

E-ISSN : 3023-7769



Journal of Music and Folklore Studies

Cilt/Vol: 1 Sayı/Issue: 2

Aralık / December 2024

VOLUME/CİLT: 1 ISSUE/SAYI: 2
E-ISSN: 3023-7769

DECEMBER/ARALIK 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 Conservatoire
Sakarya University, Sakarya-Türkiye
mahirmak@sakarya.edu.tr

Editor / Editör

Sertan Demir
Department of Conservatoire
Sakarya University, Sakarya-Türkiye
sdemir@sakarya.edu.tr

Vice Editor / Editör Yardımcısı

Aşkın Çelik
Department of Education
Manisa Celâl Bayar University
Manisa-Türkiye

Can Doğan
Department of Fine Arts
Bolu Abant İzzet Baysal University
Bolu-Türkiye

Editorial Board / Editör Kurulu

Fatma Reyhan Altınay
Department of Voice Education
Ege University
Izmir-Türkiye

Gözde Çolakoğlu Sarı
Department of Theories of Music
Istanbul Technical University
Istanbul, Türkiye

Songul Karahasanoglu
Department of Musicology and Ethnomusicology
Istanbul Technical University
Istanbul, Türkiye

Ahmet Mutlu Terzioglu
Department of Music, Music Education
Alanya Alaaddin Keykubat University
Antalya, Türkiye

Erhan Tekin
Department of Conservatoire
Hatay Mustafa Kemal University
Hatay-Türkiye

İdris Ersan Küçük
Department of Conservatoire
Ege University
Izmir-Türkiye

Section Editor / Alan Editörü

Dance / *Dans*

Kerem Cenk Yılmaz
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Section Editor / Alan Editörü

Classical Turkish Music Theory / *Klasik Türk Müziği Teorisi*

Hatice Selen Tekin
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Turkish Religious Music / Türk Din Müziği

Ferdi Koç
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Maqam in Turkish Music, Mevlevi Rituals
Türk Müziği Makamı, Mevlevi Ritüelleri

Surhan İrden
Department of Conservatoire
Kocaeli University
Kocaeli-Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Turkish Folk Music Interpretation, Alevi-Bektashi Musical Tradition
Türk Halk Müziği Yorumculuk, Alevî-Bektâşî Müzik Geleneği

Deniz Güneş
Department of Conservatoire
Istanbul Technical University
Istanbul, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Turkish Folk Music, Music Theory
Türk Halk Müziği, Müzik Teorisi

Erhan Uslu
Department of Turkish Music State Conservatory
Istanbul Technical University
Istanbul, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Musicology, Anthropology / *Müzikoloji, Antropoloji*

Gönenç Hongur
Department of Conservatoire
Van Yüzüncüyıl University
Van, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Interpretation in Turkish Classical Music
Türk Sanat Müziğinde Yorumculuk

Atalay Durmaz
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Turkish Folk Dances, Choreology
Türk Halk Oyunları, Koreoloji

Sonay Ödemiş
Department of Conservatoire
Dicle University
Diyarbakır, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Turkish Religious Music, Ethnomusicology
Türk Din Musikisi, Etnomüzikoloji

Safiye Şeyda Erdaş
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Music Education, Piano Education
Müzik Eğitimi, Pişano Eğitimi

Ö. Saygın Çetiner
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya, Türkiye

Language Editor / Dil Editörü
Turkish / *Türkçe*

Murat Can Dilber
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Technical Editor / Teknik Editör

Gül Kaplan Ekemen
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Language Editor / Dil Editörü
English / *İngilizce*

Erkan Özden
Foreign Languages Department
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Secretariat / Sekreteryaya

Mehmet Der
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Layout Editor / Mizanpaj Editörü

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

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

Boards of Advisory / Danışma Kurulu

Mehmet Öcal Bilgin
Department of Migrant Cultural Studies, Body
Sociology, Entertainment Sociology, Dance and
Choreography, Folk Dances
Ege University
Izmir-Türkiye

Belma Oğul
Department of Aesthetics, Philosophy of Art,
Sociology, Creative Arts and Writing, Musicology and
Ethnomusicology, Dance and Choreography, Folk
Dances
Istanbul Technical University
Istanbul, Türkiye

Ünal İmik
Department of Music Education
İnönü University
Malatya-Türkiye

Bülent Kurtişoğlu
Department of Dance and Choreography, Folk Dances
Ardahan University
Ardahan, Türkiye

Ömer Can Satır
Department Turkish Music Theory, Musicology
Ethnomusicology
Hitit University
Çorum-Türkiye

Emre Kuzulugil
Department of Musicology and Ethnomusicology,
Interpretation in Turkish Folk Music, Interpretation in
Turkish Classical Music
Ağrı İbrahim Çeçen University
Ağrı, Türkiye

Mehmet Can Pelikoğlu
Department of Musicology and Ethnomusicology,
Composition in Turkish Folk Music
Atatürk University
Erzurum-Türkiye

Tolgahan oğulu
Department of Music Performance, Theories of Music
Istanbul Technical University
Istanbul, Türkiye

Armağan Coşkun
Department of Environment and Culture, Migrant
Cultural Studies, Culture, Representation and Identity
Istanbul University
Istanbul-Türkiye

Gonca Girgin
Department of Arts and Cultural Policy, Musicology
and Ethnomusicology, Folk Dances
Istanbul Technical University
Istanbul, Türkiye

Selami Akış
Department of Turkish Folklore (Other), Folk Dances
Ardahan University
Ardahan-Türkiye

Timur Vural
Department of Music, Interpretation in Western
Classical Music, Musicology and Ethnomusicology,
Conductorship
Niğde Omer Halis Demir University
Niğde, Türkiye

Savaş Ekici
Department of Interpretation in Turkish Folk Music
Gaziantep University
Gaziantep-Türkiye

Resul Bağı
Department of Music, Theories of Music, Musicology
and Ethnomusicology, Composition in Turkish Folk
Music
Niğde Omer Halis Demir University
Niğde, Türkiye

Sinan Ayyıldız
Department of Music Performance, Composition in
Turkish Folk Music, Interpretation in Turkish Folk
Music, Music
Ankara University of Music and Fine Arts
Ankara-Türkiye

Füsun Aşkar
Department of Dance and Choreography, Folk Dances
Ege University
Izmir, Türkiye

Erkan Kanat
Department of Music Performance, Performing Arts
Istanbul Technical University
Istanbul, Türkiye

Contents

Research Articles / Araştırma Makaleleri


- 1 The Mazurka Phenomenon in Chopin's Music: Categorisation, Innovation, and Folkloric Origins
Stacy Jarvis 73-97
- 2 TRT Repertuarında Yer Alan Bozlakların İncelenmesi
Analysis of Bozlaks in TRT Repertoire
Güneş Yılmaz, Mahir Mak 98-127
- 3 Geleneksel Değerlerin Modern Dönemdeki Dönüşümü: Sebahat Akkiraz'ın 'Yeşil İpek' Eserinin İcrası
The Transformation of Traditional Values in the Modern Era: The Performance of Sebahat Akkiraz's 'Yeşil İpek'
Mehtap Uçar Tören, Anıl Erkulunç, Sertan Demir 128-143
- 4 İzmir Cumaovası Zeybeklerinde Ezgi ve Ritim Yapısı
Melody and Rhythm Structure in Zeybeks of İzmir Cumaovası
Mehmet Kürşad Türkay, Attila Özdek 144-164
- 5 Bir Çalgı İki Farklı Üslup; Tulum Çalgısının Erzurum Bölgesindeki Üslup Bileşenleri
One Instrument Two Different Styles; Stylistic Components of Tulum Instrument in Erzurum Region
Oğuz Yılmaz, İlhan Ersoy, Bahadır Tutu 165-189
- 6 Geçmişten Günümüze Türk Din Müsikîsi'nde İcra Edilen Vurmalı Çalgılar
Percussion Instruments Performed in Turkish Religious Music: From Past to Present
Yakup Esenboğa 190-204
- 7 Ney İcrasında Glissando ve Portamento Tekniğine Dair Bir İnceleme
An Examination of Glissando and Portamento Techniques in Ney Performance
Lokman Öztürk 205-218

Book Review / Kitap İncelemesi

- 8 Klasik Gitar Tarihi I
Barış İpekçiler 219-221



The Mazurka Phenomenon in Chopin's Music: Categorisation, Innovation, and Folkloric Origins

Stacy Olive Jarvis 

The University of Birmingham, Music
Department, Birmingham, United
Kingdom
musician@sjarvis-violin.co.uk



Received: 05.08.2024
Accepted: 24.09.2024
Available Online: 12.11.2024

Abstract: Chopin's mazurkas represent a remarkable fusion of folkloric tradition and innovative compositional technique, establishing their enduring significance within the Western art music canon. Far from being superficial adornments, the folkloric elements in these works are intricately woven into their structure, rhythm, harmony, and texture, demonstrating Chopin's deep engagement with Polish folk traditions. The structural framework of the mazurka, characterized by the repetitive 'ostinateness' of dance figures, reflects Chopin's reverence for the dance form, while his sophisticated rhythmic patterns capture the physical energy of the traditional mazurka. Harmonically, Chopin employs modal scales and ambiguous tonalities derived from Polish folk music, enriching the emotional depth of the compositions. Texturally, the mazurkas evoke the rustic sounds of folk instruments, reinforcing their connection to the rural Polish landscape. Beyond their musical dimensions, Chopin's mazurkas transcend their origins, existing as timeless works of art that embody both national identity and universal beauty. The philosophical implications of these compositions suggest that they represent a synthesis of folk tradition and eternal artistic principles, resonating with the mathematical precision and beauty that underpins all great art. Through his mazurkas, Chopin immortalized the spirit of Polish folk music within the broader context of classical composition, creating works that are both deeply personal and universally resonant.

Keywords: Mazurkas, Chopin, Folklore

1. Introduction

Mazurkas by Frederic Chopin - an enigma that captivates the ear, a sphinx whose mysteries have intrigued the imagination of listeners and the scholarly thinking of musicologists for almost two centuries. The significance of mazurkas in the works of Frederic Chopin can be likened to the significance of songs in the oeuvre of Franz Schubert or piano sonatas in Ludwig van Beethoven's legacy. Early mazurkas resembled domestic piano miniatures, akin to the waltzes of Franz Schubert and Felix Mendelssohn's Songs Without Words, or Carl Maria von Weber's Invitation to the Dance. Simple tunes of rural musicians became for the Polish composer what ancient German myths were for Richard Wagner, and pagan 'sun' rituals for Nikolai Rimsky-Korsakov. For the Polish composer, the cyclic nature of miniatures was not as imperative as it was for Robert Schumann, yet Chopin's overall body of work feels like a unity, a more immediate 'meta-cycle' compared to the compositions of any of his contemporaries.

The evolution of the mazurka genre mirrors the development of Chopin's artistic style. Through the lyrical prism of miniature genres, various methods of constructing Chopin's artistic world become evident. The 'responsiveness' of miniatures to various forms of interaction between the author's image and the artistic world itself was not discovered by Chopin.

'Composers employed many degrees of stylistic assimilation, imitation and transformation of ethnic materials, not just literal quotation, and they combined these musical elements with literary themes in national culture, history and landscape to create music that would be perceived as national by their urban audiences' (Smith and Riley, 2016, p. 45).

Piano music was central to the dissemination of national music in folk-music idioms. The main form was the short piece or collection of short pieces with a dance title and a characteristic dance rhythm [...] a dance piece for piano was the most effective way to represent a nation through folk music [...] collections of dance pieces could offer a kaleidoscopic overview of national life, perhaps with fragments of cultures from different nations and regions, moods, times and holidays brought together into an overarching unity (Smith and Riley, 2016, p. 55).

Numerous scholars who have delved into Chopin's mazurkas have underscored their semantic richness and inherent ambiguity, which seem to lead the listener into an enigmatic and somewhat incomprehensible realm akin to what Thomas Mann metaphorically termed a 'bottomless well'. The appellation itself serves as a symbol encapsulating this enigmatic quality. It is precisely this profound inexhaustibility, described as 'unfathomable in itself' by Semyon Frank, that characterizes Chopin's mazurkas. This inexhaustibility, initially concealed behind the simplicity of their external structure, inevitably triggers attempts at interpretation aimed at discerning the meaning-generating principles within their 'internal form', as articulated by Gustav Shpet. These principles relate to the ontological determinants underpinning the genre.

2. Ontology of the Mazurka Genre

The mazurka, a folk genre that emerged during the 19th century in the era of national liberation movements, found its way into professional music and gained citizenship rights on par with classical genres. When Chopin turned to the mazurka, this genre was still in an evolutionary state and had not yet developed a unified, firmly established form. The concept of 'mazurka' encompassed a wide range of phenomena, including not only rural but also urban dances, with several types of dances featuring different local characteristics. Forming itself far from secular culture, the mazurka remained free from foreign influences and stood out with its vibrant national authenticity.

Yuri Lotman explains that among ballroom dances, the mazurka was considered the most important invitation to a ball, the most suitable dance 'for declarations'. The researcher highlights the essential structural qualities of mazurka 'pa's'. Firstly, the eccentricity and sophistication of movements were used to demonstratively display the physical elegance of the dancer, primarily the man, who purportedly 'struts' in front of the woman (Lotman, 2002, p. 496).

As Franz Liszt wrote, in the mazurka, the roles of the male and female dancer are equal: the dance's plot involves the symbolic conquest of the woman. It is not coincidental that an additional layer of meaning emerges, noted by Vyacheslav Paskhalov: 'The figures and steps of the mazurka symbolized moments from the military life of the Poles. The stamping of heels vividly resembles the trotting of a horse...' (Paskhalov, 1941, p. 11).

Hence, the image of a man trying to win over a woman constitutes a distinct structural opposition, corresponding to the principle of agonistic games in Roger Caillois's system. Each manifestation of spontaneity in the mazurka introduces a reflection of another type of play – 'alea', where the whim of chance 'forms the sole driving force of the game', and the player 'merely waits with hope and trepidation for the fateful decision' (Caillois, 2007, p. 55). Franz Liszt himself once heard in mazurkas music in which 'the contrast between the joy of love and the ominous foreboding of danger is evident, giving rise to the need for 'sieszyc bide' and seeking oblivion in dance...' (Liszt, 1956, p. 132).

The second structural quality of mazurka movements, according to Lotman, is linked to freedom and spontaneity: 'Both the soloist and the director had to demonstrate inventiveness and improvisational skills'. The motif of unpredictability defines the beginning of the dance 'plot' where the dispute over the right of the cavalier to dance with the lady in a couple is resolved by chance - whoever receives the handkerchief thrown by the lady becomes her partner (Lotman, 2002, p. 496.). This motif also manifests

in the formation of the syntactical sequence of dance movements, which are the 'result of the personal creativity of the dancers' (Paskhalov, 1941, p. 11).

However, Franz Liszt already noted this phenomenological property of the mazurka, emphasizing its crucial characteristic - fundamental duality, dialogical nature, and ambivalence, which are determined by the specificity of gender relations powerfully actualized in the dance, giving it a vital character. In the mazurka, 'they admire beauty more than wealth, a healthy appearance more than status, unlike the polonaise, where priority is given to social status' (Liszt, 1936, p. 68).

The heterogeneity of the mazurka is also confirmed when evaluating its properties in the context of the structure of the secular ball described by Lotman, highlighting the mediative function of this Polish dance. The ritual of the secular ball as a socio-cultural form of communication between the sexes had its own organization 'grammar' which was structured on the principle of descending from objectively formal, etiquette behavior of high society (polonaise) to the liberation of spontaneous, folk-playful spirit (cotillion). The heterogeneity of the mazurka is revealed through the concept of simultaneous, vertical confrontation of meter as a certain law, norm, and the realm of rhythm, with the irrational, capricious, and whimsical.¹

3. Chopin's Mazurkas

The Mazurka became a pervasive genre in the work of the Polish composer: throughout his life, Chopin turned to it, creating the largest number of Mazurkas compared to other genres. The young composer composed his first Mazurka in 1820 when he was just 10 years old. His final Mazurkas (Op. 57 and Op. 63) were written towards the end of his life between 1845 and 1849. In total, Chopin composed around 60 Mazurkas, some of which have several editions. The Mazurka was the only genre in Chopin's work that he consistently explored throughout his life. It became a 'mirror of the soul' of the composer, as Lev Tolstoy said. He succeeded in poeticising the genre, elevating it to the heights of academic art.

Aphoristic, almost diary-like expressions, sketches from nature, 'obrazki' (little pictures), extended lyrical 'plots' - all found their embodiment in Chopin's Mazurkas from his youth to his final years. They originated from three related Polish folk dances: the Mazur (a folk dance of Mazovia) with its sharp rhythm and accents on the first beat, a variety of accents; the Kujawiak (a folk dance of Kujawy) - smoother, reminiscent of a waltz but with more pronounced rhythm; the Oberka - a livelier variation of the Kujawiak with accents on the third beat of every second bar.

In Chopin's Mazurkas, distinct variations of these dances are evident in different proportions. Tempo is not always a reliable criterion for distinguishing them; the rhythmic characteristics are far more indicative. In the Mazur, we find rhythmic and intonational abruptness and complexity, capricious accentuation; in the Kujawiak - smoother movement with even distribution of accents and greater fluidity in melodic figures; the Oberka is characterised by a faster tempo.

The three following examples characterises all three variations in Chopin's Mazurkas and confirms the composer's keen attention to the nuances and details of folklore.

¹ In the mazurka there is a change in the type of discursiveness: monological discourse is replaced by dialogical discourse according to Julia Kristeva in her book *Semiotic and Research on Semanalysis*.

Figure 1

Frederic Chopin, *Mazurka in C# major, bb. 10-13 (Mazur's Melody)*



New York: Schirmer, 1915.

Figure 2

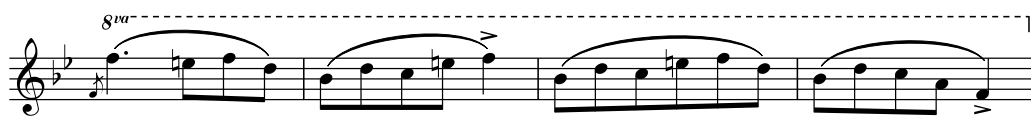
Frederic Chopin, *Mazurka in D major, bb. 1-4 (Kujawiak's Melody)*



New York: Schirmer, 1915.

Figure 3

Frederic Chopin, *Mazurka in F major, bb. 37-40 (Oberka's Melody)*



New York: Schirmer, 1915.

In addition to elements of the three dances, the presence of other genres and their elements in Chopin's Mazurkas is noticeable: waltz, recitative, chorale, and aria.

Chopin's *Mazurka in C #minor*, Op. 50, reveals an astonishingly delicate, exquisitely fragile embodiment of poetic principles. The main theme, enriched with descending chromaticism in not just one bass line but four lines (including the melody), contains both a mournful elegy and an idyllic, fleeting waltz-like image. The contrast between elements in the theme reaches maximum depth (hopelessness, inevitability - and the 'glimmer' of a bright ideal, highly chromatic minor - and major diatonic); however, unlike some of Chopin's earlier poem-like Mazurkas, it is presented in a softened and veiled manner, almost as if 'in one breath'. The second 'element' - essentially a sub-theme - is a lyrical A \flat major waltz ('fleeting vision' or 'frozen moment', previously characteristic of the middle sections of Mazurkas), which, without any development, 'shades out' by repeating in C \flat minor (a unison connection anticipating Liszt's *Forgotten Waltz*). It is the use of cross-genre material that largely accounts for the originality of Chopin's Mazurkas.

In addition to the overarching Romantic premise, there were more specific incentives that drew Chopin to the Mazurka. In contrast to the Polonaises, the Mazurka leaned towards intimacy - a sphere most desirable for Chopin. In his Mazurkas, the composer was attracted to intimacy, the variable capricious rhythm, capable of reflecting all the nuances of Chopin's emotional state.

The capriciousness of the Mazurka can be explained by the combination of a strict framework: rhythmic formula, squareness, accentuation, and improvisational unpredictability: changes in dynamics,

ornamental variations of the melody, phrase harmonisation, texture shifts, and rhythmic alterations. In one piece, whimsy, scherzo-like qualities, epic storytelling, lyrical contemplation, and dramatic beginnings can all curiously coexist.

The capricious and ever-changing rhythm of the Mazurka, with its sudden, anticipated accents and syncopations, opens up the widest possibilities for expressing the 'nervous' emotional temperament of people in the 19th century, especially one as sensitive as Chopin.

The evolution of the Mazurka genre in Chopin's work naturally reflects the composer's stylistic development. At the turn of the 1830s and 1840s, which is after the creation of his preludes and in the lead-up to his 'late' period, the poetic qualities of the Mazurkas reach a qualitatively new level. Starting with *Mazurka No. 26 in C #minor* with its gloomy Phrygian character, most pieces strive to transcend the boundaries of the miniature form. Chopin not only abandons the da capo principle here but also incorporates reprisal into the process of continuous development. The dynamism of the theme imparts a heroic-dramatic quality to the epic Mazurkas. This inclination towards dramatic poetry emerges mainly in the early 1830s (around the time of the composition of his *First Ballade*) when there is a growing desire for dramatic lyricism.

Chopin's Mazurkas are based on the free alternation of themes ('from one melody to another'), rooted in folk playing activities. Regardless of the degree of contrast between the themes, there is always a sense of their 'continuous' alternation, their unity held together by the ostinato Mazurka motion. However, a whole Mazurka often seeks to avoid complete finality. Even a technique like framing (introduction and conclusion on identical material), which typically separates the artistic world from reality, can play the opposite role in Mazurkas, contributing to the opening of the flow of music (e.g., the *A minor Mazurka*, Op. 17, No. 4, and the *C major Mazurka*, Op. 24, No. 2).

Chopin possessed incredible conciseness, but despite this, the Mazurka became his confession, a conversation with himself and the surrounding world. In this aspect, it reveals its functional similarity to the nocturne, with the difference that the musical material of the Mazurka did not provide grounds for an explicit and open priority of the lyrical element. In terms of the breadth of its coverage (within the confines of the miniature form), the Mazurka approaches the genre of the prelude.

The composer endows the Mazurka with a high status, capturing the mechanism of the direct objectification of an ethnogenetic connection. The Mazurka becomes a metaphysical 'umbilical cord' reconnecting the homeland and its son, a connection severed by time and space, where the impossibility of physical presence intensifies spiritual participation.

In this context, the question arises about the phenomenon of the ethnic sound of the Mazurka, understood as the 'possibility of the most accurate transmission of the spiritual world of a person who, containing the whole universe within himself, interprets it, thinks, and speaks about it in a special, unique language with its untranslatable 'mysteries' (Zenkin, 2023, p. 149).

4. Three Types of Chopin's Mazurkas

The scherzo-like quality, almost invariably accompanying the dance, epic-objective genre characteristics, lyrical contemplation, and the lyric-dramatic beginnings are all essential aspects of the Mazurka genre, but they can whimsically blend together in a single piece by Chopin. A constant feature of the genre has become the 'capricious state,' psychological instability, which likely grew from the whimsical rhythm of the peasant Mazurka.

In Chopin's Mazurkas, three substantive types can be distinguished. The developed classification of Mazurkas primarily reflects the dominant character of the piece, the emphasis on one sphere or another, but it is by no means absolute. Such categorisation based on content is highly conditional, and often,

various themes of different character and imagery are contained within a single Mazurka. Chopin's classification of Mazurkas is relative and largely conditional: 'rustic,' 'ballroom,' lyrical, and poetic.

