

E-ISSN : 3023-7769



Journal of Music and Folklore Studies

Cilt/Vol: 1 Sayı/Issue: 1

Mart/ March 2024

VOLUME/CİLT: 1 ISSUE/SAYI: 1
E-ISSN: 3023-7769

APRIL/NİSAN 2024
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/jmfs>

JOURNAL OF MUSIC AND FOLKLORE STUDIES



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

The Owner on Behalf of Sakarya University

Sakarya Üniversitesi Adına İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. Hamza Al
Sakarya University, Sakarya-Türkiye

Editor in Chief / Baş Editör

Mahir Mak
Department of Music, Music Performance, Musicology and Ethnomusicology, Composition in Turkish Folk Music
Sakarya University, Sakarya-Türkiye
mahirmak@sakarya.edu.tr

Assistant Editor / Editör Yardımcısı

Aşkın Çelik
Department of Art and Literature. Composition in Turkish Folk Music, Interpretation in Turkish Folk Music
Manisa Celâl Bayar University
Manisa-Türkiye

Can Doğan
Department of Art and Literature, Orchestra Conducting, Composition in Turkish Folk Music Interpretation in Turkish Folk Music
Bolu Abant İzzet Baysal University
Bolu-Türkiye

Editorial Board / Editör Kurulu

Mahir Mak
Department of Music, Music Performance, Musicology and Ethnomusicology, Composition in Turkish Folk Music
Sakarya University, Sakarya-Türkiye

Sertan Demir
Department of Folklore, Turkish Folk Music Studies Traditional Turkish Folk Music Performance
Sakarya University
Sakarya, Turkey

Aşkın Çelik
Department of Folklore, Turkish Folk Music Studies Traditional Turkish Folk Music Performance
Manisa Celal Bayar University
Manisa-Türkiye

Erkan Özden
Department English
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Bekir Kurşunet
Department of Music Theory, Music Education
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Murat Can Dilber
Department of Classical Turkish Music Performance
Classical Turkish Music Theory
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Mehmet Der
Department of Folklore, Turkish Folk Music Studies
Traditional Turkish Folk Music Performance
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Advisory Board / Danışma Kurulu

Hatice Selen Tekin
Department of Classical Turkish Music Performance
Classical Turkish Music Theory
Sakarya University
Sakarya-Türkiye
hselen@ssakarya.edu.tr

Ömer Can Satır
Department Turkish Music Theory, Musicology
Ethnomusicology
Hitit University
Çorum-Türkiye
omercansatir@hitit.edu.tr

Kerem Cenk Yılmaz
Department Folklore, Dance
Sakarya University
Sakarya-Türkiye
kcyilmaz@sakarya.edu.tr

Ünal İmİK
Department Music Education
İnönü University
Malatya-Türkiye
unalimik@gmail.com.tr

Ferdi Koç
Department Classical Turkish Music Performance
Classical Turkish Music Theory, Turkish Religious
Music
Sakarya University
Sakarya-Türkiye
fkoc@sakarya.edu.tr

Safiye Şeyda Erdaş
Department of Turkish Religious Music
Ethnomusicology
Sakarya University
Sakarya-Türkiye
safiyeseyda@sakarya.edu.tr

Mürvet Nevra Küpana
Department of Music Education Piano Education
Music Psychology, Western Classical Music
Sakarya University
Sakarya-Türkiye
nkupana@sakarya.edu.tr

Balraj Balasubrahmaniyan
Department of Ethnomusicology, Eastern Music Indian
Musical Culture
Wesleyan University
USA
balu@wesleyan.edu

Habibe Memedova
Department Musicology
Baku Music Academy
Azerbaijan
habishka83@mail.ru

Önder Saygın Çetiner
Department of Music Theory, Music Education, Piano
Education
Sakarya University
Sakarya-Türkiye
cetiner@sakarya.edu.tr

Technical Editor / Teknik Editör

Hacı Bekir Kurşunet
Department of Music Education, Music Theory
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Language Editor / Dil Editörü

Erkan Özden
Department English
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Copy Editor / Yazım Editörü

Murat Can Dilber
Department of Classical Turkish Music Performance, Classical Turkish Music Theory
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Secretariat / Sekreteryaya

Mehmet Der
Department of Folklore, Turkish Folk Music Studies, Traditional Turkish Folk Music Performance
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Layout Editor / Mizanpaj Editörü

Mehmet Emin Çolak
Scientific Journals Coordinatorship
Sakarya University
Sakarya-Türkiye
mehmetcolak@sakarya.edu.tr

Yakup Beriş
Scientific Journals Coordinatorship
Sakarya University
Sakarya-Türkiye
yakupberis@sakarya.edu.tr

Contents

Derleme Makalesi/Review Article



- 1 Eğin Mânilerine Biçimsel Açıdan Bir Bakış
A Stylistic Perspective on Eğin Mânileri
Ezgi Öztürk, Sertan Demir 1-14
- 2 Jakub Josef Orlinski'nin Şan ve Ses Tekniklerinin Stilistik Açıdan İncelenmesi
Stylistic Examination of Jakub Josef Orlinski's Vocal and Voice Techniques
Cihan Özkan, Nilgün Sazak 15-21

Araştırma Makalesi/Research Article

- 3 Dance in Digital Art: A Conceptual Evaluation on Turkish Folk Dances
İbrahim Köroğlu, Dilek Cantekin Elyagutu 22-36
- 4 Türk Halk Müziğinde Bir Tür Olan Gurbet Havasının İncelenmesi
Investigation of Gurbet Havası, a Genre in Turkish Folk Music
Nazım Aladağ, Sertan Demir 37-59
- 5 İsmail Bergamalı'nın Klarnet Taksimlerinin Makam ve İcra Analizleri: Hicaz, Uşşak ve Rast Taksimleri
Maqam and Performance Analysis of İsmail Bergamalı's Clarinet Taqsims: Hicaz, Uşşak and Rast Taqsims
Hasan Kulabaş, Ferdi Koç 60-72

Eğın Mânilerine Biçimsel Açıdan Bir Bakış

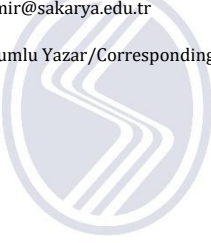
A Stylistic Perspective on Eğın Mâni

Ezgi Öztürk¹ 
Sertan Demir^{2*} 

¹ Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri, Sakarya, Türkiye,
ezgi.ozturk10@ogr.sakarya.edu.tr

² Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Sakarya, Türkiye,
sdemir@sakarya.edu.tr

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author



Geliş Tarihi/Received: 21.02.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 05.04.2024
Yayımlanma Tarihi/ Available Online:
06.04.2024

Öz: Mâni, anonim Türk halk edebiyatı nazım biçimlerindedir. Dört dizeden oluşur ve hece ölçüsü ile yazılır. Genellikle hecenin yedili kalıbıyla yazılan mâniler; 8'li, 11'li, 13'lü hece kalıpların da olabilirler. Dört dizeden oluşan diğer nazım biçimlerinde olduğu gibi mânilerde de az sözle çok şey ifade eden özlü bir yapı görülmektedir. Mâniler halk edebiyatı ile ilgili incelemelerde genellikle söylendikleri yöreden ziyade içerikleriyle öne çıkarlar. Eğın'de söylenen mânilerin ise bu duruma istisna oluşturacak biçimde yörenin ismi ile öne çıktığı; yörenin coğrafi, kültürel ve sosyolojik özelliklerini yansıtarak kendine özgü mâni geleneğini oluşturduğu görülmektedir. Eğın diğer ismiyle Kemaliye Doğu Anadolu bölgesinin Yukarı Fırat bölümünde bulunan Erzincan iline bağlı bir ilçedir. Daha önce Diyarbakır, Sivas, Malatya, Elazığ'a da bağlı olan ilçe; kültürel bir kesişim noktası oluşturmuştur. İlçenin arazi yapısının dağlık ve engebeli oluşu ulaşımı son derece güçleştirirken bu durum ekonomik faaliyetlerin kısıtlı olması sonucunu doğurmuştur. Memleketlerinde iş bulamayan Eğınliler çareyi çalışmak için başka yerlere, özellikle de İstanbul'a, gitmekte bulmuştur. Osmanlı'nın son dönemlerinde sarayın et ve odun kethüdalığı Eğınlilere verilmiştir. Fermanla kadınların Eğın dışına çıkmaları yasaklanmıştır. Eğınliler erkekler eşlerini ve çocuklarını bırakarak İstanbul'a çalışmaya gitmişlerdir. Eşini gurbete gönderen, yıllarca onun yolunu hasretle gözleyen Eğınliler kadınlar ise bu duygularını mâni söyleyerek dile getirmişlerdir. Çalışmamızda doksan iki adet Eğın mânisi biçimsel açıdan incelenmiştir. Hece ölçüsü, durak kalıbı, uyak çeşidi, uyak örgüsü ve konuları itibarıyla yapılan incelemeler sonucunda Eğın mânilerinin sahip olduğu genel özellikler ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mâni, Eğın, Anonim Halk Edebiyatı, Nazım Biçimi

Abstract: Mâni is a verse form of anonymous Turkish folk literature. It consists of four lines and is written in syllabic meter. Mânies are usually written in the seventh pattern of syllable; they can also be in eight, 11, 13 syllable patterns. As in other verse forms consisting of four lines, mânies also have a concise structure that expresses a lot with few words. In studies on folk literature, mânies are usually emphasized with their content rather than the region in which they are sung. It is seen that the mânies sung in Eğın stand out with the name of the region as an exception to this situation; reflecting the geographical, cultural and sociological characteristics of the region and forming its own unique mâni tradition. Eğın, also known as Kemaliye, is a district of Erzincan province in the Upper Euphrates section of the Eastern Anatolia region. The district, which was previously connected to Diyarbakır, Sivas, Malatya, Elazığ, has been a cultural intersection point. While the mountainous and rugged terrain of the district makes transportation extremely difficult, this has resulted in limited economic activities. The people of Eğın, who could not find a job in their home towns, found the solution by going to other places, especially to Istanbul, to work. In the last periods of the Ottoman Empire, the palace's meat and firewood coffee house was given to the people of Eğın. By edict, women were forbidden to leave Eğın. Men from Eğın left their wives and children and went to work in Istanbul. The women of Eğın, who sent their husbands abroad and longed for him for years, expressed their feelings by singing mâni. In our study, ninety-two Eğın mânies were analyzed stylistically. As a result of the examinations made in terms of syllable meter, stop pattern, rhyme type, rhyme pattern and subjects, the general characteristics of the mânies of Eğın were revealed.

Keywords: Mâni, Eğın, Anonymous Folk Literature, Verse Form

Extended Abstract

Mâni is one of the anonymous Turkish folk literature verse forms. The verse form of mâni is quatrain. They are written in syllable meter. In mâni verse form, 7, 8, 11 and 13 patterns of syllable are used. The most commonly used syllable meter is the 7's pattern. Mânis are anonymous; the singer is unknown. The rhyme pattern of the mânis is generally "a a a b a".

Eğin, also known as Kemaliye; It is a district of Erzincan province. It is located in the Eastern Anatolia region. Before Erzincan, it was connected to Diyarbakır, Sivas, Elazığ and Malatya. This situation has culturally nourished and enriched there region. Eğin has a mountainous and rugged structured due to its geographic location. Transportation is quite difficult. In order to go anywhere else from Eğin, the high mountains and winding roads must be overcome.

There are various elements that make up the culture of a region. Geographic location is one of these elements. The geography of Eğin, which is in the transition zone of the surrounding provinces, but at the same time closes it to interaction with other places, so to speak, making it sheltered, has created the culture of Eğin and made it rich and unique at the same time. The geographical structure of the region has resulted in limited economic activities. The people of Eğin, who could not find work in their hometowns, found the solution by traveling to other places, especially to Istanbul, to work.

From the fifteenth century onwards, migration from Eğin to Istanbul began. The palace's meat and firewood coffee man ship was given to the people of Eğin. An edict prohibited women from leaving Eğin. This situation paved the way for the women of Eğin to be separated from their husbands and to experience the pain of expatriation within themselves. Women expressed this longing for their husbands by singing mâni and tried to console their hearts. They embroidered their longing for their husbands, their expatriation, their hope and even their reproaches against the lover who never returned to them in these mânis.

Going to work in Istanbul became a tradition after that public; the people of Eğin continued to work as butchers, carpenter and grocers in Istanbul.

The problem of the study is the sentence "What are the characteristics of Eğin mânis?".

Sub-problems of the study;

What is the syllable meter of Eğin mânis?

Which stop patterns of syllable meter are used in Eğin mânis?

What is the rhyme type of Eğin mânis?

What is the rhyme pattern of Eğin mânis?

On which subjects were the mânis of Eğin written? Questions constitute.

The aim of the study is to reveal the general characteristics of Eğin mânis in formal and the matter terms.

While preparing this study, document analysis method, one of the qualitative research methods, was used.

The literature review of this study consists of articles, theses and books written on Eğin and Eğin mâni and folk songs. The universe of the study consists of the mânis in the book *Mânis Sung in Eğin*, published by Füsün and Kanber Durna in 2021. The sample consists of ninety-two mânis selected from this book.

In our study, ninety-two Eğin mânis were analyzed in terms of syllable meter, rhyme type, rhyme pattern, stop pattern and topics.

Ninety-two mânis, which constitute the sample of the study, were analyzed in terms of syllabic meter.

Three lines of seven mânis have 11'li; one line has a different syllable count,

It was determined that the first lines of five mânis were written in octet sand the other lines were written in seventh syllable meter. Three truncated mânî were excluded from the syllabic meter analysis. A total of 77 mânî were included in the percent age ratiore lated to syllabic meter. 71% of Eğin mânis consist of eleven, 22% of seven, 4% of eight, 3% of five syllable meter.

Ninety-two mânî, which constitute the sample of the study, were analyzed in terms of rhyme types. The percent age evaluation was made over 88 mânis by excluding three mânis with out rhyme. Of the mânis of Eğin, 56% were written with full rhyme, 20% with half rhyme, 17% with rich rhyme, 3% with pun rhyme, and 1% with bronze rhyme.

Out of theninety-two mânis constituting the sample of the study, three truncated mânis and six five-line mânis were excluded and the percent age ratio was realized over 82 mânis.

Eğin mânis; 81% a a a b

7% a a a b

6% a a b b

3% a a a a

2% a b a b

%1 is written with a b b b rhyme pattern.

The verses of ninety-two mânis, which constitute the sample of the study, were analyzed in terms of stop patterns. The number of verses with the same stop pattern was summed up and the percent age rate was formed. Ninety-two mânis constituting the sample of the study were analyzed in terms of their subjects. According to Eğin mânis;

20% love/affection

8% separation

16% separation and longing

8% separation and expatriation

15% of the mare about separation and love and the other

7% are about separation and love.

In studies on folk literature, mânis are usually emph a sized with their contentr at herth an there gion in which they are sung. It is seen that the mânis sung in Eğin stand out with the name of there gion as an exception to this situation; reflecting the geographical, cultural and sociological characteristics of there gion and creating it sow nunique mânî tradition.

In our study, ninety-two Eğin mânis were analyzed in terms of syllable meter, rhyme type, rhyme pattern, stop pattern sand topics. The analyzed mânis were taken from the book titled Mânis Sung in Eğin, published by Füsün and Kanber Durna in 2021. The following results were reached in these analyzes.

71% of Eğin mânis are written in eleven syllable meter.

The rhyme type of 56% of Eğin mânis is full rhyme.

44% of Eğin mânis have a syllable meter of 6+5 stops.

81% of the mânis of Eğin were written with the rhyme pattern "a a b a".

While 20% of Eğin mânis are about "love / love" themes, 17% are about "separation and longing" themes.

In Eğin mânis, the words "yar, agam, hazel, separation, Eğin, longing, my beloved, agam, letter, can, rose, snow, wind, flood, coal, coal, rose, blood, cry, coy, twig, branch, sıla, nightingale" are mostly used.

According to this; Eğin mânis are written with 6+5 stop sand eleven syllable meter using "a a b a" rhyme pattern and complete rhyme; the theme sare love/affection, separation and longing.

1. Giriş

Mâni, anonim halk edebiyatı nazım biçimlerindedir. Mâni nazım biçiminin kökeni hakkında muhtelif görüşler ortaya konmuştur.

Mâniye "Usulsüz, darpsız elhan ile teganni olunan vezinsiz, manasız güfte" diyenler yanında, Teevvühata müteallik esvattan ibaret elhan ki ekseriya bir şarkı veya taksiminde taganni olunur", "Bir şarkı veya taksiminde taganni olunan elhan, şarkı". Hüseyin Kazım Kadri, mâninin kelime olarak hangi dilden geldiğinin bilinmediğini (?) işareti ile belirterek "Halk edebiyatının bir tarz-ı mahsus ki ekseriya dört ve bazen altı mısradan teşekkül eder ve hece vezninin (parmak hesabı) yedilisiyle söylenir." demektedir, Evliya Çelebi'den aktardığı ve mâninin makamla söylendiğini belirten ifadelerle yer vermektedir. Fuad Köprülü, Veled Çelebi ve Pertev Naili Boratav mâni kelimesinin Arapça "mâ'nâ" kökünden geldiği görüşündedirler (Albayrak, 2010, s. 370-371)

Çalka (2022), çalışmasında mâni nazım biçimini "Türk halk şiirinin en küçük nazım biçimi" şeklinde açıklamıştır. Çalışmada mânilerin anonim olduğu, dört dizeden oluştuğu, hecenin yedili kalıbıyla yazıldığı, uyak düzeninin ise "a a b a" şeklinde olduğu belirtilmiştir. Mânilerin az da olsa sekiz ve on bir heceden oluşan örneklerinin bulunduğu, sayıları az da olsa beş, sekiz, on, on bir ve on dört dizeden oluşan mânilerinde de olduğu belirtilmiştir. Birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri uyaklı olan mânilerin üçüncü dizelerinin çoğunlukla serbest olduğuna; mânilerin tam, kesik, cinaslı, yedekli, artık şeklinde olan çeşitleri bulunduğu değinilmiştir. (s. 42).

Dilçin (2009), çalışmasında mânilerin oluşturulurken ilk iki mısrasının uyağı doldurmak ya da ana konuya giriş yapmak için söylendiğini belirtmiştir. Genellikle asıl söylenmek istenen düşünceyle anlam yönünden ilgisi pek yokmuş gibi görünse de konuya bağlı olarak yorumlanabileceğini, üçüncü mısranın serbest olması mâni söyleyene kolaylık sağladığını, mâninin temel duygusunun ve son dizede ortaya çıktığını ifade etmiştir.

Mâniyi oluştururken anlamlı bir mısra ya da uyak bulunmadığında ilk mısrada hitap şeklinde tekrar edilmesiyle mısranın doldurulduğu veya çeşitli çağrışımlar oluşturabilecek uydurma bir sözcükle uyağın sağlanabileceği; mânilerin başlıca konusunun aşk olduğu, bunun dışında türlü konularda da yazılabileceği belirtilmiştir. (s. 279).

Ayrıca mısra sayısının dörtten fazla olduğu mânilerin de bulunduğu; bu tür mânilerin genellikle birinci mısrasının hece sayısının yediden az olduğu, mısra sayısı dörtten çok olan mânilerin uyak düzeninin farklı olduğu ve beş mısralı mânilerin uyak düzeninin a x a x a şeklinde olduğu ifade edilmiştir.

Gidene bak gidene/ Güller sarmış dikene / Mevla sabırlar versin / Gizli sevda çekene

Keten gömlek beden dar / Beni koyup giden yar / Sen bana kıymaz idin / Sana bir öğreten var.

Sabah oldu uyan yar / Misk anbere boyan yar / Yastık seni incitir / Gel göğsüme dayan yar

Bahar gördüm yaz gördüm / Güzel gördüm naz gördüm / Her tarafı dolaştım/ Senin gibi az gördüm (Dilçin, 2009, s. 279-280).

Eğın, Doğu Anadolu bölgesinin Yukarı Fırat bölümünde yer almaktadır. Eğın, yeni adıyla Kemaliye, iki dağ arasında, dar bir vadi üzerine kurulmuş, yerleşim alanı sınırlı, bir yandan Fırat'ın kolu olan Karasu'nun aktığı küçük bir bölgedir. Bir süre Diyarbakır'a, Sivas'a ve Elazığ'a, sonra da Malatya'ya bağlanan bu ilçe, 1938 yılında çıkarılan kanunla Erzincan'a bağlanmıştır (Şimşek, 2011, s. 952).

Kemaliye bu konumuyla doğal ve beşeri özellikleri bakımından Erzincan, Elazığ ve Malatya illeri arasında bir geçiş sahası durumundadır. İlçenin arazi yapısının dağlık ve engebeli oluşu ilçe dışındaki ulaşımı son derece zorlaştırmaktadır. Çevredeki il ve ilçe merkezleriyle olan ulaşım güclüğü yanında özellikle Fırat ırmağından kaynaklanan ilçe içi ulaşım sorunları da söz konusudur. Yıllarca Fırat'ın iki yakasındaki köylerin birbirleriyle ve ilçe merkezleriyle olan ulaşım bağlantısı ilkel yöntemlerle yürütölmüş, bu durum kitaplara ve filmlere dahi konu olmuştur. Dağlık, engebeli bir topoğrafyanın hakim olduğu yörede, yüksek dağ kütleleri tüm heybetiyle karşımıza çıkar. (Akpınar, 2012, s. 260). Eğın'den başka bir yere gitmek için bu yüksek dağların ve virajlı yolların aşılması gerekmektedir.

Bir yörenin kültürünü meydana getiren çeşitli unsurlar bulunmaktadır. Coğrafi konum bu unsurların başında gelmektedir. Eğın'ın çevre illerin geçiş etki sahasında olan ama aynı zamanda onu diğer yerlerle etkileşime kapatan deyim yerindeyse korunaklı bir hale getiren coğrafyası Eğın kültürünü oluşturmuş, onu zengin aynı zamanda da özgün kılmıştır. Yörenin coğrafi yapısı ekonomik faaliyetlerin kısıtlı olması sonucunu doğurmuştur.

Demir (2007) Osmanlı'daki Celali İsyamları, Ermeni çatışmaları ve eşkıya yağmalarının yaşam şartlarını zorlaştırdığına, bunların insanları göçe sevk eden sebeplerden olduklarına dikkat çekmiştir. (s. 19) Memleketlerinde iş bulamayan Eğınliler çareyi çalışmak için başka yerlere, özellikle de İstanbul'a, gitmekte bulmuştur.

"Eğınlinin gurbetçiliği 15. yüzyıla kadar uzanır. Türk ve Müslöman nüfusun artırılması için, sarayın önce et sonra da odun ve kömür kethüdalığı Eğınlilere verilmişti. İlgili fermanlarda kadınların Eğın dışına çıkmaları da yasaklanmıştı. İşte bu dönemden başlayan ve uzun yıllar devam eden gurbetçilik birçok sosyolojik ve trajik sonuçlar doğurmuştur.

Mâni geleneğinin çok köklü ve orijinal biçiminin ortaya çıkması bu sonuçlardan biridir. Büyük çoğunluğunu kadınların söylediği mâniler; genellikle gurbet, hasret, özlem, hüzn, mutsuzluk gibi duyguları yansıtırken, umudu, yaşama ve kavuşma sevincini de yansıtmışlardır." (Durna, 2021, s.1).

Çalışmanın problemini "Eğın mânilerinin özellikleri nelerdir?" cümlesi oluşturmaktadır.

Çalışmanın alt problemlerini;

Eğın mânilerinin hece ölçüsü nedir?

Eğın mânilerinde hece ölçüsünün hangi durak kalıpları kullanılmıştır?

Eğın mânilerinin uyak çeşidi nedir?

Eğın mânilerinin uyak örgüsü nedir?

Eğın mânileri hangi konularda yazılmıştır? soruları oluşturmaktadır.

Çalışmanın amacı Eğın mânilerinin biçimsel ve tematik açıdan genel özelliklerini ortaya koymaktır.

2. Yöntem

Bu çalışma hazırlanırken nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi yöntemi, bir vaka(olay) ya da durum hakkında bilgi edinilebilen yazılı materyallerin incelenerek araştırma problemi ile ilgili görüş, fikir ve düşüncelerin analizini kapsar. Özellikle alan/saha araştırması dışındaki tarihi veri içeren araştırmalara ya da belgelere dayalı olgubilim, kuram oluşturma gibi nitel araştırmalarda öne çıkan bir yöntemdir (Şen, Şen ve Akçay, ed. 2022).

Bu çalışmanın literatür taramasını Eğin, Eğin mâni ve türküleri üzerine yazılan makale, tez ve kitaplar oluşturmaktadır. Çalışmanın evrenini Füsün ve Kanber Durna'nın 2021 yılında yayınlamış oldukları Eğin'de Söylenen Mâniler kitabındaki, mâniler oluşturmaktadır. Örneklemini ise bu kitaptan seçilen doksan iki adet mâni oluşturmaktadır.

Çalışmamızda doksan iki adet Eğin mânisi; hece ölçüsü, uyak çeşidi, uyak örgüsü, durak kalıpları ve konuları bakımından incelenmiştir.

3. Bulgular

3.1. Eğin mânilerinin hece ölçüsü bakımından incelenmesi

Şiiri oluşturan mısraların her birindeki hece sayısının eşit olmasına dayanan ölçüye hece ölçüsü denir. Çalışmanın örneklemini oluşturan doksan iki adet mâni hece ölçüsü bakımından incelenmiştir.

Sırasıyla 11'li ve 7'li hece ölçüsü ile yazılan mâniler verilmiştir.

Sabahtan uğradım şafak alaca
Ben yârimi düşte gördüm çalaca
Ela gözlerini sevdiğim ağam
Uyandım ki doymamışım doyaca.

Kaşların yaydır bana
Gözlerin aydır bana
Ben ölsem canım kurban
Sen ölsem vaydır bana

Yedi adet maninin üç dizesinin 11'li; bir dizesinin farklı hece sayısında olduğu; beş adet maninin ilk dizelerinin sekizli; diğer dizelerinin yedili hece ölçüsüyle yazıldığı tespit edilmiştir. Üç adet kesik mâni hece ölçüsü incelemesinin dışında tutulmuştur. Toplam 77 adet mâni hece ölçüsü ile ilgili yüzdeler oranlamaya alınmıştır.

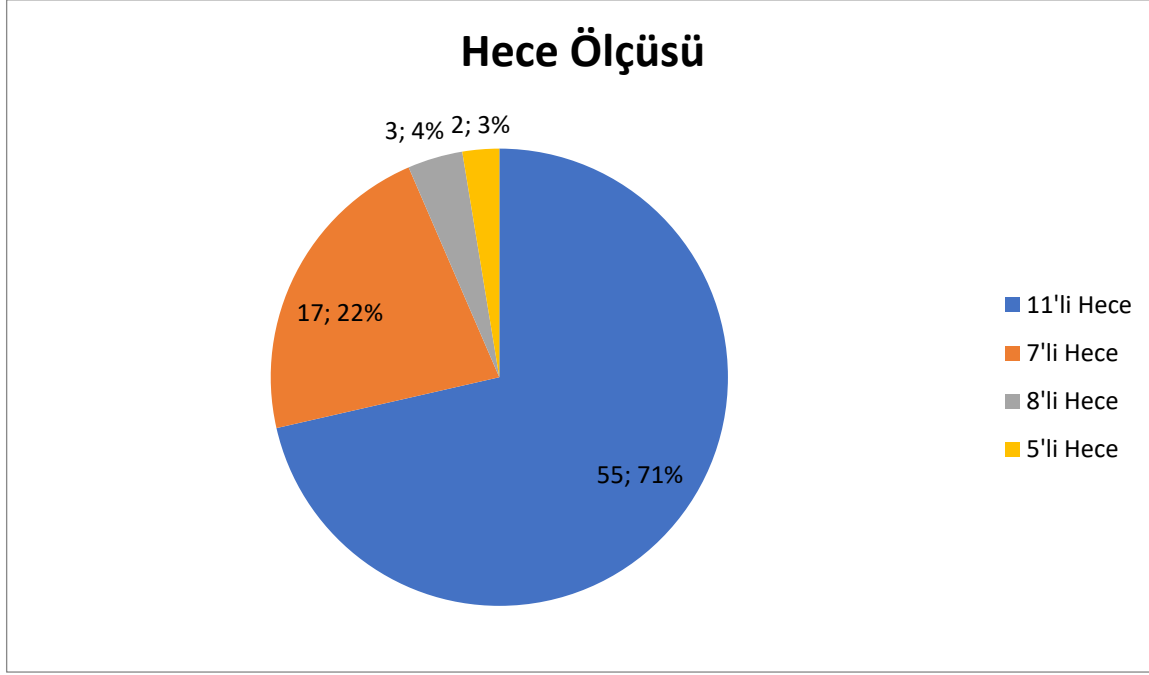
Tablo 1

Eğin Mânilerinin Hece Ölçüsü Dağılımı

5'li Hece	2
7'li Hece	17
8'li Hece	3
11'li Hece	55
Kesik Mâni	3

Grafik 1

Eğîn Mânilerinin Hece Ölçüsü Dağılımı



Bu grafiğe göre, Eğîn mânilerinin %71'i on birli, %22'si yedili, %4'ü sekizli, %3'ü beşli hece ölçüsünden oluşmaktadır.

