Western societies. The common feature of almost all of these non-governmental organizations is that while they have an autonomous field of action, they have to establish harmonious and close ties with the state. In almost all circumstances, the centralist attitude of the political power made all these organizations dependent on the state, and they were seen as the extension of the state in the provinces. Due to the elements that will form the basis of civil society in the Ottoman period and its functioning, neither a state that dominates everything at every point, nor an autonomous civil society in the same way as in Europe can be mentioned.

The public opinion, which is produced in the Mevlevihanes and has a direct impact on music, can be grouped into three main groups: The first is related to the impact of the Mevlevihanes on the Ottoman musical heritage. Secondly, we can group this effect within the scope of its effect on the style, theoretical quality, structure and instruments of the music in the local music cultures of the cities where the Mevlevihanes are located. The last group is about the attitude that protects music against unofficial or official practices and policies against music built with religious references in a society and state structure dominated by the Sunni orthodox Islamic understanding and lifestyle. Cinuçen Tanrıkorur gives the name of the five main institutions providing music education in the Ottoman Empire. One of these institutions, which has the most important role in shaping Ottoman music, is the Mevlevihanes. It is not an exaggeration to say that the most important composers who shape the Ottoman music life were educated in the Mevlevihanes. In addition, foreign composers such as Nikoğos Ağa and Hamparsum Limoncuyan, who were Christians but received music education in Mevlevihanes under the influence of Turkish Sufi music, are proof that Mevlevihanes influenced not only religious music but also non-religious music in the Ottoman Empire.

During the Ottoman Empire and even today, Ayin-i Sherifs are seen as one of the most significant forms in which composing talent can be demonstrated in classical Turkish music. They prompt composers to create works where composing techniques and 'aesthetic goals' are continuously challenged. This approach within Mevlevi music had a profound influence on the creations of composers who centered their work around Mevlevi Ayin-i Sherifs in Ottoman music.

The public opinion shaped or mediated by a non-governmental organization is deeply tied to the cultural, symbolic, and social capital of that particular organization. Established as an 'intellectual sect of the city dwellers', the Mevlevi order attracted the attention of 'upper-class intellectuals, who were well-versed in Arabic and Persian, had a deep understanding of religious culture and mysticism, and had a keen interest in poetry and music'. The public opinion about music to be produced by 'urban, well-educated - and therefore relatively high-income - members' who are interested in Mevlevi, is likely to coincide with the stage at which this qualified community positions itself in the social stratification.

The history of the concept of art as we know it is two centuries old and is a European invention. Concerts and concert halls, which were the most important ritual 'places' of music within the scope of Art, were a phenomenon far from our culture and history, when this Art was not yet in the lands of the Ottoman Empire. Although not exactly in this context, the closest practice to this in our tradition is seen in the sema practice in Mevlevihanes. In the sema halls of the Mevlevihanes, the Mevlevihanes fulfill a concert hall-like function due to the area where the whirling dervishes will perform, the separate section where the musicians are located, and the separate section where the muhibban can sit and watch the sema and listen to the ritual. Although not in the context of art and where the primary purpose is to listen to music. This is not the case only in Mevlevihanes in Istanbul; Therefore, it can be said that the function of the Mevlevihanes as concert halls has led to the recognition of such practices in the periphery through the Mevlevihanes in various parts of the Ottoman lands.

The harmony between the musical structure of Konya local music and the understanding of classical Turkish music maqam is remarkable. It is as if the melodic structures were produced with a concern that is tried to be matched with the navigational understanding of the makam as much as possible. The fact that the musicians who are in the Mevlevihane mutrip committee, who are well-versed in the theory of Turkish music, make music in non-religious music environments or influence other musicians theoretically, explains the relevance of this situation to the Mevlevihanes.

The instruments used in Konya local music are also influenced by Mevlevi music over time. Previously, Konya folk songs were only performed with divan saz, cura and def, but at the beginning of the 20th century, oud, qanun and cümbüş began to be included in instrumental sets called barana. The leader of the Mevlevi sect, Süleyman Çelebi, brought the oud from Aleppo to

Konya and introduced the oud to the Mevlevi lodge and the people of Konya (Sakman, 2001: 43-44). It can be said that this innovation in Mevlevi music is also the source of the use of the oud in Konya local music over time.

One of the traditions that have an important place in Konya's music culture is 'oturaks'. Mehmet Önder also states that the origin of Konya seats can be traced back to the 12th century and that the sema ritual that started in the Mevlana period caused the birth of Konya 'oturaks' in a secular environment (Öztürk, et al., 2007: 45).

The third group is important in that it shows that the role of the non-governmental organization of the Mevlevihanes generates public opinion against the state. One of the sects most affected by the anti-music policies of the state due to sema and rituals is the Mevlevi order. The oppressive effect on music of the periods when fiqh and hadith scholars considered music and dance prohibited and these decisions were state policies cannot be ignored (Uludağ, 1992: 391). In the process known as the "Kadızedeler event" in history, the state and the Mevlevi lodge come face to face. In the 18-year period from 1666 to 1684, a music ban begins, in which Mevlevi rites are also banned. This period is a difficult period for the Mevlevihanes, but the role of a non-governmental organization that does not allow changes in the structure of the Mevlevi ritual and in the sky is displayed.

It should also be taken into account that statesmen and even sultans who are members of the Mevlevi or who approach it positively may have been influenced by the public opinion that Mevlevihanes produce, which is shaped in parallel with the value systems.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 15.08.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 01.09.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1343504>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

MÜZİK- RENK ve MÜZİK-DUYGU ÇAĞRIŞIMI

ÇETİNKAYA, Yusuf¹

ÖZ

Duygusal aracılık hipotezi, insanların müzik-renk arasında eşleşmeler yaptıklarında müziğin duygusal çağrışımlarına uygun renklerin seçildiğini savunur. Bu çalışmada klasik batı müziği piyano eserleri ile ilgili müzik-renk ve müzik-duygu çağrışımlarının belirlenerek duygusal aracılık hipotezinin test edilmesi amaçlanmıştır. Çalışma Ordu Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nin farklı anabilim dallarında öğrenim gören 151 öğrenci üzerinde yürütülmüştür. Çalışmada son-test tek gruplu deneme öncesi desen kullanılmıştır. Deneysel işlemde katılımcılara Mozart (Majör tonunda/hızlı tempoda), Beethoven (Minör tonunda/hızlı tempoda) ve Chopin'in (Minör tonunda/yavaş tempoda) piyano eserleri dinletilmiştir. Katılımcılar dinledikleri her bir eseri yakın üç renkle ve en yakın üç duyguyla eşleştirmişlerdir. Katılımcıların renkleri seçmesi için 37 renkten oluşan bir kartela kullanılmıştır. Duygular için mutlu/üzgün, huzurlu/gergin, güçlü/zayıf olmak üzere 6 duygu durumu sunulmuştur. Verilerin analizinde betimsel istatistik yöntemlerinden yararlanılmıştır. Elde edilen verilerin duygusal aracılık hipotezini desteklediği söylenebilir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi. yusufcetinkaya79@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4459-3883>

Katılımcıların seçtikleri renkler ve duygu durumları dinlenen müziklerin ton ve hızlarına göre farklı dağılımlar göstermektedir. Ayrıca sonuçlar müzik-renk ve müzik-duygu çağrışimleri dağılımının alanyazındaki çalışmalar ile örtüştüğünü göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik batı müziği, müzik-renk çağrışımı, müzik-duygu çağrışımı, sinestezi, piyano eserleri.

MUSIC-COLOR AND MUSIC-EMOTION ASSOCIATIONS

ABSTRACT

The emotional mediation hypothesis argues that when people make matches between music and color, colors that match the emotional associations of the music are chosen. In this study, it was aimed to test the emotional mediation hypothesis by determining the music-color and music-emotional associations related to piano compositions of classical music. The study was carried out on 151 students studying in different departments of Ordu University Faculty of Education. The post-test single-group pre-experimental design was used in the study. In the experimental procedure, the piano compositions of Mozart (major/fast), Beethoven (minor/fast) and Chopin (minor/slow) were listened to. Participants matched the compositions with the three most consistent colors and the three most consistent modes. A color chart consisting of 37 colors were presented for the participants to choose the colors. There are 6 modes for emotions: happy/sad, peaceful/tense, strong/weak. Descriptive statistical methods were used in the analysis of the data. The obtained data support the emotional mediation hypothesis. The colors and moods chosen by the participants show different distributions according to the tone and speed of the music listened to. In addition, the results show that the distribution of music-color and music-emotional associations is similar to the studies in the literature.

Keywords: Classic music, music-color associations, music-emotion associations, synesthesia, piano compositions.

GİRİŞ

Müziğin hem müziği icra edenler hem de dinleyenler üzerinde bir takım duygusal etkileri olduğu bilinmektedir (Nakahara vd., 2011; Sloboda, 1991). Müziğe maruz kalmanın kişide yarattığı duygusal etkiler, müzik dinleme ya da müzik icra etme sırasında kişide meydana gelen fizyolojik değişiklikler incelenerek yorumlanmaya çalışılmaktadır. Örneğin, Krumhansl (1997) hüzünlü müziğin kalp atış hızında ve parmak ısısında azalmaya neden olduğunu gözlemlemiştir. Blood ve Zatorre (2001) kendi seçtikleri hoş duygusal tepkiler ortaya çıkaran müziği dinleyen bireylerin, yüksek kalp atış hızı ve solunum hızı yaşadıklarını bildirmiştir. Ayrıca nörogörüntüleme çalışmaları insanların müzik dinlerken ve müzik performanslarını hatırladıklarında beyinlerinde birden fazla nöron sisteminin aktive olduğunu göstermektedir (Zhang, 2018). Nörogörüntülemeyi içeren araştırmalar, müziğin neden olabileceği duyguların, genellikle beyin çekirdeği, amigdala ve hipokampus dahil olmak üzere müzikal olmayan ve temel duygularla ilişkili son derece benzer beyin bölgelerini içerdiğini göstermektedir (Salimpoor vd., 2011). Rickard vd. (2012) rahatlatıcı müziğin duygusal hafızanın bozulmasına neden olduğu sonucuna ulaşmışlardır. Ayrıca müzisyenlerin müzisyen olmayanlara göre daha iyi duygusal hafıza performansı göstermesi (Diaz Abrahan vd. 2020) de müzik ve hafıza ilişkisini ortaya koymaktadır. Bu araştırmalar müziğin insanda yarattığı fizyolojik ve nörolojik etkilere işaret etmektedir. Ancak yine de duygusal deneyimin altında yatan süreçlerin doğası hakkında ve bunların müzik parçasıyla ilişkisi hakkında net bir yargıya varmamız güçtür (Nair vd., 2002). Bununla birlikte, müzik ile aktarılan duyguların incelenmesi beraberinde birtakım problemleri de getirir. Müzik zaman içinde aktığı için, belirli duygusal tepkileri uyandıran müzikal süreçleri saptamak zordur. Bir diğer güçlük ise bazı müzikler belirli duyguları aktarmayı amaçlasa da müziğin büyük bir kısmı basmakalıp (stereotipik) duyguları aktarmayı amaçlamaz (Meyer, 1956; Akt. Nair, 2002). Bu güçlüğü rağmen insanların müzik dinlerken ya da icra ederken yaptıkları duygusal çıkarımlar; duygularını sözel olarak tanımlamaları (Balkwill & Thompson, 1999; Palmer vd., 2013), müzik ile çeşitli duygu durumlarını içeren robot yüz eşleşmesi yapmaları (Palmer vd., 2013) ve müzik-renk sinestezisi yapmaları (Barbiere vd., 2007; Curwen, 2020; Palmer vd., 2013; Palmer vd., 2016; Whiteford vd., 2018) gibi çeşitli yollarla incelenmektedir.

Müzik-Renk Sinestezisi

Sinestezisi, bir duyunun uyarılması durumunda uyarılmamış ikinci bir duyunun tetiklenmesiyle duyuların eş zamanlı birleşimi olarak tanımlanmıştır (Grossenbacher & Lovelace, 2001). Müzik-renk sinestezisi, otomatik ve istemsiz olarak müzik dinlemenin bilinçli renk deneyimine yol açtığı nadir ve ilginç bir nörolojik fenomendir (Ward, 2013). İnsanların sadece küçük bir kısmında böyle bir sinestezisi olmasına rağmen, son kanıtlar, sinestezisi olmayanların müzikten renge çağrışımlar sergilediğini göstermektedir (Isbilen & Krumhansl, 2016; Palmer vd., 2013; Palmer vd., 2016). Sanata ilgi duyanlar sinestezisi olmasa da zayıf sinestezisi yaşayabilirler (Martino & Marks, 2001). Sinestezik olmayanlarda müzikten renge çağrışımları nasıl olabilir? Sorusuna yönelik; En makul iki hipotez bulunmaktadır (Palmer vd., 2013):

- (i) Renkler ve müzikal sesler arasında doğrudan, aracısız çağrışımlar olduğuna dair “*doğrudan bağlantı*” hipotezi: Rengin belirli boyutlarını (koyuluk/açıklık ve sarılık-mavilik) belirli yüksek seviyeli müzikal boyutlarla (tempo ve mod) ilişkilendirme gibi.
- (ii) Renk ve müziğin paylaşılan duygusal çağrışımlar yoluyla bağlantılı olduğuna dair “*duygusal aracılık*” hipotezi: grinin daha hüzünlü müzikle, kırmızı, sarı, yeşil ve mavinin daha mutlu müzikle ilişkili olması gibi.

Renklerin duygusal durum ile ilişkisini ele alan Jonauskaite vd. (2019) çalışmalarında sarı tonların sistematik olarak neşeyle, sarı-yeşil tonların ise gevşemeye ilişkilendirildiği ve daha açık renklerin korku ve üzüntüden (olumsuz ruh halleri) ziyade neşe ve rahatlama (olumlu ruh halleri) ile eşleştirildiği sonucuna varmışlardır. Ayrıca renk-duygusal durum ilişkileri için nispeten düşük bir özgüllüğü hesaba kattıktan sonra, renk seçimlerinin bir dereceye kadar hissedilen duygu durumunu temsil ettiği sonucuna varmışlardır. Müzik renk sinestezinin incelendiği çalışmalarda da (Isbilen & Krumhansl, 2016; Lindborg ve Friberg, 2015; Palmer vd., 2013; Palmer vd., 201) renk-müzik-duygu çağrışımlarının örtüştüğü belirtilmektedir.

Bu tür araştırmalarda müzik-duygu, renk-duygu ilişkisinde kültürel ve bireysel farklılıkların olması muhtemeldir. Ancak farklı kültürdeki insanların aynı müzikten ortak duygusal çıkarımlar yaptığı sonucuna ulaşılan araştırmalar mevcuttur. Örneğin Balkwill & Thompson (1999) çalışmalarında dinleyicilerin müzik eğitimi almış olsun ya da olmasın, genel olarak bir müzik parçasının aktarmayı amaçladığı duyguyu farklı kültürler arasında benzer şekilde adlandırabildiğini ortaya koymuşlardır. Farklı kültürdeki dinleyicilerin müzik-renk sinestezisi ve müzik-robot yüz eşlemesi

yaptıkları araştırmada (Palmer vd., 2013) güçlü ilişkilerin bulunması da müziğin kültürler arasında ortak duygusal çağrışımlara yol açtığı fikrini desteklemektedir.

Türkiye’de klasik batı müziği dinleme tercihinin özellikle müzik eğitimi almayan kişilerde düşük olduğu söylenebilir. Radyo Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) tarafından 1- 15 Aralık 2009 arasında 21 il ve 124 ilçede yaptırılan “Radyo Dinleme Eğilimleri- 2” araştırması sonuçlarına göre, nüfusumuzun %92,3’ü klasik müzik dinlemeyi tercih etmemektedir. ² Düzbastılar (2017) Müzik Eğitimi Anabilim Dalı lisans öğrencilerinin müzik dinleme tercihleri üzerinde yaptığı araştırmasında öğrencilerin müzik eğitimi almaya başlamadan önce klasik müzik dinleme tercihlerinin düşük olduğu sonucuna ulaşması da Türkiye’de klasik müzik dinleme tercihinin düşük olduğunu desteklemektedir. Bu bulgudan da hareketle bu çalışmada müzik eğitimi almayan lisans öğrencileri üzerinde klasik batı müziği piyano eserlerinin müzik-renk ve müzik-duygu durumu çağrışımlarını incelemek amaçlanmıştır. Çalışmanın “duygusal aracılık” hipotezinin test edilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca müzik kültürü açısından bakıldığında klasik müzik dinleme tercihinin düşük olduğu bir kültürde çalışmanın yapılması, kültür-müzik-duygu çağrışımlarının incelenmesine de katkı sağlayabilir. Bununla birlikte ulusal alanyazında benzer bir çalışmaya rastlanmamış olması araştırmayı özgün kılmaktadır. Bu düşünceden hareketle araştırmada şu sorulara yanıt aranmıştır:

Seçilen üç piyano eserini dinleyen katılımcıların her bir eser için,

1. Müzik-renk çağrışımları nedir?
2. Müzik-duygu çağrışımları nedir?
3. Müzik-renk ile müzik-duygu çağrışımlarının dağılımı nedir?

YÖNTEM

Araştırmanın modeli

Bu araştırmada son-test tek gruplu deneme öncesi desen kullanılmıştır. Rastgele seçilmiş tek bir gruba bağımsız değişkenin uygulanması ve etkinin bağımlı değişken üzerindeki gözlemi bu modeli oluşturur (Karasar, 1994: 96). Araştırmada deney grubuna üç farklı piyano eseri dinletilmiştir. Bu eserlerin dinlenmesi araştırmanın deneysel işlemidir. Eserler dinletildikten sonra her bir eser için

² <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/nufusumuzun-yuzde-92-3-u-klasik-muzik-dinlemiyor-19307565>

kendilerine sunulan duygu durumları ve renk kartelasından en yakın üç duygu durumunu ve üç rengi seçip belirtmeleri istenmiştir.

Katılımcılar

Araştırmanın evrenini 2021-2022 eğitim öğretim yılında Ordu Üniversitesi Eğitim Fakültesinde öğrenim gören 1444 lisans öğrencisi oluşturmaktadır. Örneklem seçiminde çok aşamalı (Cohen vd., 2018) örneklem seçimi kullanılmıştır. Öncelikle Eğitim Fakültesinin farklı Anabilim Dallarında öğrenim gören öğrenciler çalışma grubuna dahil edilerek öğrenim görülen anabilim dalı açısından maksimum çeşitlilik örneklem seçimine gidilmiştir. Ayrıca ölçüt örnekleme yöntemine göre renk körü olmayan ve gönüllü olan öğrenciler çalışma grubuna dahil edilmiştir. Katılımcılara renk körlüğü testi ([Ishihara Test for Color Blindness](https://colormax.org/color-blind-test/)³) uygulanmıştır. Katılımcıların 24'ü Okul Öncesi, 19'u Sınıf Eğitimi, 16'sı Matematik Eğitimi 20'si Fen Eğitimi 16'sı Türkçe Eğitimi, 24'ü Sosyal Bilgiler Eğitimi 32'si Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Anabilim dalında öğrenim görmektedir. Katılımcıların 114'ü kadın 37'si erkek ve yaş ortalaması 21'dir.

Veri toplama araçları

Çalışma grubuna dinletilen eserlere ilişkin bilgiler, eserlere verilen kodlarla birlikte Tablo 1'de sunulmuştur.

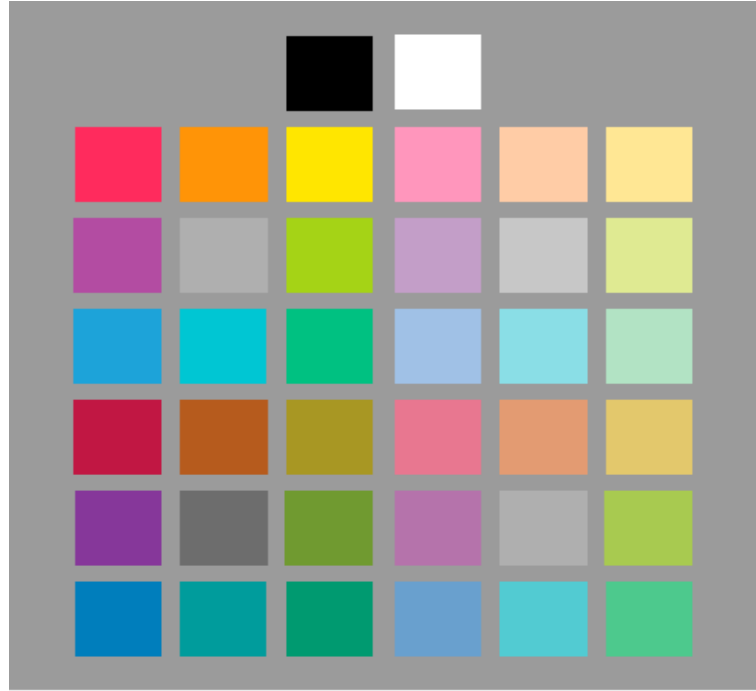
Kodlar	Besteci	Ton	Tempo	Eser Bilgisi
Eser 1	Mozart	Majör	Hızlı	Piyano Sonatı No.16 C dur (Do Majör) K.545 Allegro
Eser 2	Beethoven	Minör	Hızlı	Piyano Sonatı No.8 c moll (do minör) Op.13 Rondo Allegro
Eser 3	Chopin	Minör	Yavaş	Noktürn cis moll (Do diyez minör) Op. Posth. Lento con gran espressione

Tablo 1. Piyano eserlerine ilişkin bilgiler

Renk kartelası

Araştırmada Palmer ve diğerlerinin (2013) araştırmalarında kullandıkları renk kartelası kullanılmıştır.

³ <https://colormax.org/color-blind-test/>



Şekil 1. Renk kartelası.

Şekil 1’de görüldüğü gibi kartelada siyah ve beyaz renkler üst sırada verilmiştir. Ayrıca dört farklı renk doygunluğu (parlak-açık-soluk-koyu) düzeyinde kırmızı, turuncu, sarı, sarı-yeşil, yeşil, mavi-yeşil, mavi, mor ve üç farklı gri renk yer almaktadır. Sol üst ve sağ alt gri uyarıcı tasarımı ve tutarlılık için iki kez yer almaktadır (Palmer vd., 2013). Böylece kartelada toplamda 37 farklı renk bulunmaktadır.

Duygu durumları

Palmer ve diğerleri (2013) araştırmalarında katılımcılara dinledikleri müziğe göre mutlu/üzgün, kızgın/sakin, güçlü/zayıf olmak üzere birbiriyle karşıt duygu durumundan birini seçmelerini istemiştir. Bu araştırmada çalışma grubuna duygu durumları mutlu/üzgün, huzurlu/gergin, güçlü/zayıf şeklinde sunulmuş ve dinledikleri eser için kendilerinde uyanan en yakın üç duyguyu yazmaları istenmiştir.

Veri toplama süreci

Öncelikle katılımcılara ait bilgi formuna öğrenim gördükleri bölüm, yaş ve cinsiyetlerine ilişkin bilgiler işlenmiştir. Sonra sırasıyla seçilen piyano eserleri dinletilmiştir. Her bir eser sonunda önce kendilerine verilen duygu durumlarından dinledikleri eser ile çağrışım yapan en yakın üç duygu

durumunu belirtmeleri istenmiştir. Daha sonra bilgisayar ekranından yansıtılan renk kartelasından, dinledikleri eser ile çağrışım yapan en yakın üç renk belirtmeleri istenmiştir. Katılımcıların her bir eser için belirttikleri en yakın duygu durumları ve renkler veri toplama formuna işlenmiştir. Renkler, her bir renge verilen numara ile kodlanmıştır. Her bir katılımcıya her eser yalnızca bir kez dinletilmiştir.

Verilerin analizi

Verilerin analizinde betimsel istatistik yöntemlerinden yararlanılmıştır. Her bir eser için seçilen renk ve duygulara ilişkin yüzdeler grafiklerde sunulmuştur. Renk dağılımına ilişkin grafik oluşturulurken dört farklı renk doygunluğu ve ayrıca siyah renk işlenmiştir. Ayrıca her bir eser için duygu ve renk eşleşmesi dağılımı grafiklerde sunulmuştur. Yüzdeler hesaplamalar ve duygu-renk eşleşmesi çapraz tablonun hesaplanmasında SPSS programından yararlanılmıştır.

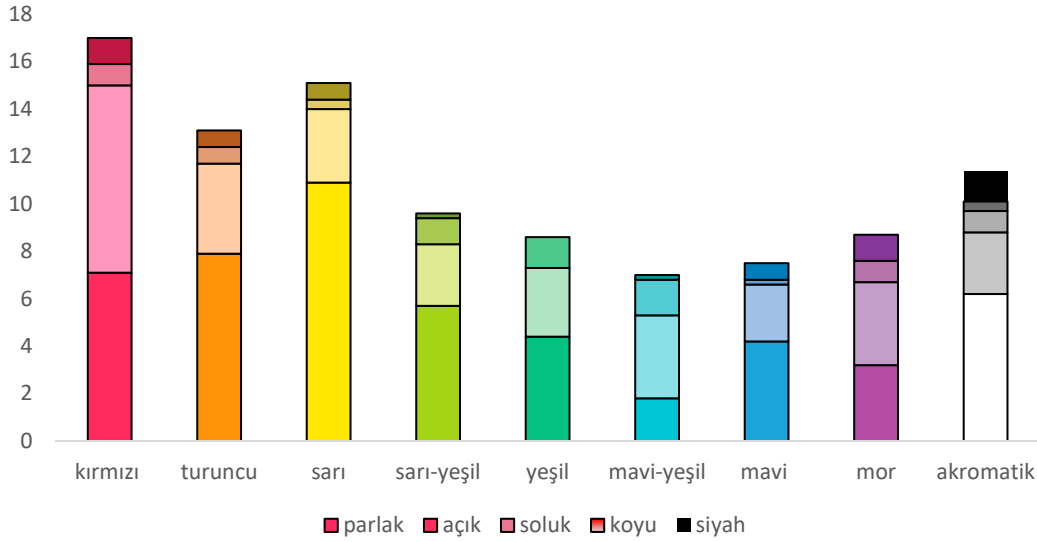
Araştırmada Ordu Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu'ndan izin alınmıştır. Tarih/sayı No: 2022/39

BULGULAR

Her bir eser için müzik-renk ve müzik-duygu çağrışımlarına ilişkin veriler grafiklerde sunulmuştur. Ayrıca her bir eser için müzik-renk ile müzik-duygu çağrışımlarına ilişkin dağılım grafikleri yer almaktadır.

Eser 1'e İlişkin Elde Edilen Bulgular

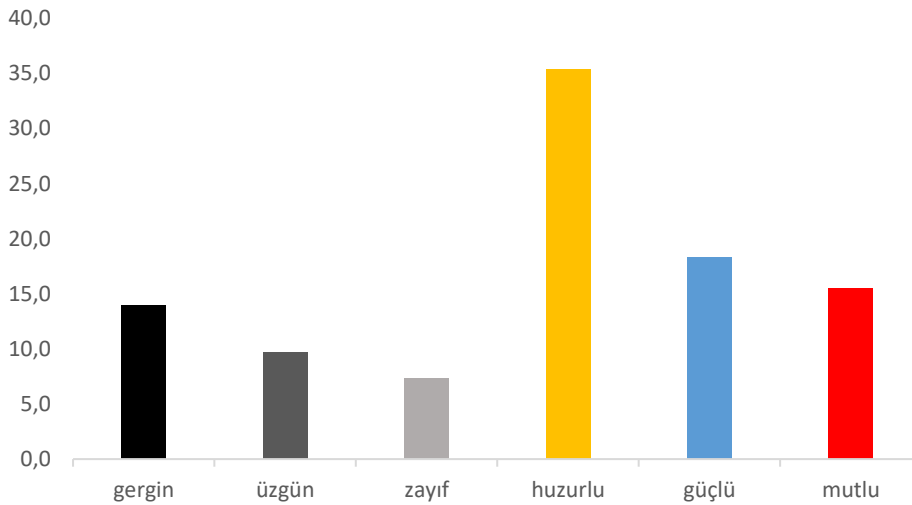
Katılımcıların Eser 1 için renk çağrışımlarına veriler Şekil 2'de sunulmaktadır.



Şekil 2. Eser 1 için müzik-renk çağrışımları grafiği

Katılımcıların renk çağrışımları incelendiğinde en çok seçilen rengin kırmızı (%17) olduğu görülmektedir. Kırmızı rengini takiben tercih edilen renkler sırasıyla; sarı (%15.1), turuncu (%13.1), akromatik (%11.4), sarı-yeşil (%9.6), yeşil (%8.6) mor (%8.7), mavi (%7.5), ve mavi-yeşil (%7) şeklindedir. Yüzdeler dilimlere incelendiğinde renklerin parlak (%51.4) ve açık (%32.3) tonların tercih edilme oranlarının soluk (%7.9) koyu (%5.1) tonlara ve siyah renge (%1.3) göre daha yüksek olduğu tespit edilmiştir.

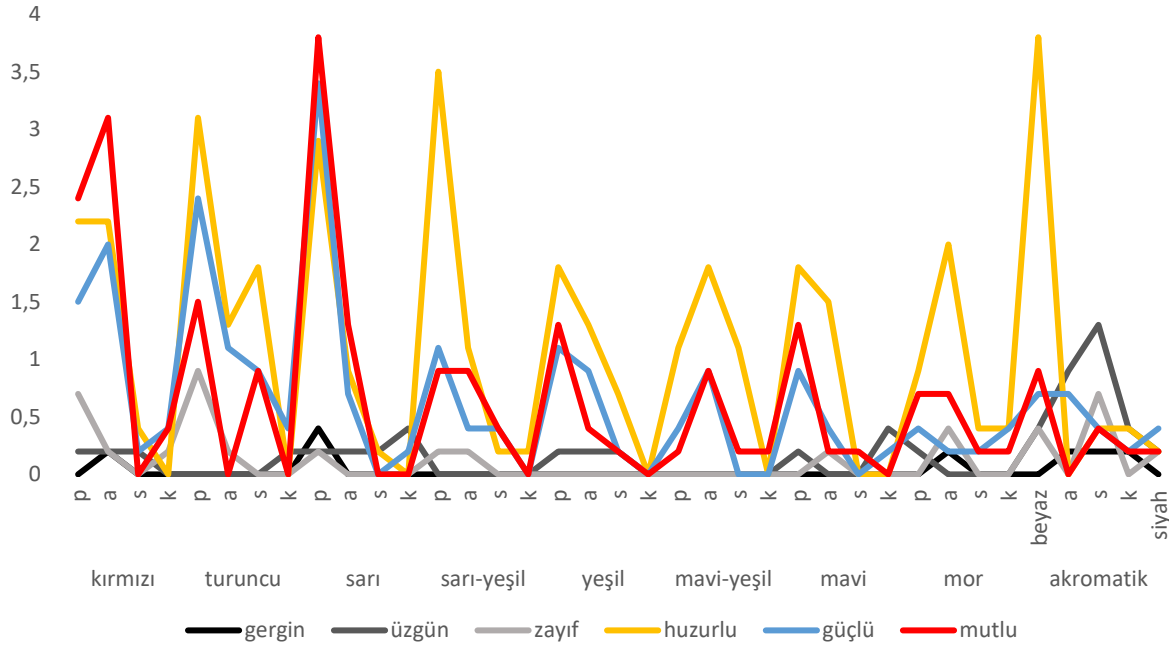
Katılımcıların Eser 1 için duygu çağrışımlarına ilişkin grafik Şekil 3'te sunulmaktadır.



Şekil 3. Eser 1 için müzik-duygu çağrışımları grafiği

Katılımcıların Eser 1'i dinlerken tercih ettikleri duygular incelendiğinde en çok seçilen duygunun huzurlu (%38.2) olduğu görülmektedir. Bunu takiben tercih edilen duygular sırasıyla mutlu (%25.4), güçlü (%23.2), üzgün (%6.8), zayıf (%4.9) ve gergin (%1.5) şeklindedir.

Katılımcıların Eser 1 için renk ve duygu çağrışımlarına ilişkin dağılım Şekil 4'te sunulmuştur.

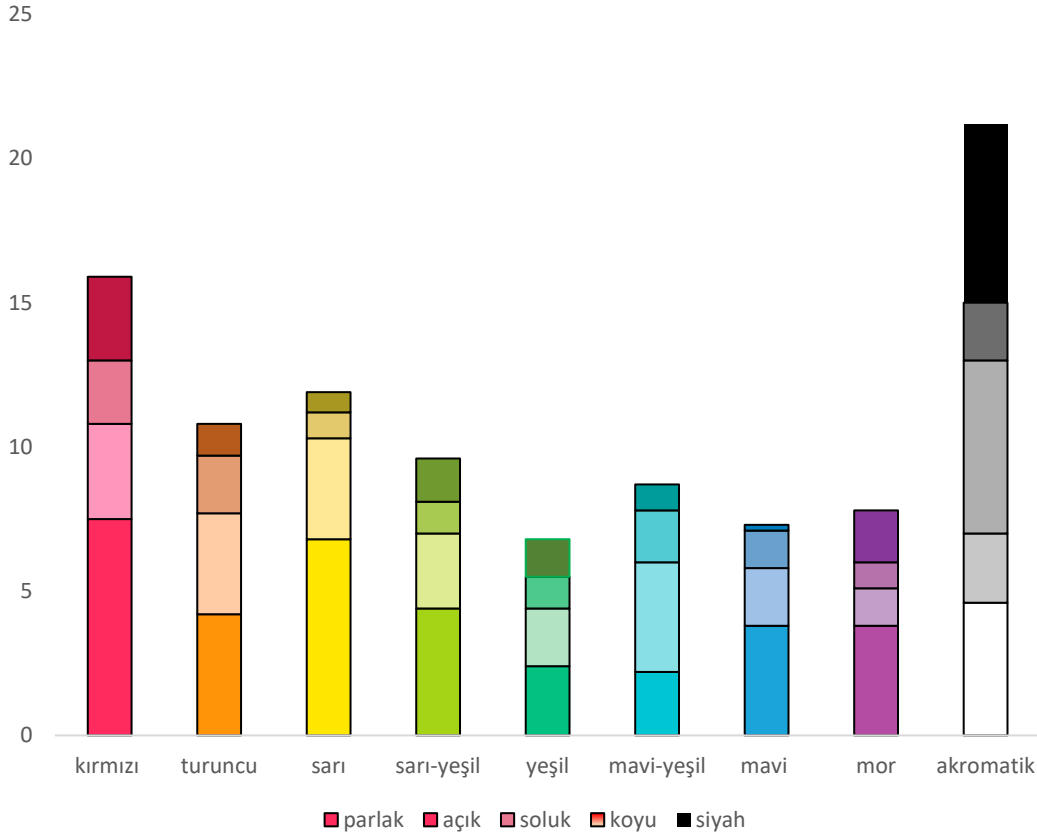


Şekil 4. Eser 1 için renk ve duygu çağrışımlarına ilişkin dağılım

Grafik incelendiğinde Eser 1 için huzurlu duygusunun sırasıyla daha çok beyaz (%3,8), parlak sarı-yeşil (3.5) ve parlak turuncu (%3.1) renkleriyle, mutlu duygusunun daha çok parlak sarı (%3.8), açık kırmızı (%3.1) ve parlak kırmızı (%2.4) ile eşleştiği, güçlü duygusunun parlak sarı (%3.4), parlak turuncu (%2.4) ve açık kırmızı (%2.0) ile eşleştiği görülmektedir. Üzgün, gergin ve zayıf duygularının daha çok akromatik renkler ve diğer renklerin soluk ve koyu tonları ile eşleştiği görülmektedir.

Eser 2'ye İlişkin Elde Edilen Bulgular

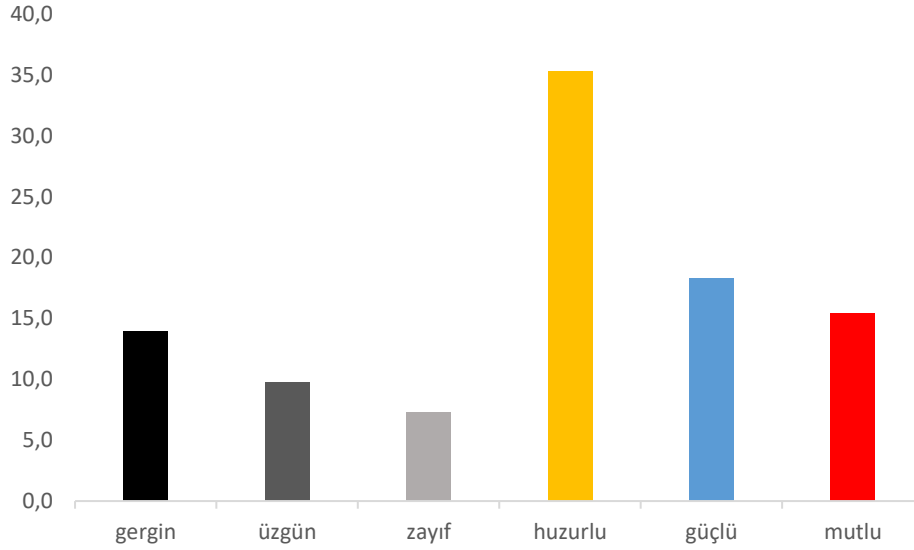
Katılımcıların Eser 2'ye ilişkin renk çağrışımlarına ilişkin veriler grafikte sunulmaktadır.



Şekil 5. Eser 2 için müzik-renk çağrışımları grafiği

Katılımcıların Eser 2 için renk çağrışımlarına ilişkin grafik incelendiğinde en çok seçilen rengin akromatik (%21.2) renkler olduğu görülmektedir. Bunu takiben seçilen renkler sırasıyla; kırmızı (%15.9), sarı (%11.9), turuncu (%10.8), sarı-yeşil (%9.6), mavi-yeşil (%8.7), mor (%7.3), mavi (%7.3) ve yeşil (%6.8) şeklindedir. Yüzdeler dilimler incelendiğinde renklerin parlak (%39.7) ve açık (%24.4) tonların seçilme oranlarının soluk (%17.3) ve koyu (%12.4) tonlara ve siyaha (%6.2) göre daha yüksek olduğu tespit edilmiştir.

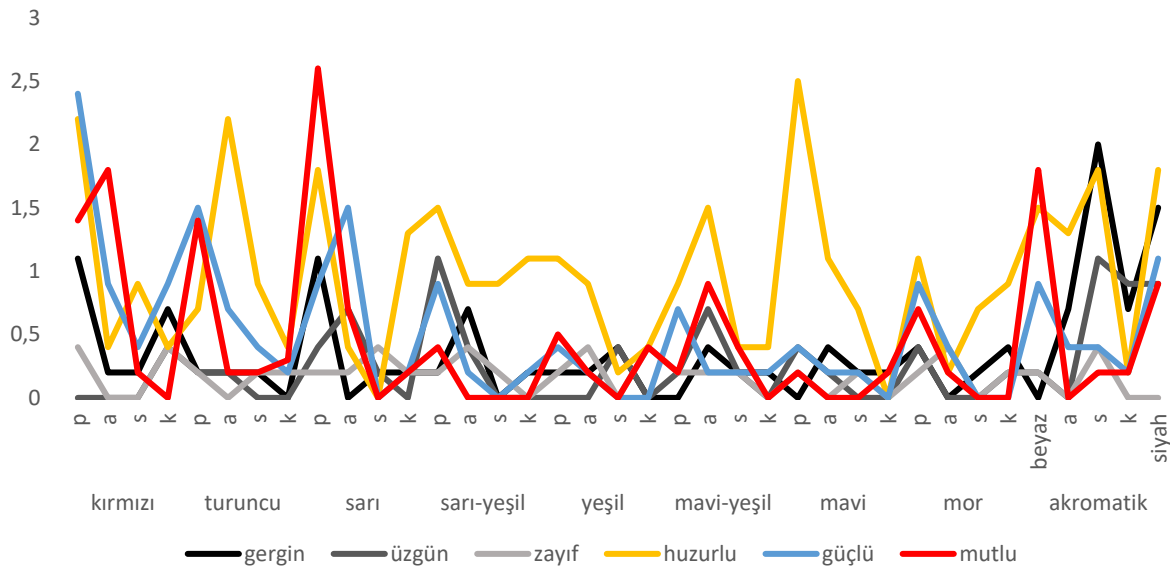
Katılımcıların Eser 2 için duygu çağrışımlarına ilişkin dağılım Şekil 6'da sunulmuştur.



Şekil 6. Eser 2 için müzik-duygu çağrışımları grafiği

Katılımcıların Eser 2 için duygu çağrışımlarına ilişkin grafik incelendiğinde en çok seçilen duygunun huzurlu (%35.3) olduğu görülmektedir. Bunu takiben eşleştirilen duygular sırasıyla güçlü (%18.3), mutlu (%15.5), gergin (%13.9) üzgün (%9.7) ve zayıf (%7.3) şeklindedir.

Katılımcıların Eser 2 için renk ve duygu çağrışımlarına ilişkin dağılım Şekil 7’de sunulmuştur.



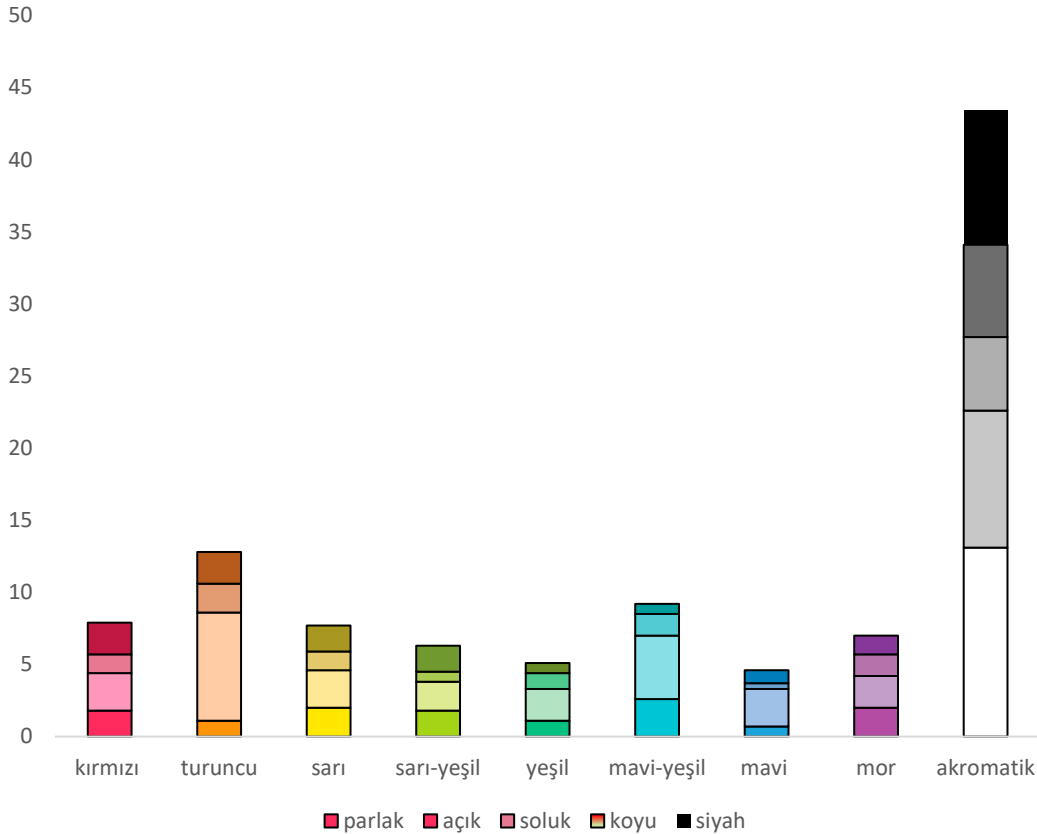
Şekil 7. Eser 2 için renk ve duygu çağrışımlarına ilişkin dağılım

Grafik incelendiğinde Eser 2 için huzurlu duygusunun sırasıyla daha çok parlak mavi (%2.5) parlak kırmızı (%2.2), açık turuncu (%2.2) renkleriyle, mutlu duygusunun daha çok parlak sarı (%2.6), açık kırmızı (%1.8) ve beyaz (%1.8) ile eşleştiği, güçlü duygusunun parlak kırmızı (%2.5),

parlak turuncu (%1.5) ve açık sarı (%1.5) ile eşleştiği görülmektedir. İlk eserden farklı olarak siyahla gergin (%1.5) ve huzurlu (%1.8) duygularının eşleşmesi dikkat çekicidir.

Eser 3'e İlişkin Elde Edilen Bulgular

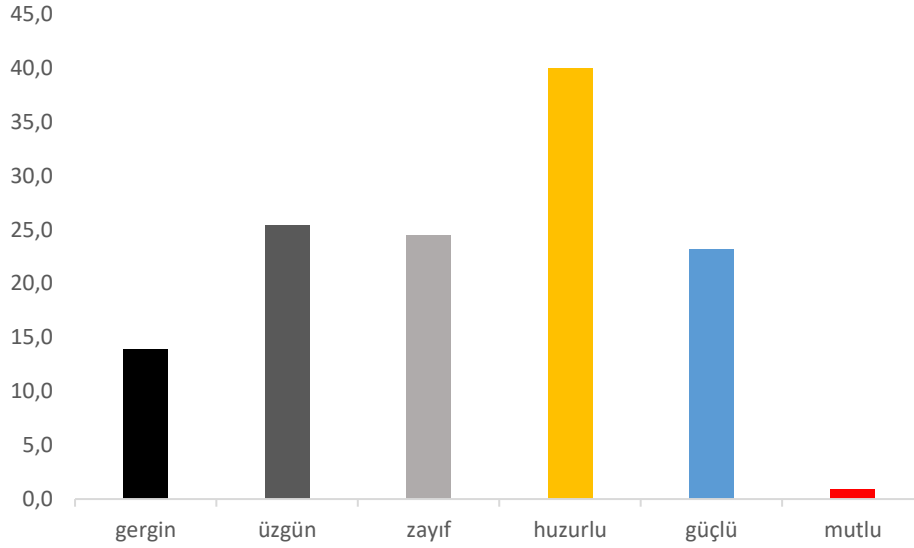
Katılımcıların Eser 3'ü dinlerken renk çağrışımlarına ilişkin grafik Şekil 8'de sunulmaktadır.



Şekil 8. Eser 3 için müzik-renk çağrışımları grafiği

Katılımcıların Eser 3 için renk çağrışımlarına ilişkin grafik incelendiğinde en çok seçilen rengin akromatik renkler (%43.4) olduğu görülmektedir. Bunu takiben seçilen renkler sırasıyla; turuncu (%12.8), mavi-yeşil (%9.2), kırmızı (%7.9), sarı (%7.7), mor (%7), sarı-yeşil (%6.3), yeşil (%5.1), mavi (%4.6) şeklindedir. Yüzdeler dilimlere incelendiğinde renklerin parlak (%13.1) ve açık (%9.5) tonların eşleştirilme oranlarının soluk (%5.1) ve koyu (%6.4) tonlara göre daha yüksek olduğu tespit edilmiştir. Ancak tek başına siyah rengin (%9.3) ve gri tonlarının (%21) eşleştirilme oranı dikkat çekicidir.

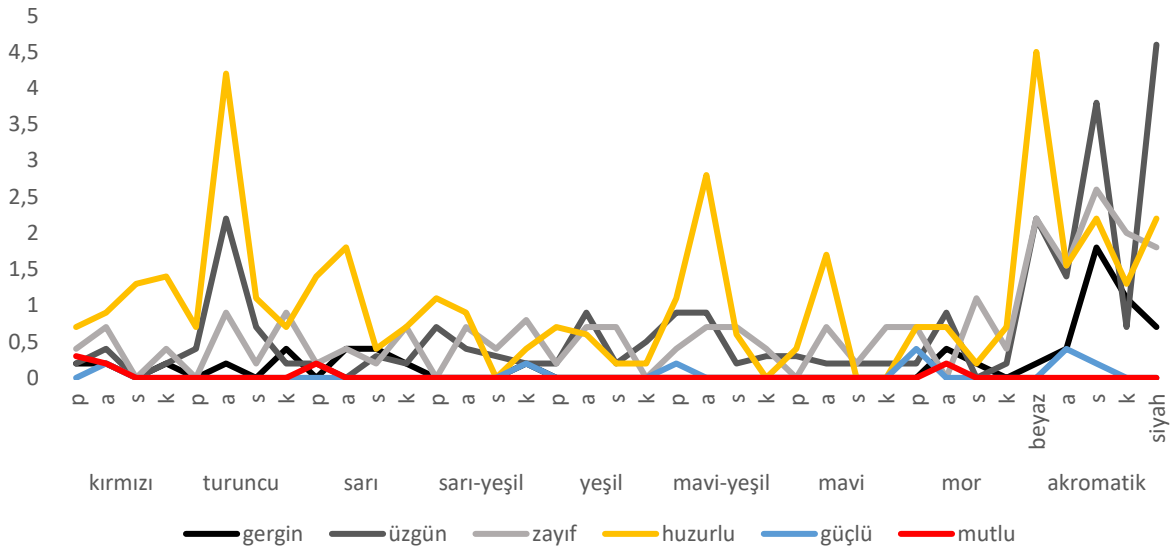
Katılımcıların Eser 3 için duygu çağrışımlarına ilişkin dağılım Şekil 9'da sunulmuştur



Şekil 9. Eser 3 için müzik-duygu çağrışmaları grafiği

Katılımcıların Eser 3'ü dinlerken onlara çağrıştırdığı duygular incelendiğinde en çok seçilen duygunun huzurlu (%40.0) olduğu görülmektedir. Bunu takiben çağrışan duygular sırasıyla üzgün (%24.4), zayıf (%25.4), güçlü (23.2), gergin (%7.5) ve mutlu (%0.9) şeklindedir.

Katılımcıların Eser 3 için renk ve duygu çağrışmalarına ilişkin dağılım grafikte sunulmuştur.



Şekil 10. Eser 3 için renk ve duygu çağrışmalarına ilişkin dağılım

Grafik incelendiğinde Eser 3 için huzurlu duygusunun sırasıyla daha çok beyaz (%4.5) açık turuncu (%4.2) ve açık mavi-yeşil (%2.8) renkleriyle, üzgün duygusunun siyah (%4.6), soluk gri

(%3.8) ve beyaz (%2.2) renkleriyle, zayıf duygusunun duygusunun soluk gri (%2.6), beyaz (%2.2) ve siyah (1.8) eşleştiği görülmektedir.

TARTIŞMA ve SONUÇ

Müzik-renk ve müzik-duygu çağrışımlarının incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmada klasik batı müziği piyano eserleri ele alınmıştır. Her bir eser ile ilgili sonuçlar sırasıyla tartışılmıştır.

Katılımcıların Majör tonunda ve hızlı tempoda olan Eser 1'i kırmızı ve sarı renklerin parlak, açık tonları ve beyaz renk ile eşleştirdikleri, aynı zamanda katılımcılarda eserin daha çok huzurlu, mutlu ve güçlü duyguları çağrıştırdığı tespit edilmiştir. Alanyazın incelendiğinde (Palmer vd., 2013; Palmer vd., 2016) majör tonunda ve hızlı tempoda olan eserlerin daha çok parlak ve açık tonlardaki renklerle ve aynı zamanda yeşile oranla kırmızıyla, maviye oranla sarıyla eşleştirildiği tespit edilmiştir. Aynı zamanda bu eserler mutlu ve güçlü gibi olumlu duygular ile eşleştirilmiştir. Jonauskaite ve diğerleri (2018) müzik olmadan renk-duygu çağrışımlarını inceledikleri çalışmalarında sarı rengin daha çok neşe ile sarı-yeşil ve açık renklerin huzur duygusuyla daha çok eşleştirildiği sonucunu elde etmişlerdir. Bu bağlamda bu araştırmanın alanyazındaki çalışmalarla örtüştüğü söylenebilir. Ancak Whiteford ve diğerleri (2018) katılımcılara farklı müzik türlerini (Blues, Salsa, Heavy Metal) dinlettikleri çalışmalarında majör ton ve hızlı tempolu müzikler ile renk çağrışımları konusunda farklı sonuçlara ulaşmışlardır. Bunun nedeninin Mozart'ın piyano melodilerinde muhtemelen olmayan diğer müzikal yapılarla ilgili olabileceğini vurgulayarak, eserlerin ton ve tempolarından ziyade dinlenen müzik türünün renk çağrışımlarında etkili olduğunu ileri sürmektedirler. Çalışmalarındaki bu farklılığa rağmen genel olarak elde ettikleri sonuçların müzik-renk çağrışımlarının duygusal arabuluculuk hipotezi ile örtüştüğünü belirtmektedirler.