The first group: Genre-scenes, which the composer himself called obrazki - 'pictures' (Op. 7, No. 1, Op. 24, No. 1, Op. 41, No. 4); folk-life sketches, landscape pictures: No. 15 (Op. 24, No. 12), No. 34 (Op. 56, No. 2).

The C major Mazurka, Op. 56, No. 2, recreates the scene of a village celebration. Similar to folk traditions, the Mazurka consists of a series of independent dance melodies. At the beginning, for several bars, a fifth continuously drones, imitating the simple accompaniment of a village orchestra. Against this backdrop, a lively and agile melody with clear, sharp rhythm plays. The music paints a picture of a celebration - a communal village dance. This main theme of the piece loops back at the end, bringing the Mazurka full circle (Figure 4).

Figure 4

Frederic Chopin, Mazurka in C major, bb. 1-9

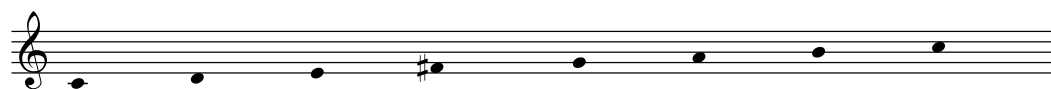


New York: Schirmer, 1915.

The 'common dance' seems to be followed by a solo performance, as was customary in folk dances, where the lead dancer showcases their skill. A new theme emerges: the melody is played in the bass, accompanied by sharply accented chords at the end of each phrase. Following the 'solo performance,' gentle and light music is heard, evoking the image of a girls' dance. Then a new scene unfolds - the 'mill', a playful confusion of dancers. The upper voice persistently imitates the lower voice, mimicking it. The characteristic Lydian mode (major scale with a raised 4th degree), typical of Polish folk music, is especially distinct here, as in Figure 5. Afterward, the main theme of the Mazurka returns, giving the piece a complete form.

Figure 5

Major Scale in Lydian mode



Even in the most realistic depictions of rural life, the playing of village musicians is transformed into colourful and impressionistic strokes, and beneath the dance's surface, lifted for a moment, intimate and confidential dialogues are concealed.

In the *Mazurka in B♭ major*, Op. 7, No. 1, during the middle section, there is a whimsical theme containing augmented seconds. It is played on a double median organ point and portrays the sound of a folk orchestra (Figure 6).

Figure 6

Frederic Chopin, *Mazurka in B♭ major*, bb. 45-50

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka in B-flat major, Op. 7, No. 1, measures 45-50. The score is in piano (pp) and sotto voce. The right hand features a melodic line with augmented seconds and a trill. The left hand has a double bass line with a trill. Performance markings include 'pp', 'sotto voce', 'tr', and 'rubato'.

New York: Schirmer, 1915.

The *Mazurka in B major*, Op. 41, No. 2 is full of enthusiasm and folk dance-inspired excitement and impetus. It's as if, at first, the dancing couples can't tear themselves away from the ground, but suddenly, taking off (*sforzando*), they whirl in a dizzying circle. The exhilarating leaps from C♯ major to neighbouring tonalities (in E♭ major, bars 15-19) add to this intoxicating feeling.

For example, Mazurkas like Op. 7, No. 1 (B♭ major) and Op. 6, No. 3 (E major) overall reproduce the spirit of an aristocratic ball with its combination of proud grandeur and elegance, but they also hint at echoes of rural orchestras with booming basses and 'chirping' violins.

The second group: Brilliant ballroom Mazurkas with elegant grace and refined rhythm (Op. 56, No. 2); dance-themed Mazurkas: No. 29 (Op. 41, No. 4), No. 21 (Op. 30, No. 4), No. 23 (Op. 33, No. 2), No. 10 (Op. 17, No. 1).

The *A minor Mazurka*, Op. 17, No. 4, is a kind of lyrical poem where elements of Polish folk dance must blend with elements of recitative and song, creating a complex image.

The *Mazurka in B♭ major* (Op. 7, No. 1) belongs to the group of ballroom dances. It is constructed with contrasting themes. Furthermore, it exhibits characteristics typical of ballroom Mazurkas: sharp leaps in the melody, a shrill rhythm, and a melodic leap of an octave in the final phrase.

At the beginning, a bright, swiftly ascending melody is heard, infused with a clear rhythm. The rapid ascent is answered by a descending movement. Abruptly descending leaps to the seventh and ninth add sharpness and agility to the melody (Figure 7).

Figure 7

Frederic Chopin, *Mazurka in B♭ major, bb. 1-8*



New York: Schirmer, 1915.

This theme alternates with two others, forming a rondo structure. The second episode stands out with its characteristic feature: it is played ‘sotto voce’ (in a subdued voice), like the beloved village fiddle playing by the composer. The combination of a unique melodic turn with an augmented second (E♯ to D♭) against the backdrop of the ‘drumming’ fifths in the bass (G♭ to D♭) gives the music a folk character. Finally, the main theme reappears. It ends with a characteristic leap of an octave, typical of Mazurkas.

Perhaps the dance nature of the genre is most freely transformed in the *Mazurka in C♯ minor, Op. 50, No. 3*. Its main theme, of a lyrical-narrative character, starts as a monophonic chant and develops polyphonically. The lyrical song freedom here so prevails over the dance that the first strong beat is obscured (hidden!), which even the dance pulse gradually reveals (Figure 8).

Figure 8

Frederic Chopin, *Mazurka in C♯ minor, bb. 1-5*



New York: Schirmer, 1915.

Elevating itself to a symbol, the Mazurka begins to play an essential role in the process of stylistic formation. In Chopin's hands, the Mazurka ceases to be just a dance, entering the realm of presented music. In the last period of Chopin's work, Mazurkas lose their dance character and become a means of conveying lyrical moods, emotional experiences, and intimate expressions.

The retained traits of dance are just a way of expression, a 'façon de parler'. Dance-like qualities in Chopin's Mazurkas consistently give way to recitation. The melody, in its development, takes on the character of continuous and flowing human speech, conveying the subtlest nuances of emotional movements. In this speech, one can hear sadness, supplication, consolation, or the smile of happiness—each replacing the other in the unified development of the melody. Often, even the accompaniment loses its dance quality, but if it is retained, it serves only as a backdrop for the lyrical-intimate 'verbal' expression of the melody.

The third group consists of numerous major key Mazurkas that tend to move away from the actual dance, conveying more of the enveloping atmosphere of play or tender lyricism, or even both. There are also Mazurkas that serve as reminiscences, where the song-like and aria-like elements come to the forefront. Such Mazurkas are often characterized by the key of A \flat major, which usually imparts a lyrical hue, unlike the psychologically simpler, 'earthly' keys like C, D, G, F, and B \flat major.

Lyrical-psychological and lyrical-dramatic Mazurkas are often tinged with feelings of sadness, nostalgia, and they prominently exhibit traits of poeticism, a tendency towards continuous development, dramatization, and even 'comptonization' of this genre. Examples include No. 22 (Op. 33, No. 1), No. 14 (Op. 24, No. 1), No. 49 (Op. 68, No. 4), and No. 13 (Op. 17, No. 4).

The Mazurka in A minor, Op. 17, No. 4, is one of Chopin's most daring and innovative works, likely the earliest example of a complete transformation of the dance into a lyrical miniature poem.

The Mazurka in B \flat minor, Op. 24, No. 4, begins from silence, as if it were a mournful thought that the heart initially decided to keep silent about but somehow gives birth to a song – a quiet lament that, after a few moments, turns into a passionate moan. The first 12 bars of this Mazurka start from piano, poco crescendo to fortissimo, then diminuendo – one expressive bar – and again, the growing moan. Further on, it traverses the journey of love: tenderness, trust, emerging restlessness, the motif of a mournful song again, a flash of jealousy, a brief moment of reconciliation with sadness, renewed agitation (*più agitato e stretto*), another passionate moan! It evokes the elegy of soulful solitude (*piano, legato, sotto voce*), followed by animation, rekindled hope, alternating between light and shadow, and various shades of emotions (Figures 9 and 10).

Figure 9

Frederic Chopin, Mazurka in B \flat minor, bb. 5-6



New York: Schirmer, 1915.

Figure 10

Frederic Chopin, Mazurka in B \flat minor, bb. 7-8



New York: Schirmer, 1915.

The nuances in this Mazurka range from pianissimo dolcissimo to a burst of passionate intensity (*ff*) and are constantly alternating until the feeling fades away. Chopin's characteristic 'zal'² returns with its mournful song, the primary emotional tone of a lonely soul. It gradually slows down and becomes

² From Polish, the word can be translated both as 'dream', 'sadness' and 'memories'.

quieter, fading into the silence of the heart, and finally, it freezes, exhaling one last time in the concluding reminiscence (an expressive melodic cadence on one of the motifs of emotional solitude). It is noteworthy to emphasise the pulsating rhythmic motif pervasive throughout the entire exposition of the composition (Sidelnikov, 1989, p. 127).

This composition belongs to the category of mazurkas described as 'lyrical poems' that portray the passionate sentiments of artistically individual and emotionally sensitive human nature.

The range of emotions in minor-key mazurkas spans from those shrouded in melancholic dance scenes to the tragic soliloquies and reflections. Mazurkas with a flowing, melodious quality, assimilating the intonation of everyday romance, made their appearance in the earliest opuses (e.g., Op. 7, No. 2 and Op. 17, Nos. 2 and 4). However, even in these early works, traces of the dance-like and capricious elements are evident, primarily in the lightning-fast, unexpected melodic leaps and twists.

Chopin retained its dance basis of the mazurka primarily as an occasion for a purely lyrical statement. Such vocally inspired mazurkas could lack the punctuated rhythm and rhythmic sharpness that are essential characteristics of the genre as a whole (examples include Op. 50, No. 3 in C# minor, Op. 63, No. 3, Op. 63, No. 2 in F minor, and Op. 68, No. 4).

One of the most vivid examples of a miniature poem is *Mazurka in B♭ minor*, Op. 24, No. 4. Its poetic quality is achieved through very subtle 'micro-dramaturgical' elements. The main theme, following a classical sixteen-bar dance structure, presents a unified and complete state, albeit one that is revealed through its inner development and growth. The four-bar introduction can be seen as a state of near 'indefiniteness' or 'searching.' Two chromatic lines, converging like 'incorporeal' contours, gradually coalesce into a dance melody, initially sounding like a distant memory but gradually gaining power and pathos (Figure 11). The middle section of the main part resembles Chopin's elegant and rapid waltzes and thus, in relation to the first, subjectively lyrical theme, appears as something 'external' or 'background.'

Figure 11

Frederic Chopin, Mazurka in B♭ minor, bb. 1-11

The musical score for Chopin's Mazurka in B♭ minor, Op. 24, No. 4, measures 1-11, is presented in two systems. The first system (measures 1-6) begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Moderato*. The melody in the right hand is characterized by chromatic lines and a pulsating rhythmic motif. The second system (measures 7-11) shows a *cresc.* (crescendo) leading to a fortissimo (*ff*) section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

New York: Schirmer, 1915.

The concentration of poetic qualities in this mazurka is linked to the coda, precisely twice the length of the reprise. Essentially, it serves as a lyrical epilogue consisting of two stages: the tragic ‘romance-elegy’ in a dance rhythm is succeeded by an ‘enlightenment’ (B \flat major), subtly reflecting the material of the central ‘folkloric’ theme. Thus, the intonation of E \flat , C, and B \flat in the mentioned theme (major third and major second, forming a tritone) transforms into C, B \flat and G \flat (Figures 12 and 13).

Figure 12

Frederic Chopin, Mazurka in B \flat minor, bb. 54-59

New York: Schirmer, 1915.

Figure 13

Frederic Chopin, Mazurka in B \flat minor, bb. 126-136

In the major-key epilogue, there is also a ‘dialogue’ between an unpretentious melody (major diatonic) and the ‘constricting’ tritonal intonation—only now both elements appear in a lyrical context.

The concept of genres in Chopin’s music is an open system that develops naturally over time. It contains nothing immutably fixed or predetermined by something outside the author’s will. The system’s freedom lies in its creative and, at the same time, romantically comprehensive exploration and transcendence of certain genres, traditions, and ‘conditions’. The openness, flexibility, and comprehensiveness of the system, as well as the interrelation and interpenetration of its elements (also always open and flexible), are all determined by the specifics of the romantic method, which manifested itself harmoniously in Chopin’s work, uniting its irreconcilably opposing tendencies.

The ‘absolute synthesis of absolute antitheses’ (Friedrich Schlegel) functions as an attribute of romantic creativity. In Chopin’s music (in individual works, within the scope of a genre, and throughout

his entire body of work), this sense of the highest order and universal harmony distinctly emerges through the romantic spontaneity. It is certainly not a rationalistic 'foundation' but rather an awareness of the highest regularity and universal harmony.

5. Folklore Origins in Chopin's Mazurkas

The folkloric origins manifest differently in Frederic Chopin's mazurkas: in the whimsy of rhythm, the variability of accents, and the disruption of periodicity; in the peculiarities of texture that mimic the techniques of rural musicianship (for instance, the double quintessential organ points that replicate the sounds of a violin or double bass; melismas on triplets, mimicking the play of the Polish folk instrument - the fujara³); and in the extensive use of variation and improvisation in the development of themes.

The syncretism of folkloric sensibilities in Chopin's mazurkas emerges from the basis of a purely romantic interpenetration of poetry and reality, the 'self' and the world, subject and object, psychology, and nature. This unity, which is inherent to Chopin but particularly vividly expressed in the mazurkas, connects them with Schumann's 'portraits': immediately, the most visible, tangible phenomenon, movement, or gesture is interpreted as emotions, lyrical reflections, and experiences. The methods of artistic vision themselves merge into an inseparable unity, with each mazurka presenting something new, different, and individualised, depending on the measure and proportions of its components.

The distinctiveness of Chopin's mazurkas resides in their profound engagement with folk musical culture, extending beyond specific linguistic attributes such as rhythmic and modal elements. This influence permeates the entirety of the mazurka genre, profoundly shaping its aesthetic underpinnings and exerting an impact across all strata of its artistic composition. Notably, unlike folk culture, which primarily serves utilitarian functions within the context of daily life, Romantic art actively aspires to integrate itself into the intricate realm of the human spirit, effectively perpetuating its existence therein. In this vein, life takes on a quasi-utilitarian role, effectively becoming 'applied' to the domain of artistic creation.

Chopin, a seminal figure in the Romantic movement, embarked on a transformative reinterpretation of the improvisational aspects inherent in folk music forms, thereby departing from the structured preludes prevalent during the Baroque period. Concurrently, within Chopin's mazurkas-poems, the vectorial temporality intrinsic to Romantic artistic expression coexists harmoniously with elements of contemplative lyricism. This coexistence encapsulates instances of temporal suspension or, metaphorically, a 'frozen moment'. The fusion of diverse and profoundly Romantic modes of artistic vision culminates in the distinctive diversity and intricate 'capriciousness' emblematic of the mazurka genre, as refracted through the prism of Chopin's artistic sensibilities.

Chopin's historical significance is underscored by his profound and expansive synthesis of rural and urban intonations rooted in folklore. The melodious and partly harmonic attributes found in Chopin's mazurkas, which are notably vibrant and trace their origins to the wellsprings of musical folklore, serve as illustrative examples. One noteworthy feature is the liberal employment of melismas, primarily in the form of grace notes, employed as a means of infusing intonational dynamism and ornamental diversity. Such melismas within Chopin's compositions, a trait subsequently echoed in the works of Edvard Grieg, consistently bear the indelible mark of their origin in the violin, owing to the prevailing role of the violin as a folk melodic instrument.

³ The fujara is a type of three-hole transverse flute that generates sound by directing the airflow to the edge rather than the reed. The fujara is characterised by its remarkable ability to have a wide dynamic range, spanning two and a half octaves and including eleven different levels of overtones.

Additionally, Chopin's mazurkas incorporate imitations of specific techniques employed in rural musical performance, exemplified by the inclusion of descending chromatic passages (as evident in the central segment of Mazurka Op. 17 No. 2 and the Coda of Mazurka Op. 33 No. 2).

Another facet of this musical tapestry lies in the deliberate utilization of straightforward and ostinato tonic-dominant alternations, discernible in compositions such as Mazurkas Op. 7 No. 5, Op. 24 No. 2, and Op. 33 No. 3.

Expressive possibilities of ostinato are intriguingly employed in the middle sections of certain minor mazurkas (Op. 17 No. 2, Op. 24 No. 1, Op. 30 No. 2, Op. 41 No. 2, and others). Dance figures are woven into the context of lyrical contemplation, and folk-genre elements blend with other genres (barcarole, waltz, romantic pastoral) and are absorbed by them. In such major episodes (often marked as 'dolce'), ostinato becomes a means of hypnotic focus on a thought that acquires the strength of an *idée fixe*. Even drone fifths (organ point) become a psychological factor, introducing a sense of inertia, tranquillity, and intensifying the state of immersion in memories (of a distant and unattainable homeland). Such pauses are typically associated with the contemplation of an ideal, a tantalizing romantic dream. A similar role is played by the 'mazurka' *Prelude in A Major* in the Op. 28 cycle.

The extensive use of ostinato fifths, sustained organ points imitating the accompaniment of the violin or double bass (beginnings of mazurkas Op. 6 No. 2 and 3, middle sections of mazurkas Op. 17 No. 2 and 4, Op. 68 No. 3, or the introduction of mazurka Op. 56 No. 2). Just as Beethoven, in the first movement of his Fifth Symphony, managed to create a work of astonishing dramatic power based on the repetitive, almost ostinato-like motif, Chopin, through the means of naive folk dance, reveals a deep and complex inner world. In the mazurkas in C# minor Op. 50; F minor Op. 68, C# minor Op. 33, dance associations recede far into the background.

At the heart of Chopin's mazurkas lies the free alternation of themes ('from melody to melody'), harkening back to folk playfulness. Regardless of the degree of contrast between the themes, there is always a sense of their unbroken 'continual' alternation, their unity bound by the mazurka's ostinato movement.

This is the use of 'natural' turns, distinct from the turns of European major and minor scales. Chopin maximises the expressive possibilities of each mode. For instance, the Lydian mode, with its specificity - major third and augmented fourth - conveys a mood of joy and folk celebration.

Examples of such mazurkas are Op. 24 No. 2 in C major, Op. 56 No. 2 in C major, Op. 68 No. 3 in F major, as well as Mazurkas No. 56 in Bb major and No. 57 in C major. In Op. 68 No. 3 in F major, the main theme exhibits heroic characteristics, reflected in its chordal texture and dotted rhythm, imparting a sense of march-like quality (Figure 14).

Figure 14

Frederic Chopin, *Mazurka in F major, bb. 1-7*

Allegro, ma non troppo

New York: Schirmer, 1915.

The descending sequence incorporates both modal change and plagal cadence (F-D-Bb), all of which, in combination with the forte dynamics, create an image of resolute courage.

In stark contrast to the main theme is the middle section, which portrays a genre picture of folk revelry. Here, it is indeed the Lydian mode that serves the primary expressive function (Figure 15).

Figure 15

Frederic Chopin, *Mazurka in F major, bb. 32-46*

Poco piu vivo.

New York: Schirmer, 1915.

When creating his mazurkas, Chopin was maximally close to folklore, not only in terms of intonation and rhythm but also concerning their forms. A significant portion of the mazurkas is characterized by the simplicity of their forms, resembling fragments of folk-dance music with its characteristic alternations of dance rhythms.

This transformation is not limited to elegies and mournful compositions but is also observed in brilliant ballroom and scherzo-like mazurkas (Op. 50 No. 1 in G major, Op. 56 No. 1 in B major). Here, Chopin not only abandons the da capo but also involves the reprise in the process of continuous development. The dynamic treatment of the theme leading to the transformation of the image (a characteristic feature of the ballad genre) imparts a heroic and dramatic element to the epic mazurkas (Op. 41 No. 1 and 2, respectively in C# minor and E minor, both with a restrainedly somber Phrygian hue).

In subsequent compositions, another method of varying the reprise is employed - polyphony. Such are the mazurkas Op. 50 No. 3 in C# minor and Op. 63 No. 3, all three mazurkas Op. 59.

In Mazurka Op. 68 No. 3, the key of F major is established twice, in a cadential four-bar phrase at the end of the first section and at the very end. At other moments, it is coloured with the Lydian fourth – initially as F-B \natural (correctly marked in the Oxford edition in the 4th bar of the main melody), and then in the trio as B \flat -E \natural . This transformation turns the trio into a F major with Lydian inclination, rendering the entire mazurka a vivid folk modal unity.

Certain features of the folkloric element can have varying interpretations in different mazurkas. In the so-called 'obrazki,' they resemble the sound of violins, while in Mazurka Op. 6 No. 2, they have a rather somber tone. Natural modal turns (referring to the Dorian and Lydian modes) serve not only as a source of distinctive colour but also occasionally reflect heightened expressiveness.

In the concise *Mazurka in C major* characterised by the Mixolydian mode, Op. 7 No. 5, there are intriguing details in the ligatures that lend capriciousness and whimsy to the phrasing. Particularly noteworthy are the chord progressions accompanying the third beat of the measure, which do not align with the overall measure of the melody or even with the smaller textural ligatures (Figure 16).

Figure 16

Frederic Chopin, Mazurka in C major, bb. 8-11



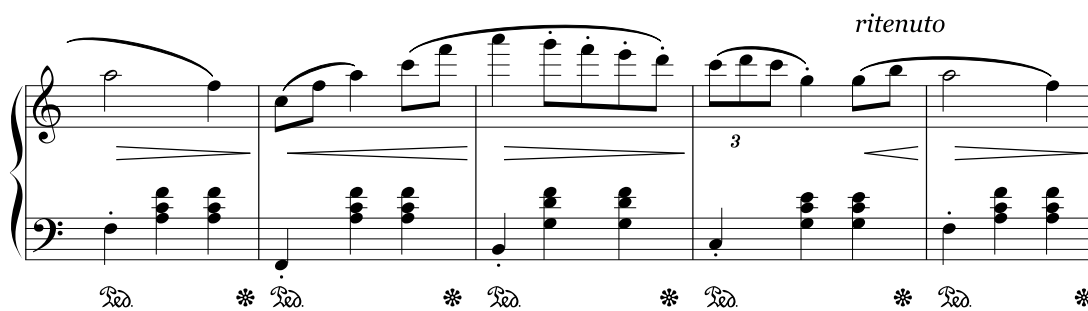
New York: Schirmer, 1915.

In these four links or four measures that make up the entire mazurka, what's striking is the 'life of rhythm' within the framework of the simplest melodic structure.

In *Mazurka in C Major*, Op. 24, No. 2, Chopin employs a diatonic scale on the white keys, which results in pronounced modal shifts, and signs of different diatonic modes can be discovered. The Lydian mode in F with its characteristic ritenuto on the B modal degree is particularly evident in bars 27-28 (Figure 17).

Figure 17

Frederic Chopin, *Mazurka in C Major, bb. 24-28*

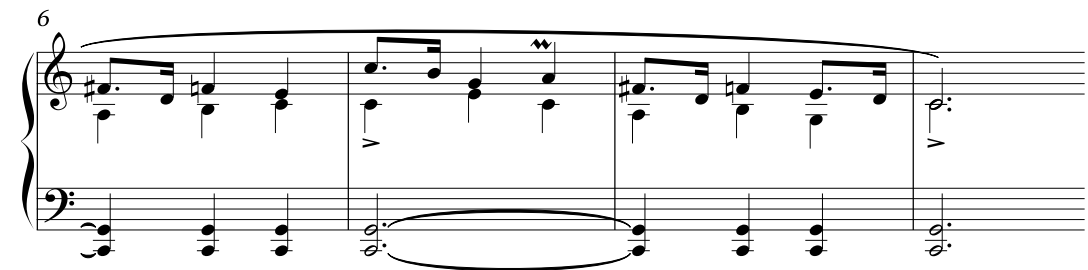


New York: Schirmer, 1915.