3.2. Eğîn mânilerinin uyak çeşidi bakımından incelenmesi

Şiirde mısra sonlarında bulunan ve şiirin ahenkli olmasını sağlayan ses benzerliklerine uyak/kafiye denir. Tek ses benzerliği yarım, iki ses benzerliği tam, ikiden fazla olan ses benzerlikleri zengin uyağı oluşturur. Mısra sonundaki bir sözcüğün diğer mısradaki sözcüğün içinde olmasına tunç uyak, yazılışları aynı ama anlamları farklı olan iki sözcüğün uyak oluşturmaya ise cinaslı uyak denmektedir. Çalışmanın örneklemini oluşturan doksan iki adet mâni uyak çeşitleri bakımından incelenmiştir. Uyaksız olan üç adet mâni dışarıda tutularak yüzdelik değerlendirme 88 adet mâni üzerinden yapılmıştır.

Aşağıda sırasıyla tam uyak, yarım uyak, zengin uyak ve cinaslı uyağa sahip olan mâni örnekleri verilmiştir.

Sarı güller sararıp da solunca
Hasiretlik yüreğime dolunca
Anar sizi zaman zaman ağlarım
Erzurum dağında akşam olunca

Bülbül ne yatarsın çukur ovada
Eşin arar seni bulmaz yuvada
Bana derler neyin kaldı sılada
Hiç demezler kara gözlün ağlıyor

Sabahtan uğradım şafak alaca
Ben yârimi düşte gördüm çalaca
Ela gözlerini sevdiğim ağam
Uyandım ki doymamışım doyaca
Oda senin oda senin

Ev senin oda senin
Bir kuru canım kaldı
Dilersen o da senin

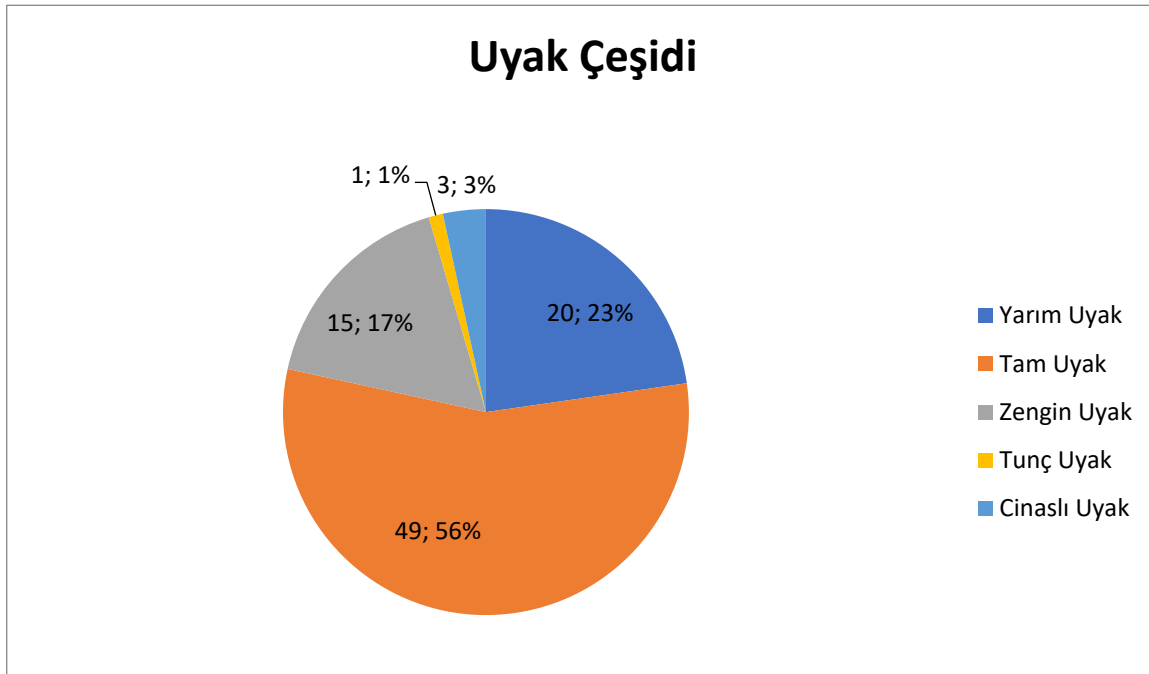
Tablo 2

Eğin Mânilerinin Uyak Çeşidi Dağılımı

Yarım Uyak	20
Tam Uyak	49
Zengin Uyak	15
Cinaslı Uyak	3
Tunç Uyak	1
Uyaksız	3

Grafik 2

Eğin Mânilerinin Uyak Çeşidi Dağılımı



Buna göre Eğin mânilerinin %56'sı tam uyak, %20'si yarım uyak, %17'si zengin uyak, %3'ü cinaslı uyak, %1'i tunç uyak ile yazılmıştır.

3.3.Eğin mânilerinin uyak örgüsü bakımından incelenmesi

Şiirde mısra sonlarındaki ses benzerliklerine bakılarak yapılan şemaya uyak örgüsü denir. Çalışmanın örneklemini oluşturan doksan iki adet mâni içerisinde üç adet kesik mâni ve altı adet beş satırlı mâni dışarıda tutularak yüzdeler oranlama 82 adet mâni üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Aşağıda verilen mâniler sırasıyla; a a b a , a a b şeklinde.

Çıkmam yüce dağa kar olmayınca
Yaylasın yaylamam yar olmayınca
Yiğit sevdiğine yanar yakılır
Neylesin elinde yar olmayınca

Bülbül ne yatarsın çukur ovada
Eşin arar seni bulmaz yuvada
Bana derler neyin kaldı sılada
Hiç demezler kara gözlün ağlıyor

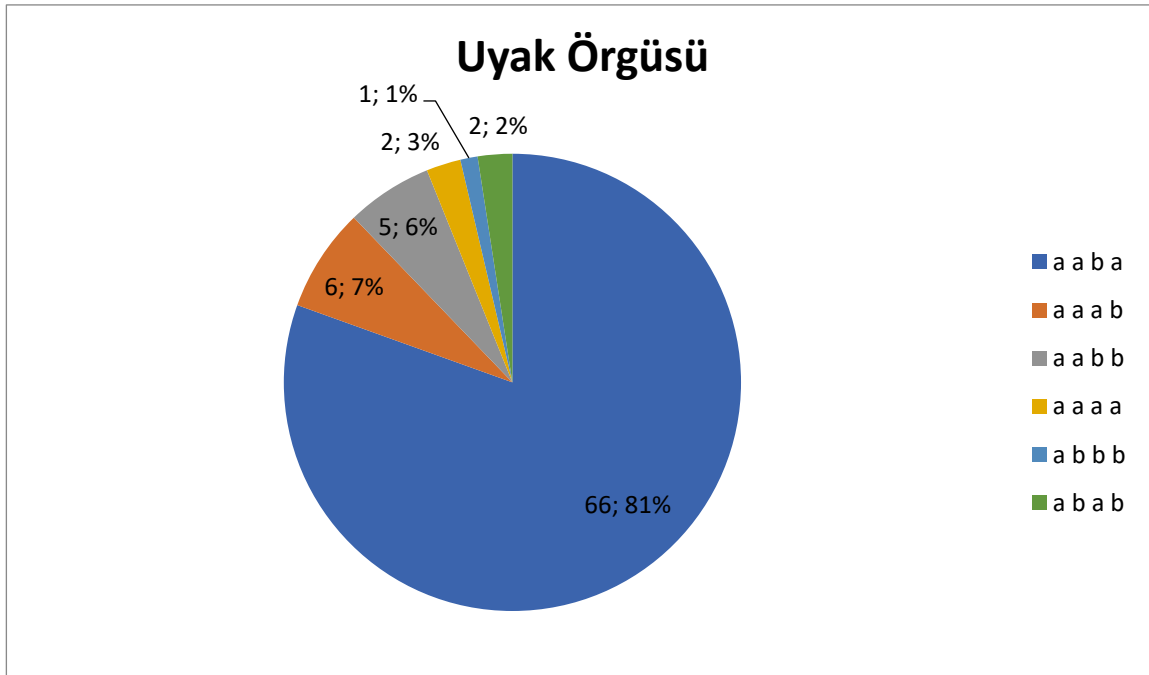
Tablo 3

Eğin Mânilerinin Uyak Örgüsü Dağılımı

a a b a	66
a a a b	6
a a b b	5
a a a a	2
a b b b	1
a b a b	2

Grafik 3

Eğin Mânilerinin Uyak Örgüsü Dağılımı



Buna göre Eğin mânilerinin;

%81'i a a b a

%7'si a a a b

%6'sı a a b b

%3'ü a a a a

%2'si a b a b

%1 i a b b b uyak kalıbıyla yazılmıştır.

3.4. Beş Satırlı Mânilerde Uyak Örgüsü

Tablo 4

Beş Satırlı Mâni Uyak Örgüsü

a a b b	3
a a b bb	1
a a b c	1
a a b a c	1

3.5. Eğin mânilerini oluşturan dizelerin durak kalıplarına göre incelenmesi

Hece ölçüsü ile yazılan şiirlerde, mısranın bölümlere ayrılmasına durgulanma; bu bölümlere de durak adı verilir. Çalışmanın örneklemini oluşturan doksan iki adet mâninin dizeleri durak kalıpları açısından incelenmiştir. Aynı durak kalıbında olan dize sayıları toplanarak yüzdelik oran oluşturulmuştur.

Aşağıda verilen mâniler sırasıyla 6+5 ve 4+4+3 duraklı hece ölçüsünden oluşmaktadır.

Çıkmam yüce dağa kar olmayınca
Yaylasın yaylamam yar olmayınca
Yiğit sevdiğine yanar yakılır
Neylesin elinde yar olmayınca

Gelin oldum çabuk çözün alımı
Diyemedim nazlı yâre halımı
Karlı dağlar engel olmuş arada
Mektup ilen arz edeyim halımı

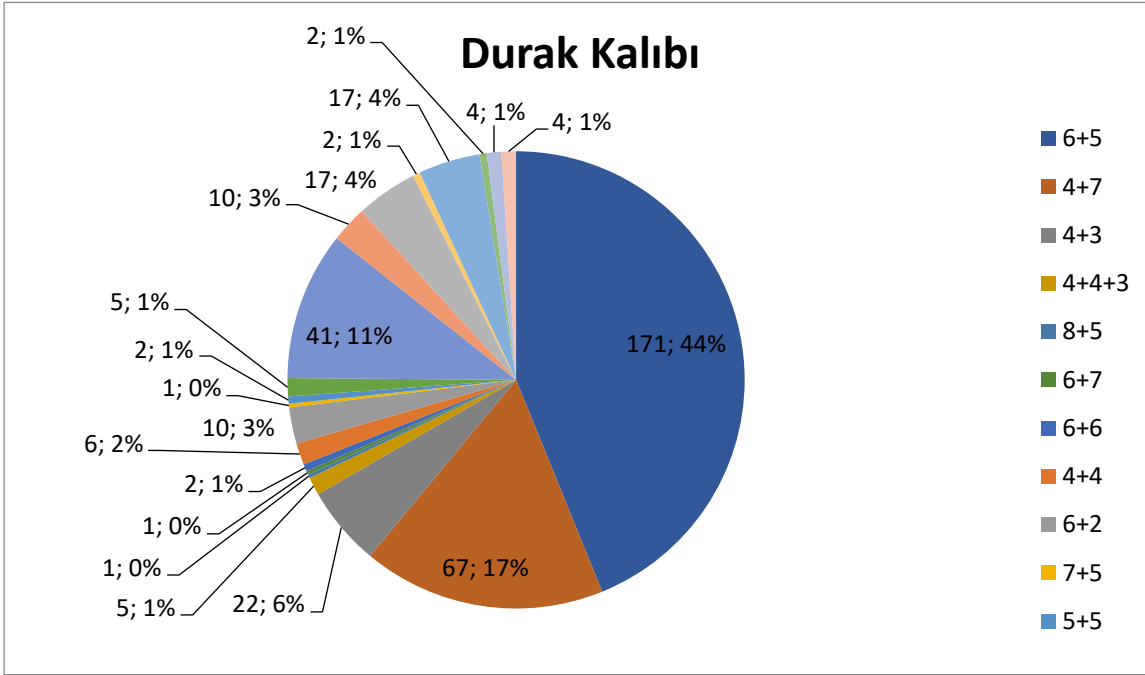
Tablo 5

Eğin Mânilerinin Durak Kalıbı Dağılımı

6+5	171
4+7	67
4+3	22
4+4+3	5
8+5	1
6+7	1
6+6	2
4+4	6
6+2	10
7+5	1
5+5	2
8+3	5
3+4	41
2+5	10
3+4	17
2+6	2
2+3	4
3+2	4

Grafik 4

Eğîn Mânilerinin Durak Kalıbı Dağılımı



Buna göre Eğîn mânilerini oluşturan dizelerin;

%44'ü 6+5

%1'i 4+4+3

%17'si 4+7

%4'ü 3+4

%6'sı 4+3

%3'ü 6+2 hece kalıbıyla yazılmıştır.

3.6. Eğîn mânilerinin konuları bakımından incelenmesi

Çalışmanın örneklemini oluşturan doksan iki adet mâni konuları bakımından incelenmiştir. Tabolada belirtilen konu başlıkları yüzdelik oranlamaya dâhil edilmiştir.

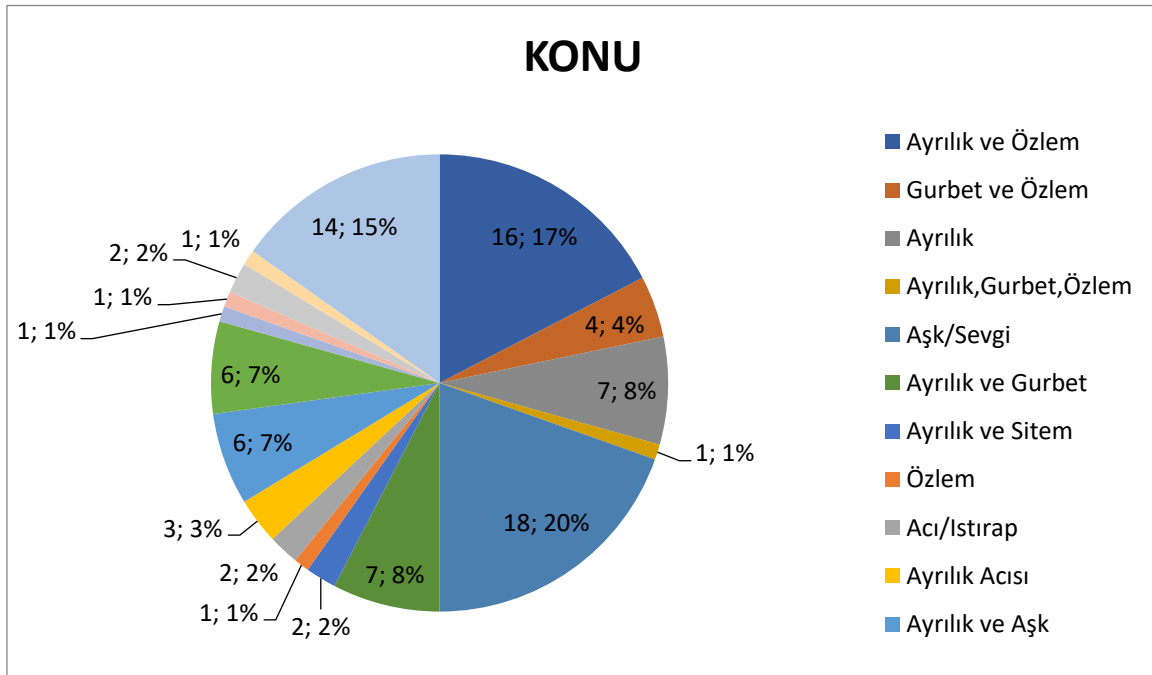
Aşağıda verilen mâniler, gurbet ve özlem temalarını içermektedir.

Mektup gönder mektubuna dolanam
Akşam yatam seherlerde uyanam
Ela gözlerini sevdiğim ağam
Ben bu hasirete nasıl dayanam

Sabahtan uyandım fecir sökerken
Yürek kan ağlıyor bülbül öterken
Ela gözlerini sevdiğim ağam
Aklımı başımdan aldın giderken

Tablo 6*Eğın Mânilerinin Konu Dağılımı*

Ayrılık ve Özlem	16
Gurbet ve Özlem	4
Ayrılık	7
Ayrılık,Gurbet,Özlem	1
Aşk/Sevgi	18
Ayrılık ve Gurbet	7
Ayrılık ve Sitem	2
Özlem ve Sitem	1
Özlem	1
Acı/Istırap	2
Ayrılık Acısı	3
Ayrılık ve Aşk	6
Gurbet	5
Aşk ve Gurbet	1
Özlem	1
Güzellik	2
Aşk ve Ölüm	1
Diğer	14

Grafik 5*Eğın Mânilerinin Konu Dağılımı*

Buna göre Eğın mânilerinin,

%20'si aşk/sevgi

%16'sı ayrılık ve özlem

%15'i diğer

%8'i ayrılık

%8'i ayrılık ve gurbet

%7'si ayrılık ve aşk konularında yazılmıştır.

4. Sonuç

Mâni, anonim Türk halk edebiyatı nazım biçimlerindedir. Mâniler halk edebiyatı ile ilgili incelemelerde genellikle söylendikleri yöreden ziyade içerikleriyle öne çıkarlar. Eğin'de söylenen mânilerin ise bu duruma istisna oluşturacak biçimde yörenin ismi ile öne çıktığı; yörenin coğrafi, kültürel, sosyolojik özelliklerini yansıtarak kendine özgü mâni geleneğini oluşturduğu görülmektedir. Yöredeki bu mâni geleneğini oluşturan unsurların başında hiç kuşkusuz Eğin'in çevre illerle ulaşım imkanı tanımayan coğrafyası zemin hazırlamıştır. Ekonomik faaliyetlerin kısıtlılığı Eğinli erkekleri İstanbul'a çalışmaya gitmeye sevk etmiştir. Eşlerini gurbete gönderen kadınlar, gurbete gönderdikleri -çoğunlukla da haber alamadıkları- eşlerine olan hasretlerini ve ayrılığın acısını bu mânilerle dile getirmişlerdir.

Çalışmamızda doksan iki adet Eğin mânisi; hece ölçüsü, uyak çeşidi, uyak örgüsü, durak kalıpları ve konuları bakımından incelenmiştir. İncelenen mâniler, Füsün ve Kanber Durna'nın 2021 yılında yayınlamış oldukları Eğin'de Söylenen Mâniler isimli kitaptan alınmıştır. Bu incelemelerde aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Eğin mânilerinin %71'i on birli hece ölçüsüyle yazılmıştır.

Eğin mânilerinin %56'sının uyak çeşidi tam uyaktır.

Eğin mânilerinin %44'ü 6+5 duraklı hece ölçüsüne sahiptir.

Eğin mânilerinin %81'i "a a b a" uyak örgüsüyle yazılmıştır.

Eğin mânilerinin %20'sinin konusunu "aşk/sevgi" temaları oluştururken %17'sini ayrılık ve özlem temaları oluşturmaktadır.

Eğin mânilerinde en çok "yar, ağam, ela, ayrılık, Eğin, hasret, sevdiğim, ağam, mektup, can, gül, kar, yel, sel, kömür, gül, kan, ağlamak, nazlı, dal, sıra, bülbül" kelimeleri kullanılmıştır.

Buna göre; Eğin mânileri 6+5 duraklı ve on birli hece ölçüsü ile "a a b a" uyak örgüsü ve tam uyak kullanılarak yazılan; temaları aşk/sevgi, ayrılık ve özlem olan mânilerdir.

Kaynakça

- Akpınar, E. (2012). Eğin türkülerinin coğrafi analizi. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4 (7), 253-274.
- Albayrak, N. (2010). *Ansiklopedik halk edebiyat sözlüğü* (Vol. 200). Kapı Yayınları.
- Çalka, M. S. (2022). Türk edebiyatının tek dörtlük nazım şekillerine dair tespitler: Mâni, tuyuğ ve rubâî. *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 3(2), 41-56.
- Demir, S. (2007) *Kemaliye (Eğin) yöresi halk müziğinin incelenmesi* [Yayımlanmış yüksek lisans tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Dilçin, C. (2009). *Örnekleriyle Türk şiir bilgisi*. TDK Yayınları.
- Durna, F. & Durna, K. (2021). *Eğin'de söylenen mâniler*. Can Yayınları.
- Şimşek, E. (2011). Eğin(Kemaliye) "Elagözlüleri"nde gurbet veya İstanbul. *Türk Halk Bilimi*, 952-966.
- Şen, Ü. S., Şen, Y. & Akçay, Ş. Ö. (Ed.). (2022). *Müzik araştırmalarında bilimsel yöntem ve yaklaşımlar*. Nobel Yayınları.

Makale Bilgi Formu

Yazarların Katkıları: Bu makalenin yazımına tüm yazarlar eşit katkıda bulunmuştur. Tüm yazarlar son metni okudu ve onayladı.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Telif Beyanı: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Destek/Destekleyen Kuruluşlar: Bu araştırma için herhangi bir kamu kuruluşundan, özel veya kâr amacı gütmeyen sektörlerden hibe alınmamıştır.

Etik Onay ve Katılımcı Rızası: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunmaktadır.

İntihal Beyanı: Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.

Jakub Josef Orlinski'nin Şan ve Ses Tekniklerinin Stilistik Açından İncelenmesi

Stylistic Examination of Jakub Josef Orlinski's Vocal and Voice Techniques

Cihan Özkan^{1*}
Nilgün Sazak²

¹ Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri, Sakarya, Türkiye,
cihan.ozkan5@ogr.sakarya.edu.tr

² Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Sakarya, Türkiye,
sazakn@sakarya.edu.tr

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Geliş Tarihi/Received: 27.02.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 05.04.2024
Yayınlanma Tarihi/ Available Online: 06.04.2024

Öz: Bu çalışma, Jakub Josef Orlinski'nin vokal performanslarını stilistik açıdan incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle Barok müziği repertuarında önemli bir kontrtenor olarak tanınan Jakub Josef Orlinski'nin sahne performanslarında kullanılan stilistik öğeler, vokal çeşitliliği, şan tekniklerindeki özgünlük ve müzik türlerindeki başarılar detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Yöntem olarak, Jakub Josef Orlinski'nin performanslarının video ve ses kayıtları incelenmiş ve bu veriler üzerinden analizler yapılmıştır. Sonuçlar, Jakub Josef Orlinski'nin sahne performanslarında Barok dönemi eserlerindeki geleneksel öğeler ile çağdaş müzikteki yenilikçi unsurlar arasındaki dengeyi başarıyla sağladığını ve vokal yeteneklerindeki ustalığını ortaya koymaktadır. Bu çalışma, Jakub Josef Orlinski'nin müzikal kimliğini daha derinlemesine anlamak ve gelecekteki araştırmalara temel oluşturmak amacıyla yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Jakub Josef Orlinski, Kontrtenor, Şan Teknikleri, Barok Müziği, Stilistik Analiz

Abstract: This study aims to examine Jakub Josef Orlinski's vocal performances from a stylistic perspective. The stylistic elements, vocal diversity, originality in singing techniques and achievements in musical genres used in the stage performances of Orlinski, who is known as an important countertenor especially in the Baroque music repertoire, were analyzed in detail. As a method, video and audio recordings of Jakub Josef Orlinski's performances were examined and analyzes were made based on these data. The results demonstrate that Jakub Josef Orlinski successfully balances the traditional elements of Baroque period works with the innovative elements of contemporary music in his stage performances and his mastery of vocal abilities. This study was conducted to understand Jakub Josef Orlinski's musical identity more deeply and to lay the foundation for future research.

Keywords: Jakub Josef Orlinski, Countertenor, Vocal Techniques, Baroque Music, Stylistic Analysis

Extended Abstract

The evolution of music has witnessed significant changes in both technical and expressive aspects, starting from liturgical music and progressing through various periods. The Baroque period marks a significant shift from monophonic structures to polyphony in church music. During this era, limitations imposed on female singers increased the demand for male singers with high-pitched voices, leading to the emergence of new vocal styles like countertenors. Ornamentation in the Baroque period played a crucial role in enriching music emotionally and technically.

This research aims to examine the stylistic elements and vocal techniques of Jakub Josef Orlinski's stage performances. Utilizing a qualitative research method, the study extensively analyzes the vocal techniques employed by Jakub Josef Orlinski while interpreting Baroque-era compositions. Additionally, the stylistic elements in Jakub Josef Orlinski's performances, vocal expressions, and achievements across various music genres are scrutinized.

Jakub Josef Orlinski's vocal techniques often captivate attention, particularly his use of the falsetto technique. His ability to transition between chest voice and head voice adds dynamism to his performances. Adopting a contemporary stage aesthetic, Jakub Josef Orlinski infuses Baroque-era compositions with gestures and dramatic accents. His vocal expression ranges from profound emotionality to energetic performances, depending on the repertoire. Jakub Josef Orlinski demonstrates versatility across a wide range of musical genres, showcasing his musical adaptability.

The vocal techniques and stylistic elements employed by Jakub Josef Orlinski in his stage performances of Baroque-era compositions define the artist's musical identity and influence in performing arts. Orlinski's extensive repertoire and technical skills establish him as a notable figure in the contemporary music scene. This analysis provides a valuable resource for understanding the depth and diversity of Jakub Josef Orlinski's artistry.

1. Giriş

Müziğin evrimi başlangıçta tek sesli kilise ayin müziğinden ayrılarak süslü melodi geçişleri, çeşitli dokuların birleşimi ve yeni müzikal tekniklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Barok dönem, kilise ayin müziğindeki tek seslilikten uzaklaşıp müzik sahnesinde çeşitliliğin ve çok sesliliğin önem kazandığı bir dönem olmuştur. Barok Dönemde, kadın şarkıcıların kilisede şarkı söylemelerini sınırlayan yasa, tiz sesli erkek şarkıcılara olan talebi artırmış ve bu ihtiyacı karşılamak adına hadım edilen ve kastrato adı verilen tiz sesli erkek şarkıcıların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Ancak, 1903'te kastrasyonun yasaklanmasıyla birlikte kastrato sesleri zamanla kaybolmuştur (Kahreman,2023). Barok ve Çağdaş dönem bestecileri, çok sesli müziğin gelişimine katkıda bulunmak amacıyla kontrtenor olarak bilinen falsetist şarkıcılara eserlerinde yer vermişlerdir. Kontrtenor ses türü, genellikle 2 ila 3 oktavlık bir ses aralığına sahiptir ve soprano, mezzo-soprano ses aralığına yakın performans sergileyen şarkıcılardan oluşmaktadır (Boran ve Şenürkmez, 2015).