Katılımcıların Minör tonunda ve hızlı tempoda olan Eser 2'yi daha çok akromatik renkler, kırmızı ve sarının parlak tonları ile eşleştirdikleri, aynı zamanda katılımcılarda eserin daha çok huzurlu, güçlü ve mutlu duyguları çağrıştırdığı tespit edilmiştir. Eser 2, Eser 1 ile aynı hız aralığında olmasına rağmen tonları farklıdır. Bu bağlamda Eser 1 ile karşılaştırıldığında akromatik renklerin ön plana çıkması ve mutlu duygusu yerine huzur ve güçlü duygusunun daha ön plana çıkması dikkat çekicidir. Benzer şekilde Palmer ve diğerleri (2013) çalışmalarında minör ton ve hızlı

tempodaki eserlerin kırmızıya oranla yeşil renklerle, maviye oranla sarı renklerle ve huzurlu, güçlü, mutlu duygularla ilişkili olduklarını belirtmektedirler.

Katılımcıların Minör tonunda ve yavaş tempoda olan Eser 3'ü daha çok akromatik, açık turuncu ve açık sarı- yeşil renklerle eşleştirdikleri, aynı zamanda katılımcılarda eserin daha çok huzurlu, üzgün ve zayıf duyguları çağrıştırdığı tespit edilmiştir. Palmer ve diğerleri (2013) çalışmalarında minör ton ve yavaş tempodaki eserlerin akromatik renklerle ve daha koyu renklerle ilişkili olduklarını ve güçlü duygular yerine daha zayıf ve üzgün duygularla ilişkili olduklarını tespit etmişlerdir. Özellikle Eser 3'ün diğer iki esere oranla siyah ve gri tonlarıyla eşleşmiş olması alanyazındaki diğer çalışmalarla da örtüşmektedir. Örneğin Barbieri ve diğerleri (2007) çalışmalarında sarı, kırmızı gibi daha parlak renklerin genellikle mutlu şarkılarla, grinin ise hüzünlü şarkılarla ilişkili oldukları sonucunu elde etmişlerdir.

Özetle elde edilen bu sonuçlar için, müzik-renk çağrışımlarının duygusal arabuluculuk hipotezi ile tutarlı olduğu (Isbilen & Krumhansl, 2016; Palmer vd. 2013; Palmer vd., 2016; Valdes-Aleman vd., 2022; Whiteford vd., 2018) söylenebilir. Ayrıca alanyazındaki çalışmalarla bu çalışmanın müzik-renk ve müzik-duygu çağrışımları noktasında örtüşüyor olması, farklı kültürlerde müziğin benzer renk ve duygu çağrışımları uyandırdığı görüşünü desteklediği söylenebilir. Ancak bu çalışmada her bir eserde huzurlu duygusunun ön planda olması dikkat çekicidir. Bunun nedeni Türk kültüründe klasik batı müziğinin dinlendirici olduğu algısı olabilir. Nitekim Hoşcan da (2019) Türk ve yabancı uyruklu öğrenciler üzerinde yaptığı çalışmada duyguların kültürle ve müzik formlarıyla tamamen ilişkili olmadığını, müzik ve duygu arasında ılımlı bir evrensellik olduğunu vurgulamaktadır. Bu durumda müziğin, duyguları ifade ettiği ve duygulanımı düzenlediği için en azından kısmen evrensel olduğunu söylemek (Swaminathan & Schellenberg, 2015) daha uygun olabilir.

Müzik ve renk ilişkisi Mestan'ın (2013) belirttiği gibi tarihsel süreçte Newton, Rousseau, Voltaire, Platon, Aristo gibi farklı disiplinlerle uğraşan entelektüellerin ilgisini çekmiştir. Güncel araştırmalar müzik-renk, müzik-duygu çağrışımları konusunda ipuçları sunsa da oldukça öznel olan bu konularda daha çok çalışmaya ihtiyaç vardır.

Bu çalışma betimsel istatistik hesaplamalarıyla sınırlı tutulmuştur. Gelecek çalışmalarda korelasyon hesaplamalarına fırsat verecek istatistik yöntemlerinden yararlanılabilir. Ayrıca ileride

yapılacak çalışmalarda müzik-renk ve müzik-duygu çağrışımları farklı örneklem gruplarında ve farklı eserlerle araştırılabilir.

KAYNAKLAR

- Balkwill, L-L. & Thompson, W.F. (1999). A cross-cultural investigation of the perception of emotion in music. *Psychophysical And Cultural Cues. Music Percept*, 17(1), 43-64.
- Barbiere, J. M., Vidal, A., & Zellner, D. A. (2007). The color of music: Correspondence through emotion. *Empirical Studies of The Arts*, 25(2), 193-208.
- Blood, A. J., & Zatorre, R. J. (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of The National Academy of Sciences*, 98(20), 11818-11823. <https://doi.org/10.1073/pnas.191355898> (Erişim Tarihi: 11.04.2022)
- Cohen, E., Duffield, N., Lund, C., & Thorup, M. (2008). Confident estimation for multistage measurement sampling and aggregation. In *Proceedings of the 2008 ACM SIGMETRICS international conference on Measurement and modeling of computer systems* (pp. 109-120).
- Curwen, C. (2020). Music-Colour Synaesthesia: A Sensorimotor Account. *Musicae Scientiae*. 20(1), 388-407. <https://doi.org/10.1177/1029864920956295> (Erişim Tarihi: 06.10.2022)
- Diaz Abrahan, V. M., Shifres, F., & Justel, N. R. (2020). Music improvisation modulates emotional memory. *Psychology of Music*, 48(4), 465-479. <https://doi.org/10.1177/0305735618810793> (Erişim Tarihi: 14.07.2022)
- Düzbastılar, M. (2017). Müzik eğitiminin müzikal tercihler üzerine etkisi. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 3(5), 1485-1493.
- Grossenbacher, P. G., & Lovelace, C. T. (2001). Mechanisms of synesthesia: cognitive and physiological constraints. *Trends in cognitive sciences*, 5(1), 36-41.
- Hoşcan, B. (2019). *Müzikte algı: kültürlerarası müzik algısı üzerine bir çalışma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Isbilen, E. S., & Krumhansl, C. L. (2016). The color of music: Emotion-mediated associations to Bach's Well-tempered Clavier. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 26(2), 149.
- Jonauskaitė, D., Althaus, B., Dael, N., Dan-Glauser, E., & Mohr, C. (2019). What color do you feel? Color choices are driven by mood. *Color Research & Application*, 44(2), 272-284.
- Karasar, N. (1994). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Nobel Yayın.

- Lindborg, P., & Friberg, A. K. (2015). Colour association with music is mediated by emotion: Evidence from an experiment using a CIE Lab interface and interviews. *PLoS one*, *10*(12), e0144013.
- Martino, G., & Marks, L. E. (2001). Synesthesia: Strong and weak. *Current Directions in Psychological Science*, *10*(2), 61-65.
- Mestan, H. (2013). Müzik ve renk ilişkisi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (20), 299-304.
- Nair, D. G., Large, E. W., Steinberg, F., & Kelso, J. S. (2002, July). Perceiving emotion in expressive piano performance: A functional MRI study. In *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition: Adelaide: Causal Productions* (pp. 627-630).
- Nakahara, H., Furuya, S., Masuko, T., Francis, P. R., & Kinoshita, H. (2011). Performing music can induce greater modulation of emotion-related psychophysiological responses than listening to music. *International Journal of Psychophysiology*, *81*(3), 152-158.
- Palmer, S. E., Langlois, T. A., & Schloss, K. B. (2016). Music-to-Color Associations of Single-Line Piano Melodies in Non-synesthetes. *Multisensory Research*, *29*(1-3), 157-193. <https://doi.org/10.1163/22134808-00002486> (Erişim Tarihi: 25.12.2022)
- Palmer, S. E., Schloss, K. B., Xu, Z., & Prado-León, L. R. (2013). Music–color associations are mediated by emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, *110*(22), 8836-8841.
- Rickard N., Wing Wong W., Velik L. (2012). Relaxing music counters heightened consolidation of emotional memory. *Neurobiology of Learning & Memory*, *97*(2), 220–228. <https://doi.org/10.1016/j.nlm.2011.12.005> (Erişim Tarihi: 18.05.2022)
- Salimpoor, V. N., Benovoy, M., Larcher, K., Dagher, A., & Zatorre, R. J. (2011). Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music. *Nature Neuroscience*, *14*(2), 257-262. <https://doi.org/10.1038/nn.2726> (Erişim Tarihi: 30.01.2023)
- Sloboda, J. A. (1991). Music structure and emotional response: Some empirical findings. *Psychology of Music*, *19*(2), 110-120.
- Swaminathan, S., & Schellenberg, E. G. (2015). Current emotion research in music psychology. *Emotion review*, *7*(2), 189-197. <https://doi.org/10.1177/1754073914558282> (Erişim Tarihi: 09.02.2022)
- Valdés-Alemán, P., Zamudio-Gurrola, A., & Téllez-Alanís, B. (2022). The emotional link between color and music: What happens with atonal music?. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, *32*(1-2), 46-57. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/pmu0000288>

Ward, J. (2013). Synesthesia. *Annual Review of Psychology*, 64, 49–75. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-113011-143840> (Erişim Tarihi: 26.08.2022)

Whiteford, K. L., Schloss, K. B., Helwig, N. E., & Palmer, S. E. (2018). Color, music, and emotion: Bach to the blues. *I-Perception*, 9(6). <https://doi.org/10.1177/2041669518808> (Erişim Tarihi: 18.04.2023)

Zhang, Q. (2018). Application of music education in brain cognition. *Educational Sciences: Theory & Practice*, 18(5).

EXTENDED ABSTRACT

Synesthesia has been defined as the simultaneous combination of senses with the triggering of a second unstimulated sense in case of stimulation of one sense (Grossenbacher & Lovelace, 2001). Music-color synesthesia is a rare and interesting neurological phenomenon in which listening to music automatically and involuntarily leads to the conscious experience of color (Ward, 2013). Although only a minority of people have such synesthesia, recent evidence suggests that those without synesthesia exhibit associations from music to color (Isbilen & Krumhansl, 2016; Palmer et al., 2013; Palmer et al., 2016). Those who are interested in the arts may experience weak synesthesia, even without synesthesia (Martino & Marks, 2001). How might music-to-color associations be in non-synesthetics?

There are two most plausible hypotheses (Palmer et al., 2013):

(i) the “direct link” hypothesis of direct, unmediated associations between colors and musical sounds: such as associating certain dimensions of color (darkness/lightness and yellowness-blueness) with certain high-level musical dimensions (tempo and mood).

(ii) the “emotional mediation” hypothesis that color and music are linked through shared emotional associations: as gray is associated with sadder music, and red, yellow, green, and blue with happier music.

Music has some emotional effects on both the performers and the listeners (Nakahara et al., 2011; Sloboda, 1991). Emotional inferences people make while listening to or performing music; verbally describing their emotions (Balkwill & Thompson, 1999; Palmer et al., 2013), making robotic face matching involving music and various mods (Palmer et al., 2013), and matching music-colors (Barbiere et al., 2007; Curwen, 2020; Palmer et al., 2013; Palmer et al., 2016; Whiteford et al.,

2018). It is possible that there are cultural and individual differences in the relationship between music-emotion, color-emotion in such studies. However, there are also studies that conclude that people from different cultures make common emotional inferences from the same music. It can be said that the preference of listening to classical western music in Turkey is low, especially in people who do not have a musical education. When considered in terms of music culture, conducting such a study in a culture where the preference for listening to classical music is low may also contribute to the examination of culture and music-emotional associations. In this study, it was aimed to examine the music-color and music-emotional associations of classical western music piano works on undergraduate students who did not receive music education.

The research sought answers to the following questions:

For each composition of the participants listening to the three selected piano pieces,

1. What is music-color associations?
2. What are music-emotional associations?
3. What is the distribution of music-color and music-emotional associations?

The study was carried out on 151 students studying in different departments of Ordu University Faculty of Education. The post-test single-group pre-experimental design was used in the study. In the experimental procedure, the piano compositions of Mozart (major/fast), Beethoven (minor/fast) and Chopin (minor/slow) were listened to. Participants matched the compositions with the three most consistent colors and the three most consistent modes. 37 colors were presented for the participants to choose the colors. Black and white colors are given in the top row in the color chart. In addition, there are four different lightness-saturation levels (saturated, light, muted, and dark) levels of red, orange, yellow, yellow-green, green, blue-green, blue, purple and three different gray colors.

There are 6 modes for emotions: happy/sad, peaceful/tense, strong/weak. Descriptive statistical methods were used in the analysis of the data.

The obtained results can be summarized as follows:

- It was determined that the participants matched Composition 1, which is in Major tone and fast tempo, with red and yellow in more saturated and lighter. At the same time, the participants matched Composition 1 with more peaceful, happy and strong modes.

- It was determined that the participants matched Composition 2, which is in Minor tone and fast tempo, with achromatic colors, saturated red and yellow. Composition 2 with peaceful, strong and happy modes.
- Participants matched Composition 3 with achromatic colors, light orange and light yellow-green. It was determined that the composition evoked more peaceful, sad and weak emotions in the participants.

The obtained data support the emotional mediation hypothesis (Isbilen & Krumhansl, 2016; Palmer et al., 2013; Palmer et al., 2016; Valdes-Aleman et al., 2022; Whiteford et al., 2018). In addition, the parallelism of this study with the studies in the literature in terms of music-color and music-emotion connotations supports the view that music evokes similar color and emotional associations in different cultures. The colors and moods chosen by the participants show different distributions according to the tone and speed of the music listened to. In addition, the results show that the distribution of music-color and music-emotional associations is similar to the studies (Palmer et al., 2013; Palmer et al., 2016; Valdes-Aleman et al., 2022; Whiteford et al., 2018). However, it is remarkable that the peaceful feeling is at the forefront in each work in this study. The reason for this may be the perception that classical western music is relaxing in Turkish culture.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 26.08.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 07.09.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1350476>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

BİTLİS YÖRESİNDE YAYGIN OLARAK İCRA EDİLEN TRT THM REPERTUARINDA YER ALMAYAN TÜRKÜLERE YÖNELİK TESPİTLER

AKBUDAK, Hayri¹

ÖZ

Bu çalışmada Bitlis yöresinde yaygın şekilde icra edilen TRT THM repertuarında yer almayan türkülerin kayıt altına alınmasına yönelik farkındalık oluşturulması amaçlanmıştır. Ayrıca kayıt altına alınan türküler makam, usul ve tür yönünden analiz edilerek yörenin müzikal özelliklerine yönelik tespitlerde bulunup ilgili veriler ortaya çıkarılmıştır. Kültür analizi deseniyle yapılan bu çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılarak veriler ortaya çıkarılmıştır. Betimsel analiz ile çözümlenen veriler neticesinde tespit edilen altı türküden üçünün uşşak, birinin karcıgar, birinin hüseyini, birinin ise çargâh makamı etkisinde olduğu, ikisinin dört zamanlı ana usul, ikisinin beş zamanlı bileşik usul, diğer iki türkünün ise 10 zamanlı karma usule sahip olduğu, bunun yanında beş türkünün halay, bir türkünün ise oyun havası türünde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tespit edilen türkülerin yörede kulaktan kulağa aktararak günümüze kadar ulaştığı sonucundan hareketle bu türkülerin unutulmaması ve gelecek kuşaklara aktarılması bakımından kayıt altına alma

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği ABD., hayri.akbudak@inonu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4613-9561>

faaliyetlerinin önemli olduğu düşünülmüştür. Bu noktadan hareketle türkülerin kayıt altına alınması çalışmalarının bilhassa resmî kurumlarca büyük bir titizlikle ele alınması gerektiğine yönelik bazı öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bitlis yöresi, Türk halk müziği, yöresel müzik, türkü derleme, anonim türkü.

FINDINGS ABOUT FOLK SONGS THAT ARE NOT INCLUDED IN THE TRT TURKISH FOLK MUSIC (TFM) REPERTOIRE, WHICH ARE WIDELY PERFORMED IN THE BİTLİS REGION

ABSTRACT

In this study, the objective is to raise awareness about the importance of recording folk songs from the Bitlis region that are not currently part of the Turkish Radio and Television Corporation (TRT) Turkish Folk Music (TFM) repertoire. Additionally, the recorded folk songs were analyzed in terms of maqam, style and genre, and relevant data were revealed by identifying the musical characteristics of the region. In this research, which was conducted in the culture analysis design, qualitative research methods were used to reveal the data. As the result of the data analyzed by descriptive analysis, it was concluded that three of the 6 folk songs were under the influence of *uşşak*, one *karçığar*, one *hüseyni* and one *çargâh* maqam, two of them had 4-time main usul, two of them had 5-time compound usul, and the other two folk songs had 10-time mixed usul, in addition, 5 folk songs were in the folk-dance genre and 1 folk song was in the traditional dance music genre. Based on the conclusion that the identified folk songs have been passed down from ear to ear in the region and reached to the present day, it is thought that recording activities are important in terms of not forgetting these folk songs and transferring them to future generations. From this point of view, some suggestions have been presented that the recording of folk songs should be handled with great care, especially by official institutions.

Keywords: Bitlis region, Turkish folk music, traditional music, folk song compilation, anonymous folk song.

GİRİŞ

Kültür, bir milletin hafızasını oluşturan en temel unsurdur. İnsan, kültürü belirleyen bir varlık olması hasebiyle düşünceler, yaşam biçimi, gelenek ve görenekler insanın bulunduğu yerin tarihine ve coğrafyasına göre şekil alır. Buradan yola çıkarak Bitlis Halk müziğine değinmeden önce şehrin tarihi, coğrafyası ve folklor yapısı hakkında bilgi vermek, çalışmada daha nitelikli bir hâl alabilir.

Türkiye'nin Doğu Anadolu Bölgesinde yer alan Bitlis Botan çayı ile karışan Bitlis Çayı'nın Güneydoğu Toroslar arasında açtığı dar vadide 1400 metre yükseklikte kurulan tarihi şehirdir (Tuncel, 1980: 102). Doğu Anadolu Bölgesi ile Güneydoğu bölgesini birbirine bağlayan bölgede yer alan Bitlis, Siirt, Muş, Ağrı ve Van şehirleri ile komşu şehirdir. Bitlis'in Adilcevaz, Tatvan, Ahlat, Mutki, Hizan ve Güroymak olmak üzere toplamda altı ilçesi bulunmaktadır (Url-1).

Dicle kollarından birini oluşturan Bitlis çayı kenarına inşa edilen şehir, Van Gölü'nün Batı kıyısında bulunan Tatvan İskelesine 27 Km uzaklıkta yer almaktadır (Baş, 2010; Cayhan, 2017). Sınırları içerisinde Fırat, Karasu ve Botan nehirlerinin yanı sıra Van Gölü, Bulanık, Nazik ve Nemrut Krater gölü bulunan il, coğrafyası gereği yüksek ve engebeli bir yapıya sahiptir.

Bitlis tarihi açıdan önemli şehirler arasında yer almaktadır. Adının tam olarak nerden geldiği bilinmese de pek çok kaynakta yer alan bilgiye göre Büyük İskender'in emri ile şehri kurma yetkisi verilen Komutanının adı olan Badlis'ten geldiği varsayılmaktadır (Tuncel, 1980: 103).

Bitlis stratejik konumu gereği tarih içerisinde pek çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Asurlular, Urartular, Medler, Persler, Bizanslılar, Selçuklular ve Osmanlılar tarafından hakimiyet altına alınmıştır (Taşcan, 2011; Kayaoğlu, 2014). Buna bağlı olarak Bitlis tarih boyunca hakimiyeti altına girdiği uygarlıkların inanişına, yaşam tarzına, mimari yapısına, kültür ve yaşama biçimine göre değişim göstermiş ve kültürel zenginlikler edinmiştir. Şehirde yer alan tarihi Kaleler, Camiler, Hanlar, Hamamlar, Medreseler, Mezarlıklar, Taş köprüler, evler tarihi zenginliği hakkında fikir vermektedir (Kayaoğlu, 2014; Gelişkan, 2015; Kuş, 2019).

Türk İslâm uygarlığının Anadolu'ya girmesinden Tanzimat dönemine kadar olan dönemde kültür hizmetleri Medreseler aracılığıyla şekillenen Bitlis'te, 1980 yılında maarif sistem ile birlikte devlet tarafından açılan mektepler önemli rol oynamıştır (Tiyenşan, 2005). Bitlis'te önemli yer edinen kültürlerden biri de düğün gelenekleridir. Bitlis düğün kültürü belirli ritüeller esas alınarak günümüze kadar uygulanan bir gelenek haline gelmiştir. Bitlis düğün kültüründe erkeklerin genellikle 18 yaşını geçmiş ve askerliğini yapmış olması, kız tarafının ise damat adayını kendi arzusuyla kabul etmesi beklenir. Bu süreçten sonra kız isteme, çeyiz dizme, Yüz alma, Gelin Hamamı, Kına Gecesi, Gelin alma,

Gelin ağlatma, sabahlık gibi uygulamalar ile süreç devam eder bu uygulamalar belirli ritüeller ve mâniler eşliğinde uygulanır (Tiyenşan, 2005). Düğünlerin önemli bir boyutunu da Halk oyunları oluşturmaktadır. Ekonomik ve coğrafi durumu Bitlis folklorunun şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. Coğrafyanın vermiş olduğu sert koşullar, ekonomik imkanlar, Sosyo-kültürel durum Bitlis halay kültürünün şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu durum dahilinde kadim tarihten itibaren oluşturulan folklorik durum günümüze kadar şekillenerek ve belirli kültürel etkileşimlerle iç içe etkisini sürdürmüştür. Düğün kültüründen beslenen halk oyunları Bitlis halk müziğinin temellerinden birini oluşturarak halk müziğine farklı bir boyut kazandırmıştır (Karacar, 2020). Oyun müziği olarak da tabir edilebilecek bu tür, coğrafyanın insana sunduğu imkanlar dahilinde kültürel yapısını oluşturması ve bu unsurların insanların duygularına yansımaları ihtiyacı gelenekler silsilesi ile halk müziğine etki etmiştir. Buradan hareketle içinde bulunduğu toplumun yaşayışını, kültürünü, inanç yapısını, gelenek ve göreneklerini tarihinden izler taşıyan konuları, belirli ezgiler ve figürlerle ifade etme şekli Bitlis folklorunu ve halk müziğini ortaya çıkarmaktadır.

Türk halk müziği toplumun ortak duygu ve düşüncelerini, yaşadığı sosyal olayları, sevinç ve özlemleri, kahramanlıklarını, tarihi olaylarını samimi, coşkulu ve içli ezgilerle ifade etme sanatı olarak tanımlanabilir (Yener, 2006: 30).

Türküler formuna göre kırık hava (belirli bir dizi, ölçü ve ritim içerisinde seyreden ürünler) ve uzun hava (ölçü ve ritim bakımından serbest yapıya sahip ancak belirli bir dizi ve kurallar içinde hareket eden ürünler) olmak üzere 2 bölüme ayrılmaktadır (Büyükyıldız, 2005: 177).

Vural (2011: 402-403) türküleri konuları bakımından Lirik türküler (ninniler, aşk türküleri, gurbet türküleri, askerlik türküleri, eşkıya türküleri, doğa ve çoban türküleri ve ağıtlar), Anlatı türküleri (yörenin tarihini, yöreye ve yörede yer alan bireylere özgü konuları içeren türküler) Tören türküleri (bayram, düğün ve dini törenlere yönelik türküler) ve Oyun ve Dans türküleri (çocuk ve büyük oyunlarında söylenen türküler, taşlama, yergi ve güldürü, iş türküleri) olarak 4 bölüme ayırmıştır.

Türk halk müziğinde makamlar Basit makam, Şed (göçürülmüş) makam ve Bileşik makam olmak üzere 3 kısımda ele alınmaktadır.

Basit makamlar tam dördü ve tam beşli seslerin birbirine eklenmesiyle meydana gelir ve Çargâh, Kürdi, Bûselik, Rast, Basit Suzinak, Neva, Uşşak, Uzzal, Hüseyini, Zirgüleli Hicaz ve Karciğar makamlarından oluşur. Şed makamlar basit makamların başka perde üzerine göçürülmesi sonucu meydana gelen makamlardır ve Acem Aşiran, Hicazkar, Zirgüleli Suznak, Mahur, Sultaniyegâh, Şedaraban, Suzidil, Evcara, Ferahnüma, Aşkefza, Ruhnevaz, Nihavent makamları bu makamlar içinde

yer alır. Bileşik makamlar ise birden fazla makamın bir araya gelmesiyle oluşan makamlardır ve Hüzam, Bestenigâr, Zavil, Nikriz, Segâh, Saba, Neveser, Irak, , Nişabürek, Ferahnak, Eviç, Acem, Acem kürdi, Muhayyer kürdi, Sazkâr, Gerdâniye, Gülizar, Şehnaz, Ferahfeza, Bayatî Araban, Isfahan makamlarından oluşur (Aybars, 2011).

Türküler usul yapılarına göre ele alındığında Ana usuller (iki, üç ve dört zamanlılar), Birleşik Usuller (beş, altı, yedi ve sekiz zamanlılar) ve Karma usuller (10, 11, 12, 15, 16, 18, 20, 21 zamanlılar) olarak 3 grupta ele alınabilir (Sarisözen, 1962: 96).

Genellikle usta-çırak ilişkisine dayalı bir öğretim süreci izlenen geleneksel Türk halk müziğinde yakılan bir türkü, bestelenen bir ezgi, yazılan bir söz kulaktan kulağa aktarıldığından bir değişim sürecinden geçmektedir. Bu nedenle halk müziğinin genel yapısını olabilecek en doğal haliyle ortaya çıkarmak ve gelecek nesillere en yalın haliyle aktarılmasında, derleme çalışmalarının önemi büyüktür. Halk müziğinde derleme ürünün kaynağından bulunduğu en doğal haliyle birinci elden kaydederek belirli tasnif ve kaydetme süreçlerinden sonra müzik alanının hizmetine sunma çabası olarak tanımlanabilir (Arat, 2001; 14). Aydın (2002, :5) derlemeyi Ön çalışma, Saha (alan çalışması, Analiz etme ve Değerlendirme süreci olmak üzere 4 aşamada ele almıştır. Bu aşamalarla birlikte ulaşılmak istenen kaynağa en sistemli şekilde varılıp en yalın haliyle notaya aktarma, ses- video kaydı alma aracılığıyla derleme işlemi yapılabilir.

Türk halk müziğine yönelik derleme çalışmalarının tarihi süreçleri ele alındığında Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden itibaren üzerinde titizlikle çalışılan bir süreci kapsamaktadır. 1917 den itibaren Dârülelhan kurumu başta olmak üzere Maarif Vekaleti gibi kurumlarda 800 e yakın türkü derlenmiş belirli aralıklarla bölüm bölüm yayınlanmıştır (Aksu,1999; Dalkıran, 2013; Akkaş, 2015; Kolukırık, 2014). Daha sonra Ankara Halk Evi aracılığıyla Türkiye' ye davet edilen Macar besteci ve Müzikolog Bela Bartok, kurduğu derleme heyetiyle birlikte Anadolu'nun dört bir yanına ulaşmış ve burada derleme çalışmaları yapmıştır (Gök ve Doğan, 2014). Bunun dışında dönemde Ankara Devlet Konservatuarı derlemeye yönelik geniş çaplı bir araştırma süreci başlatmış ve bu araştırmalar sonucu 700'e yakın Türkü kayıt altına alınarak arşivlenmiştir (Kaya; 2014; Nacakçı ve Canbay, 2019). 1961 döneminden itibaren ise derleme çalışmalarının büyük bölümü TRT tarafından belli aralıklara yapılmaya devam etmiştir. Günümüze geldiği süreçte derleme çalışmaları bu kurumların yanı sıra üniversitelere bağlı Türk halk müziği konservatuarları tarafından da yürütülmeye devam etmektedir. Bir toplumun yapı taşı olan kültürünün unutulmaması ve geleneklerini sürdürmesi açısından derleme çalışmaları önemli bir durum arz etmektedir. Milletlerin hafızasını ayakta tutan en temel unsurlardan

biri de tarih içerisinde yaşayan insanların bugüne getirdikleri ürünleri gelecek nesillere aktarmak için kayıt altına alınması mühim bir durum teşkil etmektedir. Literatüre kazandırılan tüm kültür unsurlarının gelenekten geleceğe aktarılmasının teminat altına alınması açısından önemli bir durumdur. Yapılan derleme çalışmaları neticesinde Türk Radyo ve Televizyon Türk Halk Müziği repertuarına kazandırılan Bitlis yöresine ait ulaşılabilen 21 türkünün yer aldığı görülmektedir. Bu türküleri makamsal açıdan ele alındığında Uşşak makamı ağırlıklı olduğu, bunun yanında Hüseyini, Karcıgar, Rast, Çargâh, Buselik ve Hicâz makamlarının da yer aldığı, Usul yönünden incelendiğinde 2, 3, 4, 6, 10, 12 zamanlı olduğu, tür bakımından incelendiğinde ise halay türkülerinin ağırlıklı olduğu görülmektedir (Akbulak, 2023).

Çalışmanın Amacı

Çalışmada Bitlis yöresinde yaygın şekilde icra edilen TRT THM repertuarında yer almayan türküleri kayıt altına alınmasına yönelik farkındalık oluşturulması amaçlanmıştır. Ayrıca kayıt altına alınan türküleri makam, usul ve tür yönünden analiz edilerek yörenin müzikal özelliklerine yönelik tespitlerde bulunulmaya çalışılmıştır.

YÖNTEM

Kültür analizi deseninde yapılan bu çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmada kullanılan kültür analizi belirlenen grubun kültürel oluşumlarını tanımlama ve yorumlama üzerine odaklanmış, kullanılan veri kaynakları ise kültürü oluşturan ve bu oluşumdan etkilenen bireyler ve topluluklar olarak ifade edilmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 70). Çalışmada incelenen türküleri bu açıdan kültürü oluşturan ve etkilenen veri kaynakları olarak ele alınmıştır. Bu süreçte Bitlis yöresinde Ahlat, Adilcevaş ve şehir merkezinde gerçekleştirilen geleneksel düğün törenlerinde mahalli sanatçılar tarafından söylenen türküleri ses ve video cihazı aracılığıyla kayıt altına alınmıştır. Daha sonra kayıt altına alınan türküleri içeriği ile ilgili yörenin bilinen müzisyen ve halk bilimcileri olan Bilal Dursun, İsmail Yurttaş ve Selim Demirkol ile görüşmeler yapılarak veriler toplanmıştır. Kayıt altına alınan anonim türküleri betimsel analiz ile çözümlenmiştir. Bu yaklaşıma göre toplanan veriler önceden belirlenen durumlara göre özetlenip yorumlanır. Buradaki amaç okuyucuya düzenlenmiş ve yorumlanmış veriler sunmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 224). Buradan hareketle notaya aktarılan türküleri makam, usul ve tür yönünden analiz edilmiştir.

Sınırlılık

Çalışmada elde edilen veriler Bitlis yöresine ait TRT THM repertuarında yer almayan ulaşılabilen anonim türkülerle sınırlıdır.

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde Bitlis yöresine ait tespit edilebilen ve derlemesi henüz yapılmamış altı adet eser ele alınmış olup bu eserler belirli değişkenler yönünden analiz edilerek ilgili veriler ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Ancak eserlerin analiz edilmesine yönelik Türk halk müziği değerlendirme kriterleri esas alınmıştır. Bu noktada THM değerlendirme kriterlerine yönelik bazı problemlerin var olduğu göz önünde bulundurularak öncelikle analiz süreci ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

Genellikle THM eserlerinde yapılan analizler TSM’de yapılan analizler ile karıştırılmaktadır. THM ve TSM aynı müzik türünün birer kolu olmasına karşın her iki müzik türünde olan farklı sistemleşme çalışmaları bu karışıklığı ortaya çıkarmaktadır. Benzer şekilde Türk müziğinde makamsal diziler TSM ve THM’de farklı isimlendirmelerle karşımıza çıkmaktadır. Örneğin yakın zamana kadar THM’de makamsal diziler “ayak” terimi ile adlandırılmıştır (Pelikoğlu, 2007).

TSM ve THM de ortak makam isimlerinin kullanılmasının var olan problemlerin giderilmesinde tam olarak çözüm sağladığı söylenemez. Çünkü TSM ve THM de kullanılan mevcut ses sistemleri bu konuda farklılık oluşturmaktadır (Karkın ve Haşhaş, 2014: 128). Dolayısıyla mevcut durumda TSM’de kullanılan ses sistemi üzerinde gösterilen makamların THM’de karşılığı tam olarak bulunmamaktadır. Var olan problemler de tam olarak bu noktada kendini göstermektedir. Ayrıca TSM ve THM’nin oluşum süreçlerinde en belirgin noktanın eserlerin üretilmesinde kurallılık ve kuralsızlık üzerine olduğu görülmektedir. TSM’de eserler makamsal özellikler göz önünde bulundurularak bilinçli ve kurallı bir şekilde bestelenirken THM’de eserler makamsal özelliklerin göz önünde bulundurulması kaygısını taşımamaktadır (Göktaş ve Güler, 2020:83). Dolayısıyla THM eserlerinde yapılacak analizler TSM’de olduğu gibi analiz edilememekte, analiz edilmeye çalışıldığı takdirde ise problemlerli bir hal almaktadır. Bu doğrultuda THM eserlerinin TSM’de olduğu gibi tam bir makam analizi yapılması yerine eser üzerinde tespit edilen verilerin örtüştüğü ortak özelliklerin çokluğuna göre herhangi bir makamın etkisinde olduğunu söylemenin daha çözümcü olacağı düşünülmektedir.

Bögün Bir Dere Geçtim Türküsüne Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Bögün Bir Dere Geçtim

Yöresi: Bitlis
Anonim

Notaya Alan: Hayri Akbudak
Aktaran: Bilal Dursun

Bö gün bir de re geç tim Bö gün
5 bir de re geç tim i ti r dim pi ça
9 ğı mı i ti r dim pi ça ğı mı
13 kız sa na kü çük der le r kız sa
17 na kü çük der ler r sön dü r dün o ca
21 ğı mi sön dü r dün o ca ğı mi
25 oy ni ye ha nım ni ye oy ni
29 ye ha nım ni ye öl dü m yar di ye
33 di ye öl dü m yar di ye di ye

Nota 1. Bögün bir dere geçtim türküsü.

Martinim atılmıyor
Beş bine satılmıyor
Bu uzun gecelerde
Yalnız yatılmıyor

Kayada yılan öter
Bağdatta hurma biter
Ergen kızın koynunda
Yapraksız meyve biter.

Pişigi piçakladım
Tivini saçakladım
Baktım yar yok yanımda
Yastığımı kucakladım

Bögün bir dere geçtim isimli türkünün donanımına bakıldığında si bemol 2 arızası görülmektedir. Eser içerisinde ise Mi bemol perdesine yer verilmiştir. Nota üzerinde eserin bitiş sesi Do perdesi olarak görülmektedir. Ancak ezginin kulakta bıraktığı etki bakımından bitiş sesinin Do perdesi olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca eser içerisindeki sesler incelendiğinde bir diziyi oluşturamayacak düzeyde olduğu görülmektedir. Bu verilerden hareketle eserin tam olarak herhangi bir makamı yansıttığını söylemek güç olsa da ortak özelliklerin fazla olması bakımından Karcıgar makamı etkisinde olduğu söylenebilir. Eser usul bakımından incelendiğinde beş zamanlı birleşik usul olup 2+3 düzümine sahiptir. Eser tür olarak ele alındığında ise kırık hava formuna sahip halay türünde olduğu görülmüştür.

Emman Yemman Türküsüne Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Emman Yemman

Yöresi: Bitlis
ANONİM

Notaya Alan: Hayri Akbudak
Aktaran: Bilal Dursun

E m man ye m man

3
dağ dan kes tim ke res te dağ dan kes dim ke res te

5
E m man ye m man

7
kuş bes le dim ka fes te kuş bes le dim ka fes te

Nota 2. Emman yemman türküsü

Emman yemman dağdan hayladım kurdu
Emman yemman atım terledi durdu
Emman yemman karşıdan gelen güzel
Emman yemman beni yürekten vurdu

Emman yemman değirmen üç dolaşır
Emman yemman suyu sarhoş dolandır
Emman yemman ağam bir kuşak vermiş
Emman yemman belime üç dolaşır

Emman yemman su gelir başa değer
Emman yemman kirpikler kaşa değer
Emman yemman ağam bir kuşak vermiş
Emman yemman azizdir başa değer

Emman Yemman isimli türkünün donanımına bakıldığında si bemol 2 arızası görülmektedir. Nota üzerinde eserin bitiş sesi Re perdesidir. Ancak ezginin kulakta bıraktığı etki bakımından bitiş sesinin Re perdesi olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca eser içerisindeki sesler incelendiğinde bir diziyi oluşturamayacak düzeyde olduğu görülmektedir. Bu verilerden hareketle eserin tam olarak herhangi bir makamı yansıttığını söylemek güç olsa da ortak özelliklerinin fazla olması bakımından Uşşak makamı etkisinde olduğu söylenebilir. Eser usul bakımından incelendiğinde dört zamanlı ana usuldür. Eser tür olarak ele alındığında ise kırık hava formuna sahip oyun havası olduğu tespit edilmiştir.

Gülüm Bizim Bağın Bağını Türküsüne Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Gülüm Bizim Bağın Bağını

Yöresi: Bitlis
Anonim

Notaya Alan: Hayri Akbudak
Aktaran: Bilal Dursun

Gü lüm bi zim bağ ın ba şı
5 nı gü lüm hoy na r hoy na r hoy na r
9 ey ey gü lüm seç tim i fak
13 ta şı nı gü lüm hoy na r hoy na r
17 hoy na r hey

Nota 3. Güllüm bizim bağın bağını

Güllüm bizim bađda susam var
Güllüm hoynar hoynar hoynar ey
Güllüm var desem demesem var
Güllüm hoynar hoynar hoynar ey
Güllüm benim yârim çok güzel
Güllüm hoynar hoynar hey

Gülüm ne zalım anası var
Gülüm hoynar hoynar hoynar ey

Gülüm Bizim Bağın Başını isimli türkünün donanımına bakıldığında herhangi bir arıza görülmemektedir. Nota üzerinde eserin bitiş sesi Do perdesidir. Ezginin kulakta bıraktığı etki bakımından da bitiş sesinin Do perdesi olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca eser içerisindeki sesler incelendiğinde bir diziyi oluşturamayacak düzeyde olduğu görülmektedir. Bu verilerden hareketle eserin tam olarak herhangi bir makamı yansıttığını söylemek güç olsa da ortak özelliklerin fazla olması bakımından Çargâh makamı etkisinde olduğu söylenebilir. Eser usul bakımından incelendiğinde beş zamanlı birleşik usul olup 2+3 düzümündedir. Eser tür olarak ele alındığında ise kırık hava formuna sahip halay türünde olduğu tespit edilmiştir.

Hay Hori Hori Türküsüne Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Hay Hori Hori

Yöresi: Bitlis
ANONİM

Notaya Alan: Hayri Akbudak
Aktaran: Bilal Dursun

Gi de rem kı ra ğı nan gül biç ti m o ra ğı nan
i tir dim naz lı ya ri a ra ram çı ra gı nan
hay ho ri ho ri ho ri var ya del le rin ya ri var
sen ağ la ma sev di ğim be nağ la sam ye ri var

Nota 4. Hay hori hori türküsü

Sehende buğda uni demirlidir demirli
Oğlan kızı alacak yeminlidir yeminli
Hay hori hori hori hori var yad ellerin yari var
Sen ağlama sevdiğim ben ağlasam yeri var

Kapıda durmuş gelin, kemere koymuş elin
Gızınan bazar olmaz, dinim imanım olmaz
Hay hori hori hori hori var yad ellerin yari var
Sen ağlama sevdiğim ben ağlasam yeri var

Deniz altı horasan, ara meni bulasan
Gündüz hayelen getir, gece düşte göresen
Hay hori hori hori hori var yad ellerin yarı var
Sen ağlama sevdiğim ben ağlasam yeri var

Hay Hori Hori isimli türkünün donanımına bakıldığında si bemol 2 arızası görülmektedir. Nota üzerinde eserin bitiş sesi La perdesidir. Ezginin kulakta bıraktığı etki bakımından da bitiş sesinin La perdesi olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca eser içerisindeki sesler incelendiğinde bir diziyi oluşturamayacak düzeyde olduğu görülmektedir. Bu verilerden hareketle eserin büyük ölçüde bir makamın etkisinde olduğunu söylemek güç olsa da La- Re perdeleri arasındaki Uşşak çeşninin varlığı göze çarpmaktadır. Dolayısıyla eserin bütünüyle olmasa da La- Re arasındaki Uşşak çeşniden dolayı Uşşak makamı etkisinde olduğu söylenebilir. Eser usul bakımından incelendiğinde dört zamanlı ana usuldür. Eser tür olarak ele alındığında ise kırık hava formuna sahip Halay türünde olduğu tespit edilmiştir.

Pencereden Bakıyor Türküsüne Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Pencereden Bakıyor

Yöresi: Bitlis
Anonim

Notaya Alan: Hayri Akbudak
Aktaran: Bilal Dursun

pen ce re den ba kı yo r es me roy di l ber
4 ki tap aç mış o ku yo r dil be roy di l ber
7 san ki be nim ya rim yo k es me roy di l ber
10 ba na ça lım sa tı yo r dil be roy di l ber
13 san ki be nim ya rim yo k es me roy di l ber
16 ba na ça lım sa tı yo r dil be roy di l ber

Nota 5. Pencereden bakıyor türküsü

Bugün ayın on dördü esmer oy dilber
Kız saçını kim ördü dilber oy dilber
Ördüyse anam ördü esmer oy dilber
Ay karanlık kim gördü dilber oy dilber
Ördüyse anam ördü esmer oy dilber
Ay karanlık kim gördü dilber oy dilber

Penceren Bakıyor isimli türkünün donanımına bakıldığında Si bemol 2 arızası görülmektedir. Eser içerisinde ise Fa diyez 3 perdesine yer verilmiştir. Nota üzerinde eserin bitiş sesi Mi perdesi olarak görülmektedir. Ancak ezginin kulakta bıraktığı etki bakımından bitiş sesinin Mi perdesi olmadığı anlaşılmaktadır. Eser incelendiğinde La perdesiyle esere başlandığı dikkat çekmektedir. Kulakta bıraktığı etki bakımından bu sesin eser içerisinde dem sesi olarak kullanıldığı söylenebilir. Eldeki veriler ışığında eserin Hüseyini makamı etkisinde olduğunu söylemek mümkündür. Eser usul bakımından incelendiğinde 10 zamanlı karma usule sahip olup 2+3+2+3 düzumüne sahiptir. Eser tür olarak ele alındığında ise kırık hava formuna sahip Halay türünde olduğu tespit edilmiştir.

Hay Sunalar Türküsüne Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Hay Sunalar

Yöre: Bitlis
ANONİM

Notaya Alan: Hayri Akbudak
Aktaran: Bilal Dursun

ha y su na lar su na lar
göl üs tü ne ko nar lar
me nim me zar ta şı mı
so r kö yü n de yo nar lar
hır lı hı şır lı kız lar
boy nu da ye şil li kız lar

Nota 6. Hay sunalar türküsü

Bizim dağlar dutludur
Dibi çayır otludur
Kurban olduğum Allah
El kızı ne datlıdır

O hırlı hışırlı kızlar
Boynu da boncuklu kızlar
Hırlı hışırlı kızlar
Boynu da boncuklu kızlar

Hay Sunalar isimli türkünün donanımına bakıldığında Si bemol 2 arızası ve eser içerisinde de genişletilmiş pest bölgede Fa diyez 3 perdesinin olduğu görülmektedir. Nota üzerinde eserin bitiş sesi La perdesidir. Ayrıca eser içerisindeki sesler incelendiğinde bir diziyi oluşturamayacak düzeyde olduğu görülmektedir. Bu verilerden hareketle eserin tam olarak herhangi bir makamı yansıttığını söylemek güç olsa da ortak özelliklerin fazla olması bakımından Uşşak makamı etkisinde olduğu söylenebilir. Eser usul bakımından incelendiğinde 10 zamanlı karma usule sahip olup 3+2+2+3 düzumüne sahiptir. Eser tür olarak ele alındığında ise kırık hava formuna sahip Halay türünde olduğu tespit edilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan çalışmada Bitlis yöresine ait TRT THM repertuarında kayıtlı olmayan türküler tespit edilmeye çalışılmıştır. Yörede yapılan alan araştırması sırasında anonim olup halk tarafından yaygın bir şekilde çalınıp söylenen toplam altı adet türküye ulaşılmıştır. Ulaşılan bu türküler mahalli sanatçılar aracılığıyla kayıt altına alınıp notaya aktarılmıştır. Yapılan çalışmada üç türkünün Uşşak, bir türkünün Hüseyini, bir türkünün Karcıgar, bir türkünün ise Çargâh makamı etkisinde olduğu görülmüştür. Ele alınan türkülerin ikisinin dört zamanlı ana usul, ikisinin beş zamanlı birleşik usul ve diğer ikisinin ise 10 zamanlı karma usul'den oluştuğu görülmektedir. Bitlis yöresine ait notaya aktarılan altı türkü tür olarak ele alındığında ise beş türkünün halay türünde, bir türkünün ise oyun havası türünde olduğu tespit edilmiştir. Kayıt altına alınan türküler Akbudak (2023)'ün yapmış olduğu çalışmada Bitlis yöresindeki TRT THM repertuarında yer alan türkülerle karşılaştırıldığında bu türkülerin yörenin makam, usul ve tür yönünden müzikal özellikleri ile benzerlik gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Kayıt altına alınan bu türkülerin büyük ölçüde yöredeki geleneksel düğün törenlerinde icra edildiği tespit edilmiştir. Çalışmada ele alınan türkülerin TRT THM repertuarında yer almadığı halde yörenin mahalli sanatçıları tarafından kulaktan kulağa aktararak varlığını sürdürdüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Bitlis yöresinde kayıt altına alınmayan birçok eser kulaktan kulağa aktarılmaya devam etmektedir. Buna bağlı olarak Bitlis ve diğer yörelerde bu şekilde varlığını sürdüren türkülerin kayıt altına alınmadığı takdirde zamanla unutulacağını söylemek mümkündür. Dolayısıyla pek çok yörede türkü derlenmesine yönelik çalışmaların üzerinde önemle durulması gerektiği önerilmektedir. TRT THM repertuarı incelendiğinde Bitlis yöresine kayıtlı türkülerin büyük çoğunluğunun 1970’li ve 1990’lı yıllarda yapıldığı gözlemlenmiş olup, resmi kurumlarca yapılan derleme çalışmalarının belli aralıklarla sürdürülmesi gerektiği önerilmektedir. Yapılacak bu çalışmaların, türkülerin unutulmaması ve gelecek kuşaklara aktarılması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Daştan (2018); Kayapınar ve Özaltunoğlu (2019); Önlü, Öztürk, Hamzaçebi, Karadeniz (2019)’a ait çalışmalarda da benzer önerilere rastlanmaktadır.

KAYNAKLAR

- Akbudak, H. (2023). Bitlis türkülerinin makam, usul ve form yönünden incelenmesi. *Taras Shevchenko 9. International Conference on social Sciences Ukraine*, 9(1), 84-106.
- Akkaş, S. (2015). *Türkiye’de cumhuriyet dönemi kültür ve müzik politikaları (1923-2000)*. Ankara: Sonçağ Yayıncılık.
- Aksu, C. (1999). Folklorumuzda türkü derlemeciliği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, 5, s. 1-5.
- Arat, S. (2001). *Türk halk müziğinde derleme*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aybars, B. (2011). *Türk mûsikîsi temel bilgileri*. (2.Baskı). İstanbul: İkinci Adam.
- Aydın, A. F. (2002). Geleneksel Türk halk müziğinde derleme teknikleri. *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Türk Halk Bilimi Topluluğu*, Ankara, (17 s 34).
- Baş, G. (2010). Gelenek ve gelecek arasında sıkışan bir tarihi kent: Bitlis. *History*, 2, 2.
- Büyükyıldız, H.Z. (2015). *Türk halk müziği: Ulusal Türk müziği* (1.Baskı). İstanbul: Arı Sanat.
- Cayhan, C. (2017). *Yerel yönetimlerin eğitim hizmetlerindeki rolü: Bitlis örneği*. Yüksek Lisans Tezi, Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekirdağ.
- Dalkıran, E. (2013). “*Türkiye’deki müzik türleri ve gelişimleri*”, (Ed) Zeki Nacakçı ve Alaattin Canbay, Müzik Kültürü, (s. 173-194). Ankara: Pegem Akademi.
- Daştan, N. (2018). Bayburtlu halk şairi İmdat Sancar’dan derlenen hikâyeli türküler. *Atatürk*

- Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 63, 305-323.
- Gelişkan, N. N. (2015). *Matrakçı Nasuh gözüyle Bitlis*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Gök, E., & Doğan, İ. (2022). Bela Bartok'un Anadolu'da yaptığı derleme çalışmaları. *Journal of World of Turks/Zeitschrift für die Welt der Türken*, 14(2), 113-130.
- Güler, E. & Göktaş, U. (2020). Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemine göre Türk müziği basit makam dizilerinin bağlamanın mevcut perde sistemiyle karşılaştırılması. *İnönü Üniversitesi kültür ve Sanat Dergisi*, 6(2), 72-85.
- İnternet: Url-1 T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı Bitlis İl Tarım ve Orman Müdürlüğü <https://bitlis.tarimorman.gov.tr/Menu/17/Ilimiz-Hakkinda-Genel-Bilgiler#:~:text=Bitlis'in%20Hizan%2C%20Mutki%2C,k%C3%B6ylerin%20245'i%20orman%20k%C3%B6y%C3%BCd%C3%BCr> (erişim tarihi: 18.08.2023)
- Karacar, U. (2020). *Bitlis türkeleri üzerine bir inceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Karkın, M. & Haşhaş, S. (2014). Geleneksel Türk halk müziğinde tür sınıflandırmaları, terminoloji ve ayak kavramı konuları üzerine bir araştırma. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi*, 10(1), 118-130.
- Kaya, C. V. (2014). *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Halk müziği alan araştırmaları kataloğu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Kayaoğlu, İ. (2014). Batılı Gezginlerin Bitlis İzlenimleri. *Bitlis Eğitim ve Tanıtma Vakfı-BETAV*, 52-62.
- Kayapınar, U., & Özaltunoğlu, Ö. (2019). Sivas İmranlılı Ozan İsa Koç türkülerinin derlenmesi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(2), 638-655.
- Kolukırık, K. (2014). Osmanlı Devleti'nde ilk resmî konservatuvar olan Dârülelhanda derleme ve yayım faaliyetleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(35), 479-798.
- Kuş, A. (2019). Kuş, A. (2019). H.F.B. Lynch'te 19. yüzyılın sonunda Bitlis. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 38 (66) , 300-325.
- Nacakcı, Z. & Canbay, A. (2019). Türk Halk Müziği Derleme Çalışmalarında Karşılaşılan Güçlükler ve Çözüm Önerileri. *1.Uluslararası Sanad Kongresi*, 1(1) 125-131.
- Önlü, A. & Karadeniz, S. Ö. G. H. Ç. (2019). Giresun ili sınırları içerisindeki kayıt altına alınmamış türkelerin derlenmesi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 8(61), 15-24.
- Pelikoğlu, M. C. (2007). *Mesleki müzik eğitiminde geleneksel türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesinin değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Sarısozen, M. (1962). *Türk Halk Musikisi usulleri*. Ankara: Şahıs Yayınevi.