In *Mazurka in C Major*, Op. 56, No. 2, the 'flickering' between the IV degree of the Lydian mode and the IV degree of the natural C Major scale creates a playful effect (Figure 18).

Figure 18

Frederic Chopin, *Mazurka in C Major, bb. 6-9*



New York: Schirmer, 1915.

However, it's the cadence that firmly establishes the Lydian character (Figure 19).

Figure 19

Frederic Chopin, *Mazurka in C Major, bb. 77-84*



New York: Schirmer, 1915.

Often, in Chopin's compositions, the cadence becomes the focal point for modal characteristics. For instance, in *Mazurka in D Major*, Op. 33, No. 2, only the final cadence outlines the Lydian mode (Figure 20).

Figure 20

Frederic Chopin, Mazurka in D Major, bb. 129-135

2 **smorzando**

New York: Schirmer, 1915.

The Phrygian mode, with its minor third and lowered second degree, has always carried a tragic semantic load. This is particularly evident in *Mazurka in C# Minor*, Op. 41, No. 1, where the initial theme sounds like a recitative without accompaniment. Its descending motion and the emphasis on the modal fourth degree with a crotchet note duration intensify the tragic sound (Figure 21).

Figure 21

Frederic Chopin, Mazurka in C# Minor, bb. 1-6

Maestoso Op. 41 N^o1

New York: Schirmer, 1915.

In many of the mazurkas, alongside distinct diatonic modes, chromaticism is widely used. This includes not only parallel variable modes, as seen in *Mazurka in C Major*, Op. 24, No. 2 (C Major – A Minor), Op. 68, No. 3 (F Major – D Minor), Op. 67, No. 2 (G Minor – B \flat Major), Op. 59, No. 1 (G Minor – B \flat Major), and others but also variable tonic and dominant relationships. For example, in *Mazurka in C Major*, Op. 6, No. 2 (C \sharp Natural – G \sharp Mixolydian) and Op. 7, No. 5 (C Major – G Major), the use of different scale degrees with a shared tonal centre demonstrates modal variability. Scales with augmented seconds (harmonic and double harmonic) lend Chopin's melodies a special refinement and delicacy.

In *Mazurka in B Minor*, Op. 30, No. 2, the use of the augmented second (A \sharp to G) is linked to the use of variable modes: B Minor – F \sharp Minor (Figure 22).

Figure 22

Frederic Chopin, Mazurka in B minor, bb. 1-4

New York: Schirmer, 1915.

In *Mazurka in A Minor*, Op. 68, No. 2, the augmented seconds in the melody, combined with the dynamics marked as 'piano' and the tempo 'Lento', emphasising spaciousness and gentleness, give the melody a particular elegance (Figure 23).

Figure 23

Frederic Chopin, Mazurka in A minor, bb. 1-7

New York: Schirmer, 1915.

Chopin's use of diatonic scales gives his mazurkas a unique and distinct quality. It is thanks to the characteristic steps of these scales and their delicate, skilful integration that mazurkas can sound both refined and simple, pastoral and idyllic, witty and playful, or restrained and austere, depending on the context.

For Chopin, the various features he observed in folk music, such as static bass fifths, intricate zigzag melismas, modal shifts, or raised fourth degrees, served as stimuli for shaping a particular musical language. Organically derived reference points gave rise to complex combinations and mergers, as well as harmonic clashes. Folk-inspired ornamental melismas contributed to the development of intricate patterns that are characteristic of Chopin's passages, imbued with their elegant poetic imagery. Alterations of the fourth and other degrees justified the exploration of corresponding chromatic harmonies.

The presence of 'improvisational' unpredictability and disruptions of the regular flow in the Mazurka's rhythm is a fundamental quality that underlies Chopin's entire style. Romantic individualism, while rejecting the 'letter,' reinterpreted the 'spirit' of tradition in a new way. This spirit was particularly pronounced in the Mazurkas, which incorporated not only the collective wisdom of folk culture but also bridged the connection with a centuries-old tradition.

For many romantics, the fusion with the long-standing folklore tradition was an ideal, establishing harmony with the grand ancestral principle. In Chopin's music, the Mazurka became not only a symbol of Poland but also a symbolic space where the inner conflicts of the composer's personality unfolded. This is especially evident in his later, melancholic 'anti-Mazurkas'. In these compositions, the process of symbolism intensifies, with the genre's ancestral characteristics and its archetypal image becoming remarkably transparent, revealing the ontological depths of meaning.

The spirit of Polish musical folklore, characterised by lively vigour and graceful brilliance in moments of joy, as well as the constant infusion of liveliness and temperament into moments of sadness, where capriciousness and emotional variability are typical, permeates all of Chopin's Mazurkas. By introducing the expressiveness of diatonic modes to the world, Chopin paved the way for a new wave of interest in folklore, which manifested in the 19th century as folklore music in the works of composers like Glinka and the members of 'The Mighty Five' and in the first half of the 20th century as contemporary traditionalism in the compositions of Karol Szymanowski.

6. Kinesics in Chopin's Mazurkas

The definition of the structural-semantic invariant of the genre allows us to identify the features of the musical language, in which rhythmic structures, and more broadly, structures related to the kinesthetics of the genre, i.e., choreographic elements, will have primary significance.⁴

By identifying the genre-specific characteristics of mazurka kinesics, one can discover the following features of the previously formulated structural-semantic invariant of the mazurka. The randomness manifests itself in the unpredictability of accent shifts and the nature of the mazurka kinesics itself. The core essence of the kinesics is expressed in the moment of splitting the first strong beat, leading to the destabilisation and 'breaking apart' of metric stability and integrity.

The particular complexity and indeterminacy of metrical rhythmic relationships testify to the mediative nature of the mazurka, its ontologically relative essence. The total relativisation of rhythmic organisation becomes evidence of the presence of principles of carnival discourse in the mazurka, the conditions of which include the ambivalence of signs, the principle of coronation-dethronement, and

⁴ The term was first introduced by American anthropologist Ray Birdwhistell, who defined kinesics as complexes of kines (the 'smallest, indivisible, least noticeable movements') through which real communication between people takes place. Ray Birdwhistell (1970). *Kinesics and context: Essays on body-motion communication*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press, p. 25.

non-finality. These properties of the genre invariant are metaphorically characterized by Ignacy Paderewski as the 'innate national arrhythmia' (Hentova, 1970, p. 228).

In Chopin's Mazurkas, three typologically stable kinaesthetic structures can be identified within the multitude of rhythmic figures. Each of these structures has the potential to become an algorithm or, more precisely, an 'internal form' that generates processes of meaning and form creation.

The first kinaesthetic structure involves a dotted rhythmic formula that is antinomic because it contains an immanent contradiction between two elements: choriamb and iamb. This embodies primary anthropological opposites such as systole-diastrale, arsis-thesis, inhalation-exhalation- *Mazurka op. 7 No. 1 in B♭ major* (Figure 24).

Figure 24

Frederic Chopin, Mazurka in B♭ major, b. 1-2



New York: Schirmer, 1915.

In other words, the dotted rhythm in the Mazurka serves as a kinaesthetic element that openly facilitates the coupling of opposing elements, semantically objectifying the inclination towards a carnivalesque discursive model (Figure 25).

Figure 25

Frederic Chopin, Mazurka in B minor, bb. 1-2



New York: Schirmer, 1915.

The second kinaesthetic structure is associated with the principle of breaking the first beat, usually achieved through triplets (*Mazurka op. 30 No. 2 in B minor*). It becomes another structural expression of the internal form of the Mazurka genre, characterised by insurmountable ambivalence, paradoxicality, and the absence of any stability.

The third kinaesthetic structure is particularly unique, as it combines mazurka-like and anti-mazurka elements, along with kinaesthetic (related to bodily movement), and intonational aspects, becoming an orientation towards dialogical discourse, especially in slow tempos- *Mazurka op. 63, No. 2 in F minor* (Figure 26).

Figure 26

Frederic Chopin, Mazurka in F minor, bb. 1-2



New York: Schirmer, 1915.

The dense combination of two divergent proto-structural vectors forms a national symbolic image of fractured unity, referred to by Lev Anninski as the 'vertical Polish soul' (2001, p. 65).

7. Chopin's Innovations in the Mazurka Genre

Looking at all of Chopin's mazurkas with a unified perspective, we can sense that their world, revealed in a fundamentally endless sequence of pieces, is essentially constant. All the mentioned contradictions form the poles ('duality of sensations') of this multifaceted world, between which lies the 'space' filled with 'reflections' of its various facets, each time unique, arising as if by chance, at the whim of the improvising artist. At the heart of this improvisational play lies a series of universally meaningful folk motifs-formulas, as stable as Bach's intonations-symbols, but without boundaries in varying their figurative meaning and genre-intonational content.

Mazurka Op. 17 No. 4 in A minor - one of Chopin's most daring and innovative works and perhaps the earliest example of a complete transformation of a dance into a lyrical miniature poem. The extraordinary concentration of entirely new harmonic twists (diatonic with soft 'half-resolutions' of seventh chords, and then - chromatic descent of three voices in bars 9-11, melodic expressiveness with the characteristic 'Chopin' intonation of a 'question'), the 'capriciousness' of the rhythm (bars 11-12) - all of this creates an image that combines astonishing fragility and even 'brittleness' of lines with deep tragedy (a peculiar 'multiplication' of the baroque chromatic descending bass scale).

Ornamental variation of the melody lends increasing refinement to the A minor Mazurka, and the 'middle' of the first section (bars 37-44) is perceived as a small 'instrumental interlude' between the 'verses' of the song-ballad. The code, which is a distant reflection of both the 'middle-interlude' (texture and melodic contours) and the main theme (semi-tone descent of chords), plays a decisive role in affirming the poem-like nature of this Mazurka.

The technique of turning is very important in the 'micro-dramaturgy' of the piece: for example, in the finale (bars 125-130), the ascending third A-C (echo of the intonation of a question) is balanced by the descending 'sinking' third C-A (a similar relationship exists in the left-hand part, in the accompanying figures). This creates such a strong ending that the brief 'afterword' (based on the introduction material), concluding with the sixth chord A-C-F, cannot shake the sense of the form's completion. However, it speaks of the irresoluteness of the question and, at the same time, of hope, after the 'answer' (the inverted descending third C-A) has been given. The boundaries of the completed form are 'slightly opened,' and the lyrical 'musical moment' is perceptibly introduced into the flow of time, both timeless and endless.

In the first and third parts, the *A minor Mazurka* No. 42 sounds as a beautiful 'antiphonal' duet. Only in the code of the Mazurka do both voices duet against the trill, merging with thirds and sixths in the usual Italianised manner.

Chopin attaches greater importance to introductions in both complex and simple forms. He quite generously supplies the Mazurkas with introductions, sometimes reintroducing them before the reprisals or at the end of the piece as framing (Mazurkas No. 13, 15).

Starting around 1839-1840 (after the creation of the preludes), the manifestation of the programmatic element in Chopin's mazurkas reaches a qualitatively new level. With Opus 41, most of his pieces strive to transcend the confines of the miniature form. This transformation occurs not only in elegies and mournful compositions but also in brilliant ballroom and scherzo-like mazurkas (Op. 50 No. 1 in G major, Op. 56 No. 1 in B major). In these works, Chopin not only abandons the da capo structure but also incorporates the reprise into the process of continuous development. The dynamism of the themes, leading to the transformation of the narrative (a characteristic feature of the ballad genre), imparts a heroic and dramatic element to the epic mazurkas (Op. 41 No. 1 and No. 2, corresponding to D# minor and E minor, both with a subtly somber Phrygian hue). In subsequent compositions, a different approach

to reprise variation is employed – polyphony. Such is the case with the mazurkas in D# minor, Op. 50 No. 3, Op. 63 No. 3, and all three mazurkas in Op. 59.⁵

The *A♭ major Mazurka*, Op. 41, No. 3, concludes with a ‘cadence of a question,’ which places it within the series of ‘circular mazurkas’ that have no ending—a mazurka with a constant return to the da capo or, as seen here, a pause in an unfinished form.

However, even what Chopin managed to write testifies to an astonishingly delicate, one might say, exquisitely fragile realisation of poetic principles. The main theme, its tragic nature intensified by descending chromaticism in not just one bass line but four lines (including the melody), contains within itself both a mournful elegy and an idyllic, fleeting waltz-like image. The contrast between the elements of the theme reaches maximum depth (hopelessness, inevitability, and the ‘reflection’ of a bright ideal, highly chromatic minor alongside major diatonic); however, unlike some of Chopin's earlier poem-mazurkas, it is presented in a softened and veiled manner, almost as if it were ‘on a single breath!’

The second ‘element,’ effectively a subtheme, is the lyrical A major waltz (‘fleeting vision’ or ‘frozen moment,’ characteristic previously of the middle sections of mazurkas), which immediately, without any development, becomes ‘shaded,’ repeating in B♭ minor (a unison connection, foreshadowing Liszt's *Forgotten Waltz*). The stylistic features of the mazurka permeate other works by the composer (for example, in the F# minor polonaise), indicating the enormous significance of the genre.

Chopin liberated the mazurka from its utilitarian purpose, transforming the rustic dance music into refined poetic miniatures of psychological content. By infusing personal, individual elements into folk elements, Chopin created his own genre - lyrical, sometimes dramatic mini-poems, underpinned by dance rhythms.

But a whole mazurka often seeks to avoid complete finality. Even a technique like framing (an introduction and conclusion with identical material), which usually separates the artistic world from the real one, in mazurkas can play precisely the opposite role, contributing to the unfolding of the music's flow (Mazurkas in A minor Op. 17 No. 4, C major Op. 24 No. 2).

A clear expression of formal openness is the endless Mazurka in C major Op. 7 No. 5, with the author's remark ‘senza fine.’ This sparkling mazurka, pushing the perpetuum mobile tendency to its logical conclusion, leads to its opposite. ‘Eternal movement’ and ‘stopping of time’ (variously and individually combined in Chopin's mazurkas) are fused here to indistinguishability.

Chopin's last composition, the *Mazurka in F minor* Op. 68 No. 4, contrary to the appearance it typically has in printed editions, was not completed by the author. The manuscript contains the initial outlines of the second ‘trio,’ after which one would naturally expect further ‘poetic’ development and an extended coda. However, by fate's design, the Mazurka took on the form of a miniature da capo.

The mazurka became Chopin's ‘mirror of the soul,’ his confession, a conversation with himself and the world around him. This reveals its functional proximity to the nocturne (with the difference that the musical material of the mazurka did not give rise to an explicit and open priority of the lyrical beginning). In terms of the breadth of phenomena covered (on the scale of a miniature), the mazurka approaches the genre of the prelude.

The ‘dissolution of boundaries’ within a musical composition is a characteristic often associated with Romantic music, particularly in the realm of miniatures. However, nowhere else in Chopin's oeuvre are there pieces that so clearly emphasise their ‘infinity.’ Mazurkas Op. 24 No. 3 and Op. 41 No. 4 (both in

⁵ Schubert and Liszt opt for fugal forms in such cases (Schubert's *Wanderer Fantasy* and Liszt's *Sonata in B minor*). Chopin, on the other hand, employs the canon form and simple imitation. The pre-reprise preparation draws attention to the monophonic beginning of the reprise, where the main motif of the theme resounds, emphasised through repetitions.

Ab major) gradually fade away without reaching a conclusion, slowly 'recede from view.' In terms of expression, the intrigue of Chopin's mazurka is highlighted; it is encapsulated in the fact that the genre's idiomatic characteristics of this Polish dance are not only concentrated in the mazurka-miniatures but also dispersed within the polygeneric context of Chopin's complex compositions. This underscores the unique role of the mazurka genre as a significant participant in shaping the logic of the evolution of the musical whole.

Within the context of the emerging patterns of motivation at the level of deep structural elements of the text, the special phenomenological role of 'mazurka-ness' and chorality as algorithms of meaning-making becomes clear, encoding the fundamental principle of Chopin's style ('ontological crevice') expressed through the dysfunctional relationship between these two genre archetypes. Thus, the phenomenon of Chopin's mazurkas lies in the contradiction between 'mazurka-ness' and chorality.

8. Conclusion

In conclusion, Chopin's mazurkas stand as a profound synthesis of folkloric tradition and innovative compositional technique, a marriage that has granted these works a unique and enduring place within the canon of Western art music. The folkloric elements that permeate these compositions are not merely superficial; they are deeply woven into the fabric of the music, manifesting in a multitude of distinctive features that reveal the composer's intimate engagement with the Polish folk tradition.

Firstly, the structural characteristics of the mazurka, as explored by Chopin, are a testament to his reverence for the traditional dance form. The mazurka's connection to the 'ostinateness' of dance figures, a hallmark of its dance origin, is preserved throughout Chopin's oeuvre. This is particularly evident in the sequential development of the two-act 'cell', a structural unit that serves as the foundational building block of these compositions. This structural principle is not merely a formal device but is indicative of a deeper connection to the repetitive and cyclical nature of folk dance, where the reiteration of rhythmic and melodic patterns creates a sense of continuity and communal participation. Even in his most mature works, Chopin adheres to this structural paradigm, demonstrating a profound respect for the traditional forms that underpinned the mazurka while simultaneously imbuing them with his own compositional voice.

Secondly, the rhythmic complexities of Chopin's mazurkas are another key aspect of their folkloric character. The rhythms of the mazurka, particularly the pronounced emphasis on the first beat and the characteristic 'stomping' effect on the second beat, are faithfully reproduced by Chopin. These rhythmic patterns are not merely decorative but are essential to the dance's identity, evoking the physical movements and communal energy of the dance floor. Chopin's meticulous attention to these rhythmic nuances demonstrates his deep understanding of the mazurka as both a musical and a social phenomenon, rooted in the lived experience of the people who danced to these rhythms. Through his mazurkas, Chopin captures the rhythmic vitality of the folk dance, transforming it into a sophisticated art form that nevertheless retains its connection to the rural traditions of his homeland.

Thirdly, the harmonic language of Chopin's mazurkas is richly infused with elements drawn from Polish folk music. The use of modal harmonies, particularly the Lydian and Phrygian modes, along with plagal cadences, harmonies with augmented seconds, and major sevenths, all point to a deep engagement with the harmonic idioms of Polish folk music. These harmonic choices are not arbitrary but are carefully selected to evoke the sound world of the mazurka, a world in which the boundaries between major and minor tonalities are often blurred, creating a sense of ambiguity and emotional depth. The harmonic language of the mazurkas is therefore both innovative and deeply rooted in tradition, reflecting Chopin's ability to transform simple folk melodies into complex, emotionally resonant compositions that transcend their humble origins.

Furthermore, the textural elements of Chopin's mazurkas also contribute to their folkloric character. Chopin frequently employs textural devices that mimic the sounds of traditional folk instruments, such as the bagpipes, fujara, and double bass. The use of organ points, melismatic triplet figures, and arpeggiated repetitions serves to recreate the sound of these instruments, grounding the mazurkas in the sonic landscape of the Polish countryside. This textural simplicity, when compared to the more elaborate textures found in Chopin's other works, is deliberate, reflecting a conscious effort to evoke the raw, unpolished sound of folk music. The texture of the mazurkas often retains a connection to the physical movements of the dance, such as the stamping of feet or the graceful whirling of couples, further reinforcing their link to the folk tradition.

Chopin's mazurkas, therefore, are not just compositions; they are a cultural artifact, a musical reflection of the Polish spirit and identity. Through these works, Chopin achieves a synthesis of folk elements and classical forms, creating music that is at once deeply personal and universally resonant. The mazurka, as reimagined by Chopin, transcends its origins as a simple dance tune, becoming a sophisticated vehicle for artistic expression and a symbol of national identity. In this sense, the mazurkas stand as a testament to the enduring power of folk music to inspire and inform art music, a power that Chopin recognized and harnessed to create works of lasting significance.

Finally, it is worth considering the philosophical implications of Chopin's engagement with the mazurka form. As Iwaszkiewicz eloquently suggests, Chopin's mazurkas can be understood as existing in a realm of eternal mathematical beauty, akin to the dome of St. Peter's Basilica (2008, p. 16). This comparison highlights the idea that the mazurkas, like all great works of art, transcend the temporal and cultural contexts in which they were created. They exist as timeless entities, embodying a mathematical precision and beauty that endures beyond the ephemeral nature of human existence. Even if humanity and its creations were to disappear, the abstract ideas and mathematical principles underlying these works would continue to exist, affirming the eternal nature of beauty. In this way, Chopin's mazurkas are more than just music; they are a profound statement about the nature of art, beauty, and human creativity, rooted in the rich soil of Polish folk tradition yet reaching towards the infinite.

References

- Anninsky, L. (2001). *Russians plus*. Algorithm.
- Birdwhistell, R. L. (1970). *Kinesics and context: Essays on body-motion communication*. University of Pennsylvania Press.
- Caillois, R. (2007). *Games and people: Articles and essays in the sociology of culture*. United Humanities Publishing House.
- Cook, N. (2020). Performance analysis and Chopin's mazurkas. In *Chopin* (pp. 343-363). Routledge.
- Hentova, S. (Ed.). (1970). *Chopin as we hear him*. Music.
- Iwazskiewicz, J. (2008). *Travels to Italy*. National Institute of Publishing.
- Leerssen, J. (2014). Romanticism, music, nationalism. *Nations and Nationalism*, 20(4), 606-627.
- Liszt, F. (1936). *About Frederic Chopin*. Muzgiz.
- Liszt, F. (1956). *About Frederic Chopin*. Muzgiz.
- Lotman, Y. (2002). *Conversations about Russian culture: Life and traditions of the Russian nobility (XVIII - early XIX century)*. Iskusstvo.
- Milewski, B. (2020). Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk. In *Chopin* (pp. 67-89). Routledge.
- Paskhalov, V. (1941). *Chopin and Polish folk music*. Muzgiz.
- Rink, J. (2020). *Chopin*. Routledge.
- Rothstein, W. (2020). Phrase rhythm in Chopin's nocturnes and mazurkas. In *Chopin* (pp. 461-487). Routledge.
- Sidelnikov, S. (Ed.). (1989). *A wreath to Chopin: A collection of articles*. Music.
- Smith, A. D., & Riley, M. (2016). *Nation and classical music: From Handel to Copland*. Boydell Press.
- Tkatchenko, T. (1975). *Folk dances*. Iskusstvo.
- Zenkin, K. (2023). *Piano miniature and the paths of musical romanticism*. Urait.

Article Information Form

Author's Approve: The article has a single author. The author has read and approved the final version of the article.

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

Copyright Statement: The author owns the copyright of his/her work published in the journal and the work is published under the CC BY-NC 4.0 license.

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.