Barok dönemde İtalyan müziğini zenginleştiren unsurlar arasında yer alan süslemeler hem duygusal hem de teknik açıdan müziği zenginleştirerek icracılara çeşitli ifade ve teknik imkanlar sunmuştur. Accento, Acciaccatura, Appoggiatura, Passaggio, Messa di Voce, Mordant, Gruppetto, Portamento ve Trill gibi süslemeler, eserlere derinlik katarak müziği çeşitlendirmiştir. Bu süslemeler arasında özellikle Barok dönemde kullanılan Accento, gırtlığın etkisiyle öne çıkan bir süsleme olarak bilinirken, Acciaccatura melodik zenginlik sağlamış, Appoggiatura ise "abanma" olarak adlandırılmıştır. Passaggio, uzun notayı daha küçük ölçülü notalarla ifade etme tekniği olarak öne çıkmıştır. Messa di Voce, sesin yavaşça yükselip geri dönerek ilerlediği bir süsleme olarak tanımlanırken, Mordant, sakın bir şekilde üst veya alt notalara geçiş yapmayı ifade etmektedir. Gruppetto, esas sesi süsleyen zarif notalardan oluşurken, Portamento belirsiz bir şekilde notadan nota geçişi simgeler. Trill ise çok çabuk bir değişimi ifade etmektedir. Bu süslemeler, Barok dönemi İtalyan müziğinde önemli bir rol oynamış, müziğin duygusal ifadesini güçlendirmiştir (Aladağ, 2019, s.67-80).

Stilistik, şan sanatında müzikal ifadeyi şekillendiren, sanatçıların performanslarında kullanılan belirli tarzları, teknikleri ve ifade biçimlerini anlatan bir terimdir. Sanatçılar, farklı müzikal tarzlara ve dönemlere ait özellikleri anlamak ve bu öğeleri performanslarına entegre etmek suretiyle stilistik unsurları kullanırlar. Bu kavram, müzikal eserlerin yorumlanması sürecinde sanatçının estetik tercihlerini ve teknik becerisini yansıtarak şan sanatının derinliğini ve çeşitliliğini belirler. Stilistik, müzikal ifadeyi geniş bir bağlamda anlama ve yorumlama yeteneğini içerir, bu da sanatçının eseri daha etkili bir şekilde sunmasına olanak tanır (Miller, 1986, s.180-214).

Jakub Jozef Orlinski, 1990 yılında Polonya'nın Krakow şehrinde doğmuştur. Müzik eğitimine genç yaşlarda başlamış ve Krakow'daki Karol Szymanowski Müzik Akademisi'nde temel şan teknikleri ve müzik teorisi üzerine odaklanarak akademik eğitim almıştır. Daha sonra Züriç'teki Schola Cantorum

Basiliensis ve Polonya'daki Karol Lipinski Müzik Akademisi gibi tanınmış müzik enstitülerinde eğitimini sürdürmüştür. Jakub Jozef Orłinski, repertuarında genellikle Barok müzik ve erken klasik dönem eserlerine yer vermektedir. Ancak çağdaş müziğe de ilgi göstererek geniş bir repertuar yelpazesi oluşturmuştur. Güçlü ve esnek bir kontrtenor sesine sahip olması, özellikle bu tür eserlerin yorumlanmasında aranan bir sanatçı haline gelmesini sağlamıştır. Kariyeri boyunca, Jakub Jozef Orłinski dünya çapında saygın opera evlerinde ve konser salonlarında sahne almış, Avrupa'nın önde gelen müzik festivallerinde ve opera prodüksiyonlarında yer almıştır. Hem solo performansları hem de önemli orkestralar ve topluluklarla iş birlikleri bulunmaktadır. Sahne performanslarının yanı sıra, çok sayıda kayıt yapmış ve bu kayıtlar genellikle büyük beğeni toplamıştır. Sanatçının vokal yeteneği ve sahne varlığı, onu çağdaş kontrtenorlar arasında öne çıkan bir isim haline getirmiştir. Jakub Jozef Orłinski, eğitim hayatı boyunca dünya çapında tanınan vokal pedagoglarından ve sahne sanatçılarından aldığı derslerle sürekli olarak kendini geliştirmiştir. Müzikal eğitimi, onu uluslararası alanda tanınmış bir kontrtenor olarak başarılı bir kariyere hazırlamıştır (Orłinski,2024).

Jakub Jozef Orłinski, Polonyalı bir kontrtenor olarak tanınan ve özellikle Barok müziği repertuarında kendini kanıtlamış bir sanatçıdır. Sanatçının break dans becerisi, etkileşimli sosyal medya varlığı ve estetik çekiciliği, geleneksel opera sahnesinde ve genç izleyici kitlesi arasında dikkat çekici bir profil oluşturmuştur. Varşova Müzik Üniversitesi'nde eğitim gördükten sonra, ulusal ve uluslararası sahnelerde çeşitli performanslara imza atan Orłinski, 2017'de Fransa'daki Aix-en-Provence Festivali'nde Francesco Cavalli'nin Erismena operasındaki Orimeno rolüyle büyük bir çıkış yakalamıştır. Bu performans, sanatçıyı sosyal medya platformlarında viral hale getirerek uluslararası alanda tanınmasını sağlamıştır. Sanatçının kariyeri, Metropolitan Opera ve Londra Kraliyet Opera Evi gibi önde gelen sahnelerde başarılı performanslar ve çeşitli ödüllerle zenginleşmiştir. Aynı zamanda, ilk albümü "Anima sacra" (2018) ve sonraki projeleri olan "Facce d'amore" (2019) ve "Anima aeterna" (2021) gibi kayıtları, Orłinski'nin Barok müziği repertuarında derinleşmesini ve genişletmesini göstermiştir. Orłinski'nin sanatsal ve estetik katkıları, geleneksel opera sahnesinde yeni bir perspektif sunarak genç dinleyici kitlesinin ilgisini çekmiştir. Sanatçının akademik ve performans başarıları, Barok müziği yorumlama becerisi ve sanatsal çeşitliliği, onu çağdaş müzik sahnesinde dikkate değer bir figür haline getirmiştir (Zelazco,2017).

Bu çalışma, Çağdaş Dönem kontrtenor ve opera sanatçısı olan "Jakub Josef Orłinski" 'nin sahne performanslarındaki stilistik öğeleri, vokal ifadesindeki çeşitlilik, şan tekniklerindeki özgünlük ve müzik türlerindeki başarıları gibi unsurları ele alarak, sanatçının müzikal kimliğini detaylı bir şekilde değerlendirmemize olanak sağlamaktadır. Çalışma, Orłinski'nin estetik deneyimini ve müzikal tercihleri ile repertuarının stilistik öğelerini vurgulayarak, sanatçının sanatsal katkılarını anlamak adına kapsamlı bir perspektif sunmaktadır.

Araştırmanın problem cümlesi; "Jakub Josef Orłinski'nin şan ve ses tekniklerinin stilistik açıdan incelenmesi için hangi faktörlerin dikkate alınması gerekmektedir?" şeklinde belirlenmiştir.

Bu araştırma; Jakub Josef Orłinski'nin Barok Dönem eserlerini seslendirirken kullandığı şan ve ses tekniklerini, dönemin özellikleri ve kişisel tarzıyla ne şekilde birleştirdiğini incelemek amacıyla yapılmıştır. Aynı zamanda Jakub Josef Orłinski'nin müzikal tarzını ve ifadesini anlamak için teknik ve stilistik unsurları detaylı bir şekilde inceleyerek, sanatçının performanslarını analiz etmeyi müzikal kimliğini ve sanatsal özgünlüğünü anlamayı amaçlamaktadır.

Araştırmada aşağıdaki soruların cevapları aranacaktır;

- Jakub Josef Orłinski'nin vokal teknikleri nelerdir ve bu teknikleri nasıl kullanmaktadır?
- Jakub Josef Orłinski'nin sahne performanslarındaki stilistik öğeler nelerdir ve bunlar nasıl dinamiklerle bir araya gelmektedir?

- Jakub Josef Orlinski'nin vokal ifadesi nasıl bir stilistik çeşitlilik sunmaktadır?
- Jakub Josef Orlinski'nin performans sergilediği müzik türleri nelerdir?
- Jakub Josef Orlinski'nin "Vedro con mio diletto" performansında benimsediği Barok dönem süslemeleri ve kişisel şan ekolü açısından genel stilistik unsurlar nelerdir?

Bu araştırmada, Jakub Josef Orlinski'nin müzik sahnesindeki yaratıcı yaklaşımlarını ve teknik mükemmeliyetini vurgulayarak, sanatın evrimine ve geleneksel repertuarın çağdaş yorumlanmasına dair derin bir kavrayış sunulmaktadır. Müzikseverler, müzik bölümü ve konservatuvar öğrencileri ve ses eğitimi alanı akademisyenleri için kaynak oluşturması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

2. Yöntem

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi ve betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Karasar'ın (1999) tanımına göre, nitel araştırma, öznel deneyimlere odaklanarak sosyal olayları, durumları ve ilişkileri anlamak, açıklamak ve yorumlamak amacıyla kullanılmaktadır.

"Tarama modeli, geçmişte olmuş ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlamaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez" (Karasar, 1999, s.77).

Bu çalışmanın evrenini, Jakub Josef Orlinski'nin seçilmiş Barok Dönem eserlerini seslendirirken sergilediği performansların genel bir çerçevesi, örneklemini ise Vivaldi'nin "Vedro con mio diletto" adlı eseri oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın örnekleme yöntemi, amaçlı örnekleme yöntemine dayanmaktadır. Amaçlı örnekleme yöntemi, çalışmanın amacı bağlamında bilgi açısından zengin durumların seçilmesini sağlamayı amaçlamaktadır (Baltacı, 2018).

Bu çalışmada, Jakub Josef Orlinski'nin vokal performansındaki Barok Dönem özellikleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Veri toplama sürecinde, araştırmacı ve bir ses eğitimi alan uzmanı tarafından belirlenen videolar incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Ayrıca, müzikal unsurların ve stilistik öğelerin belirlenmesi için literatür taraması yapılmıştır. Veri analizi aşamasında, performansların tonalite, armonik yapı, vokal tekniği, tempoyla ilişkisi gibi müzikal unsurlar ve Barok Dönem'e özgü tarz öğeleri değerlendirilmiştir. Analizler, araştırmacılar tarafından görsel ve işitsel materyallerle desteklenmiş ve karşılıklı görüş alışverişiyle tamamlanmıştır. Bu yöntemler sayesinde, Orlinski'nin performanslarının müzikal özellikleri ve Barok Dönem tarzındaki yorumları detaylı bir şekilde anlaşılabilir ve değerlendirilmiştir. Ayrıca, müzikal unsurların ve stilistik öğelerin belirlenmesi için literatür taraması yapılmıştır. Veri analizi aşamasında, performansların tonalite, armonik yapı, vokal tekniği, tempoyla ilişkisi gibi müzikal unsurları ve Barok Dönem'e özgü tarz öğeleri değerlendirilmiştir. Analizler, araştırmacılar tarafından görsel ve işitsel materyallerle desteklenmiş ve karşılıklı görüş alışverişiyle tamamlanmıştır. Bu sayede, Orlinski'nin performanslarının müzikal özellikleri ve Barok Dönem tarzındaki yorumları detaylı bir şekilde anlaşılabilir ve değerlendirilmiştir.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Alt probleme ilişkin bulgular ve yorum;

Jakub Josef Orlinski'nin vokal teknikleri, incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Bu inceleme, vokal performansındaki tonlama, nefes kontrolü ve geçişlerin yumuşaklığı gibi önemli unsurları içermektedir. Ayrıca, sesin tonu, vibrato kullanımı ve sesin genişliği gibi teknik detaylar da ele alınmıştır. Bu analizin, Jakub Josef Orlinski'nin vokal yeteneklerinin ve tekniklerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Özellikle, Orlinski'nin eserlerinde başarıyla kullandığı falsetto tekniği vurgulanmıştır. Falsetto, erkek vokallerin daha yüksek perdelere çıkabilmelerini sağlayan bir tekniktir ve Jakub Josef

Orlinski, bu teknik sayesinde özellikle yüksek perdelere olan hakimiyetini göstermiştir. Ayrıca, göğüs sesi ve kafa sesi arasında geçiş yapma yeteneği, Jakub Josef Orlinski'nin vokal çeşitliliğini artırarak performanslarına dinamizm katmaktadır. Bu özelliklerin incelenmesi sonucunda, Jakub Josef Orlinski'nin vokal tekniklerinin zenginliği ve ustalığı net bir şekilde anlaşılmıştır.

3.2. Alt probleme ilişkin bulgular ve yorum;

Jakub Josef Orlinski'nin sahne performanslarında, Barok dönem eserlerinde genellikle sahne enerjisi, jestler ve dramatik vurgularla dönemin özgün stilistik unsurlarını koruyarak seslendirdiği gözlemlenmiştir. Çağdaş eserlerde ise modern bir sahne estetiği benimsediği tespit edilmiştir. Jakub Josef Orlinski, jest ve mimiklerini vokal ifadesiyle entegre ederek performanslarına özgünlük katmış ve bu stilistik öğelerle sergilediği performansın genel dinamikleriyle etkileşime girerek izleyiciye duygusal katmanlar sunduğu görülmüştür.

3.3. Alt probleme ilişkin bulgular ve yorum;

Bu alt probleme odaklanarak, Jakub Josef Orlinski'nin vokal ifadesi ele alınmıştır. Jakub Josef Orlinski'nin vokal ifadesi, çeşitli stilistik unsurları içeren zengin bir performans sunmaktadır. Sanatçının repertuarındaki eserlere uygun olarak duygusal tonları ustalıkla iletebilme yeteneği dikkat çekmektedir. Barok dönem eserlerinde derin duygusallık sergilerken, çağdaş parçalarda enerjik ve canlı bir vokal ifade kullandığı görülmüştür. Orlinski'nin performansındaki dramatik vurgular, falsetto tekniği ve lirik öğeler, vokal çeşitliliğini belirginleştirmektedir. Teknik becerilerini çeşitlendirmesi, eserdeki vurguları daha etkileyici hale getirdiği tespit edilmiştir. Böylece, Orlinski'nin vokal ifadesi, dinleyicilere müzik türlerini kapsayan ve teknik çeşitliliğiyle dikkat çeken bir müzikal deneyim sunmaktadır.

3.4. Alt probleme ilişkin bulgular ve yorum;

Geniş bir müzik yelpazesinde performans sergileyen Jakub Josef Orlinski, Barok müzik, klasik müzik, opera repertuarının yanı sıra popüler müzik ve çağdaş eserlerde de performanslarını sürdürmektedir. Bu, Jakub Josef Orlinski'nin müzikal çok yönlülüğünü ve farklı tarzlardaki eserlere olan hakimiyetini göstermektedir.

3.5. Alt probleme ilişkin bulgular ve yorum;

Jakub Josef Orlinski'nin "Vedro con mio diletto" performansında benimsediği Barok dönem süslemeler ve kişisel şan ekolü açısından genel stilistik unsurları, Jakub Josef Orlinski'nin kişisel şan ekolü açısından kontrtenor tekniği, esnek vokal aralığı ve duygusal ifadesi, Barok müziğiyle uyumlu bir şekilde olduğu dikkat çekmektedir. Kontrtenorların genellikle erkeklerin normal vokal aralığından daha yüksek notalara ulaşabilen şarkıcılar olduğu düşünüldüğünde, Jakub Josef Orlinski'nin bu özellikleri genel şan ekolüne özgü bir nitelik taşımaktadır. Sanatçı, Barok müziğin karakteristik unsurlarını kullanarak sergilediği performansta, Trill tekniğini hızlı nota geçişleriyle eserin dinamik yapısını zenginleştirerek uygulayan Jakub Josef Orlinski, ornamentasyon ve süslemeleri Arya'nın tekrarlanan bölümlerine entegre ederek esere özgünlük katmıştır. Legato tekniğini kullanarak uzun süreli notaları başarılı bir şekilde seslendiren sanatçı, fono semantik öğeleri etkili bir biçimde kullanarak lirik metnin anlamını vurgulamıştır. Arya'nın sonundaki cadenza bölümünde teknik virtüozitesini sergileyen Jakub Josef Orlinski, İtalyanca diksiyonunu doğru bir şekilde koruyarak duygusal bir ifade için vokal tekniklerini kullanmıştır. Aria'nın A-B-A formundaki yapısını ve bölümler arasındaki geçişleri belirgin bir şekilde ifade eden Jakub Josef Orlinski, eserin duygusal tonlarını yansıtmıştır. Dinamik kontrolü etkili bir biçimde kullanarak eserin duygusal zenginliğini ortaya çıkaran Jakub Josef Orlinski, Barok dönem müziğinin dinamik yapısına uygun bir performans sergilediği görülmüştür.

4. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada, Jakub Josef Orlinski'nin şan ve ses teknikleri stilistik bir perspektifle ayrıntılı bir şekilde analiz edilerek, sanatçının müzikal kimliği ve sahne performanslarındaki stilistik unsurlar incelenmiştir. Elde edilen bulgular, Jakub Josef Orlinski'nin geniş repertuarındaki çeşitliliği, derin teknik becerileri ve sahne performanslarındaki estetik çeşitliliğini vurgulamaktadır. Özellikle Barok müziği repertuarındaki başarısı, sanatçının bu döneme özgü süslemeleri ve vokal teknikleri etkili bir şekilde kullanma yeteneğini ortaya koymaktadır. Bulgular aynı zamanda Jakub Josef Orlinski'nin çağdaş müzik sahnesindeki etkileyici konumunu göstermektedir. Bu durum, sanatçının sadece bir kontrtenor olarak değil, aynı zamanda sahne sanatları alanında da önemli bir figür olduğunu vurgulamaktadır. Jakub Josef Orlinski'nin çok yönlü bir sanatçı olduğu ve müzikseverlere çeşitli müzikal deneyimler sunduğu görülmüştür. Ayrıca, sahne performanslarındaki enerjinin başarıyla iletilmesi, Jakub Josef Orlinski'nin sanatının sınırlarını genişlettiğini ve müzik dünyasında etkili bir şekilde varlık gösterdiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu araştırmanın sonucunda Jakub Josef Orlinski'nin müziğin evrimine katkıda bulunan bir sanatçı olarak önemli bir yere sahip olduğu ortaya çıkmıştır.

Araştırmadan elde edilen bulgulara dayanarak bazı öneriler sunulmaktadır:

- Bu çalışma, Jakub Josef Orlinski'nin Barok dönem eserlerine odaklandığı için diğer dönemlerdeki performanslarını da içerecek şekilde genişletilebilir.
- Jakub Josef Orlinski'nin yanı sıra diğer kontrtenor sanatçıların şan teknikleri ve stilistik tercihlerini inceleyen karşılaştırmalı çalışmalar, bu vokal türüne dair geniş bir perspektif sunabilir.
- Jakub Josef Orlinski'nin seslendirdiği belirli eserlere odaklanan ayrıntılı analizler, bu eserlerin öne çıkan stilistik unsurlarını ve vokal tekniklerini daha derinlemesine anlamamıza olanak sağlar.
- Jakub Josef Orlinski'nin performanslarının izleyici üzerindeki etkisini anlamak amacıyla izleyici algısı üzerine odaklı çalışmalar, sanatçının sahne performanslarındaki etkileyici faktörleri daha iyi değerlendirebilir.
- Jakub Josef Orlinski'nin seslendirdiği belirli eserlerin müzikal analizine ek olarak, eserlerin sözleri ve temaları üzerinde de ayrı bir çalışma yapılabilir.

Kaynaklar

- Aladağ, Ç. (2019). *Barok dönem vokal müziğinde İtalyan ve Fransız stillerinin özellikleri ve süslemelerinin analiz edilerek incelenmesi*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Opera Sanat Dalı.
- Baltacı, A. (2018). Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı üzerine kavramsal bir inceleme. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (1), 231- 274.
- Boran, İ. & Şenürkmez, K.Y. (2015). *Kültürel tarih ışığında çok sesli batı müziği* (s. 49-59). Yapı Kredi Yayınları.
- Jakub Jozef Orlinski. (2024). Hakkında. Jakub Jozef Orlinski resmi web sitesi. Erişim Tarihi: (2024) (<https://jakubjozeforlinski.com/about/>).
- Kahreman, S. (2023). *Kontrtenor sesin tarihsel süreçte sosyolojik ve teknik açıdan incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Opera Sanat Dalı.
- Karasar, N. (1999). *Bilimsel araştırma yöntemi – Kavramlar, ilkeler, teknikler* (s.77). Nobel Yayın.
- Miller, R. (1986). *The structure of singing: System and art in vocal technique* (p. 400). New York: Schirmer Books.
- Zelasko, A. (2017). Jakup Jozef Orlinski. Encyclopaedia Britannica. Erişim Tarihi: (2024) (<https://www.britannica.com/biography/Jakup-Jozef-Orlinski>).

Makale Bilgi Formu

Yazarların Katkıları: Bu makalenin yazımına tüm yazarlar eşit katkıda bulunmuştur. Tüm yazarlar son metni okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazarlar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.



Telif Beyanı: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Destek/Destekleyen Kuruluşlar: Bu araştırma için herhangi bir kamu kuruluşundan, özel veya kâr amacı gütmeyen sektörlerden hibe alınmamıştır.

Etik Onay ve Katılımcı Rızası: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunmaktadır.

İntihal Beyanı: Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.

Dance in Digital Art: A Conceptual Evaluation on Turkish Folk Dances

İbrahim Köroğlu^{1*}
Dilek Cantekin Elyağutu²

¹ Sakarya University, Institute of Social Sciences, Department of Turkish Folk Dances, Sakarya, Türkiye, ibrahim.koroglu1@ogr.sakarya.edu.tr

² Sakarya University, State Conservatory, Turkish Folk Dances Department, Sakarya, Türkiye, dcantekin@sakarya.edu.tr

*Corresponding Author



Received: 21.02.2024
Accepted: 27.03.2024
Available Online: 05.04.2024

Abstract: The developments in computer technologies have led to the emergence of a new form of art called digital art, changing the accepted understanding of traditional art. Works created using digital technologies have begun to be presented to art enthusiasts in digital environments. Over time, digital art has adopted and shaped its own rules, forms of expression, and characteristics. The digital art form, which has successfully influenced traditional art fields, has paved the way for the emergence of new genres such as net art and virtual reality, allowing artistic works to be created in these areas. Digital art, which has been effective in influencing the cultural and traditional structure of societies, has also started to manifest its impact on the art of dance since the 1970s. Both the use of digital equipment on stage and digitally produced stage performances are elements that demonstrate digital interactions in this field. The purpose of this study is to understand the practice of dance art in the digital environment, to see which dynamics it benefits from, and to examine the extent to which it can affect cultural continuity. In the research, the case study approach, one of the qualitative research methods, is adopted. This method aims to examine a specific situation, phenomenon, or event in detail. The focal point of the research is the data to be obtained through visual-auditory sources, documents, and reports.

Keywords: Digital Art, Virtual Reality, Animation, Dance, Digital Dance

1. Introduction

Digital culture can be understood as an element created with new media tools. Technological advancements have the potential to bring about cultural changes due to widespread technology usage. Digital culture, creating a networked society, has made virtual sharing an integral part of everyday life. In the evolving and globalizing world order, a networked society can be defined as a modern type of society created by individuals (Djik, 2016).

Gere (2008) stated that digital culture, emerging in the mid-20th century in a modern capitalist environment, has spread to different areas according to the needs of society and can be considered as a constantly renewing phenomenon. Additionally, he emphasized that for the formation of digital culture, new technological equipment required for digital access, cultural elements emerging in digital environments, design processes in the digitization process, and the accessibility of information created through online content are necessary (Güzel, 2016).

Providing interactive communication opportunities, digital culture enables the emergence of unique structures in individuals, offering possibilities that eliminate boundaries in written and visual elements. For instance, the ability for multiple people to make additions to a text, the international dissemination of video visuals in the digital environment, and the emergence of cultural interactions and original content through visual content collages are facilitated. Digital culture is actively present in both voluntary and obligatory needs in the living spaces of society. Its impact can be observed in daily communication, job application processes, education, health, trade, and artistic fields.

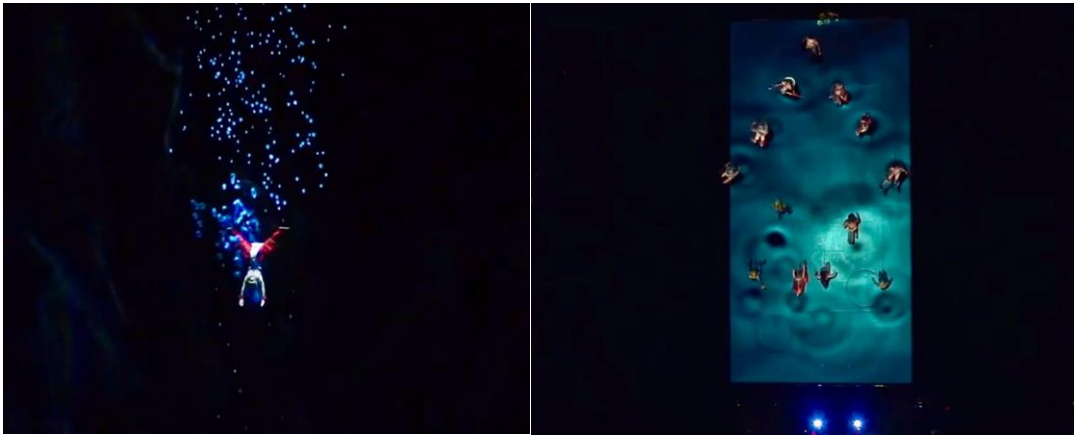
With the advancement of technology in human life, factors such as reduced geographical constraints, the elimination of physical barriers, and increased accessibility of digital technologies have brought about changes in artistic and cultural aspects. Culture, as shared common values among societies, emerges as a creative process, and the products or works produced through these processes are presented as culture. Digital culture has also brought about a transformation in dance traditions, creating cultural elements in this field as digital art converges with dance.

Digital art has emerged as a result of developments in computer technologies. In this process, similar to other art forms, digital art has shaped and embraced its own rules, forms of expression, specific characteristics, and ethical values over time. Digital art, with its close connection to basic sciences, has the potential to change traditional concepts of art, artist, artwork, and audience. Digital technologies have not only transformed traditional art fields such as painting and music but also paved the way for the acceptance of new genres as artistic works, including internet art, digital exhibitions, and virtual reality.

Digital technologies have become a tool to expand and push the boundaries of expression in the art of dance. Innovative dancers and choreographers are inclined to explore new possibilities in the dance world by taking advantage of the opportunities to digitally record, store, and edit data. The integration of digital technologies into the dancer's body and stage offers the possibility to record performances in digital formats, share them, and make adjustments (Ekemen, 2023). One of the most significant examples in this field is presented by Cirque du Soleil, a Canadian-based artistic ensemble. The show named "Ka," performed in a specially constructed theater in Las Vegas, stands out as a remarkable demonstration utilizing all the possibilities of technology and digital tools. The performance has received highly positive feedback, showcasing a production where digital technologies are extensively employed.

Picture 1

The screenshot of Cirque du Soleil's performance titled "Ka."



Source: (<https://www.youtube.com/watch?v=p64xhZsnvms>)

The intersection of digital art and dance highlights the interaction between the body and technology. While dancers use technology as a tool, technology, in turn, senses the movements of the dancers and engages with them. Thanks to technological advancements like Motion Capture (MOCAP), a new artistic experience emerges where dancers and technology interact.

Picture 2

Motion Capture Technology



Source: (<https://www.sense4motion.com/bilgi/motion-capture-hareket-yakalama-nedir/>)

Digital dance performances expand the limits of spatial usage, offering artists and audiences a new realm. Artists, by altering the reality of dance through digital projections, can interact in different times and spaces via virtual universes. Spectators can immerse themselves in this visual spectacle, experiencing a departure from traditional dance performances (Kayacık, 2011). Digital technologies also enable the broadcasting and viewing of dance performances in virtual environments. Thus, individuals in different locations can have the opportunity to watch a dance performance simultaneously or at different times.

The aim of this study is to understand the position of dance art in the digital environment, examining the dynamics it benefits from, and exploring the extent to which it can affect cultural continuity.