Taşcan, O. (2011). *Tarih öğretiminde mekân kullanımı ve öğretmen görüşleri (Bitlis ili örneği)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Tiyenşan Eker, N. (2005). *Bitlis folklorü ve örnekleri*. Ankara: Nergiz Matbaa.

Tuncel, M. (1980). Bitlis şehri. *Coğrafya Araştırmaları*.

Vural, F. G. (2011). Türk kültürünün aynası: türküler. *Fine Arts*, 6(3), 397-411.

Yener, S. (2006). *Liseler için müzik, lise 1 ders kitabı*. Milli Eğitim Bakanlığı.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (7. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Culture is the most fundamental element that forms the memory of a nation. Since man is an organism that determines culture, thoughts, lifestyle, traditions and customs take shape according to the history and geography of the place where man is located. From this point of view, giving information about the history, geography and folklore structure of the city before mentioning Bitlis Folk Music can make the study more qualified.

Bitlis, located in the Eastern Anatolia Region of Turkey, is a historical city established at an altitude of 1400 meters in the narrow valley opened between the Southeastern Taurus Mountains by Bitlis Stream, which intermixes with Botan Stream (Tuncel, 1980: 102). Bitlis, which is located in the region connecting the Eastern Anatolia Region and the Southeastern region, is a neighboring city with the cities of Siirt, Muş, Ağrı and Van. Bitlis has six districts in total, namely Adilcevaz, Tatvan, Ahlat, Mutki, Hizan and Güroymak (Url-1).

Bitlis is among the historically important cities. Although it is not known exactly where its name comes from, it is assumed that it comes from Badlis, the name of the commander who was authorized to establish the city by the order of Alexander the Great according to the information in many sources (Tuncel, 1980: 103).

Bitlis has hosted many civilizations in history due to its strategic location. It was ruled by Assyrians, Urartians, Medes, Persians, Byzantines, Seljuks and Ottomans (Taşcan, 2011; Kayaoğlu, 2014).

One of the most important cultures in Bitlis is wedding traditions. Bitlis wedding culture has become a tradition that has been practiced until today based on certain rituals. Practices such as asking for a girl in marriage, arranging dowry, paying to see the bride's face, bridal bath, henna night, taking the bride from home, crying the bride, and dressing gown are important rituals reflecting this culture, and these rituals are accompanied by folk songs (Tiyenşan, 2005). Folk dances constitute an important dimension of these weddings. The economic and geographical situation plays an important role in shaping its folklore. The harsh conditions caused by geography, economic opportunities, socio-cultural situation have been effective in shaping Bitlis halay culture. In this context, the folkloric situation created since ancient history has been shaped until today and has continued its impact intertwined with certain cultural interactions. Folk dances fed by the wedding culture have formed one of the foundations of Bitlis folk music and brought a different dimension to folk music. This genre, which can also be described as dance music, has influenced folk music with the series of traditions that geography creates its cultural structure within the possibilities offered to human beings and the need for these elements to be reflected in people's emotions. From this perspective, the way of expressing the life, culture, belief structure, traditions and customs of the society in which it is situated with certain melodies and figures reveals Bitlis folklore and folk music. In traditional Turkish folk music, which generally follows a teaching process based on the master-apprentice relationship, a folk song, a melody composed, a lyric written goes through a process of change as it is passed from ear to ear. For this reason, compilation studies are of great importance in revealing the general structure of folk music in its most natural form and transferring it to future generations in its simplest form. Compilation studies are important in terms of not forgetting the culture, which is the building block of a society, and maintaining its traditions. One of the most fundamental elements that keeps the memory of nations alive is that it is important to record the products brought to the present day by people living throughout history in order to transfer them to future generations. This is an important aspect in terms of ensuring that all cultural elements brought to the literature are transferred from tradition to the future.

Purpose of the Study

In the study, it was aimed to raise awareness about the recording of folk songs that are not included in the TRT TFM repertoire, which are widely performed in Bitlis region. In addition, the recorded folk songs

were analyzed in terms of maqam, usul and genre and it was attempted to make determinations about the musical characteristics of the region.

Method

In this study, qualitative research methods were used in the culture analysis design. The culture analysis used in the study was focused on defining and interpreting the cultural formations of the identified group, and the sources of data used were stated as individuals and communities that constitute the culture and are affected by this formation (Yıldırım & Şimşek, 2008: 70). In this respect, the folk songs analyzed in the study were considered as data sources that constitute and are affected by culture. In this process, folk songs sung by local artists in traditional wedding ceremonies in Bitlis region were recorded through audio and video equipment. The recorded anonymous folk songs were analyzed by descriptive analysis. According to this approach, the data collected are summarized and interpreted according to predetermined situations. The aim here is to present the reader with organized and interpreted data (Yıldırım & Şimşek, 2008: 224). From this point of view, the notated folk songs were analyzed in terms of maqam, usul and genre.

Limitations

The data obtained in the study are limited only to the anonymous folk songs of Bitlis region that are not included in the TRT TFM repertoire but can be accessed.

Conclusion and suggestions

In this study, it was attempted to identify the folk songs of Bitlis region that are not registered in the TRT TFM repertoire. During the field research in the region, a total of 6 anonymous folk songs, which are widely played and sung by the people, were identified. These folk songs were recorded and notated by local artists. In the study, it was observed that 3 folk songs were influenced by Uşşak, 1 folk song by Hüseyini, 1 folk song by Karcıgar and 1 folk song by Çargâh maqam. It is seen that two of the folk songs are composed of 4-time main usul, two of them are composed of 5-time combined usul and the other two are composed of 10-time mixed usul. When the 6 notated folk songs belonging to the Bitlis region were analyzed in terms of genre, it was determined that 5 folk songs were in the halay genre and 1 folk song was in the dance music genre. When the recorded folk songs were compared with the folk songs in the TRT TFM repertoire in Bitlis region in the study conducted by Akbudak (2023), it was concluded that

these folk songs were similar to the musical characteristics of the region in terms of maqam, usul and genre. It was also found that these recorded folk songs were mostly performed in traditional wedding ceremonies in the region. Although the folk songs discussed in the study are not included in the TRT TFM repertoire, it has been concluded that they continue to exist by being passed on from ear to ear by the local artists of the region.

Many songs that are not recorded in Bitlis region continue to be transmitted from ear to ear. Accordingly, it is possible to say that the folk songs that continue to exist in Bitlis and other regions in this way will be forgotten over time if they are not recorded. Therefore, it is suggested that efforts to compile folk songs in many regions should be prioritized. When the TRT TFM repertoire was examined, it was observed that most of the folk songs recorded in Bitlis region were made in the 1970s and 1990s, and it was concluded that the studies were insufficient. From this point of view, it is suggested that the studies carried out by official institutions should be continued uninterruptedly. It is believed that these studies are important to ensure that folk songs are not forgotten and passed on to future generations. Similar recommendations are found in some other studies by Daştan (2018); Kayapınar and Öztunođlu (2019); Önlü, Öztürk, Hamzaçebi, Karadeniz (2019).



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 29.08.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 24.09.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1350476>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KÜLTÜRLENME BAĞLAMINDA YÂRENLİK GELENEĞİNDE MÜZİK PRATİKLERİ: SİMAV ÖRNEĞİ

BERRAKÇAY, Orçun¹

BAYRAM, Muzaffer Efe²

ÖZ

Anadolu'nun birçok yöresinde geçmişten günümüze varlığı devam eden gelenekler vardır. Kütahya'nın ilçesi Simav'ın kültürel değerlerinin en önemlilerinden biri olan Yârenlik geleneği de bunların arasında yer alır. Yârenlik kelime anlamı olarak yakın arkadaşlar arası konuşma, dostça konuşma, söyleşme ve sohbet anlamına gelir. Bu toplulukların içerisinde yer alan kişilere de 'Yâren' denilir. Simav'da her yıl Ekim ayının son günlerinde kurulup Mayıs ayının ortalarına kadar çalışmalarını sürdüren Yâren teşkilatları kendine özgü işleyişi ve içerisinde uygulanan özel kuralları ile varlığını devam ettirirler. Yârenlik geleneğinin bileşenlerinden birisi de müziktir. Yâren içerisinde ve özellikle toplantılarda müzik önemli bir yere sahiptir. Yârenler arasındaki "saz başlayınca söz biter" kuralı da müziğin bu grup için öneminin göstergelerinden biridir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Demokrasi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü Müzikoloji ABD, orcun.berrakcay@idu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6200-9698>

² Yüksek Lisans Öğrencisi, İzmir Demokrasi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bölümü, efebala43@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-4344-2121>

Bu araştırmada; Simav'da geçmişten günümüze kadar süren Yârenlik geleneği, kendine özgü kuralları, Yârenlikte müziğin yeri ve önemi ile hangi tür eserlerin, hangi çalgılar kullanılarak kimler tarafından icra edildiği ve müziğin kültürlenme sürecindeki etkilerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma verileri Simav'da bulunan Yâren teşkilatlarının içerisinde yer alan kişilerle görüşmeler yapılarak elde edilmiştir. Sonuç olarak; Simav Yârenlik geleneğinin geçmişten günümüze kadar varlığını devam ettiren ve yapısını aslına uygun koruma konusuna özellikle dikkat eden bir oluşum olduğu ancak Yârenlik geleneği içinde kültürlenme sürecinde müziksel dinamiklerin son yıllarda farklılaşmaya başladığı bilgilerine ulaşılmıştır. Bu çalışma; Yârenlik geleneğinin iç dinamiklerinin yazılı olarak ele alındığı ve Yârenlik geleneği içerisinde müzik unsurunun detaylı olarak değerlendirildiği bir çalışma olması açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yâren, Simav, kültürlenme, müzik, gelenek.

MUSIC PRACTICES IN THE TRADITION OF PARTNERSHIP IN THE CONTEXT OF ACCULTURATION: SIMAV CASE STUDY

ABSTRACT

In many regions of Anatolia, there are traditions from the past continue to exist today. Yârenlik tradition, which is one of the most important cultural values of Simav, a town of Kütahya, is among them. Yârenlik literally means conversation among close friends and friendly conversation. Individuals in these groups are also called 'Yâren'. Yâren organizations, which are established in Simav in the last days of October and continue to work until the middle of May, continue their existence with their unique functioning and special rules applied in them.

Music is a fundamental component of the Yârenlik tradition. It has an important place in Yâren and especially in meetings. The rule "when the music starts, the conversation stop" among the Yâren is one of the indicators of the importance of music for this group.

In this study; It is aimed to examine the tradition of Yârenlik, which has continued from the past to the present in Simav, its unique rules, the place and importance of music in the company, what kind of works, the individuals involved, the instruments used and the effects of music on the acculturation process. The study data were obtained by interviewing the people in the Yâren organizations in Simav. In conclusion; It has been learned that the tradition of Simav Yârenlik is a formation that has continued its existence from the past to the present and pays special attention to

the subject of preserving its structure in accordance with its original form, but the musical dynamics have begun to differentiate in recent years in the acculturation process within the Yârenlik tradition. This article is important in terms of the internal dynamics of the Yârenlik tradition are discussed in writing and the musical element in the Yârenlik tradition is evaluated in detail.

Keywords: Yâren, Simav, acculturation, music, tradition.

GİRİŞ

Kültür, toplumların sahip olduğu maddi ve manevi değerler bütünü olarak ifade edilir. Geniş bir yelpazeye sahip olan kültür; yapısında dil, din, tarih, sanat, edebiyat, müzik gibi konuları barındırır. Bu konulara ilişkin olay ve olguların paylaşarak kabul görmesi ile ortaya çıkan kültürel unsurların sürekliliği sağlandığında kalıcılığı da sağlanmış olur. Böylelikle toplum içerisinde zengin bir kültür birikimi oluşur. Birleştirici ve bütünleştirici gücü olan kültür, içinde yaşayan insanların birbirleriyle etkileşiminin artmasına ve bağlılıklarının güçlenmesine katkı sağlar (Aksaray, 2018).

Kültürün önemli parçalarından olan gelenekler ve ritüeller birçok kültürde olduğu gibi Türkiye’de de büyük önem taşır. Toplumsal aidiyet duygularını pekiştirip sosyal ve kültürel bağların güçlenmesini sağlayan toplu olarak gerçekleştirilen gelenekler arasında sohbet, eğlence ve birliktelik unsurları önemli bir yere sahiptir. Sohbet, eğlence ve birlikteliğin ön planda olduğu Anadolu’da, birçok yörede varlığını devam ettiren ve her bir yörede birbirinden farklı olan gelenekler ve ritüeller bulunmaktadır. Anadolu’da farklı yörelerde sürdürülen gelenekler ve ritüeller sosyalleşme amacıyla yapılmakla beraber eğlenmeyi ve toplumsal kuralları da hayata geçirmeyi amaçlar. Söz konusu olan bu gelenek ve ritüellerde yeme-içme ve sohbetin yanında müzik de önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan ele alındığında kültürün aktarımı konusunda müziğin de oldukça önemli bir unsur olduğu görülmektedir. Kültürün kuşaktan kuşağa aktarılma süreci, “kültürlenme” olarak ifade edilmektedir. Etnomüzikoloji açısından ele alındığında ise kültürlenme benzer şekilde kültürel bir olgu olan müziğin usta-çırak ilişkisi yoluyla sonraki kuşaklara aktarılmasının sağlanması olarak ifade edilir (Dönmez, 2019: 118). Bu kapsamda müziğin hatırlama ve tekrarlama yoluyla aktif tutulması kültürel aktarım konusunda önemlidir (Şamdereli, 2022:1). Bu noktada Anadolu’da müziğin de içinde olduğu bazı gelenekler kültürlenme süreci açısından önem taşımaktadır. Anadolu’da sohbet, eğlence ve birlikteliğin ön planda olduğu gelenekler çeşitli isimler ile bilinir. Bu geleneklerin bazıları: Şanlıurfa’da Sıra Gecesi, Çankırı’da

Yâren Geleneği, Balıkesir Dursunbey’de Barana, Kütahya Simav’da Yâren Geleneği olarak adlandırılır.

Yârenlik de kendi içerisinde kültürel aktarıma olanak tanıyan bir oluşum olması sebebiyle müzik pratikleri ve kültürlemenin gözlenebileceği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Yârenler arasındaki “saz başlayınca söz biter” kuralı da müziğin bu grup için önemini göstergelerinden birisidir. Bu kapsamda bu çalışmada Kütahya’nın Simav ilçesinde süregelen Yârenlik geleneği ve müzik pratikleri, kültürlenme bağlamında ele alınmıştır.

Problem Durumu

Simav’ın kültürel değerlerinin önemli unsurlarından olan Yârenlik geleneği ile ilgili yapılan alan yazın taramasında Simav özelinde Yârenlik geleneğinin genel olarak ne olduğu, işleyişi ve kuralları (Gürümkar, 1999), Simav’ın doğası tarihi ve folklorünü ele alan ve içerisinde Yârenlik geleneğinin tarihi ve töresinin yer aldığı (Pala ve Erdoğan, 1991), Yâren geleneğindeki Sarı ve Mor Zeybeklerin incelendiği (Akyel, 2021), Çankırı Yâren ve Simav Yâren geleneğinin karşılaştırıldığı (Sağancı, 2017) çalışmalara rastlanmıştır. Ancak Simav Yârenlik geleneğinde müzik pratiklerinin kültürlenme sürecine olan etkisine ilişkin herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Simav’daki Yârenlik gelenekleri içinde müzik pratiklerinin kültürlenme sürecine olan etkilerini incelemektir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Yârenlik geleneğinin iç dinamiklerinin ele alınıp, gelenek içerisinde müzik pratiklerinin kültürlenme sürecine etkilerinin değerlendirilmesi ve bu pratiklerin uzun vadede değişime uğrayabileceğine dikkat çekmek açısından önem taşır.

Sınırlılıklar

Yârenlik geleneği farklı yerlerde görülmesine karşılık bu araştırmanın örneklemini Simav Yârenlik geleneği ile sınırlı tutulmuştur. Araştırma süreci yaz döneminde gerçekleştirilmesi, bu dönemde

Yâren toplantılarına ara verilmiş olması sebebiyle alan araştırmasından elde edilen veriler yalnızca 4 görüşme kişisi ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmaya; İzmir Demokrasi Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etik Kurulu'nun; 2023/76 protokol numaralı, 03/08/2023 kabul tarihli, 2023/10-04 karar sayı ve numaralı etik izni alındıktan sonra başlanmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden alan araştırması yöntemi ve araştırma tekniklerinden ise yarı kurgulu görüşme tekniği kullanılmıştır. Veriler Simav'da, bu gelenek içerisinde yer alan önemli kişilerle görüşmeler yapılarak elde edilmiştir.

Araştırmanın Modeli

Araştırmanın modeli alan araştırmasına dayalı gözlem ve görüşmelerden elde edilen verilerin ilgili literatürde incelenerek değerlendirildiği bir çalışmadır. Bu araştırmada; Simav yöresindeki Yârenlik geleneği müzik pratikleri kapsamında açıkça tanımlanmamış bir problemi araştırmak için kullanılan bir araştırma olarak tanımlanan keşifsel araştırma modeli kullanılmıştır.

Araştırmanın Varsayımları

Bu araştırmada; Simav yöresindeki yapılan alan araştırmasında kullanılan veri toplama araçları ile elde edilen verilerin geçerliliği ve güvenilirliği; Simav yöresinde yapılan alan araştırmasında yapılan görüşmeler sonucu elde edilen verilerin doğruluğu ve güvenilirliği varsayımından hareket edilmiştir.

Yârenlik Geleneği

Yârenlik; dostluğu, kardeşliği, arkadaşlığı ön planda tutarak geçmişten günümüze varlığını devam ettiren bir gelenektir. Tarihsel olarak birçok kaynağa dayanan Yârenliğin Ahi Teşkilatı'nın bir kalıntısı olduğu, Orta Asya Türk Kültürü'nün göçler yoluyla Anadolu'ya gelmiş uzantısı olduğu, Simav'a da Orta Asya'dan gelen bir kültür olduğu, Anadolu'nun birçok yöresinde unutulduğu ancak bazı yerlerde devam ettiği belirtilmiştir. Bunun yanında Yârenliğin geçmiş zamanlarda köylere baskın yapan eşkiya çetelerinden korunmak için oluşturulan birlikler olduğu ya da ihtiyaçtan doğan bir boş zaman faaliyeti olduğu belirtilmektedir. Cinsiyet açısından eskiden kadınların da bu geleneğin içerisinde yer aldığı ancak günümüzde sadece erkekler tarafından sürdürülmeye devam edildiği belirtilmektedir (Er, 1998: 7).

Yârenlik geleneğinin görüldüğü yerleri çalışma kapsamında görüşülen kişilerden olan Hakan Kalaycık şu şekilde aktarır. “*Yârenlik geleneği Türkiye’de Anadolu coğrafyasında eskiden beri var olmuştur. Günümüzde ise aktif olarak bu gelenek Çankırı’da, Kastamonu’da, Sakarya’da, Afyon Sandıklı’da ve Kütahya Simav’da görülmektedir. Bunlar dışında Manisa Kula, Balıkesir Dursunbey yörelerinde görülen geleneğin ticari bir görsel şölen haline dönüştüğü, geleneğe katılanların ücret karşılığı düğünlere, eğlencelere, sünnetlere gittiği söylenmektedir ve bu nedenle buralarda geleneğe uygunluk kalmamıştır. Geleneğe uygun olarak yaşatılan yerler Simav ve Çankırı’da yapılan Yârenlerdir*” (06.08.2023 tarihli görüşme).

Yârenlik geleneğinin görüldüğü yerlerden birisi olan Çankırı’da bu gelenek, halk kültürünün önemli zenginlikleri arasında yer alır. Anadolu’da esnaf teşkilatı olan Ahiliğin şehirler ve köylerdeki uzantısı olan yâran meclisleri; yardımlaşma, dayanışma, adalet ve toplumsal düzen sağlama konularında önem arz eder. Her yıl Aralık ayı sonunda başlayıp Mart ayına kadar çeşitli etkinliklerle devam eden bu gelenek, halk üzerinde resmi bir yaptırım olmamasına karşın sosyal yaptırım gücüne sahiptir. Kendi içerisinde oluşturulan denetim mekanizması ile ahlak kurallarına bağlı olarak esnafların dürüst bir şekilde ticaret yapmasını öğütleyen bir yapısı vardır. Bunun yanında kendi sınırları içinde eğlenmeyi ve eğitip öğretmeyi misyon edinen bir anlayışı temsil eder (Cerrahoğlu, 2016: 545-551).

Yârenliğin görüldüğü diğer bir şehir olan Kula’da bu gelenek iki farklı yapıda varlığını sürdürür. İlk olarak yapısal ve işlevsel yönden çobanlık ve çiftçilik temelli bir yapılanma olarak köy çevrelerinde ve buradan ilçeye göç edenler arasındaki bir yapılanma olarak görülür. 15 yaş üzerindeki erkeklerin katıldığı bu yapılanmalara “Yâren Kızanı” adı verilir. Yâren Kızanı; yardımlaşma, eğitime, koruma, kollama gibi işlevlerle köyün resmi olmayan yönetimini ve hizmet kadrosunu oluşturup düzenlenen icra ağırlıklı toplantılarla üretim ve kültürel aktarım yaparlar. Köy Yârenleri denilen bu teşkilatlardan “Göle Yâreni” geçmişten bu yana bilinen bir Yâren olup icraları ile ön plana çıkmaktadır. Kula’da görülen ikinci yapı ise, ilçe merkezindeki esnaf ve zanaatkarlardan oluşan, yaklaşık iki yüz yıldır varlığını devam ettiren Yâren teşkilatlarıdır. Burada Türk kültüründeki geleneksel sivil yapılanmalarına ek olarak ahilik teşkilatı izlerine de rastlanır. Daha düzenli bir yapılanmaya sahip bu teşkilatlar; katılım, icra kuralları, giyim ve ekonomik özellikleriyle köy Yâreninden ayrılır (Arslan, 2010: 76).

Yârenlik olarak isimlendirilmemesine karşılık; içeriği ve yapılış amacı benzerlik gösteren diğer bir kültürel yapı, Balıkesir’in Dursunbey ilçesinde devam eden Barana Geleneği’dir. Barana;

“ahbabların / dostların yeri” anlamına gelir. Belirli bir düzen ve kurallar çerçevesinde sürdürülen; müziğin, eğlencenin, oyunların ve sosyal konuların konuşulduğu, tartışma ve şikayetlerin de yer aldığı emekli toplantıdır. Kültürel bir etkinlik olarak düzenlenen toplantılar katılımcı zümre tarafından gerçekleştirilir. Günümüzde etkinliklerine devam eden tek bir Barana vardır. Hasat mevsimi sonunda başlayıp Hıdırellez’de sona erer. Bittiği haftada büyük bir şenlik düzenlenir, 3-7 gün arasında değişen bu sürede hiçbir katılımcı evine gitmez. Bu gelenek 16-24 kişilik bir grup tarafından organize edilir. Hasat mevsimi bittikten sonra 3-4 arkadaş toplanıp plan yaparlar. Barana kurulurken özellikle eski Baranacılar yer alırlar. Barana’ya kabul edilecek kişileri belirleyip sonucu onlarla bireysel olarak paylaşırlar (Durmaz, 2016: 4-5).

Hangi yörede olursa olsun genel olarak bakıldığında Yârenliğin bir arada olunan ve kültürel öğelerin yaşatılarak gelecek kuşaklara aktarıldığı bir sosyal ortam olduğu görülmektedir. Yârene dahil olan kişilerin tutum ve davranışlarının gözlendiği, Yâren toplantılarında değerlendirildiği bir denetim mekanizmalarının olması sebebiyle sosyal ilişkilere ve kültürün korunmasına katkı sağlar.

Yârenlik Geleneğinin Aktörleri

Yâren Heyeti, Yâren kuruluşuna öncülük eden kişilere denilir. Heyet; Köşe İhtiyarı, Büyük Yârenbaşı, Küçük Yârenbaşı, Yâren Sözcüsü ve Muhasip’ten oluşur (Akyel, 2021: 19). Ayrıca Yâren toplantılarında mutfakla ilgilenen bir Yâren de bulunur.

Yârende bulunan yaşça en büyük ve saygın olan Yâren üyesine ‘köşe ihtiyarı’ denilir. Köşe İhtiyarına Yâren kurallarını uygularken başvurulduğu, Yâren üyesinin aldığı cezayı arttırma veya azaltma yetkisine sahip olan kişi olduğu ve bu üyeye Yâren mahkemesi sonucu ceza verilemeyeceği söylenir. Köşe İhtiyarı, Büyük Yârenbaşı’nı denetleyen ve gerekirse ceza verebilen tek kişidir (Akyel, 2021: 19).

Köşe İhtiyarından sonra Yârende bulunan en yetkili kişi ise Büyük Yârenbaşı’dır. Yâren Mahkemesi sonucu cezaların verilmesini, bu cezaların uygulanmasını sağlayan ve Yâren dışında Yâren üyelerinin şikayetlerini dinleyip yardımcı olmaya çalışan kişidir. Aynı zamanda Küçük Yârenbaşına verilen cezayı uygular (Akyel, 2021: 19).

Büyük Yârenbaşı’ndan sonra Yârende bulunan en yetkili kişi ise Küçük Yârenbaşı’dır. Küçük Yârenbaşı, Yâren toplantılarında yiyecek ve içeceklerin hazırlanmasını, saz ekibinin ayarlanmasını sağlar. Yâren dışında Yâren üyelerinin düğün, cenaze, dernek vb. olaylarını düzenleyen kişidir (Akyel, 2021: 20).

Yâren Sözcüsü, Yâren toplantılarına katılan misafirleri tanıtan ve özel günlerde Yâren adına konuşma yapan üyedir (Akyel, 2021: 20).

Muhasip, Yârenin gelir ve giderlerini tutan kişidir. Yâren üyelerinden herefeneleri (arifaneleri) toplayan kişidir (Akyel, 2021: 20). Bu giderleri Büyük Yârenbaşı'na bildirmekle yükümlüdür (Er, 1998: 41).

Mutfak Çavuşu, Yâren toplantılarında mutfaktaki hizmetler için alınan görevli kişidir. Alınan malzemeler onun sorumluluğundadır. Yâren üyeleri arasında yaş ortalaması olarak en büyük olanı Mutfak Çavuşu'dur (Sağancı, 2017: 44).

Simav Yârenlik Geleneği

Kütahya'nın batısında yer alan Simav ilçesinin yüzölçümü 1557 km², rakımı ise 800 m'dir. Doğusunda Gediz, Emet; batısında Sındırgı, Demirci ilçeleri bulunmaktadır. Simav ilçesi, Simav Dağı, Akdağ, Eğirgöz Dağı ve Gölcük Dağı ile çevrelenmiş verimli topraklara sahip bir ovada kurulmuştur (Er, 1998: 27).

Simav'daki Yâren geleneği 900 yılı aşkın süredir uygulanmakta ve belirli kuralları kuşaktan kuşağa aktarılacak günümüze kadar gelmektedir. Simav'ın Cumhuriyet Dönemindeki en belirgin Yârenbaşı ise Asar Efesi Asım Simav'dır (1909-1995). Son dönem Yâren kuruluşlarının adeta Baş Yâreni, Yiğitbaşı ya da "Piri" diyebileceğimiz Asım Simav uzun yıllar Yârenlik yapmış ve bu geleneğin sürmesi için çaba göstermiştir. İlerleyen süreçte gün gelip Yâren geleneğinin yapılamayacağını veya bu geleneği hatırlayan Simavlıların azalma ihtimalini düşünerek Yâren kurallarının yerine 1924-1936 yılları arasında 208 madde ile "Yâren Kanunları" başlığı ile yazıya geçirmiştir (Gürırmak, 1999: 6).

Yâren Kanunlarından bazıları şu şekildedir:

- 1- Yârende siyaset yapmak yasaktır.
- 2- Yâren kurallarına aykırı davranan Yâren üyesi Yâren mahkemesi ile cezalandırılır.
- 3- Tüm Yâren üyelerini toplantılara eksiksiz katılmak zorundadır.
- 4- Saz başlayınca söz biter.
- 5- Kendisine izin verilmeyen Yâren, oyunlara ve müziğe eşlik edemez (Er, 1988: 64).

Simav’da yaşatılan ve günümüzde de devam eden önemli bir yere sahip olan Simav Yârenlik Geleneği’ni Görüşmeci Ali Dinçer şöyle açıklar: “*Yâren geleneği yüzyıllara dayanan bir kültürel mirastır. Bunu biraz açarsak bin yıl daha önceleri ana yurtları Orta Asya’dan küçük oymaklar, obalar halinde yaşarken uzun kış geceleri eğlenmek ve hoşça vakit geçirmek için kadın erkek birlikte toplanıp kımız içip kopuz çalarak türküler söyleyerek ve çeşitli oyunlar oynayarak eğlenmişlerdir. Göçlerle Anadolu’ya taşınan bu gelenek, köylerde ‘Köy Seyirlik Oyunları’ olarak kentlerde ise yaşanan çağa göre değişiklikler yapılarak ‘Yâren, Gezek, Sohbet vb.’ adlarla bugüne kadar gelmiştir*” (05.08.2023 tarihli görüşme).

Simav’da genellikle Ekim ayından Mayıs ayına kadar 15 günde bir toplanan Yâren teşkilatları, tarihinde yalnızca birkaç sefer toplanamamış veya Yâren geleneği toplantı süreci Mayıs ayı yerine daha erken bitirilip veda edemediği ara verilmiştir. Bunlar; savaşlar, 1982-1983 yılında yaşanan siyasi-sosyal ve ekonomik sorunlar, 2011 yılında Simav’da yaşanan deprem ve 2020 yılında yaşanan Covid-19 pandemisidir.

Simav Yârenlik Geleneği ile özdeşleşmiş birçok önemli kişi vardır. Görüşmeci Ali Dinçer’in belirttiğine göre “*Simav Yârenlik Geleneği ile özdeşleşen, bu geleneğin en önemli ismi Asım Simav’dır. Bu gelenekle özdeşleşen diğer kişiler ise Ali Erken (Şeker Ali), M. Ali Saraç, Ahmet Erdimen (Opel Ahmet), Ali Ünlüer (Hacıoğlu), Mehmet Ünver (Kaptan), İsmet Dinçer, Salim Gümüştepe, Bekir Kazak, Süleyman Koçak, Mehmet Erdimen, Hüseyin Cihan, Mehmet Yavuz, Kemal Makas, Rıza Mert*” (05.08.2023 tarihli görüşme). Dinçer’in belirttiğine göre; Asım Simav 1909 yılında Simav’da doğmuş, gençliğinde Beşiktaş ve Altay kulüplerinde futbol oynamış, atletizmde uzun atlama yarışlarında Türkiye ve Balkanlarda birincilikleri olan bir sporcu ve o yaşlardan beri önemli bir Yâren sevdalısıdır. Ömrünü Yârenciliğe adanmış “Beya” (Bey Ağa) lakaplı efsane Yârenbaşı Asım Simav, 70’li yaşlara kadar Büyük Yârenbaşı olarak görev yapmıştır. 1966 yılında Simav’daki otantik zeybek elbiselerini toplamış ve artık unutulmaya yüz tutmuş Hıdırellez şenliklerinde yapılan ‘Dağdan İnme’ törenlerini 1967 yılında 4 Eylül kurtuluş gününde yeniden başlatmıştır (05.08.2023 tarihli görüşme). Hakan Kalaycık ise Asım Simav hakkında şu bilgileri vermiştir. “*Asım Simav Yârencilik adına ilk yazılı belgeyi bırakmış kişidir. Yâren kurallarını eskiden yeniye derleyip 208 madde halinde kurşun kalemle yazıp miras bırakmıştır*” (06.08.2023 tarihli görüşme).

Simav’da günümüzde üç farklı Yâren teşkilatı vardır. Bunlar: Sarı ve Mor Zeybekler Yâreni, Cumhuriyet Yâreni ve Ahde Vefa Yâreni’dir.

Simav Sarı ve Mor Zeybekler Yâreni

Akyel (2021) tarafından yapılan görüşmede Simav Sarı ve Mor Zeybekler Yâreni şu şekilde belirtilmiştir: “*Simav Sarı ve Mor Zeybekler Yâreni varlığını 1976 yılına kadar Sarı Zeybekler Yâreni ve Mor Zeybekler Yâreni olmak üzere iki ayrı Yâren olarak sürdürmüştür. Bu dönemde teşkilatın adı büyük Yârenbaşı kim ise onun adını almıştır. Yârenbaşının ismiyle anılan son Yâren 1998 yılında varlığını sürdürmüş olan “Mehmet Yavuz Yâreni” adı ile bilinmektedir. 1998 yılından sonra Yâren Simav Sarı ve Mor Zeybekler Yâreni adı ile anılmaktadır*”.

Sarı Zeybek adlandırmasının Mustafa Kemal Atatürk’ten geldiği, Mor Zeybek adlandırmasının ise Sarı Zeybeklere karşı inat amacıyla kurulması sebebiyle zıt bir renk olması amacıyla mor olarak seçildiği belirtilmiştir. Dağdan inme merasimlerinde ise Yârenlerin birlikte hareket etmeleri sebebiyle bu birlikteliğin devamlılığının sağlanması amacıyla Sarı Zeybek Yâreni ve Mor Zeybek Yâreni isimlerinin birleştirildiği, sonrasında Sarı ve Mor Zeybekler Yâreni olarak değiştiği belirtilmiştir (Akyel, 2021: 13). Zaman açısından bakıldığında Yârenin, genel olarak Eylül-Ekim aylarında kurulduğu ve Şubat-Mart ayları içerisinde son bulduğu bilinir. Ancak kurulum ve sonlandırmada belirtilen bu zaman dilimlerinin kesin bir kuralı olmadığı belirtilir. Bu zaman dilimlerinin seçilme sebebinin Yâren üyelerinin uygunluk durumuyla ilgili olduğu, ayrıca Yâren kurulumu ve vedasının üç aylar ve dini bayramlara göre değişiklik gösterebileceği söylenir (Akyel, 2021: 15).

Giyilen kıyafetler açısından incelendiğinde ise Simav Sarı ve Mor Zeybekler Yâreninde iki farklı elbise çeşidi olduğu görülür. Bunlar özel gün için giyilen (Poşu, Mintan, Camadan, Cepken, Şalvar, Kuşak, Fişeklik, Çizme, Çorap) ve genel Yâren toplantılarında giyilen (Siyah pantolon, beyaz gömlek, mevsim özelliklerine göre sarı veya mavi tişört, bordo kravat) elbiseler olarak ikiye ayrılır (Akyel, 2021: 21-22).

Simav Cumhuriyet Yâreni

Cumhuriyet Yâreni Simav Yâren geleneğini iyi tanıyan yakın bir arkadaş grubu tarafından 4 Ekim 1985 tarihinde kurulmuştur. Simav Cumhuriyet Yâreni’nin kurulma amacı “*Simav Yâren kültürünü yaşatmak, yaşamak ve bu kültürü yaşatacak genç nesillere bu bilinci aktarmak*” olarak ifade edilmiştir. Yâren toplantıları 1995 yılına kadar çeşitli mekanlarda yaklaşık 18-22 Yâren üyesinin katılımı ile yapılırsa da 1995 yılı itibarıyla katılım isteğinin artması sebebiyle “Yâren Odası” düzenlenerek toplantılar düzenli olarak burada yapılmaya başlanmıştır. Simav Cumhuriyet Yâreni

her yıl (21 Eylül) kuruluş toplantısıyla yemin edilerek başlar ve (21 Haziran) veda toplantısıyla helalleşilerek sona erer. Bu süreçte gerçekleşen toplantılar kuruluş toplantısında alınan karara göre 2-3 hafta aralıklarla genellikle cumartesi akşamları 18:00-00:00 saatleri arasında gerçekleştirilir. Simav Cumhuriyet Yâren uygulamalarında diğer Yârenlerden farklılaşan bazı unsurlar görülür. Bunlar; oturma yerleri (sedirler) ve düzeni (oturma düzeni farklılık gösterir), yemek yeme düzeni (masalarda), selamlaşma, dini günlere bakış ve giyim (tek kural temiz ve bakımlı olmak) gibi farklılıklardır (Gökçe, 2022: 22-35).

Simav Ahde Vefa Yâreni

Simav Ahde Vefa Yâreni, Yârenlik geleneğine hizmet eden Simav Sarı ve Mor Zeybekler Yâreni'nden ayrılan kişiler tarafından kurulan Yâren teşkilatıdır. Ahde Vefa Yâreni Büyük Yârenbaşı Kemal Makas, bu teşkilat hakkında, *“Simav’da günümüzde en son, en yeni kurulan Yâren teşkilatıdır. 2019 yılında kurulmuştur”* demiştir. Kuruluşundan günümüze Ahde Vefa Yâreni, Simav Yârenlik geleneğinin yaşatılması, folklor ve musiki örneklerinin tanıtılması konusunda çalışmalarına devam etmektedir. Bu konuda ise: *“Her yıl Ahde Vefa Eylül - Ekim aylarında yeniden kurulur ve Mayıs ayına kadar üç haftada bir Pazar günleri toplantılarına devam eder. Dini zorunluluklar sebebiyle değişiklikler olabilir. Örneğin Üç aylarda toplantı yapılmaz. Yâren giyim kuşamı Ahde Vefa Yâreni’nde; düğüne gelir gibi, saç, sakal tıraşı olarak, beyaz gömlek, koyu renk pantolon ve siyah çorap giyerek gidilir. Hijyen kurallarına önem verilir. Gusül abdesti, banyo, dört dörtlük temizlik vardır”* (05.08.2023 tarihli görüşme).

Yârenin Kuruluşu, İlk Toplantı ve Yemin Töreni

Birbirlerini iyi tanıyan 8-10 eski Yâren aralarında anlaşarak bir akşam yemeğinde toplanırlar. Yeni bir Yâren kurma konusunu ciddi bir şekilde ele alırlar. Yâren kurmaya karar verdikten sonra sıra Yârenlerin seçimine gelir. 25-30 kişi oluştuktan sonra kendilerine toplantı yapabilecekleri bir yer seçerler. Bu yer boş günlerinde uğranılacak bir yerdir (Gürırmak, 1999: 10). Yârenler ilk toplantının yapılacağı zamanı kararlaştırarak dağılırlar (Er, 1998: 35).

Görüşmecilerden Hakan Kalaycık, Yâren’in ilk toplantısı ve Yemin törenini şöyle açıklar: *“Yârene alınacak yeni üyelerin tespitinden sonra Yemin töreni çağırısı yapılır. Bu önceleri Yâren heyetinin en küçük Yârene haber vermesi, en küçük Yârenin kendisinden bir üstüne gidip toplantımız var demesi, onun kendisinden bir üstüne gidip toplantımız var demesi şeklinde haberleşirken, daha*

sonra telefonlar vasıtasıyla haberleşilmeye başlanmıştır ve aynı zincir bu şekilde devam etmiştir. Günümüzde de cep telefonuna mesaj gelir. Şu gün şu saatte toplantımız vardır denir. Mümkün mertebe bu toplantı perşembe akşamı yapılır. Bilindiği gibi perşembe akşam ezanı okunduktan sonra, cuma günü girmiş olur. Cuma'nın bereketine hayrına bu toplantı perşembe gecesi yapılır. Yârene yeni alınan üyelerle tekrar tanışılır. Onlar kendilerini tanıtır. Eski üyeler kendilerini yenilere tanıtırlar ve yemin törenine oturulur. Yemin töreninde esas; silah, Kur'an ve bayraktır. Ortaya öncelikli olarak Türk Bayrağı, bayrağımızın üzerine Kur'an, Kur'an üzerine silah konur. Büyük Yârenbaşının yönetiminde tüm Yârenler tek tek yemin ederler. Yârende yemin esastır. Yârende yemin dönemlik değildir. Simav'da "yeminli Yârenim ben" diye bir söz vardır. Ben yeminli Yârenim der kişiler. Aktif olarak Yârenlik yapsa da yapmasa da Simav kültüründe birçok kişi kendini yeminli Yâren olarak kabul eder. Yâren kültürü hakkında kötü söz söylemez. Yârenler hakkında söylenen kötü sözlere tepki gösterir" (06.08.2023 tarihli görüşme).

Yârendeki Müziksel Etkinlikler ve Sıralaması

Etnomüzikoloji açısından kültürlenme kültürün din, ulus, etnisite, gelenekler, alışkanlıklar ve estetik alana ilişkin farklı kültürel zevklerle birlikte müziğin de kuşaktan kuşağa aktarma süreci olarak ifade edilebilir. Bu açıdan ele alındığında müzikte kültürlenme, kültürel bir olgu olan müziğin usta-çırak ilişkisiyle sonraki kuşaklara aktarılması olarak ifade edilir (Dönmez, 2019: 118).

Üç bölümden oluşan Yâren toplantılarında Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği icra edilip yöreye ait oyunlar oynanır. Akyel (2021)'in çalışmasında belirttiğine göre; Simav'da Sarı ve Mor Zeybekler Yâren toplantılarında yeme içmenin yer aldığı ilk bölümde müzik, ayak sofrasında Yârenbaşının "buyur sazım" sözü ile başlar. Bu bölümde ince sazlar (keman, klarnet, ud, darbuka vb.) Türk Sanat Müziği eserleri (Kapın Her Çalındıkça, Bir Kızıl Goncaya Benzer Dudağın vb.) peş peşe icra edilir ve Yâren üyeleri tarafından eşlik edilir. Bu bölümde icra edilen eserleri müzisyen veya Küçük Yârenbaşısı seçer. Müzisyenler şarkı formlarındaki eserler dışında saz semaisi ve peşrev formlarındaki eserleri de icra edebilirler. Bu aşamada müzisyenlerin repertuar bilgisi ve donanımları oldukça önemlidir. Küçük Yârenbaşısının eser seçimindeki rolü, Yâren üyelerini iyi tanimasından dolayı onların severek eşlik edebileceği eserleri biliyor olmasıdır. İlk bölüm olan Ayak Sofrası Büyük Yârenbaşısının "Eroo" demesi ile sonlanır. Ero: Sus, boğaz kes, erkek ol anlamına gelen, sonsöz sırasında gürültü yapanlara söylenen kınama ekli bir ifadedir

(Gürırmak, 1999: 13; aktaran Akyel, 2021: 32). Kısa bir ara verildikten sonra Yârenbaşının “buyur sazım” demesi ile birlikte ikinci bölüm başlar. Tepsi sunumunun başladığı bu bölümde Türk Sanat Müziği eserleri icra edilir. Yâren üyelerinin severek eşlik edebileceği eserler seçilir. Tepsi sunumu bitiminde Büyük Yârenbaşı’nın “Eroo” demesi ile birlikte ikinci bölüm sonlanır. Tekrar bir ara verildikten sonra Yârenbaşı’nın “buyur sazım” demesiyle üçüncü bölüm başlar. Bu bölümde Türk Halk Müziği’ne (Yağmur Yağar Şıpır Şıpır, Allı Turnam vb.) geçilir. İnce sazlar yerini bağlama ve cümbüşe bırakır. Yöresel oyunların özelliklerine göre darbuka yerine asma davul çalınır. Yâren üyeleri icra edilen türkülere eşlik ederler. Bölümün sonlarında yöresel oyunlara başlanır. Yâren toplantılarında halk müziği icrasının yapıldığı üçüncü bölümün sonlarında Küçük Yârenbaşı’nın müzisyenleri yönlendirmesiyle yöresel oyun türkülleri icrası başlar. Yine Küçük Yârenbaşı’nın belirlediği kişiler oyuna davet edilir. Burada müzisyenin dikkat etmesi gereken nokta, oyuncunun ayağına göre çalmasıdır. Aynı şekilde oyuncunun da müziğe uygun bir şekilde oynaması beklenir (Akyel, 2021: 31-33).

Yöresel oyunların oynandığı üçüncü bölümde iki farklı ‘zeybek’ oyunu karşımıza çıkar. Akyel (2021)’in Gidiş (2015)’ten aktardığına göre bunlar Ağır Zeybek Oyunları ve Kıvrak Zeybek Oyunları’dır (Akyel, 2021: 32). Ağır Zeybek Oyunları; İzmir, Aydın, Denizli, Muğla ve Manisa’da sıklıkla görülen, 9/2’lik ve 9/4’lük usullerde yavaş bir tempoda oynanan oyunlardır. Kıvrak Zeybek Oyunları ise Ege Bölgesi’nin güney doğusu ile Akdeniz Bölgesi’nde 9/16’lık usulle oynanan, teke zortlatması ile etkileşim sonucu ortaya çıkan oyunlardır. Halk arasında ‘kırık zeybek’ olarak da bilinir (Sürmeli, 2010: 6).

Yâren toplantılarındaki oyunlarda icra edilen türkülere bakıldığında; Delhadır Başındayım, Bağlarında Üzüm Var, Baskın Zeybeği, Dağ Başında Kestane, Döşemedir Koca Konak, Eskin Deresi, Gediz Pazarı, İslamoğlu ve Üç Giderim türkülleri karşımıza çıkar. Baskın Zeybeği solo olarak oynanıp sözsüz olarak icra edilir, çünkü bu zeybekte Kurtuluş Savaşı’nda düşman içine sızmak için sarhoş taklidi yapan efeler temsil edilir. Diğer oyunlar en az iki kişi tarafından genellikle kaşık ile oynanır. Oyunlara hazırlanan Yâren üyeleri serbest yürüyüş ve düz adım ile katılım sağlarlar. Türkünün söz kısmı bitince sırasıyla ‘sekme’ ve ‘dönme’ bölümüne geçilir. Devamında ön ve arkaya diz vurup tekrar dönme bölümü yapılır ve son olarak ‘omuz vurma’ ile oyun tamamlanır. Bu sıralama Baskın Zeybeği dışındaki tüm oyunlarda geçerlidir (Akyel, 2021: 33).

Yâren toplantılarının üçüncü bölümünün sonlarında, çoğunluğu Simav'a ait olan türkülerle oynanan zeybeklerden sonra yine müzik eşliğinde yapılan 'mendil yakma' töreni başlar. Yâren toplantısının sonlarına doğru klarnet ve davul ile "Cezayir Türküsü" eşliğinde ışıklar kapatılarak toplantı mekânında dolaşılır. Yakılan büyük mendil tek sıra halinde dizilen Yârenler ve misafirlerin başının etrafında bir tur döndürülür. Buradaki amaç Yâren meclisinin, Yârenlerin ve misafirlerin kötü düşünce, nazar gibi durumlardan korunmasıdır. Tıpkı Hıdırellez gecelerinde ateş yakılıp üzerinden atlanması gibi Simav Yâren toplantılarında da benzer şekilde karanlıkta mendil yakılarak başın üzerinde dolaştırılması benzer amaçlarla yapılır (Sağancı, 2017:54). Tüm bu süreçlerde müziğin olması, törendeki kültürel aktarımın kuşaktan kuşağa aktarılması açısından önem taşır.

Simav Yâren toplantılarının dışında, yine teşkilat üyelerinin katılımıyla düzenlenen ve içinde müziğin de yer aldığı 'Dağdan İnme Töreni' kültürel aktarımın ve milli birlik duygularının pekiştirilmesi açısından önemlidir. Simav Yâren teşkilatlarının her yıl Simav'ın kurtuluş günü olan 4 Eylül'de yaptıkları "Dağdan İnme Töreni" adında bir tören vardır. Hakan Kalaycık bu töreni şöyle açıklamaktadır: *"Dağdan inme töreni; kurtuluş şenliklerinde Yârenler tarafından yapılan bir aksiyondur. Efelerin dağdan inip Simav'ın kurtuluşunun gerçekleştiği güne atfen yapılan bir törendir. Dağdan inme törenini açıklayacak olursak; milli mücadele döneminde dağlarda düzene karşı koyan efelerimiz vardır. Ya hakkı yenip dağa çıkmıştır ya da düşmeni yenip dağa çıkmıştır. Efe toplumda sevilen bir insandır ama düzene karşı olduğu için insanlar efeyi pek sağda solda sevdiğini söyleyemez. Dağdaki efe aslına bakarsak şehirdeki insanlar için bir rol modeldir. Herkes onun gibi olmak ister ama olamaz. Düzeni, adaleti sağlarlar. Kendilerini topluma sevdirecek davranışları vardır ama illegal bir adamdır efe. Millî mücadeleyle beraber Kuva-yi Milliye katılması toplumdaki sevgi seviyelerini biraz daha yukarı çekmiştir. Yârenlerin dağdan inme merasiminde gerçekleştirdiği tören, ritüel bu efelerin Kuva-yi Milliye'ye katılmak için silahlarını alıp dağdan inmesi ve artık topluma geri dönmesi merasimidir"* (06.08.2023 tarihli görüşme).

Dağdan İnme Töreni; düzenlenen yürüyüşte deyişlerin söylendiği, müzisyenlerin kurtuluş türkülerini icra ettiği, merkeze ulaşıldığında ise Yârenlerin Küçük Yârenbaşı'nın düzenlemesiyle gruplar halinde Simav türkülerini eşliğinde halk oyunlarını oynadığı kültürel bir etkinliktir. Tören Cezayir Türküsü ile başlayıp Baskın Zeybeği ile sona erer. Törene Köşe İhtiyarı'nın dışında tüm Yâren üyelerinin katılımı zorunludur. Bu gösteriler milli ve dini bayramlarda da yapılmaktadır (Akyel, 2021: 72). Simav'da düzenlenen Yâren toplantılarında ve Yârenlerin katıldıkları diğer törenlerde müziğin ve müzisyenlerin varlığı; kültürel birikimin ve geleneğin pekiştirilerek sonraki

kuşaklara aktarılmasını sağlar. Simav yöresine ait türkülerin ve Zeybek oyunlarının farklı etkinliklerde tekrar edilerek icra edilmesi kültürlenme süreci açısından önem taşımaktadır.

Simav Yâren Toplantılarının Akışına Göre Müzikler ve Sıralaması

Akyel (2021) tarafından yapılan çalışmada Simav’da düğün vb. etkinliklerde icra edilen müzikler ile Yâren’de icra edilen müzikler arasında farklılıklar olduğu belirtilmiştir. Örneğin “Delhadır Başındayım” ve “Baskın Zeybeği” türkülerinin genellikle düğünlerde icra edilmediği, ancak düğüne bir Yârenin katılımı var ise icra edilebildiği belirtilmiştir. Bu durumun sebebi olarak ise solo oynanan bu oyunun Yâren dışındaki kişiler arasında süreç içerisinde unutulageldiği belirtilmiştir. Ancak Yâren teşkilatları içinde yer alan kişilerin bu oyunları aktif olarak sürdürmeleri sebebiyle kültür aktarıcı bir rol üstlendikleri belirtilmiştir (Akyel, 2021: 31).