TRT Repertuarında Yer Alan Bozlakların İncelenmesi

Analysis of Bozlaks in TRT Repertoire

Güneş Yılmaz^{1*} 
Mahir Mak² 

¹ Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri, Sakarya, Türkiye,
gunes.yilmaz2@ogr.sakarya.edu.tr

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

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author



Geliş Tarihi/Received: 26.08.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 30.09.2024
Yayımlanma Tarihi/ Available Online: 12.11.2024

Öz: Orta Anadolu Bölgesi bozlaklar, sürmeliler ve halayları ile Türk halk müziğine çok sayıda eser kazandıran ve sanatçı yetiştiren iller bölgesidir. Bir uzun hava türü olan bozlakların; Yörük, Türkmen ve Avşar oymakları için keder, ayrılık, seveda, göç ve gurbet gibi acılarını ifade ettikleri, aktardıkları bir anlatım aracı olmuştur. Bozlak şiirlerinin Dadaloğlu, Karacaoğlu, Pir Sultan Abdal, Âşık Said ve diğer âşıklara ait olduğu, bunun yanında kendi sözlerini de söyledikleri görülmektedir. Bu çalışma ile TRT Repertuarında kayıt altına alınmış bozlaklar makam dizisi, yöre, kaynak kişi, işlenen konu, başlangıç sözcüğü ve hece ölçüsü özellikleri incelenip tasnif edilmiştir. Böylelikle, bozlakların yöre, kaynak, söz ve ezgi yapılarının genel bir haritası oluşturulmuştur. Yapılan incelemelerde; Repertükül WEB Sitesi'nde yayınlanmakta olan 188 adet bozlaktan; makam dizisi bilgisi verilmeyen 35 adet eserin, 11 tanesinin ses kayıtlarına ulaşılmış, makam dizisi tespiti yapılmış ve toplam 164 eserin makam dizisi bilgisi verilmiştir. "Şu Gurbet Ellerin Yeli Sert Olur" eserinin 911 ve 1050 repertuar sıra numarası ile 2 kere kayıt edilmiş olması sebebiyle, bulgulara 2 adet eser şeklinde dahil edilmiştir. Ayrıca yöre bilgisi bulunmayan 1 adet eser ve kaynak kişi bilgisi bulunmayan 1 adet eser tespit edilmiştir. Bozlakların çoğunlukta kürdi makam dizisine benzer dizide, tiz seslerden başlayarak, karar sesine inilen bir seyir yapısı ile icra edildiği görülmektedir. Ayrıca 14 farklı makam dizisi bilgisine ulaşılmıştır. Bu türü kişisel tavırları ile temsil etmiş ve kaynak kişi olarak gösterilen önemli ustaların Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'ın olduğu; Kırşehir ve Kırıkkale'nin önemli bozlak merkezleri olduğu, büyük çoğunluğunun koşma tarzında, keder konulu şiirlerden icra edildiği genel kanılar ve bulgular arasındadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Müziği, Orta Anadolu, Bozlak, Abdal Müzik Kültürü

Abstract: Central Anatolia, with its bozlaks, sürmelis and halays, is a region that has contributed numerous works and produced many artists for Turkish folk music. Bozlaks, a type of "uzun hava" (free rhythm), have served as an expressive medium for the Yörük, Türkmen and Avşar tribes to convey their sorrows related to grief, separation, love, migration and exile. The poetry of bozlaks often belongs to folk poets such as Dadaloğlu, Karacaoğlu, Pir Sultan Abdal, Âşık Said and others, while also including their own words. In this study, the bozlaks registered in the TRT repertoire have been examined and classified according to characteristics such as makam (musical mode), region, source person, theme, initial word, and syllabic meter. This has resulted in a general map of the lyrical and melodic structures of bozlaks based on region and source. In the examinations made, it was found that out of the 35 works without makam information on the Repertükül WEB site, 11 were identified through their audio recordings, and makam information was provided for a total of 164 works. The work "Şu Gurbet Ellerin Yeli Sert Olur" has been recorded twice under the repertoire number 911 and 1050, and has been included in the findings as two pieces. Furthermore, one work without regional information and one work with no source information have been identified. It is seen that the bozlaks are mostly performed in a sequence similar to the Kürdi makam sequence, with a progression structure starting from the high tones and descending to the decision tone. Furthermore, 14 different makam information were obtained. Among the general opinions and findings are: Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali and Neşet Ertaş are the important masters who represented this genre with their personal attitudes and were shown as resource persons; Kırşehir and Kırıkkale are important bozlak centers; the majority of poems about grief are performed in the running style.

Keywords: Turkish Folk Music, Central Anatolia, Bozlak, Abdal Music Culture

Extended Abstract

The Central Anatolia Region is known for contributing many works to Turkish folk music through its bozlak, sürmeli, and halay traditions and for raising many artists. Research indicates that bozlak serves as a form of expression and narrative for the Yörük, Türkmen, and Aşağ tribes residing in the Toros Mountains of Southern Anatolia. Central Anatolia, which has a rich culture, has been a fertile area for production and life, especially for communities like the Abdals, who are intertwined with art and adhere to their traditions. The Abdals have carried their unique forms of expression, values, and original arts to the present day. Under various names, these communities have spread their art across Anatolia, practicing it with a sense of peace, unity, and justice.

Bozlak, which we analyzed in this research, is a type of “uzun hava” (free rhythm) that is widely sung in a wide area including Central Anatolia, the western part of Eastern Anatolia, the eastern part of Western Anatolia and Çukurova. It is also one of the genres of Turkish folk music with examples in almost every subject (Demir, 2013, s. 112). Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali and Neşet Ertaş are important masters who represent this genre with their personal styles in the Central Anatolian style.

In the Turkish folk music repertoire records accessible through the Repertükül Web site, information on 188 bozlak genres and works are published under the title of “uzun hava”. Based on this information, a classification of bozlaks was made by examining their makam diversity, source classification according to regions and thematic aspects. On the Repertükül WEB site, where we have access to Turkish folk music repertoire records and which is used by almost everyone who performs Turkish folk music, 188 Bozlak types and work information are published under the title of “uzun hava”. Information on 6 of the non-repertoire records is given. The name, region, makam and source person information of the works to be used in this classification have been arranged with reference to the Repertükül WEB site. Makam information, initial words, theme and syllabic meter have been confirmed and added.

No classification study related to the bozlak recordings in the TRT Turkish folk music repertoire has been found in the literature. Therefore, it is deemed important for the culture and music science to classify the bozlak based on makam, region, initial words, theme, syllabic meter, and source person information, contributing to the literature. Alongside the main question, "What are the general characteristics of Turkish folk music bozlak?" the study also seeks answers to sub-questions such as: What is the Central Anatolian Turkish folk music culture? What is bozlak? What is the melodic structure of bozlak? How are the bozlaks categorized based on region, makam, initial words, theme, syllabic meter, and source person? The melodies and lyrics of the bozlaks included in the study were analyzed, and region and source information were verified with expert opinions. In this study, where the document analysis method was used to collect information, available audio recording samples were listened to, and transcriptions were analyzed. The study utilized the Repertükül site as a reference within the limits of the study, allowing readers to access the TRT bozlak repertoire.

The study sample comprises 188 types of bozlak published on the Repertükül WEB site. In the examinations made, it was found that out of the 35 works without makam information on the Repertükül WEB site, 11 were identified through their audio recordings, and makam information was provided for a total of 164 works. The audio or video recordings of 24 works could not be accessed. The work “Şu Gurbet Ellerin Yeli Sert Olur” (Winds are Strong in Foreign Lands) was recorded twice under the repertoire numbers 911 and 1050, so the findings included it as two separate works. Additionally, one work without regional information and one without source person information were identified. Accordingly, the most frequently used makam scale in bozlak was identified as Kürdi with 53 instances. Muhayyerkürdi was used 44 times and hicaz 16 times, making it the most frequently used makam. The region where the most bozlaks were recorded was Kırşehir with 85 samples. It was determined that the most frequently used makams in Kırşehir were muhayyerkürdi with 19 samples, Kürdi with 18 samples, karciğar with 7 samples and hicaz with 7 samples. In 43 bozlak samples, it was seen that the word

“Aman” was the most frequently used beginning word. The most common theme in bozlaks was sadness with 59 examples. The themes of separation with 32 examples, death with 31 examples and love with 25 examples were also frequently encountered. It was determined that the most frequently used verse form in Bozlaks was the runma type with a syllabic meter of 11 with 151 examples. Neşet Ertaş was identified as the most important source person for Bozlak with 22 works, 5 of which are in the modes of hicaz and curdi. Muharrem Ertaş with 21 works, Hacı Taşan with 15 works and Çekiç Ali with 12 works are among the other important source persons for Bozlak.

1. Giriş

Orta Anadolu Bölgesi'nin bozlaklar, sürmeliler ve halayları ile Türk halk müziğine çok sayıda eser kazandıran ve sanatçı yetiştiren iller bölgesi olduğu görülmüştür. Orta Anadolu; zengin kültürü ile Abdallar gibi sanatla iç içe olan ve geleneklerine bağlı topluluklar için verimli bir üretim ve yaşam alanı olmuştur. Abdallar kendilerine özgü ifade biçimleri, yarattıkları ve yaşattıkları değerler ile özgün sanatlarını günümüze taşımışlardır. Anadolu'nun her tarafına farklı isimlerle yayılan bu topluluk insan, barış, birlik ve adalet duygusuyla sanatlarını icra etmişlerdir.

Araştırma kapsamında incelediğimiz bozlak, “Orta Anadolu, Doğu Anadolu'nun batısı ile Batı Anadolu'nun doğu kesimi ve Çukurova'nın bulunduğu geniş bir alanda yaygın olarak okunan bir uzun hava (serbest ritimli) türüdür. Bunun yanı sıra, hemen her konuda örneği olan Türk halk müziği türlerindedir” (Demir, 2013, s. 112). Bu türü Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'ın Orta Anadolu üslubunda kişisel tavırları ile temsil etmiş önemli ustalar olduğu görülmektedir. TRT Türk halk müziği güncel repertuarı ile karşılaştırdığımız Repertükül WEB sitesinde¹; 188 bozlak türü ve eser bilgisi yayınlanmaktadır. Repertuar dışı kayıtlardan 6 tanesinin bilgisi verilmektedir. Bu bilgiler ışığında bozlakta kullanılan makam dizisi çeşitliliği, yöre, kaynak kişi sınıflamasının yanı sıra; başlangıç sözcüğü, hece ölçüsü ve konusu bakımından da incelenerek bozlakların bir tasnifi yapılmıştır. Bu tasnifte kullanılacak eserlerin ismi, yöresi, kullanılan makam dizisi ve kaynak kişi bilgileri Repertükül WEB sitesi referans alınarak düzenlenmiştir. Makam dizisi bilgileri, başlangıç sözcüğü, konu ve hece ölçüsü birimleri teyit edilerek dahil edilmiştir.

TRT Türk halk müziği repertuarında kayıtlı bozlaklar ile ilgili bir tasnif çalışmasına literatürde rastlanmamaktadır. Literatüre katkı sağlanması amacıyla bozlakların icra edildiği makam dizisi, yöre, başlangıç sözcüğü, konu, hece ölçüsü ve kaynak kişi bilgileriyle tasniflenmesi kültür ve müzik bilimi açısından önemli görülmüştür. Türk halk müziği bozlaklarının genel özellikleri nelerdir? Ana sorusunun yanı sıra; Orta Anadolu Türk halk müzik kültürü nedir? Bozlak nedir? Bozlakların ezgisel yapısı nedir? Bozlakların derlendiği yöre, kullandığı makam dizisi, başlangıç sözü, teması, hece ölçüsü ve kaynak kişi tasnifi nasıldır? Alt sorularına cevap aranmıştır. Nitel bir araştırma olan çalışmada, çalışmaya dahil edilen bozlakların ezgi ve söz yapıları analiz edilmiş; yöre ve kaynak bilgileri alan uzmanları görüşleri alınarak teyit edilmiştir. Doküman analiz yöntemiyle bilgilerin toplandığı çalışma içerisinde, erişilebilen ses kayıt örnekleri dinlenmiş ve transkripsiyonu yapılmış olanlar incelenmiştir. Türk halk müziği repertuarının referans alındığı çalışma sınırı içinde², okuyucu da çalışmaya konu olan TRT bozlak repertuarına erişebilsin diye Repertükül sitesi kullanılmıştır.

Araştırmanın örneklemini Repertükül WEB Sitesi'nde yayınlanan 188 Bozlak türü oluşturmaktadır. Yapılan incelemelerde; Repertükül WEB Sitesi'nde makam dizisi bilgisi verilmeyen 35 adet eserin, 11 tanesinin ses kayıtlarına ulaşılmış, makam dizisi tespiti yapılmış ve toplam 164 eserin icra edildiği

¹ TRT Repertuarı muhtelif aralıklarla güncellenmektedir. Bu güncellemelere ait son kayıtlara elektronik bir özel arşiv üzerinden erişilmiştir. Resmi repertuar kayıtlarının karşılaştırılıp teyit edildiği ilgili WEB sitesine <https://www.repertukul.com/> adresinden erişilebilir (10.07.2024).

² TRT Türk halk müziği repertuarının güncel olanı, ilgili kurumdan CD halinde temin edilmiştir. Repertükül ile TRT güncel resmi arşivi örtüşmektedir.

makam dizisi bilgisi verilmiştir. 24 adet eserin ses ya da görüntü kaydına ulaşılamamıştır. “Şu Gurbet Ellerin Yeli Sert Olur” eserinin 911 ve 1050 repertuar sıra numarası ile 2 kere kaydedilmiş olması sebebiyle, bulgulara 2 adet eser şeklinde dahil edilmiştir. Ayrıca yöre bilgisi bulunmayan 1 adet eser ve kaynak kişi bilgisi bulunmayan 1 adet eser tespit edilmiştir. Bu bilgiler ile bozlaklarda en fazla kullanılan makam dizisinin kürdi olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca 14 farklı makam dizisi bilgisine ulaşılmıştır. Bozlakların en çok kayıtlı olduğu yörenin Kırşehir olduğu ve Kırşehir’de en çok kullanılan makam dizisinin muhayyerkürdi olduğu tespit edilmiştir. Bozlaklara en çok Neşet Ertaş’ın kaynak kişilik ettiği tespit edilmiştir. Bozlakların sözel yapısı incelendiğinde ise; en çok kullanılan başlangıç sözcüğünün “Aman”, en çok kullanılan temanın keder ve ağırlıklı olarak 11’li hece ölçüsüyle koşma türünde şiirler yazıldığı tespit yapılmıştır.

2. Orta Anadolu Türk Halk Müziği Kültürü

Orta Anadolu Bölgesi Türk halk müziğine çok sayıda eser vermiş ve sanatçı yetiştirmiş bir bölgedir.

Özellikle Ankara, Kırşehir, Nevşehir, Yozgat ve Konya gibi iller yöre üslubu bakımından önemli illerdir. Bozlakların, sürmelilerin ve halayların en yoğun olduğu iller bu bölgededir. Ancak özellikle Ankara’da zeybek türüne de rastlanmaktadır. Hemen hemen her usulde ve geniş ses aralığında eserler icra edilirken, toplu çalma ve söyleme geleneğinin, Çankırı yaren sohbetlerinde, Kırşehir ve Ankara ahi ve seğmen kuruluşlarının toplantılarında müzik icrası önemli bir yer tutmaktadır. Bölgede Konya ili kendine has bağlama çalma biçimi ile önemli bir üsluba sahiptir. Uzun hava türüne ise Konya’da fazla rastlanmaz. Nadiren görülen halayların ise Cihanbeyli tarafından geldiği söylenmektedir (Eroğlu, 2017, s. 524).

Orta Anadolu Bölgesi’nde Türk halk müziği geleneğinin yanı sıra halk oyunları da önemli bir yere sahiptir.

Bu oyunlar genellikle müzikle iç içe oynanır ve yöresel enstrümanlarla eşlik edilir. Halk oyunları, bölgenin müzik kültürünü zenginleştiren unsurlardan biridir. Orta Anadolu; köklü tarihi, zengin kültürü ve çeşitlilik içeren sosyal yapısı ile Abdallar gibi sanatla iç içe olan ve geleneklerine bağlı topluluklar için verimli bir üretim ve yaşam alanı olmuştur (Parlak, 2013, s. 210).

“Türkmenlerin, yoğun olarak yaşadıkları bölgelere yerleşen Abdalların, Dede Korkut ile Hoca Ahmed Yesevi dönemi halk geleneğinin de sürdürücüleri oldukları söylenebilir. Nitekim genel bir kabulde, Dede Korkut, Kopuzlu Veli uluların atası olarak görüldüğü gibi, elinde kopuz taşıyan kimseler de “Dede Korkut hürmetine” saygı görür olmuştur.” (Yılmaz, 2008, s. 18).

“Kırşehir yöresi bilinen en eski Türkmen yerleşim bölgesidir. Kadim kültürel birikimin bir sonucu olarak; Türk folkloru içerisinde Kırşehir yöresi müzikleri büyük önem teşkil etmekle beraber, büyük bozlak ustası ozan Muharrem Ertaş’ın da bu yöreden çıkması dikkatleri üzerine çekmiştir” (Çelik & Eroğlu, 2019, s. 193).

Anadolu halk müziğinin çok kültürlü olması yanında, Kırşehir yöresi halk müziği kültürünün Alevi ve Türkmen kültürlerinin birleşimiyle oluştuğu görülür. Yâni, Hacı Bektaş-ı Veli’den Koyun Abdal’a doğru uzanan bu halk müziği kültürü, köy ve kent, yerleşik ve göçebe, sözlü ve yazılı kültürlerin bir araya gelmesi, ayrıca birlikte yaşamayı düzenleyen Ahiliğin merkezinin Kırşehir olması sonucunda çok kültürlü bir yapıda ortaya çıkmıştır. (Yöre, 2012, s. 567).

“Orta Anadolu bölgesinde Kırşehir ve çevresine yerleşen Abdallar, Kırşehir’in merkezi, Kaman, Çiçekdağı, Keskin, Hacıbektaş ve Kümbet kültür ve gelenek mirasını devam ettirebilmeleri için; İç Anadolu’da yaşamlarını sürdürdükleri söylenebilir” (Betik, 2021, s. 13). Bu kültür;

Yunus’tan Âşık Paşa’ya, Pir Sultan’dan Karacaoğlan’a, Âşık Ömer’den Köroğlu’na, Dadaloğlu’ndan Toklumenli Âşık Sait’e, Âşık Sülük Hüseyin’e kadar ulaşmıştır. Toklumenli Âşık Sait, Küçükavaklı Âşık Hüseyin gibi saz çalmasını bilmeyen fakat iyi şiir yazar şairler, zamanla

yazdıkları şiirlerini saz çalan şairlere intikal ettirmişlerdir. Nitekim Kırşehir Abdalları aşiret yaşamında içli dışlı oldukları Toklumenli Âşık Sait gibi şairlerin şiirlerini sazlarıyla bugünlere taşımışlardır (Yılmaz, 2008, s. 20).

Bu kültür zenginliğinin bir kolu kitaba, yazıya, kültüre dayalı geleneğin bir uzantısı olarak peşrevler, divanlar, semailer ve koşmalardan oluşuyor; diğer bir kolu ise kalabalık Türkmen aşiretlerinin asırlar öncesine ait saz ve söz kültürlerinin, Anadolu şartlarındaki ifadesi olan Aydest Bozlakları, Türkmaniler, Halaylar ve oyun havalarından oluşuyor. Bu alanın en orijinal damarlarından birini hiç şüphesiz yöre müziğine damgasını vuran, 'Orta Anadolu Türkmen/Abdal müziği' teşkil etmektedir (Tokel, 2004, s. 15).

Orta Anadolu'nun Kırşehir, Yozgat, Kırıkkale gibi daha kuzeyinde kümelenmiş Türkmen-Abdal aşiretine has tür ve icra tarzlarındaki ortaklıklar bütününün, kendi içinde bir üslûp oluşturduğu söylenebilir. Buradan hareketle bu üslûpta icra yapan Türkmen-Abdal sanatçıların öncüleri: Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'ın bireysel icra tavırları, Orta Anadolu Türkmen-Abdallarına dair genel bir icra üslûbunu oluşturmaktadır. Bahsi geçen aktörler özelindeki "yorum" anlayışı, Orta Anadolu Türkmen-Abdallarına özgü bir üslûp ve kişisel tavırla oluşan sunuş biçimi şeklinde ifade edilebilir (Uslu, 2023, s. 1742).

Bozlak ve türkü geleneğinin yaşatılmasında düğünlerin oldukça önemli bir yeri vardır. "Düğünlerde ilk fasıl ince sazlarla başlar, fasıldan önce divan sazi ve keman eşliğinde göç, iskân, savaş, gurbet gibi ağır bozlak havaları söylenir, sonra davetlilerin istedikleri türkülere sıra gelirdi" (Yılmaz, 2008, s. 61). Düğünlerin Abdallar için önemi çok küçük yaşta ustalarından öğrendikleri sanatlarını artık uygulama, kendini gösterme ve para kazanma yolunda ilerlemeleridir.

Orta Anadolu bölgesi halk müziğinde temelde uzun saplı bağlama ve diğer bağlama çeşitlerinin (divan, bağlama, tambura ve cura) kullanıldığı ve yörede yaygın olan kemanın da boyunda, omuzda ve diz üzerinde çalındığı görülür. Üflemeli çalgılardan kaba zurna, dilli ve dilsiz kaval; vurmali çalgılardan, davul, def, kaşık, parmak zili ve zilli maşanın; ayrıca yörede gırnata adı verilen klarnet ile ud ve cümbüşün de kullanıldığı, keman, bağlama, def veya dümbeleğin birlikte çalınmasına ince saz denildiği belirlenmiştir (Yöre, 2012, s. 575).

Yöre müzik kültürüne bakıldığında, bazı geleneksel sazların da bu alanlara ait müzik kültürü içinde farklı bir icra ve tavırla çalındığını görürüz.

Muharrem Ertaş'ın sürekli, Hacı Taşan'ın zaman zaman boş alt teli (la perdesi) karar sesi kabul eden icra şekli yerine; Çekiç Ali "re üzeri" icrayı kabul etmiştir. Neşet Ertaş'ın da bu tarzı benimsemesi ile "bozuk düzen bağlama" da (la-re-sol) "re üzeri" icra büyük bir yaygınlık kazandı (Tokel, 2004, s. 117).

3. Bozlak

Bozlaklar için öncelikli olarak ait olduğu alana bakmak gerekir.

Bozlaklar, Türk milletinin asırlar boyu yaşamış olduğu ve yaşamaya devam ettiği dini, coğrafi, edebi, sosyal ve kültürel olayların etkileri sonucunda büyük bir olasılıkla Asya'da doğmuş, Türk göçleri ile Anadolu'ya gelmiş burada yayılmış ve özellikle Orta Anadolu'nun çeşitli yörelerinde güçlü bir kişilik kazanarak geniş insan kitlelerinin ortak zevki olmuştur. Başta Türkmenler olmak üzere bazı Türk boyları arasında doğan bu köklü gelenek, daha sonraları özellikle, tarihin çeşitli dönemlerinde, Doğu Türkistan, Afganistan, İran ve Türkiye sınırlarında rastlanır. Kelime anlamı yer yer "veli, sofı, derviş, meczup, divane, vd." olan Abdal'lar tarafından hayatlarının önemli bir parçası olarak yaşatılmış ve günümüze kadar getirilmiştir." (Şen & Aksu, 1999, s. 107).