In the research, the case study approach, one of the qualitative research methods, is adopted. This method aims to examine a specific situation, phenomenon, or event in detail. The focal point of the research is the data to be obtained through visual-auditory sources and documents. In the data collection process, the information obtained from these sources will be deeply analyzed and approached using descriptive analysis method. The result of the research will contribute to a better understanding and development of the examined subject.

2. Innovation in Art: From Traditional to Digital

Art can be defined as the multiple expressions of creativity and imagination in various forms such as music, dance, and sculpture. The Turkish Language Association defines art as "the entirety of methods used in expressing emotion, design, beauty, etc., or the superior creativity resulting from this expression" (TDK Dictionary, 2023).

Digitalization is generally associated with industrial revolutions. The first industrial revolution, involving the use of water and steam power in mechanical production tools, the second industrial revolution, transitioning to mass production using electricity, and the third industrial revolution, utilizing advanced technological information production tools, paved the way for digital life. The process of digitization that began with the third industrial revolution has manifested itself in all aspects of society with the so-called fourth industrial revolution, also known as the digital revolution.

In the mid-20th century and in light of the developments that accompanied it, the emergence of personal computers, the invention of the internet, and its introduction for civilian use led to concepts such as digital life and digital transformation. Digitalization can be briefly explained as the transfer of an object or entity into a numerical or digital environment. The invention and widespread use of the internet have

made it one of the important concepts today. The transfer of an object or entity into a digital environment provides easy access to possibilities such as production, archiving, and duplication for society (İspir, 2013). All these developments and the widespread use of technology in all aspects of life have brought about "the Digital Age," paving the way for digital transformations in the field of art as well (Sümbül, 2017).

In this period known as the Digital Age, a new intersection of technology in the field of art has begun to emerge, namely "Digital Art." In short, digital art, which uses technological infrastructure and equipment, is an art form that aims to express traditional art forms in digital environments and offer new experiences (Wands, 2006). These artworks can take various forms such as computer-generated graphics, animations, digital music, and interactive artworks. The fundamental difference from traditional art is the different nature of the designed space (Sağlamtimur, 2010). With the development of digital technologies, artists can create art not only through traditional means but also by using computer hardware, interactive technology, and media tools. The production of digital art can be faster thanks to technology, and unlike the time-consuming nature of traditional tools, artists can create a work for the digital world in front of a computer screen. For example, technologies created in virtual worlds that can create a sense of reality, such as art exhibitions, concerts, or motion-sensing sensors, allow personal satisfaction in the field of digital art.

Picture 3

Charli XCX's Virtual Reality Concert on Roblox



Source: (<https://www.pazarlamasyon.com/muzigin-gelecegi-sanal-eyrenler-ve-nft-de-mi>)

While art produced through traditional methods can take extended periods, the advent of advanced technological possibilities has shortened these production times. The process that artists anticipate to reach their desired outcome in the creative process has gained speed in conjunction with the use of technological capabilities. As the pace of following technological developments in artists has increased with the development of technology, the transformation from traditional art to digital or virtual art has also shown an upward trend (Türkmenoğlu, 2014).

Digital art has begun to evolve and enrich its content with new materials such as light, sound, motion, computer programs, and artificial intelligence. Today, virtual reality technologies and algorithms used by new media have further expanded the scope of digital art, and the impact of digital life has become more pronounced (Vargün, 2023).

In the historical process, the foundations of digital art were not laid with advanced computer technologies but with the invention of primitive cinema and photography. Primitive cinema and photography, with their ability to capture and transfer movements and images to surfaces, provide the first examples of digital virtual reality. These developments, entering society in the late 19th and early 20th centuries, became pioneers of many artistic movements, such as digital art and postmodernism.

Inventions like the Praxinoscope, Zoetrope, and Zoopraxiscope can be considered as early examples of the digital art of the 19th century (Mutlu, 2019).

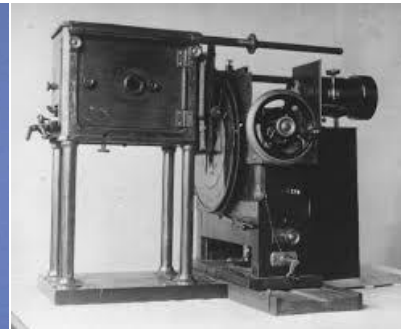
Picture 4 *Praxinoscope*



Picture 5 *Zoetrope*



Picture 6 *Zoopraxiscope*



Sources: (<https://www.artofplay.com/Products/praxinoscope>), (<https://tinkertigers.co.uk/Store/p/zoetrope>), (The Zoopraxiscope – Eadweard Muybridge-Google Arts&Culture)

At the beginning, since computers were not widespread, digital art initially emerged as a field primarily developed by scientists. The computer Electronic Numerical Integrator and Computer (ENIAC), developed by American scientists in 1946, was initially used for mathematical calculations. However, later, data obtained from these computers began to be utilized for artistic and aesthetic purposes. The convergence of art and technology took place in 1966 in New York. The establishment named the American Experiments in Art and Technology facilitated collaborative efforts between scientists and artists, leading to pioneering work. Subsequently, similar centers were established in Argentina, the United Kingdom, Yugoslavia, and Japan, organizing exhibitions (Sağlamtimur, 2010).

In the field of digital art, the world's first examples were created by mathematician and artist Ben Laposky in 1950, using electronic images obtained from waveforms (Wands, 2006). Mathematician and artist Herbert W. Franke presented a similar example with Ben Laposky in 1956. Later, figures such as John Whitney Sr., Charles Csuri, Michael Noll, Frieder Nake, Edward Zajeki, and Kenneth Knowlton produced works that can be considered pioneering in the field of digital art (Atan et al., 2015).

Picture 7

Electronic Wave Images of Ben Laposky



Source: (<https://mozartcultures.com/dijital-sanat/>)

The development of digital art can be divided into distinct periods. The 1950s and 1960s emerge as the periods when the first steps into digital art were taken. During these times, artists and mathematicians began creating abstract artworks using algorithms and programs. Towards the late 1960s and the early 1970s, computer graphics started offering artists new possibilities with three-dimensional models and visual effects. In the 1980s and 1990s, digital art gained more popularity compared to previous years. The proliferation of personal computers provided artists with the opportunity to produce more works in digital environments. Image processing and photo editing software further increased during this

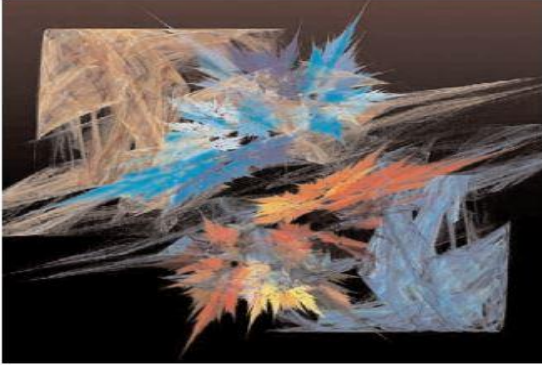
period. With the widespread adoption of the internet in the 2000s, digital art entered a new dimension (Kotaman, 2020).

When the emergence and development of digital art worldwide are compared with the process in Türkiye, it is observed that Türkiye has been lagging in following technology in this field. Digital art studies, which began globally in the 1960s, emerged particularly with avant-garde artists' exhibitions aimed at understanding and questioning technology. Starting from the 1980s and advancing with the progress of information technologies, digital art gained popularity as a form of artistic expression. However, in Türkiye, these developments gained recognition and visibility with a delay of approximately 20-30 years, starting to be noticed in the 2000s (Ertan, 2015).

In Türkiye, it can be said that artists specializing in photography and graphics are generally interested in digital art. In addition to these two fields, artists producing works in areas such as music, cinema, sculpture, painting, museums, and dance can also be encountered. Çizgen (2007, p.68) mentioned that Özcan Onur was the pioneering figure who introduced Türkiye to digital art. He conveyed that Onur presented the images he produced in the computer environment to art lovers in 1986 with an exhibition named "Elektropentür" held in Istanbul and Paris. He also noted Hamdi Telli as one of the pioneers of digital art. Telli created works using computer graphics and photographs. In the 2000s, foundation studies for the development and popularization of digital art in Türkiye began. Established as an independent organization in 2002, NOMAD became the first association in the field of digital art in 2006 (Sağlamtimur, 2010).

Picture 8

Hamdi Telli Digital Art



Source: (<http://www.sanatteorisi.net/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4169>)

Digital art genres and characteristics are often derived from traditional art practices. While in the past, the display of a work in a gallery or museum rendered it an official piece of art, today, digital art has paved the way for the emergence of new and original forms, particularly focusing on process rather than outcome. In digital art, artists can design their works in a more dynamic, interactive, and experimental manner compared to traditional art practices (Wands, 2006). In the field of digital dance, various subfields of digital art such as installation art, performance music and sound art, and digital animation and video art can also be utilized (Wands, 2006).

Digital Installation: Digital installation appears as an art practice aimed at creating a artistic experience within or outside a space using digital technologies and media. These installations bring together digital elements such as light, sound, video, moving images, and interactive elements to influence, provoke thought, or provide an experience for the audience (Taştan, 2018).

Picture 9

Digital Installation



Source: (<https://medium.com/@yigiterbas/dijital-sanat-d%C3%BCnyaya-yeni-bir-bak%C4%B1%C5%9F-e47ea643f325>)

Performance, Music, and Sound Art: In installation art, the artistic space typically takes center stage, while in performance, music, and sound art, the artist themselves are at the core. Computer programs are used in various fields, and sound and music arts have undergone significant development and transformation under the influence of digital technologies. Today, music heavily relies on digital tools and the possibilities offered by the internet for both production and presentation. The advancement of digital sound and music technologies can provide artists with a new and liberating musical experience. The ease of production in this field has also increased interaction with other digital art forms, such as performance art. Digital works in sound and music, focusing on body movements, have led to an intensification of works in the systematic image and sound field in virtual reality performances (Kırsaçlıoğlu, 2017).

Digital Animation and Video: Digital animation refers to moving images created using computer graphics and digital drawing techniques. Animations can be designed in two or three dimensions. In video art, digital recording devices are used to record images, which are then edited or processed to transform them into an artistic expression (Wands, 2006).

3. Virtual Reality and Dance in the Virtual World

Virtual Reality (VR) is a digital data technology that artificially reproduces physical reality or creates an alternative reality perception by affecting the users' senses (Kuruüzümcü, 2010). This technology aims to make users feel as if they are in a different environment by influencing their senses. The virtual reality experience can be provided through VR glasses.

Although this concept first emerged in the 1960s, it has become more widespread in recent times with technological advancements. Advanced screens, motion sensors, haptic feedback systems, and powerful computer infrastructure have contributed to the further development of this experience. Initially used in the gaming and entertainment sectors, virtual reality technology has now managed to establish itself in almost every field, thanks to the emerging virtual worlds. This technology allows users to experience their real-life activities in a virtual environment (Akaslan et al., 2018).

Picture 10

Virtual Reality



Source: (<https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/sanal-gerceklik-uzmanlari-ne-yapar>)

Virtual reality technology opens up different opportunities for users in terms of education, work, and socio-cultural aspects. In this regard, educational systems become more interactive and engaging, allowing users to experience different cultures, communicate with people from different regions, and travel in the virtual world (Aydoğan and Kaplanoğlu, 2020).

Virtual reality refers to a vast, interactive, and virtual world created with computer and internet-based technologies. This digital environment provides users with an experience independent of reality and enables mutual interaction among multiple users. Virtual worlds are environments that can be used for games, social platforms, educational purposes, and artistic experiences. Users in virtual worlds can create a new identity, navigate within this world, interact with objects, and communicate. Virtual worlds continue to develop and spread into various fields with the advancement of technology. Advanced virtual reality and augmented reality technologies allow users to have deeper and more interactive experiences (Yıldız and Bozkurt, 2023).

The virtual environment replaces reality in many areas and levels, standing out in artistic creations as well (Sağlamtimur, 2020). Virtual reality provides an interactive environment artistically, offering various design possibilities and bringing together different artistic materials. This technology enables work in various art fields such as painting, music, sculpture, without the need for a physical studio. Additionally, it facilitates the interaction between works and allows sharing over the internet or virtual worlds, making artistic works easily achievable (Aydoğan and Kaplanoğlu, 2020).

Virtual reality and virtual worlds not only serve as a medium for artistic production but also as an environment for showcasing art. Artworks created in a virtual reality environment can be presented to art enthusiasts in gallery and museum exhibitions by taking prints from the real world. Moreover, virtual galleries, virtual museums, virtual conferences, and virtual shows can be organized in virtual reality and virtual worlds (Aydoğan and Kaplanoğlu, 2020).

Due to the opportunities it creates, virtual reality allows viewers to enter the depths of artworks, step into a theater or dance stage, and become part of a performance (Adar, 2021). In virtual reality environments, dancers can move independently of physical limitations and create different dance forms by combining their imagination with reality.

In 2023, Facebook organized a dance festival called "Metaverse Dance Festival" in the Metaverse virtual world. It is known that augmented reality technologies were used, and many dancers performed at the festival. Another example of dance performances in virtual reality is the augmented reality game created by Kilian Rüdiger called "Holodance." In this game, players can watch dancers moving in the augmented reality environment and even interact with them.

Picture 11

Holodance Virtual Reality Stage and Dance Visual



Source: (<https://store.steampowered.com/app/422860/Holodance/>)

Virtual reality and virtual worlds redefine the concept of space in performances. The limitations of traditional performance spaces disappear, allowing artists to create environments suitable for their performances in virtual worlds (Yıldız and Bozkurt, 2023). Elements such as stage designs, lighting, decor, and costumes can offer infinite possibilities in the virtual reality environment.

4. Dance in Digital Art

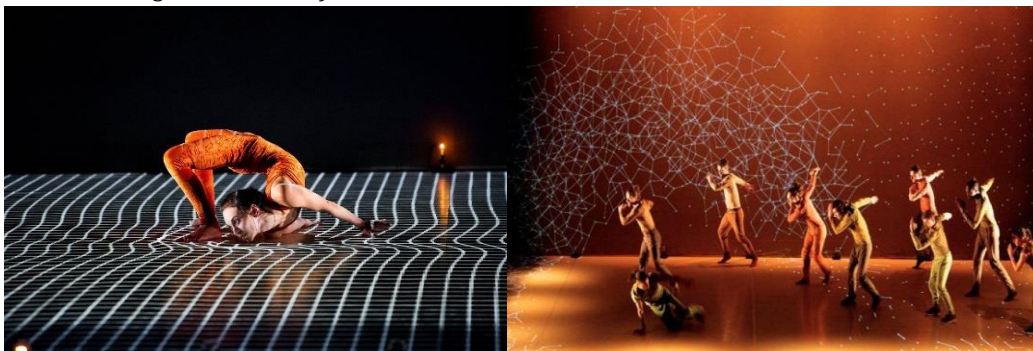
Digital art and dance have the ability to transcend creative expression beyond traditional forms and boundaries by combining digital technology with traditional art and dance forms. In digital art, dance performances have begun to find their place in virtual worlds, integrated with virtual reality and augmented virtual reality technologies. The dance art, striving to exist in the digital era, has started to be called digital dance.

In dance performances, the necessity for the body to be only the human body is eliminated in today's conditions. Virtual bodies, holographic dancers, and various designed bodies are increasingly being used in the process of showcasing dance art. In dance shows, for example, it is possible to create illusions of dance perceived by the audience through the rhythmic movement of technologically programmed devices, such as robotic technology, accompanied by music (Ekemen, 2023).

Adrien Mondot and Claire Bardainne have introduced a technological ballet genre they named Pixel in the field of digital dance, bringing it to the audience. Choreographers utilizing video mapping technology for the digital stage have created a kind of visual illusion between the body and the stage.

Picture 12

The Technological Ballet Performance Titled Pixel



Source: (<https://www.arch2o.com/pixel-the-technological-ballet-adrien-m-claire-b-company/>)

Turkish Folk Dances, which are a rich part of Turkish culture, continue to exist as a tradition in the social sphere while being considered as a branch of dance art on stage. These dances reflect the lifestyle, traditions, values, and history of the Turkish people. Turkish folk dances can be defined as traditional dances characterized by rhythmic movements performed either in groups or individually.

Especially since the 2000s, Turkish Folk Dances have started to undergo some changes, particularly in terms of staging. With the increase in technology and communication elements in the evolving world in the millennium, international interaction has also increased. As a result, Turkish Folk Dances have begun to be staged with an innovative approach. Traditional costumes and choreographies have been replaced by structures suitable for the era. Artists in this field have attempted to make traditional dances more dynamic by combining traditional style dance steps with different dance disciplines. Turkish Folk Dances, which have become a performing art, have led to the emergence of richer and more professional performances by coming together with different stage art disciplines such as theater.

Turkish Folk Dances, benefiting from the opportunities offered by digital life, have also found their place in the digital social sphere. Digital dance, as an innovative interpretation of traditional dance art, can provide viewers with visually impressive and captivating experiences by recording the movements of artists with the help of technology and combining them with computer graphics and advanced digital effects. Moreover, these experiences can be shared on digital platforms, reaching wider audiences. In this context, professional dance groups in our country have begun to stage performances supported by digital visual effects.

Picture 13

Fire of Anatolia Show's Use of Digital Backgrounds



Source: (<https://golcukvizyongazetesi.com/anadolu-atesi-kocaeliyi-buyuledi/>)

Digital animation, one of the genres of digital art, has made significant contributions to the development of digital dance. Dances adapted to digital platforms through digital drawings or motion capture technologies contribute positively and significantly to cultural continuity and interaction, especially in the digital age. Examples of digital dance in the animation genre, seen internationally, have gained importance in our country, particularly in the last few years. Especially to capture the interest of the younger generation born in the digital age, make traditional dances more appealing, and facilitate cultural transmission, the efforts in our country are crucial. In this context, works in our country are noteworthy, especially the ones featuring traditional dances such as Zeybek and Seğmen within the animated series "Rafadan Tayfa" broadcast on the TRT Çocuk channel, utilizing animation drawings and technologies. These examples can be considered limited yet significant efforts in the field of digital dance in our country.

Picture 14

The folk dance performance of Seğmen in the animated cartoon series 'Rafadan Tayfa



Source: (<https://www.youtube.com/watch?v=Hc-SaGQ-a1A>)

Picture 15

Zeybek Performance in the Animated Cartoon Series 'Rafadan Tayfa



Source: (<https://www.youtube.com/watch?v=ZxYe6FUEK7Q>)

Turkish Folk Dances, finding their place in the realm of digital art shaped by digitization, have reached advanced levels around technological infrastructures like digital performance, virtual reality, and virtual presentations. However, interactive displays offered by virtual reality technologies or remote access to dance performances are unfortunately not yet available in our country. Especially in technologically advanced countries, witnessing dance art in virtual reality and virtual worlds is possible in today's world. The National Ballet Academy in Amsterdam, for instance, pioneered adapting a ballet performance to virtual reality, presenting a dance performance by translating a live show into the digital realm. Recorded with 360-degree cameras, the performance, when viewed through virtual reality glasses, provides individuals with a stage and show experience, offering the opportunity to experience that performance at home while maintaining a sense of reality.

Picture 16

Ballet Performance in Virtual Reality



Source: (<https://www.youtube.com/watch?v=xCp4at6LE0A&t=210s>)

5. Conclusion

The concept of art emerges as a reflection and expression of imagination and creativity. Developments that have persisted since primitive times have influenced individuals or societies in various ways, leading to the creation of artistic works. Over the ages, these works have been supported by various branches of science, resulting in the progression of art through different disciplines to the present day. As a consequence of scientific and technological progress, a new genre of art emerged around the mid-20th century, called digital art. This art form, known as digital art, particularly gained momentum with the development of computer technologies and has successfully found its place in various artistic disciplines in the present day.

Digital art, aiming to transfer traditional art forms to digital environments and provide new experiences, has become attractive to artists due to the speed of creation and production in the digital realm, as well as the ease of access to digital materials. Since the early 2000s, this art field has shown an upward trend, adapting to the age by facilitating communication in virtual environments. The liberation initiated by the invention of the internet has now eliminated boundaries in virtual realms.

Traditional art forms, such as painting, music, sculpture, and dance, have also been adapted to the digital world, leveraging technological advancements. Paintings are created using technological tools and displayed in digital environments, while sculptures are designed using computers and software, printed using 3D printers, or showcased in virtual environments.

The transformation of dance, beginning with the processing of data on computers and digital platforms, has been facilitated by the advancements in technology, enabling it to be presented and produced solely in digital environments. Developments in motion capture and virtual reality technologies, as well as advancements in animation and virtual environments, have provided a field for representation and production within digital dance art. However, the creation of a dance using only video or any other subgenre of digital art classification does not necessarily mean that dance has transformed into a digital art form. For dance to be recognized as digital art, it may require the manipulation of traditional dance forms digitally, the addition of various visual effects, or the integration of interactive elements onto traditional dance forms, leveraging the opportunities provided by the digital medium. Thus, digitally processing dance or providing an interactive experience in a digital environment can render dance acceptable as a form of digital art.

Turkish Folk Dances, which are a rich part of Turkish culture, have indirectly found their way into digital art with the technological advancements in performing arts. Stage performances digitized and uploaded to digital platforms provide the first examples of Turkish Folk Dances in the realm of digital art. These shows and dance examples, recorded with cameras and shared on the internet, demonstrate the accessibility of performances to everyone, as facilitated by the digital age. Live performances, with the assistance of digital technologies, can create a visual spectacle through the use of various effects on stage.

Culturally, preserving the traditional essence of dance and transferring what is traditional or closely related to tradition into the digital realm emerges as a highly significant issue. Dance art being transferred or adapted into the field of digital art necessitates the careful selection of digital materials to maintain its traditional structure and ensure accurate portrayal. Digital techniques such as digital effects, image processing, and animation can enhance the expressive power of dance in traditional settings. Another important aspect of the digitization of traditional dance is the possibility of referencing the traditional setting by transferring qualities that can be diversified, such as color, pattern, motif, and decoration, into the digital environment through costume and stage designs. Similarly, being able to use the structure of dances and their accompanying music can enable the presentation of a digital dance example closely resembling the traditional form in the digital environment.

Throughout the process of transforming traditional dance forms into digital dance, staying true to the movements and origins of dances in the real world, and emphasizing their cultural significance during expression and transmission, it is believed that digital dance art can contribute to preserving and transmitting the values existing in culture and tradition.

Although examples of digital dance have not become as widespread in Türkiye as they are internationally, the country has seen some limited instances. An animated series named "Rafadan Tayfa" has featured examples of traditional Turkish Folk Dances such as "zeybek" and "seğmen" through animation and technology, serving as a noteworthy instance of digital dance in the country. This use of traditional dance movements is believed to enhance the awareness and cultural continuity of this cultural heritage in the digital age.

One example in this field is a virtual reality dance performance recorded by the Amsterdam National Ballet Academy. This performance, captured with 360-degree cameras and experienced through virtual reality goggles, provides a stage performance experience to the audience with a sense of reality, even allowing the performance to be enjoyed in the comfort of one's home. Despite international examples, no similar demonstration or work has been encountered in this field in Türkiye.

In Türkiye, Turkish Folk Dances are still in the developmental stages regarding digital art. Despite undergoing some transformation, it cannot be predicted where Turkish Folk Dances stand within digital dance based on the limited examples presented in this field. Although the digital transformation of Turkish Folk Dances has not progressed beyond recordings loaded with visual and auditory effects, it is believed that, with the provision of necessary infrastructure and technological capabilities, Turkish Folk Dances can adapt to this transformation.

This study is expected to provide support to researchers working in the field of digital dance art. It is believed that a more detailed study focusing on the application technique, methodology, and equipment of digital dance can further advance this field.

References

- Adar, M. (2021). *An examination of digital art forms* [Unpublished master's thesis]. Kocaeli University Institute of Social Sciences.
- Akaslan, D., Ernst, F. B., Sarıışık, G., & Erdoğan, S. (2018). Research and educational opportunities for virtual reality applications. *Turkish Studies Journal*, 13(21), 1-20.
- Atan, A., Uçan, B., & Bilsel, Ç. (2015). A study on digital art applications. *Istanbul Aydin University Journal*, 26, 1-14.
- Aydoğan, D., & Kaplanoğlu, L. (2020). Society, art, and virtual reality. *New Media Electronic Journal*, 4(2), 79-88.
- Başar, Ç. T. (2020). *Virtual reality in the art environment* [Paper Presentation]. 17th International Symposium Communication in the Millennium, Beykent University, Istanbul.
- Bozat, A. U., & Dedelioglu, C. (2018). *Augmented virtual reality - the meeting of traditional and digital on paper* [Paper Presentation]. 6th International Symposium on Printing Technologies, Istanbul University, Istanbul.
- Bozkanat, E. (2022). If Walter Benjamin witnessed NFTs: looking at crypto art through his eyes. *Hacettepe University Journal of Cultural Studies*, 9(1), 35-51. <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.3551>
- Djik, J. V. (2016). *The network society*. Epsilon Publishing E-Book.
- Ekemen, G.K. (2023). *Digitized dances: Articulated bodies, performances, and spaces* [Unpublished doctoral dissertation]. Ege University Institute of Social Sciences.
- Ertan, E. (2015, February). Digital post-histories 1960s and 1970s media art. Akbank Sanat. <https://www.akbanksanat.com/en/exhibition/dijital-sonrasi-tarihceler-1960lar-ve-1970lerin-medya-sanatindan-kesitler>
- Güzel, E. (2016). Digital culture and competition in online social networks: Digital habilus. *Gümüşhane University Journal of Communication Faculty*, 4(1), 83-97.
- İspir, B. (2013). *Development of new communication and technologies*. In M. C. Öztürk (Ed.), Digital communication and new media (pp. 2-25). Anadolu University Web Offset Facilities.
- Kayacık, M. (2011). *Image technologies and motion capture technique in the context of body and movement* [Unpublished master's thesis]. Istanbul Technical University Institute of Social Sciences.
- Kırsaçlıoğlu, Ç. (2017). *The situation of digital art applications in Türkiye* [Unpublished master's thesis]. Gazi University Institute of Fine Arts.
- Kotaman, M. (2020, April). *The new form of art: Digital art*.
- Kotaman.com. <https://www.kotaman.com/sanatin-yeni-sekli-dijital-sanat/>
- Kuruüzümcü, R. (2010). Virtual reality as a digital medium and art form. *Art Magazine*, 12, 93-96.
- Mutlu, M. (2019). *From its formation to today: Digital art and students' views on digital art* [Unpublished master's thesis]. Necmettin Erbakan University Institute of Educational Sciences.
- Önder, A. (2022). Digital renaissance and the relationship with NFT works. *Eurasian Journal of Social and Economic Research*, 9(3), 377-394.

Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Digital art. *Anadolu University Journal of Social Sciences*, 10(3), 213-238.

Solak, Ö. (2022). Digital arts, digital literatures. *Discourse Philology Journal*, 7(2), 357-389.

Sümbül, M. (2017). *Playing digital human (homo ludens digital): The representation of folk dances in the network society*. In N. Cömert (Ed.), *Free essays in dance* (pp. 60-84). Gece Kitaplığı.

Şenkardeş, Ç. G. (2021). Blockchain technology and NFTs: An examination on the music industry. *Journal of Management, Marketing and Logistics*, 8(3), 154-163. <https://doi.org/10.17261/Pressacademia.2021.1454>

Taştan, R. T. (2018). *Placement (installation) in contemporary art in Türkiye* [Unpublished master's thesis]. Gazi University Institute of Fine Arts.

Turkish Language Association (meaning of art TDK Dictionary Definition - sozluk.gov.tr).

Türkmenoğlu, H. (2014). The relationship between technology and art and an example of digital art Instagram. *Ulakbilge*, 2(4), 87-99.

Vargün, Ö. (2023). Transformation of technology and art: Digital art. *Journal of Arts*, 6(1), 49-54.

Article Information Form

Authors Notes: The author(s) would like to express their sincere thanks to the editor and the anonymous reviewers for their helpful comments and suggestions.

Authors Contributions: All authors contributed equally to the writing of this paper. All authors read and approved the final manuscript.

Conflict of Interest Disclosure: No potential conflict of interest was declared by the author.

Copyright Statement: Authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 license.