Simav Yâren toplantılarında bir akış ve o akış içinde çalınan müzikler vardır. Görüşmeci Ali Dinçer bunu şöyle açıklar: “*Yâren toplantılarının ilk üç oturumda değişik makamlarda (Hicaz, Hüzzam, Uşşak, Hüseyini, Bayati, Muhayyer, Muhayyerkürdi, Kürdili Hicazkar, Rast, Mahur, Nihavend vb.) fasıllar, peşrev veya taksimle başlayıp klasik eserlerden, hareketli türkü formunda eserlere kadar bir sıra takip ederek, saz semaisi veya oyun havasıyla sona erer. Ara taksiminde saz heyetindeki hanende (söyleyen kişi) ve sesi güzel olan Yârenlerimizden solo eserler dinlenir. Bazen birbirine yakın makamları aynı fasılda kullanılmaktadır (Uşşak-Hüseyini-Bayati-Muhayyer veya Kürdili Hicazkar-Muhayyerkürdi ya da Rast-Mahur gibi). Son oturumda Türk Halk Müziği eserleri (genel ve yöresel) söylenir. Önemli yöresel türküler; Dağ Başına Kestane, Sinoplu Mehmet, Küçük Asar Tepesi, Kömürlerin Havası, Samata Dolu Yağdı, Ben Gürgenden Ok Yaparım, Şalgamların Bacası (Hasip Zeybek), Hisardan İndim Yayan, Entarisi Mavi Boya, Çemberimin Uçları gibi türkülerdir. Simav Zeybek Havaları (Naşalı Ahmet Efe, Delhadır Başındayım, Eskin Deresi, Bağlarında Üzüm Var, Aşağıdan Geliyor Fadime, İslamoğlu vb.) da söylenir ve ara nağmelerinde zeybek oynanır. Kaşıkla oynanan bu zeybek oyunlarından sonra kırık havalar oynanır. Son olarak kaşiksız oynanan ağır zeybek (Baskın Zeybeği, Harmandalı) ile oyunlar sona erer. Yerel zeybek havaları genellikle sözlüdür, oynayanlar sözlü kısımlarda gezinir, çalgısal bölümlerde oynar. Kaşıklı zeybek oyunları iki kişi ile, ağır zeybek tek kişi ile oynanır. Kırık havalar iki veya daha çok kişiyle oynanır. Oynayanlar hep Yâren üyesidir. Yâren üyelerinin yerel zeybek oyunlarını öğrenip oynaması esastır. Misafirler de oyuna davet edilir” (05.08.2023 tarihli görüşme).*

Hakan Kalaycık Yâren toplantılarında oynanan yöresel hareketli zeybek oyunları ile ilgili: *“Hareketli müziklerdeki oynanan oyunları Yârenler oynar. Yöresel oyunlar Yâren toplantısının her safhasında oynanabilir. Bu şöyle yapılır bazı özel durumlarda (misafir olarak çağrılan birinin çok vakti yoksa...vb. durumlarda) yöresel oyunlar, Yâren toplantısındaki akışındaki olduğu bölümden önceki bölümlerde de oynanabilir”* (06.08.2023 tarihli görüşme) demiştir.

Geçmişten günümüze repertuvarda herhangi bir değişiklik olup olmadığına ilişkin bilgi alındığında: *“Geçmişten günümüze Yârendeki müzik repertuvarında değişiklik olmuştur. Repertuvarda yöresel türküler azalırken günümüzde popüler olmuş sanat müziği şarkıları fazlalaşmıştır. Bunda en önemli neden Simavlı müzisyenlerin yetişmemesidir. Ayrıca bu neden Simav’ın da en büyük problemi olarak görülmektedir”* olarak ifade etmiştir. Bu durum da yine Simav Yârenlik geleneğindeki müzik pratiklerinin son yıllarda değişime uğradığı ancak kültürel devamlılığın aslına uygun olarak devamlılığı konusunda uzun vadede risk altında olabileceğini düşündürür.

Kültürlenme Bağlamında Simav Yârenlik Geleneği ve Müzik Pratikleri

Yârenlik geleneği kültürün kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemlidir. Yâren geleneğinde bir grup ortamı içerisinde bu kültürü öğrenen ve aktif olarak katılan kişiler Yâren toplantılarında bu kültürü tekrar tekrar pekiştirip aidiyet duygularını güçlendirmiş olurlar. Bu kapsamda hem bireysel hem de toplumsal etkileri olan Yârenlik geleneğine yönelik olarak Hakan Kalaycık: *“Yâren üyesi insanlar, haline tavrına dikkat ederler. Geleneklerini öğrenir. Bilmediği gelenekleriyle ilgili şeyleri öğrenir. Simav’ın yeme içme kültürüyle ilgili, diğer folklorik kültürleriyle ilgili bilmediği noktaları öğrenir. Bunları yeni nesillere aktarır. Yâren tutucudur, Yâren muhafazakardır. Simav’a özgü herhangi bir şeyin değiştirilmeden yaşatılması amaçlanır. Yârenler, kendilerini toplum hayatında bu şekilde düzenler. Büyüklerinden gördüklerini çocuklarına aktarır. Geleneklerimiz unutulmadan yeni nesillere aktarılmış olur”* (06.08.2023 tarihli görüşme) diyerek kültürün aslına uygun haliyle aktarılma sürecinin önemini vurgulamıştır.

Yâren geleneği aynı zamanda kendi içerisindeki toplumsal kuralları gereği kişilerin sosyal yaşantıları ve davranışları üzerinde önemli bir role sahiptir. Görüşmeci Ali Dinçer Yârenin kişiye ve Simav’a olan etkilerini şöyle ifade eder: *“Yâren geleneği, kişiye Yâren içinde ve dışında Yâren kurallarına ve toplumsal ahlak kurallarına uymayı, büyüğe saygıyı, küçüğe sevgiyi, görev bilinç ve sorumluluğunu, yardımlaşmayı öğretir. Bu davranışlar ona toplumda saygınlık kazandırır.*

Simav'a katkılarında gelince böyle bir iç denetim içinde yetişen Yârenler ilçe içinde sosyal ilişki ve davranışlarda örnek teşkil ederler. Toplum düzenine ve huzuruna katkıda bulunurlar, sosyal sorumluluk projelerinde ve sivil toplum kuruluşlarında görevler alırlar. Simav halk müziği ve halk oyunlarının yaşatılmasında çok önemli katkısı vardır” (05.08.2023 tarihli görüşme) diyerek Yârenliğin bireysel ve toplumsal önemini vurgulamıştır.

Müzik, Yârenlik geleneğinin olmazsa olmazı olarak Yâren toplantıları için en önemli unsurların başında gelir. Bu anlamda bu toplantılara katılan müzisyenler de etkinliğin yönlendirilmesi açısından çok önemli bir role sahiptir. Görüşmeci Hakan Kalaycık'ın belirttiğine göre: *“Yârende müzik hep birlikte yapılır, Yârenler söylenen şarkı ve türkülere içtenlikle iştirak eder.” (06.08.2023 tarihli görüşme).* Bunun yanında Yâren toplantılarında müzik, toplantının aşamaları arasında geçiş süreci için önemli ve belirleyici bir unsurdur. Görüşmeci Ali Dinçer bunu şöyle açıklar: *“Yâren toplantıları müzikli toplantılardır ve bu yüzden müzik Yârende önemli bir yerdedir. Yârenbaşının 'Ero' komutu ile herkes susar ve dinler. Söz verilmeden kimse konuşamaz ve gürültü yapamaz. Yârende 'saz başlayınca söz biter' anlayışı vardır. Müzik esnasında sohbet edilmez, Yârenler şarkılara ve türkülere eşlik ederler. Yârende 'saz'a büyük saygı gösterilir. Bu sanata ve sanatçıya değer vermenin gereği olarak gösterilir”* diyerek müziği Yâren toplantıları için ne denli öneme sahip olduğunu vurgulamıştır. İcra edilen müziğe ilişkin bilgi alındığında ise *“Simav Yâren toplantılarında temel olarak sanat müziği icrası yapılır. Simav Yâren kültüründe, özellikle Türk Sanat Müziği dinlenir, oturulur ama eğlenceli müzikler çaldığında da Küçük Yârenbaşı'nın kaldırmasıyla oyuna kalkan Yârenler olur. Oynayacak Yârenleri Küçük Yârenbaşı belirler ve hiçbir Yâren kendi isteğiyle oynamaya kalkamaz. Yârende eğlence adına yapılan şey müziği dinlemektir. Bu toplantılarda yöresel türkülerimiz de icra edilir. Simav Yöresel türkülerinde Efe oyunları ve Simav yöresel oyunları oynanır. Yöresel oyun figürü olarak iki çeşit vardır. Yöresel oyunlara en fazla uyum sağlayan türküler Eskin Deresi, Delhadır Başındayım türküleridir” (05.08.2023 tarihli görüşme) şeklinde ifade etmiştir.*

Simav Yâren toplantılarında müzik yapmanın da bir kuralı vardır. Hakan Kalaycık bu kuralı şu şekilde anlatır: *“Yârende Türk Sanat Müziği şarkıları çalınır, yöresel türkülerimiz çalınır oynanır. Yârende kişileri karamsarlığa sürüklemeyecek, ruhsal dengesine etki edecek, arabesk diye tabir edilen şarkılar söylenmez. Türk Sanat Müziği formunda olan arabesk olabilen şarkılar ile batı formundaki sanat müziği şarkıları çalınıp söylenebilir. Sazende şuna dikkat eder. Yârenin eğlence durumuna göre şarkıları ağırlaştırma, hızlandırma yapabilir. Bu yüzden Yâreni bilen insanlar*

'Sazende' olarak alınır. Repertuvar Yâren heyeti ile sazendenin ortak çalışmasıdır. Sazendeye daha önceden repertuvar konusunda Yâren heyeti etki edebilir ama Yârenin devam ettiği esnada herhangi bir Yâren, herhangi bir şarkı talebinde, isteğinde bulunamaz. Her ne kadar repertuvar Yâren heyetinin elinde olsa da sazendenin bilgisinin önüne geçilmez" (06.08.2023 tarihli görüşme).

Yâren geleneğinin yaşatıldığı yörelerde müziklerde farklılıklar görülebilir. Yârende kullanılan müziklerin farklı olması kültürel çeşitliliğin bir sonucudur. Yârenlerdeki müziksel farklılıklar ile ilgili olarak Hakan Kalaycık: "Türkiye'de varlığı bilinen Yâren teşkilatlarındaki müzikler birbirinden çok farklıdır. Örneğin; Çankırı'da bulunan Yârenler ile Simav'da bulunan Yârenlerin toplantılarındaki müzikler hiçbir benzerlik taşımaz. Çankırı'daki Yârenler 'Oturak Havaları' denilen oyun havası çalıp oynarken, Simav'da ise yöresel Efe (Zeybek) oyun havaları çalıp oynanır. Afyon ve Simav Yâren toplantılarında çalınan müzikler iki şehrin yakınlığından dolayı biraz benzese de müziksel açıdan çok farklıdır" (06.08.2023 tarihli görüşme) diyerek müzik pratikleri arasındaki yöresel farklılıklara dikkat çekmiştir.

Geçmişten günümüze yöresel oyunlarda bir değişiklik var mı sorusuna: "Yârenlerde geçmişten günümüze oynanan yöresel oyunlarda değişiklik yoktur fakat yöresel oyunlara eklemeler ve düzenlemeler yapılmıştır. Ayrıca herkes birbirinden görerek oyunu oynamaktadır ve bu da oyunların şeklini değiştirmektedir. Bunlara rağmen Yârenlerde oynanan oyunlar bellidir ve geçmişten günümüze aynıdır".

Bu konudan Görüşmeci Mehmet Yenilmez ise şu şekilde bahsetmiştir: "Kültürün kuşaktan kuşağa taşınmasında Yârenin bir önemi mutlaka vardır. Günümüzde düğünlerde zeybek ve yöresel oyunlar oynansa da Yâren kültürü sadece oyun oynamak değildir. Yârende yardımlaşma gibi konulara da önem verilir. Müzik, Yârenlerde geçmişte iyi bir şekilde yapılmaktaydı. Oyunlarımız, bilinmeyen eskiden gelen türkülerimiz mutlaka Yârenlerde söylenmekteydi ve bütün Yârenlerin bu türkülerini öğrenmesi istenirdi. Herkes ders çalışır gibi türkülere çalışırdı. Günümüzde hala devam eden Yârenlerde de bunun esintileri görülmektedir. Bu da kültürün kuşaklar arası aktarımında Yârenin önemini göstermektedir." diyerek kültürlenme sürecinde müziğin etkisine vurgu yapmıştır. Bunun yanında "Kültürün kuşaktan kuşağa taşınmasında müziklerin önemli bir derecede etkisi vardır. Müziksiz bir Yâren toplantısı asla yapılmaz. Geçmişte Simavlı birçok önemli müzisyen Yâren bulunmaktaydı ve bu müzisyenler gelecek kuşaklara da müzik icraları ile Yâren kültürünü ve müziklerini taşımış, böylece yeni müzisyenler de yetişmiştir. Ancak günümüzde Simavlı

müzisyenlerin çok kalmaması nedeniyle dışarıdan müzisyenler gelmektedir ve bunun sonucunda Yârende yöresel türkü icralarında bazı sorunlar olmaktadır. Bu durum kültürün kuşaktan kuşağa aktarımında müziğin etkisini azaltmıştır” (06.08.2023 tarihli görüşme) diyerek kültürlenme sürecinin önümüzdeki yıllarda değişmesine ve aslına uygunluğunun yitirilmesine sebep olabileceğinden uzun vadede Simav Yârenlik geleneğinin müziksel bağlamda risk altında olabileceğine vurgu yapmıştır.

Simav Yârenlik Geleneğinde Müzisyenlik ve Kullanılan Çalgılar

Yâren toplantılarında müzisyenler ve kullanılan çalgılar da önemlidir. Hakan Kalaycık buradaki müzisyenleri ve kullanılan çalgıları şöyle açıklar: *“Yâren toplantılarında saz heyetinde çalan kişilere sazende, söyleyene de hanende adı verilir. Yâren toplantılarına katılan müzisyenler profesyonel, sazına hâkim, Yârene uyum sağlayabilen ve Yâren kurallarına uyan 16 yaşında veya 16 yaşından büyük kişilerden seçilir. Osmanlı'nın son döneminde Simav'a girdiği kabul edilen klarnet ve cümbüş Yârende kullanılan temel çalgılardır” (06.08.2023 tarihli görüşme). Ali Dinçer ise Yâren toplantılarında kullanılan çalgılar ile ilgili şunları söyler: *“Osmanlı'nın son döneminde Simav'a girdiği kabul edilen klarnet ve cümbüş çalgıların yanına ud, keman, kabak kemane de eklenmiştir” (05.08.2023 tarihli görüşme).**

Simav Yâren toplantılarında kullanılan çalgılar ile ilgili de kural vardır. Hakan Kalaycık bunu şöyle açıklar: *“Yâren teşkilatları tutucu teşkilatlardır. Yâren toplantılarında kullanılan klarnet, cümbüş, ud, kabak kemane, keman dışında bazı çalgıların kullanımı hoş karşılanmaz. Bu yüzden org çalgısı Yârenlerde asla kabul edilemez ancak Yârene uçuk kalmayacak org dışındaki bazı çalgılar (bağlama, kanun, davul, ritim çalgıları vb.) hoş karşılanıp Yârenlerde kullanılabilir” (06.08.2023 tarihli görüşme).*

Simav Yâren toplantılarında kullanılan çalgılar geçmişten günümüze değişiklik göstermiş ve bunun da Yârene etkisi olmuştur. Mehmet Yenilmez bunu şöyle açıklar: *“Geçmişte müzikte kabak (elektronik olmayan) adı verilen normal çalgılar kullanılırken, günümüzde ise bu çalgıların yanı sıra teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan elektronik çalgılar da kullanılmaya başlanmıştır. Elektronik çalgılar günümüzde Yâren toplantılarında da sazandeler tarafından genellikle tercih edilip kullanılır. Kabak (elektronik olmayan) adı verilen çalgılar çalınırken türkülere Yârendeki herkes katılırken, şimdi o katılımlar azalmıştır” (06.08.2023 tarihli görüşme).*

Simav Yârenlik geleneğinde müzik önemli bir yerdedir ve bu gelenek ile anılan önemli müzisyenler vardır. Mehmet Yenilmez'e göre: "*Kara Yusuf, Cici Bey (Mehmet Aytaç), Naşalı Hakan Kalaycık İbrik (Hakan Kalaycık İbrahim Bilgin), Gökçelerli Davulcu Fazlı (Fazlı Karaca), Cingen Hüseyin Bey, Terzi Kaptan, Mehmet Yenilmez*" (06.08.2023 tarihli görüşme) bu geleneğin içinde bilenen müzisyenler arasındadır.

Yâren toplantılarında müzisyenlerde geçmişten günümüze değişim olmuştur ve bu da yapılan müziği etkilemiştir. Bunu Simav'da geçmiş Yârenlerden olan Mehmet Yenilmez şu şekilde anlatır: "*Yâren toplantılarında müzik yapan saz heyeti geçmişte Yârene dahildir ve yeminli Yâren olarak sayılırdı. Günümüzde ise saz heyeti Yârenden bağımsız sadece müzik yapmaktadır. Ayrıca geçmişte Simav'da yaşayan müzisyenler saz heyetinde yer alırken, günümüzde Simav'da yaşayan müzisyen bulmak zorlaşmış ve bu yüzden Yâren toplantılarına Simav dışından müzisyenler gelmektedir. Bu da özellikle Yâren toplantılarında yöresel müzikleri çalarken sazendeler arasındaki uyumu etkilemektedir. Çünkü dışarıdan gelen müzisyen Simav yöresel müziklerine hâkim değildir. Diğer sanat müziği eserlerinde ise problem yaşanmamaktadır*" (06.08.2023 tarihli görüşme).

Müzisyenlerin belirlenmesinde geçmişten günümüze bir değişiklik var mı sorusuna Görüşmeci Mehmet Yenilmez: "*Geçmişte Simav'da müzisyenlerin olmasıyla Yâreni bilen, yöresel türküleri bilen müzisyen bulmak kolayken, günümüzde ise Simavlı Yâreni ve yöresel türküleri bilen müzisyen bulunması zordur, hatta bulunmamaktadır. Günümüzde Yâren teşkilatları müzisyen konusunda bir seçme yapmamaktadır ve bulduklarına razı olmaktadır. Yine de Kütahya'dan, Gediz'den ve çevre illerden Yâreni biraz bilen, Yâren türküleri ve Simav türkülerini bilebilen kişileri tercih etmeye çalışmaktadır. Ancak böyle müzisyen bulmak zorlamaktadır. Bu yüzden bulduklarını tercih etme daha ön plandadır. Müzisyen bulmak Simav'da günümüzde en büyük sorundur*" olarak yanıt verilmiştir.

Yârende kullanılan çalgılarda bir değişim var mı sorusuna ise: "*Yârende kullanılan çalgılarda bir değişim vardır. Önceden Yârende çalgı olarak cümbüş, klarnet, davul ve darbuka çalınırdı. Günümüzde ise ud, bazen kanun da icra edilmektedir. Günümüzde Simav'da müzisyen yetişmemektedir. Bundan dolayı Kütahya ve çevre illerden müzisyenler gelmektedir. Bu Simav dışından gelen müzisyenler ses düzeni de getirmektedirler ve bazen de yanlarında klavyeli çalgılar vb. de olmaktadır. Geçmişte zamanlarda bu çalgılar yoktu, ses düzeni kurulmamakta elektronik çalgılar çalınmamaktaydı. Elektronik olmayan (kabak) çalgılar çalınmaktadır. Geçmişte Yâren toplantılarının evlerde yapılması nedeniyle yerlerin dar olması bunda etken olabilmekteydi ve*

elektronik olmayan (kabak) çalgıların çalınmasıyla duyulan sesleri daha lezzetli gelmekteydi. Günümüzde Yâren toplantıları büyük yerlerde yapıldığı için ses düzenine ihtiyaç duyulabilmektedir. Ancak ses düzeni ile yapılan müzikler metalik olması nedeniyle ben kendi adıma hoşlanmamaktayım” (06.08.2023 tarihli görüşme).

Görüşmelerden elde edilen veriler değerlendirildiğinde; Simav Yârenlik geleneğinin son yıllarda müziksel pratikler bağlamında değişime uğramaya başladığı, bunun da geleneğin temsilcisi Yârenler tarafından kültürlenme sürecinin değişime uğraması konusunda risk olarak görüldüğü ifade edilmiştir.

BULGULAR

Bu çalışmada Simav yöresinde devam eden Yârenlik geleneği ile Yâren toplantılarında çalınan müziklerin oynanan Zeybek oyunlarının kültürlenme süreci üzerindeki etkileri yapılan literatür incelemesi ve alan çalışmasındaki görüşmeler yoluyla araştırılmıştır. Yârenlik geleneğinde müziğin kültürlenme süreci üzerindeki etkilerini ortaya çıkarmak hedeflenmiştir.

Bir kültür aktarıcısı olarak müziğin Yârenlik ritüelinin geleneklere uygun bir şekilde sürdürülmesini sağladığı görülmektedir. Aynı zamanda Yâren toplantılarının farklı aşamaları (oturumlar) arasında bilgi verici ve süreci yönlendirici etkisinin olduğu yapılan görüşmelerde dile getirilmiştir.

Simav Yöresinde genellikle halk müziği icra edilmekte olup yörenin kendine ait türküleri de vardır. Yörede oyun olarak ise ağır ve hareketli zeybekler oynanmaktadır. Simav Yâren toplantı gecelerinde genel olarak ud, cümbüş, bağlama, klarnet, keman ve davul (ritim) çalgıları kullanılır. Simav Yâreninde tutucu kurallar olduğu için geçmiş dönemlerde başka çalgılar Yârene kabul edilmemesine karşılık, müzisyen bulmada yaşanan zorluklar ve modernleşmeyle birlikte müzik konusunda daha esnek olunmak zorunda kalınmıştır.

Törende bulunan Yârenlerin ve müzisyenlerin icra sırasında müziğe ve oyuna uygun davranışlar sergilemesi gerektiği, böylelikle kültürel kodların müzik aracılığıyla verildiği ortaya çıkmıştır. Yârenlik geleneği içinde bulunan kişilerin kültürlenme sürecinde bir grup aidiyeti içinde milli birlik duygularını pekiştirmelerinin yanı sıra, ritüeller içinde yapılan müziksel etkinliklerin de kültürel aktarıma hizmet ettiği bulgular arasında yer alır.

Yâren gelenekleri yalnızca Yâren toplantılarıyla sınırlı olmayıp; milli-dini bayramlar ve Dağdan İnme Töreni'nde Simav türküleri eşliğinde yöresel oyunlarının sergilenmesiyle sürdürülür. Böylelikle kültürün yalnızca kendi içinde devam ettirilmediği, geleneklerin topluma gösterilerek tekrar tekrar hatırlatılması, dolayısıyla da gelecek kuşaklara aktarılması sağlanır.

Toplum içinde Yâren olmayan kişiler tarafından Yâren üyeleri birer kültür aktarıcısı olarak görülürler. Örneğin bazı türkülerin ve oyunların halk tarafından unutulmaya başladığı ancak o ortamda bir Yârenin varlığı durumunda kendisine başvurulduğu örnekler, Yârenlerin kültür aktarıcısı olduklarını destekler niteliktedir.

Müzikten bağımsız olarak yalnızca bir Yâren topluluğu içerisinde bulunuyor olmanın Simav'a özgü herhangi bir kültürel unsuru değiştirmeden salt haliyle yaşanması ve bu şekilde gelecek nesillere aktarılması için bir alan tanımış olduğu, ancak bu durumun da modernleşmeyle birlikte müziksel pratiklere de yansıdığı belirtilmiştir. Son yıllarda gerek kullanılan çalgılar gerekse Yâren içinde müzisyen bulmakta yaşanan zorluklar, bu hizmetin dışarıdan müzisyen kiralama şeklinde sürdürülmesini beraberinde getirmiştir. Bu sebeple kültürlenme sürecinde kültürün aslına uygun olarak aktarılması konusunda uzun vadede değişimlerin ortaya çıkabileceğini düşündürmüştür.

TARTIŞMA

Bu çalışmada Yârenlik geleneği ve müzik pratikleri Simav özelinde ele alınarak Yârenliği kültürel bağlamda incelemeyi hedeflemiştir. Fakat araştırmanın Yâren toplantılarına ara verildiği yaz döneminde gerçekleştirilmesi süreciyle aktif olarak gözlemlenememiş, bunun yerine Yâren üyeleriyle yüz yüze görüşmeler yapılarak araştırma verileri toplanmıştır. Uygulamalı bir alan olan müzik pratikleri de canlı icra sürecinde gözlenememiştir. Veriler, Yâren teşkilatında yer alan 4 kişi ile yapılan görüşmeler ve literatür incelemesi ile sınırlı tutulmuştur. Sonraki çalışmalarda Yâren toplantılarının doğrudan gözlemlenmesi ve bu yolla elde edilecek veriler ile desteklenmesi; müziksel performansların izlendikten sonra müzisyenlerle görüşme yapılmasının işlevsel olacağı düşünülmüştür. Bunun yanında Yâren üyelerinin müziksel performans sırasında gösterdikleri tutum ve davranışlar, Yâren içerisinde yer almayan diğer kişilerin (bu kültürün devamlılığını sağlayacak olan çocuk ve gençler) Yârenliğe ilişkin düşünce ve izlenimlerine yer verilmesi sosyokültürel açıdan daha kapsamlı çalışmaların ve yorumların yapılabilmesi açısından önemli olacaktır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada Anadolu’da geçmişten günümüze varlığını sürdüren Simav Yârenlik geleneği incelenmiştir. Sonuç olarak bir kültürün korunması ve devamlılığının sağlanması konusunda o kültürde yer alan ritüelleri aslına uygun olarak devam ettiren grupların var olması büyük önem taşımaktadır. Yârenlik geleneği için de Simav Yârenleri, kültürün gelecek kuşaklara aktarılması konusunda önemli bir görev üstlenmektedir. Müzik açısından ele alındığında ise en önemli Yâren kanunlarından olan “Saz başlayınca söz biter” kuralı müziğe verilen önemi ve müzisyene olan saygıyı ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Simav Yârenlik geleneği her ne kadar geçmişten günümüze kültürel değerler bağlamında aslına uygun olarak devam etse de; müziksel pratiklerin son yıllarda müzisyen bulmada yaşanan zorluklar ve kullanılan çalgıların değişime uğraması ile birlikte farklılaşmaya başladığı görülmüştür. Bu açıdan ele alındığında Simav Yâren geleneği içerisinde yerel olarak varlığını sürdüren, küçüklüğünden itibaren bu geleneğin içinde bulunan ve ritüelleri gözlemleyen kişilerin olması kültürün aslına uygun olarak aktarılması ve kalıcılığının sağlanması konusunda önem taşımaktadır. Sonuç olarak Simav Yârenlik geleneğinin geçmişten günümüze kadar yapısını aslına uygun bir şekilde koruyarak devam ettirdiği ancak müziksel anlamda son yıllarda Yâren içinde yetişmiş müzisyen bulmakta yaşanan zorluklar sebebiyle müzik pratiklerinin zaman içinde farklılaşmasına yönelik risk altında olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sebeple Yâren içerisinde Yâren geleneğini benimseyen ve kültür taşıyıcısı rolü üstlenecek yeni müzisyenlerin yetişmesi büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKLAR

- Aksaray, E. (2018). “Geleneksel Sohbet Toplantıları Üzerine Bir Araştırma”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Kırıkkale.
- Akyel, F. (2021). “Yâren Geleneği Bağlamında Simav Yöresine Ait Sarı ve Mor Zeybeklerin İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.
- Arslan, M. (2010). Kula’da eğlenerek öğreten bir sosyal kurum: Yâren. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 3 (6) 74-80.

- Cerrahoğlu, M. (2016). Halk biliminin işlevsel çözümleme modellerine göre Yâran Geleneği. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 543-558.
- Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları Kavramlar, Terimler, İsimler*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1. Baskı.
- Durmaz, U. (2016). Türk Kültüründe Sohbet Toplantıları ve Balıkesir Sohbet Toplantılarında Köy Seyirlik Oyunlarının Durumu. IV. Kazan Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu Bildiriler E-Kitabı, Ankara.
- Er, T. (1988). *Simav İlçesi ve Çevresi Yâren Teşkilatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1. Baskı.
- Gidiş, V. (2015). Zeybek üzerine bir inceleme. *Kadem Musiki ve Edebiyat Dergisi*, 19, 54-57.
- Gökçe, K. (2022). “Simav Cumhuriyet Yâreni Geleneği ve Toplantılarda İcra Edilen Müzik Eserlerinin Güzel Sanatlar Liseleri Türk Halk Müziği Teori ve Uygulaması Derslerinde Kullanılabilirliği”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Gürırmak, A. (1999). *Simav’da Yâren Geleneği*, İzmir: Hürefe Matbaası, 1. Baskı.
- Pala, C. ve Erdoğan, E. (1991), *Doğası, Tarihi ve Folkloruyla Simav*, Ankara: Simav İlçesi Halk Eğitimi Hizmetlerini Geliştirme ve Folklor Araştırma Derneği Yayınları.
- Sağancı, Ö. (2017). “Çankırı Yâran (Yâren) Sohbetleri ve Simav Yâren Toplantılarında İcrâ Edilen Eserlerin Makam-Usûl-Tavır Açısından Mukayeseli İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara.
- Şamdereli, D. (2022). “Anadolu Alevi ve Bektaşî Müzik Geleneği Üzerine Bir Araştırma”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.
- Sürmeli, F. M. (2010). “Ege Bölgesi Zeybek Oyunlarının Adlarına Göre Tasnifi ve İncelenmesi”. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı, Sakarya.

Kişisel Görüşmeler

Kişisel Görüşme (05.08.2023) Ali Dinçer – Simav Cumhuriyet Yâreni Küçük Yârenbaşı

Kişisel Görüşme (05.08.2023) Kemal Makas – Simav Ahde Vefa Yâreni Büyük Yârenbaşı

Kişisel Görüşme (06.08.2023) Hakan Kalaycık – Sarı ve Mor Zeybekler Yâreni Köşe İhtiyarı

Kişisel Görüşme (06.08.2023) Mehmet Yenilmez – Eski Yâren Müzisyen

EXTENDED ABSTRACT

Culture is defined as the whole of material and spiritual values that societies have. Spanning a wide range, it includes subjects such as language, religion, history, art, literature, and music in its structure. When the continuity of the cultural elements that emerge with the sharing and acceptance of the events and facts related to these issues is ensured, ensures their preservation. Thus, a rich cultural accumulation is formed in the society. Traditions and rituals, which are important parts of culture, are of great importance in Turkey as in many cultures. Conversation, entertainment and togetherness have an important place among the collective traditions that reinforce the sense of social belonging and strengthen social and cultural ties. In Anatolia, where conversation, entertainment and togetherness are at the forefront, there are traditions and rituals that continue to exist in many regions and differ from each other in each region. Traditions and rituals carried out in different regions of Anatolia are made for the purpose of socialization, but also aim to have fun and implement the social rules. In these traditions and rituals, besides eating, drinking and conversation, music also has an important place. From this point of view, it is seen that music is a very important element in the transferences of culture. The process of transferring culture from generation to generation is referred to as acculturation.

In many regions of Anatolia, there are traditions that continue to exist from the past to the present. Yârenlik tradition, which is one of the most important cultural values of Simav, the district of Kütahya, is among them. Yârenlik literally means conversation among close friends and friendly conversation. The people in these communities are also called 'Yâren'. It represents the tradition in which there is a certain purpose, the same views are shared, friendship, friendship and solidarity come to the fore. Revealing the unity and solidarity in Simav with the love and respect within himself; They adopt the principle of ensuring that the atmosphere of togetherness, solidarity,

respect and love remains permanent. Yâren organizations, which are established in Simav in the last days of October and continue to work until the middle of May, continue their existence with their unique functioning and special rules applied in them.

In this study; information about what the Yârenlik tradition is, its historical process, the importance of music in the Simav Yârenlik tradition, the functioning and structure of the Simav Yârenlik organizations are explained.

The tradition of Simav Yârenlik is a formation that has continued its existence from the past to the present and pays special attention to the issue of preserving its structure in accordance with its original form. Although it is sometimes said to originate from the “Ahi” tradition. It is also known that it existed before the Ahi tradition. The Simav Yârenlik tradition is a tradition kept alive by the Yâren organizations and the organizations continue to maintain this tradition today. Those who join the organization on behalf of the organization are also called Yâren. Yâren must attend the meetings in a clean, hygienic and shaved manner. While each Yâren organization has its own special clothes, special Efe clothes are worn during the "Come Down from the Mountain” (Dağdan İnme Töreni) ceremony held on September 4, Simav's Independence day. Many Yâren organizations were established in Simav, but many of them have not survived. Today; Yellow and Purple Zeybek’s Yâren, (Sarı ve Mor Zeybekler Yâreni), Republic Yâren (Cumhuriyet Yâreni) and Fidelity Yâren (Ahde Vefa Yâreni) are trying to keep this tradition alive in Simav.

Yâren organizations in Simav are organizations that have the status of a functional and structural association. These organizations are re-established and renewed every year. They never stay in the same place, enhancing their chances of survival. There are also managers in Simav Yâren organizations. They have separate duties, but none of them are in a superior position to the other Yâren in the organization. Everyone is equal in Yâren. Yâren organizations also have positive contributions to the found Yâren and Simav. In the tradition of Simav Yârenlik, there are Yâren rules consisting of 208 items written by Asım Simav. These rules must be followed. In addition, after Yâren, people should pay attention to their state and behavior in social life. Because the social lives of those who enter the Yâren are also observed. If mistakes are made, there is a court system and a penal system for them. It is thought that it is important that Leader of Yâren (Yârenbaşı) Asım Simav's determination of the Yâren Laws instead of the Yâren rules is important for the Simav Yâren traditions to be preserved until today. Thus, it has been effective in the development of the Yâren's sense of belonging and responsibility included in this group.

Music plays an important role in Simav Yâren's meeting. When the music starts, the conversation stop, no one speaks and listens to the music. The musician team, called Sazende, performs music, and the soloist, called hanende, sings the music. In addition, Yârens can participate to the music. Traditional dance "Zeybek" are also played in local music. Everyone in Yâren can dance in these, but the Second Leader of Yâren (Küçük Yârenbaşı) they will play determines. No one can dance voluntarily, nor can they refuse to dance when shosen.

Ud, cümbüş, bağlama, clarinet, violin and drums are accepted musical instruments in Yâren meetings. Since there are conservative rules in Simav Yâren, the other musical instruments are not accepted in there.

In this study, it was aimed to preserve the existence of the Simav Yârenlik tradition and to transfer it to future generations, and for this, the concept of acculturation was used. It has been tried to associate the concept of enculturation with the tradition of Simav Yârenlik.

As a result, it is of great importance that there are groups that continue the rituals in that culture in accordance with the original in order to protect and maintain a culture. Simav's companions play an important role in transferring the culture to future generations for the Yâren traditional. In terms of music, one of the most important Yâren canons, the rule "When the music starts, the conversation stop" is important in terms of revealing the importance given to music and the respect for the musician. It has been learned that the tradition of Simav Yârenlik is a formation that has continued its existence from the past to the present and pays special attention to the subject of preserving its structure in accordance with its original form, but the musical dynamics have begun to differentiate in recent years in the acculturation process within the Yârenlik tradition.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 29.08.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.09.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1352038>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

MUĞLA YÖRESİNE AİT BİR KINA TÜRKÜSÜ ÜZERİNE DERLEME ÇALIŞMASI

DÖNMEZ, Ali Orhan¹

ÖZ

Türküler, bir ulusu oluşturan kültür unsurlarındandır. Toplumun kültürünün ve bu kültüre bağlı olarak belleklerinde yer etmiş olayların, düşüncelerin, duygu ve hislerinin aktarımında önemli bir köprü görevi görmektedir. Türküler halk müziğinin yapı taşları olarak görülmektedir. Sözel ve çalgısal olarak ikiye ayrılırlar. Yöreden yöreye kendilerine özgü farklı özellikler göstermektedirler. Bu özellikler yöresel çalma ve seslendirme biçimleri, makamsal, ritmik, çalgısal çeşitlilik ve farklılık gibi unsurlarda kendini göstermektedir. Ülkemizde yapılan türkü derlemeleri, özellikle Cumhuriyetin ilanından sonra başlamış ve önem kazanmıştır. Türküler anlattıkları konu bakımından farklı isimler alırlar. Bunlar, sıla / gurbet türküleri, aşk / sevda türküleri, kahramanlık türküleri, askerlik türküleri, kına / düğün türküleri vb. şeklinde örneklendirilebilirler. Kına türküleri de kına gecelerinde belli bazı ritüellerle icra edilirler. Kına merasimleri, geçiş dönemlerinden biri olan düğün törenlerinin önemli aşamalarından biridir. Bu makalede, Muğla yöresinden derlenen

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD,
aliorhan1976@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-2721-7747>

yeni bir kına türküsünün notalarına ve bilgilerine yer verilmiştir. Çalışma nitel bir araştırmadır. Verilerin elde edilmesi için alan araştırması yapılmış, gözlem, görüşme teknikleri kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkü, kına türküsü, derleme, müzik, Muğla.

A COMPILATION STUDY ON A HENNA FOLK SONG FROM THE MUĞLA REGION

ABSTRACT

Folk songs are among the cultural elements that make up a nation. It serves as an important bridge in the transfer of the culture of the society and the events, thoughts, feelings and emotions that have been in their memories depending on this culture. Folk songs are seen as the building blocks of folk music. They are divided into verbal and instrumental. They show different characteristics from region to region. These features are manifested in elements such as local playing and vocalization styles, modal, rhythmic, instrumental diversity and difference. Folk song compilations in our country started and gained importance especially after the declaration of the Republic. Folk songs have different names depending on the subject they tell. These are homeland / homesick folk songs, love / affection folk songs, heroic folk songs, military service folk songs, henna / wedding folk songs, etc. They can be exemplified as follows. Henna folk songs are also performed with certain rituals at henna nights. Henna ceremonies are one of the important stages of wedding ceremonies, which is one of the transition periods. In this article, the notes and information of a new henna folk song compiled from Muğla region are given. The study is a qualitative research. Field research was conducted to obtain the data, observation and interview techniques were used.

Keywords: Folk song, henna folk song, compilation, music, Muğla.

GİRİŞ

Türküler, bir ulusu oluşturan fertlerin duygularına tercüman olan kültür ve sanat ürünleridir ve Türk halk bilimi içinde geçmişten günümüze çok önemli yere sahiptirler. İnsanların duygu, düşünce, yaşam, gelenek ve görenek vb. gibi unsurlarını dile getirirler.

Türkü kelimesinin anlamı, “hece ölçüsüyle yazılmış ve halk ezgileriyle bestelenmiş manzume” şeklinde belirtilmektedir (tdk.gov.tr).

Ekici'ye göre türkü, 'Türlere has, ezgiyle ve Türkçe söylenmiş şiir' anlamına gelmektedir ve halk bilimi içinde, yaratım, aktarım, şekil, yapı, içerik ve işlevlerine göre, diğer türlerden daha farklı özellikler göstermektedir (2013: 43).

Türkülerin çoğu belli olaylar sonucunda, şiir ve müzikle uğraşan insanlar (türkü yakıcı) tarafından üretilmişlerdir. Türkü yakıcılar, ya türküde geçen olayla ilgili sözleri yazıp ve sazıyla ezgilendirir ya da bir başkası tarafından yazılmış sözleri ezgilendirerek türküyü oluştururlar. Reinhard'a göre, bazı yetenekli insanlar bir olay sonucunda yeni söz yazarlar ve yeni müzikler oluştururlar. Bu insanlar bir anlamda bestecidirler çünkü hem sözü hem müziği birlikte yaratırlar (2007: 95). XVI. Yüzyılda, Merkezzâde Ahmed Efendi'nin El Bâbûs fitercemeti'l-Kaamûs isimli kitabında türkü yakmak ve türkü yakıcı deyimlerine rastlanılmaktadır. Bunlar halk arasında türküyle ilgili en yaygın ve en eski deyimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkü yakmak ve türkü yakıcı deyimlerinin, günümüzde halk ağzında hâla kullanılmakta olduğu görülmektedir (Şenel, 2013: 66). Türkülerin, geçmişten günümüze, unutulmadan ve kaybolmadan ulaşmaları, usta – çırak eğitimi ve kulaktan kulağa aktarılma suretiyle sağlanmıştır. Türküler Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar sözel olarak ulaşmışlardır. Bu tarihten itibaren özellikle yurttan sesler korolarının kurulması, farklı kurum - kuruluş ve kişilerin özveriyle çalışmaları türküleri derlenmiş, notaya alınmış, arşivlenmiş ve bugünkü halk müziği repertuarı oluşturulmuştur.

Derleme Hakkında Kısa Bilgi

Halk müziği repertuarında bulunan türkülerin, kayıtları yapılarak ve arşivlenerek, günümüze kadar kaybolmadan ulaşmaları derleme çalışmalarıyla sağlanmıştır. Derleme, kelime olarak 1. "Derlemek işi, tedvin", 2. "Seçilip, toplanmış" anlamına gelmektedir (tdk.gov.tr). "Halk bilimi içinde çok kullanılan derleme kelimesi; halk kültürü ürünlerinin, alanında uzman olan ya da amatör olarak halk bilimine ilgi duyan kişi veya kişilerce, halk kültürü ürünlerini meydana getiren, yaşatan, aktaran ve icra eden yani kaynak kişi/kişilerle görüşmeler yaparak, bu ürünlerin sözlü, yazılı ve görsel olarak kaydedilmesi ve arşivlenmesi işidir" (Ekici, 2019: 25-26; Çobanoğlu, 2010: 65-66). Ülkemizde yapılan türkü derlemeleri, özellikle Cumhuriyetin ilanından sonra başlamış ve önem kazanmıştır. Birçok bölgede derleme çalışmaları yapılmış ve çok sayıda türkü derlenmiştir. İlk derleme çalışmalarının Dârülelhan tarafından gerçekleştirildiği bilinmektedir. Dârülelhan'ın 1925-1932 yılları arasında birbirini izleyen beş derleme gezisi vardır, ancak daha sonraki yıllarda Muzaffer Sarısözen öncülüğünde Ankara Devlet Konservatuarı tarafından yapılan geziler daha

verimli geçmiş ve yüzlerce ezgi derlenmiştir (Ayan 2011: 4). İlerleyen yıllarda Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) tarafından ve konuyla ilgili uzman kişilerin bireysel çabaları ile yapılan çalışmalar sonucunda, mevcut repertuvarda bulunan türküler derlenmiş ve arşivlenmiştir.

Derleme çalışmaları yapılan ve birçok türküye ev sahipliği yapan illerimizden birisi de Muğla'dır. Eren'in, "Öyküleri ile Muğla Türküleri" adlı kitabında aktardığına göre, TRT repertuarına girmiş Muğla türkülerinin bir kısmı 1937- 1952 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuarı tarafından yapılan derleme gezilerinde kayıt edilmiştir. Bir kısmı da 1942 yılı Temmuz ve Ağustos aylarında, H. Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Rıza Yetişen 'den oluşan ekip tarafından yapılan alan araştırmaları sonucu derlenmiştir. Bazı türkülerde kişisel çalışmalar sonucunda TRT'ye girmiştir (2003: 4). Anadolu'nun diğer yörelerinde olabileceği gibi, Muğla yöresinde de henüz derlenmemiş ve ortaya çıkarılmamış türkülerin varlığı, yapılacak olan araştırmalar neticesinde gün yüzüne çıkacaktır. Bu bağlamda makalemize konu olan, Muğla-Ortaca yöresine ait "Gız Kınası" adlı kına türküsü tarafımızca derlenmiş, notaya alınmış ve arşivlenmiştir.

Kına Gecesi ve Türküleri

Türküler, sözel ve çalgısal olarak ikiye ayrılırlar. Sözel türküler, içerdikleri konular bakımından farklı isimler alırlar. Örneğin; gurbet türküleri, kahramanlık türküleri, aşk-sevda türküleri, askerlik türküleri, kına türküleri vb. Kına türküleri de kına gecelerinde belli bazı ritüellerle icra edilirler. Kına merasimleri, geçiş dönemlerinden biri olan düğün törenlerinin önemli aşamalarından biridir. Geçiş dönemi kısaca, insanların yaşamlarının bazı dönemlerinde, kişisel ya da toplum içindeki yerinin ve konumunun değiştiği, yeni ilişkilerin, durumların oluştuğu dönemler olarak adlandırılabilir. İnsan hayatında üç önemli geçiş dönemi vardır. Bunlar doğum, evlenme ve ölümdür. (Yeşil, 2014:118).

Kına gecesi uygulamaları, Anadolu'nun tüm bölge ve yörelerinde gerçekleştirilen bir gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Değişik bölge ve yörelere göre, özellikle uygulamalarda farklılık görülse de, özü itibariyle genel anlamda aynı ve benzer özellik gösterirler. Günümüzde gelişen teknolojik imkânlar ve şartların, gelenek haline gelen bazı uygulama ve alışkanlıkları etkilediği, hatta değiştirdiği ve ortadan kaldırdığı görülmektedir. Yaşanan tüm bu değişimlere karşı, kına gecesi ritüelleri düğün geleneği içerisinde kendini koruyarak, Anadolu'nun farklı bölgelerinde, değişik biçimlerde yaşatılmaktadır (Dülger, 2019: 58).

Kına geceleri, genellikle düğünden bir ya da iki gün önce yapılırlar. Kına gecesi ritüellerinin merkezinde gelin bulunmaktadır. Bazı bölgelerde sadece gelinin eline ayağına, bazı bölgelerde damadın da eline kına yakıldığı ve nikâhtan önce evliliğin ilan edildiği ritüellerdir (Yılmaz, 2020). Kına geceleri, eskiden sadece kadınlar arasında yapılırken, son zamanlarda Anadolu'nun değişik yörelerinde erkeklerinde katıldığı görülmektedir.

Kına türküleri, kına gecelerinde özellikle kadınlar arasında ve kadınlar tarafından icra edilirler. Bu türkülerin Türk halk müziği (THM) içerisinde gerek icra edildikleri yer ve ortam, gerek sözel içerik ve müzikal bakımdan ayrı bir öneme sahiptir. Bu türküler, evlenme çağına gelmiş genç bir kızın, evlenip yuva kurması amacıyla, kendi ailesinden başka bir aileye gelin gitmesini konu alan, ayrılık temalı, duygu yüklü sözleri içerirler.

TRT Türk halk müziği repertuarında farklı yörelere ait çok sayıda kına türküsü bulunmaktadır. Çalışma konumuz olan Muğla yöresinde, THM repertuarına kayıtlı dört kına türküsü bulunmaktadır. Bu türkülerin notalarına, makale sonunda ekler bölümünde yer verilmiştir.

Çalışmanın Yöntem ve Metodu

Bu çalışma nitel bir araştırmadır. Belli bir yöreye ait olan bir türkünün derlenmesi üzerine yapılan alan araştırması gerçekleştirilmiştir. Araştırmada verilerin elde edilmesi için belirlenen kaynak kişi/kişiler ile görüşmeler yapılmıştır. Kaynak kişi, halk bilimi çalışmalarında 'bilgisine müracaat edilen kişi veya kişilerdir' (Çobanoğlu, 2010: 66). Türkiye kaynaklık eden kişi Muğla ili Ortaca ilçesine bağlı Kemaliye mahallesinde yaşayan Akkız CAN' dır. Aslen Denizli merkeze bağlı Güzelköy'lüdür. 45 yıl önce şu anda yaşadığı mahalleye gelin olarak gelmiştir. Kaynak kişi 1960 doğumlu olup ev hanımıdır. Halen aynı mahallede yaşamını sürdürmektedir. Kaynak kişi, türküyü küçük yaşlarda kına gecelerinde yaşlı kadınlardan öğrendiğini, artık türküyü kimsenin bilmediğini belirtmektedir. Aşağıda türkünün kaynak kişi tarafından söylendiği şekliyle alınan notası verilmiştir. Türkü tarafımızca derlenip aslına bağlı kalınarak notalanmıştır. Araştırmada, kaynak kişilerle, gözlem ve görüşme teknikleri kullanılmış, yarı yapılandırılmış sorular sorulmuştur. Buradaki yarı yapılandırılmış sorular, adı-soyadı, doğum yeri tarihi, mesleği, yaşı, türküyü kimden öğrendiği gibi temel konularla ilgili sorulardır. Bulgular bölümünde, derlenen kına türküsünün notalarına ve bilgilerine yer verilmiştir. Çalışma, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları biriminin 25.07.2023 tarih, 12 nolu oturum ve 01-19 karar sayılı etik kurul kararı alınarak gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın Amacı

Çalışma, Türk halk bilimi ve kültürü içinde büyük öneme sahip olan kına türkülerine, yapılan derleme çalışması ile bir yenisinin eklenmesi, Muğla halk müziği ve kültürüne katkı sağlaması açısından önemlidir.

Sınırlılık

Çalışma halk müziği içinde önemli bir yer tutan kına türküleri ve Muğla yöresine ait olan bir kına türküsünün derlenmesi üzerine yapılmıştır. Buna bağlı olarak, çalışma kına türküleri ile sınırlıdır.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini TRT THM repertuarında bulunan kına türküleri oluşturmaktadır. Örneklemine ise Muğla yöresi kına türküleri ve Muğla İli Ortaca İlçesi Kemaliye Mahallesinde yapılan derleme çalışmasında kayıt edilen bir kına türküsü oluşturmaktadır.

BULGULAR

Bulgular kısmında alan araştırması sonucu derlenen kına türküsünün notasına ve bilgilerine yer verilmiştir.

Yöre: Muğla /Ortaca/Kemaliye
Kaynak Kişi: Akkız CAN

Derleyen: Ali Orhan DÖNMEZ
Derleme Tarihi: 10.08.2023
Notaya Alan /İşleyen: Ali Orhan DÖNMEZ

GIZ KINASI

(Kına Türküsü)

SAZ

Giz kı na sı giz kı na sı
Çiğ silt ten kay mak mo lur
Ev le ri nin ö mü yon ca
ha ni bu man ö zan ne sı
an ne le re doy mak mo lur
yon ca çık mış dam bo yun ca
çai rin ge lin an ne sı ni
ben de yav ru mu yi tir dim
hu yon ca yt kim bi çe cek
yuk un ge lin kı na sı m
a ru sam du a yıp mo lur
Fat ma gt zım ol ma yın ca

4

Yukarıdan gelen deve
Gevişini geve geve
Bacım sende gelin mi oldun
Ak tavanlı yüksek eve

5

Hopladı geçti eşiği
Sofrada kaldı başığı
Büyük evin yakışığı
Bacım gman kutlu olsun

Nota 1. Giz Kınası adlı türkünün notası

Türkü, halk müziği usulleri içinde 7 zamanlı birleşik usulün, 2+2+3 tartım kalıbıyla icra edilmektedir. Makamsal olarak ise, hüseyini makam dizisine örnektir. Genel olarak hüseyini beşlisi

içinde icra edildiği, saz bölümünün ve söz bölümünün bazı yerlerinde 6 ve 7 sese kadar çıktığı görülmektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Türküler geçmişten günümüze kadar, toplumların yaşamlarında var olan her türlü olayı işleyen, aktaran kültür ürünleridir. Bu bağlamda türkülerin bağlı oldukları kültürlerin aynası durumundadırlar. Önceleri, Dârülelhan ve Yurttan Sesler toplulukları tarafından başlatılan derleme çalışmaları ile yurdumuzda çok sayıda türkü derlenmiş ve arşivlenmiştir. Bu kurumların yanında kişisel olarak yapılan derleme çalışmaları ile de çok sayıda türkünün derlendiğini bilmekteyiz. Bu çalışmaların yapılmadığını / yapılamadığını düşündüğümüzde, şu anda TRT THM repertuvarında kaç türkünün varolabileceğini tahmin etmek güç olacaktır. Günümüzde kurumlar ya da bireysel olarak icra edilen türkülerin, geçmişte yapılmış bu özverili çalışmaların sonucunda elde edildiği yadsınamaz. Bu anlamda derleme çalışmaları sonucunda yeni türkülerin ortaya çıkarılmasının, Türk halk müziği ve Türk kültürü adına yapılan önemli bir hizmet olacağı açıktır. Bu nedenle kurumlar ve bireysel olarak, alan araştırmaları ve derleme çalışmalarının yapılması/yapılabilmesi halk bilimi için büyük önem arz etmektedir.

TRT THM repertuvarı incelendiğinde, Muğla yöresine ait dört kına türküsünün olduğu görülmektedir. Tarafımızca yapılmış olan bu derleme çalışmasının sonucunda türküler içinde önemli yeri olan kına türkülerine örnek yeni bir türkü ortaya çıkarılmıştır. Bu anlamda yapılan bu çalışmanın, Muğla halk müziği ve kültürüne ve alana katkı sağlayacağı, yapılacak yeni çalışmalara örnek olacağı varsayılmaktadır.