Bozlaklar özellikle Türkmen boylarının yaşadıkları isyanlar, gurbetler, sevdalar, ölüm gibi kederli konuları işleyen gelenekselleşmiş bir icra türü olmuştur. Bu gelenek Orta Anadolu Abdallarının

yaşadıkları bölgelerde günümüze kadar devam ettirilmiştir. Bozlak Kırşehir ve Kırıkkale yöreleri başta olmak üzere, Adana, Aksaray, Ankara, Çankırı, Çorum, Çukurova, Hatay, Kayseri, Kırıkkale, Kırşehir, Nevşehir, Niğde, Orta Anadolu, Sivas ve Yozgat'ta okunan bir uzun hava (serbest ritimli) türüdür. Erol Parlak (1990) bozlaklar üzerine yaptığı çalışmada, bozlakları şu şekilde isimlendirmiş ve tanımlamıştır:

Teber Ağzı Bozlağı: Orta Anadolu' da özellikle Kırşehir ve Keskin yöresinde bulunan "Abdal" topluluklarının yöredeki diğer bozlaklardan farklı bir üslup özelliği taşıyan bozlaktır. Ölüm, aşk ve sevgi, tabiat, göç, iskân, yiğitlik, öğüt, hapishane gibi duyguları içerir. Aydost Bozlağı: Özlem, sıla, ayrılık, gurbet, dağa seslenme gibi duyguları ele alan bozlaklardır. Zaten Aydost da Ankara dolaylarında bir dağın ismidir. Avşar Bozlağı: Aşiretler arası kavgalar, savaşlar ve zorunlu iskân olaylarında yaşadıkları olayları dile getirmenin yanında aşk, sevgi, ölüm gibi olayları da konu edinir. Cerit Bozlağı: Cerit aşiretinin Suriye Rakka' dan Anadolu' ya göçünü aşiret boylarının özelliklerini ve Cerit kızlarının güzelliklerini anlatır." (Parlak, 1990, s. 8).

Abdal geleneğinin "âşık kalıplarına" bağlı bestecilik ve icracılığı ile "bozlaklar" ve "sosyal tarih anlatısı" olarak kabul edilebilecek "destanlara" dair aktarım zenginliği; "Muharrem Ertaş'ı gerek temsil ettiği form çeşitliliği gerekse de âşıklık geleneğine dair ezgi ve ritim kalıplarını kullanılmasındaki ustalığı açısından, geleneğin adeta son halkası haline getirmektedir" (Güray & Karadeniz, 2019, s. 81).

Başta ustaların ustası Muharrem Ertaş olmak üzere, Hacı Taşan, Çekiç Ali, Neşet Ertaş, Refik Başaran, Bahri Altaş'ın Abdallık geleneğinde önemli bozlak icracıları oldukları görülmektedir. Bir bozlağı Abdalların icra biçimiyle yerel halkın icra biçimi arasında farklılıklar bulunmaktadır. Bu nedenle, bazı yörelerde yerel halk kendi okuyuşu için "yerli ağzı" veya "köylü ağzı", Abdalların okuyuşu için ise "Abdal ağzı" veya "Teber ağzı" terimlerini kullanmaktadır (Duygulu, 1997, s. 108-121).

Bozlak icralarında ağız farklılıkları konusundaki bir başka görüş ise; "Kırıkkale-Kırşehir Ağzı bozlaklar, Çorum Ağzı bozlaklar, Niğde-Nevşehir Ağzı bozlaklar, Çukurova Ağzı bozlaklar olmak üzere 4'e ayrılır. Kırıkkale-Kırşehir ağzı bozlaklar, bugün en çok karşılaştığımız bozlaklardır" (Demir, 2011, s. 153). Farklı bir araştırma bulgusu da şu şekildedir; "Abdallar, Türkmen oymaklarında ve Avşarların arasında eskiden beri bulduklarından ve âşıklık geleneğini benimsediklerinden dolayı "Türkmen, Avşar ve Âşık Said Ağzı"nı almışlardır" (Karakaya, 2002, s. 55).

Bozlaklar, geniş bir coğrafi alanda icra edilen, birçok örneği ve farklı söyleniş biçimleri bulunan, Türk halk müziğinin uzun hava türlerinden birisidir. Batıda Ankara'nın doğu ilçeleri, kuzeyde Çorum, Doğuda Sivas'ın batı ilçeleri, Güneyde Adana, Gaziantep ile sınırlı bir harita içerisinde icra edildikleri görülmektedir. Şekil 1'de verilen ses dizisinde yer alan sesler, bozlaklarda sıkça kullanılmıştır. Bununla birlikte diğer makam dizileri de kullanılmaktadır (Demir, 2011, s. 152-153).

Şekil 1

Bozlaklarda Sık Kullanılan Seslerin Yer Aldığı Dizi Örneği



Kaynak: (Demir, 2011)

Araştırmacıların bir kısmı bozlağı Türk sanat müziğinde kürdî dizisi ile eşdeğer gösterirken diğer araştırmacı ve icracılar buna karşı çıkmaktadır. "Bozlağın bir serbest ritimli ezginin adı olduğunu söylemekte ve bir makam adı olarak kullanılamayacağını belirtmektedirler" (Karakaya, 2002, s. 13). Oysa, bir makamı tanımlarken yalnızca dizisini göz önüne almanın eksik kalacağı; seyir özellikleri ve içerisinde gösterilen makam geçkileri ile tanımlanabileceği genel kanılar arasındadır.

Bozlakların genel duyum olarak seyri inici özellik gösterir; tiz seslerden başlanır ve karar sesine inilerek bitirilir. Türk halk müziği repertuarında bakıldığında, bozlakların da diğer repertuar örneklerinin çoğunluğunda olduğu gibi bir makamın dizisi içinde seyrettiği görülmektedir. Nota üzerine aktarılan bozlakların geleneksel icrayı birebir yansıtamadığı görülmektedir. Bozlakların analizi ile ilgili çalışmaların sınırlı olması ve bu türün icrasıyla ilgili yazılı kaynakların yeterli olmaması; bozlakların öğrenilmesi ve icra edilmesi aşamasında, müzikal zenginliğinin tam olarak anlaşılmasına ve geleneksel biçiminden uzak icra edilmesine neden olmaktadır (Yiğitler, 2017, s. 12).

Bozlakların ana eşlik çalgısı olarak kullanılan bağlamaya Abdal düzeni denilen akort düzeni ile alt ve orta teller “LA”, üst tel “SOL” sesine çekilerek icra edildiği görülmektedir³. Bozlak metinlerinde ve icralarında başlangıç sözü olarak “Ah, Aman, Ay dost” gibi hece tamamlayıcı, vurguyu arttıran, icrayı güçlendiren nidalara rastlanmaktadır. Bozlak metinleri büyük çoğunlukla 6+5 ya da 4+4+5 duraklı 11’li hece ölçüsü ile koşma biçimindeki şiirlerden oluşmaktadır. 8’li, 9’lu, 10’lu, 12’li, 13’lü ve 16’lı hece ölçülerine az sayıda rastlanmaktadır.

4. Bozlakların Tasnifi

Türk halk müziği repertuarı kayıtlarına eriştiğimiz Repertükül WEB sitesinde; 188 bozlak türü ve eser bilgisi yayınlanmaktadır. Repertuar dışı kayıtlardan 6 tanesinin bilgisi verilmektedir. Tablo 1’de görüldüğü üzere bu çalışma kapsamında 188 bozlak türünün tasnifi yapılmıştır. Bu tasnifte kullanılacak eserlerin ismi, yöresi, makam dizisi ve kaynak kişi bilgileri Repertükül WEB sitesi referans alınarak düzenlenmiştir. Makam dizisi bilgileri, icraların başlangıç sözü, konu ve hece ölçüsü birimleri teyit edilerek dahil edilmiştir. Tablo 1 incelendiğinde Repertükül WEB Sitesi’nde, makam dizisi bilgisi verilmeyen 35 adet eserin⁴, 11 tanesinin ses kayıtlarına ulaşılmış, makam dizisi tespiti yapılmış ve toplam 164 eserin makam dizisi bilgisi verilmiştir. 24 adet eserin ses ya da görüntü kaydına ulaşılammış ve makam dizisi birimi belirtilmemiştir. “Şu Gurbet Ellerin Yeli Sert Olur” eserinin 911 ve 1050 repertuar sıra numarası ile 2 kere kaydedilmiş olması sebebiyle, bulgulara 2 adet eser şeklinde dahil edilmiştir. Ayrıca yöre bilgisi bulunmayan 1 adet eser ve kaynak kişi bilgisi bulunmayan 1 adet eser tespit edilmiştir.

Tablo 1

Bozlakların Tasnifi

Eser İsmi	Yöre	Makam Dizisi	Başlangıç Sözcüğü	Konu	Hece Ölçüsü	Kaynak Kişi
AÇTIM PERDEYİ TURNAYI GÖRDÜM	Kırıkkale- Keskin	Muhayyerkürdi	Aman	Hapishane	10	Hacı Taşan
AĞ ELLERİN SALA SALA GELEN YAR	Kırşehir	Karcıgar Zembeme	Aman	Sevda	11	Neşet Ertaş

³ Bu ses aralığı, Türk müziği eğitim sisteminde kabul edilen ve karar sesin “la” kabul edildiği akort sistemine göre tanımlanmıştır. Bu seslerin gerçek frekansları diya pazona göre değişkenlik gösterebilir.

⁴ İlgili sitede, bozlakların verilen künye bilgilerinde “makamsal dizi” olarak geçmektedir. Bu ifade yerine çalışmamızda “kullanılan/icra edilen makam dizisi” ifadesi kullanılmıştır.

Tablo 1 (Devamı)

AKŞAM OLDU KIRAT YEMEZ YEMENİ Kırat Bozlağı	Orta Anadolu	Karciğar	Aman	Acı	11	Muharrem Ertaş
AKŞAMDAN MI GEÇTİN KAYALIK ÖZÜ	Kırıkkale-Keskin	Kürdi	Aman	Koçaklama	11	Hacı Taşan
AMAN OL DA KARA GÖZLÜM AMAN OL	Adana-Karaisalı Köyleri	Kürdi	Aman	Sevda	11	Mehmet Durhasan
ANAVARZA'NIN YAZILARI	Çukurova	Kürdi	-	Ölüm	9	Adanalı Hakkı Efendi
ANKARA'DA YEDİK TAZE MEYVAYI	Orta Anadolu	Kürdi	-	Ölüm	11	Şemsi Yastıman
ANKARA'DAN FERMAN GELDİ NEYLEYİM	Orta Toroslar Çukurova	-	-	Ayrılık	11	Mehmet Yağmur
ANLADIM EVVELDEN BÖYLEDİR TAKDİR	Kırşehir	Karciğar Zemzeme	Aman	Ayrılık	11	Neşet Ertaş
ARADIM DERDİME ÇARE Mİ BULDUM	Kırşehir	Hicaz	-	Keder	11	Neşet Ertaş
ARKADAŞIM GURBET ELDE VURULDU	Orta Anadolu	Acemkürdi	-	Ölüm	11	Ekrem Çelebi
ARPALAR SARARDI DA GİTTİK YOLMAYA Barak Dağı Bozlağı	Adana-Karaisalı Köyleri	Kürdi	-	Sevda	12	Neşet Damaksız
ASLI'M GİTTİ VATANIMDAN ELİMDEN	Yozgat	Hicaz	-	Keder	11	Erdem İlkaz
AŞAĞIDAN ASLAN PAŞAM GELİYOR Avşar Bozlağı	Orta Anadolu Orta Toroslar	Muhayyerkürdi	-	Koçaklama	11	Mehmet Yağmur
AŞAĞIDAN KALKTI BİR AKÇA GEYİK	Kırşehir	Kürdi	Ey Yar Ey	Sevda	11	Muharrem Ertaş
AŞAĞIDAN YUSUF PAŞAM GELİYOR	Çukurova	Muhayyer	Aydost	Koçaklama	11	Aşık Fikret Ünal
AŞK ATAŞI DÜŞTÜ GARİP GÖNLÜME	Kırşehir	Hicaz	-	Aşk	11	Neşet Ertaş

Tablo 1 (Devamı)

AYAĞINDA PAPUÇ BAŞINDA YAZMA	Çukurova	Muhayyer	-	Güzelleme	11	Aşık Hacı Karakılıç
AYDOS KIRK YILDA BİR KERE UĞRADIM	Orta Anadolu	-	Aydost	Keder	11	Cemile Akkuzu
AZİZİYE'YE GİDEN GELİN	Çukurova	Hicaz	-	Ölüm	8	Aşık İmami
BABINA DA DELİ GÖNÜL BABINA	Kırıkkale-Keskin	Muhayyer	Aman	Keder	11	Hacı Taşan
BAD-I SABAH BİR MEVLAYI SEVERSEN	Kırşehir	Kürdi	-	Sevda	11	Muharrem Ertaş
BAĞREK DAĞI DUMANIN VAR KARIN VAR	Orta Anadolu	Acemkürdi	-	Ayrılık	10	Necati Boran
BAHAR GELİR BOZ BULANIK AKARSIN	Kırşehir	Acemkürdi	-	Sevda	11	Aydın Çekiç
BANA BİR HAL OLDU CUMA GECESİ	Kırşehir	Kürdi	Aman	Ölüm	11	Bahri Altaş
BAŞIM ALIP ÇIKSAM BİR YÜCE DAĞA	Kırşehir	Hicaz	-	Gurbet	11	Neşet Ertaş
BAŞIM ALIP DİYAR DİYAR GİDEYİM	Kırşehir	Kürdi	-	Keder	11	Bahri Altaş
BAŞINDA PARE PARE GARIN VAR SENİN	Kırşehir	Gülizar	Aydost Aman	Keder	12	Çekiç Ali
BAYRAM GELDİ BENİM YARİM KAÇIYOR	Çorum	Hicaz	-	Ayrılık	11	Cafer Kaya
BEN DE GİTTİM BİR GEYİĞİN AVINA	Orta Anadolu	Karçiğar Zemzeme	Aman	Ölüm	11	Kâmil Abaloğlu
BEN GİDİYOM AMANETİM ALLAH'A	Kırşehir Kırıkkale	Hicaz	-	Ayrılık	11	Hacı Taşan
BEN MİYİM DÜNYADA BİR BAHTI KARA	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Aman	Keder	11	Bahri Altaş
BEN ÖLÜRSEM GARALARI BAĞLAMA	Kırıkkale-Keskin	Kürdi	-	Keder	11	Hacı Taşan

Tablo 1 (Devamı)

BEN ÖLÜRSEM KİMLER ÇALAR SAZIMI	Çorum-Alaca Saray	Kürdi	-	Keder	11	Yusuf Akkanat
BENDEN SELAM SÖYLEN MÜRSELOĞLU'NA Avşar Bozlağı	Çukurova	Muhayyer	Ey	Koçaklama	11	Mahmut Taşkaya
BENİM ANNEM YOL ÜSTÜNE GELİRSE	Orta Anadolu	Kürdi	-	Hapishane	11	Refik Başaran
BIRAKTIN YALINIZ GURBET ELLERDE	Kırşehir	Karciğar Zemezme	-	Ayrılık	11	Neşet Ertaş
BİN BİR HAYALINAN DOĞDUM ANAMDAN	Kırşehir	Buselik	Aydost	Keder	11	Neşet Ertaş
BİR ANADAN BU DÜNYAYA GELİNCE	Kırşehir	Gülizar	Aydost	Keder	11	Neşet Ertaş
BİR GÜZEL KIZ GÖRDÜM TUTMUŞ YOLUNU	Kırşehir	Karciğar Zemezme	Aman	Sevda	11	Neşet Ertaş
BİRGÜN ŞU DÜNYADAN YÜKLENİR GÖÇÜM	Kırşehir	Karciğar Zemezme	-	Keder	11	Gazi Özdemir
BİZE GAM ÇEKTİRDİ DE SEHPAYI HİCRAN	Kırıkkale-Keskin	Kürdi	Aman	Ayrılık	12	Hacı Taşan
BİZİM ELDEN GEÇTİ M'OLA OBALAR	Kırıkkale-Keskin	Muhayyerkürdi	-	Ayrılık	11	Hacı Taşan
BOĞAZINA TAKMIŞ BİR DİZGE HAKIK	Ankara-Çubuk	-	-	Ayrılık	11	Burhan Gökbalp
BU NASIL TALİHTİR BU NASIL KADER	Kırşehir Kırıkkale	Acemkürdi	-	Keder	11	Ekrem Çelebi
BU SABAH AĞARDI DAĞLARIN ÖZÜ	Kırşehir	-	-	Keder	11	Bahri Altaş
BU YIL BU DAĞLARIN KARI ERİMEZ	Kırşehir	Acemkürdi	Aman	Keder	11	Muharrem Ertaş

Tablo 1 (Devamı)

CERİT IRAKKA'DAN SÖKÜN EDİNCE	Kırıkkale-Keskin	Muhayyerkürdi	Aman	Koçaklama	11	Hacı Taşan
COŞKUN BİR SEL GİBİ AKTIM DURULDUM	Orta Anadolu	-	-	Ölüm	11	Necati Boran
ÇAMLIĞINDA ÇEŞMELERİ ÇAĞLIYOR	Yozgat-Boğazlıyan	Kürdi	-	Ölüm	11	Hüseyin Doğan
ÇIKIP ÇIKIP KAYABAŞI GEZMELİ	Orta Anadolu	Gülizar	Aman	Gurbet	11	Adnan Türköz
ÇIKTIKÇA SILAYA GÖZÜMDE YANAR	Nevşehir- Hacıbektaş	Hicaz	-	Gurbet	11	Veli Kangal
ÇIKTIM ÇİÇEK DAĞINA AYGAR GÖRÜNÜR	Kırşehir-Çiçekdağı	Karcıgar	-	Ayrılık	12	Dede Bekar
ÇOBAN KAVALINI DERTLİ ÇALIYO	Kırşehir	Hicaz	-	Ayrılık	11	Neşet Ertaş
ÇOK ZAMAN SABRETTİM TÜKENMEZ DERDİM	Kırıkkale-Keskin	Kürdi	-	Keder	11	Hacı Taşan
DAĞLAR SENİ DELİK DELİK DELERİM	Orta Toroslar	-	-	Ayrılık	11	Mehmet Yağmur
DAĞLAR SENİN GOYAĞINDA ŞAHİN	Kırıkkale-Keskin	Kürdi	Aydost Aman	Keder	13	Dede Bekar
DAVRAN KIRAT DAVRAN SİVRİ'YE DAVRAN	Orta Anadolu	Hicaz	-	Gurbet	11	Adnan Türköz
DAVRAN KIRATIM DAVRAN YOKUŞU DAVRAN	Niğde	-	-	Güzelleme	12	Halit Ongan
DERDİMİN ORTAĞI SİNEM BÜLBÜLÜ	Kırıkkale	Kürdi	-	Keder	11	Ekrem Çelebi
DEVEL'OĞLU DERLER GELDİM YANINA	Çankırı	Hüseyini	-	Ayrılık	11	Yusuf Özdemir
DEVREDİP GEZERSİN DAR-I FENAYI	Orta Anadolu	Hüseyini	-	Gurbet	11	Cemile Akkuzu

Tablo 1 (Devamı)

DİNEK DAĞI YENİ GELDİM GURBETTEN Avşar Bozlağı	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Aydost	Koçaklama	11	Muharrem Ertaş
DOĞAR YAZ AYLARI ÇİÇEKLER AÇAR	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Aman	Keder	11	Çekiç Ali
DOSTLARINAN BOZUK GİTTİ ARAMIZ Avşar Bozlağı	Orta Anadolu	Muhayyerkürdi	-	Koçaklama	11	Çekiç Ali
DOSTUM BENİ NİÇİN ZAR İNCİDİRSİN	Sivas-Şarkışla	Hüseyini	-	Ayrılık	11	Aşık Veysel Şatiroğlu
ELA GÖZLERİNİ SEVDİĞİM DİLBER Öksüz Ali Bozlağı	Çukurova	Muhayyer	-	Sevda	11	Aşık Kul Mustafa Mahmut Taşkaya
ELDE DEĞİL ELEM GELDİ GAZİLER	Çukurova	Muhayyerkürdi	-	Ölüm	11	Aşık Hacı Atılgan
EMİNE'M OTURMUŞ YOLUN ÜSTÜNE	Niğde	-	-	Sevda	11	Halit Ongan
EMİNE'MİN FİSTANI BİRMANDAN	Yozgat-Sorgun	Kürdi	-	Ayrılık	10	Hacı Özkan
ENGİNİNDEN YÜKSEĞİNE ÇIK OTUR	Kırıkkale-Keskin	Karciğar	Aman	Keder	11	Bahri İlhan
ENGİNLİK DEDİĞİN EYİ Bİ ŞEYDİR		Muhayyerkürdi	-	Aşk	11	Yusuf Akkanat
ERKEN DÜŞER ŞEKER DAĞIN GIRCISI	Orta Anadolu	Muhayyerkürdi	-	Ölüm	11	Neşet Ertaş
ESER BAD-I SABAH GÜL YÜZLÜ YARE	Yozgat-Sorgun	Kürdi	-	Keder	11	Hacı Özkan
FADİME'M İNİVERMİŞ GOCAOSMAN'LID AN AŞAĞI Sarı Mehmet'li Havası	Adana-Karaisalı Kırıklı	Kürdi	-	Ayrılık	16	Mehmet Durhasan
GABA DURAKTAN GELİP GEÇERKEN	Nevşehir- Hacıbektaş	-	Aman	Koçaklama	10	Veli Kangal

Tablo 1 (Devamı)

GAM GASAVET ÇEKME DİVANE GÖNLÜM	Çorum	Muhayyerkürdi	Aman	Koçaklama	11	Cafer Kaya
GAM GASAVET KALKMAZ OLDU BAŞIMDAN	Orta Anadolu	Muhayyerkürdi	-	Keder	11	Zekeriya Bozdağ
GAYRİ DAYANAMAM BEN BU HASRETE	Çorum-Alaca	Acemkürdi	-	Ayrılık	11	Ali İhsan Erdoğan
GEL CANANIM BENDEN HEZAR EYLEME	Çorum	Hüseyini	-	Ayrılık	11	Haydar Öztürk
GELELİ GÜLMEDİM BEN BU CİHANA	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Aydost Aman	Keder	11	Çekiç Ali
GENE TUTTU ŞU DAĞLARIN BORANI Amik Ağzı	Hatay	Kürdi	Aman	Koçaklama	11	Asım Kuzuluk
GEZDİR AĞAM GEZDİR KIRATI GEZDİR Kırat Bozlağı	Ankara	Muhayyerkürdi	-	Keder	11	Necmettin Palacı
GİNE BAHAR GELDİ AKAR BULANIK SELLER	Çankırı	Kürdi	Yar Yar	Sevda	13	Nurettin Çamlıdağ
GİNE BİR AYRILIK DÜŞTÜ SERİME	Ankara-Kalecik	Muhayyerkürdi	Ah Aman	Ayrılık	11	Mustafa Erkuş
GİNE GÖÇ EYLEDİ AVŞAR ELLERİ Avşar Bozlağı	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Aman	Koçaklama	11	Muharrem Ertaş
GİNE HABER GELMİŞ DOSTUN ELİNDEN	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Aman	Ayrılık	11	Neşet Ertaş
GİNE TELLİ TURNAM YARELENMİŞSİN	Kırşehir	Muhayyer	Aman	Gurbet	11	Muharrem Ertaş
GİRDİM MAHPUS DAMLARINA GÜL BENZİM	Niğde	-	Of Of	Hapishane	11	Halit Ogan
GİRDİM TÜNELE DAYALI KÜREK	Orta Anadolu	Kürdi	-	Ölüm	10	Aydın Çekiç
GİYE GİYE ESKİTMİŞSİN ALLARI	Kırşehir	Kürdi	Aman	Keder	11	Neşet Ertaş

Tablo 1 (Devamı)