Supporting/Supporting Organizations: No grants were received from any public, private or non-profit organizations for this research.

Ethical Approval and Participant Consent: It is declared that during the preparation process of this study, scientific and ethical principles were followed and all the studies benefited from are stated in the bibliography.

Plagiarism Statement: This article has been scanned by iThenticate.

Türk Halk Müziğinde Bir Tür Olan Gurbet Havasının İncelenmesi

Investigation of Gurbet Havası, a Genre in Turkish Folk Music

Nazım Aladağ^{1*}
Sertan Demir²

¹ Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri, Sakarya, Türkiye, nazimaladag@gmail.com

² Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Sakarya, Türkiye
sdemir@sakarya.edu.tr

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author



Öz: Gurbet havası, Türk halk müziğinin önemli bir türüdür ve özellikle Teke yöresinde kendine özgü bir şekilde icra edilmektedir. Bu müzik türü, Teke yöresinin zengin müzik kültürünü ve insanların tanık olduğu tarihi olayları, acıları, kahramanlıkları, gurbetliği ve özlemleri en saf haliyle yansıtmaktadır. Gurbet havaları, uzun hava formunda olup; sözleriyle birlikte dinleyicisine derin duygular yaşatan özel bir halk ürünüdür. Halk müziğinde önemli bir yere sahip olan gurbet havalarının müzikal özelliklerine odaklanan bu çalışmada, konuyu desteklemek ve daha geniş bir bakış açısı sunabilmek adına; gurbet havası özelinde yapılmış sınıflandırmaları, etimolojisi, tarihi, icra edildiği coğrafya ve kültür sahası hakkında bilgiler sunulmuştur. Ayrıca bu türün müzikal özelliklerini daha iyi anlayabilmek için, mahalli icracılara ve gurbet havalarına eşlik eden çalgılara da odaklanılmıştır. Araştırma betimsel bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Veri toplama teknikleri olarak gözlem, görüşme ve doküman analizi yöntemleri kullanılmıştır. Ayrıca gurbet havası türündeki eserler incelenerek müzikal analizleri yapılmıştır. Bu çalışma giriş, bulgular ve sonuç olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde sınıflandırma çalışmalarında bahsedilmiş olup ardından çalışmanın metodolojisi verilmiştir. Bulgular bölümünde problem cümlelerine bağlı olarak, çalışma süresince elde edilen veriler sunulmuştur. Sonuç bölümünde ise bu veriler analiz edilerek sonuçlandırılmıştır. Yapılan araştırma ile gurbet havası türüne dair derinlemesine bir inceleme sunarak Türk halk müziği geleneği içindeki önemini ve yerini açığa çıkarmayı hedeflenmektedir. Teke yöresine özgü Gurbet Havalarının araştırılması ve kaydedilmesi, yöre kültürünün önemli bir parçası olan bu müziğin gelecek nesillere aktarılması ve kültürel mirasın korunması önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Gurbet Havası, Uzun Hava, Teke Yöresi, Türk Halk Müziği

Abstract: The Gurbet havası is an important genre of Turkish folk music, particularly performed in a unique way in the Teke region. This music genre reflects the rich musical culture of the Teke region and the historical events, pains, heroism, longing, and homesickness experienced by the people in their purest form. Gurbet havası is a special folk product that deeply touches the listener with its long melody and lyrics. This study focuses on the musical characteristics of gurbet havası, which holds an important place in Turkish folk music. To support the topic and provide a broader perspective, information is provided on the classifications, etymology, history, geography, and cultural aspects of gurbet havası. Additionally, the study focuses on local performers and instruments that accompany gurbet havası to better understand its musical features. The research was designed as a descriptive study. The data collection techniques used were observation, interviews, and document analysis. In addition, works of the genre 'gurbet havası' were examined and their musical analyses were conducted. The introduction section begins with a brief discussion of 'gurbet havası', followed by a description of the methodology used in the study. This study consists of three sections: introduction, findings, and conclusion. The results section presents the data obtained during the study, which is dependent on problematic sentences. The data was analysed in the conclusion section. The aim of this research is to provide an in-depth examination of the folk song genre and to reveal its importance and place within the tradition of Turkish folk music. Researching and recording the Gurbet Havalar specific to the Teke region is important for preserving the cultural heritage and passing down this music, which is an important part of the region's culture, to future generations.

Keywords: Gurbet Havası, Uzun Hava, Teke Region, Turkish Folk Music

Geliş Tarihi/Received: 16.03.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 05.04.2024
Yayımlanma Tarihi/ Available Online:
05.04.2024

Extended abstract

Turkish folk music continues to exist with its unique character and richness in almost every corner of Anatolia. Teke Region is also a prominent region with its musical features. Located in the west of Türkiye, Teke Region is a geographical region that is particularly situated in the Aegean Region. Teke Region is also a prominent region with its musical features. The music performed in this region also constitutes an important part of Turkish folk music. The name Teke Region was acquired when the Anatolian Seljuks took over these lands and the Teke tribe settled in this area. This region is also referred to as 'Teke Province' or 'Tekeli' (Yıldız and Kazan, 2009: 1692). During the Ottoman period, Teke Sanjak or Teke Province covered the settlements of Antalya central district, Finike, Kaş, Kalkanlı, Gömbe, Elmalı, Kızılkaya, Kocçaliler and Karahisar-ı Teke. Currently, it encompasses the region that is entirely within Burdur and surrounded by Fethiye-Ortaca (Muğla), Acıpayam-Kızılhisar-Honaz (Denizli), Dinar-Başmakçı (Afyon), Yalvaç-Şarkikaraağaç (Isparta), Cevizli-Akseki-Manavgat-Alanya (Antalya) (Çine, 1989: 94). Although it is generally considered to be rich in literary terms, it is noteworthy that the same variety is not shown in the melodic series used in foreign havas. The reason for this is believed to be the minimal interaction of the local population with different communities until the last century. The limited interaction of the Teke Region with the outside world is due to the restricted transportation facilities. This region has been isolated from the outside world for a long time due to geographical isolation. Various instruments such as sipsi, kaval, zurna, kabak kemane, bağlama, and üç telli cura are used in the performance of local melodies. Different techniques, such as playing with a plectrum, as well as using the techniques of 'Pençe' and 'Dövme' (finger tapping), are widely preferred, especially among the techniques used for playing the bağlama (Yıldırım, 2008:14). Gurbet Havaları are melodies in uzun havas form and are performed in a free style. The artists trained in the region aim to maintain the musical structure of the Teke region with the master-apprentice relationship by transferring the traditional music understanding to younger generations (Yıldırım, 2008:14). Recently, people who have travelled to other regions for reasons such as trade or military travel have broken this cultural isolation and carried some cultural elements to the Teke region. However, with the developing technological and social opportunities, there are changes in the lyrics, melodies and accompanying instruments of the region and in parallel to this, in the expatriate havas. For example, it is seen that electronic pianos, which have been widely used recently, accompany these uzun havas in the Teke region. In addition to its focal point, the study also analyses such changes and aims to contribute to the interpretation of the evolution of this culture.

The music of the Teke Region generally has unique and characteristic features. This music has a rich tradition that includes both instrumental and vocal elements. Gurbet havas, which have a very important place in the folklore of Teke region, intensively deal with the themes of events, mourning, joy, separation and heroism in the lives of the people living in the region (Yıldırım, 2008: 19). Being an important folk product of this region, expatriate havas appear as a type of uzun havas that naturally conveys the musical tradition of the region. Gurbet Havaları, which is an important tool in transferring such events from generation to generation, is a bridge that transfers the feelings and thoughts of the people of Teke region to future generations. Although the names of the minstrels have been forgotten, the inhabitants of the region endeavour to keep their cultural identity and traditions alive together with the expatriate havas. With the development of technology and the increase in communication opportunities, there is an interaction between cultures. This situation may cause the loss of original structures. It is important to research and record the Gurbet Havas specific to the Teke region, to transfer this music, which is an important part of the local culture, to future generations and to protect cultural heritage.

While talking about gurbet havas, a type of uzun havas, the concept of genre in Turkish folk music also needed to be mentioned. The concept of genre, which is discussed in many studies in Turkish Folk Music, is explained as a group that is similar in terms of musical structure consisting of rhythm and melody and performance style consisting of instrumental, spoken word and dialect features (Demir, 2013: 71). In

Turkish folk music genre classification studies, Gurbet Havası has always been attributed a genre characteristic and evaluated as a sub-genre under the basic genre of Turkish folk music (İmren, 2020: 21). Gurbet Havası stands out as a unique part of the Turkish musical tradition and is positioned at a special point with its emotional depth and melodic structure. An example of the uzun havas observed almost everywhere in Anatolia, gurbet havas attract attention with their unique motifs. The vocal line, instrumental elements or formal structure it uses may be compatible with the general melodic structure of Turkish folk music, but the style in the processing of this structure distinguishes it from other uzun havasgenres. (İmren, 2020: 13).

In this study, gurbet havas are analysed from a broad perspective. In the findings section, firstly, some studies that classify gurbet havas with different criteria are mentioned. Then, the etymology of the terms "Gurbet" and "Hava" are mentioned, some findings on why this uzun havas type is called "Gurbet havası" in the region are shared and some definitions explaining this type are mentioned. In the next heading, the cultural area of Teke region, which is the creation area of Gurbet havası, is introduced and explanations are made about the history and musical culture of the region. After mentioning the instruments accompanying the gurbet havu, which are thought to be closely related to the focal point of the study, the findings section was concluded by mentioning the musical features seen in the gurbet havas. All the findings obtained were analysed and shared in the conclusion section.

1. Giriş

Türk Halk Müziği'nin zengin ve çeşitli repertuarı içerisinde, gurbet havaları belirli bir alt tür olarak tanımlanmaktadır. Bu tür, Türk halk müziği repertuarının önemli bir parçası olup, yapılan çalışmalarda özel bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Akademik literatürde, Türk halk müziği içerisinde gurbet havalarını özgün bir tür olarak tanımlayan ve sınıflandıran çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Bu sınıflandırma çalışmaları, gurbet havalarını diğer Türk halk müziği formlarından ayıran özellikleri vurgulamakta ve bu müzik türünün kültürel, yapısal ve coğrafi bağlamlarını anlamada faydalı bir çerçeve sunmaktadır.

Sertan Demir (2013: 72-73), Türk Halk Müziği türler sınıflandırmasında gurbet havasına “usulsüz türler” başlığı altında yer vermiştir.

Tablo 1

Sertan Demir'in Türk Halk Müziği Türler Sınıflandırması

Usullü Türler	Usulsüz Türler	Karma Türler	
1. Halay	Barak Havası	Ayağı Usulsüz Devamında	Ayağı Usullü Devamında
2. Zeybek	2. Bozlak Havası	Usullü Türler	Usulsüz Türler
3. Deyiş-Semah	3. Gurbet Havası	1. Müstezat Havası	1. Hoyrat Havası
4. Konya Yöresi	4. Yol Havası		2. Maya Havası
5. Silifke Yöresi	5. Gazel Havası		
	6. Ela Gözlü Havası		
	7. Arguvan Havası		
	8. Çamşılı Havası		

Kaynak: (Demir, 2013: 72-73).

Onur Akdoğdu (2003) ise “Geleneksel Halk Müziğinde Türler” başlığı altında gurbet havalarına yer vermektedir.

Tablo 2

Onur Akdoğdu'nun Türk halk müziği tür sınıflandırması

1.Genel olarak Türkü	2.Müstezad
a) Karadeniz türküsü	3.Zeybek
b) Teke Zortlatması	4.Maya
c) Konya türküsü	5.Bozlak
d) Rumeli türküsü	6.Gurbet
e) Azerî türkü	7.Barak
	8.Hoyrat
	9.Dîvan
	10.Güvende Takımı
	11.Barana Takımı
	12.Müzikli Öykü

Kaynak: (Akdoğdu, 2003).

Demir'in aktarımına göre Savaş Ekici, gurbet havalarını "Serbest ritimli olanlar" başlığı altında değerlendirmiştir.

Tablo 3

Savaş Ekici'nin Türk Halk Müziği Türleri Sınıflandırması

Usullü Olanlar	Serbest Ritimli Olanlar
1. Halay ve Bar havaları	1. Bozlak Havaları
2. Teke havaları	2. Barak Havaları
3. Semah ve deyişler	3. Hoyratlar
4. Konya yöresi	4. Gazeller
5. Yozgat- Kayseri yöresi	5. Harput Yöresi
6. Ankara yöresi	6. Eğin Yöresi
7. Silifke, Mut yöresi	7. Arguvan ve Çamşılı Yöresi
8. Zeybek havaları	8. Gurbet Havaları
9. Karadeniz havaları	9. Yol Havaları
10. Karşılama havaları	10. Erzurum Yöresi
11. Tokat-Ordu Yöresi	

Kaynak: (Ekici'den akt. Demir, 2011, s.44).

Atınç Emnalar'ın Türk Halk Müziği sınıflandırma çalışmasında gurbet havası, "Genel Olarak Serbest Ritimli (usulsüz) Olanlar (Uzun Havalalar)" başlığı altında verilmiştir.

Tablo 4*Atınç Emnalar'ın Türk Halk Müziği Türleri Sınıflandırması*

GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ		
Dünyasal THM		İnançsal THM (Tasavvufi Halk Müziği)
Genel Olarak Ritimli (Usullü) olanlar	Genel Olarak Serbest Ritimli (usulsüz) Olanlar (Uzun Havalar)	1. İlahailer Nefesler Savtlar Gülbanglar 2. Kalenderiler 3. Semahlar 4. Ali Mevlidi
1. Türküler Azeri Türküler Karadeniz Türküleri Konya Türküleri Rumeli Türküleri Teke Yöresi Türküleri (Teke Zortlatmaları) Yozgat Türküleri 2. Barana Havaları 3. Güvende Takımı 4. Müzikli Öyküler 5. Zeybekler	1. Arguvan Havaları 2. Baraklar 3. Bozlaklar 4. Divanlar 5. Gurbet Havaları 6. Hoyratlar 7. Mayalar 8. Müstezatlar 9. Yol Havaları	

Kaynak: (Emnalar, 1998: 240).

İncelenen Türk Halk Müziği türlerinin sınıflandırılması çalışmalarında, gurbet havası genellikle bir tür olarak kabul edilmiş ve Türk halk müziğinin ana türleri altında alt bir kategori olarak değerlendirilmiştir. Akdoğu, gurbet havalarını “Geleneksel Halk Müziğinde Türler” başlığı altında sınıflandırmıştır. Emnalar ise sınıflandırmasında gurbet havasını “Genel Olarak Serbest Ritimli (usulsüz) Olanlar (Uzun Havalar)” kategorisi altında yer almıştır. Demir’in aktarımına göre Ekici, sınıflandırmasında gurbet havasını “Serbest Ritimli Olanlar “başlığı altında sınıflandırmıştır. Demir'in sınıflandırmasında da gurbet havasına “Usulsüz Türler” başlığı altında yer vermiştir.

Bu çalışma giriş, bulgular ve sonuç olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde sınıflandırma çalışmalarında Gurbet havalarına tür vasfı yükleyen Türk halk müziği sınıflandırma çalışmalarından bahsedilmiş olup ardından çalışmanın metodolojisi verilmiştir. Bulgular bölümünde problem cümlelerine bağlı olarak, çalışma süresince elde edilen veriler sunulmuştur. Sonuç bölümünde ise bu veriler analiz edilerek sonuçlandırılmıştır.

Araştırmanın problem cümlesi; “Türk Halk Müziğinde Bir Tür Olan Gurbet Havalarının müzikal özellikleri nelerdir?” sorusu üzerine kurulu olup, alt problemleri şu şekilde sıralanmaktadır:

1. Gurbet havasının etimolojisi ve kökeni nereden gelmektedir?
2. Gurbet havalarda kullanılan çalgılar nelerdir?
3. Gurbet havası hangi coğrafyalarda icra edilmektedir?
4. Gurbet havasının mahalli icracıları kimlerdir?

Çalışmanın genel amacı, Türk Halk Müziği içinde önemli bir yere sahip olan Gurbet Havası türünü, “Türk halk müziğinde bir tür olan gurbet havasının müzikal özellikleri nelerdir?” sorusuna odaklanarak, bu uzun hava türünü ayrıntılı bir şekilde incelemek ve anlamaktır. Bu bağlamda belirlenen diğer amaçlar şunlardır:

- Gurbet havasının etimolojik kökenlerini ve Türk Halk Müziği içindeki önemini ayrıntılı bir şekilde incelemek.
- Gurbet Havasının melodik, ritmik ve yapısal özellikleri üzerinden müzikal yapısını analiz etmek ve çözümlenmek.
- Gurbet havalarında yaygın olarak kullanılan çalgıları tanımlamak ve bu çalgıların türdeki işlevlerini değerlendirmek.
- Gurbet Havasının icra edildiği coğrafi bölgeleri ve bu bölgelerin müziğe etkisini incelemek.
- Gurbet Havası türünü seslendiren önemli icracıları tanımlamak ve bu icracıların türün gelişimine olan katkılarını derinlemesine değerlendirmek.

Bu çalışma, Türk Halk Müziği'nin özel bir türü olan Gurbet Havasının kökenlerini, müzikal yapısını, kullanılan çalgıları, coğrafi ve kültürel yayılımı, icracıları ve katkılarını ayrıntılı bir şekilde inceleyerek, türün Türk müzik geleneği içindeki önemini ve yerini açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Türk Halk Müziği'nin zengin mirası içinde özel bir yere sahip olan Gurbet Havası, kültürel, duygusal ve müzikal anlamda önemli bir türe işaret etmektedir. Bu çalışma, Gurbet Havası türünün derinlemesine incelenmesiyle bir dizi öneme sahiptir.

- Gurbet havalarının incelenmesi, Türk Halk Müziği mirasının korunmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına katkıda bulunması.
- Gurbet havasının müzikal özelliklerinin incelenmesi, Türk Halk Müziği'nin zenginliği içindeki çeşitliliği daha iyi anlaşılması ve bu müzikal türün diğer formlarıyla ilişkisini değerlendirilmesinin sağlanması.
- Bu çalışma, Türk Halk Müziği araştırmaları alanında Gurbet havası türüne dair kapsamlı bir kaynak oluşturmayı ve gelecekte yapılacak araştırmalar için bir kaynak olması konularında önem arz etmektedir.

Bu bağlamda, Gurbet Havasının Türk Halk Müziği içindeki önemi ve etkileri üzerine yapılan bu çalışma, kültürel mirasın korunması, müzikal çeşitliliğin anlaşılması, bilimsel literatüre katkı sağlaması ve toplumsal-sanatsal değerlerin anlaşılması açısından büyük bir öneme sahiptir.

Bu çalışma doküman analizi ve görüşme yöntemleri kullanılmış betimsel bir nitel araştırmadır. Türk Halk Müziği'nin Teke Yöresinde özel bir tür olan Gurbet Havasının incelenmesi amacıyla gerçekleştirilen araştırmayı içermektedir. Bu araştırmada, çeşitli yöntemler ve kaynaklar kullanılmıştır. Teke Yöresine ait müzikle ilgili dokümanlar, derlemeler, akademik makaleler ve önceki çalışmalar taranmıştır. Bu çalışma, Gurbet Havalarının geçmişe dayanan kökenleri, müzikal özellikleri, icra tarzları ve coğrafi yayılımı gibi konularda literatür taraması yapmıştır. Bu veriler, araştırmanın temelini oluşturmuştur. Bu çalışmada Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), Türk Halk Müziği sanatçılarından Uğur Önür ve Ferhat Erdem ile konu hakkında kişisel görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmelerde, çalışmanın ana problemi ve problem cümleleri ile alakalı sorular yöneltilmiş ve Gurbet Havaları konuları ele alınmıştır. Bu betimsel nitel çalışma, yerel sanatçıların görüşlerini ve deneyimlerini ortaya koymak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırma TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan 54 adet türkü ile sınırlandırılmıştır.

2. Bulgular

2.1. Gurbet havası sınıflandırmaları

Gurbet havaları, farklı araştırmacılar tarafından yapılan çalışmalarda, Türk halk müziği içerisinde bulunan uzun havalar başlığı altında değerlendirilmiştir. Gurbet havaları üzerine çalışan araştırmacılar zaman zaman bu türleri sınıflandırarak açıklama yoluna gitmişlerdir. Ancak yapılan sınıflandırmalar, bu

havaların Türk halk müziğindeki diğer uzun havalardan farklı konumunu belirlemek ve türün özelliklerini ortaya çıkarmak amacı taşımamaktadır. Bunun yerine, gurbet havasını ayrı bir tür olarak öngören bir öncülle hareket ederek, onları konu, kullanılan yöresel ağız ya da müzik cümleleri gibi farklı kriterlerle sınıflandırmışlardır (İmren, 2020: 39).

Salih Urhan hazırladığı “Burası Satırlar Nahiyesi” adlı kitabında gurbet havalarını şu şekilde sınıflandırmaktadır:

“Gurbet Havları (Uzun Havalalar)

1. *Ali Bey (Ali de Beyim taş başında oturur)*
2. *Ali Bey (Balık boğazında vardır bir düğün)*
3. *Ali Bey (Akşamlarda olur demir de kapılar kitlenir)*
4. *Güllük Dağı*
5. *Tekeli Oğlu*
6. *Yol Havası*
7. *Avşar Beyleri*
8. *Nice Güzelleri Kara Toprak Gizliyor*
9. *Çingir Çingir Öterde Yaylanın Taşı*
10. *Sürmelim” (Urhan, 2006’dan akt. İmren, 2020: 39)*

Urhan, bir başka tasnifinde ise gurbet havalarını ses genişliklerine göre ayırdığını ifade etmektedir.

Tablo 5

Salih Urhan’ın Gurbet Havası Sınıflandırması

Beş ses içinde çalınıp söylenen, meyanda ise oktava çıkan gurbetler	Bir oktav içinde icra edilenler	İnici karakterde olup bir oktav içinde seyredenler	Oktavi aşarak on ses içinde icra edilen gurbetler
Ali Bey Ümmü Ya Da Geceleri Nice Güzelleri	Eğlen Durnam Akşamlar Da Oldu Dolan Da Gel Sevdiğim Burdur Dağını Tekelioğlu	Çıktım Gurbet Ele Geri Gelinmez Çingir Çingir Öter Yaylanın Taşı Güllük Dağı	. Avşar Beyleri . Sürmelim

Kaynak: (Urhan’dan akt. İmren, 2020: 40).

Bir başka sınıflandırma çalışmasını ise Ahmet Turgut yapmıştır. Turgut çalışmasında ayak ile ağız ifadesini eş anlamlı olarak kullanmaktadır.

Tablo 6

Ahmet Turgut'un gurbet havası sınıflandırması

Ağızlar	Ağıtlar
Tefenni Ağzı (Ayağı)	Ümmü
Kozağaç Ağzı (Ayağı)	Geceleri Kalkar Kalkar Ağlarım
Gravgaz Ağzı (Ayağı)	Güllük Dağı (Beydağı)
Taş Kesiği (Sürmeli) Ağzı (Ayağı)	Avşar Beyleri
Acıpayam Ağzı (Ayağı)	

Kaynak: (Turgut'tan akt. İmren, 2020: 40-41).

Tanış ise çalışmasına, "Gurbet Havalarını karakter bakımından aynı görülmekle beraber, dizileri bakımından şöyle sıralayabiliriz" notunu düşerek şu sınıflandırmayı yapmıştır:

1. Ali Bey
2. Güllük Dağı
3. Sürmelim
4. Gurbet
5. Yol Havası
6. Haydülen
7. Ümmü (Tanış, 1974'ten akt. İmren, 2020: 41).

Hamit Çine ise gurbet havalarını ikiye ayırmaktadır:

Gurbet Havası yorumları ikiye ayrılır. Birincisi Taşkesiği Ağzı dediğimiz yorumdur. Taşkesiği, Korkuteli dolaylarında bir yayla bir yayla ve yerleşim yeridir. Bura ağzı ile gurbet havaları pes seslerden başlayarak dik seslere doğru seyrederek ve karar sesine yaklaştıkça pesleşir ve başladığı yerde karar kılar. (Eylen Durnam Eylen ve Damlamasın Sarı Çamdan Gatıran gibi). Diğer yorum ise birincisinin tam tersine dik seslerden başlayıp, pes seslere doğru seyrederek ve öyle karar verir. (Dolan Gel Sevdiğim Burdur Dağını ve Güllük Dağı gibi) (Çine'den akt. İmren, 2020: 41).

Küçükçelebi, gurbet havaları üzerine yazdığı çalışmalarında bu havalara özgü farklı ezgilere dayanarak sınıflandırma yapmıştır. Bu sınıflandırmalarında Avşar Beyleri, Yol Havası, Ali Bey, Haydülen veya Tekelioğlu, Çingir çingir, Taş Kesiği ve Güllük Dağı, Yol Havası, Ümmü Havası, Kerem Havası, Garip (Karip-Kerip) Havası gibi isimlerle gurbet havalarını tanımlamıştır (Coşkun, 1984., Küçükçelebi, 2002'den akt. İmren, 2020: 42).

Gurbet havası sınıflandırma çalışmaları incelendiğinde sözel bağlamın belirleyici olduğu görülmektedir. Bunun yanında yerel ağız ve ses genişliğini ölçüt olarak kullanan sınıflandırmalar da mevcuttur.

2.2. Gurbet ve hava terimleri üzerine bir inceleme

Türk Dil Kurumu (TDK) güncel Türkçe sözlükte "doğup yaşanılmış olan yerden uzak yer; gurbetlik" (sozluk.gov.tr) olarak tanımlanan gurbet kelimesi, "Arapça günbatımı, batı anlamına gelen 'grb' kökünden gelen 'gurbat' vatandan ayrı ve uzak olma, yabancı ülkede olma, sürgün sözcüğünden alıntıdır" (etimolojiturkce.com). Yine bağlı olunan toprağa uzak olma haline vurgu yapan başka bir tanımlamada ise "memleketinden uzak olma, vatanından ayrı yaşama hâlinin verdiği duygu, gariplik, yabancılık" olarak tanımlanmıştır (www.lugatim.com).

Türk halk müziğinde sıkça karşılaşılan gurbet kavramı, genellikle türkülerde önemli bir tema olarak işlenmektedir. Gurbet; aidiyet duygusunun güçlü olması, köken topraklarından uzakta olunması, geride bırakılanlara duyulan özlem, gidilen yerdeki zorluklar ve yabancılik duygularını barındırmaktadır. Bu duygular, Türk halk müziği eserlerinde derin izler bırakarak türkü sözlerine ve melodilere yansımaktadır. Gurbet kavramı, gurbet havalarında da sıklıkla işlenmektedir. İkinci (1995) çalışmasında gurbetin, ayrılığın ana temayı oluşturduğunu, sıra, ana, baba, kardeş ve yâre duyulan hasreti ifade ettiğini ifade etmektedir.

Hava terimi ise Türk halk müziği terminolojisinde sıkça kullanılan bir terimdir. TDK'ye göre birincil anlamı "Hava yuvarını oluşturan, bütün canlıların solunumuna yarayan, renksiz, kokusuz, akışkan gaz karışımı." (<https://sozluk.gov.tr>) olarak tanımlanan "hava"nın Türk halk müziği terminolojisinde kullanım alanı "türkü"den çok da farklı değildir. Hatta eşit sıklıkta karşılaşılan bu iki unsur bazen birbirleri yerine kullanılmaktadır (Özer, 2020: 97).