KAYNAKLAR

Ayan, D. (2011). Bela Bartok'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2010). Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş. Ankara: Akçağ Yayınları.

Dülger, C. (2019). İzmir Ödemiş'te Kına Gecesi Âdetleri. Folklor Akademi Dergisi, 53-68.

Ekici, M. (2013). Türkü İncelemelerinin Yöntemi Üzerinde Bir Değerlendirme. Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri (s. 43-49) içinde. Sivas: Sivas 1000 Temel Eser.

Ekici, M. (2019). Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri. Ankara: Geleneksel Yayınları.

Eren, M.A. (2003). Öyküleri ile Muğla Türküleri. İzmir: Aymar Yayıncılık.

Reinhard, K.U. (2007). Türkiyenin Müziği. Ankara: Sun Yayınevi.

Şenel, S. (2013). Türkünün Tanıkları ve Türkü Algısında Değişimler. Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri (s. 65-92). Sivas: Sivas 1000 Temel Eser.

Yeşil, Y. (2014). Türk Dünyasında Geçiş Dönemi Ritüelleri Üzerine Tespitler. 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi , 117-136.

Yılmaz, Ş. (2020). Kına Gecesi Ritüelinde Anlamsal İşleyiş: Çağrışımlar, Düşünyapılar, Dönüşümler. Milli Folklor, 163-176.

İnternet: Türk Dil Kurumu. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: www.tdk.gov.tr adresinden alındı.

erişim tarihi: 10 Temmuz 2023.

EXTENDED ABSTRACT

Folk songs are among the cultural elements that make up a nation. It serves as an important bridge in the transfer of the culture of the society and the events, thoughts, feelings and emotions that have been in their memories depending on this culture. Folk songs are seen as the building blocks of folk music. They show different characteristics from region to region. These features are manifested in elements such as local playing and vocalization styles, modal, rhythmic, instrumental diversity and difference. Folk song compilations in our country started and gained importance especially after the declaration of the Republic. Folk songs have different names depending on the subject they tell. These are homeland / homesick folk songs, love / affection folk songs, heroic folk songs, military service folk songs, henna / wedding folk songs, etc. They can be exemplified as follows. Henna folk songs are also performed with certain rituals at henna nights. Henna ceremonies are one of the important stages of wedding ceremonies, which is one of the transition periods. Artists of folk song either write the words about the event in the folk song and sing it with their saz, or they compose the song by melding the words written by someone else. Folk songs have been transmitted from ear to ear for centuries with the master-apprentice relationship, and they have reached the present day. The folk songs that reached the first years of the Republic orally, were compiled, archived, notated and written down, especially with the establishment of choirs of

voices from the country and the devoted efforts of different institutions, organizations and individuals, and today's folk music repertoire was formed.

The folk songs in the folk music repertoire have been recorded and archived, and they have reached the present day without being lost through compilation studies. Folk song compilations in our country started especially after the proclamation of the Republic and gained importance. Many folk songs have been compiled and archived in our country with the compilation studies initiated by the Dârülelhan and Yurttan Sesler ensembles.

Folk songs are divided into verbal and instrumental. Verbal folk songs take different names in terms of the subjects they contain. For example; expatriate songs, heroic songs, love-love songs, military songs, henna songs etc. Henna folk songs are also performed with certain rituals at henna nights. Henna ceremonies are one of the important stages of wedding ceremonies, which is one of the transition periods. Henna night practices appear as a tradition performed in all regions and regions of Anatolia. Although there are differences in applications according to different regions and regions, they show the same and similar characteristics in general terms. Henna folk songs are performed especially among and by women at henna nights. It is seen that today's developing technological possibilities and conditions affect, even change and eliminate some practices and habits that have become traditional. While henna nights were only performed among women in the past, it is seen that men also attend in different regions of Anatolia recently. Henna songs are performed especially among and by women at henna nights. The place and environment in which these folk songs are performed in Turkish folk music have a special importance in terms of verbal content and musicality. These folk songs contain emotionally charged lyrics with the theme of separation, about a young girl coming to marriageable age to marry a bride to a family other than her own in order to get married and establish a home. There are many henna folk songs from different regions in the TRT (Turkish Radio and Television Corporation) Turkish folk music (THM) repertoire. There are four henna folk songs registered in THM repertoire in Muğla region, which is our study subject. In this study, field research on the compilation of a folk song belonging to a certain region was carried out. In the research, observation and interview techniques were used with the source persons, and semi-structured questions were asked. The semi-structured questions here are about basic topics such as name-surname, date of birth, occupation, age, from whom he learned the folk song. In the study, interviews were conducted with Akkız CAN, who lives in

Muğla Province Ortaca District Kemaliye Neighborhood. The source of the song is Akkız CAN, who lives in Kemaliye neighborhood of Ortaca district of Muğla province. It is originally from Güzelköy, a district of Denizli. She came to her current neighborhood 45 years ago as a bride. The source person was born in 1960 and is a housewife. She still lives in the same neighborhood. The source states that he learned the song from old women at henna nights at a young age, and that no one knows the song anymore.

The study is important in terms of adding a new one to the henna folk songs, which are of great importance in Turkish folklore and culture, and contributing to Muğla folk music and culture. The universe of the study consists of henna folk songs in TRT THM repertoire. Its sample consists of henna folk songs from Muğla region and a henna folk song recorded in the compilation study conducted in Muğla Province Ortaca District Kemaliye District.

TRT THM Repertuarında Kayıtlı Bulunan Muğla Yöresine Ait Kına Türkülerinin
Notaları

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 3670
İNCELEME TARİHİ : 13.2.1992

DERLEYEN
SÜMER EZGÜ

YÖRESİ
MUĞLA / Fethiye
KİMDEN ALINDIĞI
HANIM ÇELİK - YAPRAK GÜVEN
AYŞE HANCIĞLU - NÜRTEN DEMİR
SÜRESİ : ♩ = 324

DERLEME TARİHİ
7.12.1989
NOTAYA ALAN
SÜMER EZGÜ

ALTIN TAS İÇİNDE KINAM KARILDI

(SAZ - - - - -)

AL TIN TAS I - - - - -

ÇIN DE GI NA... M (SAZ - - -) GA RE DI YA O - - - - -

YISAZ - - -) GA RIL DI YA O - - - - -

Y (SAZ - - -) GÜ MÜŞ TA RA GİY LA ZÜL FÜ - - - - -

M (SAZ - - -) DA RAN DI YA O - - - - -

Y (SAZ - - -) A BEYLER A - - - - - L NİM YA ZI SI - - - - -

(SAZ - - -) BU YU MUŞ YA O - - - - - Y

A MA - - - N A MA - - - N

(SAZ - - - - -)

-2-
ALTIN TAS İÇİNDE KINAM KARILDI

The musical score is written in a single system with ten staves. The top staff is for the saz (saz) and the bottom staff is for the vocal line. The lyrics are written below the vocal line. The score is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The lyrics are as follows:

ÇI NA RIM ÇI
 NA RIM BE Nİ...M (SAZ- - -) ÇI NA RIM YA O
 Y (SAZ- - -) ÇI NA RIM YA O
 Y (SAZ- - -) YÜ RE ÇI ME A TEŞ DÜŞ TÜ
 (SAZ- - -) YA NA RIM YA O
 Y (SAZ- - -) BEN A NA MI CAN YÜ REK TE
 N (SAZ- - -) SE VERİM YA O
 A MA N A MA N
 (SAZ- - -) ŞU GÜ RÜ NE N

ALTIN TAS İÇİNDE KINAM KARILDI

A NAM GI Lİ—N (SAZ — —) DA—Ğ LA RI O —

Y (SAZ — —) DA—Ğ LA RI O —

Y (SAZ — —) E Rİ Dİ YA — CI ĞE Rİ Mİ

N (SAZ — —) YA—Ğ LA RI O —

Y (SAZ — —) Yİ Kİ LA Sİ GURBET E Lİ —

N (SAZ — —) KÖ—Y LE Rİ O — Y

A MA—N A MA—N

(SAZ — —) SU SUZ DE RE

LER DE KA VA—K (SAZ — —) Bİ TER Mİ YA O —

-4-
ALTIN TAS İÇİNDE KINAM KARILDI

A MA N A MA N

GEAÇTİRİK

ALTIN TAS İÇİNDE KINAM KARILDI
GÜMÜŞ TARAGIYLA ZÜLFÜM TARANDI
A BEYLER ALNIM YAZISI BUYUMUŞ

ÇINARIM ÇINARIM BENİM ÇINARIM
YÜREĞİME ATEŞ DÜŞTÜ YANARIM
BEN ADAMI CAN YÜREKTEN SEVERİM

ŞU GÖRÜNEN ANAMGİLİN DAĞLARI
ERİDİ YA YÜREĞİMİN YAĞLARI
YIKILASI GURBET ELİN KÖYLERİ

SUSUZ DERELERDE KAVAK BİTER Mİ
OĞLANSIZ YERLERDE DUMAN TÜTER Mİ
BEŞ KIZ BİR OĞLANIN YERİNİ TUTAR MI

Nota 2. Altın Tas İçinde Kinam Karıldı adlı türkümün notası.

T RT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SİRANo: 1440
İNCELEME TARİHİ: 25. 5. 1977

YÖRESİ
FETHİYE..Günlükbası

KİMDEN ALINDIĞI
FATMA HANCIÖĞLU

SÜRESİ: m: 4/4 280

DERLEYEN
HAMDİ ÖZBAY

DERLEME TARİHİ
- 1970 -

NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY

ATLAYIP GEMİNE
(KINA HAVASI)

AT LA SU Z YIP GE MI NE
SU SU 2 DE RE LER DE

Bİ NE ME Dİ N Mİ CU HA ŞAL
KA VAK Bİ TE R Mİ ÖĞ LAN SI

VA RI NI GI YE
ZE V LER DE DU MA N

ME Dİ N Mİ UY KU SUZ İ RO Ğ
TU TE R Mİ BEŞ KIZ Bİ

MA NA N DO YA RI N MA TU Dİ N R
LA Nİ N YE RI N TA R

Mİ AĞ LAT MA NA NA Mİ

GI NE GE LI RI M

A NA MIN YO LU NA

SE Hİ TO LU RU M uysal

ATLAYIP GEMİNE BİNEMEDİN Mİ
CUNA SALVARINI GİYEMEDİN Mİ
UYKUSUZ İMANA DOYAMADIN Mİ
Bağlantı: AĞLATMAN İNAMI GİNE GELİRİM
(ANAMIN YOLUNA ŞEHİT OLURUM

SUSUZ DERELERDE KAVAK BİTER Mİ
OĞLANSIZ EYERDE DUMAN TÜTER Mİ
BEŞ KIZ BİR OĞLANIN YERİN TUTARMİ
Bağlantı:

Nota 3. Atlayıp Gemine Binemedin mi adlı türkünün notası.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:3460
İNCELEME TARİHİ :6.5.1990.....

YÖRESİ
FETHİYE
KİMDEN ALINDIĞI

FATMA KAYA-TÜRKAN DEMİR
SÜRESİ : EMİNE ÇAKIROĞLU

GETİRİN KINA YAKALIM

DERLEYEN

AHMET GÜNDAY

DERLEME TARİHİ

'1978

NOTAYA ALAN

AHMET GÜNDAY

GE Tİ RİN DE KI NA YA KA LI _____ M

YET MEZ SE GE NE GA TA

LI _____ M OF GE Lİ _____ N

KI ZI BU LA LI _____ M

BU GE Lİ _____ N KI ZI BU LA LI _____ M

AY GE Lİ _____ N A GAR DAŞ GI NA _____ N GUT LOL

SU _____ N EL LOĞ LU YA

NIN DA Dİ LİN DAT LOL SUN

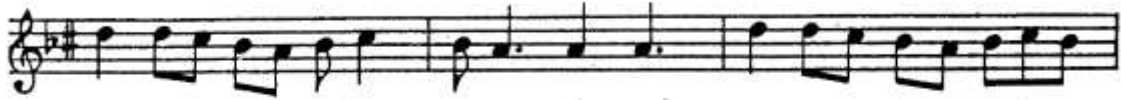
GETİRİN KINA YAKALIM

2



GETİRİN KİNA YAKALIM

3



GETİRİN KINA YAKALIM
4

GAP LA RA GOY DUM GA ŞI ĞI Gİ Dİ YOR E VİN
YA KI ŞI ĞI O LU YOR KIZ GE LİN O LU YOR
EV LER YALI NIZ GA LI YOR AĞ LA MA GE LİN HA NİM
AĞ LA MA Gİ Dİ YON SEV Dİ ĞİN OĞ LA NA

GETİRİNDE KINA YAKALIM
YETMEZSE GENE GATALIM
OF GELİN KIZI BULALIM
BU GELİN KIZI BULALIM

BAĞLANTI:

AY GELİN A GARDAŞ GİMAN GUTLOLSUN
EL OĞLU YANINDA DİLİN DATLOLSUN
GAPLARA GOYDUM GAŞIĞI
GİDİYOR EVİN YAKIŞIĞI
OLUYOR KIZ GELİN OLUYOR
EVLER YALINIZ GALİYOR
AĞLAMA GELİN HANIM AĞLAMA
GİDİYON SEVDİĞİN OĞLANA

KAYNANALAR YAKAR KINAYI
AŞKOLSUN DOĞURAN ANAYI
AĞLATMAYIN GARİP BABAYI
AĞLATMAYIN GARİP ABAYI

BAĞLANTI

NOT: ABA: ABLA

Nota 4. Getirin Kına Yakalım adlı türkünün notası.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO:3403
İNCELEME TARİHİ: 19. 4. 1990

DERLEYEN
MUSTAFA HOŞSU
TALİP ÖZKAN

YÖRESİ
FETHİYE

BAZARDA BAL VAR
(Kına havası)

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
FATMA KAYA-FADEN YAVUZ

NOTAYA ALAN
MUSTAFA HOŞSU
TALİP ÖZKAN

SÜRESİ:

BA ZAR DA BAL VAR GE Lİ NİM BA ZAR DA BAL
BA ZA RIN ÜS TÜ GE Lİ NİM BA ZA RIN ÜS
BA ZAR DA KU ZU GE Lİ NİM BA ZAR DA KU
VA R SEN DE BİR HAL VAR GE Lİ NİM
TÜ YAR BA NA KÜS TÜ GE Lİ NİM
ZU TÜ YÜ DE KIR MI Zİ GE Lİ NİM
SEN DE BİR HAL VA R A ĞA NA YAL
YAR BA NA KÜS TÜ GÜ YE Yİ NUS
TÜ YÜ DE KIR MI Zİ Bİ RA DAM KI
VAR GE Lİ NİM PA ŞA NA YAL VAR GE Lİ NİM
LU GE Lİ NİM GÜ YE Yİ NUS LU GE Lİ NİM
Zİ GE Lİ NİM Bİ RA DAM KI Zİ GE Lİ NİM
AH DEY LE GE Lİ NİM GEL ME YE GİY MAT LI GE
Lİ N GE Lİ NİM GÖ ZE Lİ M
GI NA N GUT LOL SU N HEM OR DA
HEM BUR DA Dİ Lİ N DAT LOL SUN

**BAZARDA BAL VAR
(SAYFA . 2)**

-1-

BAZARDA BAL VAR GELİNİM BAZARDA BAL VAR
SENDE BİR HAL VAR GELİNİM SENDE BİR HAL VAR
AĞANA YALVAR GELİNİM AĞANA YALVAR GELİNİM
—BAĞLANTI—

-2-

BAZARIN ÜSTÜ GELİNİM BAZARIN ÜSTÜ
YAR BANA KÜSTÜ GELİNİM YAR BANA KÜSTÜ
GÜVEYİN USLU GELİNİM GÜVEYİN USLU GELİNİM
— BAĞLANTI —

-3-

BAZARDA KUZU GELİNİM BAZARDA KUZU
TÜYÜDE KIRMIZI GELİNİM TÜYÜDE KIRMIZI
BİR ADAM KIZI GELİNİM BİR ADAM KIZI GELİNİM
—BAĞLANTI—

—BAĞLANTI—

AHDEYLE GELİN GELMEYE QIYMATLI GELİN
GELİNİM GÖZELİMDE GINAN GUTLOLSUN
HEM ORDA HEM BURDA DİLİN DATLOLSUN

Nota 5. Bazarda Bal Var Gelinim adlı türkünün notası.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 31.08.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.09.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1353487>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KEMENÇEVÎ BESTECİLERİN HİCAZKÂR MAKAMI KULLANIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

IŞILDAK, Cevahir Korhan¹

ÖZ

Türk müziği, vezinler, makamlar ve usuller olarak üç temel öge vasıtasıyla varlığını devam ettirmiştir. Bu üç öğeden özellikle makamlar, zaman içerisinde değişime uğramıştır. Bu değişimin sebepleri kimi zaman icracı, kimi zaman besteci kimi zaman nazariyeci olmuştur. Türk müziğinin nazari ifadelerine bakıldığında makamların değişimleri ve bu değişimlerin hangi yönde olduğu netlik kazanmaktadır. Ancak bu şekilde bir incelemeyle makamların değişimlerindeki asıl etkenler göz ardı edilmektedir. Makamların evrimlerinin tam anlamıyla ortaya konabilmesi açısından besteci ve icracıların, eser ve icralarının incelenmesi zorunluluğu doğmaktadır. Bu bağlamda çalışma, kemençevî bestecilerin Hicazkâr makamı algısını ve bu algıdaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Bu amaçla yapılan literatür taraması neticesinde kemençevî besteci olan Kemençeci Nikolâki, Tanburî Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferit Kam'ın Hicazkâr makamında bestelemiş olduğu toplamda beş eser makam kullanımı, çeşni ve

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, cevahirkorhan.isildak@gop.edu.tr  <https://orcid.org/000-0002-0167-9356>

geçki açısından incelenmiştir. Bestecilerin eserlerinin notalarına “TRT Türk Sanat Müziği Arşivi” ve Aytaç Ergen’e ait “Notam” nota koleksiyonu kullanılarak ulaşılmıştır. Eserler betimsel analiz ile incelenmiş ve bu inceleme sonucunda dört bestecinin de eserlerinde ortak olarak Haşim Bey’in makam tariflerinin yer aldığı, yine bu dört bestecinin de genel olarak benzer çeşni ve geçkileri kullandığı, bu geçki ve çeşnileri Kemençeci Nikolâki ve Tanburî Cemil Bey’in farklı ezgilerle oluşturduğu tespit edilmiştir. Kemençevî bestecilere yönelik yapılan bu çalışmanın aynı yöntemle tüm bestecilerin eserlerine uygulanması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kemençevî, besteci, Hicazkâr makamı, çeşni, geçki, nazariye.

A COMPARISON OF THE COMPOSERS PLAYING KEMENCHE' USES OF THE HICAZKAR MAQAM

ABSTRACT

Turkish music has maintained its existence through three basic elements as prosodies, maqams and rhythms. Of these three elements, maqams have particularly changed. The reasons for this change were sometimes the performer, sometimes the composer, sometimes the theorist. When we look at the theoretical articulations of Turkish music, it becomes clear the changes in maqams and the direction in which these changes occur. However, with such an analysis, the main factors in the change of maqams are ignored. In order to fully reveal the evolution of maqams, it becomes necessary to study the compositions and performances of composers and performers. In this context, the study was conducted to reveal playing kemenche composers' perception of the Hicazkâr maqam and the similarities and differences in this perception. As a result of the literature review conducted for this purpose, a total of five works composed in the Hicazkâr maqam by playing kemenche composers Kemençeci Nikolâki, Tanburî Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun and Ruşen Ferit Kam were examined in terms of maqam usage, flavor and transition. The notes of the composers' composes were reached by using TRT (Turkish Music Archive) and the "Notam" note collection belonging to Aytaç Ergen. The works were examined with descriptive analysis and as a result of this analysis, Hasim Bey's maqam descriptions are common in the works of all four composers, and these four composers generally used similar flavors and transitions, and it has been determined that Kemençeci Nikolâki and Tanburî Cemil Bey Incorporated distinct melodies into

these transitions and nuances. It is recommended that this study on Playing kemenche composers be applied to The Works of all composers.

Keywords: Playing kemenche, composer, Hicazkar maqam, flavor, transition, theory.

GİRİŞ

Türk müziği, özellikle XIII. yüzyılda (yy.) Safiyyuddin Urmevî'den başlamak üzere makam tarifleri açısından oluşum sürecine girmiştir. Önceleri yapılan tariflerde dizi temelli bir anlatım hâkimken özellikle XV. yy. sonrasında bu dizi temelli tarifler yerini perde ve seyir temelli bir anlatıma devretmiştir. Makamlar her ne şekilde tarif edilirse edilsin çoğunlukla süreç içerisinde değişime uğramıştır. Makamların değişiminde kimi zaman nazariyeciler², kimi zaman besteciler kimi zamansa icracılar rol oynamıştır. Bu bağlamda icracı-bestecilerin eserlerinin incelenmesi Türk müziğinin nazari evrimi açısından önem kazanmaktadır. Başta Kemeñçeci Nikolâki (ö.1915) olmak üzere Kemeñçeci Vasilâki (d.1845-ö.1907), Tanburî Cemil Bey (d.1871-ö.1916), Anastas (ö.1940), Sotiri (ö.1939), Kemal Niyazi Seyhun (d.1885-ö.1967), Aleko Bacanos (d.1888-ö.1950), Fahire Fersan (d.1900-ö.1997), Ruşen Ferit Kam (d.1902-ö. 1981), Mesut Cemil (d.1902-ö.1963), Hadiye Ötügen (ö.1963), Haluk Recai (d.1912-ö.1972), Cüneyd Orhon (d.1926-ö.2006), Nihat Doğu (d.1930-ö.2018), İhsan Özgen (d.1942-ö.2021) Türk müziğinde kemeñçevî olarak yer alan icracılardır. İsmi anılan bu kemeñçevîler arasında Kemeñçeci Nikolâki, Kemeñçeci Vasilâki, Tanburî Cemil Bey, Aleko Bacanos, Kemal Niyazi Seyhun, Fahire Fersan ve Ruşen Ferit Kam'ın ortak özellikleri ise icracılıklarının yanında eser bestelemiş yani icracı-besteci olmalarıdır. Çalışma dâhilinde seçilen Hicazkâr makamı açısından var olan repertuvar incelendiğinde Kemeñçeci Nikolâki, Tanburî Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferit Kam'ın Hicazkâr makamında eser besteledikleri tespit edilmiştir. İsmi anılan icracı-bestecilerden Kemeñçeci Nikolâki hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Rum asıllı kemeñçe sanatçısı olan Kemeñçeci Nikolâki'nin 1915 yılı civarında öldüğü tahmin edilmektedir (Öztuna, 2006: 120). Kemeñçe icrasında önemli bir yeri olan Vasilaki'den önce yetişmiş en önemli kemeñçe icracısı olarak tanınmaktadır. İracı-besteci olarak gerek taksim gerekse eser icralarını doğrudan dinleyebildiğimiz Tanburî Cemil Bey, bu

² Kanar ve Umuzdaş (2023), yaptıkları çalışmada Türk müziği kaynaklarını inceleyerek, Türk müziği bilgisi ile ilgili veri veya kaynak ortaya koyan kişilerin eski kaynaklarda nazariyeci veya nazariyatçı olarak yer aldığı sonucuna ulaşmışlar ve bu bağlamda çalışmada nazari bilgi veren kişiler nazariyeci olarak anılmıştır.

anlamda önemli örneklerden biri olma özelliği taşımaktadır. Müzik ile dolu bir çevrede yetişen ve “12 yaşlarından itibaren harika çocuk hüviyeti gösteren Cemil, 18 yaşlarına doğru, emsâli gelmemiş bir sâzende olarak kendisini kabul ettirdi” (Öztuna, 2006: 185). Sazendeliğe tanbur sazı ile başlayan Tanburî Cemil Bey, tanbur dışında klasik kemençe, lavta, yaylı tanbur ve viyolonsel icracısı olarak da Türk müziğinde yer almıştır. “Türk mûsikisinde, tanbûr tavrını esâsından değiştirmiş, kemençe ve başka sâzların çalınış tarzlarına yaratıcı bir yenilik, canlılık, hareket ve renk getirmiştir” (Mes’ud Cemil, 2012: 221). Hayatı hakkında çok fazla bilgi bulunmayan Kemal Niyazi Seyhun ise önce keman ile başladığı saz eğitimine kısa süre sonra klasik kemençe çalarak devam etmiştir. İstanbul Konservatuarı ve TRT İstanbul Radyosu’nda uzun yıllar çalışan Kemal Niyazi Seyhun’un taş plaklarda kayıtlı taksimlerinin haricinde bir saz semai ve bir de şarkısı mevcuttur. Ruşen Ferit Kam ise Tanburî Cemil Bey gibi klasik kemençe dışında tanbur, lavta, ud ve viyolonsel icracılığı da yapmıştır. Klasik kemençeyi Tanburî Cemil Bey’in taksimleri vasıtasıyla öğrenen icracının, Tanburî Cemil Bey’i yorumlamaktan beste yapmaya zaman ayıramadığı belirtilmektedir (Özcan, 2001: 274).

Mezkûr kemençevîler de dâhil olmak üzere Türk müziğinde eser bestelemiş besteciler, eserleri monoton olmaktan çıkarmak ve bestecilikteki maharetlerini gösterebilmek adına genellikle eserler içerisinde geçki kullanımını tercih etmişlerdir. Geçki; “Eser içerisinde, eserin ait olduğu makamdan başka bir makama geçme işlemine denilir” (Akdoğan, 2003: 33). Bestecilerin eserler içerisinde kullandıkları bu geçkileri, nazariyatçılar geçki teknikleri bakımından yakın geçki ve uzak geçki olarak ikiye ayırmışlardır. (Arel, 1993: 114; Kutluğ, 2000: 97). Yine kullanılan bu geçkiler zaman içerisinde makamlara yeni kimlikler kazandırarak makamın değişiminde veya başka bir makam oluşumunda etken olabilmekte ve bu açıdan bestecilerin eserlerinin makam analizlerine yönelik incelemeler önem kazanmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın konusu “Kemençevî bestecilerin Hicazkâr makamı kullanımlarının karşılaştırılması” olarak belirlenmiştir.

Problem Durumu

Türk müziğinde makam tarifleri açısından nazariyeciler, yy.’lar boyunca makamları açıklamakta ve bu açıklamalarda bazı makamların zaman içerisinde değiştiği açıkça görülmektedir. “Nazariyecilerin yaşadıkları dönemin ya da kendinden önce var olan müziği anlatmış olabilecekleri göz önünde bulundurulduğunda bu değişimlerin bir sebebinin de kendi dönemlerinde var olan icranın ve eserlerin olması kaçınılmaz bir gerçektir” (İşildak, 2023: 110).

Bu bağlamda Türk müziğinde bestelenmiş eserlerin incelenmesi, makamların evriminin daha net bir şekilde görülebilmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu açıdan çalışmanın problem cümlesi “Kemençe vî bestecilerin eserlerinde Hicazkâr makamı kullanımları nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

Çalışmanın alt problemleri;

- 1- Kemençeci Nikolâki'nin Hicazkâr makamı kullanımını nasıldır?
- 2- Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr makamı kullanımını nasıldır?
- 3- Kemal Niyazi Seyhun'un Hicazkâr makamı kullanımını nasıldır?
- 4- Ruşen Ferit Kam'ın Hicazkâr makamı kullanımını nasıldır?
- 5- Kemençe vî bestecilerin Hicazkâr makamı kullanımlarında benzerlik veya farklılıklar nelerdir?

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, kemençe vî bestecilerin Hicazkâr makamı algılarını belirleyip karşılaştırmak ve bestelerinde benzerlik olup olmadığı ve birbirlerinden etkilenip etkilenmediklerini ortaya koymaktır. Ayrıca bestecilerin, Hicazkâr makamı algılarını makam içerisinde yer verdikleri geçki ve çeşniler aracılığıyla tespit etmek çalışmanın genel amacını oluşturmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Türk müziği alanında icracı, besteci veya icracı-bestecilerin eserlerinde makam analizlerine yönelik çalışmalar bulunmaktadır. Ancak kemençe vî bestecilerin makam kullanımlarına yönelik bir çalışma bulunmaması ve alanda ilk olması açısından önem arz etmektedir.

Çalışma Grubu ve Sınırlılıklar

Araştırmanın çalışma grubunu dört kemençe vî bestecinin Hicazkâr makamında besteledikleri toplamda beş eser oluşturmaktadır. Çalışma, Türk müziğinde kemençe vî olarak bilinen Kemençeci Nikolâki'nin bir adet şarkı, Tanburî Cemil Bey'in birer adet peşrev ve saz semai, Kemal Niyazi Seyhun'un bir adet saz semai ve Ruşen Ferit Kam'ın bir adet şarkı formunda olmak üzere Hicazkâr makamında besteledikleri toplamda beş eser ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Nitel olan bu çalışmada veriler, betimsel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılarak elde edilmiştir. “*Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır*” (Karasar, 2016: 77).

Çalışmada literatür taraması yapılarak öncelikle kemençevî olan besteciler tespit edilmiştir. Ardından Türk müziği repertuarı incelenerek Hicazkâr makamında bestesi olan kemençevîler ve eserleri belirlenmiştir. Eserlerin belirlenmesinde TRT “Türk Sanat Müziği Arşivi” ve Aytaç Ergen’e ait “Notam” programı kullanılarak Kemençeci Nikolâki, Tanburî Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferit Kam’a ait bir peşrev, iki saz semai ve iki şarkı formunda olmak üzere toplamda beş eserin notasına ulaşılmıştır. Ulaşılan notaların var olan tüm nüshaları incelenerek en eski yazım olan nota, araştırma için kullanılmıştır. Türk müziğinde şarkı formu, genellikle dört dizeden oluşmakta ve birinci dizeye “zemin”, ikinci ve dördüncü dizelere “nakarat, üçüncü dizeye ise “meyan” adı verilmektedir (Yahya K., 2012: 317). Kemençeci Nikolâki ve Ruşen Ferit Kam’a ait şarkı formundaki eserler de bu tanımda verildiği gibi bestelenmiş ve bu eserlerin zemin, nakarat ve meyan bölümleri incelemeye dâhil edilmiştir. Genellikle dört hane ve bir mülazime (teslim) bölümünden oluşan peşrev formunun “...bilhasaa ikinci, üçüncü ve dördüncü hanelerinde uzak veya yakın makamlara ustalıklı geçkiler yer alır” (Yavaşca, 2002: 59). Saz semai formu da peşrev formu ile kısmen benzerlik göstermektedir. Saz Semai, genellikle dört hane ve teslim de denilen mülazime bölümünden oluşmaktadır. İkinci, üçüncü ve dördüncü hanelerde farklı makamlara geçilir (Yahya K., 2012: 317). Buna ek olarak saz semailerin dördüncü hanesinde usûl geçkisi de kullanılmaktadır. Tanburî Cemil Bey’e ait peşrev formundaki eser, genellemenin dışında üç hane ve bir mülazime bölümünden oluşmaktadır. İkinci ve üçüncü haneler geçki yapılan bölüm olarak kabul edilmiş ve bu bölümler de Hicazkâr makamından farklı kullanılan makamların tespiti için incelemeye alınmıştır. Tanburî Cemil Bey ve Kemal Niyazi Seyhun’a ait saz semai formundaki eserlerde de her hane ve mülazime bölümü, bölüm isimleri verilerek açıklanmıştır.

Çalışma dâhilinde belirlenen tüm bu eserler betimsel analiz ile incelenmiştir. “*Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır...*” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 256). Eserler, bestecilerin doğum yılına göre kronolojik sıra ile açıklanmış ve makam kullanımı, geçki ve çeşni açısından

incelenmiştir. Eserlerin incelenmesinde çeşniler, Arel nazariyatındaki dörtlü ve beşliler kullanılarak isimlendirilmiştir. Eserlerde kullanılan çeşni ve geçkiler “Finale2014” programı ile yazılarak ilk kullanıldıkları yerlerde dizi olarak gösterilmiş, devamında aynı çeşni veya geçki yeniden şeklen belirtilmemiştir. Çeşniler ve makam dizileri, bestecinin eserlerde kullandığı kısımları esas alınarak yazılmıştır. Eserler içerisinde anlık değıştirici işaret sebebiyle bir çeşni oluşturan veya oluşturmeyen değışiklikler altere ses olarak açıklanmıştır.

İlgili Araştırmalar

Makamların değışimlerinde rolü olduğu düşüncesiyle, bestecilerin eserlerine yönelik makamsal analiz çalışmalarının özellikle XXI. yy.’da artış gösterdiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda yapılan çalışmalar kronolojik sırayla açıklanmıştır.

Levendoğlu ve Şengün tarafından (2005) yılında Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi’nde yayımlanan “Selahattin Pınar Bestelerinde Hicaz Makamının İşlenişi ve Çağdaş Bestekârlarla Karşılaştırılması” isimli makalede Selahattin Pınar ve çağdaş bestecilere ait toplamda 48 eser incelenmiştir. Bu inceleme doğrultusunda bestecilerin Hicaz makamı kullanımları karşılaştırılmıştır.

Sühan İrden tarafından (2011) Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi’nde yayımlanan “Dede Efendi'nin Sabâ Âyîn-i Şerîfi'nin Makam-Geçki-Çeşni Analizi” isimli makalede Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin âyîn-i Şerîf'i özelinde Sabâ makamı kullanımını ortaya koymakta ve ayrıca bu form için yeni bir analiz yöntemi önermektedir.

Özçimen ve İrden tarafından (2012) yılında Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi’nde yayımlanan “Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Çargâh Makamının Karşılaştırılması” isimli makalede Çargâh makamında bestelenmiş 37 eser makam kullanımı açısından incelenmiş ve bestecilerin makam kullanımları nazari tariflerle karşılaştırılmıştır.

Özakalın ve Avcı Akbel (2017) tarafından hazırlanan ve Sanat ve Tasarım dergisinde yayımlanan “Tanburî Ali Efendi'nin Sûz'i-Dil ve Sipihir Makamlarındaki Klasik Takımlarının Çok Boyutlu İçerik Analizi” isimli makalede bestecinin iki eseri, usûl vezin unsurlarının yanında makam kullanımını açısından da incelenmiştir.

Akgün ve Zahal tarafından (2021) hazırlanan ve Journal of History School dergisinde yayımlanan "Hacı Arif Bey'in Bestelediği “Elâ Yâ Eyyühe’s-Sâkî Edir Ke’sen Nâvilhâ” Eserinin Form Ve

Makam Bakımından İncelenmesi" isimli makalede bestecinin eseri makam ve form açısından incelenerek bestecinin Rast makamı algısı ve form kullanımı ortaya konmuştur.

Çubukçu ve Akeniz tarafından (2022) Akademik Sanat Dergisi'nde yayımlanan "Rast Makâmı Örneğinde Tevşihlerin Makâm Analizi (18-21. YY.)" isimli makalede, Rast makamında bestelenmiş 33 Tevşih makamsal olarak incelenmiş ve nazari tariflerle karşılaştırılmıştır.

Özcan Çetik tarafından (2022) Rast Müzikoloji Dergisi'nde yayımlanan "Cemil Bey'in bestenigâr makâmındaki kemençe ve viyolonsel taksimlerinin karşılaştırmalı tahlîli" isimli makalede Tanburî Cemil Bey'in iki farklı enstrümanda Bestenigâr makamı uygulamasını ve icra tekniklerini karşılaştırmıştır.

Şakir Orçun Akgün tarafından (2022) UlakBilge Sosyal Bilimler Dergisi'nde yayımlanan "Dellâlzade İsmail Efendi'nin Buselik Eserlerinin Tarihsel Süreçteki Buselik Makamı Anlatımları İle Karşılaştırılması" başlıklı makalede Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Buselik makamında bestelediği eserler makam açısından analiz edilmiş ve makamın nazari tarifleriyle bestecinin makam kullanımı karşılaştırılmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde öncelikle Hicazkâr makamının nazariyeciler tarafından yapılan tariflerine yer verilmiştir. Ardından, Kemençeci Nikolâki'ye ait bir şarkı, Tanburî Cemil Bey'e ait bir saz semai ve bir peşrev, Kemal Niyazi Seyhun'a ait bir saz semai ve Ferit Ruşen Kam'a ait bir şarkı incelenmiştir. İncelemede Hicazkâr makamı kullanımları ve makam içerisindeki çeşni ve geçkiler gösterilmiştir. Son olarak bu dört bestecinin Hicazkâr makamı kullanımları karşılaştırılmıştır.

Nazariyecilerin Hicazkâr makamı tarifleri

Türk müziği repertuarındaki eserler incelendiğinde Hicazkâr makamına ait en eski eserlerin XVIII. yy.'da bestelendiği görülmektedir. Ancak XVIII. yy. edvarlarında makama ait bilgi bulunamamaktadır. Hicazkâr makamının ilk tariflerine Haşim Bey edvarında rastlanmaktadır.

Haşim Bey'e göre Hicazkâr makamı, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sünbüle, Tiz Çargâh perdelerini kullanarak başlamaktadır. Devamında Sünbüle perdesi kullanılarak Nevâ perdesine düşer, Nevâ perdesinden aşağı Çargâh ve Segâh perdelerini kullandıktan sonra Dügâh perdesi yerine Zirgüle perdesini kullanarak Rast perdesinde karar eder (Tırışkan, 2000: 22).

Haşim Bey'den sonra Kazım Uz, makama dair bilgi vermektedir. Uz'a göre Hicazkâr makamının Eviç, Gerdaniye perdeleriyle Muhayyer perdesine oradan da Hicaz perdesine dek çıktığını

belirtmektedir. Ardından Çargâh perdesinden Eviç bazen de Acem perdesi ile Muhayyer ve Tiz Segâh perdesine dek çıktığını ve Hicaz, Çargâh, Segâh, Dügâh ve Zirgüle perdelerini kullanarak Rast perdesinde karar verdiğini açıklamıştır (Uz, 1964: 30).

Tanburî Cemil Bey'e göre Hicazkâr makamı, Rast perdesinde karar etmektedir. Zeminde, Eviç, Şehnaz, Gerdaniye perdeleri kullanılarak Tiz Çargâh-Çargâh aralığı, meyanda Tiz Çargâh-Çargâh aralığı bazen de Gerdaniye-Tiz Gerdaniye aralığı, kararda ise Acem perdesiyle birlikte Gerdaniye-Yegâh aralığı kullanılmaktadır (Cemil Bey, 1993: 50).

Rauf Yekta Bey, makamın tarifi yerine makamın kullandığı sesleri gösterdiği semai usulünde bir etüt yazmıştır. Rauf Yekta Bey'e göre makam, Kaba Hisar ve Tiz Çargâh aralığını kullanmaktadır. Etüt incelendiğinde ise, girişte Eviç, Gerdaniye, Muhayyer ve Sünbüle perdeleri kullanılarak Gerdaniye perdesi vurgusu, devamında Tiz Çargâh-Çargâh perdeleri aralığı kullanılarak Nevâ perdesi vurgusu, sonunda Hisar-Kaba Hisar perdeleri aralığı kullanılarak Rast perdesi vurgusu yapılmış ve makam Rast perdesinde sonlandırılmıştır (Nasuhioğlu, 1986: 72).

Ezgi, Hicazkâr makamını, Zirgüleli Hicaz dizisinin şeddi olarak tanımlamış ve iki tür Hicazkâr kullanımından bahsetmiştir. Ezgi'ye göre makamın dizisi, Rast perdesinde Hicaz beşlisine, Nevâ perdesinde bir hicaz dörtlüsünün eklenmesinden oluşur. Birinci kullanımda makamın tiz durak perdesi olan Gerdaniye perdesinde Buselik beşlisi, ikincisinde ise Gerdaniye perdesinde Hicaz beşlisi yer almaktadır (Ezgi, 1933: 255).

Arel de Hicazkâr makamını, Ezgi gibi, Zirgüleli Hicaz makamının Rast perdesindeki şeddi olarak açıklamış ve yalnızca dizisini bildirmiştir. Arel'e göre makamın dizisi, Rast perdesinde Hicaz beşlisine, Nevâ perdesinde Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden oluşmaktadır (Arel, 1993: 312).

Ekrem Karadeniz, makamın Mahur ve Gerdaniye perdeleriyle başlayıp, Rast perdesinde karar verdiğini söylemektedir. Makamın kullandığı perdeleri ise tizden peste doğru şöyle sıralamaktadır; Tiz Segâh, Şehnaz, Gerdaniye, Mahur, Hisar, Nevâ, Çargâh, Segâh, Zengüle ve Rast. Karadeniz, Hicazkâr makamında Muhayyer ve Sünbüle perdelerinin kullanıldığını ancak bu kullanımın doğru olmadığını açıklamıştır (Karadeniz, 1965: 91).

Kemençevî bestecilerin eserlerinin analizi

Bu bölümde Kemençeci Nikolâki'ye ait bir şarkı, Tanburî Cemil Bey'e ait birer peşrev ve saz semai, Kemal Niyazi Seyhun'a ait bir saz semai ve Ruşen Ferit Kam'a ait bir şarkı olmak üzere toplamda beş eser Hicazkâr makamı kullanımındaki geçki ve çeşniler açısından incelenerek

sunulmuştur.

Kemençeci Nikolâki'ye ait şarkının analizi

Eser, zemin, nakarat ve meyan bölümlerinden oluşmaktadır. Gerdaniye perdesi ile zemin bölümüne başlayan besteci, Segâh-Muhayyer aralığını kullanarak önce Gerdaniye perdesini vurgulamıştır. Ardından Nevâ perdesini vurgulayarak bu perde üzerinde Hicaz çeşnisini gösteren besteci, ezgiyi tekrar Gerdaniye perdesine taşımış ve bu perdeyle ezgiyi nakarat bölümüne bağlamıştır.



Dizi 1. Nevâ'da Hicaz çeşnisi

Besteci nakarat bölümünde Eviç perdesi yerine Acem perdesini kullanmıştır. Acem perdesi kullanımıyla Nevâ perdesini vurgulayan Nikolâki, bu perde üzerinde Kürdi çeşnili kalış yapmıştır.



Dizi 2. Nevâ'da Kürdi çeşnisi

Bu çeşninin ardından Kürdi (la#) perdesini kullanarak Segâh üçlüsü ile birlikte Segâh perdesinde Segâh çeşnisini vurgulamış ve bölümü Rast'ta Hicaz çeşnisi ile sonlandırmıştır.



Dizi 3. Segâh'ta Segâh çeşnisi

Meyan bölümünde sırasıyla Rast'ta Hicaz, Çargâh'ta Nikriz çeşnilerini kullanmıştır.



Dizi 4. Rast'ta Hicaz çeşnisi



Dizi 5. Çargâh'ta Nikriz çeşnisi

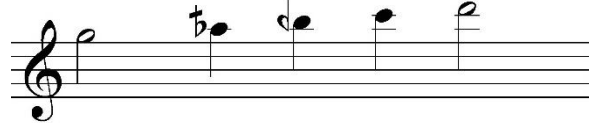
Bestecinin meyan bölümünde makamın orta bölgesini sıklıkla kullanmış olması, Sûzinâk makamına geçki olarak değerlendirilebilir.



Dizi 6. Sûzinâk makamı dizisi

Tanburî Cemil Bey'e ait peşrevin analizi

Eser, üç hane ve bir teslim bölümünden oluşmaktadır. Eserin ilk dört ölçüsünde Nevâ-Tiz Segâh perdeleri aralığını kullanan Tanburî Cemil Bey, Gerdaniye'de Hicaz çeşnili kalış yapmıştır.



Dizi 7. Gerdaniye'de Hicaz çeşnisi

Beşinci ve 12. ölçüler arasında Hicazkâr makamı dizisinin seslerini göstermiş ve Çargâh perdesinde Nikriz çeşnili kalış yapmıştır. Hanenin son dört ölçüsünde Tiz Segâh perdesi yerine Sünbüle perdesini kullanmış ve Nevâ perdesinde Hicaz (Araban) çeşnisi ile haneyi sonlandırmıştır. Araban dizisini teslim bölümünün ilk ölçüsünde de sürdüren besteci, bölümün ikinci ölçüsünden itibaren Hicazkâr makamı dizisini yineleyerek bölümü, Rast perdesinde Hicaz çeşnisiyle sonlandırmıştır. Eserin ikinci hanesine Nevâ perdesi vurgusuyla başlayan Tanburî Cemil Bey, ikinci hanenin ikinci ölçüsünde Hisar perdesi yerine Dik Hisar perdesini kullanmış ve Nevâ'da Uşşak (Arazbar) çeşnisini göstermiştir.



Dizi 8. Nevâ'da Uşşak (Arazbar) çeşnisi

Bu çeşninin ardından üçüncü, dördüncü ve beşinci ölçülerde Gerdaniye'de Buselik çeşnisini de kullanan besteci, Nevâ perdesinde Uşşak makamı dizisini göstermiştir.



Dizi 9. Gerdaniye'de Buselik çeşnisi



Dizi 10. Nevâ'da Uşşak makamı dizisi

Altıncı ve yedinci ölçülerde Sünbüle, Kürdi ve Nim Zirgüle perdelerini kullanarak ezgiyi Rast perdesine taşımıştır. İlk yedi ölçüde kullanılan çeşni ve perdeler birleştiğinde Kürdilihicazkâr makamına geçki yapmıştır.



Dizi 11. Kürdilihicazkâr makamı dizisi

Bu geçkiyi takiben sekizinci ölçüden itibaren Hicazkâr makamı sesleri kullanımını yinelemiş ve bölümü, bu makam ile sonlandırmıştır.

Tanburî Cemil Bey'e ait saz semainin analizi

Eser, dört hane ve bir teslim bölümünden oluşmaktadır. Birinci hane boyunca Tiz Segâh perdesi yerine Sünbüle, Şehnaz perdesi yerine Muhayyer perdesi kullanılarak Nevâ perdesi vurgulanmış ve Araban dizisi gösterilmiştir. Teslim bölümünde, Hisar perdesi yerine Dik Hisar perdesi, Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanılarak Arazbar geçkisi yapılmıştır. Bu geçkiyi takiben Hicazkâr makamı sesleri kullanılarak Çargâh'ta Nikriz çeşnisi gösterilmiştir. Bölüm, Hicaz perdesi kullanılarak Rast'ta Eksik Hicaz çeşnisiyle sonlandırılmıştır.



Dizi 12. Rast'ta Eksik Hicaz çeşnisi

İkinci hanede, Hicazkâr makamı dizisi kullanılarak Nevâ perdesi vurgulanmıştır. Hicazkâr makamı ile Sûzinâk makamının kullandığı perdelerin aynı olması ve hanede, makamın orta bölge seslerinin sıklıkla duyurulmuş olması sebebiyle, ikinci hanede Sûzinâk makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Üçüncü hanede sırasıyla Arazbar, Çargâh'ta Buselik ve Nevâ'da Kürdi çeşnileri kullanılmıştır.



Dizi 13. Çargâh'ta Buselik çeşnisi

Bu çeşniler birleştiğinde Kürdilihicazkâr makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Dördüncü hanenin ilk altı ölçüsünde Hicazkâr makamı sesleri kullanılmıştır. Yedinci ve 11. ölçülerde Arazbar çeşnili kalış yapılmıştır. 12. ölçüde ise Çargâh'ta Nikriz çeşnisi gösterilmiştir. 13. ve 16. ölçülerde

ise Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanılarak Rast perdesinde Hicaz Hümayun makamı dizisi gösterilerek hane sonlandırılmıştır.



Dizi 14. Rast'ta Hicaz Hümayun makamı dizisi

Kemal Niyazi Seyhun'a ait saz semainin analizi

Eser, dört hane ve bir teslim bölümünden oluşmaktadır. Eserin birinci hanesinin ilk iki ölçüsünde Muhayyer ve Sünbüle perdeleri kullanılarak Nevâ perdesi vurgulanmış ve Araban geçkisi yapılmıştır. Üçüncü ölçüde Çargâh'ta Nikriz çeşnili, dördüncü ölçüde Hisar perdesinde çeşnisiz ve altıncı ölçüde Nevâ perdesinde Hicaz çeşnili kalışlar yapılmıştır.



Dizi 15. Hisar perdesinde çeşnisiz kalış

Teslim bölümünde Eviç perdesi yerine Acem perdesi, Şehnaz perdesi yerine Nim Şehnaz perdesi kullanılarak Nevâ perdesi vurgulanmış ve bölümün ilk üç ölçüsünde kısa bir Kürdilihicazkâr makamı geçkisi yapılmıştır.



Dizi 16. Kürdilihicazkâr makamının eserde kullanılan bölümü

Dördüncü ölçüden itibaren Hicazkâr makamı sesleri kullanılarak bölüm, Rast perdesinde sonlandırılmıştır. İkinci hanede Sûzinâk makamı sesleri kullanılarak makamın orta bölge sesleri vurgulanmış ve hane boyunca Sûzinâk makamına geçki yapılmıştır. Üçüncü hanenin ilk üç ölçüsünde Nim Şehnaz ve Sünbüle perdeleri kullanılarak Gerdaniye perdesinde Kürdi çeşnisi vurgulanmış ve Kürdilihicazkâr makamına kısa bir geçki yapılmıştır.



Dizi 17. Gerdaniye'de Kürdi çeşnisi

Hanenin dördüncü ölçüsünde Nim Şehnaz perdesi yerine Muhayyer perdesi kullanılmış ve Gerdaniye'de Buselik çeşnisi gösterilmiştir. Bu çeşninin ardından Hicazkâr makamı sesleri

kullanılarak hane sonlandırılmıştır. Dördüncü hane boyunca Hicazkâr makamı kullanılmıştır. Yalnızca hanenin 10. ve 15. ölçülerinde Dik Hisar ve Acem perdeleri kullanılarak Arazbar geçkisi yapılmıştır.

Ruşen Ferit Kam'a ait şarkının analizi

Eser, iki kıtanın bestelenmesiyle oluşmaktadır. Birinci kıtanın ilk dizesinde, Muhayyer ve Sünbüle perdeleri kullanılarak Gerdaniye perdesi vurgulanmış ve bu perde üzerinde Buselik çeşni gösterilmiştir. Aynı perdelerin kullanımı ikinci dizede de sürdürülerek ezgi, Nevâ perdesine dek devam etmiş ve Araban geçkisi yapılmıştır. Üçüncü dizede Acem perdesi kullanılarak Çargâh'ta Buselik çeşniyle Kürdilihicazkâr makamına kısa bir geçki yapılmış ve bu geçki dördüncü dizinin ilk ölçüsünde de kullanılmıştır. Dördüncü dizinin ikinci ölçüsünde Çargâh'ta Nikriz çeşnili kalışın ardından Rast'ta Hicaz çeşni ile ilk kıta sonlandırılmıştır. İkinci kıtanın ilk iki dizesinde Hicazkâr makamı dizisi sesleri kullanılmış ve Nevâ perdesi vurgulanmıştır. Ancak dizinin orta bölge seslerinin vurgulanmasıyla oluşturulan ezgiler göz önünde bulundurulduğunda Sûzinâk makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Kıtanın üçüncü ve dördüncü dizesinde Hicazkâr makamı kullanılmış ve eser, aynı makam ile sonlandırılmıştır.

Kemençevî bestecilerin eserlerinin karşılaştırılması

- Hicazkâr makamının nazari olarak tarifleri göz önünde bulundurulduğunda, öncelikle Gerdaniye perdesinin vurgulandığı görülmektedir. Kemençevî bestecilerin eserleri seyir açısından incelendiğinde Kemençeci Nikolâki, Tanburî Cemil Bey ve Ruşen Ferit Kam'ın Hicazkâr makamına Gerdaniye perdesini, Kemal Niyazi Seyhun'un ise Nevâ perdesini, vurgulayarak başladığı görülmektedir. Bu üç besteci, Gerdaniye perdesinden sonra Nevâ perdesini vurgulamayı tercih etmiştir. Ayrıca Tanburî Cemil Bey, Hicazkâr makamında bestelediği peşreve Gerdaniye'de Hicaz çeşnisini kullanarak başlamıştır.