GİYİNDİM KUŞANDIM GİTTİM DÜĞÜNE	Kırıkkale-Keskin	Hicaz	-	Ayrılık	11	Hacı Taşan
GÖKYÜZÜNDE BÖLÜK BÖLÜK UÇARSIN	Ankara-Çubuk	-	-	Sevda	11	Mustafa Erkuş
GÖKYÜZÜNDE UÇAN BÖLÜK DURNALAR	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Aman	Keder	11	Muharrem Ertaş
GÖNÜL NE GEZERSİN SEYRAN YERİNDE	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Aydos	Nasihahat	11	Muharrem Ertaş
GÖR Kİ FELEK BİZİ NELER EYLEDİ	Kırşehir	Hicaz	-	Keder	11	Neşet Ertaş
GURBET ELLERİNDE ALMA CANIMI	Kırşehir	Muhayyerkürdi	-	Keder	11	Aşık Said
GURNA HAMAMI DERLER BİR BÜYÜK GURNA	Kırıkkale-Keskin	Hicaz	Aman	Sevda	12	Hacı Taşan
GÜNAHİM ÇOKTUR GÖZÜM DOLAR YAŞINAN	Kırşehir	-	Aman	Münacat	12	Muharrem Ertaş
GÜZEL İZMİR DUMAN GİTMEZ BAŞINDA	Kırşehir	Kürdi	-	Koçaklama	12	Muharrem Ertaş
GÜZELİN ÇADIRI BOYRAZA YAMAÇ	Kırşehir	Kürdi	Aman	Sevda	11	Sabri Altaş
HAPİSHANELERE GÜNEŞ DOĞMUYOR	Kırşehir	Kürdi	-	Hapishane	11	Neşet Ertaş
HASAN DEDE SEN KESKİN'İN ERİSİN	Ankara-Çubuk	Muhayyerkürdi	-	Methiye	11	Mustafa Erkuş
HASTA DÜŞTÜM BİMECALİM BAFRA'DA	Yozgat	Muhayyerkürdi	-	Gurbet	11	Hafız Süleyman
HAZELİ DE DELİ GÖNÜL HAZELİ Türkmeni Bozlak	Çukurova	-	-	Nasihahat	11	Mehmet Yağmur
HELE BAKIN ŞU FELEĞİN İŞİNE	Kırşehir	Muhayyer	-	Keder	11	Neşet Ertaş
HER ANA DOĞURMAZ BÖYLE MOLLAYI	Kırıkkale-Keskin	Karçiğar Zembeme	-	Ölüm	11	Hacı Taşan

Tablo 1 (Devamı)

HER NE ZAMAN GÖRSEM SENİ EVEREK DAĞI	Kayseri	Kürdi	-	Keder	13	Ahmet Gazi Ayhan
HEVESLİK EYLEDİM YAVRU GETİRDİM	Çorum	Kürdi	-	Ölüm	11	-
HUB NAZARIM KALDI GELİN AHCANDA	Konya-Beyşehir	-	-	Sevda	11	İbrahim Çögür
HUBLARIN SERDARI MUZOM'U GÖRDÜM Elbeyli Bozlağı	Çukurova-Kadirli	Muhayyer	Ey	Güzelleme	11	Mahmut Taşkaya
HURİLER GILMANLAR DERGAHA GİDER	Kırıkkale	Gülizar Zemzeme	-	Aşk	11	Bektaş Gazeloğlu
IRAST GELDİM BİR KAŞLARI KEMANA	Kırşehir	Muhayyerkürdi	-	Sevda	11	Çekiç Ali
IRIZGIM ÇOK DEYİP MALA GÜVENME	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Aydost Aman	Keder	11	Neşet Ertaş
İLK AKŞAMDAN YÜKLEDİLER GÖÇÜMÜ	Kayseri-Bünyan	Kürdi	-	Ölüm	11	Adnan Türköz
İNİLEME KARADENİZ	Orta Anadolu	-	-	Ölüm	8	Mehmet Yağmur
KADERİM KADERİM BENİM KADERİM	Kırşehir	Kürdi	Aman	Keder	11	Bahri Altaş
KADİR MEVLAM SENİ SEVMİŞ YARATMIŞ	Çorum	Kürdi	-	Keder	11	Aşık Şekip Şahadoğru
KAHRAMAN DA BENİM YARİM KAHRAMAN	Kırşehir	Kürdi	-	Ayrılık	11	Çekiç Ali
KALKIN DURNALAR VAN'DAN ÇEKİLİN	Sivas	Kürdi	-	Nasihat	10	Selahattin Erorhan
KALKTI KISMET BU ELLERDE GAYRI	Kırşehir	Segah	Aydost	Keder	10	Muharrem Ertaş
KALKTI KISMET BU ELLERDEN GİDELİM	Kırşehir	Kürdi	Aydost	Keder	11	Neşet Ertaş

Tablo 1 (Devamı)

KARADIR KAŞLARIN ELA GETİRİR	Orta Anadolu	Kürdi	-	Sevda	11	Refik Başaran
KARŞIDAN KARŞIYA ELMALI DAĞLAR	Kırşehir	Muhayyer	-	Sevda	11	Muharrem Ertaş
KATIRCIOĞLU DER Kİ KIRILDI DALIM	Niğde	-	Of Of	Ölüm	12	Halit Oğan
KIRATIM KALK GİDELİM HARAPHANEDEN	Orta Anadolu	Muhayyerkürdi	-	Gurbet	12	Ahmet Gazi Ayhan
KIRATINAN ENDİM KARA DİKMEDEN	Kırıkkale-Keskin	Kürdi	-	Keder	11	Hacı Taşan
KISMET KALKTI BU ELLERDE DURULMAZ	Kırşehir	Saba Zemzeme	Aydost	Keder	11	Muharrem Ertaş
KIZILIRMAK EDİRAFIN DAĞ MIDİR	Kırşehir	Kürdi	-	Ölüm	11	Haydar Akyol
KIZILIRMAK KAN AĞLIYOR YASINDAN	Niğde-Ulukışla	Kürdi	-	Ölüm	11	Gürbüz Sapmaz
KOÇU'NUN DAĞINA ÇIKAYDIM HEMEN	Kırıkkale-Keskin	Muhayyerkürdi	Aman	Gurbet	11	Hacı Taşan
KOVA KOVA İNDİRDİLER YAZIYA	Orta Anadolu	Kürdi	-	Acı	11	Muharrem Ertaş
KURBAN OLAM HABİP BIYIK TELİNE	Orta Anadolu	Kürdi	-	Gurbet	11	Zekeriya Bozdağ
KURBAN OLURUM MEZERİYİN TAŞINA	Ankara-Şereflikoçhisar	-	-	Ölüm	12	Elif Ekici
KÜÇÜKTEN GÖRMEDİM ANA KUCAĞI Katircioğlu Bozlağı	Niğde	Muhayyerkürdi	-	Keder	11	Nurettin Bayhan
MALUM OLSUN SANA BAK NE HALDEYİM	Çorum-Alaca	Kürdi	-	Keder	11	Aşık Şekip Şahadoğru
MANAVGAT YOLLARI SADE MERMERDEN	Orta Anadolu	Muhayyerkürdi	-	Keder	11	Refik Başaran

Tablo 1 (Devamı)

MECNUN GİBİ DOLAŞIYOM ÇÖLLERDE	Kırşehir	Saba Zemzeme	-	Ayrılık	11	Neşet Ertaş
MEKTUP DERKEN ŞİİR OLDU BAK YİNE	Kırıkkale	Muhayyerkürdi	-	Keder	11	Ekrem Çelebi
NAN-Ü GASEM NADE TAKSİMDE MEVLA Bana Mı Verdin	Kırıkkale- Keskin	Muhayyerkürdi	Aman	Keder	11	Hacı Taşan
NASIL METHEDİYİM KARAKURT SENİ	Kırşehir	Hicaz	-	Sevda	11	Veli Erten
NEDEN GARİP GARİP ÖTERSİN BÜLBÜL	Kırşehir	Karciğar Zemzeme	-	Keder	11	Muharrem Ertaş
NEDENDİR KÖMÜR GÖZLÜM NEDENDİR	Adana	Hüseyini	-	Ayrılık	10	Aziz Şenses
NEDİR BU BAŞIMDA BU SEVDA NEDİR	Kırşehir	Kürdi	-	Keder	11	Neşet Ertaş
NERDE KALDI VATANIMIZ ELİMİZ	Kırşehir	Muhayyerkürdi	-	Gurbet	11	Çekiç Ali
NEVŞEHİR DEDİKLERİ	Orta Anadolu	Hicaz	Aman	Ölüm	12	Refik Başaran
NEYNEYİM YALAN DÜNYA MALİ ZİYNETİ	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Aydost	Keder	12	Muharrem Ertaş
NİCE DEFTERLERDEN İSMİN SİLDİRDİM	Çukurova	Acemkürdi	-	Keder	11	Aşık Hacı Karakılçık
NİYE GAMLANIRSIN DİVANE GÖNÜL	Çorum	Kürdi	-	Keder	11	Şekip Şahadoğru
ÖTMESİN BÜLBÜLLER SOLMUŞTUR GÜLÜM	Kırıkkale	Muhayyerkürdi	-	Ölüm	11	Nuh Akgün
RAŞİT'LER SİLADAN ÇIKARKAN DA YEMENİ	Orta Anadolu	Muhayyerkürdi	-	Ayrılık	13	Refik Başaran
SAAT ÜÇ BUÇUKTA PAZARI GEZDİM	Orta Anadolu	-	-	Keder	11	Refik Başaran

Tablo 1 (Devamı)

SABAH GÜNEŞİ DOĞDU ÇIKTI YÜCEDEN	Kırıkkale	-	-	Ölüm	12	Şükrü Değer
SABAH GÜNEŞİ GİBİ DOĞUP PARLAMA	Adana-Karaisalı Çatayan	Gerdaniye	-	Sevda	12	Yaşar Karakuş
SABAHTAN KALKTIM YIKADIM YÜZÜM	Orta Anadolu	Muhayyerkürdi	-	Keder	11	Cemile Akkuzu
SANA DERİM SANA ANAVARZA KALESİ Avşar Bozlağı	Çukurova	Karciğar	Ey Ey	Güzelleme	13	Mahmut Taşkaya
SANKİ SAM YELİSİN ESTİN BAĞIMA	Kırşehir	Hüseyini	-	Keder	11	Neşet Ertaş
SARI YAZMA YAKIŞMAZ MI GÜZELE	Kırşehir	Acemkürdi	-	Sevda	11	Çekiç Ali
SEFİL BAYKUŞ NE GEZERSİN BU YERDE	Sivas-Şarkışla	Hüseyini	-	Sevda	11	Aşık Ali İzzet Özkan
SEHER VAKTİ BÜLBÜL EYLEME FİGAN	Kırıkkale	Karciğar Zemzeme	-	Gurbet	11	Gazi Özdemir
SEHER YELİ HER YELLERİN BAŞISIN	Kırşehir	Muhayyerkürdi	-	Gurbet	11	Refik Başaran
SİPER Mİ ALDIN ŞEKER DAĞININ YOLUNU	Aksaray	Muhayyerkürdi	Aman	Ölüm	13	Aşık Mehmet Akça
SİTEM TAŞLARINA VURDUM BAŞIMI	Kırşehir	Kürdi	-	Keder	11	Çekiç Ali
SİZİN BAĞDAN BİZİM BAĞA İN OLUR	Yozgat-Boğazlıyan	-	Güzeli m de	Sevda	11	Adem Kurtul
SON BAKIŞIM OLDU TOKLUMEN'İN KÖYÜNE	Kırşehir	Kürdi	-	Keder	13	Çekiç Ali Mazlum
ŞAD OLUP GÜLMEDİM ELLER İÇİNDE	Kırşehir	Kürdi	-	Gurbet	11	Neşet Ertaş
ŞAD OLUP GÜLMÜYOR KALBİ YASLIDIR	Kırşehir	Kürdi	Aman	Sevda	11	Çekiç Ali

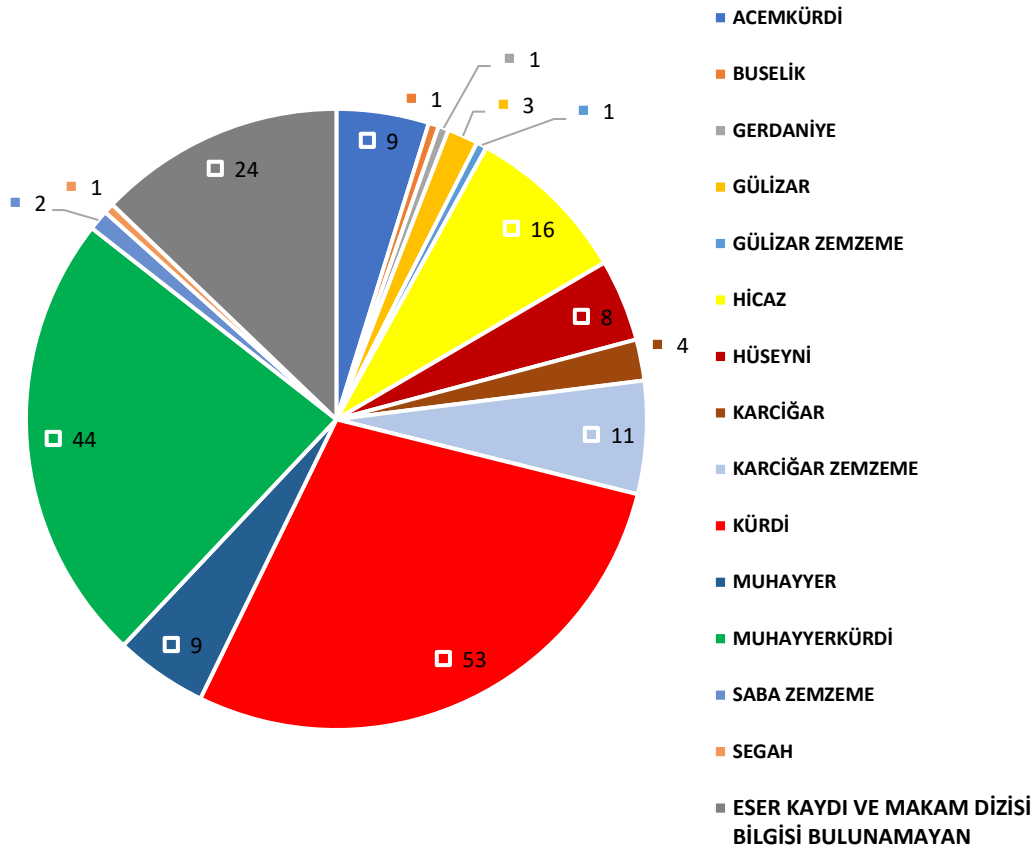
Tablo 1 (Devamı)

ŞEKER DAĞI'NIN HIÇ EKŞİLMEZ GİCİSİ	Kayseri	Kürdi	-	Gurbet	12	Ahmet Gazi Ayhan
ŞEN OLASIN YOZGAT DUMANIN GETMEZ	Yozgat	-	Aydost Aman	Ayrılık	11	Mustafa Uslu
ŞU GURBET ELLERİN YELİ SERT OLUR	Orta Anadolu	Muhayyerkürdi	Aman	Keder	11	Selahattin Erorhan
ŞU GURBET ELLERİN YELİ SERT OLUR	Sivas	Muhayyerkürdi	Aman	Keder	11	Selahattin Erorhan
ŞU YALAN DÜNYADAN USANDIM DOYDUM	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Aman	Münacat	11	Muharrem Ertaş
TAZE HABER GELDİ DOSTUN ELİNDEN	Kırşehir	Muhayyerkürdi	-	Ayrılık	11	Muharrem Ertaş
TONELE VARDIM DA DAYALI KÜREK	Aksaray	Acemkürdi	-	Ölüm	11	Aşık Mehmet Akça
TOR ŞAHİN MİSALİ EĞDİRİP BAKMA Bir Çift Durna Gördüm	Kırşehir	Kürdi	-	Ayrılık	11	Muharrem Ertaş
YAĞMUR YAĞDI BULANDI HAVA Avşar Bozlağı	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Of Of Of	Koçaklama	11	Muharrem Ertaş
YARIN YAYLASINA SEYRANA VARDIM	Kırşehir	Karciğar Zemzeme	Aman	Ayrılık	11	Çekiç Ali
YARMI'YA VARDIM DA BİR KANLI KÜREK	Çukurova	-	-	Ölüm	11	Mehmet Yağmur
YATIVERMİŞ KARGALI'NIN ÖZÜNE	Kırıkkale- Keskin	Kürdi	Aman	Ölüm	11	Nida Tüfekçi
YEĞİN OLUR DA YOĞNESE'NİN EKİNİ	Yozgat- Boğazlıyan	Kürdi	Aman	Ölüm	12	Hüseyin Doğan
YENİ GELDİM DİNEK DAĞI GURBETTEN Avşar Bozlağı	Kırşehir	Muhayyerkürdi	Of Of Aman	Koçaklama	11	Muharrem Ertaş

Tablo 1 (Devamı)

YİNE BAHAR GELDİ AKIYOR SELLER Emine Bozlağı	Niğde	-	-	Sevda	11	Ali Ercan
YORULDUM DA YOL ÜSTÜNE OTURDUM	Orta Anadolu	Hicaz	-	Ölüm	11	Çekiç Ali
YÜCE DAĞ BAŞINA EKİN EKEYİM	Çankırı	Hüseyini	-	Sevda	11	Yusuf Özdemir
YÜCE DAĞLAR SENİN KARIN VAR M'OLA	Kırşehir	Karciğar Zemzeme	-	Gurbet	11	Gülbüz Sapmaz
YÜCEDEN Mİ GELDİN SEN SEHER YELİ	Orta Anadolu	Kürdi	Aman	Ayrılık	11	Bahri Altaş
YÜKSEĞİNE KOYMADIM YEL ALIR DİYE	Ankara- Şereflikoçhisar	-	-	Ölüm	12	Elif Ekici
YÜKSEK İMİŞ ÇIKAMADIM AVLUNUZ	Orta Anadolu	Kürdi	-	Ayrılık	11	Cemalettin Gençtürk

Tablo 1'de bozlakların yöre, makam dizisi, başlangıç sözcüğü, konu, hece ölçüsü ve kaynak kişi tasnifi yapılmış olup; kullanılan makam dizilerinin dağılımı Grafik 1'de gösterilmiştir.

Grafik 1*Bozlakların Makam Dizilerine Göre Dağılımı*

Grafik 1'e göre; bozlaklarda 53 adet olmak üzere Kürdi, 44 adet olmak üzere Muhayyerkürdi, 16 adet olmak üzere Hıcaz makam dizisi en çok kullanılan makam dizileri olduğu tespit edilmiştir. Takiben azalan sıra ile; Karcığar Zemzeme, Acemkürdi, Muhayyer, Hüseyini, Karcığar, Gülizar, Saba Zemzeme, Buselik, Gerdaniye, Gülizar Zemzeme, Segah makam dizilerinin kullanıldığı bulgular arasındadır.

Tablo 2*Eser Kaydı ve Makam Dizisi Bilgisi Bulunamayan Eser Listesi*

1. Ankara'dan Ferman Geldi Neyleyim
2. Aydos Kırk Yılda Bir Kere Uğradım
3. Boğazına Takmış Bir Dizge Hakık
4. Bu Sabah Ağardı Dağların Özü
5. Coşkun Bir Sel Gibi Aktım Duruldum
6. Dağlar Seni Delik Delik Delerim
7. Davran Kıratım Davran Yokuşu Davran
8. Emine'm Oturmuş Yolun Üstüne
9. Gaba Duraktan Gelip Geçerken
10. Girdim Mahpus Damlarına Gül Benzim
11. Gökyüzünde Bölük Bölük Uçarsın
12. Günahım Çoktur Gözüm Dolar Yaşman
13. Hazeli De Deli Gönül Hazeli Türkmeni Bozlak
14. Hub Nazarım Kaldı Gelin Ahçanda
15. İnileme Karadeniz
16. Katırcıoğlu Der Ki Kırıldı Dalım
17. Kurban Olurum Mezeriyyin Taşına
18. Saat Üç Buçukta Pazarı Gezdim

Tablo 2 (Devamı)

19. Sabah Güneşi Doğdu Çıktı Yüceden
20. Sizin Bağdan Bizim Bağa İn Olur
21. Şen Olasın Yozgat Dumanın Getmez
22. Yarmı'ya Vardım Da Bir Kanlı Kürek
23. Yine Bahar Geldi Akıyor Seller Emine Bozlağı
24. Yüksekine Koymadım Yel Alır Diye

Repertükül ve diğer video WEB sitelerinde eserin ses ya da görüntü kaydına ulaşamadığı için makam dizisi bilgisi boş kalan 24 adet eser listesi Tablo 2 'de gösterilmiştir.

Tablo 3

Bozlaklarda Kullanılan Makam Dizilerinin Yörelere Göre Dağılımları

	Acemkürdi	Buselik	Gerhaniye	Gülizar	Gülizar Zemzeme	Hicaz	Hüseyni	Karçıgar	Karçıgar Zemzeme	Kürdi	Muhayyer	Muhayyerkürdi	Saba Zemzeme	Segah
ADANA	-	-	1	-	-	-	1	-	-	3	-	-	-	-
AKSARAY	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
ANKARA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	-	-
ÇANKIRI	-	-	-	-	-	-	2	-	-	1	-	-	-	-
ÇORUM	1	-	-	-	-	1	1	-	-	5	-	1	-	-
ÇUKUROVA	1	-	-	-	-	1	-	1	-	1	3	2	-	-
HATAY	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
KAYSERİ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	-	-	-	-
KIRIKKALE	-	-	-	-	1	3	-	1	2	7	1	7	-	-
KIRŞEHİR	4	1	-	2	-	7	1	1	7	18	3	19	2	1
NEVŞEHİR	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
NIĞDE	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-
ORTA ANADOLU	2	-	-	1	-	3	1	1	1	8	-	9	-	-
SİVAS	-	-	-	-	-	-	2	-	-	1	-	2	-	-
YOZGAT	-	-	-	-	-	1	-	-	-	4	-	1	-	-

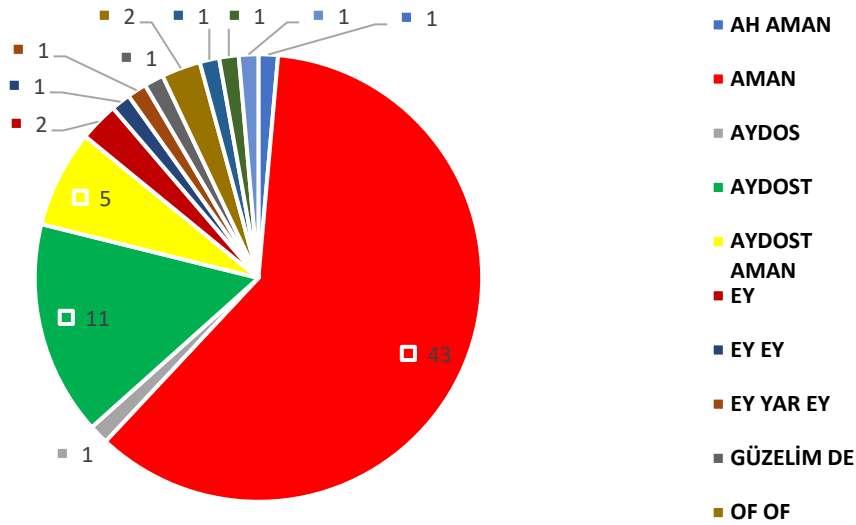
Bozlaklarda kullanılan makam dizilerinin yöre dağılımları Tablo 3'te gösterilmiştir. Yöre bilgisi bulunmayan 1 adet eser tabloya dahil edilmemiştir.