"Hava", halk müziğinin kapsayıcı bir terimidir. Halk, müzikal üretimlerini net bir biçimde ayırmak yerine bu müziksel eserleri genel bir ifade olan "hava" terimiyle tanımlamıştır (İmren, 2020: 17). Ahmet Say (1992), hava kelimesini "Halk müziğinde melodi karşılığı olarak kullanılan deyim" olarak açıklarken, Sözer (1986) bu kelimenin halk müziğinde ezgi veya melodi anlamında sıkça kullanıldığını belirtir. Özbek'in (2014) ifadesine göre ise halk, müzik veya musiki yerine daha çok hava, kaide veya gayda gibi sözcükleri kullanmaktadır. Duygulu'nun (2014) görüşü de bu doğrultuda ilerler ve halk arasında Batı dillerindeki "music, musica, musique" gibi terimlerin ya da Doğu dillerindeki "musıkî, gına, lahin" gibi terimlerin kullanılmadığını, bunun yerine yerel müzik terminolojisinde hava teriminin benimsendiğini belirtir. Duygulu (2014) bu çerçevede "Hava ifadesi şehrli müzikleri veya bunların ezgilerini tanımlamaktan çok, daima yerel müzikleri ifade etmek için kullanılmıştır" demektedir. Anadolu'da "şarkı söylemek", "ezgi mırıldanmak", "beste yapmak" gibi ifadeler yerine, "havalandırmak", "hava yakmak", "hava asılmak", "hava çekmek" terimleriyle karşılaşıyoruz (Şenel, 1992, s. 287). Bunlara ek olarak çeşitli yörelerde havayı çevir-, hava dön-, havayı ayıt-, hava kaldır- ve uzun hava gibi hava kelimesinin kullanıldığı birleşik terimler kullanılmaktadır (Özer, 2020: 91).

2.3. Gurbet havalarının tanımlamaları üzerine bir inceleme

Gurbet havası üzerine pek çok tanımlama mevcuttur. Yöre sanatçılarından olan Ferhat Erdem ve Uğur Önür ile yapılan kişisel görüşmelerde, gurbet havalarının ismini; sıkça işlediği gurbet temasından aldığını ifade etmişlerdir.

"Gurbet havalarını Yörükler, yaylalarda icra ederlerdi. Kışlık ve yaylık arasında sürekli yer değiştirdikleri için bazen göç ettikleri yere bile geri dönemeyebilirlerdi. Sürekli hareket halinde olmaları, bir gurbette olma durumunu yaşatırdı. Yörükler için sürekli gurbette olma durumundan kaynaklı, gurbet havalarında genellikle ayrılık, ağıt ve özlem temalarını işlemişlerdir. Gurbet havalarının sözleri genellikle kavuşma isteğine dayanır ve uzakta olanları özlemle anar. Yaylarını, geride bıraktıkları ailelerini, sevdiklerini, hayvanlarını, evlerini, çadırlarını... Ölüm de bir ayrılık. Ölenin arkasından da gurbet yakılırdı." (Uğur Önür ile yapılan kişisel görüşme, 11.12.2023)

Gurbet genelde iş, aş için uzak diyarlara gidişi temsil etse de gençliğe özlem de bir gurbettir yöre insanı için. Mesela, Gehbe de gençlik geldi de geçti yel gibi / Tadı da damağımda kaldı bal gibi... Bunun yanında ölüm de bir gurbet, yas geleneği de mevcuttur gurbetlerde. (Ferhat Erdem ile yapılan kişisel görüşme, 13.12.2023)

Her iki tanımlamada da söz içeriğinin türe adını verdiğini, gurbet havalarının gençliğe, geride bırakılanlara, yaşamını yitirenlere ve hasret duyulan yerlere duyulan özlem üzerine yazıldığı anlaşılmaktadır.

Akdoğu (2003), gurbet havalarıyla ilgili, sözlü ifadelerin, türü belirleyen temel öge olduğunu belirtirken, bu türün sözlerinde genellikle keder, hüznün, sıla hasreti, ayrılık hatta ölüm gibi konuların yer aldığını ve bu sözlerin usulsüz olarak ezgilendirildiğini ifade etmektedir. Urhan (2004), başka bir yere gelin olarak gitmeyi, asker olup sıldan uzaklaşmayı yani zorunlu olarak gurbete çıkmayı bu havaların temaları olarak belirtirken (Urhan'dan akt. İmren, 2020: 15), Çine, tarihte iz bırakan olayların, yiğitlik ve cesurluğun, ölümün, aşkın ve sevdanın da gurbet havasının sözlerine tema olabileceğini söylemektedir (Çine'den akt. İmren, 2020: 15).

Duygulu da (2014: 210) bu görüşü desteklemekte ve çalışmasında, bölgede bu terimin yalnızca gurbeti ifade etmediğini, içeriğinin gurbetle sınırlı olmadığını; ancak geleneksel olarak bu terimin bu anlamda kullanıldığını belirtmektedir. Gurbet havalarında ölüm, ayrılık, özlem gibi konuların yanında methiye içeren konular da vardır. Gurbet havalarının sözleri dörtlüklerden oluşur fakat teke havalarının arasına serpiştirilen ve beyitlerden oluşan uzun havalar da vardır (Ezgü, 1997). Ekinci (1995) çalışmasında gurbetin, ayrılığın ana temayı oluşturduğunu, sıla, ana, baba, kardeş ve yâre duyulan hasreti ifade ettiğini ifade etmektedir.

TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan 54 adet gurbet havasının dörtlükleri incelendiğinde, 36 adet havanın gurbet teması içerdiği görülmektedir. Bu durum "gurbette olma" ve "sıla özlemi" konularının türe adını verdiği görüşünü desteklemektedir.

Ekinci (2014) yöre insanı ile yaptığı görüşmede, gurbet temasının bu havalarda yoğun olarak kullanımını şu şekilde aktarmaktadır:

"Teke yöresinin kırsal kesiminin, söz saz ustalarına sordum: "Neden böyle yanıp yakıyorsunuz; ağlayıp, ağlatıyorsunuz."

—Biz yanmayalım da kim yansın? Yokluk bizde. Açlık bizde. Açıklık bizde. Hoca, yalın ayakla kara basan çocuğumu gördükçe, bende hara basıyorum. Biz gurbete gideriz, gurbeti yaşarız. Yaslarla (uzun havalarla) yatar kalkarız. Bizim dağlarımız ne kadar ala garlı olsa da, bize çok ekmek vermez.

Bir Antalya dağları, Muğla dağları, aydın ovalarını düşünelim: dağlarından yağ ovalarından bal akar. Sokaklarında varlık kokar."

Ekinci'nin (1995) ifadesine göre, zorunluluklar sebebiyle gurbete gidilirken, şairler tarafından gurbet her zaman zalim, yolları dikenli, acı dolu, yollarının ucu bulunmayan, çekilmez, çaresiz, acısı deli eden, çeşmeleri akmayan gurbet olarak tasvir edilir.

Yönetken, 1942 yılında Burdur ve çevresinde gerçekleştirilen altıncı derleme gezisi sırasındaki izlenimlerini not etmiş ve bu notlarda yöre uzun havalarının "gurbet havası" olarak adlandırıldığını belirtmiştir (Yönetken'den akt. İmren 2020: 18).

Çine, gurbet havalarını "geçmişin iz bırakan olaylarının, gurbetin, ölümün, yiğitliğin, ayrılığın, sevginin, aşkın yanık ve insanın içine işleyen bir ifade ile yorumlanmasıdır" şeklinde tanımlarken, Tanış (1974) bu havaları "ölçüsüz ve serbest dizide olup ağıt duygusu uyandıran, üzüntü, ayrılık, hasret ve gurbet duyuran ezgiler" olarak tanımlamıştır. Coşkun'un (1984) ifadesine göre ise, "Gurbet Havaları, Selçukluların Anadolu'ya gelişlerinde Acıpayam ve Erle ovalarına yerleşen Avşar Oymaklarına özgü havalar"dır" şeklinde özelleştirilmiş bir tanımlamada bulunmuştur.

Özgül, Turhan & Dökmetaş (1996), gurbet havalarını şu şekilde açıklar: "Isparta, Burdur, Denizli, Muğla ve Antalya'nın kuzey bölgelerinde okunan uzun hava tarzı eserlere verilen ad. Çeşitleri vardır. Başta ve aralarda usullü ezgileri olanlarına 'kesik' denir. Sipsi, bağlama ve kaval eşliğinde okunur." Taner Ezgü (1997) ise, "yörede okunan uzun havalara gurbet havaları denir" ifadesiyle bu tür havalara atıfta bulunmuştur.

Küçükçelebi'nin (2002) ifadesine göre, "Türklerin Anadolu'ya gelmesi sırasında Avşar Oymaklarının yerleştiği, Teke Yöresi olarak da bilinen Antalya, Isparta, Burdur, Denizli (Acıpayam), Muğla yöresinde yaygın olarak seslendirilen ve yaşatılan uzun havalara verilen isimdir." Bu tanımlamalar, gurbet havalarının farklı bölgelerde, özellikle Teke Yöresi ve çevresinde farklı açılardan nasıl tanımlandığına dair farklı bakış açılarını yansıtmaktadır.

Zeynel Demir, çalışmasında gurbet havalarından; "sözel olarak keder, hüznün, sıla hasreti, ayrılık hatta ölüm gibi konuları içeren sözlerin usulsüz olarak ezgilendirilmesi, türü belirleyen temel öğedir" şeklinde bahsetmektedir (Demir, 1999:46).

Salih Urhan (2004), gurbet havalarını şu şekilde tanımlar: "Gurbet Havaları, Teke Yöresi'nin karakteristik bir uzun hava tipi olup Hüseyinî-Uşşak ve Karcıgar dizilerde belli yerel ezgi kalıpları içinde söylenen; çoğunlukla bağlama, kabak kemane gibi çalgıların 7/8'lik veya 10/8'lik tartımlarla eşlik ettiği, daha çok inci ve bazen de çıkıcı seyir özelliğindeki ezgilerdir" . Bu tanım, gurbet havalarının icrasıyla ilgili detaylar sunmanın yanı sıra, bu havaların oluşumunda belirli yerel ezgi kalıplarının esas alındığına dikkat çeker. Urhan'ın vurguladığı "belli yerel ezgi kalıpları" ifadesiyle gurbet havalarının, Teke Yöresinde mevcut olan ezgi kalıpları üzerine sözler inşa edildiği anlatılmaktadır. Raif Öztürk (2013), gurbet havalarını farklı bir bakış açısıyla ele alarak bu türü "konar-göçerlik döneminden kalma yayla havaları" olarak tanımlamıştır (Öztürk'ten akt. İmren, 2020: 20). Bu tanımla, gurbet havalarının kökenini konar-göçerlik dönemine ve yayla yaşamına dayandığı ve bu müzik türünün yayla kültürüyle bağlantılı olduğu vurgulanmaktadır. Bu bakış açısı, gurbet havalarının geçmişten günümüze uzanan bir kültürel mirasın parçası olduğunu ifade etmektedir.

İmren'in (2020: 33), Özbek, Erkan, Duygulu ve Büyükyıldız'dan aktarımına göre gurbet havaları, genellikle Teke Yöresine özgü uzun hava türleri olarak nitelendirilmiştir. Bu tanımlar ise şu şekildedir:

"Güneybatı Anadolu, Teke yöresinde uzun havalara verilen genel ad; sadece gurbet denildiği gibi guval da denilmektedir" (Özbek, 2014).

"Gurbet Havaları Teke Yöresi uzun havalarıdır" (Erkan, 2014).

"Teke Yöresinde okunan serbest tartımlı ezgi türü" (Duygulu, 2014).

"Gurbet Havası Teke yöresinin karakteristik uzun hava örneklerindedir" (Büyükyıldız, 2015).

Teke Yöresi 'ne has bir uzun hava türüdür. Bu türde genellikle gurbet, özlem, ayrılık konuları işlenir" (Özay & Akyol, 2015: 882).

Millî Eğitim Bakanlığı'na (MEB, 2007) göre Gurbet havaları, genellikle Teke yöresinde söylenen uzun hava türüdür. Bu havalar, genellikle Teke zortlatmaları öncesinde çalınır veya söylenir. Çalınış ve söyleniş tarzlarında, karakteristik bir özellik olan seslerde kaydırmalar ve titretmeler bulunur. Gurbet havalarının sözlerinde genellikle ayrılık, vatan özlemi ve sevgiliden ayrı kalma gibi temalar işlenir. Bu türün müzikal yapısında önemli bir özellik ise seslerin tizden pes seslere doğru, koma adı verilen küçük seslerle kaydırılarak çalınması veya söylenmesidir.

Akyıldız'ın (2016) yaptığı çalışmada Yıldırım ve Emnalar'dan konuyla ilgili aktarımı ise şu şekildedir:

Yıldırım (2008) gurbet havalarının, "serbest (ölçsüz) olarak icra edildiğini, üç telli, kabak kemane, kaval, sipsi, zurna gibi yöre sazlarıyla icra edilirken aynen okunduğu şekilde çalındığını" belirtir. Bağlamayla icrasında ise 7/8, 5/8'lik ölçülerle icra edilirken, bazen de 2/4, 4/4, 9/8'lik kalıplar nadir olarak da 3/4, 3/8, 8/8, 10/8'lik usuller de kullanıldığını vurgulamaktadır. "Gurbet havaları, Acıpayam'da "guval" yani kaval havası, Milas'ta "kerip-karip" yani garip havası olarak da adlandırılmaktadır" (Emnalar, 1998).

Bu ifadelerden yola çıkarak gurbet havasını beş temel başlık altında tanımlamak doğru olacaktır:

1. Serbest ölçülerde icra edilir ve uzun hava tarzında, farklı ölçü ve usullerle icra edilir.
2. Konu bakımından genellikle gurbet, ayrılık, ölüm, aşk ve özlem duygularını işler.
3. Gurbet havaları, Avşar aşiretinin yörede varlığından beri var olan bir türdür.
4. Özellikle Teke Yöresi ve çevresinde önemli bir müziksel kültürü yansıtır.
5. Farklı bölgelerde farklı adlandırmalar görülmektedir.

Urhan, günümüzde artık gurbet havalarında gurbet temasını işlemediğini şu sözleri ile aktarmaktadır:

Günümüzde çok gelişmiş iletişim araçları nedeniyle gurbet sözcüğünün pek anlamı kalmamıştır. Eskiden ise askere giden her delikanlı ne zaman döneceğini bilmediği için "Gidip de dönmek var, gelip de görmemek var" diyerek yakınlarıyla vedalaşır. Osmanlı devleti zamanında yirmi yaşlarındaki gençler askere alındıktan sonra eğer sağ kalırsa otuz - otuz beş yaşlarında ancak dönebiliyordu. Bu insanlar bu süre içinde gurbetin acısını ancak türkülerle ifade edebiliyorlardı.
(Urhan, 2015: 837)

2.4. Gurbet havasının etimolojisi üzerine bir inceleme

Gurbet havalarının adının ilk kez ne zaman veya kim tarafından verildiği konusunda net bir bilgi bulmak zordur çünkü böyle bir terimin ortaya çıkışı sözlü geleneğe dayanmaktadır. Bu tür terimlerin kökenleri genellikle zamanla ve belirli bir coğrafi bölgede kullanımıyla şekillenir. Bu nedenle, gurbet havalarının tam olarak ne zaman veya kim tarafından bu adla anılmaya başlandığına dair kesin bir bilgiye ulaşmak güç olmaktadır.

"Gurbete genellikle yaz aylarında çıkılır. Zengin memleketlere çalışmaya, para kazanmaya gidilir. Şayet dönülebilirse kış, memlekette; köyde geçirilir. Ayrılığın yarattığı acı ve hasret, yakımlarda dile getirilir." (Ekinci'den akt. İmren: 2020:21). Sılaya olan özlem duygusu ve bu duyguların müziksel ifadelerle yansıtılması, uzun havaların gurbet havası adı altında anılmasına katkıda bulunmuş olabilir. Bu tür duygusal ve coğrafi ayrılık temaları, gurbet havasının adlandırılmasını etkilemiş olabilir.

"Gurbet ve sılaya duyulan özlem, sadece göçlerle değil, savaşlarla da şekillenir. Özellikle 20. yüzyılın başından itibaren uzun süren savaşlar, cephedeki asker ihtiyacını artırmış ve Anadolu'nun farklı bölgelerinden asker sevkiyatları gerçekleşmiştir. Salih Urhan, gurbet havalarının ortaya çıkmasında savaşların da etkili olduğunu belirtmektedir.

Gurbet Havaları yörede neden yaygın şeklinde akıllara bir soru gelebilirdi. Salih Urhan bunu 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki yaşlı insanların Balkan Savaşı'nı, Yemen'i, Cezayir Savaşı'nı ve Kurtuluş Savaşı'nı görmelerine bağlıyordu. Onlar savaşları görmüş insanlardı. Genç yaşta gidip de dönmek var, dönüp de görmemek var psikolojisiyle ayrılıyorlardı cepheye gidenler. Uzun yıllar birbirlerini görmüyorlardı. Ayda yılda gelen mektuplarla birbirlerinden haber alabiliyorlardı. Bu sırada yaşanan acı ve tatlı olaylar gurbet havalarıyla anlatılıyor, duygulara dökülüyordu. (Erkan, 2014)

Anlam ve derinlik açısından "gurbet havası" teriminin kökenine yönelik bir değerlendirme yaparken iki farklı örneğe odaklanabiliriz. İlk örnek, bölgenin zorlu coğrafyasıyla ilişkilidir. Dağlık arazilerin tarım için yeterli olmaması, yerel iş gücünün çevre illerdeki sanayi ve hizmet sektörlerine kaymasına sebep olmuştur. Bu durum, sanayi ve hizmet sektörlerindeki iş talebinin daha yakın tarihlerde ortaya çıktığını gösterir, dolayısıyla "gurbet havası" teriminin bu bağlamdaki tarihinin altmış, yetmiş yılı aşamayacağı düşünülebilir (İmren, 2020: 22).

İkinci örnekte ise Salih Urhan, gurbet kavramını tetikleyen etmen olarak savaşları örnek göstermiştir. Bu örnekler arasında en eski tarihli savaş, 1912-1913 yıllarında yaşanan Balkan Savaşı'dır. Bu bağlamda, gurbet havası teriminin ortaya çıkışını yaklaşık bir asır önceye, yani yirminci yüzyılın başlarına tarihlendirebiliriz. Dolayısıyla, "gurbet havası" teriminin kökenini belirlemek için yapılan çıkarımlar, bu ifadenin en erken yirminci yüzyılın başlarına dayandığını göstermektedir (İmren, 2020: 22).

Bu adlandırma ile alakalı olabilecek bir başka düşünce de Arapça kökenli “garip” kelimesinin yine aynı dildeki çoğulu olan “gurebâ” ile ilişkili olduğu düşüncesidir. Gurebâ, garip, kimsesizler, memleketinden uzakta olan yoksul kimseler anlamına gelmektedir (www.lugatim.com). Gurbet havalarında bu temanın yoğunlukla işlenmesinden dolayı *gurebâ* ve *gurbet* ifadelerinin arasındaki bağlantı ihtimali güçlenmektedir (İmren, 2020: 22).

Gurbet havalarının Muğla ve Milas çevrelerinde “kerip-karip” yani garip havası olarak da adlandırılması, bu bağlamda dikkat çeken bir husus olmaktadır (Emnalar, 1998). Kültür sahalarının birbirlerine yakın olmasından dolayı aynı havaları kullanmış olmaları ve Muğla ve Milas bölgelerinde, gurbet havalarının farklı bir isim altında tanınmış olması muhtemeldir. Bu müzik türü, “garip/karip havası” veya “gurebâ havası” gibi farklı adlarla anılmış olabilir. Bu isimlerin zamanla *gurbet havası* terimiyle evrilmiş olması da olasıdır.

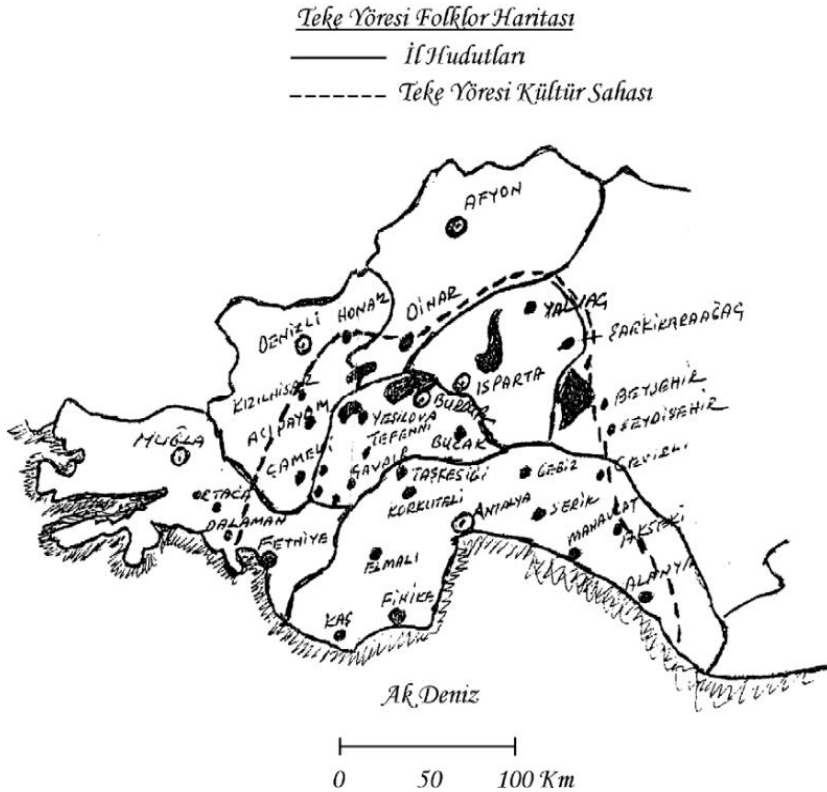
Ayrıca Gurbet havası, üretilip tüketildiği alanlarda uzun hava tabiriyle de karşılanmıştır (İmren, 2020: 23). Anamas ve Antalya çevresinde, gurbet havası yerine “uzun hava” teriminin de kullanıldığı belirtilmiştir. Bu bölgelerde gurbet havası olarak anılan müzik türü, aynı zamanda “uzun hava” tabiriyle ifade edilmiştir. (Uğur Önür ile yapılan kişisel görüşme, 11.12.2023)

2.5. Gurbet havalarının icra edildiği coğrafyalar

Gurbet havaları, Teke yöresinin bir uzun hava türü olduğundan bu bölümde Teke yöresi tanıtılacak ve gurbet havalarının karşılaştığı bölgeler tanıtılacaktır.

Şekil 1

Teke yöresi folklor haritası



Kaynak: (Yıldırım, 2008: 15).

Teke yöresinin kültür sahası folklor haritasında da görüldüğü gibi Afyon’un Dinar, Denizli’nin Acıpayam ve Çameli, Muğla’nın Fethiye ilçesi ile Burdur’un ve Isparta’nın tamamını, Antalya’nın Taşkesiği bölgesi, Korkuteli, Elmalı, Kaş, Finike, Serik, Manavgat, Akseki, Alanya ilçeleri ile Gebiz kısmı Teke yöresinin kültür sahasını oluşturmaktadır (Yıldırım, 2008: 15).

Teke yöresi, Anadolu coğrafyasında kullanılan çalgılar ve ezgi çeşitliliği bakımından zengin bir müzik kültürüne sahiptir. Yöreye ismini veren "Teke" sözcüğü ile ilgili çeşitli fikirler ortaya atılmıştır. Uludağ'ın (2009) Sümer'den aktarımına göre, Teke sözünün Hazar ötesindeki Türkmenleri teşkil eden başlıca oymaklardan biri olduğu ve bu adın erkek keçi anlamında "teke" den geldiğini ifade ederek bu adın şahıs adı olarak kullanıldığını belirtir (Akt. Acar & Bektaş, 2015: 903). Bir başka görüş ise yörenin, 1423 yılında Osmanlı Devleti hakimiyetine girdiğini ve eke Sancağı adı ile teşkilatlandırılıp Anadolu Beylerbeyliğine bağlandığını belirtmektedir (Ak, 2018: 1019).

Ak yaptığı çalışmada, yöre adı hakkında şu bilgileri vermektedir:

Yöre adı, Tekeoğulları beyi Emir Mübârizü'd-din Mehmed Bey'e dayandırılrsa da, Antalya'nın fethinden sonra doğudan batıya yapılan göçler ve iskân siyaseti çerçevesinde yöreye Türkmenlerin yerleştirilmesi düşünüldüğü zaman bu adın Teke Türkmenlerinden gelmiş olması daha güçlü bir ihtimaldir. Tarihi ve fiziki coğrafyayı göz ardı ederek yöre adı üzerinde farklı söylemlerde bulunup, bambaşka bir coğrafyayı Teke Yöresi olarak nitelendirmek iskân politikası gereği fethedilen yerlere Türkçe ad verme ve Türkleştirme siyasetine gölge düşürdüğü gibi tarihi ve kültürel değerlerin halk belleğinden kaybolmasına zemin hazırlar. Teke Yöresi kültürünün merkezden çevreye doğru yayılması doğal bir süreç olup bu farklı şekillerde değerlendirilemez ve dayanak noktası olamaz. (Ak, 2018: 1019)

"Teke" isminin kökenin iskân politikaları ile bağlantılı olduğunu savunan bir başka görüş, ismin Selçukluların Antalya'yı fethinden sonra bu bölgeye yerleştirilen Teke Türkmenleriyle ilişkilendirildiğini öne sürer. Eski bir Türkmen aşireti olan Teke Aşireti'nin bir kolu, Anadolu'da Rodos Adası'nın karşısına yerleştirilmiş ve bu bölgeye "Teke-ili" adı verilmiştir (Koruk, 2009: 4).

Teke yöresinde icra edilen müzikler şu şekilde sınıflandırılabilir:

- Gurbet havaları
- Zeybekler
- Teke Zortlatması
- Kabaardıç
- Boğaz havaları (Nacakçı, 2013:1608).

Gurbet havalarının yaygın olarak görüldüğü Teke bölgesi, tarih boyunca işgal görmemiş ve Birinci Dünya Savaşı'na kadar huzurlu bir yaşam sürdürmüştür. Bölge, 1200'lerde Anadolu Selçuklu Devleti tarafından Bizans İmparatorluğu'ndan temizlendikten sonra Osmanlı topraklarına katılmıştır. Bu döneme kadar, Teke yöresindeki insanlar, sakin ve değişikliklerden uzak bir hayat yaşamışlardır. Ancak son zamanlarda, köylüler tahsildarlar ve jandarmalar gibi devlet görevlileriyle tanışmışlardır. Ayrıca, genellikle büyük arazi sahiplerinin baskısı altında, ekonomik ve sosyal zorluklarla mücadele etmişlerdir (Urhan, 2020: 877).

Bölge halkının dış dünya ile pek etkileşimde bulunmaması, büyük ölçüde ulaşım olanaklarının kısıtlı olmasından ileri gelmektedir. Ancak ticaret, iş veya askerlik gibi sebeplerle başka bölgelere seyahat edenler, o bölgelerin bazı kültürel öğelerini Teke yöresine taşımışlardır. Bu folklorik unsurlar zamanla yerel geleneklerin içinde değişime uğramıştır. Yerel halk, ticari ihtiyaçlarını genellikle Antalya ve Denizli gibi illerden karşılamıştır. Burdur, Dinar, Çardak ve Tavas gibi bölgelerde, alışveriş veya iş nedeniyle seyahat eden insanların olduğu bilinmektedir (Urhan, 2015: 877). Bu göç gelişlerin bir sonucu olarak kültürel etkileşimin olması kaçınılmazdır.

Güneybatı Anadolu'nun Akdeniz ve Ege Denizi sahillerindeki halkı, yaz aylarında Batı Toroslardaki yaylalara göç ederken, kış aylarını sahil bölgelerinde geçirirdi. Bu göç dönemlerinde, sosyal ve kültürel açıdan birçok unsurlar bir yerden diğerine taşınırdı. Örneğin, Muğla ve Ege'nin zeybek ezgileri Teke

yöresine, Teke yöresinin kıvrak oyunları da Fethiye ve Muğla gibi bölgelere taşınarak oralarda yaygınlaşmıştır (Urhan, 2015: 878).