- Dört bestecinin eserinde de Hicazkâr makamı içerisinde ortak olarak Nevâ'da Hicaz, Çargâh'ta Nikriz, Rast'ta Hicaz çeşnileri kullanılmıştır. Kemençeci Nikolâki dışında üç bestecinin eserlerinde Gerdaniye'de Buselik çeşni kullanımı yer almaktadır. Tanburî Cemil Bey ve Kemal Niyazi Seyhun, eserlerinde Nevâ'da Uşşak (Arazbar) çeşnisine yer verirken, Kemençeci Nikolâki ve Ruşen Ferit Kam bu çeşniyi eserinde kullanmamıştır.

- Geçki açısından incelendiğinde, dört bestecinin de Hicazkâr makamında bestelediği eserlerinin içerisinde ortak olarak Sûzinâk makamına geçki yapılmıştır. Ayrıca Tanburî Cemil Bey, Kemal

Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferit Kam, Kürdilihicazkâr makamına da geçki yapmışlardır.

- Kemeñçevî besteciler, eserlerinde genel olarak benzer çeşni ve geçkileri kullanmışlardır. Bu çeşni ve geçkileri kısmen benzer kısmen de farklı ezgilerle göstermişlerdir.

Gerdaniye'de Buselik çeşnisi;

Kemal Niyazi Seyhun ve Ferit Ruşen Kam, bu çeşniyi benzer ezgilerle kullanırken, Tanburî Cemil Bey farklı bir ezgiyle kullanmayı tercih etmiştir. Kemeñçeci Nikolâki, Muhayyer perdesini kullanmasına rağmen Sünbüle perdesini hiç kullanmamıştır. Bu sebeple bestecinin, eserinde bu çeşniye yer verdiği söylenememektedir.



Dizi 18. Tanburî Cemil Bey'in Gerdaniye'de Buselik çeşnisi kullanımı



Dizi 19. Kemal Niyazi Seyhun'un Gerdaniye'de Buselik çeşnisi kullanımı



Dizi 20. Ruşen Ferit Kam'ın Gerdaniye'de Buselik çeşnisi kullanımı

Nevâ'da Hicaz çeşnisi;

Nevâ'da Hicaz çeşnisini Kemeñçeci Nikolâki farklı ezgiyle işlerken, diğer üç besteci benzer ezgilerle kullanmıştır.



Dizi 21. Kemeñçeci Nikolâki'nin Nevâ'da Hicaz çeşnisi kullanımı



Dizi 22. Tanburî Cemil Bey'in Nevâ'da Hicaz çeşnisi kullanımı



Dizi 23. Kemal Niyazi Seyhun'un Nevâ'da Hicaz çeşnisi kullanımı



Dizi 24. Ruşen Ferit Kam'ın Nevâ'da Hicaz çeşnisi kullanımı

Çargâh'ta Nikriz çeşnisi:

Kemal Niyazi Seyhun'un Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı, Tanburî Cemil Bey'in peşrevdeki kullanımıyla benzerlik gösterirken, Ruşen Ferit Kam'ın kullanımı ise yine Tanburî Cemil Bey'in saz semaideki kullanımıyla benzerlik göstermektedir. Kemençeci Nikolâki'nin Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı ise diğer bestecilerin kullanımlarıyla benzerlik göstermemektedir.



Dizi 25. Kemençeci Nikolâki'nin Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı



Dizi 26. Tanburî Cemil Bey'in Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı – 1



Dizi 27. Tanburî Cemil Bey'in Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı – 2



Dizi 28. Kemal Niyazi Seyhun'un Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı



Dizi 29. Ruşen Ferit Kam'ın Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı

Rast'ta Hicaz çeşnisi;

Kemençeci Vasilâki'nin Rast'ta Hicaz çeşnisi kullanımı, Kemal Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferit Kam'ın kullanımlarıyla benzerlik göstermektedir. Tanburî Cemil Bey'in kullanımları ise diğer bestecilerden farklıdır. Özellikle saz semai formundaki eserinde besteci, Hicaz perdesi kullanımıyla diğer bestecilerden farklılık göstermiştir.



Dizi 30. Kemençeci Nikolâki'nin Rast'ta Hicaz çeşnisi kullanımı



Dizi 31. Tanburî Cemil Bey'in Rast'ta Hicaz çeşnisi kullanımı - 1



Dizi 32. Tanburî Cemil Bey'in Rast'ta Hicaz çeşnisi kullanımı - 2



Dizi 33. Kemal Niyazi Seyhun'un Rast'ta Hicaz çeşnisi kullanımı



Dizi 34. Ruşen Ferit Kam'ın Rast'ta Hicaz çeşnisi kullanımı

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Kemençevî bestecilerin eserleri aracılığıyla Hicazkâr makamı algısını ve bu makamda kullandığı geçkileri tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Ayrıca bu bestecilerin Hicazkâr makamı kullanımlarındaki benzerlik veya farklılıkların da ortaya konması hedeflenmiştir. Çalışma dâhilinde incelenen eserlerin analizi doğrultusunda varılan sonuçlar alt problemlere uygun şekilde açıklanmıştır.

Birinci alt problem “Kemençeci Nikolâki'nin Hicazkâr makamı kullanımı nasıldır?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Hicazkâr makamına dair yapılan tüm nazari açıklamalarda makamın, Gerdaniye perdesinden daha tiz perdeleri de kullandığı ifade edilmiştir. Kemençeci Nikolâki'nin eserinde ise Muhayyer perdesine kadar olan kısım kullanılmıştır. Bu açıdan bakıldığında bestecinin makam kullanımı hiçbir tarifile örtüşmemektedir. Ancak bestecinin, diğer perde kullanımları göz önünde bulundurulduğunda Haşim Bey'in ifadeleriyle uyum gösterdiğinden, Haşim Bey'in makam anlatımını benimsediği düşünülmektedir.

İkinci alt problem “Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr makamı kullanımı nasıldır?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Haşim Bey, Uz, Tanburî Cemil Bey ve Rauf Yekta Bey'in Hicazkâr makamı anlatımlarında makamın kullandığı perdeler açıklanırken, Ezgi, Arel ve Karadeniz'in tariflerinde dizi ve/veya çeşni temelli bir anlatım hâkimdir. Tanburî Cemil Bey'in eserlerindeki Hicazkâr makamı kullanımı göz önünde bulundurulduğunda, peşrev formundaki eserinde kendi tanımındaki perdeleri, saz semai formundaki eserinde ise yoğunlukla Haşim Bey ve Uz'un tanımındaki perdeleri kullandığı görülmektedir. Tanburî Cemil Bey'in saz semai formundaki eserinin sonunda kullandığı ve daha önceki tanımlamalarda yer almamasına rağmen Uz'un tanımında yer alan Hicaz perdesinin, Tanburî Cemil Bey gibi bestecilerin kullanımlarıyla makam dâhil edildiği sonucuna varılmıştır. Yine Tanburî Cemil Bey'in her iki eserinde de Ezgi ve Arel'in tariflerinin yer aldığı görülmüştür. Gerek perde kullanımı gerekse de dizi-çeşni kullanımı açısından düşünüldüğünde Tanburî Cemil Bey'in kendi dönemine kadar olan tüm nazari ifadelerden yararlandığı sonucuna varılmıştır.

Üçüncü alt problem “Kemal Niyazi Seyhun'un Hicazkâr makamı kullanımı nasıldır?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Kemal Niyazi Seyhun'un Hicazkâr makamı kullanımında Gerdaniye perdesi vurgusu ve girişte kullanılan Şehnaz perdesi bulunmamaktadır. Bestecinin Hicazkâr makamı algısı incelendiğinde tamamıyla Haşim Bey'in tarifleriyle benzerlik gösterdiği ve Haşim Bey'den yararlandığı sonucuna varılmıştır.

Dördüncü alt problem “Ruşen Ferit Kam'ın Hicazkâr makamı kullanımı nasıldır?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Ruşen Ferit Kam'ın şarkı formundaki eserinde, Hicazkâr makamı tariflerinin çoğunda yer alan Şehnaz perdesi, makamın asıl duyurulması gereken bölüm olan zemin ve nakarat bölümlerinde bulunmazken yalnızca geçki yapılan bölüm olan meyan bölümünde yer almaktadır. Bu sebeple

bestecinin Hicazkâr makamı algısında Şehnaz perdesinin bulunmadığı ve yine bestecinin perde kullanımını açısından Haşim Bey ve Rauf Yekta Bey'den etkilendiği sonucuna varılmıştır.

Beşinci alt problem “Kemençevî bestecilerin Hicazkâr makamı kullanımlarında benzerlik veya farklılıklar nelerdir?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Her dört bestecinin de eserleri incelendiğinde ortak olarak Haşim Bey'in tarifini kullandığı, Ruşen Ferit Kam'ın ayrıca Rauf Yekta'nın tarifinden, Tanburî Cemil Bey'in ise kendi dönemine kadar olan tüm nazari tariflerden yararlandığı sonucuna varılmıştır.

Kemençeci Nikolâki, Tanburî Cemil Bey ve Ruşen Ferit Kam'ın Hicazkâr makamı kullanımlarında önce Gerdaniye perdesini vurgularken, Kemal Niyazi Seyhun'un önce Nevâ perdesini vurguladığı görülmüştür.

Dört bestecinin de ortak olarak Nevâ ve Rast perdelerinde Hicaz ve Çargâh'ta Nikriz, çeşnilerini kullandığı, Kemençeci Nikolâki dışındaki üç bestecinin Gerdaniye'de Buselik çeşnisini kullandığı, Tanburî Cemil Bey ve Kemal Niyazi Seyhun'un bu çeşnilere ek olarak Nevâ'da Uşşak çeşnisini kullandığı görülmüştür.

Yine dört bestecinin Hicazkâr makamı içerisinde ortak olarak Sûzinâk makamına geçki yapmayı tercih ettiği görülmüştür. Ayrıca Kemençeci Nikolâki haricindeki üç bestecinin ortak olarak Kürdilihicazkâr makamına da geçki yaptığı tespit edilmiştir.

Çeşni kullanımında oluşturdukları ezgiler göz önünde bulundurulduğunda Kemal Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferit Kam ezgi benzerliklerinin sıklıkta olduğu, Kemençeci Nikolâki ve Tanburî Cemil Bey'in ise çeşnileri genellikle diğer iki besteciden farklı ezgilerle kullandığı sonucuna varılmıştır. Kemençevî besteciler için yapılmış olan bu çalışmanın aynı yöntemle diğer saz icracılarının eserleri için de yapılması,

Bestecilerin makam algısı üzerine yapılan çalışmaların arttırılarak makamların tariflerinde yeni bakış açıları oluşturulması,

Bestecilerin makam kullanımları incelenerek, makamların değişim çizgilerindeki etkilerinin ortaya konması önerilir.

KAYNAKLAR

Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.

Akgün, E. & Zahal, O. (2021). Hacı Arif Bey'in Bestelediği “Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvillâ” Eserinin Form ve Makam Bakımından İncelenmesi. *Journal of History School*,

54, 3487-3505

- Akgün, Ş. O. “Dellalzade İsmail Efendi’nin Buselik Eserlerinin Tarihsel Süreçteki Buselik Makamı Anlatımları İle Karşılaştırılması”. *Ulakbilge*, 74 (2022 Temmuz): s. 739–748. doi: 10.7816/ulakbilge-10-74-04
- Arel, H. S. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri* (Hazırlayan: Onur Akdoğu). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Cemil Bey (1993). *Rehber-İ Mûsikî* (M. H. Cevher, Çeviri). İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Yayınları.
- Çetik, Ö. (2022). Cemil Bey’in bestenigâr makâmındaki kemençe ve viyolonsel taksimlerinin karşılaştırmalı tahlili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 10 (2), 311-328. DOI: 10.12975/rastmd.20221029
- Çubukcu, M. S. & Akdeniz, A. (2022). Rast Makâmı Örnekleminde Tevşihlerin Makâm Analizi (18-21. YY.) . *Akademik Sanat Dergisi* , (17) , 113-128.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî Ve Amelî Türk Mûsikîsi*, C.I, Türkiye: Milli Mecmua Matbaası.
- Işıldak, C. K. (2023). Saadettin Kaynak’ın Nihavend Makamındaki Eserlerinin Makam Ve Geçki Açısından İncelenmesi. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 6 (1) , 107-137. DOI: 10.51576/yemd.1307940
- İrden, S. (2011). Dede Efendi'nin Sabâ Âyîn-i Şerîfi'nin Makam-Geçki-Çeşni Analizi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* , (30) , 553-600.
- Kaçar, G. Y., (2012). *Türk Mûsikîsi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi.
- Kanar, B. & Umuzdaş, S. (2023). “Nazari, Nazariye, Nazariyat” Kavramlarının Türk Müziğindeki Kullanımına İlişkin Bütünleştirici Araştırma. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 6 (1) , 188-204. DOI: 10.51576/yemd.1307959
- Karadeniz, M.E., (1981). *Türk Mûsikîsinin Nazariye Ve Esasları*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara Nobel Yayıncılık.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar (İnceleme)*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoğlu, O. & Şengün, N. (2005). Selahattin Pınar Bestelerinde Hicaz Makamının İşlenişi ve Çağdaş Bestekarlarla Karşılaştırılması. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (19) , 239-252.
- Mes’ud Cemil (2012). *Tanbûrî Cemil’in Hayatı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 221.
- Nasuhioğlu, O., (1986). *Türk Musikisi Rauf Yekta Bey*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Özakalın, M. U. & Avcı Akbel, B. (2017). Tanburî Ali Efendi'nin Sûz'i-Dil ve Sipihr Makamlarındaki Klasik Takımlarının Çok Boyutlu İçerik Analizi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (2) , 146-163. DOI: 10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.394025

Özçimen, A. & İrden, M. (2012). Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Çargâh Makamının Karşılaştırılması. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (31), 419-443.

Öztuna, Y. (2006). *Akademik Klasik Türk Sanat Musikisinin Ansiklopedik Sözlüğü Cilt I-II*. Orient Yayınları.

Tırışkan, A., G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvâr'ı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Sanat Müziği Repertuarı Arşivi.

Uz, K. (1964). *Musiki İstılâhatı*, Türkiye: Küğ Yayını.

Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîs'nde Kompozisyon Ve Beste Biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*.

Seçkin Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

Özcan, N. (2001). "KAM, Ruşen Ferit", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kam-rusen-ferit> (Erişim Tarihi: 07.09.2023).

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

Turkish music, especially in the XIII.th century, Began its formative process in terms of maqam descriptions, starting with Safiyyuddin Urmevi. While a scales-based narrative was dominant in the previous recipes, especially afterwards 15th century, these scales-based descriptions were replaced by pitch-based narratives. Regardless of how the maqams are described, they have mostly changed in the process. Sometimes theorists, sometimes composers and sometimes performers played a role in the change of maqams. In this context, examining compositions of performer-composers gains importance in terms of the theoretical evolution of Turkish music. Kemenceci Nikolaki (d.1915), Kemenceci Vasilaki (d.1845-d.1907), Tanburi Cemil Bey (d.1871-d.1916),

Anastas (d.1940), Sotiri (d.1939), Kemal Niyazi Seyhun (b.1885-d.1967), Aleko Bacanos (d.1888-d.1950), Fahire Fersan (b.1900-d.1997), Rusen Ferit Kam (b.1902-d. 1981), Mesut Cemil (b.1902-d.1963), Hadiye Otugen (d.1963), Haluk Recai (b.1912-d.1972), Cuneyd Orhon (b.1926-d.2006), Nihat Dogu (b.1930- d.2018), Ihsan Ozgen (b.1942-d.2021) are performers who take part as playing kemenche in Turkish music. The common features of Kemenceci Nikolaki, Kemenceci Vasilâki, Tanburi Cemil Bey, Aleko Bacanos, Kemal Niyazi Seyhun, Fahire Fersan and Ruşen Ferit Kam among these named playing kemenches are that they composed Not only performed but also composed, that is, they are performers-composers. When the existing repertoire in terms of the Hicazkar maqam selected within the study is examined, it has been determined that Kemenceci Nikolaki, Tanburi Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun and Ruşen Ferit Kam composed composes in the Hicazkar maqam. There is not much information about Kemenceci Nikolaki, one of the aforementioned performer-composers. It is estimated that Kemenceci Nikolaki, a kemenche artist of Greek origin, died around 1915. He is known as the most important kemenche player who was trained before Vasilaki, who had an important place in the performance of kemenche. Tanburi Cemil Bey, whose performances as a performer-composer we can directly listen to both taksim and composes, is one of the important examples in this sense. Tanburi Cemil Bey, who started playing instrument with the tanbur instrument, also took part in Turkish music as a classical kemenche, lute, stringed tanbur and cello player besides to the tanbur. Kemal Niyazi Seyhun, who does not have much information about his life, started his instrument training first with the violin, and soon continued by playing the classical kemenche. Kemal Niyazi Seyhun, who worked at Istanbul Conservatory and TRT Istanbul Radio for many years, has a saz semai and a song in addition to the taksims recorded on stone records. Ruşen Ferit Kam, like Tanburi Cemil Bey, also performed tanbur, lute, oud and cello in addition to classical kemenche. It is stated that the performer, who learned the classical kemenche through Tanburi Cemil Bey's taqsims, could not spare time for composing, focusing instead on interpreting Tanburi Cemiy Bey's pieces. Composers who composed works in Turkish music, including the aforementioned kemençe vîs, generally preferred the use of transitions in order to prevent their composes from being monotonous and to show their skill in composition. Transition; It is the process of moving from the maqam to which the compose belongs to another maqam with in the compose. Theorists have divided these transitions used by composers in their works into two, in terms of transition techniques, as close transition and distant transition. Again, these transitions used can be a factor in the change of the maqam or the formation

of another maqam by giving new identities to the maqams over time, and in this respect, studies on maqam analyzes of composers' works gain importance. In this context, the subject of the research was determined as "Comparison of Playing kemenche composers' use of the Hicazkar maqam".

METHODOLOGY

In this qualitative study, data were obtained using the scanning model. In the study, firstly, composers who were kemenchevi were determined by scanning the literature. Afterwards, the Turkish music repertoire was examined and the kemenchevi who's had compositions in the Hicazkar maqam and their works were determined. Utilizing Aytac Ergen's "Notam" program to determine the works, the notes of five works in total, including one pesrev, two saz semai and two songs by Kemencheci Nikolaki, Tanburi Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun and Rusen Ferit Kam, were obtained. All existing copies of the reached notes were examined and the oldest writing, the note, was used for research. All these works identified within the study were examined with descriptive analysis. The composes are explained in chronological order according to the composer's birth year and examined in terms of maqam using, transition and flavor. In the examination of the composes, the flavors were named using the quadruplets and quintuplets from Arel's theory. The flavors and transitions used in the composes were written with the "Finale2014" program and shown as a scales where they were first used, and the same flavor or transition was not specified again in the following. The flavors and makam scales were written based on the parts used by the composer in the composes. Changes that may or may not create a flavor due to the immediate modifying sign in the works are explained as altered sound.

RESULTS AND SUGGESTIONS

In all theoretical explanations about the Hicazkâr maqam, it is stated that the maqam also uses pitches higher than the Gerdaniye pitch. In Kemenceci Nikolaki's compose, the part up to the Muhayyer pitch was used. From this perspective, the composer's use of maqam does not correspond to any description. However, it is thought that the composer adopted Hasim Bey's maqam expression, as it is compatible with Hasim Bey's expressions when other pitch uses are taken into consideration.

Considering the use of Hicazkar maqam in Tanburi Cemil Bey's composes, it is seen that he uses the pitches in his own definition in his pesrev form, and the pitches in the definition of Hasim Bey

and Uz in his saz semai compose. It has been concluded that the Hicaz pitch, which is used by Tanburi Cemil Bey at the end of his compose in the form of saz semai and is Incorporated into in the definition of Uz, although it is not included in the previous definitions, is included in the makam by the use of composers such as Tanburi Cemil Bey.

In Kemal Niyazi Seyhun's use of the Hicazkar maqam, there is no emphasis on the Gerdaniye pitch and the Sehnaz pitch used at the entrance. When the composer's perception of the Hicazkar maqam was examined, it was concluded that it was completely similar to Hasim Bey's description and that he benefited from Hasim Bey.

In Rusen Ferit Kam's compose in song form, the Sehnaz pitch, which is included in most of the Hicazkar maqam descriptions, is not found in the ground and chorus sections, which are the parts where the maqam should be established, but only in the meyan section, which is the transitional part. For this reason, it was concluded that the Sehnaz pitch was not present in the composer's perception of the Hicazkar maqam and that the composer was influenced by Hasim Bey and Rauf Yekta Bey in terms of pitch use.

This study, which was carried out for playing kemenche composers, should be carried out with the same method for the composes of other instrumentalists

Creating new perspectives in the descriptions of maqams by increasing studies on composers' perception of maqam,

To examine composers' use of makams and reveal their effects on the lines of change is recommended.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 03.09.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 24.09.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1354700>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

XVIII. – XX. YÜZYIL BESTECİLERİN ESERLERİNDE DÖNGÜSEL FORMUN ÖZELLİKLERİ

GAFAROVA, Leyla¹

ÖZ

Bu çalışma², özgün bir müzik formu olarak döngüsel formların incelenmesini amaçlamaktadır. Çalışmada ‘döngü’ terimi, eserin tür, konu veya program ile birleştirilen bir dizi özgün bölümlerin ifade etmek için kullanılır. Bir biçim ve yapı olarak döngüsellik, dünya müzik edebiyatının Süit, Sonat, Sonatin, Senfoni, Oda eserleri (Sonat Üçlüsü, Dörtlüsü vb.), vokal-senfonik, opera ve bale gibi müzikal-sahne, vokal ve enstrümantal eser türlerine özgüdür.

Çalışmanın kapsamı Süit, Sonat ve Senfoni türleri ile sınırlı olup XVIII. yy.ın sonu ve XX. yy.ın başlarındaki bestecilerin eserlerinde yer alan döngüsel form örneklerine yer verilmektedir. Çalışmada literatür taraması yönteminden yararlanılmıştır. Bu doğrultuda konuyla ilgili ulusal ve uluslararası makaleler ve kitaplardan yararlanılarak genel bir değerlendirme yapılmaya gayret

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, leyla.gafarova@kocaeli.edu.tr
² <https://orcid.org/0000-0002-5194-4023>

² Bu makale, 12-13 Ağustos 2023 tarihlerinde düzenlenen Ases V. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi’nde sunulan bildirden üretilmiştir.

edilmiştir. Ayrıca eserler, döngüsel yapı, tempo özellikleri ve bölümlerin tonal şeması açılarından incelenmektedir.

Araştırma sonucunda, döngüsel ilkeye göre inşa edilen müzik eserlerinin bölümlerinin, form açısından özgün, ortak bir konu veya tür (*genre*) çatısı altında, dramatik gelişme veya program başlığı ile birbirine bağlandığı sonucuna varılmıştır. Döngüsel formu kullanan eserlerin yapısı, bölümler arasındaki tempo kontrastına bağlı olarak şekillenir. Ayrıca bu tür eserlerde, bölümlerin birbiriyle olan tonal ilişkisinin (tonal birlik veya tonal birliğin seçenekleri) özel bir rol oynadığı belirtilebilir.

Bu çalışmanın ışığında, araştırmacıların döngüsel form konusuna çalışmalarında yer verecekleri düşünülmektedir. Tarihsel açıdan döngüsel form türlerinin oluşumu, sınıflandırma ve evrimi konularının yeni bilimsel çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir. Ayrıca, çalışmanın yükseköğretim kurumlarında müzik formu derslerine ait eğitim materyallerine katkıda bulunacağı ve döngüsel formlar konusundaki bilimsel çalışmalara perspektif kazandıracığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Döngüsel formlar, XVIII. – XX. yy. bestecilerin eserleri, süit, sonat, senfoni.

FEATURES OF CYCLICAL FORM IN THE WORKS OF XVIIITH CENTURY TO XXTH CENTURY COMPOSERS

ABSTRACT

This study aims to examine cyclical forms as a distinctive musical form. In this study, the term 'cycle' is used to denote a series of unique sections combined in genre, theme, or program of a musical composition. As a form and structure, cyclicity is specific to various types of musical compositions in the world music literature, including Suite, Sonata, Symphony, Chamber works (Trio, Quartet, etc.), vocal-symphonic pieces, as well as musical-stage genres like opera and ballet. The scope of the study is limited to Suite and Sonata forms, and featuring examples of cyclical forms found in the works of composers from the late 18th century to the early 20th century.

The study employs a literature review method. In this context, an attempt has been made to provide a general assessment by utilizing national and international articles and books related to the subject. Additionally, compositions were analyzed in terms of their cyclical structure, tempo characteristics, and the tonal scheme of their sections.

As a result of the research, it has been concluded that sections of music compositions constructed according to the cyclicity principle are unique in terms of form, interconnected under a common theme or genre umbrella and linked through dramatic development or program headings. The structure of compositions which employs cyclical forms are shaped based on the tempo contrast between sections. Additionally, in such compositions, the tonal relationship between sections (tonal unity or variations of tonal unity) plays a significant role.

It is believed that this study will contribute to educational materials for undergraduate musical form courses and provide scholarly research perspective of cyclical forms. Given their historical formation, classification and evolution, cyclical form genres are likely to illuminate new scientific studies, hence, it is considered that their study deserve a close attention.

Keywords: Cyclical (*Cycle*) Forms, XVIIIth – XXth Century Composers' Works, suite, sonata, symphony.

GİRİŞ

'Döngü' kavramı insan hayatının çeşitli yönlerinde bulunmaktadır. Her şeyden önce, insanın kendisi evrenin bir yaşam döngüsü içinde bulunur. Güneş döngüsü ve mevsimlerin döngüleri gibi kavramlar insan hayatının bir parçasıdır. Dini bayramlar ve gelenekler gibi toplumun sosyo-kültürel hayatında da bir döngü bulunmaktadır. Ayrıca, ekonomi, matematik, tarih, edebiyat, bilişim ve termodinamik gibi alanlarda da 'döngü' kavramı bulunmaktadır.

'Döngü' kavramının çeşitli yorumları vardır. Başlangıçta Yunan kökenli 'döngü' (*kyklos*) sözcüğünün "daire", "çember" anlamında kullanıldığını bilinmektedir. Bu bağlamda, birbirine bağlı olayların, çalışmaların veya süreçlerin belirli bir zaman dilimi içerisinde tamamlanmış bir gelişim döngüsü/çemberi oluşturduğu söylenir. Öte yandan Latince'de *cyclum*, Almanca'da *zyklus*, İngilizce'de *cycle* sözcükleri dizi, seri, grup, zincir gibi kavramlara karşılık gelir. Edebiyat ve sanat tarihinde, birkaç eserin seri şeklinde tek kompozisyonda bir arada birleştirilmesi oldukça sık görülmektedir. Örnek olarak, Krit, Teiresias veya Troya döngüleri ve Alta Mira mağarasındaki duvar resimleri gibi resim ve grafik eserlerinin döngüleştirilmesi verilebilir.³ Bu çalışmada da, müzikal döngü formu, bir dizi eserin tek kompozisyonda birleştirilmesi açısından ele alınmıştır.

³ Bylinkina, V. V. Cycle as a Form of a Work of Art: the Theoretical, *Education Establishment "Belarusian State University of Culture and Arts"*, Minsk, № 1(45), 2022: 22.

Müzikte döngüsel ilkeye dayalı formlar, eski zamanlardan beri bilinmektedir. Örneğin, geniş Doğu coğrafyasına ait “Nuba” isimli müzik türü VIII. yy.da Abbâsîler döneminde, tek bir döngüde yan yana dizilen kontrastlı dört-beş bölümden oluşan ve aynı tonda/makamda icra edilen vokal-enstrümantal eserdir.⁴

Avrupa sanat teorisinde tanım olarak ‘döngü’ nün, ilk olarak XVIII. - XIX. yy.ların başında ortaya çıktığı bilinmektedir.⁵ Müzikte ‘döngüsel form’ teriminin, “XIX. yy.ın ikinci yarısında ortaya çıktığı ve müzik estetiğine Alman bilim adamları Christian Reinhold von Koestlin (1857) ve Arrey von Dommer (1865) tarafından tanıtıldığı bilinmektedir” (Loseva, 2016: 9). Dommer⁶ ise, H. Ch. Koch’un sözlüğünden yola çıkarak oluşturduğu *Musikalisches Lexicon Auf der Grundlage des Lexicon’s von H. Ch. Koch* isimli bin sayfalık müzik sözlüğüne *Cyclische Formen* (“Döngüsel Formlar”) makalesini eklemiştir.⁷

Genel olarak ‘döngüsel formlar’ başlığı altında, süit, sonat, sonatin, senfoni, konçerto, oda müziği eserleri, koro, vokal-senfonik eserleri, opera, dram müziği, minyatür döngüler (vokal veya enstrümantal) ve prelüd-füg eserleri yer almaktadır. Döngüsel kompozisyon açısından sonat ve senfoni yapı özelliklerinin benzerliği, araştırmacıların bu iki türü sonat-senfonik döngü⁸ genel başlığı altında ele alınmasına imkân vermiştir.

Bütün müzik döngüsel formlar arasında, iki ana form öne çıkmaktadır. Bunlar süit ve sonat-senfonik döngüsel formlarıdır. Bu çalışma, döngüsel formların biçim özelliklerini bu iki tür form ışığında incelemektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, XVIII. - XX. yy. besteci eserlerinin bütünsel analiz örneğini kullanarak, müzikte ‘döngüsel form’ kavramını özellikleri bakımından incelemektir. Bu çalışmayla birlikte

⁴ Alemlî, A. İ. & Doğrusöz N, Edvar Kitaplarında “Nevbet-İ Müretteb”: Metinlerarası Bir Yaklaşım. *Yegah Müzikoloji Dergisi* Cilt V Sayı 1, 2022: 28.

⁵ Bylinkina, a.g.m, s. 22.

⁶ Arrai von Dommer (Almanca: Arrey von Dommer, 1828-1905) Alman müzikolog, 150 makale, *Handbuch der Musikgeschichte, von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens* (“İlk başlangıçlardan Beethoven’ın ölümüne kadar müzik tarihi el kitabı”) adlı kitabın ve diğer eserlerin yazarıdır.

⁷ Loseva, O. Theory of cyclic forms in E. V. Nazaykinsky’s. *Jurnal Obşestva Teorii Muziki*: Vıpusk 2/14, 2016: 9.

⁸ ‘Sonat-Senfonik döngü’ terimi, Sovyet ve sonrası müzikolojide müzik formunun türü anlamında kullanılmaktadır.

‘Döngüsel Müzik Formu’ teriminin Türkiye’de müzik teorisi literatürüne kazandırılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Süit, sonat ve senfoni türlerinin döngüsel form özellikleri ışığında incelenmesinin müzik teorisi bilimi alanında perspektif olduğunu düşünmekteyiz. Döngüsel formdaki eser analizlerinin yanı sıra, sahne sanatlarının da müzik eğitimi sürecinin ayrılmaz bir parçası olduğu kanısına varılmıştır.

Sınırlamalar

Bu çalışma, döngüsel formun özellikleri ışığında süit, sonat ve senfoni özelliklerinin incelenmesiyle sınırlıdır. Çalışma, XVIII. yy.dan XX. yy.ın ilk yarısına kadar bestecilerin enstrümantal eserleriyle sınırlandırılmıştır. Ayrıca, incelenen eserlerde sadece Batı Avrupalı ve Rus bestecilere yer verilmiştir.

YÖNTEM

Çalışmada, nitel araştırmanın literatür tarama modeli kullanılmıştır. Ayrıca, döngüsel formun çeşitli yapılarına örnek olarak, farklı dönemlere ve kompozisyon üsluplarına ait eserlerin müzikal teori analizi yapılmış ve döngüsel formla ilişkili özellikler ortaya çıkarılmıştır.

Ayrıca döngüsel formun özellikleri ışığında farklı tarihsel dönemlere ve ulusal okullara ait eserlerin müzikal analizi yapılmıştır. Analiz için döngüsel form yorumunun özgünlüğü bakımından ilgi çekici eserler ele alınmıştır. Müzikal analiz, eserin bölümlerinin sayısı, sırası, bölümler arasındaki tempo kontrastı ve eserin bölümlerinin tonal planı açısından incelenmiştir. Ayrıca, eserlerde bazı bölümlerin formu genel hatlarıyla belirtilmiştir.

İlgili Araştırmalar

‘Döngüsel Form’ konusu, Sovyet ve Sovyet sonrası dönemin müzikologlarının çalışmalarında geniş şekilde araştırılmıştır. Temel eserler Lev Mazel’in *Stroeniye Muzikalnih Proizvedeni* (“Müzik Sistemlerinin Yapısı”, 1986) ve İgor Sposobin’in *Muzikalnaya Forma* (“Müzik Formu”, 1962) olup bu eserlerde döngüsel formlar için ayrı bölümler ayrılmıştır.

Türkiye’de Fuad Koray, “Müzik Formları” (1957) isimli eserinde, “Çok Muvmanlı (*cyklus* = çember) Müzik Eserleri” adlı bölümde döngüsel ilke üzerine inşa edilmiş müzik türlerini ele

almaktadır. Ayrıca, Masruh Savaş'ın “Batı Müziğinde Form ve Analiz” (2018) adlı kitabında, “Sonat Biçimi” bölümünde, “döngüsel” terimi, tematizmin tekrarlanmasının anlamında, tüm kompozisyonun birleştirilmesinin bir yolu olarak söz eder. Feridun Darbaz (1973), döngüsellik ilkesi üzerine konu edinilen eserleri, “bileşik biçimler” olarak adlandırır.

Bir müzik formu olarak döngü, günümüz yabancı araştırmacılarının da ilgisini çekmektedir. Bu bağlamda, araştırma konusu şarkı döngüsü olan Natalie Burton'ın *Re- 'cycling' poetry: Structure in the twentieth-century English song cycle* (2023) başlıklı doktora tezi dikkat çekmektedir.

Döngüsel müzik formunun tanımı ve temel özellikleri

Döngüsel form, bestecilerin eserlerinde oldukça geniş bir kavram olarak yer almaktadır. Bir yandan bu kavram eserin yapısal/tasarım özelliklerini içerirken, diğer yandan belirli bir müzik türüyle özdeşleşir. Diğer bir deyişle, müzikteki ‘döngüsel form’, aynı anda form ve tür (*genre*) kavramlarının birleşiminden oluştuğu söylenebilir.

Mazel'in (1986: 442) tanımına göre, “Müzikal form, biçim açısından bağımsız ve karakter açısından (özellikle tempoda) kontrastlı birkaç bölümden oluşuyorsa ve bu bölümler sanatsal tasarımın birliği ile bağlıysa, bu durumda form döngüsel olarak adlandırılır”. Döngüsel formun temel özelliklerinden biri olan bölümler arasındaki kontrast, özellikle de tempo kontrastı, Sposobin tarafından da vurgulanmıştır.⁹

Kolenko (2013), Döngüsel formların diğer tüm müzik formlarından başlıca farkı, her birinin içerik bakımından bağımsız ve form bakımından tamamlanmış iki - yirmi veya daha fazla bölümden, ortak bir fikirle birleşmiş parçalardan oluşmasıdır.¹⁰

Döngüsel eserin icrası sırasında bölümler arasında aralar yapılır. Genellikle bu aralar notalarda belirtilmez ve eserin stil özelliklerine bağlı olarak, eserin icracısı tarafından belirlenir. Bir döngüsel formun bölümleri arasında ara verilmeden icra edilmesi gerektiğinde, bu durum *attacca* (İtalyancadan, kesintisiz demektir) terimi ile ifade edilir.¹¹ Örneğin Ludwig van Beethoven'ın beş bölümlü No. 6 *Fa majör*, Op. 68 *Pastoral Symphony* (“Pastoral”) isimli Senfoni’de, üçüncü,

⁹ Igor Sposobin, *Muzikalnaya Forma* (“Müzik Formu”), Moskova: Gosudarstvennoe Muzikalnoe İzdatelstvo, 1962: 241.

¹⁰ Rimma Kolenko, *Analiz Muzikalnih Form* (“Müzik Formlarının Analizi”), Minsk: BGUKI, 2013: 103.

¹¹ Lev Mazel, *Stroeniye Muzikalnix Proizvedeni* (“Müzik Eserlerinin Yapısı”), Moskova: Muzika, 1986: 442.

dördüncü ve beşinci bölümler *attacca* tekniği kullanılarak arka arkaya kesintisiz bir şekilde icra edilmektedir. Bu senfoninin, romantik program senfonizminin başlangıcını oluşturduğu bilinmektedir.

Döngüsel formlarda, bölümler arasındaki tonal düzen temel öneme sahiptir. Büyük Rus besteci Pyotr İlyiç Çaykovski, müzikal eserlerde tonalite değişimlerinin öneminden ve bunun büyük döngüsel formlarda, örneğin Sonat ve Senfoni gibi, tonal planları oluşturmadaki rolünden bahsetmiştir.¹²

Çok bölümlü döngü formunun bölümleri arasındaki tonal ilişki Koray'a (1957: 178) göre, "tonalite tertiplenmeleriyle kurulur". Bu bağlamda, örneğin Süit'de, bölümlerin tonal yapısının tarihsel gelişim sürecinde değişikliklere uğradığı söylenmelidir. Örnek olarak, Eski Dans Suite'inde tüm bölümler aynı tonalite yapısında iken, Klasik ve Romantik dönemde genellikle ana tonalite döngünün ilk ve son bölümlerinde kullanılmaktaydı.

Müzik biliminde süit, sonat, sonatina, senfoni, konçerto, oda müziği eserleri, vokal-enstrümantal eserler (Kantata, Missa, Oratorio), piyano eşliğinde vokal eserler ve piyano eserlerinde döngüler olduğu bilinmektedir. Ayrıca, tonal veya tonlama (*intonation*) prensibine dayanan iki bölümlü "prelüd-füg" döngüsü, büyük döngülerde birleştirilebilir. Opera ve bale gibi müzikal sahne türleri de bölümlerin döngüsel bütünleşme ilkesine dayanmaktadır. Ayrıca, caz ve rock döngüsel formları, ortak bir fikir veya konseptle birleşen albümleri içermektedir.

XVIII.-XX. yy. döneminin enstrümantal müziği için iki ana döngüsel form türü karakteristiktir; bunlar süit ve "sonat-senfoni" döngüleridir.

Süit türünün tanımı

Süit¹³, törensel saray yaşamının atmosferini aktaran uygulamalı işleve sahip dans türü olarak bilinmektedir. Döngüsellik açısından bu tür ana ve büyük ölçekli döngüsel formlardan biridir. "Süit" kelimesi, köken olarak Fransızca *suite* "sıra" anlamına gelmektedir. "Süit belli üsluplardaki dans parçalarının art arda dizilmesiyle oluşan çalgısal bir yapıttır" (Karolyi, 2007: 114). Başka bir tanımlamada ise, süit, "Değişik formlarda fakat aynı tonalitede yazılmış dans müziklerinden alınan bölümlerin birbirine eklenmesiyle oluşturulan yapıt türü" (Sözer, 1996: 666) olarak açıklanmıştır.

¹² Pyotr İlyiç Çaykovski, *Rukovodstvo k Praktičeskomy İzyçeniü Garmonii* ("Pratik Armoni Çalışması Rehberi"). Moskova: Yungerson, 1896: 146.

¹³"Süit" çeşitlerinden biri "partita"dır.

Yani, süit, birbiri ardına gelen birkaç kontrast bölümlerden (danslardan) oluşan müzik türüdür ve bu kontrast, tempo farklılığı aracılığıyla ifade edilir. Ayrıca süit, çeşitli tarihsel gelişim aşamalarına sahiptir ve aynı zamanda bu türe sabitlenmiş özellikler oluşturulmuştur.

Eski süit

XVI. yy. boyunca, süit, döngüsünü oluşturan bölümlerden bağımsız olarak, birbiri ardına gelen bir dizi dansı ifade etmek için kullanılmaktaydı. Bu danslardan biri yavaş tempoda icra edilen *Pavane*¹⁴, diğeri ise hızlı tempoda icra edilen *Galliarde*¹⁵ isimli danslardı.

XVII. yy’da besteci, klavye virtüözü ve kilise orgcusu Johann Jacob Froberger’in (1616-1667) süitin dört bölümden oluşan temelini attığı bilinmektedir. Doğrudan dans türleri ile ilgili süit, dört zorunlu dans dizisine dayanmaktadır: Allemande¹⁶, Courante¹⁷, Sarabande¹⁸ ve Gigue¹⁹. Bu dansların her birinin tempolarının değişim sırası şöyledir: Orta (*Moderato/Molto Moderato*) - Canlı (*Molto allegro*) - Ağır (*Andante*) - Hızlı (*Presto, Vivace*).

XVIII. yy. başlarında dans parçaları dışında süitin içine farklı dans türleri dahil olmaya başlamıştır. Bunlar arasında Menuet, Burre, Gavot, Polonez, Riçerkar, Capriccio vb. danslar bulunmaktadır. Aynı zamanda Süit, Uvertür, Prelüd, Sonat, Sonatin, Senfoni gibi bölümlerle de başlayabilmekteydi. Johann Sebastian Bach’ın *The French Suites* (Fransız Süitler) isimli eserinde, özellikle **Sarabande** ve **Gigue** arasına danslar ekleyerek döngüsel formu genişlettiği dikkat çekmektedir. Örneğin, No.1 *re minör* süite’ine, besteci, **Menuet I** ve **Menuet II**’yi eklemiştir. Ayrıca, No. 2 *do minör* süitine **Aria** ve **Menuet** bölümlerini eklemiş, No. 6 *Mi Majör* süitine ise **Gavotte**, **Polonaise**, **Menuet** ve **Bourre**’u ekleyerek döngünün bölüm sayısını sekize çıkarmıştır (Nota 1):

¹⁴ Pavana, İspanyol kökenli bir dans (İspanyolca pavana, Latince *pavo - pavus*), iki zamanlı, adının resmi törensel niteliğiyle ilgisi olan bir dans.

¹⁵ Galiarda (İtalyanca *gagliarda*, Fransızca *gaillarde* anlamına göre “neşeli”, “enerjik”), İtalyan kökenli ve üç zamanlı bir danstır.


¹⁶ Allemande, Alman kökenli dört zamanlı bir dansıdır.

¹⁷ Courante, Fransız kökenli üç zamanlı bir danstır.

¹⁸ Sarabande, İspanyol kökenli, üç zamanlı bir danstır.

¹⁹ Gigue, İngiliz kökenli, üç, altı, dokuz veya on iki vuruşlu olan danstır.

SUITE N° 6

<p>(Allegro) ALLEMANDE Page 44</p>  <p>(Allegro) COURANTE Page 46</p>  <p>(Andante) SARABANDE Page 47</p>  <p>(Allegro) GAVOTTE Page 48</p> 	<p>(Allegretto) POLONAISE Page 49</p>  <p>(Allegro) BOURRÉE Page 50</p>  <p>(Allegretto) MENUET Page 51</p>  <p>(Allegro) GIGUE Page 52</p> 
--	--

Nota 1. I. S. Bach'ın The French Suites, No. 6 Mi majör.

Bach'ın dışında süit türünü eserlerinde kullanan önde gelen bestecilere örnek olarak George Frideric Handel, Dietrich Buxtehude, Georg Philipp Telemann, Johann Kuhnau, François Couperin, Johann Mattheson ve Arcangelo Corelli gibi isimler gösterilebilir.

Eski Süit'in temel özellikleri aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- Konstrast dansların yan yana dizilmesi,
- Dansların her birinin ortak bir tonaliteye sahip olması,
- Dansların her birinin belirli bir forma sahip olması,
- Dansların yapısının bağımsız karakteri ve sadeliği,
- Dansların sayısı, sırası ve nitelik konusunda serbestliği.

Klasik dönemde süit

Klasik dönemde, bestecilerin süit türüne olan ilgisi azalır. Bu dönemde, sonat, senfoni ve konser gibi müzik türlerinin öne çıktığını bilinmektedir. Viyana Klasiklerinin eserlerinde süit özellikleri, ancak yenilenmiş bir şekilde, 'divertissement', 'serenat', 'kassasyon' adı altındaki eserlerde görülmektedir. Örneğin, Eski Süite kıyasla, klasik dönem süitinde dans türlerinin rolünün önemli ölçüde azaltılması, bölüm sayısının azaltılması, *sonat-allegrosu* formunun getirilmesi ve ortak tonalite korunmaması gibi farklılıklar bulunmaktadır. XVIII. yy.'da bestelenmiş süitlere örnek

olarak Wolfgang Amadeus Mozart'ın sayısız Divertimento'leri gösterilebilir. Mozart'ın *Divertissement* No. 15 K. 287, *Si bemol Majör* “Lodron” adlı eserin altı bölümünün her biri farklı formda yazılmıştır:

1. **Allegro**, *Si bemol Majör*, sonat-allegrosu formunda,
2. **Tema con variazioni: Andante Grazioso**, *Fa Majör*, varyasyon formunda²⁰
3. **Menuetto-Trio**, *Si bemol Majör - sol minör*, bileşik üç bölümlü (triolu) formda,
4. **Adagio**, *Mi bemol Majör*, sonat-allegrosu formunda,
5. **Menuetto -Trio**, *Si bemol Majör- Mi bemol Majör*, bileşik üç bölümlü (triolu) formda,
6. **Andante-Allegro molto**, *Si bemol Majör*, Rondo-Sonat formunda bestelenmiştir.

Görüldüğü üzere bu eserdeki döngünün tasarımı eski dans süitinden önemli ölçüde fark göstermektedir. Eserin sadece üçüncü ve beşinci bölümleri dans türünde (Menuetto-Trio) bestelenmiştir. Divertimento'un bölümlerinin tonal şeması, tonik, subdominant ve dominant olmak üzere üç ana armonik fonksiyona dayanmaktadır. Eserin bölümlerinin genel tonal şeması şu şekildedir: **B-F-B(g)-Es-B(Es)-B**.

Romantik dönemde süit (Yeni süit)

Romantik dönemde süit türü bestecilerin dikkatini yeniden çekmeye başlamıştır. Bu dönemdeki Süit'in işlevsel ve yapısal açıdan değişikliklere uğramış olduğu bilinmektedir. Örneğin, süitler artık uygulamalı dans türü olarak değil, sadece konser salonlarda icra edilmeye başlamışlardı. O dönemde Süit, kontrastlı bölümlerden oluşmaktaydı; fakat bölümleri dans niteliği taşımamaktaydı. Ayrıca, “romantik suite”lerde, bölümlerin sayısı da farklılaşmaktaydı. Döngünün tonal planıyla ilgili olarak da önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Örneğin, bölümler ortak tonaliteyle birbirlerine bağlı olmayabilirlerdi.

Romantik dönemde piyano için döngüsel formda çok sayıda eser ortaya çıkmıştır. Bu tür döngüler arasında Robert Schumann'ın eserleri olan *Carnaval*, Op. 9 ve *Papillons*, Op. 2 adlı eserler verilebilir.

XIX. yy.ın ikinci yarısında, ‘süit’ terimi, ortak bir temayla birbirine bağlanan bir dizi dans numarasını ifade etmektedir. Yeni süit, konusunu genellikle programlı müzikten veya edebi bir kaynaktan almıştır. Bu tür eserler arasında, Georges Bizet'nin Alphonse Daudet *Arlésien* draması

²⁰ Bir tema üzerinde altı çeşitleme.

için bir müzik süiti, Edvard Grieg'in Henrik Ibsen'in draması ve *Peer Gynt* için iki orkestra süiti örnek olarak gösterilebilir. P. İ. Çaykovski üç program dışı senfonik süit, *Mozartiana* ve *The Nutcracker* ("Fındıkkıran") balesi müziğinden bir süit bestelemiştir. Bunun yanı sıra, Nikolay Rimsky-Korsakov'un "Şehrazad" Op. 35, Antonin Dvorak'ın *Czech Suite* ("Çek Suitesi") Op. 39, Camille Saint-Saëns'in ünlü *Le Carnaval des animaux* ("Hayvan Karnavalı") ve Anatoli Lyadov'un "Orkestra için Sekiz Rus Halk Şarkısı" Op. 58 adlı senfonik süitler de bestelenmiştir. XIX. yy.ın ortalarında, tiyatro oyunlarına, operalara ve balelere yönelik müziklerden oluşturulan süitler ortaya çıkmıştır.

Rimsky-Korsakov'un Op. 35 "Şehrazad" adlı eseri, 17. yy'da yaygın olarak bilinen Hindistan, İran ve Arap halk masallarına dayanan edebi bir esere dayanmaktadır. Bu eser, program müziğinin çarpıcı bir örneği olarak dünya müzik literatürüne geçmiştir. Eser, dört bölümden oluşan bir süittir. İlk bölüm, gelişme bölümü olmayan *sonat allegrosu* şeklinde yazılmış olması, giriş ve koda içermesiyle dikkat çekmektedir. Eserin son dördüncü bölümü ise, ilk üç bölümdeki tüm müzikal temaların duyulduğu rondo formunda yazılmıştır. Eserin dört bölümlü genel yapısı aşağıdaki gibidir:

1. **Largo e maestoso, mi minör,**
2. **Lento, si minör, si minör,**
3. **Andantino quasi allegretto, Sol Majör,**
4. **Allegro molto, mi minör.**

Yeni Süit'in temel özellikleri aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- Yeni Süit, dans türünde olmayan bölümleri de içermektedir.
- Yeni dans türleri eklenmiştir.
- Tonal plan açısından, yeni süitte bölümler arasında tonal birlik bulunmamaktadır.

XX. yy. bestecilerinin eserlerinde süit

Besteciler XX. yy'da süit döngülerine ilgi göstermişlerdir. İgor Stravinsky'nin *The Firebird* ve *Pulcinella* balesinden süitleri, Sergei Prokofiev'in *Romeo ve Juliet* ve *Scythian Suite* gibi

ünlü süitler bu dönemde bestelenmiştir. Piyano için *Suite Für Klavier* Op. 25 adlı süit, Arnold Schönberg tarafından bestelenmiştir.²¹

Schönberg'in Op. 25 *Suite für Slavier* adlı dodekafonik piyano eserinde süit türünün yorumu dikkat çekicidir. Form ve stil olarak bu eser barok süitlerinin özelliklerini yansıtmaktadır. Eser altı bölümden oluşur:

1. Präludium:	<i>Rasch</i>	(♩ = 80)
2. Gavotte:	<i>Etwalagzam nicht hastig</i>	(♩ = ca 72)
3. Musette:	<i>Rascher</i>	(♩ = 88)
4. Intermezzo:		(♩ = 40)
5. Menuet et trio:	<i>Moderato</i>	(♩ = ca 88)
6. Gigue:	<i>Rasch</i>	(♩ = ca 192)

Şekil 1. Schönberg'in Op. 25 *Suite für Slavier* adlı eserin bölümleri

XX. yy'da, Süit döngüsündeki bir dizi eser Türk besteciler tarafından bestelenmiştir. Bunlara örnek olarak, Ahmet Adnan Saygun'un "Viyolonsel Partitası", İlhan Usmanbaş'ın "Viyolonsel Partitası" ve Hasan Ferit Alnar'ın "Türk Süiti"ve "İstanbul Süiti" eserleri gösterilebilir.

Bir döngüsel form türü olarak Sonat ve Senfoni

Tamamen enstrümantal formlar arasında Sonat-Senfoni formu en büyük döngüsel formlardan biridir. Sonat, "ses" anlamına gelen İtalyanca *sonare* fiilinden geldiği bilinmektedir. "Sonat biçimi tarih boyunca sonatın çeşitli bölümlerinde çok büyük rol oynadığından biçime bu ad verilmiştir" (Savaş, 2018: 172).

Hem tür hem de müzik biçimi olarak Sonat, uzun bir tarihsel evrim sürecinden geçtikten sonra, J. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven ve çağdaş bestecilerin eserlerinde Sonat formu yapı açısından kesin olarak şekillenmiştir. Bu bakımdan küçük sonatlardan büyük ölçekli eserlere geçiş yapan L. v. Beethoven özel bir rol oynamaktadır.