Tablo 3'e göre; bozlakların 85 adet ile Kırşehir, 26 adet ile Orta Anadolu, 22 adet ile Kırıkkale olduğu tespit edilmiştir. Takiben azalan sıra ile; Çorum, Çukurova, Yozgat, Adana, Sivas, Ankara, Çankırı, Kayseri, Aksaray, Niğde, Hatay, Nevşehir yörelerine ait bozlaklar bulgular arasındadır. Kırşehir'de en fazla kullanılan makam dizisinin 19 adet ile Muhayyerkürdi, 18 adet ile Kürdi, 7 adet ile Karçıgar, 7 adet ile Hicaz makam dizisi olduğu görülmektedir. Takiben azalan sıra ile; Acemkürdi, Muhayyer, Gülizar, Saba Zemzeme, Buselik, Hüseyni, Karçıgar, Segâh makam dizilerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Orta Anadolu havzası ülkenin tam orta bölümünde yer alan Eskişehir, Ankara, Çankırı, Kırıkkale, Kırşehir, Konya, Aksaray, Nevşehir, Yozgat, Sivas, Kayseri, Niğde ve Karaman illerini içine alan bölgedir. Ancak bozlaklar incelendiğinde Orta Anadolu havzası içinde yer alan illerin tamamında bozlakların yaygın bir biçimde icra edildiğini söylemek mümkün değildir. Tablo 3'e bakıldığında bozlakların Kırşehir ağırlıklı olmak üzere, ülkenin güneyine doğru inen geniş bir alan içerisinde var olan müzik kültürünün önemli unsurları olduğu görülmektedir. Buralarda bozlaklar müzik kültürünü yansıtan en belirgin öğedir. Oysa bugünün Türkiye'sinde bozlakları Ardahan'da ya da İzmir'de de bir icracı dinleyip, yorumlayabilmektedir. Bahsedilen "Orta Anadolu" havzası geleneksel icra ve müzik kültürünün haritasını ifade etmektedir.

Grafik 2

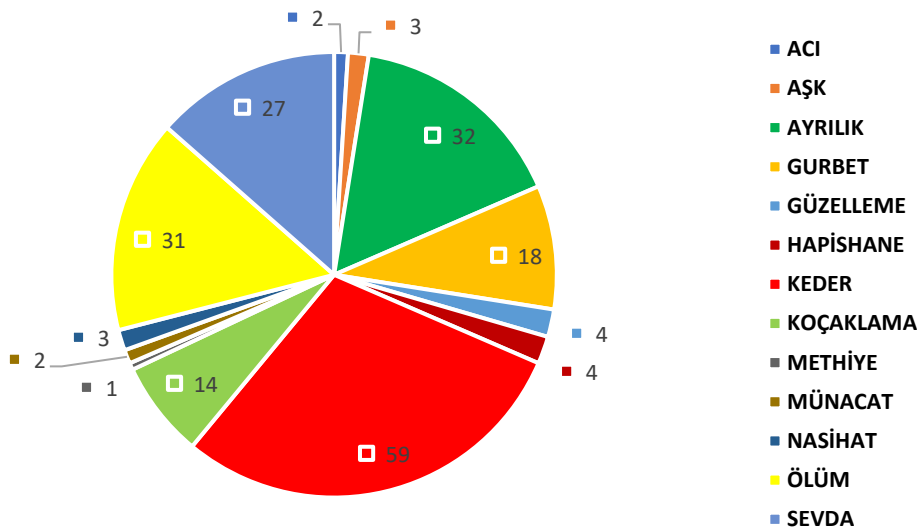
Bozlaklarda Kullanılan Başlangıç Sözlüklerine Göre Dağılımı



Grafik 2'ye göre; bozlakların en çok 43 adet ile "Aman", 11 adet ile "Aydost", 5 adet ile "Aydost Aman" sözcükleri ile başladıkları tespit edilmiştir. Takiben azalan sıra ile; "Of of", "Ey", "Ah aman", "Aydos", "Ey ey", "Ey yar ey", "Güzelim de", "Of of aman", "Of of of", "Yar yar" başlangıç sözcükleri kullanılmıştır.

Grafik 3

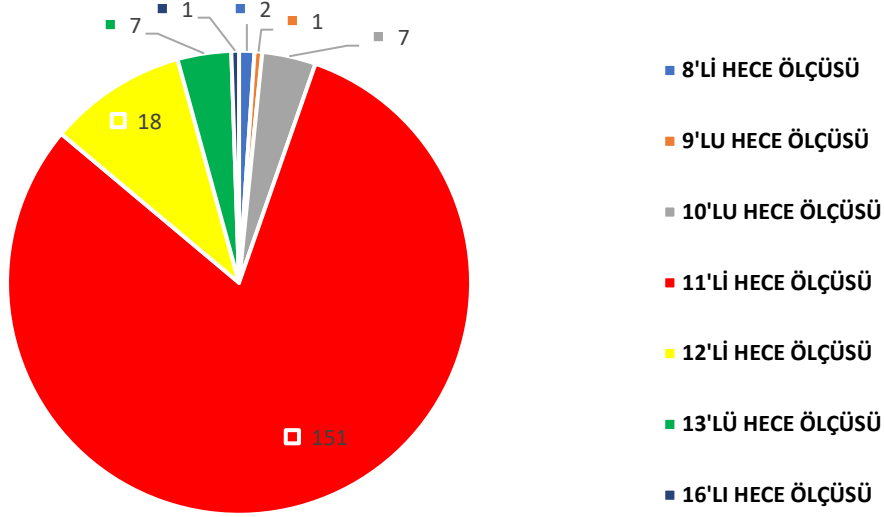
Bozlak Metinlerinin Konularına Göre Dağılımı



Grafik 3'e göre; bozlakların en çok 59 adet ile keder, 32 adet ile ayrılık, 31 adet ile ölüm konularını işlediği tespit edilmiştir. Takiben azalan sıra ile; seveda, gurbet, koçaklama, hapisane, güzelleme, aşk, nasihat, acı, münacat, methiye konuları bulgular arasındadır.

Grafik 4

Bozlak Metinlerinin Hece Ölçülerine Göre Dağılımı



Grafik 4'e göre; en çok kullanılan nazım şeklinin 151 adet ile 11'li hece ölçüsünü kullandığı koşma türünde olduğu tespit edilmiştir. Takibinde azalan sıra ile; 12'li, 10'lu, 13'lü, 8'li, 9'lu ve 16'lı hece ölçüleri bulgular arasındadır.

Tablo 4

Bozlakların Kaynak Kişiy ve Kullanılan Makam Dizisine Göre Dağılımı

	Acemkürdi	Buselik	Gerdaniye	Gülizar	Gülizar Zemzeme	Hicaz	Hüseyini	Karciğar	Karciğar Zemzeme	Kürdi	Muhayyer	Muhayyerkürdi	Saba Zemzeme	Segah
ADANALI HAKKI EFENDİ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
ADNAN TÜRKÖZ	-	-	-	1	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-
AHMET GAZİ AYHAN	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	1	-	-	-
ALİ İHSAN ERDOĞAN	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ASIM KUZULUK	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
AŞIK ALİ İZZET ÖZKAN	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
AŞIK FİKRET ÜNLÜ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-

Tablo 4 (Devamı)

AŞIK HACI ATILGAN	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
AŞIK HACI KARAKILIÇ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
AŞIK İMAMİ	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
AŞIK KUL MUSTAFA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
AŞIK MEHMET AKÇA	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
AŞIK SAİD	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
AŞIK ŞEKİP ŞAHADOĞRU	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	-	-
AŞIK VEYSEL ŞATIROĞLU	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
AYDIN ÇEKİÇ	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
BAHRİ ALTAŞ	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	4	-	1	-
BAHRİ İLHAN	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
BEKTAŞ GAZELOĞLU	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
CAFER KAYA	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-
CEMALETTİN GENÇTÜRK	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
ÇEKİÇ ALİ	1	-	-	-	1	-	1	-	-	1	3	5	-	-
ÇEKİÇ ALİ MAZLUM	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
DEDE BEKAR	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-
EKREM ÇELEBİ	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-
ERDEM İLKAZ	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
GAZİ ÖZDEMİR	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-
GÜRBÜZ SAPMAZ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-
HACI ÖZKAN	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-
HACI TAŞAN	-	-	-	-	-	-	3	-	-	1	5	1	5	-
HAFIZ SÜLEYMAN	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
HAYDAR AKYOL	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
HAYDAR ÖZTÜRK	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-

Tablo 4 (Devamı)

HÜSEYİN DOĞAN	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-
KAMİL ABALIOĞLU	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
MAHMUT TAŞKAYA	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	3	-	-
MEHMET DURHASAN	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-
MUHARREM ERTAŞ	1	1	-	-	-	-	-	-	1	1	5	2	9	1
MUSTAFA ERKUŞ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-
NECMETTİN PALACI	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
NEŞET DAMAKSIZ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
NEŞET ERTAŞ	-	-	1	-	1	-	5	1	-	4	5	1	3	1
NİDA TÜFEKÇİ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
NUH AKGÜN	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
NURETTİN BAYHAN	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
REFİK BAŞARAN	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	2	-	3	-
SABRİ ALTAŞ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
SELAHATTİN ERORHAN	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2	-
ŞEMSİ YASTIMAN	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
VELİ ERTEN	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
VELİ KANGAL	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
YAŞAR KARAKUŞ	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
YUSUF AKKANAT	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-
YUSUF ÖZDEMİR	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-
ZEKERİYA BOZDAĞ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-

Tablo 4'e göre; bozlaklara en çok kaynaklık etmiş isimlerin 22 adet ile Neşet Ertaş, 21 adet ile Muharrem Ertaş, 15 adet ile Hacı Taşan, 12 adet ile Çekiç Ali olduğu tespit edilmiştir. Neşet Ertaş'ın en çok 5 adet olmak üzere hicaz, 5 adet ile kürdi, 4 adet ile karcıgar zezeme makam dizilerinin kullanıldığı eserlere kaynaklık etmiştir. Bunların yanı sıra buselik, gülizar, hüseyini, muhayyer, muhayyerkürdi ve saba zezeme makam dizilerinin de kullandığı bulgular arasındadır. Muharrem Ertaş'ın en çok 9 adet olmak üzere muhayyerkürdi, 5 adet ile kürdi, 2 adet ile muhayyer makam dizilerinden de eserlere kaynaklık

ettiği; ayrıca acemkürdi, karcıgar, karcıgar zezeme, saba zezeme ve segah makam dizilerini de kullandığı bulgular arasındadır. Hacı Taşan'ın en çok 5 adet olmak üzere muhayyerkürdi, 5 adet ile kürdi, 3 adet ile hicaz makam dizisindeki eserlere kaynaklık etmiştir. Öte yandan karcıgar zezeme ve muhayyer makam dizilerini de kullandığı görülmüştür. Çekiç Ali'nin en çok 5 adet ile muhayyer ve 3 adet ile kürdi makam dizisinde eserlere kaynaklık ettiği; acemkürdi, gülizar, hicaz, karcıgar zezeme makam dizilerini kullandığı da görülmektedir.

5. Sonuç

Türk halk müziği repertuarı güncel kayıtlarına eriştiğimiz Repertükül WEB sitesinde; 188 bozlak türü ve eser bilgisi yayınlanmaktadır. Repertuar dışı kayıtlardan 6 tanesinin bilgisi verilmektedir. Bu çalışma kapsamında 188 bozlak türünün tasnifi yapılmıştır. Bu tasnifte kullanılacak eserlerin ismi, yöresi, dizisi ve kaynak kişi bilgileri Repertükül WEB sitesi referans alınarak düzenlenmiştir. Makam dizisi bilgileri, icraların başlangıç sözü, konu ve hece ölçüsü birimleri teyit edilerek dahil edilmiştir. Repertükül WEB Sitesi'nde makam dizisi bilgisi verilmeyen 35 adet eserin, 11 tanesinin ses kayıtlarına ulaşılmış, makam dizisi tespiti yapılmış ve toplam 164 eserin makam dizisi bilgisi bulgulara eklenmiştir. 24 adet eserin ses ya da görüntü kaydına ulaşılamamış ve makam dizisi birimi belirtilmemiştir. "Şu Gurbet Ellerin Yeli Sert Olur" eserinin 911 ve 1050 repertuar sıra numarası ile 2 kere kaydedilmiş olması sebebiyle, bulgulara 2 adet eser şeklinde dahil edilmiştir. Ayrıca yöre bilgisi bulunmayan 1 adet eser ve kaynak kişi bilgisi bulunmayan 1 adet eser tespit edilmiştir.

Bu doğrultuda bozlaklarda en çok kullanılan makam dizisinin 53 adet ile kürdi dizisi olduğu tespit edilmiştir. 44 adet olmak üzere muhayyerkürdi, 16 adet olmak üzere hicaz dizisi en çok kullanılan makam dizileri arasında olduğu görülmüştür. Ayrıca ardından sırası ile; 11 adet karcıgar zezeme, 9 adet acemkürdi, 9 adet muhayyer, 8 adet hüseyini, 4 adet karcıgar, 3 adet gülizar, 2 adet saba zezeme, 1'er adet ile buselik, gerdaniye, gülizar zezeme, segah makam dizilerinin kullanıldığı bulgular arasındadır. Toplam 14 farklı makam dizisine rastlanmıştır. Ankara'dan Ferman Geldi Neyleyim, Aydos Kırk Yılda Bir Kere Uğradım, Boğazına Takmış Bir Dizge Hakık, Bu Sabah Ağardı Dağların Özü, Coşkun Bir Sel Gibi Aktım Duruldum, Dağlar Seni Delik Delik Delerim, Davran Kıratım Davran Yokuşu Davran, Emine'm Oturmuş Yolun Üstüne, Gaba Duraktan Gelip Geçerken, Girdim Mahpus Damlarına Gül Benzim, Gökyüzünde Bölük Bölük Uçarsın, Günahım Çoktur Gözüm Dolar Yaşınan, Hazeli De Deli Gönül Hazeli Türkmeni Bozlak, Hub Nazarım Kaldı Gelin Ahçanda, İnileme Karadeniz, Katırcıoğlu Der Ki Kırıldı Dalım, Kurban Olurum Mezeriyin Taşına, Saat Üç Buçukta Pazarı Gezdim, Sabah Güneşi Doğdu Çıktı Yüceden, Sizin Bağdan Bizim Bağa İn Olur, Şen Olasın Yozgat Dumanın Getmez, Yarmı'ya Vardım Da Bir Kanlı Kürek, Yine Bahar Geldi Akıyor Seller Emine Bozlağı, Yüksekine Koymadım Yel Alır Diye eserlerinin ses kayıtlarına ulaşılamaması sebebiyle makam dizisi bilgisi verilememiştir.

Bozlakların en çok kayıtlı olduğu yöre 85 adet ile Kırşehir olduğu tespit edilmiştir. Kırşehir'de en fazla kullanılan makam dizilerinin 19 adet ile muhayyerkürdi, 18 adet ile kürdi, 7 adet ile karcıgar, 7 adet ile hicaz makam dizisi olduğu görülmektedir. Takiben azalan sıra ile; 4 adet acemkürdi, 3 adet muhayyer, 2 adet gülizar, 2 adet saba zezeme, 1 adet buselik, 1 adet hüseyini, 1 adet karcıgar, 1 adet segah makam dizilerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. 26 adet ile Orta Anadolu, 22 adet ile Kırıkkale yörelerine ait bozlakların da çoğunlukta olduğu görülmektedir. Orta Anadolu'da en çok kullanılan makam dizilerinin 9 adet ile muhayyerkürdi, 8 adet ile kürdi olduğu ayrıca 3 adet hicaz, 2 adet acemkürdi, 1'er adet ile Gülizar, hüseyini, karcıgar, karcıgar zezeme makam dizilerinin kullanıldığı görülmektedir. Kırıkkale'de en çok kullanılan makam dizilerinin 7'şer adet ile kürdi ve muhayyerkürdi olduğu ayrıca 3 adet hicaz, 2 adet karcıgar zezeme, 1'er adet ile gülizar zezeme, karcıgar, muhayyer makam dizilerinin kullanıldığı görülmektedir. Takiben azalan sıra ile; 9 adet Çorum, 9 adet Çukurova, 6 adet Yozgat, 5 adet Adana, 5 adet Sivas, 3 adet Ankara, 3 adet Çankırı, 3 adet Kayseri, 2 adet Aksaray, 2 adet Niğde, 1 adet Hatay, 1 adet Nevşehir yörelerine ait bozlaklar bulgular arasındadır.

Bozlakların en çok 43 adet olmak üzere “Aman” sözcüğü ile başladığı tespit edilmiştir. 11 adet ile “Aydost”, 5 adet ile “Aydost Aman”, 2’şer adet “Of of” ve “Ey”, 1’er adet ile “Ah aman”, “Aydos”, “Ey ey”, “Ey yar ey”, “Güzelim de”, “Of of aman”, “Of of of”, “Yar yar” başlangıç sözcükleri kullanılmıştır.

Bozlaklarda en çok 59 adet olmak üzere keder konularını işlendiği tespit edilmiştir. 32 adet ile ayrılık, 31 adet ile ölüm, 25 adet ile sevda konularını işlendiğine de sıkça rastlanılmıştır. Takiben sırası ile; 18 adet gurbet, 14 adet koçaklama, 4’er adet hapisane ve güzelleme, 3’er adet aşk ve nasihat, 2’şer adet acı ve münacat 1 adet methiye konularının işlenmiş olduğu bulgular arasındadır.

Bozlaklarda en çok kullanılan nazım şeklinin 151 adet ile 11’li hece ölçüsünün kullanıldığı koşma türünde olduğu tespit edilmiştir. Takibinde sırası ile; 18 adet 12’li, 7’şer adet 10’lu ve 13’lü, 2 adet 8’li, 1’er adet 9’lu ve 16’lı hece ölçülerinin kullanılmış olduğu bulgular arasındadır.

Bozlaklara en çok kaynak kişilik etmiş ismin 22 adet ile Neşet Ertaş olduğu; 5’er adet ile en çok hicaz ve kürdi makam dizilerinde esere kaynak kişilik ettiği tespit edilmiştir. Bozlaklara en çok kaynak kişilik etmiş diğer isimlerin 21 adet ile Muharrem Ertaş, 15 adet ile Hacı Taşan, 12 Adet ile Çekiç Ali olduğu görülmektedir. Muharrem Ertaş’ın en çok 9 adet olmak üzere muhayyerkürdi, Hacı Taşan’ın en çok 5 adet olmak üzere muhayyerkürdi, Çekiç Ali’nin en çok 5 adet ile muhayyer makam dizilerini kullandıkları tespit edilmiştir. Ayrıca takiben azalan sıra ile; 6’şar adet ile Bahri Altaş ve Refik Başaran, 4’er adet ile Ekrem Çelebi ve Mahmut Taşkaya, 3’er adet ile Aşık Şekip Şahadoğru ve Selahattin Erorhan, 2’şer adet ile Aşık Mehmet Akça, Aydın Çekiç, Cafer Kaya, Dede Bekar, Gazi Özdemir, Gürbüz Sapmaz, Hacı Özkan, Hüseyin Doğan, Mehmet Durhasan, Mustafa Erkuş, Yusuf Akkanat ve Yusuf Özdemir, 1’er adet ile Adanalı Hakkı Efendi, Ali İhsan Erdoğan, Asım Kuzuluk, Aşık Ali İzzet Özkan, Aşık Fikret Ünlü, Aşık Hacı Atılgan, Aşık Hacı Karakılıç, Aşık İmami, Aşık Said, Aşık Veysel Şatıroğlu, Bahri İlhan, Bektaş Gazeloğlu, Cemalettin Gençtürk, Çekiç Ali Mazlum, Erdem İlkaz, Hafız Süleyman, Haydar Akyol, Haydar Öztürk, Necmettin Palacı, Neşet Damaksız, Neşet Ertaş, Nida Tüfekçi, Nuh Akgün, Nurettin Bayhan, Sabri Altaş, Şemsi Yastıman, Veli Erten, Veli Kangal, Yaşar Karakuş, Zekeriya Bozdağ’ın kaynak kişilik ettiği tespit edilmiştir.

Kaynakça

- Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. (2006). Bozlak. İçinde: *Türk dünyası edebiyat kavramları ve terimleri ansiklopedik sözlüğü* (Cilt 6). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Betik, M. (2021). *Neşet Ertaş ve abdallık geleneğinin durumu*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi.
- Çelik, S., & Eroğlu, E. (2019). Muharrem Ertaş icrasında bozlakların incelenmesi. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 7(19), 193-208. <https://doi.org/10.12992/TURUK847>
- Demir, S. (2011). *Türk halk müziğinde tür meselesi*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Demir, S. (2013). *Türk halk müziğinde türler*. Usar yayıncılık.
- Duygulu, M. (1997). Anadolu abdallarında müzik. *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi – Halk Müziği Oyun Tiyatro Eğlence Seksiyon Bildirileri* (s. 108-122). Kültür bakanlığı yayınları.
- Erkan, S. (2008). *Kırşehir yöresi halk müziği geleneğinde abdallar*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eroğlu, T. (2017). Türk halk müziğinin Türkiye'deki coğrafi bölgelere göre temel özellikleri bakımından incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(41), 513-527.
- Güray, C., & Karadeniz, İ. (2019). Horasan'dan Keskin'e bir çığlık: Muharrem Ertaş "kırat bozlağı'nın çok katmanlı analizi üzerinden orta Asya'dan Anadolu'ya âşıklık geleneğinin izini sürmek. *Milli Folklor* (122), 76-93.
- Karakaya, O. (2002). *Türk halk müziği'nde bozlak kavramı üzerine bir araştırma*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Karakaya, O., & Önal, H. (2010). Türk halk müziğinde bir uzun hava türü olarak bozlak. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (27), 709- 726.
- Özbek, M. (1998). *Türk halk müziği el kitabı terimler sözlüğü*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Parlak, E. (1990). *Bozlaklar*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Parlak, E. (2013). *Garip bülbül Neşet Ertaş hayatı-sanatı-eserleri*. Demos Yayınları.
- Repertükül, & Türküpedia. (2016). *Bozlaklar*. <https://www.repertukul.com/> adresinden 18 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Solakoğlu, S. (2011). *Muharrem Ertaş icrâsında bozlakların incelenmesi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Şen, Y., & Aksu, C. (1999). Uzun havalarımızdan bozlak ve ustaları. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* (12), 107-109.
- Tokel, B. B. (2004). *Neşet Ertaş kitabı*. Akçağ Yayınları.
- Uslu, E. (2014). *Orta Anadolu abdallarının saz ve vokal icra özelliklerinin çözümlenmesi: Neşet Ertaş örneği*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Kocaeli Üniversitesi.
- Uslu, E. (2023). Yorum terimine Türk halk müziği açısından bir bakış. *İdil Dergisi* (110), 1739-1755. <https://doi.org/10.7816/idil-12-110-11>

Yılmaz, A. (2008). *Kırşehir örneklemesiyle Anadolu abdalları*. Tarih Yayınları.

Yiğitler, M. E. (2017). *Bağlama öğretiminde bozlak icrasına yönelik bir araştırma modeli ve uygulamadaki görünümü (Orta Anadolu bölgesi örneği)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.

Yöre, S. (2012). Kırşehir yöresi halk müziği kültürünün kodları ve temsiliyeti. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 9(1), 563-584.

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 çalışmaları 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.