Çardak kasabası, Erle Ovası'ndaki köylerle yoğun bir ilişki içerisindeydi ve bölgedeki tek ulaşım yolu olan demiryolu, Çardak üzerinden geçmekteydi. Bu durum, bölgeyi bir ticaret merkezi haline getirmiş ve bölge halkı, genellikle ürünlerini Çardak ve Bozkurt pazarlarında satıp ihtiyaçlarını buradan karşılamıştır. Bu sebeple, gurbet havaları, Çardak'tan Dinar'a kadar olan bölgede, Acıpayam, Satırlar ve Erle Ovası'ndaki tavırla icra edilmektedir. Yaz mevsiminde hayvancılıkla uğraşan göçebe topluluklar, Eşeler Dağı ve civarındaki yaylalarda yerleşerek bölge halkıyla iç içe yaşarlardı ve sonbahara kadar bu bölgede kalırlardı. Ayrıca, gezici Çingene toplulukları (Romanlar), kültürel öğelerini taşıdıkları saz, şarkı ve danslarıyla farklı bölgelere aktarmışlardır. Bu kültürel etkileşim ve dolaşım, zamanla bölge müziğinde ve kültürel ifadelerde çeşitliliklerin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Urhan (2015) yaptığı çalışmada bu durumu; “Çocukluğumda kemaneyi ilk defa Afyon taraflarından gelen Kör Memo denen bir Roman vatandaşta gördüm ve dinledim. O tavrı ve üslubu hiç unutmadım. Afyon yöresinin oyunlarını da Memo'nun oğullarında gördüm.” şeklinde ifade etmektedir.

Yine Urhan çalışmasında yöre ve gurbet havaları hakkında şunları ifade etmektedir:

1950 yılına kadar yörede çalınıp söylenen türkülerde önemli bir dış etkileşimin olduğu söylenemez. Radyonun yaygınlaşmasıyla birçok yörede olduğu gibi yurdun değişik yörelerinin türkülleri bu yörede de sevilip benimsenmeye başlamıştır. TRT ve konservatuarlarımız geleneksel müziğimizin korunması için çaba gösteren güzide kurumlardır. Buralardan yetişen sanatçı ve hocalar kültürümüzü koruma savaşı vermektedirler. Folklor konulu dernekler çeşitli kurslar açarak geleneksel müziğimizi çocuklarımıza ve gençlerimize öğretmektedirler. TRT ve konservatuarlarımız geleneksel müziğin korunması için çaba gösteren güzide kurumlardır. Buralardan yetişen sanatçı ve hocalar kültürümüzü koruma savaşı vermektedirler. Folklor konulu dernekler çeşitli kurslar açarak geleneksel müziğimizi çocuklarımıza ve gençlerimize öğretmektedirler. (Urhan, 2015: 878)

2.6. Gurbet havalarında kullanılan çalgılar

Gurbet havasının kültürel sahasının sahip olduğu çeşitlilik, ona eşlik eden enstrümanların ve icra tavırlarının çeşitlenmesine yol açmıştır. Örneğin, dağ başlarında yalnızlıkla boğuşan bir çobanın çaldığı gurbet havası ile yerel sanatçıların düğünlerde icra ettikleri gurbet havası arasında enstrüman tercihleri ve seslendirme tarzları büyük farklılıklar gösterebilir. Çobanın tercih ettiği çalgı, genellikle basit ve taşınabilir olması sebebiyle küçük boyutlu bir enstrüman olabilirken, düğünlerde ise genellikle daha büyük ve dansın ritmine uygun enstrümanlar tercih edilebilir. Bu durum, gurbet havasının icra edildiği mekân, durum ve topluluklara bağlı olarak çalgısal tercihlerin ve seslendirme üsluplarının değişebileceğini gösterir (İmren, 2020: 64). İmren'in Hüseyin Demir'den aktarımına göre Yörük ve Türkmenlerin göçerlerken zorlanmamak için, hafif taşınmasının kolay olan ıklığ, kemane, sipsi, kaval, cura gibi sazları tercih etmektedirler (Demir'den akt. İmren, 2020: 64).

Uğur Önür, gurbet havalarında kullanılan çalgıları şu şekilde belirtmiştir:

“Neredeyse bütün Anadolu'da bağlama ailesine rastlandığı gibi gurbet havaları da bağlama icra edilir. Bunun yanında üç telli cura, iki telli cura ki bu aynı zamanda, iki sıra dört telden oluştuğu için dört telli cura olarak da bilinir. Sipsi, kabak kemane ve kaval da gurbet havaları icra edilirken kullanılan sazlardır. Tabi bir de geçmişte kullanılıp şimdi kullanılmayan çalgılar da var. Mesela ıklığ, tırnak kemane, kemene gibi.” (Uğur Önür ile kişisel görüşme 11.12.2023).

Gurbet havasının icrasında belirgin bir şekilde öne çıkan enstrüman grubu, telli ve mızrap ile çalınan enstrümanlardır. Bu grup içinde, mızrapla çalınabilen ancak genellikle el ile çalma geleneğiyle öne çıkan cura da bulunmaktadır. Bağlama (bağlama düzeni, kara düzen) ve cura (iki telli cura [Kozağaç curası],

üç telli cura, dört telli cura gibi çeşitleri bulunur) gibi enstrümanlar, söz konusu gurbet havası eşlik üslubunun belirginleşmesine katkı sağlayan çalgılardır. Bu tercih, sazların sunduğu özgün tınılar ve icra tarzlarıyla gurbet havasının ifadesini yansıtmada etkili olmalarından kaynaklanabilir. Bu çalgı tercihi, gurbet havasının duygusunu, dokusunu en iyi ifade eden araçlar olmasından kaynaklanıyor olabilir (İmren, 2020: 48).

Ferhat Erdem ile yapılan kişisel görüşmede, gurbet havalarının geleneksel olarak iki telli, üç telli cura ve sipsi gibi enstrümanlarla icra edildiği, ancak kentleşme süreciyle birlikte bağlama ailesinin bu türlerde yaygın olarak tercih edildiği belirtilmektedir. Ayrıca, modern enstrümanların yaygınlaşmasıyla birlikte neredeyse her çalgının gurbet havalarına eşlik ettiği ve özellikle elektro bağlama ve org gibi enstrümanların sıklıkla kullanıldığı ifade edilmektedir (Ferhat Erdem ile yapılan kişisel görüşme 13.12.2023).

Yıldırım, çalışmasında yörede sipsi, kaval, zurna, kabak kemane, bağlama, üç telli curanın kullanıldığını aktarmaktadır (Yıldırım, 2008: 14). Hamit Çine, gurbet havalarında kullanılan çalgılar hakkında şu bilgileri vermektedir: “Gurbet havalarına Bağlama, Cura, Sipsi, Kaval, Kabak Kemane ile eşlik edilir. Fakat sadece Avşar Beyleri Bağlama düzeni dışında hiçbir enstrümanla icra edilmez” (Çine’den akt. Yıldırım, 2008: 132).

Sertan Demir ise kaval, kabak kemane, sipsi, üç telli kopuz, bağlamanın yanında cümbüş, keman, kanun ve ud gibi klasik Türk müziği enstrümanlarının gurbet havalarına eşlik ettiğini belirtmektedir (Demir, 2011: 181).

Yapılan incelemeler sonucunda gurbet havalarına eşlik eden sazların; bağlama ailesi (bağlama düzeni, bozuk düzen), ıklığ, kabak kemane, tırnak kemane, kemene, sipsi, kaval, iki telli [Kozağaç (dört telli)] cura, üç telli cura, zurna olduğu tespit edilmiştir. Ancak bunların dışında yörük kemanesi, gırbız kemane gibi çalgı eşliklerinin yanında, gelişen müzik teknolojisinin etkisi ile yakın zamanda org ve elektro bağlama gibi çalgılarında gurbet havalarına eşlik ettiği görülmektedir (İmren, 2020: 67).

2.7. Gurbet havalarının müzikal özellikleri

Teke yöresinin karakteristik uzun hava türü olan gurbet havaları, birçok temada şiirsel zenginlik gösterse de kullanılan müzik cümleleri analiz edildiğinde makamsal olarak çeşitlilik göstermediği görülmektedir. Demir’e göre, Hüseyini makamı dizisi olarak bilinen dizi, gurbet havalarında kullanılan dizidir. Bu dizinin haricinde başka bir dizi kullanılmaz (Demir, 2011: 181). Akdoğdu’ya göre ise Gülizar ve Gerdaniye makamlarının içiçe kullanılması, türü belirleyen temel öğedir (Akdoğdu, 2003: 186). Akdoğdu’nun bu tanımının, gurbet havalarının vokal ve saz icrasında sıkça kullanılan hüseyini perdesinden neva perdesine doğru yapılan ters glissando hareketinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Gurbet havası icralarında, kullanılan dizinin beşinci derecesinde kalış yapılması, bu uzun hava türün karakteristik özelliklerindedir. Genel olarak inici bir seyir özelliği görülmektedir. Yörede geleneksel olarak kullanılan bir eşlik sazı üslubu vardır. Eserlerin bazı bölümlerinde eşlik sazı duraklatılsa da eserin başından sonuna dek devam etmektedir. Genellikle 7/8’lik usulün 3+2+2 ve 5/8’lik usulün 3+2’lik düzüm şekli kullanılır. Şekil 2’de örneği verilen eşlik sazının yaptığı açışın ardından, kullanılan dizinin güçlü perdesi ya da karar perdesi civarından; of, aman, hey, gibi katma sözlerle icraya başlanıp dizinin beşinci derecesinde kalış yapılır. Mısra sonunda yapılan kalışın ardından eşlik sazı usullü bir kalıp ezgi çalıp, tekrar güfteye geçiş yapmaktadır. Güftenin okunduğu esnada da eşlik sazı şan altında yine usullü bir şekilde, okuyucuyu taklit ederek şanı takip etmeye devam etmektedir. Vokal icrasında altıncı, yedinci ve sekizinci derecelere ufak çarpmalar yapılabilmektedir. Beşinci dereceden karara doğru gelirken sık sık ters glissando hareketi görülmektedir. Özellikle ikinci derece segâh perdesinde yapılan kalış esnasında, bu sesin kürdi perdesine kadar pestleştirilerek karara doğru gelindiği görülmektedir.




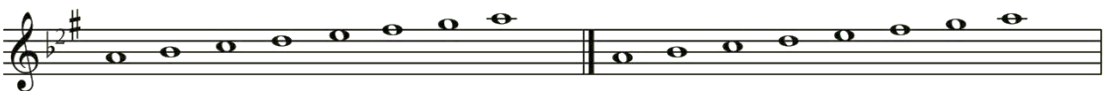
Şekil 2

Habib Özyurt'un icra ettiği bir gurbet açış örneği

**Kaynak:** (Nacakçı & Börekçi, 2022: 237).

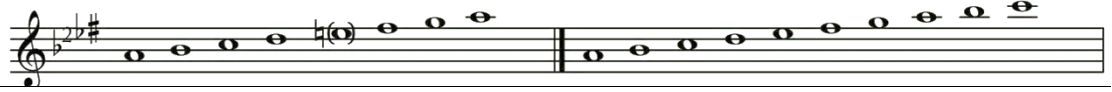
Aşağı da verilen tabloda, TRT THM repertuarında yer alan 54 adet gurbet havası incelenmiş ve 25 adet gurbet havasının kullandıkları makamsal dizileri ve ses genişliği gösterilmiştir. Tabloda gösterilen 25 adet gurbet havasının 23'ünün Klasik Türk müziğinde Hüseyini olarak adlandırılan makam dizisine benzer bir dizi yapısını kullandığı tespit edilmiştir. Bu durum gurbet havalarının %92 oranında Hüseyini makam dizisi kullanılarak icra edildiğini göstermektedir. Hüseyini makam dizisinde yapılan Gerdaniye, Gülizar ve Karcıgar makam geçkileri ise yörenin vazgeçilmez icra unsurlarındandır. İncelenen 'Geceleri kalkar kalkar ağlarım' isimli eserin Hüseyini makam dizisiyle seyir edip Kürdi makamı dizisi ile karar ettiği, 'Kadı kuyusudur bizim yolumuz' isimli eserin ise Karcıgar makam dizisine benzer bir dizide seyir ettiği görülmüştür.

Tablo 7*İncelenen 25 adet gurbet havasında kullanılan diziler ve ses genişlikleri*

REPERTUVAR	KULLANDIĞI DİZİ
NUMARASI	SES ARALIĞI
TÜRKÜ ADI	
6	
ADINI SEVDİĞİM AVŞAR BEYLERİ	
22	
AĞAMIN BINDIĞI ARAP ATIDIR	
486	
AKLI BASMA GEYMİŞ BOYLU BOYUNCA	
21	
AKŞAMLAR OLDU GİNE BASTI KARELER	

482

ALİ BEY'İM GOYA
GOYMUŞ FESİNİ



27

ALİ BEYİM TAŞ
BAŞINDA
OTURUR



98

BİR GELİN
GÖRDÜM
HARMAN
YERİNDE



100

BİR GÜZEL
GÖRDÜM
HARMAN
YERİNDE



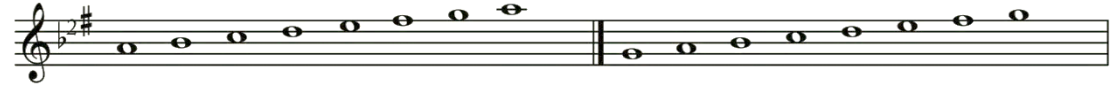
525

BİZİM BU
YAYLALARIMIZI
N MENEKŞESİ



524

BİZİM ŞU
YAYLALARIMIZ
ALTIN OLUKLU



422

BUDAMIŞLAR
SÖĞÜTLERİN
DALINI ÜMMÜ



950

DOLAN GEL
SEVDİĞİM
BURDUR DAĞINI



600

DÜNYA
DEDİKLERİ BİR
YEŞİL OTTUR



159

EKLEMEDİR ŞU
BURDUR'UN
DAĞLARI



607

ESER ESER
SABAH YELİ
KESİLMEZ



176

EZELİDİR GAHBA
GÖNÜL EZELİ



59
GAHBE DE
GENÇLİK GELDİ
GEÇTİ YEL GİBİ

188
GECELERİ
KALKAR KALKAR
AĞLARIM

191
GELDİLER DE İÇ
AVLUYA
DOLDULAR

196
GELİN SENİN
ZÜLÜFLERİN
EĞİLMEZ

288
GÜLLÜK
DAĞ'ININ
BAŞINDA KOYUN
YAYILIR

230
GÜMÜŞLÜ
CEZVELERİM
GAYNAR OCAKTA

231
GÜNDÜZ
BEYLERİ BÖLÜK
BÖLÜK
GELDİLER

657
KADI
KUYUSUDUR
BİZİM KUYUMUZ

281
KEKLİK ÖTER DE
KENDİ DİNLER
SESİNİ

2.8. Gurbet havalarının mahalli icracıları

Araştırmanın bu bölümünde, incelenen çalışmalar ve yapılan kişisel görüşmeler sonucunda gurbet havalarının mahalli icracıları ve temsilcileri sıralanacaktır.

Demir çalışmasında yöre türkülerinin en iyi icracıları arasında Fethiyeli Ramazan Güngör, Hayri Dev, Hale Gür ve Sümer Ezgü'yü göstermektedir (Demir, 2011: 182).

Uğur Önür ile yapılan kişisel görüşmede (11.12.2023) Burdurulu Hafız Yağız, Süleyman Yakan, Ahmet Turgut, Yusuf Gök, Mustafa Kara (Höyükli Goca Arap), Tefennili Ahmet Ali Selçuk, Salih Urhan, Hale Gür, Dirmilli Emin Demiray, Ferhat Erdem isimlerini paylaşmıştır.

Yücel Paşmakçı şu isimleri aktarmaktadır: Ulalı Ali Rıza Zorlu, Fethiyeli Ramazan Güngör, Fethiyeli Mustafa Coşkun, Dirmilli Kadir Turan (Paşmakçı'dan akt. Yıldırım, 2008: 131).

Yıldırım çalışmasında mahalli icracılar olarak şu isimleri saymaktadır: Hamit Çine, Salih Bedel, Ali Bedel, Halil Er, Habib Özyurt, Hasan Bülbül, Hasan Aslan, Halil Özdemir, Hayri Dev, Üzeyir Akyol, Şeref Yörük, Hüseyin Çabuk (Yıldırım, 2008: 67).

Akyıldız (2016, 141) ise yaptığı çalışmalarda mahalli sanatçı olarak şu isimlerden bahsetmektedir: Çil Ali, Şeref Demirel, Ahmet Çelen, Kadir Selçuk

İmren'in çalışmasında geçen mahalli icracı isimleri şu şekilde sıralanmaktadır: Hüseyin Demir, Tahsin Yarar, Süleyman Yakan, Sabri Özdemir, Necati Aslan, Uğur Önür (İmren, 2020).

Avşar Yengin, yaptığı çalışmada gurbet havası icracılarına ve çalışmalarına yer vermektedir. Yengin'in çalışmasında geçen mahalli icracı isimleri şunlardır: Alaaddin Atasoy, Habib Özyurt, Hafız Rıza Yağız, Hamit Çine, Salih Urhan (Yengin, 2015: 771-778).

Elde edilen veriler sonucunda ulaşılabilen mahalli sanatçı isimleri şu şekilde sıralanmaktadır:

1. Ahmet Çelen
2. Ahmet Turgut
3. Alaaddin Atasoy
4. Ali Bedel
5. Çil Ali
6. Dirmilli Emin Demiray
7. Dirmilli Kadir Turan
8. Ferhat Erdem
9. Fethiyeli Mustafa Coşkun
10. Fethiyeli Ramazan Güngör
11. Habib Özyurt
12. Hafız Rıza Yağız
13. Hale Gür
14. Halil Er
15. Halil Özdemir
16. Hamit Çine
17. Hasan Aslan
18. Hasan Bülbül
19. Hayri Dev
20. Hüseyin Çabuk
21. Hüseyin Demir
22. Kadir Selçuk
23. Mustafa Kara (Höyükli Goca Arap)
24. Necati Aslan
25. Sabri Özdemir
26. Salih Bedel
27. Salih Urhan
28. Süleyman Yakan
29. Sümer Ezgü
30. Şeref Demirel
31. Şeref Yörük
32. Tahsin Yarar
33. Tefennili Ahmet Ali Selçuk
34. Uğur Önür
35. Ulalı Ali Rıza Zorlu
36. Üzeyir Akyol
37. Yusuf Gök

3. Sonuç

Yapılan araştırmalar sonucunda gurbet havalarının Teke yöresine has bir uzun hava türü olduğu görölmüştür. Memleketinden uzakta olan, yoksul, kimsesiz anlamlarına gelen gurbet; sıkça tema olarak işlenmiş ve türe adını vermiştir. Gurbet temasının yanında yiğitlik, kahramanlık, ölüm, ayrılık, özlem, hüznün ve keder gibi konular da işlenmektedir. Bu türe bazı yörelerde “guval” yani kaval havası, “kerip-karip” gibi farklı şekillerde adlandırılmıştır. Gurbet havası terimi, en fazla bir asırdan beridir kullanılmaktadır. Gurbet havaları, Avşar aşiretinin yörede varlığından beri var olan bir türdür. Özellikle Teke yöresi ve çevresinin önemli bir müzikal kültürü yansıtır. Gurbet havası Türk halk müziği sınıflandırmaları içerisinde kendine bir tür olarak yer bulmuştur. Gurbet havasının kendi içerisinde yapılan sınıflandırma çalışmalarında ise yerel ağız ve ses genişliklerine göre tasnif edildiği görölmüştür. Sadece vokal olarak da icra edilebilen gurbet havalarına, bağlama ailesi (bağlama düzeni, bozuk düzen), ıklıg, kabak kemane, tırnak kemane, kemene, sipsi, kaval, iki telli cura (diğer adıyla dört telli veya Kozağaç curası), üç telli cura ve zurna çalgılarının eşlik ettiği tespit edilmiştir. Bunların dışında yakın dönemde kullanılmasa da yörük kemanesi ve gırbız kemane gibi geleneksel olarak geçmiş dönemde kullanılmıştır. Gelişen müzik teknolojisinin etkisi ile yakın zamanda org ve elektro bağlama gibi çalgılarında gurbet havalarına eşlik ettiği görölmüştür. Araştırma boyunca yapılan incelemeler sonucunda gurbet havalarının 37 adet mahalli icracısının ismine ulaşılmıştır. Bunlardan bazı önemli isimler, Burdurlu Hafız Rıza Yağız, Dirmilli Kadir Turan, Fethiyeli Ramazan Güngör, Hale Gür ve Salih Urhan isimleridir. Gurbet havaları sözel olarak zenginlik gösterse de kullanılan makam dizileri incelendiğinde, çeşitlilik göstermediği görölmüştür. Müzikal analizi yapılan gurbet havalarının %92’si klasik Türk müziğinde Hüseyini olarak adlandırılan makam dizisine benzer bir diziyeye sahiptir. Bu dizide yapılan Gerdaniye, Gülizar ve Karcığar makam geçkileri ise yörenin vazgeçilmez icra unsurlarındandır. İncelenen eserlerden %4’ü Kürdi makam dizisine, %4’ü ise Karcığar makam dizisine benzer bir dizide icra edilmektedir. Gurbet havalarının seyri inici bir yapıdadır. Glissando ve ters glissando hareketleri çok sıkça kullanılır ve bu türün karakteristik özelliğidir. Yörede geleneksel olarak kalıplaşmış bir saz eşliğı üslubu vardır. Eserlerin bazı bölümlerinde eşlik sazı duraklatılsa da eserin başından sonuna dek devam etmektedir. Genellikle 7/8’lik usulün 3+2+2 ve 5/8’lik usulün 3+2’lik düzüm şekli kullanılır. Eşlik sazın yaptığı açılışın ardından, kullanılan dizinin karar sesi ya da beşinci derecesi civarından; of, aman, hey gibi katma sözlerle icraya başlanıp dizinin beşinci derecesinde kalış yapılır. Mısra sonunda yapılan kalışın ardından eşlik sazı usullü bir kalıp ezgi çalıp, tekrar güfteye geçiş yapmaktadır. Güftenin okunduğı esnada da eşlik sazı şan altında yine usullü bir şekilde, okuyucuyu taklit ederek şanı takip etmeye devam eder. Vokal icrasında altıncı, yedinci ve sekizinci derecelere ufak çarpmalar yapılabilmektedir. Beşinci dereceden karara doğru gelirken sık sık ters glissando hareketi görülür. Özellikle ikinci derece segâh perdesinde yapılan kalış esnasında, bu sesin kürdi perdesine kadar pestleştirilerek karara doğru geldiği görülür.

Kaynakça

- Acar, Y. & Bektaş, C. (2015, 4-6, Mart). *TRT repertuarında bulunan teke yöresine ait zeybekler üzerine bir inceleme*. Geleneksel müzik ve halk oyunları, 1. Teke yöresi sempozyumu (ss. 903-909), Burdur, Türkiye.
- Ak, M. (2018). Teke adı ve yöresi üzerine. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(30), 1019-1040. <https://doi.org/10.14520/adyusbd.494027>
- Akdoğu, O. (2003). *Türk müziğinde türler ve biçimler*. Meta Basım.
- Akyıldız, S. G. (2016). *Burdur yöresi Türk halk müziği ve özellikleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi
- Ay, G. (1999). *Folklor*. Pan Yayıncılık.
- Ayyıldız, S. (2013) *Teke yöresi Yörük Türkmen müzik kültüründe yerel çok seslilik özellikleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi
- Büyükyıldız, H. Z. (2015). *Türk Halk Müziği*. Arı Sanat Yayınları.
- Coşkun, E. A. (1984). Gurbet havaları üzerine. *Türk Halk Müziği ve Oyunları*, 2(12), 454.
- Çine, H. (1989). *Burdur'dan damlalar: Folklor*. Uyan Matbaası.
- Demir, Z. (1999). *TRT repertuarında bulunan Denizli türkülerinin makam-ayak, tür ve usül yönünden incelenmesi* [Yüksek lisans tezi]. Ege Üniversitesi.
- Demir, S. (2011). *Türk Halk Müziğinde Tür Meselesi* [Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>
- Demir, S. (2013). *Türk halk müziğinde türler*. Usar Yayıncılık
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Ekinci, A. (2014). *Tekeli'nin dilinden telinden*. Burdur İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Ekinci, Y. (1995). *Burdur*. Burdur
- Emnalar, A. (1998). *Tüm yönleriyle Türk halk müziği ve nazariyatı*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Erkan, Y. (2014). *Cumhuriyet dönemi Teke yöresi Burdur halk sanatçıları: Genç kuşak*. Narçiçeği Yayıncılık.
- Ezgü, T. (1997). *Burdur folkloru*. T.C. Başbakanlık Gençlik ve Spor Müdürlüğü.
- İmren, Z. (2020). Türk halk müziğinde bir tür: Gurbet havası. (Tez No. 658817). [Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>
- Koruk, Ç. (2009). *Teke yöresinde kullanılan telli çalgıların müzikal ve teknik analizi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>
- Kubbealtı Lügati. (2023, 12. 11). [www.lugatim.com](http://lugatim.com): <http://lugatim.com/s/gurbet> adresinden alındı
- Küçükçelebi, A. E. (2002). *Uzun havalar*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Millî Eğitim Bakanlığı. (2007). *Müzik aletleri yapımı usul ve tavırlar*. MEB Yayınları.

- Nacakçı, Z. (2013). Teke Yöresi Halk Oyunları Ezgilerinin Sınıflandırılmasına Yönelik Müzikal Analiz. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 1603-1617.
- Özay, A., & Akyol, A. (2015, 4-6 Mart). TRT repertuarında yer alan Burdur türkülerinin müzikal ve edebi unsurlarının incelenmesi. Geleneksel müzik ve halk oyunları, 1. Teke yöresi sempozyumu (ss. 881-902), Burdur, Türkiye.
- Özbek, M. (2014). *Türk halk müziği el kitabı 1 terim sözlüğü*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özer, H. (2020). Türk halk müziği terminolojisinde kullanılan bazı birleşik fiiller üzerinde bir kök sıklığı incelemesi. *International Journal of Language Academy*. 8(5), 84-103. <http://dx.doi.org/10.29228/ijla.46438>
- Özgül, M., Turhan, S. & Dökmetaş, K. (1996). *Uzun havalarımız*. Cem Veb Ofset Ltd. Şti.
- Say, A. (1992). *Müzik ansiklopedisi*. Başkent Yayınevi
- Sözer, V. (1986). *Müzik ve müzisyenler ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi.
- Şenel, S. (1992). Türk halk müziğinde “uzun hava” tanımları ve bu tanımlar etrafında ortaya çıkan problemler. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, 3, 287-309. Ofset Repromat Matbaası.
- Tanış, H. (1974). *Burdur 1973 il yillığı*. Güven Matbaası.
- Türk Dil Kurumu. (11.12.2023). www.tdk.gov.tr: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı.
- Urhan, S. (2004). *Öyküleri ve notalarıyla gurbet havaları*. İzmir.
- www.etimolojiturkce.com. Erişim Tarihi: 05.11.2023
- Yengin, A. (2015, 4-6 Mart). Burdur geleneksel müzik kültürüne katkıda bulunan yaşayan müzik elçileri. *Geleneksel müzik ve halk oyunları, 1. Teke yöresi sempozyumu* (ss. 771-779), Burdur, Türkiye.
- Yıldırım, B. (2008). *Teke yöresinde icra edilen gurbet havalarında müzikal açıdan tavır farklılıkları*. [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>

Makale Bilgi Formu

Yazarların Katkıları: Bu makalenin yazımına tüm yazarlar eşit katkıda bulunmuştur. Tüm yazarlar son metni okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazarlar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Telif Beyanı: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.



Destek/Destekleyen Kuruluşlar: Bu araştırma için herhangi bir kamu kuruluşundan, özel veya kâr amacı gütmeyen sektörlerden hibe alınmamıştır.

Etik Onay ve Katılımcı Rızası: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunmaktadır.

İntihal Beyanı: Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.