Sonat terimi, bilindiği üzere iki kavramı içerir; birincisi tür (*genre*), diğeri ise biçimdir (*form*). Tür olarak Sonat, "Bir ya da eşdeğer iki çalgı için bestelenen, anlatım gücü yüksek, çok bölümlü çalgı müziği eseri ve bu eserin yapısını sergileyen form" (Say, 2005: 343). Ayrıca, "Üç kişinin çaldığı sonatlara Üçlü (*Trio*), dört kişinin çaldığı Dörtlü (*Kuvertet*), orkestranın çaldığına *Senfoni* denilir"

²¹ XX.yy.da film müziklerinden oluşan süitler de ortaya çıkmıştır.

(Savaş, 2018: 169). Cangal'a (2004: 178) göre Senfoni, "Sonat düzeninde yazılmış çok bölümlü bir orkestra eseridir".

Sonat-Senfoniik döngü formu, tamamlanmış üç veya dört bölümden oluşan ve ilk bölümü *sonat-allegrosu* biçiminde yazılan döngüsel bir formdur. Sonat, Senfoni ve Konçerto üç temel enstrümantal müzik türü, eserin bütünsel formu açısından bakıldığında, Sonat-Senfoniik döngüyü temsil ederler.²² Dolayısıyla Sonat-Senfoniik döngüsel formunun Sonat, Senfoni, oda toplulukları ve enstrümantal Konçerto gibi türleri içerdiği söylenebilir.

Klasik anlamda bir form olarak Sonat biçimi, Sergi, Gelişme ve Serginin Tekrarı gibi alt bölümlerindeki iki farklı temanın ezgisel ve tonal kontrast ilkesine dayanır. Bu forma *sonat-allegrosu* denir. Genel olarak, Sonat-Senfoniik döngünün bölümlerinden biri bu form biçimde yazılır. Çoğu zaman, döngünün ilk bölümleri *sonat-allegrosu*, bazen de ilk ve son (Finale) bölümleri *sonat-allegrosu* formunda yazılır. Bazı eserlerde, Gelişme bölümü olmayan, döngünün ikinci veya üçüncü orta bölümleri, *sonat-allegrosu* formundadır. Müzik literatüründe, döngünün hiçbir bölümünün *sonat-allegrosu* formunda yazılmadığı ve eserin bir bütün olarak "Sonat" adını aldığı örnekler de vardır.

Sonat-Senfoniik döngü standart olarak üç-dört bölümden oluşur; fakat iki veya beş bölümden oluşan döngüsel formlara da rastlanmaktadır. İki bölümlü döngülere örnek olarak L. v. Beethoven'ın Op. 49, No. 19 ve No. 20 sonatları verilebilir. *Sol minör* 19 Numaralı Sonatın ilk bölümü Sonat Allegrosu formunda; ancak yavaş bir tempoda bestelenmişken, ikinci bölüm Rondo formunda bestelenmiştir. Aynı form yapısı "Sonat Allegrosu ve Rondo" *Sol Majör* Sonat No. 20'de de gözlemlenmektedir. Ayrıca, Beethoven'ın piyano için No. 27 *mi minör* ve No. 32 *do minör* sonatları da iki bölümlüdür. İki bölümlü döngüsel form bağlamında, Franz Schubert'in *Die Unvollendete* ("Bitmemiş Senfoni") adlı No. 8 Senfoni *si minör*, Alexander Scriyabin'in No. 2 *Sonata-Fantasy* ("Sonat-Fantezi") *sol diyez minör* Op. 19, Sergey Prokofyev'in Sonat No. 2 *re minör*, Op. 14, Gustav Mahler'in Senfoni No. 8 *Mi bemol Majör* gibi eserleri örnek olarak verilebilir. İki bölümlü döngüsel formda, bölümlerin tempo ilişkisi herhangi bir şekilde olabilir (Hızlı-Yavaş, Yavaş-Hızlı). Çaykovski, No. 3 *Re Majör*, Op. 29 senfonisinde geleneksel Sonat-Senfoniik döngüsel form standart yapısından uzaklaşmış ve beş bölümden oluşan bir senfoni bestelemiştir:

²² Kolenko R. G., *Müzik Formlarının Analizi*, Minsk: BGUKI, 2013: 107-108.

- 1. Introduzione e Allegro brillante:** Moderato assai (Tempo di marcia funebre), *re minör-Re Majör*,
- 2. Alla tedesca:** Allegro moderato e semplice, *Si bemol Majör-sol minör*,
- 3. Andante:** Andante elegiaco, *re minör-Re Majör*,
- 4. Scherzo:** Allegro vivo, *si minör*,
- 5. Final:** Allegro con fuoco (tempo di Polacca), *Do Majör*.

Beş bölümlü senfoni döngülerinin diğer örneklerin arasında, Hector Berlioz'un *Symphonie fantastique* ("Fantastik Senfoni") Op. 14; Gustav Mahler'in No. 2 *do minör*, No. 5 *do diyez minör* ve No. 7 *mi minör* Senfonileri; Dmitri Shostakoviç'in No. 8 *do minör*, No. 9 *Mi bemol Majör* ve No. 13 *si bemol minör* sayılabilir.

Altı bölümden oluşan Senfonik eserler arasında, Çaikovsky'nin *Pathétique* ("Patetik") Senfoni No. 6 (*si minör*) Op. 74, Skriyabin'in Senfoni No. 1 (*Mi majör*) Op. 26 ve Mahler'in 3. Senfonisi (*Re minör*) sayılabilir.

Üç bölümlü Sonat-Senfonik döngüsel form

Besteciler, üç bölümlü Sonat-Senfonik döngüsel formunu en çok konçerto ve sonat türlerinde kullanmışlardır. Genellikle bu tip döngülerde dans bölümü bulunmamaktadır. Üç bölümlü döngünün genel yapısı aşağıdaki gibidir:

- 1. Bölüm:** Hızlı tempoda ve genellikle *sonat-allegrosu* biçiminde
- 2. Bölüm:** Yavaş tempoda,
- 3. Bölüm:** Final, Hızlı tempoda, *sonat-allegrosu*, Rondo veya Rondo-Sonata formunda.

Üç bölümlü bu döngüsel forma örnek olarak, Hektor Berlioz'un *Grande symphonie funèbre et triomphale* ("Büyük Cenaze ve Zafer Senfonisi") Op. 15 (*Mi bemol Majör*), César Franck'ın *Symphonie en ré mineur* ("Re minör Senfonisi"), Sergey Rahmaninov'un Senfoni No. 3 *la minör* Op. 44, Prokofiev'in Senfoni No. 6 *mi bemol minör*, Op. 111 gibi önemli yapıtlar verilebilir.

Prokofyev'in İkinci Dünya Savaşı temasına adanmış olan No. 6 Senfonisi, Op. 111 isimli eseri *mi bemol minör* tonalitesinde bestelenen en nadir senfonilerden biridir. Eserin üç bölümlü döngünün genel yapısı aşağıdaki gibidir:

- 1. Allegro moderato, mi bemol minör**

2. **Largo,** *La bemol Majör*
 3. **Vivace,** *Mi bemol Majör*

Dört bölümlü Sonat-Senfonik döngüsel form

Dört bölümlü Sonat-Senfonik döngüsel form, senfoni ve oda topluluğu türünde en büyük uygulamayı bulmuş döngüsel form türüdür. Sonat türüne ise daha az rastlanmaktadır. Dört bölümlü döngünün yapısı aşağıdaki gibidir:

1. **Bölüm:** Hızlı tempoda ve genellikle *sonat-allegrosu* formunda,
2. **Bölüm:** Yavaş tempoda, basit veya bileşik üç bölümlü form, Tema ve Çeşitlemeler,
3. **Bölüm:** Minuet, Scherzo, Vals,
4. **Bölüm:** Final, sıklıkla *sonat-allegrosu* formundadır.

Döngüsel sonat formunun ilk örneklerinden biri, Schubert'in *The Wanderer Do Majör*) Fantezisi olmuştur. Bu, dört bölümün (*Allegro, Adagio, Presto, Allegro*) kontrast döngüsünün tek bir kompozisyonda birleştirildiği bir eserdir. Ayrıca eser, ilk temasının yeniden seslendirildiği *Allegro* reprise ile sona ermektedir. Böylece eser, monotematizm gelişiminin kullanımına bir örnek olmuştur.

Beethoven'ın pek çok piyano sonatının kompozisyonu dört bölümlü döngüsel formda yazılmıştır. Bunlar arasında Haydn'a ithaf edilen Op. 2 Üç Sonatı, "Grand Sonata" No. 4 *Mi bemol majör*, Opus 7, Sonata No. 7 *Re Majör*, Op. 10 ve diğerleri örnek olarak sayılabilir.

Dört bölümlü sonat döngüleri arasında Grieg'in Op. 7 *mi minör* Piyano Sonat'ı da örnek olarak verilebilir. Grieg'in Piyano Sonat'ın İkinci Bölümü, *Do majör* tonalitesinde bestelenmiştir. Bunun dışında, tüm diğer bölümler *mi minör* tonalitesinde yazılmıştır. Sonatın bölümleri arasında tempo ve karakter bakımından kontrast, bölümler arasındaki tonlama birliği ile oluşmaktadır. Örneğin, Birinci bölümün ana teması, İkinci bölümün teması, Dördüncü bölümün ikincil teması ve Koda arasında tematizm birliği gözlemlenmektedir. Piyano için Op. 7 Sonat dört bölümleri aşağıdaki gibidir:

1. **Allegro moderato,** *mi minör*
2. **Andante molto,** *Do majör*
3. **Alia Menuetto, ma poco piu lento,** *mi minör*
4. **Finale. Molto allegro,** *mi minör.*

Sonat-Senfonik döngüsel formlarda birliğin ilkeleri

Sonat-Senfonik döngüsel formların tüm bölümlerinin belirgin farklılığına rağmen, müzikal döngüde bütünlük bulunmaktadır. Bu bütünlük aşağıdaki gibi tanımlanan birlik yapıları aracılığıyla sağlanmaktadır:

Konu (*Süjet*) birliği, döngünün çeşitli bölümleri arasında eserin genel konusunun işlenmesi ve dramatik gelişim çizgisinin muhafaza edilmesiyle sağlanmaktadır.

Tonal birlik (*Tonality*), döngüsel formun tüm bölümlerinin ortak bir tonalite ile ifade edilmesiyle sağlanmaktadır.

Tonlama (*Intonation*) birliği eserde tekrarlanan belirli ezgiler veya motifler ile sağlanmaktadır. Tekrar eden motiflerin eser içinde geliştirilmesi ve değiştirilmesi, eserin bütünlüğünü artırırken aynı zamanda çeşitlilik ve kontrast sağlar.

Döngüsel form analizinin metodik önerileri

- İncelenen eserin yaratılış tarihi hakkında bilgi toplaması,
- İncelenen eserin sanatsal içeriğinin ve ana fikrinin açıklanması,
- İncelenen eserin bölümlerinin sayı ve sıralarının belirlenmesi,
- İncelenen eserde döngüsel form özelliklerinin bestecinin stil bağlamında belirlenmesi,
- Tütün yerleşik özellikleri (karşılaştırmalı özellikler) ışığında analiz edilen eserin döngüsel biçim özelliklerinin belirlenmesi,
- İncelenen eserin tonal şemasının ve bölümler arasındaki tonal ilişki özelliklerinin belirlenmesi,
- İncelenen eserdeki bölümlerin tanımlarına kısaca verilmesi,
- Söz konusu eserin iki, üç bölümünün (isteğe bağlı) formlarının detaylı analizinin yapılması,
- Ele alınan döngüsel eserin tipik ve bireysel özellikleri hakkında genel sonuçlar çıkarılması.

SONUÇ

Yapılan araştırma, döngüsel formların, bir müzik eseri biçimi olarak müzik sanatının içerisine yaygın bir şekilde yerleştiği ve bestecilerin yaratıcılığının ayrılmaz bir parçası olduğu sonucuna varılmıştır. Döngüsel formlar, hem geçmişin hem de günümüzün bestecilerinin eserlerinde geniş

bir uygulama alanı bulmuştur. Uzun bir tarihsel dönem boyunca gelişen döngüsel formlar çeşitli müzik türlerinde varlıklarını sürdürmüştür. Bu bağlamda süit türünün tarihsel gelişim süreci içindeki evriminden bahsedebiliriz.

Çalışmada, Barok süiti (Eski Süit) döneminin döngüsel formu, Viyana klasisizmi (Klasik Süit), Romantizm (Yeni Süit) ve dodekafonik kompozisyon stilinde yazılmış süitler döngüsel form açısından analiz edilmiştir. Bach'ın Fransız Süiti No. 6 eserinde besteci Gavotte, Polonaise, Menuet ve Bourre gibi dansları ekleyerek eserin içinde kontrastı artırmıştır. Fransız Süiti No. 6 analizinde, Barok süitine verilebilecek iyi bir örnektir. Bu albümün altı süiti arasında sekiz bölümden oluşan tek süitin No. 6 olduğunu belirtmek gerekir. Süitin tüm bölümleri *Mi Majör* tonunda yazılmıştır.

Klasik dönemde 'divertimento' başlığı altında adlandırılan klasik süit, hem döngüsel formun tüm bölümlerinin genel yapısında hem de her bir bölümün formuna bağlı olarak önemli değişikliklere uğrar. Mozart'ın Divertissement No.15 K. 287, *Si bemol Majör* "Lodron" adlı eser döngüsünün özellikleri kullanılarak eserde form çeşitliliğinin artırıldığı gözlemlenmiştir. Eserin altı bölümlük kompozisyonunda sonat allegro formu (birinci ve dördüncü bölümleri), trio'lu bileşik üç bölümlü form üçüncü ve beşinci bölümleri), varyasyon formu (ikinci bölüm) ve rondo sonat (altıncı bölüm) formları bulunmaktadır. Ayrıca, süit döngüsünün tüm bölümleri hem ortak bir dans türüyle hem de *Mi Majör* tonalitesiyle bağlantılıdır. Dans türü, menuet sadece eserin üçüncü ve beşinci bölümlerinde kullanılır, bu da onu eski dans süitinden ayıran başlıca özelliklerden biridir. Eserin tonal planı ise tonik, subdominant ve dominant olmak üzere üç ana armonik fonksiyona dayandığı sonucuna varılmıştır.

Romantizm dönemi süit döngüsünün bölümleri ise genellikle türle değil, daha çok ortak bir konu veya programlı bir kavramla bağlantılıdır. Ayrıca romantik süitte dans türünün bulunmaması bu dönem süitlerinin ayırt edici özelliklerinden biridir. Romantik dönemin döngüsel formunun eserleri, bölümler arasındaki ezgisel ilişkiyle karakterize edilir. Bu duruma örnek olarak Rimsky-Korsakov'un Op. 35 "Şeherezad" adlı eserine bu çalışma analizinde döngüsel form bakımından yer verilmiştir.

Süit döngüsü, XX. yy.ın başındaki bestecilerin ilgisini çekmiş ve çalışmalarında yer almıştır. Bu bağlamda Schönberg'in Piyano için *Suite Für Klavier* Op. 25 adlı dodekafonik teknikte yazdığı süit özellikle dikkat çekmiştir.

XVIII. yy'ın ikinci yarısında ortaya çıkan sonat-senfonik döngü, romantizm döneminde serbestçe yorumlanmıştır. Eski dans süitinin aksine, sonat-senfonik döngünün bölümleri birleşik bir gelişim

süreciyle birbirine bağlıdır. Aynı zamanda bu döngünün bölümleri, öncelikle tempo kontrastıyla ifade edilen kontrastla karakterize edilir. Geç romantizm döneminde, sonat-senfonik döngüsünün süit özelliklere yaklaştığı gözlemlenir. Bu dönemin sonat-senfonik döngüsünde besteciler yeniden çeşitli türlerde yazılmış bölümlere yer vermeye başlamışlardır. Çaykovski'nin, beş bölümlü No. 3 *Re Majör*, Op. 29 senfonisinin ilk bölümündeki cenaze marşı (Tempo dimarciafunebre) ve son bölümündeki polka (tempo di Polacca) buna örnek olarak gösterilebilir. Senfoninin bölümlerinin tonal planıyla ilgili olarak majör ve minör kontrastının kullanıldığı görülmektedir. Çalışmada incelenen üç bölümlü Prokofyev'in No. 6. Senfonisi, Op. 111, nadir görülen mi bemol minör tonalitesiyle dikkat çekmektedir. Genellikle, sonat-senfonik döngünün tonal prensibiyle ilgili olarak, Birinci bölüm ve Final her zaman aynı tonalitede yazılırken, Final'in bazen adaş majör tonalitede yazılışı gözlemlenmiştir.

Müzikte döngüsel formların temel özelliği, aynı anda kontrast ve birlik kavramlarını bir arada barındırmasıdır. Kontrast öncelikle tempoda ifade edilir. Döngüsel formlar özgün yapıdaki bölümlerden oluşmaktadır. Döngünün bölümlerini bir araya getiren temel prensipler şunlardır:

- Dramatik gelişim çizgisi (sonat ve senfoni içinde),
- Bölümlerin genel konu veya edebi programla birleşmesi,
- Tür (*genre*) ilkesine göre bölümlerin birleştirilmesi (dans gibi),
- Bölüm tonlarının şeması (genel bir tonalite veya yakın tonaliteler),
- Tüm döngüsel form bağlamında bölümler arasındaki tematizm bağlantıları, ezgisel bağlantılar.

ÖNERİLER

Müzikal formlar teorisi üzerine yapılan çalışmalar döngüsel form araştırmalarına zemin hazırlayabilir. Konser, oda müziği eserleri, piyano eşlikli vokal döngüsel eserler, piyano döngüleri gibi müzik döngüleri ayrı bir çalışmanın konusu olabilir. Bilimsel araştırmanın bir yönü, L. Beethoven'in, F. Schubert'in, R. Schumann'ın, G. Mahler'in ve M. Mussorgsky'in oda-vokal müziğinde bestelenmiş eserlerindeki döngüsel formun özellikleri incelenebilir. Ayrıca Türk bestecilerin eserlerinde yer alan çalgısal ve vokal-döngüsel eserler de araştırma konusu olarak önerilebilir.

KAYNAKLAR

- Alemli, A. İ. & Doğrusöz N. (2022). Edvar Kitaplarında “Nevbet-İ Müretteb”: Metinlerarası Bir Yaklaşım. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 5 (1), 26 - 45. DOI : 10.51576/ymd.1121074
- Bylinkina, V.V. (2022). Cycle as a Form of a Work of Art: the Theoretical, *Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”*, Minsk, № 1(45), 20 – 24, pdf.
- Cangal, N. (2004). *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Çaykovski, P. İ. (1896). *Rukovodstvo k Praktičeskomy İzyçeniü Garmonii* (“Pratik Armoni Çalışması Rehberi”). Moskova: Yungerson.
- Dambaz, F. (1973). *Temel Bilgilerle Beraber Tonal – Modal – Ölçü ve Biçim Bakımından Türk ve Batı Müziği*. İstanbul: Musiki Kültür Derneği Yayınları No. 1
- Karolyi, O. (2007). *Müziğe Giriş*. (Çev. Mehmet Nemitlu). İstanbul: Pan Yayıncılık. Beşinci Basım.
- Kolenko, R. G. (2013). *Analiz Muzikalnih Form* (“Müzik Formlarının Analizi”), Minsk: BGUKI.
- Koray, F. (1957). *Müzik Formları*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Loseva, O. (2016). Theory of cyclic forms in E. V. Nazaykinsky’s. *Jurnal Obşestva Teorii Muziki*, 8-13, 2 (14), pdf.
- Mazel, L. (1986). *Stroeniye Muzikalnix Proizvedeni* (“Müzik Eserlerinin Yapısı”), Moskova: Muzika.
- Savaş, M. (2018). *Batı Müziğinde Form ve Analiz*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları. Birinci Basım.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Cilt 3, Birinci basım.
- Sözer, V. (1996). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi. Dördüncü Basım.
- Sposobin, İ.V. (1962). *Muzikalnaya Forma* (“Müzik Formu”), Moskova: Gosudarstvennoe Muzikalnoe İzdatelstvo.
- İnternet: Bach, İ. S. Fransız Süiti, Nota.
https://library.musicaneo.com/ru/sheetmusic/purchase/sm-3268_shest_francuzskih_syuit_dlya_fortepiano.html?key=ZnBR3gRmUtAmr2mQJQUIkqximyEEN-5h#3268, pdf, Erişim Tarihi: 21.09. 2023.

EXTENDED ABSTRACT

The purpose of this study is to examine the characteristics of cyclical form in the music of 18th to 20th-century composers. In the study, the term ‘cyclical form’ is used to refer to a form that encompasses a series of contrasting sections unified by principles of artistic and tonal coherence. The artistic unity of sections in cyclical music form can be expressed through a common genre, theme, image, or program title shared by each section.

Suite, sonata, sonatina, symphony, concerto, chamber music compositions, vocal-instrumental, vocal cycles, and piano cycles are characteristic features of music genres. Throughout history, these genres have attracted the interest of composers from various schools and movements, and they have been featured in the works of many composers from the 18th to the 20th centuries.

This work is limited to music genres such as suite, sonata, and symphony. These genres are one of the genres that have the largest size, among the other instrumental works in cyclical form. In addition, a general theoretical analysis was made in this study in terms of cyclical form characteristics of musical works. In this context, a series of suites, sonatas, and symphonies have been studied by composers from the 18th century to the 20th century. The fundamental principle for choosing a work for analysis is the principle of cyclical form originality.

In this study, the types of suites, sonatas and symphonies are handled in the light of the characteristics of the holistic form (cyclical structure) of the composition. During and the post Soviet period, common formal characteristics between sonatas and symphonies in music theory have been combined under the title “Sonata-Symphonic Cycle”.

In the study, terms such as genre and form have been commonly used. In this context, the genres of suite, sonata, and symphony are comprehensive analysis of their form sections. These genres carry the characteristics of large-scale compositions and have become a focal point of interest for composers from various movements and national schools throughout history. In this context, definitions of the genres of suite, sonata, and symphony are given based on national and international scholarly research. Additionally, the origins and a brief history of these genres are included in this study.

General features have been included in connection with the fundamental characteristics of the Old Suite, which is one of the types of cyclic forms. Among these characteristics, it is noteworthy to emphasize characteristics as the arrangement of dances according to the principle of contrast, a specific tonality common to all dance sections, and each cyclical composition section having its unique form.

The Romantic era Suite (New Suite) is characterized by features such as the incorporation of new musical genres into the cycle and the absence of a common tonal unity for all sections. The suite genre with a cyclical structure has attracted the interest of 20th-century composers. In the light of the characteristics of cyclic form, the suite has been examined in the works of Bach's "The French Suites" No. 6 BWV 812—817 in E Major, Mozart's "Divertissement" No. 15 K. 287 in B-flat Major, known as "Lodron", Schönberg's Op. 25 "Suite für Slavien", a dodecaphonic piano piece, and Rimsky-Korsakov's "Scheherazade" Op. 35. The mentioned works above have been examined in terms of the characteristics of cyclic form. Additionally in this study, examples of compositions composed between the 18th and 20th centuries have been provided, considering the characteristics of the cyclic forms of the Old Suite, Classical Suite, and New Suites.

When it comes to the characteristics of the Sonata-Symphonic cycle, particular attention has been given to the characteristics of three-part and four-part cyclical forms. One of the sections of such cyclic structures, usually the first section, sometimes the first and last (Final) section, is written in the form of a sonata allegro. As an example of the Sonata-Symphonic cycle, Tchaikovsky's Symphony No. 3 in D Major, Op. 29, and Prokofiev's Symphony No. 6, dedicated to the theme of the Second World War, have been examined.

In general, the three-movement cyclical form is characteristic of the sonata genre. Meanwhile, there are numerous sonata examples in the world music literature that consist of four movements. The four-part cyclical form is a characteristic feature of the symphony genre. However, there are also numerous examples of sonatas that consist of three movements. In the study, among the four-part sonata cycles, Edvard Grieg's Piano Sonata in E minor, Op. 7, has been examined as an example. Aside from three and four movements, there are also compositions in the Sonata-Symphonic cycle format that consist of two, five, six, or even more separate movements. The Sonata-Symphonic cycle is characterized by the principle of tonal unity between its sections. This principle is a characteristic feature of the Sonata-Symphonic cycle and distinguishes it fundamentally from the suite cycle.

In this study, some methodical recommendations have been provided regarding the characteristics of the analysis of musical cyclical forms. Theoretical analyses of works in cyclical form are considered to be important in the field of music history and performing arts. In general, the main methodological principles for analyzing a composition written in cyclical form include: the common theme, common program title, or genre (such as a suite) that connects all the sections of

the work; the number of sections, the tonalities of each section; and and the overall tonal plan of the composition.

From a formal perspective, the theoretical analysis of a cyclical work, especially those in the suite, sonata, and symphony genres, is inseparably linked to the composer's style, the influence of artistic movements, and the historical period corresponding to the composition of the work. In addition, the form of a single or several sections can be analyzed as part of the theoretical analysis of the cyclical work. As a result of the study, it is observed that the cyclical form, which combines a common theme and the principle of tonal unity, implying the presence of two or more movements, was widely used in the works of composers from the 18th to the 20th century. The principle of cyclicity, which is characteristic of many musical genres, is clearly seen in genres such as suites, sonatas and symphonies.

'Cyclic forms' include a wide range for research in the theory of musical forms. In addition to suites and sonata-symphonic cycles, genres like concertos, chamber music compositions, vocal-instrumental cycles, piano cycles, and so on can also be the subject of separate scientific study. Stage music such as ballet and opera can also be studied in terms of the characteristics of the cyclical form.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 20.08.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.09.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1346973>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.


BESTECİ AKIN ÖZKAN'IN HAYATI ve TERKİB ETTİĞİ EVC-İ ŞEVK MAKAMINDAKİ KÂRININ MÜZİKAL ANALİZİ

AKDENİZ, Serap¹

ÖZ

Akın Özkan tanburiliği, besteciliği ve eğitimciliği ile döneminin en önemli geleneksel Türk sanat müziği temsilcilerindendir. Geleneksel Türk sanat müziğine Sadun Aksüt'ten aldığı tanbur dersleri ile başlayan Özkan, müzik çalışmalarına İstanbul'un en önemli derneklerinde ve belediye konservatuvarlarında devam etmiştir. Türkiye Radyo ve Televizyon kurumlarından (TRT) İzmir ve Ankara Radyosu'nda tanburi ve koro şefi olarak görev aldığı sırada yapmış olduğu besteler, zamanının en tanınmış solistleri tarafından plaklara okunmuştur.

TRT'den emekli olduktan sonra İzmir'de kurulan Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nın ilk eğitimcilerinden olmuş, aynı kurumda birçok idari görevde çalışmıştır. Akın Özkan'ın 1987-2007 yıllarını kapsayan hayatına ilişkin bulgular öğrencisi, asistanı ve deneyimlerinden her zaman faydalanan bir eğitimci olarak bizzat tarafımdan aktarılmıştır. Çalışmanın evrenini; tanburi, besteci ve eğitimci Akın Özkan'ın terkip ettiği evc-i şevk makamı ve

¹ Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, serapakdeniz2007@gmail.com 
<https://orcid.org/0000-0002-6853-8566>

bu makamdaki klasik fasılı oluştururken, örneklemini ise; aynı makamda bestelediği en büyük sözel tür olan evc-i şevk kârın tür ve biçimsel analizi oluşturmaktadır. Bu çalışmada tarihsel yöntem, biyografik analiz ve doküman analizi yöntemlerinden faydalanılmıştır.

Tür ve biçim analizi Onur Akdoğu'nun yöntemi ile yapılan kârda, evc-i şevk kârın biçim kurgusunun A+B+C+D+E+B' olarak, beş bölümlü dönüşümlü bir biçimde bestelendiği elde edilen bulgular arasında yer almıştır.

Kantemiroğlu'nun Edvârî'nda kârların usulleri ve güfte özellikleri ile ilgili bulgularla, Özkan'ın kârı arasındaki benzerlik ve farklılıklar belirlenmiş, kâr türündeki besteciliğine ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır.

Akın Özkan'a ilişkin yeterli akademik çalışmanın olmaması sebebiyle yapılan bu çalışma, onun sanatçı kimliğine ve terkib ettiği evc-i şevk makamına dikkat çekerek, geleneksel Türk sanat müziği alanında çalışan müzik insanlarına katkı sağlamak amacıyla yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Akın Özkan, biyografik analiz, kâr, evc-i şevk kâr, müzikal analiz.

THE LIFE OF COMPOSER AKIN ÖZKAN AND THE MUSICAL ANALYSIS OF HIS KÂR IN THE EVC-I ŞEVK MAKAM COMPOSED BY HIM

ABSTRACT

Akın Özkan stands as one of the most important representatives of traditional Turkish art music of his time as a tanbur player, composer and educator. Özkan started traditional Turkish art music with tanbur lessons from Sadun Aksüt and continued his music studies in the most important associations and municipal conservatories of Istanbul. While serving as a tanbur player and choir conductor at Türkiye Izmir and Ankara Radio (TRT), his compositions were sung on records by the most renowned soloists of his time.

After retiring from TRT, he became one of the first educators of the Ege University State Turkish Music Conservatory established in Izmir and worked in many administrative positions at the same institution. The findings about Akın Özkan's life, covering the years 1987-2007, were conveyed by me personally, as his student, his assistant, and as an educator who always benefits from his experiences. While the universe of the study is composed of the evc-i şevk makam and the classical fasıl composed by composer and educator Akın Özkan, the sample consists of the genre and the

formal analysis of, evc-i şevk kâr which he composed in the same makam and is the most important verbal genre. In this study, historical method, biographical analysis and document analysis methods were used.

In the kâr whose genre and form analysis was performed with Onur Akdoğu's method, it was found that the form of evc-i şevk kâr was composed in a five-part alternating form as A+B+C+D+E+B'. The similarities and differences between the findings in Kantemiroğlu's Edvârı regarding the methods and lyrics of the kârs and Özkan's kârs were determined; it was observed that Özkan adhered to the tradition by giving great importance to harmony, and deviated from the tradition with the difference in his choice of methods and lyrics, and as a result, evaluations were made regarding his composition in the kârs genre.

Due to the lack of sufficient academic studies on Akın Özkan, this study was carried out in order to contribute to music people working in the field of traditional Turkish art music by drawing attention to his artist identity and the evc-i şevk makam he compounded.

Keywords: Akın Özkan, biographical analysis, kâr, evc-i şevk kâr, musical analysis.

GİRİŞ

Akın Özkan, İstiklal Savaşı Milis Kuvvetlerinin Yüzbaşılardan Arif Kaptan'ın torunu olarak 1934'te Bursa'da dünyaya gelmiştir. Anne ve babasının evliliklerinin başından beri devam eden geçimsizliği sonucunda 1935'te boşanmaları ile, Özkan annesi ve anneannesi ile Bursa'da yaşamaya devam ederek ilkokul eğitimini burada tamamlamıştır. Bursa Erkek Lisesinde ortaokul eğitimine devam ederken babası ile tanışmasını ve müziğe başlayışına ilişkin anekdotları şöyle anlatmıştır;

“Ortaokulu erkek lisesinde tamamladım. Babamı ilk defa bu sıralarda tanıdım. Ankara'dan geldiği bir günlük ziyaret bende karmaşık duyguların uyanmasına neden oldu. Kendisinin keman, batı müziği çaldığını öğrendim. Ben de okulun ağız armonikası grubunda idim ve daha çok Strauss'un valslerini çalıyorduk. İlk yaşlarımda ağladığım zaman susturmak için radyonun kulaklıklarını takarlarmış. Daha sonra gramofonla tanıştım. Tangolar vesaire dinledim. 3,4 yaşlarımdayken geç konuşmuşum ve sonraları da güç ve az konuştum. 8,9 yaşlarında belirsiz bazı melodileri devamlı mırıldandım ve Bursa'da evinde kaldığımız yaşlı amca tarafından sık sık azarlandığımı hatırlıyorum” (<https://www.youtube.com/watch?v=SSBU8rm-h0s&t=614s>, (erişim tarihi: 16. 7.2023).

Yaşam şartlarının zorlaşması sonucunda 1949 yılında İstanbul'a gelen ailesi ile Kadıköy'de oturdukları için Haydarpaşa Lisesi'ne devam eden Özkan, Bursa'dan aile dostlarının etkisiyle geleneksel Türk sanat müziği ile ilgilenmeye başlar. Sirkeci'deki dükkanlardan özellikle Münir Nurettin Selçuk'un plaklarını satın almaya başlayan Özkan, tanbur çalmaya başlayışını ve müzik çalışmalarını şöyle ifade eder;

“III. Selim'in eserleri “Çin-i Geysusuna” ve “Ab-ü Tab ile Bu Şeb” gibi örnekler müzik yönümün belirginleşmesine neden oldu. Aynı semtte oturduğumuz Sadun Aksüt'ten tanbur derslerine başladım. 1951'de Kadıköy Musiki Cemiyeti, Hüseyin Saadetin Arel'in İleri Türk Musikisi Derneği, Belediye Konservatuarı derken lise bitti. Bu arada sanat ve can yoldaşım Yücel Aşan'la çok güzel çalışmalar yaptık. Dernek yayınları ile İstanbul Radyosu'na da gidiyordum. Canlı yayında yaptığım bir taksimi Necdet Yaşar'ın stüdyoya gelip kutlaması değerli bir anıdır benim için” (<https://www.youtube.com/watch?v=SSBU8rm-h0s&t=614s> , erişim tarihi: 16. 7.2023).

Müzik çalışmaları devam ederken Yüksek Ticaret Okulu'na giren Özkan, üniversite korosunda Nevzat Atlığ ile çalışma fırsatını elde ederek, koroda tanbur çalmaya başlamıştır. Özkan 1952'de denemelerle başladığı bestecilikte üç yılda 40 civarında eser bestelemiş, 1955'te İzmir Radyosu'nda ücretli çalışmaya başlamıştır. İzmir'de çalıştığı dönemde eserlerinin beğenilmesi üzerine, bestecilik konusunda kendini daha da geliştirerek, özellikle saz eserlerinde bir arayış ve klasik üslup içinde yenilik gayretinde bulunmuştur. 1958'de yedek subay olarak Ankara'ya Riyaset- i Cumhur Muhafız Alayı'na gittiğinde Ankara Radyosu'na yaptığı başvurusu kabul edilen Özkan için artık yepyeni bir dönem başlamıştır (<https://www.youtube.com/watch?v=SSBU8rm-h0s&t=614s> (erişim tarihi: 16. 7.2023)). Özkan Ankara'daki müzik yaşamını şöyle ifade eder;

“Rusen Kam, İzzetin Ökte ve Muzaffer Sarısözen'in ilgilerine mazhar oldum. Tarık Kip'in yönettiği canlı yayınlarda tanbur soloları yapmam ajilitemi sergilememe fırsat verdi. Hayat şartlarının zorlaması ile gazino çalışmalarına katılmak bir zaruret halindeydi. Böylece zamanın bütün kalburüstü sanatçılara eşlik ettim. 1960'larda başlayan “Türk müziğindeki yenilik” adı altındaki yozlaşma beni de etkiledi. Şu farkla ki, yenilik yaparken kaliteyi korumak ilkesini göz ardı etmeden bestelediğim 10 kadar parça plaklara okundu. İlki Nesrin Sipahi tarafından sonra Ziya Taşkent, Kutlu Payaslı, Güneri Tecer, Zekai Tunca, Müzeyyen Senar ve Zeki Müren. Zamanla işin tadı kaçtı ve zevkim için bestelemeye devam ettim. Tanıdığım en duygulu ve klasik üslupta en başarılı sanatçılardan biri olan Meral Uğurlu'nun, Ankara'ya gelişi ve eserlerime değer verışı benim için büyük mutluluk oldu. Bestelerim nitelik olarak yükseldiği gibi nicelik olarak da o tarihlerde 160'a ulaştı. Değerli müzikolog İsmail Baha Sürelnan'ı teşvikleri kadar sohbetlerinden sağladığım istifade ile minnetle anarım. Üstad Ruşen Kam beni veliahtı tayin ettiğini şakayla karışık tekrarlardı. Evvel gidenlerin hepsine rahmet olsun. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı tarafından Küçük Koro yöneticisi

tayin edilmem statik icraya dinamizm kazandırmak hususundaki düşüncelerimi uygulamaya fırsat verdi. İzmir'deki Klasik Koro'da da aynı şekilde davrandım. 1981'de TRT'den emekli oldum. 1983'te artık icradan da emekli olmanın zamanı geldi diyerek İzmir'e yerleştim" (<https://www.youtube.com/watch?v=SSBU8rm-h0s&t=614s>, (erişim tarihi: 16. 7.2023).

İzmir'e yerleştiği yıllarda sanatçı dostu Dr. Ayhan Sökmen'in 1984'te yeni kurulacak olan Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarının kurucu öğretim görevlilerinden olmasına ilişkin teklifi üzerine, tanburi ve besteci Akın Özkan için İzmir'de yepyeni bir sayfa açılmıştır; eğitimcilik. Konservatuvarda sanatçı kimliğinin yanında eğitimci kimliği ile de ön plana çıkan Özkan, konservatuvar öğrencilerinin solfej ve makamsal algısını daha iyi bir düzeye taşımak ve onların gelişimine katkıda bulunmak amacıyla eğitimde okutulmak üzere yazdığı makamsal etütlerde, geleneksel Türk müziğimizde az kullanılan usulleri (11, 12, 13,14, 15 ve 16 zamanlı) kullanarak, bu alanda önemli çalışmalar yapmıştır. Geleneksel Türk sanat müziği solfej ve kuramı, tanbur, toplu uygulama ve koro derslerinde yetiştirdiği çok değerli öğrencileri, halen devlet Türk müziği konservatuvarları, TRT, devlet koroları ve Millî Eğitim Bakanlığı'nda görev alarak başarılı bir şekilde çalışmalarına devam etmektedirler.

Özkan, konservatuvarın kuruluşundan itibaren sanatsal birikimiyle eğitimci olarak sağladığı büyük desteğin yanında, uzun yıllar boyunca ana sanat dalı başkanlığı ve bölüm başkanlığı da dahil olmak üzere çeşitli idari görevlerde bulunmuş, 1999 yılında 65 yaş haddinden emekli olmuştur. 2000 yılında Sanatta 50. yılını kutlayarak gerek tanburiliği gerek besteciliği ve gerekse eğitimciliği ile müzik dolu bir yaşam süren Özkan emekliliğinde de öğrencilerinin ve sanatçı dostlarının ziyaretleri ile müzikten kopmadan yaşamını devam ettirmeye başlamıştır. 1997 yılında yirmi altı yıllık eşi Süheyla Özkan'ı trafik kazasında kaybetmesinin ardından büyük bir sarsıntı yaşatmış, hayata küsmüş ve eşinin ölümünden 10 yıl sonra, 5 Ocak 2007'de geçirdiği beyin kanaması sonucunda da hayata veda etmiştir.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarında bestecilik ve eğitimcilik kimliğini bir araya getirerek, öğrencilerinin gelişimine katkı sağlaması amacıyla görev yaptığı on beş yıl süresince beş kitap yayımlamıştır. Bu kitaplar; 40.Yıl Yüz Şarkı, 40. Yıl 40 Saz Eseri, 50. Yıl-3. Kitap, Mehmet Turan Yazar'ın Şiirleriyle Akın Özkan'dan 20 Usul, 45 Makamda 100 Eser, 30 Usul, 50 Makamda Peşrev, Saz semai, Sirto, Longa ve Özgün Formlarda 100 Saz Eseri.

40.Yıl Yüz Şarkı ve 40. Yıl 40 Saz Eseri

Özkan'ın "40.Yıl Yüz Şarkı" ve "40. Yıl 40 Saz Eseri" ilk iki kitabı 1992 yılında Ege Üniversitesi Devlet Tür Musikisi Konservatuvar tarafından yayımlanmıştır.

Özkan "40.Yıl Yüz Şarkı" adlı kitabında yayımladığı iki kitap ile ilgili şu bilgileri verir; "1952'de başlayıp, 40 yılın ürünü olarak bestelediğim 200'e yakın eserden 140'ını iki cilt halinde bastırmayı düşündüm. İlki saz eserleri içerikli olacak. Notalara eklenen açıklamalarla öğrencilere yardımcı birer kitap olacağı kanısındayım" (Özkan, 1992b: 4).

Özkan "40.Yıl 40 Saz Eseri" adlı kitabını şöyle tanıtır;

"Bizde müzik denince genellikle akla şarkı gelir. Sayısal olarak benim eserlerimde de durum böyle olmakla birlikte saz eserlerim nitelik olarak daha ağırlıklı. Fakat değişik ritimlerimizi, zengin makam dizilerimizi çeşitli perdelere göçürerek sazın olanaklarını zorlamalı ve saz müziğimizi geliştirmeliyiz. Öğrencilerimizi saz eserleri bestelemeye özendirmeliyiz" (Özkan, 1992a: 4).

Akın Özkan kırk saz eserini bulunduran bu kitabında her eserin notasının altında makamı, usulü ve metronomuna ilişkin bilgiyi verdikten sonra, hanelerde kullanılan geçkilerden bahsetmiştir. "40.Yıl Yüz Şarkı" adlı kitabında da sözlü eserlerin notasının altında makamı, usulü ve geçkilerini anlatmanın yanında, eserin vezni hakkında da bilgi vermiş, eserdeki Osmanlıca sözcüklerin anlamlarına ilişkin bilgilendirmeyi de yapmıştır.

50. Yıl-3. Kitab

Akın Özkan'ın üçüncü kitabı "50. Yıl-3. Kitab" adı ile 2000 yılında yayımlanmıştır. Çalgısal ve sözel 134 eserden oluşan bu kitapta Özkan'ın gönül birliği ederek birlikte birçok esere imza attığı şair Mehmet Turan Yarar'ın şiirlerinden bestelediği 83 şarkısı da yer almaktadır. Özkan kitabı hakkında şu bilgileri verir;

"Mutluyum çünkü; her sanatçı gibi kendimi tatmin etmenin ötesinde olgunluk devremin ürünleri olarak verdiğim bu örneklerle öğrencilerimizin teknik açıdan daha iyiye ulaşmalarına yardımcı olduğuma inanıyorum. 1996 yılında terkip ederek 15 eserlik bir fasıl meydana getirdiğim evc-i şevk makamı son sınıf öğrencileri için gerçek bir final sınavı olmuştur. Ayrıca unutulmaya yüz tutmuş pesendide ve nikriz makamlarındaki klasik takımlar, özlü ve gerçek Türk Sanat Musikisinin yaşamasını arzu eden sanatçı ve müzikologlarımızın takdirine sunulmuştur" (Özkan, 2000: Sunuş).

Mehmet Turan Yarar'ın Şiirleriyle Akın Özkan'dan 20 Usul, 45 Makamda 100 Eser

Akın Özkan'ın dördüncü kitabı "Mehmet Turan Yarar'ın Şiirleriyle Akın Özkan'dan 20 Usul, 45 Makamda 100 Eser" adı ile yayımlanmıştır. Geleneksel Türk sanat müziğinde ayrılmaz ikili olarak

görülen bazı şair- besteci beraberliğini Şair Mehmet Turan Yarar ile sağlayarak ,1976'da Ankara'da başlayan sanatsal yolculuklarını 2002 yılında bu kitabın basımı ile taçlandırmışlardır. Diğer bir deyişle, muhtemelen Türk müziği tarihinde bir ilke imza atarak, bir şairin 100 şiirinin bir besteci tarafından bestelendiği eserlerin yer aldığı bir kitabın basımına vesile olmuşlardır. Özkan kitabın sunuş bölümünde, bu kitabın yazılma nedenini şöyle aktarır;

“Herhalde kaset-CD niyetiyle değil.50-60 yıl önceleri kullanılan “Tarihi Türk Müziği'nin çağrıştırdığı “tarihte kalmış” imajını silmek için. Ya da onun yerine özellikle Batı kökenli ve özentili kişilerin kullandığı “geleneksel” deyiminin yarattığı, adeta “bir değeri yok ama adet olmuş” düşüncelerini yok etmek için. Özetle en az Batı klasik müziği kadar değerli, fakat hakettiği yeri bir türlü alamamış olan klasik Türk müziğine nitelik ve nicelik açısından katkıda bulunmak için!” (Özkan, 2002a: Sunuş).

30 Usul, 50 Makamda Peşrev, Saz semai, Sirto, Longa ve Özgün Formlarda 100 Saz Eseri

Akın Özkan'ın çalgısal eserlerinden oluşan beşinci ve son kitabı “30 Usul, 50 Makamda Peşrev, Saz semai, Sirto, Longa ve Özgün Formlarda 100 Saz Eseri” da dördüncü kitabı gibi 2002 yılında yayımlamıştır. Daha önce bir bestecinin 100 eserini bir arada bulundurması özelliği ile pek benzerine rastlanmayan bu kitabın sunuşunda, Tanburi Cemil Bey ve öğrencisi Refik Fersan ile başlayan çalgısal eser besteleme geleneğinin Reşat Aysu, Aydın Oran, Hasan Soysal, Göksel Baktagir gibi bestecilerle devam ettiğini, buna rağmen geleneksel Türk sanat müziğinde çalgısal eserlere gereken önemin verilmediğine dikkati çekmiş ve bu doğrultuda saz eserlerinden oluşan bir kitap yayımlamayı amaçladığını vurgulamıştır (Özkan, 2002b: Sunuş).

“100 Saz Eseri” adlı kitabında 30 usul ve 50 makamın içinde Evcara ve şevkefza makamlarını farklı perdelerde birleştiren “Evc-i Şevk” makamında dört eser ve kendi terkip ettiği 16 zamanlı “Devr-i Ervah” adlı bir düğah saz eseri de bulunmaktadır.

Akın Özkan'ın büyük özverilerle hazırlayıp yayımladığı kitaplar onun öğrencisi olma şansını elde etmiş ve halen Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarında görev alan eğitimciler ve onların öğrencileri tarafından eğitimde kullanılmakta ve bu alana hizmet etmeye devam etmektedir. Eğitimciliğinin yanında geleneksel Türk sanat müziğine birçok eser kazandırmış Akın Özkan'ın geleneksel Türk sanat müziği makam ve usul bilgisine hâkimiyeti ile sanatından ödün vermeden, çalınır mı söylenir mi kuşkusuna kapılmadan bestelediği şarkıları ve saz eserleri ile yaşadığı dönemin en idealist bestecilerinden olduğunu söylemek mümkündür. Hatta öyle ki, bu sebeplerden

dolayı yaşadığı dönemde çağdaşlarının bestelediği çabuk öğrenilip seslendirilebilen eserlerinin yanında, onun eserlerinin zorluğuna ilişkin ağır eleştiriler almış fakat o değerlerinden ve müzikalitesinden ödün vermeden bestelerini yapmaya devam etmiştir. Bu yüzdendir ki eserleri çok fazla popüler olmamakla birlikte, müzikal düzeyi yüksek eserler olmuş, TRT ve devlet korolarında görev yapan, bestecinin yetiştirdiği başarılı öğrencileri tarafından icra edilmiştir. Hatta Özkan'ın şefliğinde bu eserlerin seslendirildiği birçok konser düzenlenmiştir. Her ne kadar bazı müzik çevrelerince zorluğu sebebiyle eleştirilere maruz kalsa da bu nitelikli eserler kendi alanında önemli mecralarda ödüllere layık görülmüştür. Sözleri şair Mehmet Turan Yazar'a ait "Bitmezdi Güzelbahçe'de Güzler Ne Güzeldi" adlı suzidil şarkısının 1996 yılında TRT'nin düzenlemiş olduğu Dede Efendi Şarkı Yarışması'nda ikincilik kazanması da bunun göstergelerindedir. Özetle; Akın Özkan Fransız şair, oyun yazarı ve edebiyat eleştirmeni Théophile Gautier (1811-1872)'in, "Mademoiselle de Maupin" adlı kitabının önsözünde bir slogan olarak kullandığı "L'art pour l'art"- "Sanat sanat içindir https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat_i%C3%A7in_sanat, erişim tarihi 4.6.2023) söylemini düstur edinerek sanatçı ve besteci kimliğinden ödün vermeden sanat yaşamını sürdürmüş, özgün besteleri ile geleneksel Türk müziğinde çağdaşı diğer besteciler arasında farklı bir konumda yer almıştır.

Özkan'ın kitaplarındaki eser sayısı 500'e yakın olmakla birlikte, TRT repertuarında 222 Sözlü, 42 saz eseri olmak üzere toplam 264 eseri mevcuttur.² Sözlü eserleri çalgısal eserlerine oranla daha fazladır. Bu konu hakkında şu bilgileri verir;

"Bizde müzik denince genellikle akla şarkı gelir. Sayısal olarak durum benim eserlerimde de öyle. Ancak sanat çevrelerince de ifade edildiği üzere saz eserleri nitelik olarak daha ağırlıklı. Gelişmiş dünya müziklerinin aksine enstrümantal kesime daha az önem verilmesini yayın kurumlarımız adına bir eksiklik olarak görüyorum. Değişik ritimlerimiz, zengin makam dizilerimiz çeşitli perdelere göçürmenin yarattığı duygu değişikliği nihayet sazın olanaklarını zorlamakla ve yeni formlar deneyerek saz müziğimizi pek çok geliştirmek mümkündür" (Özkan, 1992a: 4).

Akın Özkan bestecilikte bir yandan geleneksel ezgi ve ritim kalıplarının özgünlüğünü korumanın önemini vurgularken, diğer yandan Batı müziğindeki çok seslilik uygulamalarının geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılmasının önemini şu sözleriyle vurgular; "*Elimizde bir de çokseslilik yolu var ki; konservatuvarda yetişmekte olan gençlerimizin müziğimizin özünü dışlamadan ve Batı'ya*

² <https://www.notaarsivleri.com/arama.html?kelime=ak%FDn+%F6zkan> (erişim tarihi: 10.08.2023)

bilinçsizce özenmeden verdikleri ve verecekleri örnekler bugünkü sanat kaygısından uzak müzik türlerini yanında hakkettiği yeri alacaktır kanaatindeyim” (Özkan, 1992a:4).

Eserlerinde kullandığı ezgisel kalıplar ve ustalıkla yaptığı makam geçkilerinin yanında, ritimsel çeşitlilikler de çok dikkat çekmiştir. Özellikle saz eserlerinde haneler arasındaki usul değişimlerini ustalıkla kullanmış, yenilik arayışları sonucunda daha önce de belirtildiği gibi 16 zamanlı “Devr-i Ervah” adlı bir usul ve “Evc-i Şevk” adlı bir makam de terkip etmiştir. Nüans işaretlerini ve metronom bilgisini her eserinde mutlaka belirten Özkan, Batı müziğinin yazılı kültüre yansıyan unsurlarını da kullanmaktan geri kalmayarak değişime ve yeniliğe açık sanatçı kimliğini ortaya koymuştur.

Problem Durumu

Tanburi besteci ve eğitimcilik yönüyle geleneksel Türk sanat Müziğine büyük hizmette bulunmuş, bestelerinin çoğu TRT repertuvarına girmiş bir müzik insanı olarak Akın Özkan’ın sanatçı kimliğini ortaya koyan bilimsel bir çalışma yapılmamıştır. Bu alanda çalışma yapan birçok araştırmacının onun terkip edip bir de fasıl bestelediği evc-i şevk makamının varlığından ve eserlerinden yeterince bilgisi olmamalarından dolayı bu çalışmanın yapılması bir gereklilik haline gelmiş ve bu gereklilik çalışmanın problem durumunu oluşturmuştur. Bu açıdan çalışmanın problem cümlesi “Akın Özkan’ın terkip ettiği evc-i şevk makamı hangi dizilerden oluşmuştur?” olarak belirlenmiştir. Bu problem cümlesine bağlı olarak da alt problemler oluşturulmuştur. Çalışmanın alt problemleri şunlardır:

1. Evc-i şevk makamında bestelenen en büyük sözel tür olan evc-i şevk kârın geleneksel kâr türü ile benzerlik ve farklılıkları nelerdir?
2. Evc-i Şevk kârın müzikal analizi yapıldığında tür ve biçim özellikleri nelerdir?
3. Evc-i Şevk kâr özelinde Akın Özkan’ın kâr türüne ilişkin bestecilik özellikleri nasıldır?