İsmail Bergamalı'nın Klarnet Taksimlerinin Makam ve İcra Analizleri: Hicaz, Uşşak ve Rast Taksimleri

Maqam and Performance Analysis of İsmail Bergamalı's Clarinet Taqsims: Hicaz, Uşşak and Rast Taqsims

Hasan Kulabaş¹
Ferdî Koç^{2*}

¹ Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çalgı Eğitimi ABD, Türk Müziği Programı, Sakarya, Türkiye, hkulabas1@gmail.com

² Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, Sakarya, Türkiye, fkoc@sakarya.edu.tr

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author



Öz: Türk müziğinde klarnet sazının geleneksel icralarına bakıldığında, modern icraların tesiriyle gelenekli icranın revaç bulmadığına rastlanılmaktadır. Bu tabii olarak müzik algısının değişiminden kaynaklanmaktadır. Müzik teknolojilerinin ilerlemesiyle geleneksel icranın müzik algısında yerini kaybetmeye başlaması ve başka bir icra geleneğinin yerini alması âşikardır. Bundan dolayı kaybolan geleneksel klarnet icra tavrılarının incelenmesi, notaya alınması ve bunun üzerine akademik ve sanatsal çalışmalar yapılması gerekmektedir. Bu çalışmada konu edinilen TRT kurumunun emekli klarnet sanatçısı İsmail Bergamalı, klarnet sazında gelenekten ve meşk usulüyle yetişmiş, sazında virtüöz olmuş ve gelenek ekseninde kıymetli icraları bulunan sanatkârdır. İsmail Bergamalı'nın üç taksimlerinin incelenmesiyle Klarnet sazının geleneksel icra tavrı nispeten incelenecek ve bu sazın icra geleneğindeki önemi bu çalışmayla vurgulanacaktır. Çalışmamızda, Bergamalı'nın hayatı ve sanatı hakkında bilgi verilmiş, icra ettiği Hicaz, Uşşak ve Rast taksimlerinin notası yazılmış, makamsal ve icra açısından incelenmesi gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte gelenekli klarnet icrasının özellikleri ortaya konmuş, Bergamalı'nın icra tavrı anlatılmış ve müzik araştırmacılarının istifadesine sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İsmail Bergamalı, Klarnet, Taksim, Müzik

Geliş Tarihi/Received: 07.04.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 30.04.2024
Yayımlanma Tarihi/ Available Online:
30.04.2024

Abstract: When we look at the traditional performances of the clarinet instrument in Turkish music, we see that traditional performances have become less popular over time with the influence of modern performances. This is naturally due to the change in music perception. It is obvious that with the advancement of music technologies, traditional performance began to lose its place in the perception of music and was replaced by another performance tradition. For this reason, it is necessary to examine the lost traditional clarinet playing styles, notate them, and conduct academic and artistic studies on them. İsmail Bergamalı, the retired clarinet player of the TRT institution, who is the subject of this study, is an artist who was trained in the clarinet instrument through tradition and meşk style, became a virtuoso on the instrument and has valuable performances in the axis of tradition. By examining three divisions of İsmail Bergamalı, the traditional performance style of the clarinet instrument will be examined to some extent and the importance of this instrument in the performance tradition will be emphasized with this study. In our study, information about Bergamalı's life and art was given, the notes of the Hicaz, Uşşak and Rast taqsims he performed were written, and they were examined in terms of Maqam and performance. In addition, the characteristics of traditional clarinet performance are revealed, the performance style of the Bergamalı is explained and presented to the benefit of music researchers.

Keywords: İsmail Bergamalı, Clarinet, Taqsim, Music

Extended abstract

Purpose of the Study: The aim of this study is to guide Turkish music clarinet players on how to perform the traditional clarinet style today and how to proceed while performing it.

Method: Qualitative research method and interview technique were used in this study. While the three divisions of İsmail Bergamalı were performed one by one, video recordings were made. The video recordings were transcribed into notes by listening to the taqsims on a computer using a notation writing program called mus2. First, the modal analyzes of the notated taqsims were made, and then the transitional or hanging stay pitches were indicated in seconds in terms of the modal aspect. The mannerisms and performances of the taqsims, whose modal analysis has been completed, are stated in seconds in the video on the note written, and the performances at the specified times are analyzed in terms of musical terms such as vibrato, glissando and performance technique. İsmail Bergamalı talked about his life and artistic life and was interviewed in the form of questions and answers. The universe of the research consists of the clarinet taqsims performed by İsmail Bergamalı.

Questions of the Study: Some of the research questions of this study are: At what age did İsmail Bergamalı start playing the clarinet and how did this happen? Have you received any training on the clarinet or did you learn it through your own efforts? How many hours a day did İsmail Bergamalı practice clarinet? Were there any other musicians in your family when you were a child? Who are the names that İsmail Bergamalı takes as an example? According to İsmail Bergamalı, what is the most important element in the clarinet? What advice do you have for clarinet players who want to perform traditional Turkish Music in clarinet style? What are your thoughts on adjusting the openness of the clarinet back? Among the clarinet types, which one would you recommend in terms of material? What are the clarinet, burner and bracelet models used by İsmail Bergamalı? What are İsmail Bergamalı's experiences on the clarinet and his advice to us? What kind of practice should clarinet players follow?

Findings and Discussion: Instrument performance or oral performance in traditional Turkish music has continued with the meşk system from past to present. The Turkish music meşk system consists of the master-apprentice relationship. This system proceeds with an education method based on memorization. The works performed by the master are realized by memorization through sensation. The sounds, Maqams, comas and rhythms used in Turkish music create a unique musical system. Sufficient musical memory and ear mastery are required to perform Turkish music.

While in the Meşk state, the apprentice learns a lot from his master in general terms. "With the Meşk system in our music, while learning from his master and teacher the work and performance features, attitude and style that he did not know, the person with the talent of composing was also learning how to compose. If his master was a composer or had knowledge of composition, the student heard the basic principles and issues used in the works he practiced from his master during the practice, and if he also had the talent of composition, he learned this theoretical knowledge by doing, that is, through imitation, compared to the practices in the works he practiced".

One of the wind instruments used in Turkish music is the clarinet. Although the clarinet is essentially a western music instrument, over time it has been transferred to the Turkish music system and performed. There are many varieties of clarinet. Some of them are E flat, B flat, A and G clarinets. The difference between clarinets is not only their names, but also the sound becomes higher as their size gets shorter and lower as they get longer. Among these clarinets, the G clarinet is the most preferred and most harmonious in Turkish music. The left clarinet is longer and has a deeper sound than the other clarinets mentioned. Clarinet entered our country with Mızık-a-i Humayun, and was transferred to the Turkish music system with Clarinet İbrahim Efendi.

Mesut Cemil Bey, who was the chief of TRT Music Broadcasts in the early years of TRT Istanbul Radio, which was established in 1949, ensured that the clarinet was included among the instruments on which Turkish Music was performed. The first clarinet player on TRT Radio was Şükrü Tunar. Mesut Cemil Bey, who was greatly impressed by Şükrü Tunar's clarinet playing, deemed it necessary to include the clarinet in his radio programs.

Conclusion and Recommendations:In our research, first of all, information was given about the life and art of TRT radio artist İsmail Bergamalı, and the necessary data were given to those doing research on the clarinet instrument and its performers regarding the transfer of İsmail Bergamalı's traditional style to later music researchers. To explain in more detail, the attitude, decorations and performance technique in Bergamalı's taqsims were revealed and this attitude was relatively eliminated. Bergamalı's musicality and Maqam usage technique were determined through the maqam analysis of the examined Hicaz, Uşşak and Rast taqsims. With the performance analysis, the performance technique and the style-attitude specific to the clarinet instrument were examined. With the information obtained here, Bergamalı's musical identity and attitude towards the clarinet instrument have been revealed. The conclusion we draw from here is that he has a high level of knowledge about the Bergama maqam theory and he proved this in his taksim performances. On the other hand, it has been understood that Bergamalı is one of the important representatives of the traditional clarinet style with its performance technique. At the same time, in order to listen to the taksims in this study, access to the taksims was provided by giving a QR code at the top right of the page.

1. Giriş

Klarnet silindirik bir borunun üst ucunda, üflenince titreşen bir çarpan dil bulunan, perde düzeneği metalden yapılan, nefesli sınıftan bir üflemeli enstrümandır. İsmi berrak, parlak aydınlık gibi anlamlara gelen Latince "Clarus sözcüğünden alır. (Gülsün, 2013, s.14)

Geleneksel Türk müziğinde kullanılan üflemeli enstrümanlardan biriside klarnettir. Klarnet köken olarak batı müziği enstrümanı olsa da zaman ile Türk müziği sistemine aktarımı yapılarak icra edilmektedir. Klarnetin birçok çeşidi vardır. Onlardan bazıları mi bemol, si bemol, la ve sol klarnettir. Klarnetlerin birbirlerinden farkları sadece isimleri olmamak ile birlikte boyutları kısaltıkça ses tizleşip, uzadıkça pestleşmektedir.

Klarnetin 1690 yılı dolaylarında Nürnbergli çalgı yapımcısı Johann Christopher Danner tarafından icad edildiği rivayet edilmektedir. Daha sonra 18. yüzyılın sonlarında Lefebvre, 1811' de İvan Müller, 1831 de Gentelet ve Boehm, 1843' te Buffet tarafından geliştirilmiş, orkestrada ilkin 1770' te Mozart' ın Paris senfonisi' nde yer almıştır. (Say, 2010, s.278)

Geleneksel Türk müziğimizde kullanılan ve uyum sağladığı öngörülen sol klarnettir. Sol klarnet bahsedilen diğer klarnetlere oranla daha uzun ve sesi daha kalındır. Klarnet Müzika-i Humayun ile ülkemize giriş yapmıştır (Dilber, 2023, s.22)

Türk Müziğinde klarnet üslubunun oluşumu İbrahim Efendi ile başlamış olup, Şükrü Tunar'ın icrası ile icra ve tavrı tekâmül etmiştir. (Kalaycıoğlu,1976, s.26)

Geleneksel Türk müziği enstrümanlarının icralarında taksim formu icrası çok önemli bir yere sahiptir. Taksim icra ederken sazende konumundan solist konumuna geçiş yapılır. Geleneksel müziğimize bağlı olarak birçok taksim çeşidi bulunmaktadır. İcra ettiğimiz taksimin türüne göre icra seviyemiz anlaşılabilir. Taksim edebilmek için icracının Türk müziğine dair yeterli nazari, repertuar gibi birçok bilgi ve birikimiyle birlikte sazındaki hâkimiyeti ve müktesebatını tamamlaması gerekir.

Bu çalışmada TRT kurumunun klarnet sazındaki tecrübeli sanatçısı İsmail Bergamalı ele alınarak hayatı, sanatı, icracılığı ve sanata dair fikirlerine yer verilmiştir. Üst seviyede, sazında mahir olan Bergamalı'nın

taksimlerinin Türk müziği ve hususen saz müziği araştırmacıları ile icracıları için yol gösterici mahiyette olduğu kanaatine varılarak bu çalışma yapılmıştır.

Yapmış olduğumuz bu çalışmada nitel araştırma yöntemi ve görüşme tekniği kullanılmıştır. Araştırmamızda, İsmail Bergamalı'nın Hicaz, Uşsak ve Rast olmak üzere üç adet taksim icrası notaya alınmış, notaya alınan bu taksimlerin makamsal ve icra tekniği açısından incelenmesi yapılmıştır.

2. İsmail Bergamalının Kısa Biyografisi

Bergamalı, Yunanistan'dan göç etmek zorunda kalan ve İzmir Bergama' ya yerleşen beş çocuklu bir ailenin ikinci çocuğudur. 15/01/1949 Bergama doğumlu olan İsmail Topyanak maddi sıkıntılardan dolayı okuyamayıp 8 yaşında trompet çalmaya başlamış, 10 yaşında klarnet çalarak Bergama ve çevre köylerin düğünlerinde aranan ve istenen müzisyeni olmuştur. 1960 yılında İzmir'e geldikten sonra Billur adlı gazi­noda çalmaya başlamıştır. Uzun bir süre sonra bu gazi­noda Coşkun Erdem ile tanışmıştır. Onun sayesinde İzmir Radyosunda oyun havaları çalmaya başlarken Coşkun Erdem tarafından Bergamalı lakabını almıştır. 1969 yılında vatani görevini Isparta Askeri Bandosunda yapmıştır. Askeri Bandoda kendini geliştirerek okuma ve yazmayı öğrenmiştir. Bu sayede nota bilgisini de geliştirmiştir. Askeri görevini tamamladıktan sonra Kanuni Coşkun Erdem'in vesilesiyle solistle çalışmaya başlamıştır.

Bergamalı, Nevin Demirdöven, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Zeki Müren, Nermin Demirçay, Perihan Altındağ, Saime Sinan, Emel Sayın, Ahmet Özhan, Muazzez Abacı, Bülent Ersoy, Gönül Yazar, Hüner Coşkuner, Safiye Soyman, Müşerref Akay gibi zamanın en ünlü sanatçıları ile çalışmıştır. 1981 yılında Ankara Başkent gazi­nosunda Hülya Sözer'e eşlik ederken İzmir TRT radyosunun sınavlarına katılmıştır. TRT Radyo sınavını kazandığını İsmail şenalar ve Hülya Sözer den öğrenmiştir. Bunun ardından TRT Radyosu kadrolu yetişmiş sanatçı olarak görev almaya başlamıştır. TRT kurumunun göndermiş olduğu İstanbul ve Ankara radyolarında da geçici görevlerde bulunmuştur. Müzik camiasında Topyanak soyadından daha ziyade çok İsmail Bergamalı olarak bilinir Beş çocuk ve yedi torun sahibi olan İsmail Bergamalı, 2015 yılında TRT İzmir Radyosundan emekli olmuştur. Emekli olduktan sonra yurt içi ve yurt dışında birçok koro ve cemiyetlerde yer almıştır. Ayrıca İzmir de özel ders vermekte ve birçok klarnet öğrencisi bulunmaktadır. (İ. Bergamalı, Kişisel görüşme, 26 Nisan 2021)

3. Bergamalı klarnet taksimlerinin transkripsiyonu ve analizi

3.1. Hicaz Taksim

Şekil 1

İsmail Bergamalı'nın Hicaz Klarnet Taksiminin Transkripsiyonu



Hicaz Taksim

Notaya Alan: Hasan Kulabaş

6sn

İcracı: İsmail Bergamalı

13sn 16sn 18sn 21sn

23sn

31sn

39sn 41sn 49sn

55sn 57sn

1.05dk

3.1.1. Hicaz Taksim makam analizi

Bergamalı'nın Şekil 1'de yer alan hicaz taksiminde makamın hicaz dörtlüsü civarında nağmeler yapıp rast perdesine çarpmalar ile birliktekararı olan düğâh perdesini vurgulanmıştır. Daha sonrasında 13. saniyeden 16. saniyeye hüseyni perdesinde asma kalış ile hüseynde uşşak çeşnisi yapmıştır. 31-39 saniyeleri arasında hüseyni aşıranda uşşak çeşnisi ve nevada rast çeşnileri görülmektedir. Daha sonrasında 41 ve 49. Saniyeleri arasında neva perdesinde buselikli yarım karar gösterip en son düğâh perdesinde hicazlı tam karar verip taksim icrasını yapmıştır. Bergamalı, taksim genelinde makamın güçlü perdesi olan neva perdesine vurgu yapmıştır.

3.1.2. Hicaz Taksim icra analizi

Hicaz taksim 6. saniyesinde dik kürdi perdesine çarpma yapıp ardından rast ve düğâh perdeleri arasında 32'lik tartım değerinde trill yapılmıştır. Ardından 16. saniyede hüseyni aşiran perdesinde dudak ile kamışı hareket ettirerek vibrato yapmıştır. Devamında 18, 21 ve 23. saniyelerde trill yapmıştır. Devamında 55-57 saniyeleri arasında muhayyer perdesinden düğâh perdesine iniş yaparken küçük çarpmalar halinde daha yumuşak bir ton icra ederek karara varmıştır. Taksim sonunda 1.05. dakikada çargah perdesinde trill yapıp ardından küçük çarpmalar ile düğâh perdesinde karar verilmiştir.

3.2. Uşşak Taksim

Şekil 2

İsmail Bergamah'nın Uşşak Klarnet Taksiminin Transkripsiyonu



Uşşak Taksim

Notaya Alan: Hasan Kulabaş

İcracı: İsmail Bergamah

5sn 7sn

20sn 23sn 27sn

31sn 33sn 34sn

37sn 40sn 42sn 44sn

1.08dk

3.2.1. Uşşak Taksim makam analizi

Begamalı'nı Şelkil 2'de yer alan uşşak taksiminde düğah perdesi ile taksime başlanmıştır. Daha sonrasında makamın dördüncü derece güçlü sesi olan neva perdesini güçlendirirken 20-27 saniyeleri arasında nevada buselik yapılmıştır. Üçüncü portede 31-34 saniyeler arasında hüseyini perdesinden segah perdesine iniş yapıp segahta eksik ferahnak icra edilmiştir. Dördüncü portede 37-42 saniyeler arasında karcıgar makamına ait bir süsleme yapmıştır, Daha sonra taksim bitiş hissiyatı yaratmak amacıyla rast perdesini yeden gibi kullanıp bitişinde ise tam karar verip taksimi icra etmiştir.

3.2.2. Uşşak Taksim icra analizi

Bergamalı Uşşak taksim icra ederken 5 ve 7. saniyeler arasında düğah perdesine inişte küçük çarpmalar kullanmıştır. 23. Saniyede çargah perdesinde icraya başladıktan sonra 32'lik tartım kullanılan notaları daha serbest icra etmiştir. Devamında 33. Saniyede çarpma kullanmıştır. 40-42 saniyeler arasında glissando yaparak küçük çarpmalar kullanılmıştır. 44. saniyenin sonunda gerdaniye perdesine çarpma yapmıştır. Taksim sonlarına doğru 55.saniyede hüseyini perdesinden iniş yaparken notaları daha serbest çalarak bitiş hissiyatını vermiştir. Son portrede 1.08. saniyede vibrato yapıp 32. lik nota değerinde sus yaparak taksimi bitirmiştir.

3.3. Rast Taksim

Şekil 3

İsmail Bergamah'nın Rast Klarnet Taksiminin Transkripsiyonu



Rast Taksim

Notaya Alan: Hasan Kulabaş

İcracı: İsmail Bergamah

10sn 17sn 19sn

3

23sn 30sn

32sn 35sn

47sn

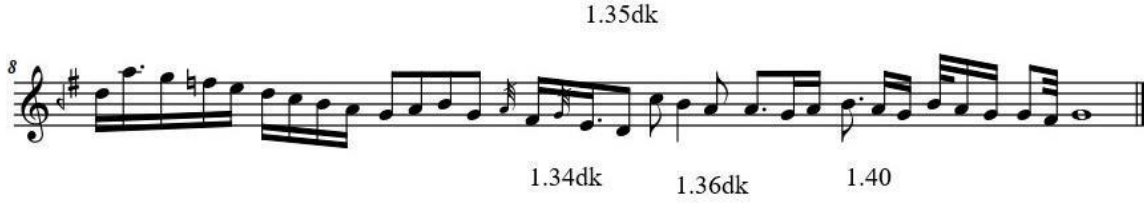
59sn 1.06dk

1.12dk

1.25dk

1.26dk

3



3.3.1. Rast Taksim makam analizi

İsmail Bergamalı'nın şekil 3'te yer alan rast taksiminde rast perdesi ile taksime başlayıp çevresinde seyir yaparak rast perdesini kuvvetlendirmiştir. 19. saniyede düğah perdesinde asma kalış yaparak uşşak makamı, 23.saniyede yegâh perdesine genişleyerek rehavi makamı gösterip devamında tekrar rast makamına geri dönüş yapmıştır. Taksim bir sonraki kısmında neva perdesini vurgulayarak neva perdesini güçlendirmiştir.

59. Saniyede yine yegah perdesine inerek rehavi çeşnisi yapmıştır. 1.25. dakikada düğahta asma kalış yaparak uşşak makamı ardından 1.35. dakikada yegah perdesine inerek rehavi çeşnisi yapmıştır. Son olarak yedeni olan ırak perdesini duyurup rastta tam kalış yapıp, taksimini tamamlamıştır.

3.3.2. Rast Taksim icra analizi

Rast taksim icrasında 10. Saniyede triole tartımı kullanılmıştır. Ardından 17. saniyede çargah perdesinde trill yapılmıştır. 30. saniyede trill yapıp 32. saniyede çarpma yapılmıştır. 35. saniyede segâh perdesinde asma kalış yaparak vibrato yapılmıştır. 47. saniyede çargah perdesinde asma kalış yaparak vibrato yapmıştır. 1.06. dakikada hüseyini perdesine küçük çarpma yapmıştır. 1.12. dakikada eviç perdesini biraz daha pestleştirip vibrato yapmıştır. 1.26. dakikada triole tartımı kullanmıştır. 1.34. dakikada küçük çarpmalar kullanmıştır. Taksim icrasını sonlandırırken 1.36 ve 1.40 dakikalardaki segah perdelerinde vibrato yapmıştır.

4. Sonuç ve Öneriler

Araştırmamızda öncelikle TRT radyo sanatçısı İsmail Bergamalı'nın hayatı ve sanatı hakkında bilgi verilmiş olup, klarnet sazı hakkında araştırma yapanlara ve icracılarına İsmail Bergamalı'nın geleneksel tavrının daha sonraki müzik araştırmacılarına aktarımı hususunda gerekli veriler verilmiştir. Daha ayrıntılı açıklayacak olursak, Bergamalı'nın taksimlerdeki tavrı, süslemeler, icra tekniği ortaya çıkarılarak bu tavrın kaybolması nispeten sağlanmıştır. İncelenen Hicaz, Uşşak ve Rast taksimlerin makamsal incelemesiyle Bergamalı'nın müzikalitesi ve makam kullanım tekniği tespit edilmiştir. İcra analizi ile icra tekniği ve klarnet sazına münhasır üslup-tavır incelenmiştir. Buradan elde edilen bilgilerle Bergamalı'nın müzik kimliği ve klarnet sazına dair tavrı ortaya konmuştur. Buradan çıkardığımız sonuç, Bergamalı makam nazariyatı konusunda üst seviyede bilgisi olup, bunu yaptığı taksim icralarında ispatlamıştır. Diğer taraftan Bergamalı, icra tekniği ile geleneksel klarnet tavrının önemli temsilcilerinden olduğu anlaşılmıştır. Aynı zamanda bu çalışmadaki taksimlerin dinlenilmesi için sayfanın sağ üst kısmına QR kodu verilerek taksimlere erişim sağlanmıştır.

Kaynakça

DİLBİR, M. C. (2023). MÛZİKÂ-YI HÛMÂYUN [Doktora Tezi: Marmara Üniversitesi].
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

GÜLSÜN, Metin, Türk Müziğinde Klarnet Eğitimi, Yurt Renkleri Yayınevi, (2013), Ankara

Hasan Kulabaş. (2024, 21 Mart). İsmail Bergamalı Hicaz Klarnet Taksimi (Webniar). Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=w3WIK3GSOGE>

Hasan Kulabaş. (2024, 21 Mart). İsmail Bergamalı Uşşak Klarnet Taksimi (Webniar). Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=ZDSy5L_LxCE

Hasan Kulabaş. (2024, 21 Mart). İsmail Bergamalı Rast Klarnet Taksimi (Webniar). Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=orOE6HYL_Gg

KAHYAOĞLU, Y. (2021) Türk Müziğinde Meşk Sistemi. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 7(1), 279. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijca/issue/63287/942571>

KALAYCIOĞLU, Rahmi, Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı, Türk Musikisi Bestekarları Yayınevi, (1976), İstanbul Kişisel röportaj: (İ. Bergamalı, kişisel ileti, 26 Nisan 2021)

MESUD, Cemil Bey, Tanburi Cemil Bey'in Hayatı Kubbealtı Neşriyatı, Mas Matbaacılık, (1947), İstanbul.

SAY, Ahmet, Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, (2008), Ankara

Makale Bilgi Formu

Yazarların Katkıları: Bu makalenin yazımına tüm yazarlar eşit katkıda bulunmuştur. Tüm yazarlar son metni okudu ve onayladı.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Telif Beyanı: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Destek/Destekleyen Kuruluşlar: Bu araştırma için herhangi bir kamu kuruluşundan, özel veya kâr amacı gütmeyen sektörlerden hibe alınmamıştır.

Etik Onay ve Katılımcı Rızası: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunmaktadır.

İntihal Beyanı: Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.

EK: İsmail Bergamalı ile Röportaj

İsmail Bergamalı kaç yaşında klarnete başlamıştır ve bu nasıl olmuştur?

- Klarnete on yaşında başladım ve bunda etken babamdı yani babama özenerek başladım demek daha doğru olur.

Klarnet hususunda eğitim aldınız mı yoksa kendi çabalarınız ile mi öğrendiniz?

- Teknik bakımdan bir klarnet eğitimi almadım. Askerliğim sırasında notayı bulduğum

Askeri Bandodan öğrendim.

İsmail Bergamalı günde kaç saat klarnet çalışırdı?

➤ Bunu saat ve zamanla kıyaslamak yanlış olur. Ben 72 yaşındayım ve hala klarnet

çalışıyorum.Çocuk yaşlardayken ailenizde başka müzisyen var mıydı?

➤ Babam askerde iken trompet çalmayı öğrenmiş. Benimde ilk çalgım olan trompeti babamdan öğrendim.

İsmail Bergamalı' nın kendine örnek aldığı isimler kimlerdir?

➤ Şükrü Tunar

İsmail Bergamalı sanat hayatında kimlere eşlik etmiştir?

➤ Dönemimin ünlü isimleri olan Nevin Demirdöven, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Zeki Müren, Nermin Demirçay, Perihan Altındağ, Saime Sinan, Emel Sayın, Ahmet Özhan, Muazzez Abacı, Bülent Ersoy, Gönül Yazar, Hüner Çoskuner, Safiye Soyman, Müşerref Akay gibi solistlere eşlik ettim.

Sahnedeyken veya konserdeyken unutamadığınız bir anınız varmı?

➤ Çok anılarım var. Mesela aralarından bir tanesini anlatayım;

Zeki Müren' e eşlik ettiğim dönemde ara taksim icra ederken Zeki Müren kendi mikrofonunu bana tutar

ve "Sayın Bergamalı" derdi.

Taksim icra ederken en sevdiğiniz makam hangisidir?

➤ Hicaz makamını seviyorum.

Klarnet icracıları nasıl bir çalışma yolu izlemelidir?

➤ İlk öncelikle yarım saat tüm seslerin tek tek düz bir şekilde üflenmesi gerekir. Sonrasında ise klarnet üzerinde parmak egzersizleri yapılmalıdır.

Geleneksel Türk Müziği klarnet tavrı icra etmek isteyen klarnet icracılarına tavsiyeleriniz nelerdir?

➤ Notayı öğrenmek birinci şart ve bunun yanında icra edebilmek adına enstrümana hâkim olmak gerekir.

İsmail Bergamalı' ya göre klarnette en önemli unsur nedir?

➤ Klarneti çalmak bilene çok kolay, bilmeyene ise çok zordur. Benim için klarnet önemli bir enstrümandır. En önemli unsuru nefes ile parmakların aynı hızla hareket etmesidir, buda hareket hâkimiyetini sağlar.

Yetiştirmiş olduğunuz öğrencileriniz kimlerdir?

➤ Alaattin Gözetlik, Altan Gözetlik, Haşim Polat, Kamuran Okyayı, Murat Erdurcan, Engin Yargıç gibi birçok yetiştirmiş olduğum birçok talebem var.

Klarnet bekinin açıklığını ayartlatma konusundaki düşünceleriniz nelerdir?

- Ben aldığım beklerle hiç oynamadım ve oynatmadım. Hep orijinal olarak kullanıyorum, fakat herkesin bek konusundaki düşünceleri farklıdır.

İsmail Bergamalı' nın klarnet üzerinde etmiş olduğu tecrübeleri ve bizlere tavsiyeleri nelerdir?

- Klarnet icracılarının deşifrelerinin çok kuvvetli olması gerekir. Bunun nedeni klarnetin akordu diğer sazlara göre daha zordur.

Klarnet çeşitleri arasında materyal bakımından hangisini tavsiye edersiniz?

- Benim tercihim Abanoz ağacından yapılmış bir klarnettir ve bunu tavsiye

ederim.İsmail Bergamalı' nın kullanmış olduğu klarnet, bek, bilezik modelleri nelerdir?

- Ben altı gözlüklü bir klarnet çalıyorum. Kullanmış olduğum bekim çok eski ve orijinaldir. Klarnet bileziğim ise çift burmalıdır.

(İ. Bergamalı, Kişisel görüşme, 26 Nisan 2021).