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini tanburi, besteci ve eğitimci Akın Özkan’ın terkip ettiği evc-i şevk makamı ve bu makamda bestelediği klasik fasılı, örneklemini ise bu makamda bestelenen en büyük sözel tür olması açısından evc-i şevk kârının tür ve biçim analizi oluşturmaktadır.

YÖNTEM

Tanburi besteci Akın Özkan'ın terkib ettiği “Evc-i Şevk” makamı ve bu makamda bestelemiş olduğu kârının müzikal analizinin, tür ve biçim analizinin, yapıldığı bu çalışma nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılarak gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” yöntemidir. (Yıldırım ve Şimşek, 2008:39). Akın Özkan'ın biyografik analizi, kendisinin hayatını anlattığı kayıtların transkripti sonucu oluşturulmuştur. Gelenekte kâr türüne ilişkin veriler literatür taraması yöntemiyle gerçekleştirilirken, evc-i şevk kârın makamsal bilgisinin anlatımında dizek şeması kullanılarak, kârın güfte, tür ve biçim analizi de şemalar ile gösterilerek doküman analizi yöntemlerinden faydalanılmıştır.

BULGULAR

Geleneksel Türk sanat müziğinin makamsal bilgisine oldukça hâkim olan Özkan, yapmış olduğu bestelerinde belli başlı makamlarda eserler bestelemek yerine saz-kâr, suzidilara, muhayyer sümbüle, pesendide, hisarbuselik, zavil, ferahnak vb. gibi sıklıkla kullanılmayan birçok farklı makamda da eserler vermiş, makamlara olan hakimiyetinin bir sonucu olarak neşenin doruğu anlamına gelen “evc-i şevk” adını verdiği bir makam terkib ederek, bu makamda 15 eserden oluşan bir klasik bir fasıl bestelemiştir. Özkan 1997 yılında katıldığı Balıkesir 1.Türk Müziği Sempozyumu'nda yeni bir makam terkib etme sebeplerini şu şekilde dile getirmiştir; “*Sevgili dinleyicilerim Klasik Türk müziğinin tarihî olmadığını, yaşadığını gösterme açısından bu sanat dalına yapılabilecek en değerli katkının üretim olduğunu düşündüm. Hem yeni bir makam üretimi hem de yeni besteler*” (Özkan, 1998 :37). Neşenin doruğu olarak Türkçeye çevrilen “Evc-i Şevk” makamı şöyledir:

Evc-i Şevk Makamı (Neşenin Doruğu)

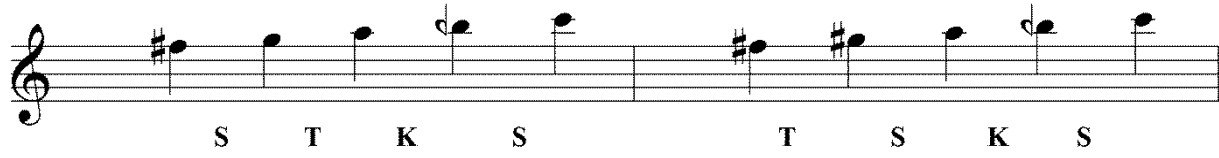
Durağı: Hüseyini aşiran perdesidir.

Güçlüleri: 1. derece güçlü evç, 2. derece güçlü buselik, 3. derece güçlü düğah perdeleridir.

Seyri: İnicidir.

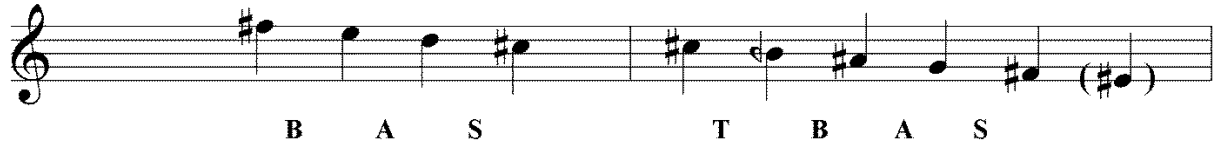
Yeden: Kaba nim hisar perdesidir.

Dizileri: Makam, yerindeki Evcara makamının bileşik şekli ile hüseyini aşıran perdesinde seslendirilen Şevkefza makamı dizilerinin birleşmesinden oluşur.



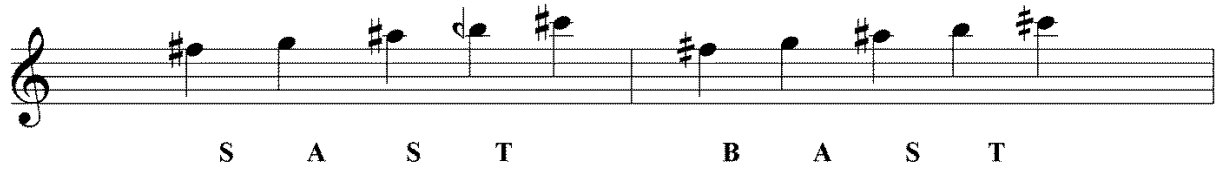
Eksik Segâh Beşlisi

Eksik Müstear Beşlisi

*Dizi 1. Evcara makamı dizisi .*

Hicaz Dörtlüsü

Hicaz Beşlisi



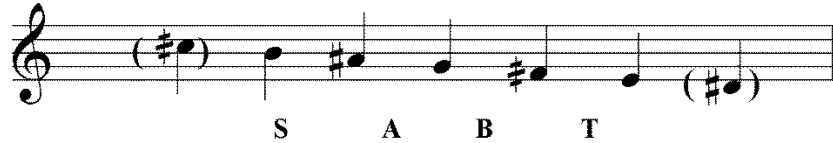
Hicaz Beşlisi

Hicaz Beşlisi



Hicaz Beşlisi

Nikriz Beşlisi



Nikriz Beşlisi

Dizi 2. Hüseyini aşıranda şevkefza makamı dizisi.

Seyir

Bileşik evcara makamı dizisinin tamamı veya orta ve üst bölümü kullanılarak, eviçte segâh ve müstear eksik beşlileri ile kalış yapılır. Evcara makamının kararındaki hicaz beşlisi, eviç perdesine taşınarak ve yeden olarak tanini aralığı kullanmak suretiyle, hüseyini aşiran perdesindeki şevkefza makamının başlangıç bölümündeki perdeler kazanılmış olur. Buselik perdesinde zirgüleli hicaz makamı dizisi gereği mahur perdesinde hicaz beşlisi kullanılabilir. Dügâh perdesindeki nikrizli asma kalıştan sonra hicaz perdesi kazanılarak, hüseyini aşiran perdesinde yarım yedenle karar verilir (Özkan, 1996).

Akın Özkan geleneksel Türk sanat müziğine kazandırdığı evc-i şevk makamında 15 eserden oluşan bir fasıl bestelemiştir. Bu fasıl peşrev, saz semaisi ve sirto olmak üzere üçü çalgısal, kâr, birinci beste, ikinci beste, ağır semai, yürük semai ve yedi şarkı olmak üzere 12 sözel türden oluşmaktadır³. Bu çalışmanın örnekleme sözlü türlerin en büyüğü olan evc-i şevk kârın tür ve biçim analizi olarak belirlenmiştir. Bu eserin analizine geçmeden önce kâr türünün gelenekte kullanımına değinmek yerinde olacaktır.

Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Kâr Türü

Farsça bir kelime olan Kâr (کار) iş, güç, kazanç, temettü anlamlarına gelmektedir (Devellioğlu, 1998: 488). Geleneksel Türk sanat müziğinde kârlar gerek kullandıkları usuller gerekse kullandıkları ezgisel ve makamsal yapıları ile bestecilerin müzikal birikimlerini gösterdikleri en uzun soluklu tür olarak nitelendirilmektedir. Özkan kâr türünü, Türk musikisinde din-dışı sözlü eserlerin en büyüğü ve bestecinin sanat gücünü ortaya koyduğu en büyük eserler olarak tanımlamıştır (Özkan, 1987: 84). Özalp'e göre kâr türü Türk musikisinin en eski ve en sanatlı sözlü beste şekillerinden biri ve dindışı en büyük formudur. (Özalp, 1992: 119).

Kâr türünü belirleyen en önemli özelliklerden biri, bestecilerin büyük önem verdikleri ve ezgisel yapıyı ön plana çıkardıkları terennüm bölümü ile başlamasıdır. Bununla birlikte, Itri'nin Neva-kârının terennüm yerine sözle başlamasının bu duruma istisna teşkil ettiğini belirtmek yerinde olacaktır. Kârlarda genellikle kendi başlarına bir anlamı olmayıp, bir araya geldiklerinde usulü doldurmak amacıyla kullanılan “yellel li”, “tennen ni”, “tadir ney” vb. sözlerden oluşan ikâi terennümün yanında, bestecinin esere kendinden eklediği ve anlamı olan “kurbanın olam”, “a sultanım”, “a canım” vb. gibi sözlerin kullanıldığı lâfzî terennüm de sıklıkla kullanılmaktadır

³ Evc-i şevk makamındaki fasıla ait notalar Ek I 'de yer almaktadır.

(Özkan, 1987: 85). Yavaşça kârların bestelenmesinde terennümün önemini şu benzetme ile açıklamaktadır; Binanın inşa edilmişinde harç ne kadar önemliyse terennümler de kârların inşasında o kadar önemlidir. Terennümler kârın harcıdır (Yavaşça, 2002: 403).

Kârlar usulleri bakımında irdelediğinde çoğunlukla “Devr-i Hindi”, “Hafif”, “Devr-i Revan”, “Düyek”, “Devr-i Kebir”, “Nim Sakil”, “Evsat”, “Zencir”, “Sakil”, “Muhammes”, usulleriyle bestelendikleri görülmektedir (Özalp, 1992: 12).

Geleneksel Türk sanat müziğinin en uzun soluklu sözel türü olarak kabul edilen kârlara ilişkin en eski kaynak Kantemiroğlu'nun⁴ 18.yy'ın başlarında yazdığı “Kitâbu’ilmî’l mûsikî alâ vecih’l-hurûfât” Edvârî'dır. Tura tarafından çeviri yazımı yapılmış olan bu edvarda, Kantemiroğlu'nun kârlarında Farsça sözler kullandığını, bu yüzden kendinden sonra gelen bestecilerin de sözlerini Farsça şiirlerden seçtiği vurgulanmaktadır. Fakat daha sonra Türkçe şiirlerin de kullanılmaya başlandığını söylemek mümkündür (Akdoğan, 1995: 290). Adı geçen edvarda Kantemiroğlu'nun hanende faslı başlığında, öncelikli olarak yapılan taksimden sonra beste, nakış, kâr, semai ve saz semai ile faslın son bulduğundan bahsetmesine rağmen, çeviri yazımını yapan Tura günümüzde kârların faslın başındaki ilk sözlü eser olarak yer aldığını açıklamıştır. (Tura, 2001:187). Kantemiroğlu edvarında üç çeşit kâr biçiminden bahsetmiştir; biri iki beyitli (dört mısralı), biri üç beyitli (altı mısralı) ve zeylli, (ekli), diğer bir şekli de üç beyitli (altı mısralı), fakat zelysiz (eksiz) dir (Tura, 2001: 177).

Kantemiroğlu'nun eserinde bahsi geçen üç çeşit kâr biçimine rağmen, günümüzde birçok farklı biçime sahip kârın varlığı söz konusudur. Yasin Bol tarafından hazırlanan “Biçimsel Açıdan Türk Müsikisinde Kâr Formu” adlı yüksek lisans tezi YÖK Tez’de yer almaktadır. Konuya ilişkin ayrıntılı değerlendirmelere bu platformdan ulaşmak mümkündür.⁵

⁴Dimitri Kantemiroğlu ya da Dimitri Kantemir (26 Ekim 1673 – 1723) https://tr.wikipedia.org/wiki/Dimitri_Kantemiro%C4%9Flu

⁵Bol, Y. (2016). Biçimsel Açıdan Türk Müsikisinde Kâr Formu, Erzurum.

EVC-İ ŞEVK KÂR

Sengin semâî ♩ = 120

Söz: M. Turan YARAR
Müzik: AKIN ÖZKAN

Te ne ni te nen te ne ni te nen na te ne dir ney

te ne ni te nen ten te ne nen na te ne dir ney

ye le li ye lel ye le li ye lel yâ la yel lel le lel lel

Ağır düyek ♩ = 100

te ne ni te nen ten te ne nen na te ne dir ney Rit...

Gel ey se her ye li gel gel ba ha rı söy le şe

lim te nen te nen ta dir dir ney

Ba ha rı bit me ye cek bir

di ya rı söy le şe lim te nen te nen ta

dir te nen Ye ter Ne va da Mu

Evc-i şevk kâr

- 2 -

hay yer de Sû zi dil de ye ter

te nen te nen te ne dir te nen Sus ey gö nül te li

ar tık ka ra nı söy le şe lim

Sengin semâi ♩ = 100 Ev ci şevk söy le şe lim

te ne ni te nen te ne ni te nen

na te ne dir ney a man a man

Semâi ♩ = 100 te ne ni tenen te ne ni tenen na te ne dir ney 2. Rit.....

Nehe def ler ne he ves ler ka la cak tır ge ri ye

te ne ni ten te ne na Ku la Hak tan bir a vuç yer

ka la cak tır ge ri ye te ne ni ten na te ne dir

Evc-i şevk kâr
- 3 -

Yürü mutrîb yeni bir şevk ile çal kârımızı
te ne ni ten na te ne dir U nu tul sak ta bu ses ler
ka la cak tır ge ri ye ka la cak tır ge ri ye
Sengin semâi = 120
te ne ni te nen ten nen ni te nen na te ne dir
ney te ne ni tenen te ne ni te nen na te ne dir ney (2.Rit.)
Ağır düyek = 90
Sus ey gönül teli artık kararı söyle şe
lim Ev ci şevk söy le şe lim (SON)

279/15-22.01.1999

Gel ey seher yeli gel, gel bahârı söyleşelim
Baharı bitmeyecek bir diyârı söyleşelim
Yeter Neva da, Muhayyer de ,Sûzidil de yeter
Sus ey gönül teli artık, kararı söyleşelim

Ne hedefler ne hevesler kalacaktır geriye
Kula Hakk' tan bir avuç yer kalacaktır geriye
Yürü mutrîb yeni bir şevk ile çal Kâr'ımızı
Unutulsak ta bu sesler kalacaktır geriye

Nota 1. Evc-i Şevk Kâr.

Evc-i Şevk Kâr'ın Tür ve Biçim Analizi

Akdoğu müzik eserlerinde biçimsel öğeler başlığında bölümü şöyle tanımlar; bir eserde gerek ritmik gerek makamsal olarak farklı etki yarattığı için birbirlerinden ayrılan ezgisel bütünler bölüm olarak adlandırılmaktadır. Diğer bir deyişle, eserin içinde yeni bir makam, ya da usul değişimi sonucunda, bir önceki bölümün yarattığı işitsel etkiyi unutturması, yeni bir bölümün başladığının göstergesidir (Akdoğu, 1995; 60). Bu çalışmanın örneklemini teşkil eden evc-i şevk kâr Akdoğu'nun ifadesinden yola çıkılarak incelenmiş ve bölümleri belirlenmiştir. Eserin tür ve biçim analizi şu şekildedir;

1.TERENNÜM	}	SENGİN SEMAİ	A BÖLÜMÜ
1.MISRA+2. TERENNÜM		AĞIR DÜYEK	B BÖLÜMÜ
2. MISRA + 3.TERENNÜM	}	SENGİN SEMAİ	C BÖLÜMÜ
3. MISRA +4. TERENNÜM		SEMAİ	D BÖLÜMÜ
4. MISRA	}	SENGİN SEMAİ	E BÖLÜMÜ
5. TERENNÜM		AĞIR DÜYEK	B' BÖLÜMÜ
5. MISRA +6. TERENNÜM			
6. MISRA+7. TERENNÜM			
7.MISRA+8. TERENNÜM			
8. MISRA			
9. TERENNÜM			
4. MISRA (ZEYL)			

Tablo 1. Evc-i Şevk Kâr'ın tür ve biçim analizi.

Müzikal analizi yapılan kârda bölüm olgusunu yaratacak en belirgin özelliğin eser içinde kullanılan usul değişimleri olduğu dikkat çekmektedir. Diğer bir deyişle, usullerin değişimi işitsel etkiyi de değiştirdiği için eserde bölümler usul değişimlerine göre belirlenmiştir.

A bölümü sengin semai usulünde birinci terennümle başlar. Evcara makamının eksik müstear beşlisi ile başlayan bu bölümde makamın ana dizisi gösterildikten sonra eviç perdesinde yapılan asma kalışla B bölümüne geçilir.

B bölümü ağır düyek usulü ile başlar, birinci dörtlüğün birinci mısrası ve ikinci terennüm, ikinci mısra ve üçüncü terennüm, üçüncü mısra ve dördüncü terennüm ve en sonda yer alan dördüncü mısradan oluşur. Bu bölüm, ezgisel olarak incelendiğinde bölümün ilk ölçülerinde kullanılan Evcara makamı ezgilerinden sonra hüseyini aşiran perdesindeki şevkefza makamına geçildiği, bölümün sonunda evc-i şevk makamı ile bölümün tamamlandığı görülür.

C bölümü sengin semai usulündeki beşinci terennümden meydana gelir. Bu bölümde hüseyini aşırın perdesindeki buselik dizisine geçki yapılarak, usul ve makam değişimi sonucunda yeni bir işitsel etkinin oluşur.

D bölümü, İkinci dörtlük ile başlar ve semai usulündedir. Bu bölüm beşinci mısra altıncı terennüm, altıncı mısra yedinci terennüm, yedinci mısra sekizinci terennümden ve en sonda yer alan sekizinci mısradan oluşmaktadır. D bölümü makamsal olarak değerlendirildiğinde, C bölümünde başlayan hüseyini aşırındaki buselik dizisinin ardından tekrar aynı perdede şevkefza makamına geçer.

E Bölümü ise sengin semai usulündeki dokuzuncu terennümü içermektedir. En sondaki ağır düyek usulündeki bölüm ise ezgisel olarak B bölümünün bir kısmını içerirken hüseyini aşırındaki şevkefza dizisinden oluşur. Sözel olarak da B bölümünde yer alan dördüncü mısranın sözlerini içermesi ve B bölümü ile benzerlik taşıması sebebiyle B' bölümü olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla Kantemiroğlu'nun zeylli olarak tanımladığı kâr çeşidine bir örnek teşkil etmektedir.

Beş bölümün art arda seslendirilmesinden sonra ilk bölümlerin aynı şekilde, özet veya benzer bir şekilde yinelenmesi ile oluşan biçim beş bölümlü dönüşümlü biçime örnektir (Akdoğan, 1995: 112). Dolayısıyla bu kârın A+B+C+D+E+B' olarak bestelenmiş beş bölümlü dönüşümlü bir biçimde bestelendiğini söylemek mümkündür.

Evc-i şevk kârdaki usul değişimleri sonucunda elde edilen biçimsel yapıya, usullerdeki metronom değişimi perspektifinden bakıldığında şu tespitler yapılmıştır; A bölümü sengin semai usulünde ♩=120 metronom ile yazılmışken, B bölümü ağır düyek usulünde ♩=100 metronom ile devam etmiştir. C bölümünde tekrar ♩=120 metronomla sengin semai usulüne geçilmiş ve D bölümü ise semai usulünde ♩=100 metronomla bestelenmiştir. E bölümündeki sengin semai usulüne geçildiğinde tekrar ♩=120 metronom tercih edilmiş ve ağır düyek usulündeki B' bölümünde ise ♩=90 metronomla eser son bulmuştur.

Sengin semainin kullanıldığı A, C, E bölümlerinin kârın ikâi terennüm bölümleri olup, daha ritmik bir metronom kullanılması bestecinin sözlerin kullanılmadığı uzun terennüm cümlelerinde esere bir dinamizm katarak, ezgisel yapıyı terennümün ritmik yapısıyla daha da ön plana çıkarmak istediğini düşündürmektedir. B ve D ve B' bölümlerinin ise daha ağır metronomlarda bestelenmesinin ise bestecinin küçük terennüm cümleleri dışında daha çok güfteye ağırlık verilen bölümlerde, güftenin anlamına vurgu yapmak istediği hissini uyandırmaktadır. Ayrıca B ve B' bölümlerinin her ikisi de ağır düyek usulünde bestelenmiş olmasına rağmen, B' bölümünün eserin

son bölümü olduğu için esere karar hissi vermek amacıyla daha düşük ritimde bestelenmiş olma ihtimalini düşündürmektedir. Dolayısıyla usul ve metronom değişimlerinin eserde oluşabilecek monotonluğu önleyerek esere dinamizm kattığını söylemek mümkündür.

Batı sanat müziği bestecilerinin aksine, geleneksel Türk sanat müziği bestecileri tarafından genellikle görmezden gelinen ya da yeterince önemsenmeyen metronom konusunun Akın Özkan'ın diğer eserlerinde olduğu gibi, bu eserinde de önemle vurgulanması dikkat çekicidir. Tür ve biçim analizi yapılan evc-i şevk kârda eser içindeki usul değişimlerinde bile metronomların özellikle belirtilmesi, Akın Özkan'ın bestecilik anlayışındaki titizliğini ve özgünlüğünü ortaya koymuştur.

Evc-i Şevk Kâr'ın Güfte Şeması

“Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Kâr Türü” başlığında da belirtildiği üzere, bu türün en belirleyici öğelerinden biri, çoğunlukla eserin başından itibaren sıklıkla kullanılan terennümlerdir. Bu bölümler ezgisel unsurların ön planda tutulduğu, sözden çok ezgiye vurgu yapılan ve eserde önem arz eden bölümlerdir. Dolayısıyla terennümün ve eserin sonunda yer alan zeylli (ekli) bölümün görünürlüğünün daha belirgin ifade edileceği düşüncesiyle, evc-i şevk kârın güfte şeması aşağıdaki gibidir:

Birinci Dörtlük

- 1.TERENNÜM+ 1. MISRA
- 2.TERENNÜM+2. MISRA
- 3.TERENNÜM+3. MISRA
- 4.TERENNÜM+4. MISRA

İkinci Dörtlük

- 5.TERENNÜM+ 5. MISRA
- 6.TERENNÜM+6. MISRA
- 7.TERENNÜM+7. MISRA
- 8.TERENNÜM+8. MISRA
- 9.TERENNÜM+ 4. MISRA (ZEYL)

Tablo 2.Evc-i Şevk Kâr'ın güfte şeması.

Evc-i Şevk kârın güftesi, şair-besteci birlikteliğinin en güzel örneklerinden biri olarak Akın Özkan'ın yüzlerce eserinin şairi Mehmet Turan Yazar tarafından, Türkçe olarak iki dörtlük halinde yazılmıştır. Dolayısıyla bu eserin Kantemiroğlu'nun kârlarında kullandığı Farsça sözlerin zaman içinde değişim ve dönüşümü sonucunda, Türkçe şiirlerin tercih edildiğine örnek teşkil ettiğini söylemek mümkündür.

Kantemiroğlu'nun da edvarında vurguladığı gibi bu kârın da terennümle başladığı ve her mısradan önce farklı ezgisel yapılarla terennümlerle devam ettiği dikkat çekmektedir. Böylece farklı terennümlerin kullanımının esere bir coşku kattığını söylemek mümkündür. İki dörtlükten oluşan kârda birinci dörtlüğün sonunda yer alan “Sus ey gönül teli artık, kararı söyleşelim” mısrasına, “evc-i şevk söyleşelim” cümlesi eklenerek makamın adı da şiir içinde vurgulanmış, ezgisel yapı ile sözel yapı arasında bir bağ kurulmuştur.

Eserin ikinci dörtlüğünün biçimsel olarak oluşumu da birinci dörtlük ile örtüşmektedir. Fakat ikinci dörtlüğün son mısrasına ek olarak yeni bir terennüm ezgisinin eklenmesi ile dördüncü dörtlüğün tekrar edilmesi dikkat çekicidir ki bu durumun Kantemiroğlu'nun edvarında bahsi geçen zeylli kâr özelliğini yansıttığını söylemek mümkündür. Her ne kadar Kantemiroğlu altı mısralı zeylli kâr çeşidinden bahsetmiş olsa da Özkan'ın bu tanımlama dışında sekiz mısralı zeylli bir kâr besteleyerek bu türde özgün bir yapı oluşturduğu söylenebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

TRT'de tanburi ve koro şefi olarak yirmi altı yıl görev aldıktan sonra emekli olan tanburi besteci Akın Özkan, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nın kurucu öğretim görevlilerinden biri olarak başladığı eğitimcilik hayatına on beş yıl boyunca Türk sanat müziği solfej ve kuramı, koro, tanbur ve toplu uygulama gibi dersler vererek devam etmiş, alanında yetkin birçok sanatçı ve eğitimcinin yetişmesine katkıda bulunmuştur. Konservatuvardaki eğitimciliğinin yanında birçok idari görevde yer almıştır.

Akın Özkan Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı'ndaki eğitimciliği süresince beş kitap yayımlamıştır. Gerek çalgısal gerek sözel açıdan birçok farklı tür, makam ve usulde bestelediği eserleri öğrencilerinin eğitimlerine büyük fayda sağlamıştır. Kitaplarındaki eser sayısı 500 civarında olmakla birlikte, TRT repertuvarında 222'si sözlü, 42' si saz eseri olmak üzere toplam 264 eseri yer almaktadır.

Akın Özkan 16 zamanlı “Devr-i Ervah” adlı bir usul terkip etmiş ve aynı usulde düğah makamında bir saz eseri bestelemiştir. Evcara makamının bileşik şekli ile hüseyini aşiran perdesinde Şevkefza makamı dizilerinden oluşan “Evc-i Şevk” makamını terkip ederek aynı makamda 15 eserden oluşan bir fasıl bestelemiştir. Yeni bir usul ve makam terkip ederek de çağdaşları içinde yenilikçi ve değişime açık bestecilik yönünü ortaya koymuştur.

Özkan'ın evc-i şevk kârında bölümler usul değişimleri sonucunda işitsel etkinin de değişimi sonucunda belirlenmiştir. Beş bölümlü dönüşümlü bir biçimde bestelenen kârın biçim kurgusu A+B+C+D+E+B' şeklindedir. Evcara ve hüseyni aşiran perdesindeki şevkefza makamının birleşimi ile oluşan evc-i şevk kârda, C ve D bölümlerinde hüseyni aşiran perdesinde buselik makamına geçki yapılmış, bunun haricinde eser makamın genel seyri ile devam etmiştir.

Kârlar genellikle büyük usullerle bestelenirken, Özkan bestelediği kârda A, C ve E bölümlerinde sengin semai, B ve B' bölümünde ağır düyek, D bölümünde ise semai gibi küçük usulleri kullanmıştır. Büyük usulle eser besteleme geleneğinin yok olmaya başladığı, daha küçük soluklu usullerin tercih edildiği günümüzde Özkan da bu yola başvurmuştur. Bu durum, icrası hayli zor olan evc-i şevk makamındaki kârın usul konusunda daha kolay algılanır olması konusunda bestecinin özel bir çaba gösterdiğini düşündürmektedir. Bununla birlikte her ne kadar daha kolay icra edilen usulleri tercih etse de usul değişimlerinde yaptığı metronom değişiklikleri üzerinde hassasiyetle durmuş ve bu değişimler eserin dinamizm ve coşkusunu arttırmıştır.

Gelenekte kâr türü başlığında da değinildiği üzere, Kantemiroğlu'nun edvarında kârlarda kullanılan Farsça şiirlerin zaman içinde değişime uğrayarak, Türkçe şiirler tercih edilmeye başladığı dikkat çekmektedir. Özkan da bu durumun bir temsilcisi olarak evc-i şevk kârını Mehmet Turan Yarar'ın yazdığı iki dörtlükten oluşan Türkçe bir şiirle bestelemiştir.

Kantemiroğlu'nun edvarında bahsettiği üzere gelenekte kârlar iki beyitli (dört mısralı), üç beyitli (altı mısralı) ve zeylli (ekli), ve diğer bir şekli de üç beyitli (altı mısralı), fakat zelysiz (eksiz) olarak bestelenmiştir. Özkan ise bunların dışında iki dörtlük (8 mısralı) ve zeylli (ekli) bir biçim kullanarak türü daha özgün bir şekilde kullanmıştır.

Sonuç olarak, Akın Özkan'ın sanatı sanat için yapan, geleneğe bağlı ve klasik üslupta eserler besteleyen bir besteci olmasının yanında, Batı sanat müziğinin metronom ve nüans gibi müzikal unsurlarını kullanmaktan kaçınmayan, terkip ettiği usul ve makam ile yeniliğe açık bir besteci olduğunu söylemek mümkündür.

Geleneksel Türk sanat müziğine eğitimciliği, tanburiliği, besteciliği ile önemli katkılar sağlamış bir kişi olarak, Akın Özkan'ın eserlerinin TRT ve devlet korolarında daha görünür olması ve daha çok icra edilmesi önerilmektedir.

Eserlerinde kullandığı makam ve usul geçkilerinin çeşitliliği dolayısıyla, bu alanda eğitim veren konservatuvarların derslerinde ve öğrenci dinletilerinde eserlerine daha çok yer verilmesinin öğrencilerin gelişimine büyük katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Terkip ettiği “Devr-i Ervah” usulünde saz eserleri bestelenerek bu usulün de geleneksel Türk sanat müziği usulleri arasında yer alması sağlanabilir.

Bu çalışmanın örneklemini oluşturan evci şevk makamındaki kâr başta olmak üzere bu makamda bestelenmiş fasılın, icracıların repertuvarlarında yer alması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.

Bol, Y. (2016). *Biçimsel Açıdan Türk Müsikisinde Kâr Formu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana sanat Dalı. Erzurum.

Devellioğlu, F. (1998). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. (15.Basım) Ankara:

Aydın Kitabevi Yayınları.

Özalp, N. (1992). *Türk Müsikîsi Beste Formları*. Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.

Özkan, A. (1992a). *40.Yıl 40 Saz Eseri*. İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı. Yayın No:4.

Özkan, A. (1992b). *40.Yıl 100 Şarkı*. İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı. Yayın No:5

Özkan, A. (2000). *50. Yıl-3. Kitap* (1. Basım). İzmir: Can Ofset.

Özkan, A. (2002a). *Mehmet Turan Yarar'ın Şiirleriyle Akın Özkan'dan 20 Usul, 45 Makamda 100 Eser- 4. Kitap*. İzmir: Can Ofset.

Özkan, A. (2002b). *100 Saz Eseri 5.Kitap* (1. Basım). İzmir: Can Ofset.

Özkan, A. (1998). Evc-i Şevk Makamı, *Balıkesir 1. Türk Müziği Sempozyumu Bildiri Kitabı*, (37-41 ss.). Balıkesir/Türkiye.

Özkan, A. (1996). *Akın Özkan'ın Yayımlanmamış Türk Müziği Solfej ve Kuramı Ders Notları*. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı. İzmir.

Özkan, İ.H. (1987). *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyât. İstanbul.

Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu (Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât)*. Çeviri Yazım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

İnternet: Akın Özkan'ın Kendi sesinden Hayat Hikâyesi.Web:

<https://www.youtube.com/watch?v=SSBU8rm-h0s&t=614s> (erişim tarihi: 16. 7.2023)

Sanat Sanat İçindir. https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat_i%C3%A7in_sanat (erişim tarihi: 4.6. 2023)

Akın Özkan'n TRT Repertuvarındaki Eserleri

<https://www.notaarsivleri.com/arama.html?kelime=ak%FDn+%F6zkan> (erişim tarihi: 8.7. 2023)

Dimitri Kantemiroğlu

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dimitri_Kantemiro%C4%9Flu (erişim tarihi: 18.8.2023)

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

Akın Özkan is one of the most important traditional Turkish art music representatives of his period as a tanbur player, composer and educator. His musical studies, which started with traditional Western music by playing the mouth harmonica during secondary school, gained more momentum in high school, and Özkan was introduced to traditional Turkish art music during this period. After listening to the works of Selim III such as “Çin-i Geysusuna” and “Ab-ü Tab ile Bu Şeb”, he was

very impressed and changed his musical direction in this direction. During the same period, he listened to Münir Nurettin Selçuk records, took tanbur lessons from Sadun Aksüt and continued his musical studies at the Kadıköy Musiki Society, Hüseyin Saadettin Arel's Advanced Turkish Music Association and the Municipal Conservatory. When he started to play tanbur at TRT Istanbul Radio in addition to his association studies, his performance was appreciated by tanburi Necdet Yaşar, which further encouraged his music studies.

At the Higher School of Commerce, he played tanbur in Nevzat Atlığ's university choir and became more recognised in this field. His compositional work, which he started in 1952, attracted the attention of music people within a few years and in 1955 he started to work as a paid employee at TRT Izmir Radio. He started to work as a tanburi at the Izmir Radio, and became a choir conductor at TRT Ankara Radio. Özkan came to the forefront with his compositions and his compositions were recorded by well-known artists of his time such as Müzeyyen Senar, Kutlu Payaslı, Nesrin Sipahi, Ziya Taşkent, Güneri Tecer, Zekai Tunca and Zeki Müren.

After retiring from TRT, Özkan settled in İzmir and started to continue his musical life as an educator as one of the founders of Ege University State Turkish Music Conservatory and took part in many administrative positions in the same institution. During his tenure at the Conservatory, as an idealistic and disciplined educator, the first two books of his compositions, "40th Year One Hundred Songs" and "40th Year 40 Saz Eseri", were published by Ege University State Turkish Music. These books were followed by "50. Yıl-3. Kitap", "20 Usul, 45 Makamda 100 Eser from Akın Özkan with Mehmet Turan Yarar's Poems" and his fifth book "100 Saz Eseri".

As an educator who has principles, who advocates that discipline is very important in music, and who always pushes the limits of his students, he has raised very successful students. He has a great contribution to the training of many music people who are currently working as singers and instrumentalists in various music institutions such as TRT, Turkish music conservatories, Turkish music choirs and as teachers in national education.

PURPOSE

As an artist who cares about the classical style but is also open to innovations, he composed a 16-time method called "Devr-i Ervah" and a makam called "Evc-i Şevk" and composed a fasıl consisting of 15 pieces in the same makam. The lack of sufficient academic studies on Akın Özkan's artistic personality made it necessary for me to carry out this study as a student he trained.

METHODOLOGY

While the universe of the study consists of Akın Özkan as a tanburi, composer and educator, the genre and form analysis of the Evc-i Şevk Kâr, in terms of the evc-i şevk makam he composed and being the largest verbal genre composed in this makam, constitutes the sample of the study. In this study, Akın Özkan's life is analysed through biographical analysis and the data on the genre of kâr in the tradition is analysed through historical method. The makam information of the sample of the study, Evc-i Şevk Kâr's information was shown on the verse diagram, the analysis of the lyrics, genre and form analysis were also shown with diagrams and document analysis methods were used.

DISCUSSION AND RESULTS

Onur Akdoğu's method of genre and form analysis was taken as a reference in the formation of the formal structure of evc-i şevk Kâr, and it was found that it was composed as A+B+C+D+E+B' in a five-part alternating form.

The similarities and differences between the findings related to the methods and poetic features of the kârs in Kantemiroğlu's "Kitâbu'ilmî'l mûsikî alâ vechi'l-hurûfât" Edvârı and Özkan's kârs were determined, and based on this, the data regarding Özkan's understanding of composition in the kârs genre were evaluated. The composer's preference for Turkish poetry instead of Persian poetry, which is traditionally used in the composition of kârs his preference for small methods instead of the large methods used in traditional kârs, and his choice of a poem consisting of two quatrains reveal his innovative approach to composition. The composer adhered to the traditional structure by attaching great importance to the terrenum section, revealing the similarity between the traditional and contemporary kâr. In addition to this, the changing method and metronome in each section have been determined as elements that draw attention and add a dynamic structure to the work.

SUGGESTIONS

This study was carried out with the aim of drawing attention to Akın Özkan's artistic personality and the makam of evc-i şevk, which he compounded, so that these works can be included more in Turkish music institutions and contribute to music people working in the field of traditional Turkish art music. Therefore, it is suggested that a total of twelve lyrical pieces with the 1.beste, 2.beste, ağır semai, yürük semai and seven songs, and three instrumental.pieces, namely peşrev, saz semaisi

and sirto, should be included in the repertoire of the performers, especially the makam of evc-i şevk and the kâr compounded in this makam.

It is possible to say that the use of the evc-i şevk makam, which has such a challenging makam scale, in conservatory education will make a great contribution to the students' perception of makam and solfege.

I. EVC-İ ŞEVK FASIL

EVC-İ ŞEVK PEŞREV

Nim çember � = 80

AKIN ÖZKAN

1.

2.

(SON)

The image displays a musical score for the Evc-i Şevk Peşrev, consisting of ten staves of notation. The score is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are two section markers, §, with the numbers 3 and 4 above them, indicating specific measures. The score concludes with a final section marker § and a copyright notice: 234/1-01.06.1999.

Nota 2. Evc-i Şevk Peşrev.

EVC-İ ŞEVK NAKŞ BESTE

Söz: Mehmet Turan Yazar
Beste: AKIN ÖZKANDevr-i kebir $\text{♩} = 68$

Han gi der ya
lar da yüz dük taş ma yan bil
mez bi zi Ev ci şev kin
den bu aş kın aş ma yan bil
mez bi zi Ser vi
na zım nev ni
hâ lim taş ma yan bil
mez bi zi Ser vi

boy lum gül fi
da nım aş ma yan bil
mez bi zi (SON) Ar şa
yük sel diy se
an lar der di miz den
bir ta bib Hak ka
Ceb ra il ka
dar yak laş ma yan bil
mez bi zi

236/3- 09.06. 1996

Hangi deryalarda yüzdük, taşmayan bilmez bizi
Evc-i şevkinden bu aşkın aşmayan bilmez bizi
Arşa yükseldiyse anlar derdimizden bir tabib
Hak'ka Cebrail kadar yaklaşmayan bilmez bizi

Nota 3. 1. Beste, Hangi deryalarda yüzdük, taşmayan bilmez bizi.

EVC-İ ŞEVK NAKŞ 2. BESTE

Söz: Yahya Kemal Beyatlı
Beste: AKIN ÖZKAN

Hafif ♩ = 80

Bil mem ki me ya hut ne ye
 uy duk git tik
 a câ nım Gâ hi
 me ye gâ hi ne ye uy
 duk git tik a câ
 nım ten na dir ney
 ten na uy duk
 git tik a câ nım

ten na dir ney ten na
uy duk git tik
a câ nim (SON) Er bâ
bı ze kâ ri ya yı mez
hep bil di a câ
num Biz ler de li di
vâ ne ye uy duk
git tik a câ nim

237/4-16.06.199

Bilmem kime, yâhut neye uyduk gittik
Gâhi meye, gâhi neye uyduk gittik
Erbab- ı zekâ riyayı mezhep bildi
Bizler deli divane ye uyduk gittik

Nota 4. 2. Beste, Bilmem kime, yâhut neye uyduk gittik.

EVC-İ ŞEVK NAKŞ AĞIR SEMÂİ

Söz: Nedim
Beste: AKIN ÖZKAN

Aksak semâî ♩ = 112

Mu ra dın an la rız ol gam
ze nin iz â nı mız var dır
Be li söz bil me yiz am ma
bi raz ir fa nı mız var dır
ca nım yel lel le lel lel li
a man iz â nı mız var dır
kat a red det me yiz el bet
ca nım yel lel le lel lel li
bi raz he le ir pey fa ma nı mız var dır
nı mız var dır
(SON)

O şuhun sunduğu peymânı
neyi reddetmeyiz elbet
Anıla böylece ahdetmişiz
peymânımız vardır

239/6-18.06.1996

**Muradın anlarız ol gamzenin, iz'ânımız vardır
Beli söz bilmeyiz amma biraz irfânımız vardır
O şuhun sunduğu peymânı reddetmeyiz elbet
Anıla böylece ahdetmişiz, peymânımız vardır**

Nota 5. Ağır Semâi, Muradın anlarız ol gamzenin, iz'ânımız vardır.

Evc- şevk nakş yürük semâi

Söz: Ziya Paşa
Beste: AKIN ÖZKAN

Yürük semâi ♩ = 96

Â yi ne si iş tir ki şi nin
lâ fa ba kıl maz Şah sın gö rü nür
rüt be i ak lı e se rin de Câ
nim yel lel lel le le le
lâ gör fa ba kıl se de ik maz 3 rah Şah Yar
sın dım gö rü nür dır rüt doğ be ru i ak rın
lı Haz e se rin re ti Al de lah (SON) İn sa na sa da
kat ya ra şır gör se de ik

rah Yar dım cı sı dır
doğ ru la rın Haz re ti Al lah Câ

238/ 5- 17. 06. 1996

Âyinesi iştir kişinin , lâfa bakılmaz
Şahsın görünür rütbe-i aklı eserinde
İnsana sadakat yaraşır, görse de ikrah
Yardımcısıdır doğruların Hazret-i Allah

Nota 6. Nakş Yürük Semai, Âyinesi iştir kişinin, lâfa bakılmaz.

EVC-İ ŞEVK

Söz: Mehmet Turan Yara
Beste: AKIN ÖZKAN

Ağır Aksak ♩ = 68

Köh ne deh rin
köh ne bâ zâ
rin da kâr et
mek te güç
Giz le sem ar
Şöy le bir câ
tar za ra rin
nü gö nül den
â â şi kâr et
hü zar et
mek mek te güç güç

SAZ

2
SAZ
Gül mek is ter
sin se beb yok
ağ la sam â
lem gü ler
SAZ
3
3
3
3

240/ 7- 09. 07. 1996

**Köhne dehrin köhne bâzârında kâr etmek te güç
Gizlesem artar zararım, âşikâr etmek te güç
Gülmek istersin sebep yok, ağlasam âlem güler
Şöyle bir cân ü gönülden ahüzâr etmek te güç**

Nota 7. 1. Şarkı, Köhne dehrin köhne bâzârında kâr etmek te güç.

EVC-İ ŞEVK

Söz: Mehmet Turan Yazar
Beste: AKIN ÖZKAN

Aksak $\text{♩} = 108$

Gö ze al dım gü ze lim aş
kun i çin da rı bi le SAZ
Gö ze al dım gü ze lim aş
kun i çin da rı bi le SAZ
Ya ta rım uğ ru na bin yıl
O kü lün lez ze ti mes tay
a ta rım â rı bi le
le di rüz gâ rı bi le SAZ
Ya ta rım uğ ru na bin yıl
O kü lün lez ze ti mes tay
a ta rım â rı bi le
le di rüz gâ rı bi le SAZ

Do ku nup zül fū ne yan dım 3
Gö ğe sav rul du kü lüm SAZ
Do ku nup zül fū ne yan dım 3
gö ğe sav rul du kü lüm SAZ

245/9- 18.08.1996

Göze aldım güzelim aşkın için dâri bile
Yatarım uğruna bin yıl, atarım âri bile
Dokunup zülfüne yandım, göğşe savruldu külüm
O külün lezzeti mestyledi rüzgârı bile

Nota 8. 2. Şarkı, Göze aldım güzelim aşkın için dâri bile.

EVC- İ ŞEVK

Söz: Mehmet Turan Yazar
Beste: AKIN ÖZKAN

Aksak $\text{♩} = 120$

Gel din di ye yer gök ye ni bir bay
ra mı kut lar SAZ

Gel din di ye yer gök ye ni bir bay
ra mı kut lar SAZ

Ak mar ti yı an dır di gü müs ren
Toz pem be di lek ler le ka nat lan

gi bu lut lar lar SAZ
dı u mut lar

Ak mar tı yı an dır lar dı gü müş ren lan
Toz pem be di lek ler le ka nat lan

Sofyan ♩ = 80

gi bu lut lar lar SAZ
dı u mut lar (SON)

Sev da e li gön lüm de ne gam var

ne e lem var SAZ Sev da e li gön

Aksak ♩ = 120

lüm de ne gam var ne e lem var Rit..... SAZ

255/11- 20.04 .1997

Geldin diye yer gök yeni bir bayramı kutlar
Ak martıyı andırdı gümüş rengi bulutlar
Sevda eli gönlümde ne gam var , ne elem var
Toz pembe dileklerle kanatlandı umutlar

(Ankara-15 Nisan 1997 Salı)

Nota 9. 3. Şarkı, Geldin diye yer gök yeni bir bayramı kutlar.

EVC-İ ŞEVK

Söz: Mehmet Turan Yarat
Beste: AKIN ÖZKAN

Sengin semâi = 66

Dep reş ti ya ram boş ye re
mer hem ye ni len di SAZ
Dep reş ti ya ram boş ye re
mer hem ye ni len di SAZ
Her lâh za ka buk bağ la dı
Tit ret ti ha ya lin be ni
her dem ye ni len di
dep rem ye ni len di
Her lâh za ka buk bağ la dı
Tit ret ti ha ya lin be ni
her dem ye ni len di
dep rem ye ni len di SAZ

Dal dım yi ne ta geç mi şe
dön düm se ni an dım
Dal dım yi ne ta geç mi şe
dön düm se ni an dım SAZ
3
241/ 8- 14.07.1996

**Depreşti yaram, boş yere merhem yenilendi
Her lâhza kabuk bağladı, her dem yenilendi
Daldım yine, tâ geçmişe döndüm, seni andım
Titretti hayâlin beni, deprem yenilendi**

Nota 10. 4.Şarkı, Depreşti yaram, boş yere merhem yenilendi.

EVC-İ ŞEVK

Söz: Bekir Sıdkı Sezgin
Beste: AKIN ÖZKAN

Devr- i hindi ♩ = 112

Dost i ken ağ yar o lan dan
um ma sen ah de ve fa SAZ

Dost i ken ağ yar o lan dan
um ma sen ah de ve fa SAZ

Hak rı za a sın vaz bil me yen ka ler mı
çek ti rir bōy da le im ce fa fa SAZ

Hak Ey rı za a sın vaz bil me yen ka ler mı
çek ti bul ki rir her bōy da le im ce fa fa SAZ

Sen ve fa yı Ev ci şev kın
den bu lur sun her za man
Sen ve fa yı Ev ci şev kın
den bu lur sun her za man SAZ

246/10- 28.08. 1996

**Dost İken ağyar olandan umma sen ahde vefa
Hakk' rızasın bilmeyenler çektirir böyle cefa
Sen vefayı evc-i şevkînden bulursun her zaman
Eyle avaz bu makamı bul ki her daim sefa**

Nota 11. 5. Şarkı, Dost İken ağyar olandan umma sen ahde vefâ.

EVC-İ ŞEVK

Söz: Mehmet Turan Yazar
Beste: AKIN ÖZKAN

Curcuna $\text{♩} = 200$

Ne diz de tâ kâ te yer var ne göz de fer bu lu nur

- SAZ -

Ne diz de tâ

kâ te yer var ne göz de fer bu lu nur

SAZ

Se nin hâ ya
Bü tün gū nâ

li ne lâ kin gö nül de yer
hı nı say sam ne ler ne ler bu lu nur
bu lu nur

Se nin hâ ya
Bü tün gū nâ

li ne lâ kin gö nül de yer bu lu (SON)
hı nı say sam ne ler ne ler bu lu

SAZ Su çum ne dir

de me lüt fen di ren me boş ye re hiç

SAZ Su çum ne dir

de me lüt fen di ren me boş ye re hiç

- SAZ

256/12-23.04.1997

Ne dizde tákate yer var, ne gözde fer bulunur
Senin hayâline lâkin gönülde yer bulunur
Suçum nedir deme lütfen, direnme boş yere hiç
Bütün günâhını saysam neler neler bulunur

(Ankara 17 Nisan 1997 Perşembe)

Nota 12. 6. Şarkı, Ne dizde tákate yer var, ne gözde fer bulunur.

EVC- İ ŞEVK

Söz: Mehmet Turan Yarar
Beste: AKIN ÖZKAN

Düyek ♩ = 160

Sen ol ma san ka ra bah tım
bū tün ci ha na kū ser SAZ
Sen ol ma san ka ra bah tım
bū tün ci ha na kū ser SAZ

Sen nin le baş dik ba şa ri kal şa sam hin
Ve fa de dik le ri kal şa sam hin
fe lek se lâ yel mı ke e ser ser SAZ
Se nin le baş dik ba şa ri kal şa sam hin
fe lek se lâ yel mı ke e ser ser (SON) SAZ
Ce fâ yü rüt me de sâ yen de
Şim di sal ta na tı SAZ
Ce fa yü rüt me de sa yen de
şim di sal ta na tı SAZ

257/13-23.04.1997

Sen olmasan kara bahtım bütün cihâna küser
Seninle baş başa kalsam felek selâmı keser
Cefâ , yürütmeye sâyende şimdi saltanatı
Vefâ dedikleri şâhın yerinde yerler eser.

(Ankara 16 Nisan-1997)

Nota 13. 7. Şarkı, Sen olmasan kara bahtım bütün cihâna küser.

EVC-İ ŞEVK SAZ SEMÂİ

AKIN ÖZKAN

Aksak Semâî ♩ = 112

(SON)

A musical score for Evc-i Şevk Makamı, consisting of ten staves of music. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several fermatas (S) and a triplet (3) marking. The score ends with a double bar line and a fermata (S).

Devr-i Turan  -240

A musical score for Devr-i Turan, consisting of two staves of music. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score starts with a double bar line and a fermata (S) on the first staff, followed by a double bar line and a fermata (S) on the second staff.



235/ 2- 02. 06. 1996

Nota 14. Saz Semâî

EVC-İ ŞEVK SİRTO

AKIN ÖZKAN

1. Sofyan ♩ = 60

2.

(SON)

3. Oynak ♩ = 120

3 1 2

3

3

P

♩ = 80

261/14 01.08.1997

Nota 15. Sirto.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

Dergimiz ulusal ve uluslararası olmak üzere, akademik hakemli bir dergi olup, tüm müzik severlerin akademik hayatında yapacakları paylaşımları buradan duyurmak için yola çıkmayı hedef edinmiş, sanatta yeterlik, doktora, doçentlik, profesörlük atamalarında ve aynı zamanda akademik teşvik yasaasının kriterlerini sağlamış bir dergidir.

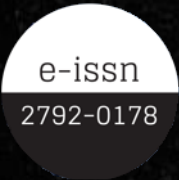
Dergimiz, ihtiyaçlar doğrultusunda 2023 yılı itibarı ile, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere, yılda dört kez yayın yapmaya başlamıştır.

Makalelerimizin öncelikle iThenticate raporları tarafımızca alınmakta olup, benzerlik oranları azami %20 ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırın üzerinde olan makaleler kabul edilmemektedir. Sınırın altında kalan makaleler, öncelikle sekreteryaya tarafından evrak kontrolünden geçer, sonrasında, yazım editörü yazım ve imla kurallarını inceler, sonrasında Yabancı dil editörlüğünden dil kontrolü yapılır. Son olarak da alanında uzman en az iki hakem tarafından incelenen makaleler en az iki hakem onayından geçmesi şartıyla yayın aşamasına alınır.

Ekibimiz, dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz doğrultusunda önemli indekslerde taranmaya başlamış ve halen TRDizin için gerekli şartları sağlamak adına hassasiyet ile çalışmalarını sürdürmektedir.

2021 yılı itibarı ile Doi başvurumuz kabul görmüş olup, yüksek lisans, doktora mezuniyeti ve doçentlik başvurularında yazılmış olan tüm araştırma makalelerinin Doi atamaları yapılmaktadır.

Yegah; Sadece çevrim içi bir e-dergi niteliğinde olduğundan, basım zorunluğu olmayıp, yayıncı TOLGA KARACA, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından verilen resmi izin ile derginin yayınlarını sürdürmektedir.



*Volume VI, Issue 2 (2023)
Tokat / Turkey*