Geleneksel Değerlerin Modern Dönemdeki Dönüşümü: Sebahat Akkiraz'ın 'Yeşil İpek' Eserinin İcrası

The Transformation of Traditional Values in the Modern Era: The Performance of Sebahat Akkiraz's 'Yeşil İpek'

Mehtap Uçar Tören^{1*}

Anıl Erkilinç²

Sertan Demir³

¹ Sakarya Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, Sakarya, Türkiye, mehtap.toren@ogr.sakarya.edu.tr

² Sakarya Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, Sakarya, Türkiye, anil.erkilinc1@ogr.sakarya.edu.tr

³ Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü Sakarya, Türkiye, sdemir@sakarya.edu.tr

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author



Öz: Halk, geleneksellik, modernizm ve postmodernizm gibi kavramlar, tarih boyunca farklı bağlamlarda çeşitli disiplinler tarafından tartışılmış ve anlamları, dönemsel dinamikler ile değer sistemlerine bağlı olarak sürekli değişip dönüşmüş, kesin yargılara varılamamıştır. Yapılan araştırmalarda folklor, sosyoloji ve kültürel antropoloji gibi alanlarda halk kavramının farklı açılardan değerlendirildiği gözlemlenmiş, gelenek ile modernizm arasındaki çatışmanın toplumsal dönüşüm süreçlerindeki karmaşıklığı vurgulanmıştır. Modernizmin anlaşılma çabası genellikle temel ilkeleri ve etkileri üzerine yoğunlaşmıştır. Geleneğin modernizmin tam bir karşıtı olarak algılanmasının, bazı sorunlara yol açabileceği düşünülmektedir. Her iki kavramın da birbirleriyle çatışması zorunlu değildir; hatta birbirleriyle doğrudan ilişkili ve birbirlerinin gelişimine katkı sağladığı düşünülebilir. Tarihsel olarak gelişimlerini birbirinden ayrı düşünmek, sağlıklı bir yaklaşım değildir. Ayrıca, postmodernizmin evrenselcilik ve ilerlemeci ideallere karşı çıkararak yerel, öznel ve çoksesli bir bakış açısı sunduğu gözlemlenmiştir. Bu çalışmanın odak noktası olarak ele alınan Sabahat Akkiraz'ın vokal icrasını, Bedük'ün ise çalgısal düzenlemelerini gerçekleştirdiği Yeşil İpek adlı eser, Türk halk müziğinin postmodern dönüşümünü örneklemektedir. Geleneksel ve modern müzik unsurlarının sentezlendiği bu eser, geleneğin zenginliğini korurken günümüz teknoloji imkanlarının kullanıldığı bir icra tarzı ortaya koymaktadır. Bu araştırma, geleneksel değerlerin modern dönemdeki dönüşümünü anlamak için nitel bir araştırma deseni kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Akademik dergilerde yayınlanmış makaleler, kitap bölümleri ve çevrimiçi veri tabanlarından elde edilen literatür, belirli başlıklar altında gruplandırılmış ve farklı disiplinler ve yaklaşımlar altında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halk, Geleneksellik, Modernizm, Postmodernizm, Yeşil İpek

Geliş Tarihi/Received: 19.09.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 08.11.2024
Yayınlanma Tarihi/ Available Online: 12.11.2024

Abstract: Concepts such as folk, traditionalism, modernism and postmodernism have been discussed by various disciplines in different contexts throughout history, and their meanings have constantly changed and transformed depending on periodic dynamics and value systems, yet no definitive conclusions have been reached. Studies in fields such as folklore, sociology and cultural anthropology have evaluated the concept of folk from different perspectives, emphasizing the complexity of the conflict between tradition and modernism in social transformation processes. Efforts to understand modernism have generally focused on its basic principles and effects. It is thought that perceiving tradition as a complete opposite of modernism may lead to some problems. Both concepts are not necessarily in conflict with each other; in fact, they are directly related and can be considered to contribute to each other's development. It is not a healthy approach to consider their historical development separately from each other. Moreover, it has been observed that postmodernism offers a local, subjective and polyphonic perspective by opposing universalism and progressive ideals. The work Yeşil İpek, which is the focus of this study, performed vocally by Sabahat Akkiraz and arranged instrumentally by Bedük, exemplifies the postmodern transformation of Turkish folk music. This work, which synthesizes traditional and modern music elements, reveals a performance style that uses today's technological possibilities while preserving the richness of tradition. This research was conducted using a qualitative research design to understand the transformation of traditional values in the modern period. The literature obtained from articles published in academic journals, book chapters and online databases were grouped under certain headings and analyzed under different disciplines and approaches.

Keywords: Folk, Traditionalism, Modernism, Postmodernism, Yeşil İpek

Extended Abstract

This research addresses issues such as folk, traditionalism, modernism and postmodernism as interpreted by different disciplines. In fields such as folklore, sociology and cultural anthropology, it has been observed that the concept of folk is addressed from various angles and the complexity of the conflict between tradition and modernism in the processes of social transformation is emphasized.

The concept of the people has been expressed with various meanings by many views and does not have a definition that can be considered generally valid. In different periods, it has been used to refer to those who make up society, people outside the upper class, the lower class, the peasantry, the plebeian class, people living in the countryside and having a traditional lifestyle. The concept of people also indicates an important community in terms of tradition and the pursuit of culture. According to these explanations, it is generally considered correct to use the term people to refer to any community of at least two people who are united by a common factor and who are committed to their traditions, regardless of class distinction.

Attempts to understand modernism have often focused on its basic principles and effects. The perception of tradition as a complete opposite of modernism may lead to some problems. In general, when the relationship between tradition and modernism is considered in the context of change and continuity, it is stated that both concepts can complement each other and make positive contributions to the development of societies.

The relationship between tradition and modernism has long been a topic of debate in social sciences and other disciplines. Tradition is defined as the cultural remnants and habits of a society from the past, while modernism is considered modernity. These two concepts are often perceived as opposites and presented as conflicting elements. However, instead of making a sharp distinction between tradition and modernism, it may be more constructive to present a perspective in which these concepts can complement or harmonize with each other. Both concepts are not necessarily in conflict with each other; in fact, they are directly related and contribute to each other's development. It is not a healthy approach to consider their historical development separately from each other.

Today, the debate on the distinction or confusion between modernism and tradition has become even more pronounced as different disciplines try to qualify their arguments and concepts towards a single goal. This makes it difficult to reach a correct conclusion in analyzing the tension between modernism and tradition. The lack of a common consensus has led to the fact that these concepts remain two different concepts that are still being interpreted and understood. In fact, it is thought that it would be healthier for the concepts of modernism and traditionalism to be in harmony with each other and to understand the traditional structures that continue to change or transform. Humans represent a tradition by nature and are exposed to the interaction of this tradition in the modern world they live in. Therefore, it is thought that modernism and tradition come together to form an evolving and changing structure, which also constitutes the purpose of this study.

The concept of postmodernism, which emerged while these debates were ongoing, reveals the need to re-evaluate the relationship between these two concepts by adopting an approach that questions and criticizes tradition and modernism. It has also been observed that postmodernism offers a local, subjective and polyphonic perspective by opposing universalism and progressive ideals. The concept of postmodernism is defined in the dictionaries of the Turkish Language Association as the name of various styles and orientations that emerged in the second half of the 20th century after the modernist quest lost its vitality. In some dictionaries, it is used in the sense of "post-modern". This concept was used by the German-British art historian and critic Nicholas Pevsner in 1966 and has since become widespread in different fields. The definition and content of postmodernism is controversial; for some it represents the age of new technologies, while for others it means environmentalism or pluralization and

fragmentation. Although there are different views on the emergence of postmodernism, it is accepted that it emerged as a critical reaction to modernism. Although this movement takes modernism as its basis and rejects it, it treats this rejection as an integral part of modernism. Therefore, postmodernism primarily manifests itself in an eclectic understanding and is defined by the principle of "anything goes" by embracing pluralism.

The work "Yeşil İpek" (Green Silk), which is the focus of this study, with vocal performance by Sabahat Akkiraz and instrumental arrangements by Bedük, exemplifies the postmodern transformation of Turkish folk music. This work, which combines elements of traditional and modern music, reveals a performance style that uses today's recording possibilities while preserving the richness of tradition. "Yeşil İpek" performed by Sabahat Akkiraz and Bedük represents a postmodern approach that synthesizes traditional elements of Turkish folk music with today's recording and performance possibilities. In addition to traditional instruments and vocal performances, the use of modern elements such as electronic music elements and guitar is noteworthy. It is thought that these arrangements aim to reach young listeners and introduce music to a new audience. The high viewership rates of YouTube videos of Akkiraz and Bedük's interpretations show the popularity of such modern interpretations. This postmodern approach facilitates the transfer of traditional cultural values to future generations while preserving them.

This study was conducted using a qualitative research design to understand the transformation of traditional values in the modern era. The literature review covers information obtained from reliable sources. These sources were collected from articles published in academic journals, book chapters and online databases. The literature was grouped under specific headings and analyzed under different disciplines and approaches.

1. Giriş

Çeşitli dönemlerde, toplumlar genellikle "halk" kavramını, yüksek sosyal sınıf dışındaki bireyleri, alt tabaka, köylüler, avam sınıfı ve kırsalda veya köyde yaşayan, geleneksel bir yaşam tarzına sahip insanlar gibi anlamlarla ifade etmişlerdir. Boratav'a (2019) göre, "halk" kavramının Tanzimat Fermanı ile birlikte önem kazanmaya başladığı görülmektedir. Bu dönemde bazı aydınlar, toplum için sanat anlayışı doğrultusunda halkın diline yönelerek sade bir dil kullanmaya çaba göstermiştir (s. 17). Bu kavram, gelenek ve kültür arayışı bağlamında önemli bir topluluğa işaret etmektedir. Genel ifadelerle göre, halkın kültürel bağları ve ortak geleneklerinin değerlendirildiği bu durum, folklorik açıdan büyük öneme sahiptir. 19. yüzyılda halk bilimi çalışmaları çoğunlukla kırsal alanda yaşayan ve "köylü" olarak adlandırılan kesime odaklanarak dar bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Bu sınırlı yaklaşım, folklor araştırmalarının kapsamını daraltmıştır. Ekici'ye (2013) göre halk biliminin yalnızca kırsal kesimle sınırlı olmadığı; belirli bir bölge, ülke ya da daha geniş bir coğrafyada geleneksel kültürü araştırmayı, incelemeyi, yaşatmayı ve bu kültürel değerleri geleceğe aktarmayı amaçlayan bir bilim dalı olarak ele alınması gerektiği vurgulanmaktadır (s. 41). Bu varsayımlar dikkate alındığında, ortak paydada birleşen ve halk kavramını oluşturan topluluk için geleneklerin en temel davranış biçimi olduğu söylenebilir.

Gelenek ve modernizm arasındaki ilişki, sosyal bilimlerde ve diğer disiplinlerde uzun süredir tartışılan bir konu olmuştur. Bu iki kavram genellikle zıt olarak algılanmış ve birbirleriyle çelişen unsurlar olarak sunulmuştur. Ancak, gelenek ve modernizm arasında keskin bir ayrım yapmak yerine, bu kavramların birbirini tamamlayıcı veya uyum içinde olabileceği bir bakış açısı sunmanın daha yapıcı olabileceği düşünülmektedir. Gelenek için toplumların ortak mirası ve kökleri olduğu düşüncesinin yanı sıra geleneklerin canlı ve dinamik olması, kendini yenileme becerisine sahip olmasının da önemli olduğu söylenebilir. Bu noktada modernizmin bazı imkanları, iletişim araçları, teknoloji ve ulaşım gibi faktörler geleneklerin unutulmadan nesilden nesile aktarılmasına katkı sağlayabilir.

Modernizm, 19. yüzyılın sonlarında başlayan ve özellikle 20. yüzyılda toplumsal, kültürel ve sanatsal alanlarda köklü değişiklikler getiren bir düşünce ve estetik hareketi olarak tanımlanır. Bu hareket, geleneksel yapı ve değerlerin sorgulanması, bireyin ön plana çıkması ve hızla sanayileşen toplumların yeni ihtiyaçlarına yanıt verme arayışıyla şekillenmiştir. Modernizm, aynı zamanda rasyonalite, bilim ve teknolojiye olan güvenin artmasıyla, "yeni" olana ve sürekli değişime vurgu yaparak toplumları dönüştürmeyi amaçlamıştır. "Aydınlanma Çağı ile birlikte yaşanan entelektüel dönüşüm, modernizmin temelini oluşturan dünya görüşünü şekillendirmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan modernizm; hümanizm, dünyevileşme ve demokrasi temelleri üzerine inşa edilmiş olup, bilimsel düşünce, akılcılık, ilerleme ve insan-merkezci bir ideolojiye dayanmaktadır" (Cevizci, 2005, s. 1185). Bu çerçevede modernizm, insanı evrenin merkezine alan ve akıl yoluyla bireysel ve toplumsal gelişimi teşvik eden bir yaklaşımı ifade eder. Marshall Berman'a (2013) göre modernliğin ilk aşaması, 16. yüzyılın başından 18. yüzyılın başına kadar süren ve insanların modern yaşamı kavramaya çalıştığı, ancak bu süreçte kolektif bir kamu bilincinin eksik olduğu dönemdir. İkinci aşama, Fransız Devrimi ile başlayan ve toplumun devrimci ve geleneksel yaşam biçimleri arasında bocaladığı, modernleşme düşüncelerinin kökleştiği dönemi kapsar. Üçüncü aşama ise 20. yüzyılda modernleşmenin küresel düzeyde yayılması, sanatta ve düşüncede modernist kültürün gelişmesi ve kentleşme, sanayileşme gibi büyük dönüşümlerin modern yaşamı şekillendirdiği dönemdir (s. 28, 29).

Modernizmden postmodernizme geçiş, toplumsal yapının akılcı ve tekdüze ilerlemeden çoklu, esnek ve çeşitliliği benimseyen bir anlayışa evrilmesini ifade eder. Modernizmin merkezi yapılarını ve büyük anlatılarını sorgulayan postmodernizm, bireysel deneyimler ile kültürel farklılıklara önem verir; bu süreç, sanattan edebiyata, sosyal bilimlere kadar pek çok alanda yeni yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Araştırmacılar, postmodernizmi genellikle modernizmin ardından gelen bir dönem olarak tanımlamaktadır. Hatipler'e (2017) göre postmodernizme dair iki temel bakış açısı öne çıkmaktadır: bir grup, postmodernizmi modernizmin sona erdiği bir çağ olarak kabul ederken; diğer grup, postmodernizmi modernizmin gelişmiş bir uzantısı olarak görmektedir (s. 35). Bingöl (2014) ise postmodernizmin, geç kapitalizm, meta-anlatılara yönelik kuşkuculuk, tekno-kapitalizm, sanayi sonrası toplum, neo-modernizm, eklektizm, gösteri toplumu gibi kavramlarla ilişkili olarak modernizmin devamı, sonucu ya da reddi şeklinde tanımlandığını ifade eder (s. 17).

Bu araştırma, müzik folklorunun derin köklerine ve geleneksel öğelerine odaklanırken, modernizmin etkilerini ve dönüşüm süreçlerini göz önünde bulundurmaya amaçlamaktadır. Bu bağlamda, geleneksellik, modernizm ve postmodernizm kavramları üzerine yapılan çalışmalar incelenmektedir. Başlangıç olarak, bu kavramların temelinde yer alan "halk" kavramının kavramsal bir değerlendirmesi yapılacak olup, halkın kim olduğuyla ilgili yapılmış çalışmalardan yola çıkılarak bir analiz sunulacaktır.

Bu çalışmanın amacı, gelenek ve modernizm arasındaki ilişkiyi anlamak ve bu kavramları birbirini tamamlayan unsurlar olarak ele almak üzerinedir. Gelenek, bir toplumun geçmişten gelen kültürel kalıntıları ve alışkanlıklarını ifade ederken, modernizm çağdaşlık kavramını temsil etmektedir. Bu iki kavram, çoğunlukla birbiriyle çelişen olgular olarak görülmüş olsa da, bu çalışmada gelenek ve modernizmin keskin sınırlarla ayrılması yerine, uyumlu veya birbirini destekleyici özelliklerle ele alınmaları amaçlanmaktadır. Bu çerçevede, "Geleneksel değerlerin modernleşme sürecinde kazandığı özgün unsurlar ve postmodern etkiler nelerdir?" sorusu araştırmaya yön veren bir bakış açısı sunmaktadır.

Bu bakış açısıyla araştırmada örnek olan Sabahat Akkiraz ve Bedük'ün Yeşil İpek eseri incelenmiştir. Eser derleme çalışmalarında Nida Tüfekçi tarafından TRT repertuvarına Kayseri ilinde kayıt edilmiştir. 2017 yılında yayınlanan "Sabahat Akkiraz ve Dostları 47" albümünde Sabahat Akkiraz'ın yöresel bir üslupla icra ettiği ve Bedük'ün düzenlemesini yaptığı "Yeşil İpek" adlı eser, Türk halk müziği unsurlarını taşıırken postmodern bir icraya dönüşmüştür. Eserin icrasında Türk halk müziğine uygun melodik yapılar ve ezgiler günümüz kayıt ve icra imkanları ile birleştirilmiştir. Akkiraz'ın, Türk halk müziğinin

geleneksel temel öğelerini koruyarak okuduğu türküyü, Bedük günümüz müzikal teknikleri ve düzenlemeleriyle yeniden yorumlamıştır. Bunun sonucunda, "Yeşil İpek" icrası, geleneksel müzik mirasını modern dönemin dinamikleriyle sentezleyen bir postmodern yaklaşımı yansıtmaktadır.

Kayseri yöresinde kayıt edilen "Yeşil İpek" eserinin geleneksel icralarında bağlama, kaval, kemane ve kaşık gibi enstrümanlara sıkça rastlanmaktadır. Akkiraz ve Bedük tarafından düzenlenen Yeşil İpek eserinde ise bu enstrümanların hiçbirinin kullanılmadığı günümüz teknolojisiyle desteklenen elektronik müzik öğelerinin ve gitar icrasının daha yoğun bir şekilde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu tür düzenlemelerde geleneksel enstrümanlar ve vokal icra ve elektronik ses efektleri harmanlanarak elde edilen modern yorumlar da görülmektedir. Bu düzenlemelerin amacının, geleneksel kültürel değerleri korurken, genç dinleyicilere de hitap etmek ve halk müziğini yeni bir izleyici kitlesiyle buluşturmak olduğu düşünülmektedir.

Resim 1

Sabahat Akkiraz - Yeşil İpek Ft. Bedük



YouTube platformundaki bu videolar izlenme oranına göre değerlendirildiğinde, Sabahat Akkiraz ve Bedük'ün yorumlarına yönelik yüklenen video yaklaşık olarak bir milyon izlenme oranına sahipken; tamamen geleneksel icra örneklerine odaklanarak eklenen Emel Taşçıoğlu'nun yorumunun izlenme oranı yaklaşık olarak 1000'dir.

Resim 2

Emel Taşçıoğlu - Yeşil İpek



Kaynak: <https://online-qr-generator.com/>

Not: Karekodlar (online-qr-generator.com) sayfasından oluşturulmuştur.

Bu platformdaki diğer geleneksel videoların izlenme oranı ise benzer seviyelerdedir. Günümüz teknolojisinin erişilebilirliği ve kullanım kolaylığı göz önüne alındığında, Yeşil İpek eseri için yapılan düzenlemenin amacına ulaşarak geleneğin postmodern bir yaklaşımla nesilden nesile aktarımını kolaylaştırdığı düşünülebilir.

Bu noktada, geleneksel unsurların modern tekniklerle buluşturulmasında halkın rolü önem taşımaktadır. Çünkü halk, hem bu değerlerin yaşatıldığı hem de değişim ve yeniliklerin kabul gördüğü toplumsal bir zemini temsil etmektedir.

2. Halk Kavramının Çeşitli Yüzleri

Halk kelimesi Arapça kökenli olup, dilimizde oldukça kullanılan kelimelerden birisidir. Türk Dil Kurumu (TDK, 2024) sözlüğünde, "Aynı ülkede yaşayan, aynı kültür özelliklerine sahip olan, aynı uyruktaki insan topluluğu, folk: Türk halkı." anlamında kullanıldığı belirtilmektedir. Nişanyan sözlükte kelimenin kökeni üzerine Arapça "xlq" kökünden gelen "herhangi bir insan topluluğu, ahali" sözcüğünden alındığı ifade edilmiştir. Bu sözcük Aramice/Süryanice "xelka" (pay, bölük, kısım) sözcüğü ile eş kökenlidir. Ayrıca Aramice/Süryanice "xalak" (pay etmek, bölmek) fiilinden türetilmiştir (Nişanyan, 2024).

Çeşitli görüşlerle farklı anlamlar taşıyan bir kavram olarak kullanılan halk kelimesi için Büyükyıldız (2015), bazen toplum, bezen aydınlardan ayrı bir topluluk bazen de aydınları topluluğun bir parçası olarak kabul eden görüşlerden bahsetmektedir (s. 105). Günümüz Türkçesinde kullanılmadan önce sekizinci yüzyılda Orhun anıtlarında "kara budun" kelimesinin aynı anlamda kullanıldığı ifade edilmektedir. Büyükyıldız, halk kelimesinin batı dillerinde de; ulusu kuran, kültürü kuşaktan kuşağa taşıyan ve sınıflaşmadan önceki tabakayı anlatan ifadelerin karşılığı olarak populus, vulgaris, volk ve folk gibi kelimelerin kullanıldığını belirtmektedir. Sınıflaşmadan önceki dönemlerde, Türkiye ve diğer ülkelerde "halk" terimi, feodal-soyul sınıfların altında bulunan ve sosyo-ekonomik yapıyı sürdüren geniş bir alt tabakayı ifade eder. Bu dönemde, "millet" aşamasına ulaşılmadan önce, halk kavramıyla ilişkilendirilen iki önemli özellik belirgin hale gelmiştir. Bunlar, devlet veya millet olma eğiliminde olan bir bilinç ile geleneksel adetlerle güçlenen bir "halk kültürü"dür (s. 106).

19. yüzyıldan itibaren yapılan çalışmalarda halk anlayışı ve terimini ifade eden topluluk genel olarak, sınıf farklılığının esas alındığı bir toplum anlayışına göre yapılmıştır. Ekici'nin (2004) çalışmasında, bazı Avrupalı toplumların, kendi sosyal hayatları, statüleri ve teknolojilerine dayanarak dünyanın en ileri toplumları oldukları varsayarak "halk" kavramını değerlendirdiği belirtilmektedir. Avrupalılar, halkı diğer gruplardan farklı bir topluluk olarak kabul ederken, onları medeni ve seçkin gruplardan da ayrı bir konumda değerlendirmişlerdir. Bahsedilen diğer toplulukları ise "ilkel", "vahşi" veya "primitif" olarak adlandırarak, halktan farklı bir kategoriye yerleştirmişlerdir (s. 5). Yine buna benzer bir konuda yaptığı çalışmada Dundes (1998, aktaran Ekici, 2003), halk kavramının genel nüfus içinde alt tabakayı, genellikle basit ve kaba bir grup olarak gösteren ve toplumun seçkin tabakasıyla karşıtlık oluşturan bir insan grubunu ifade ettiğini söylemektedir. Medeniyetin dışında yaşayan, eski moda olarak kabul edilen bir kesim olarak da algılandığını ve genellikle köylü kavramıyla eşdeğer olduğu şeklinde değerlendirmiştir (s. 139).

Orhan Acıpayamlı (1978), "Halk" kavramını, bir toplumun içinde ortak gelenekler, görenekler, davranışlar ve uygulamalarla yaşayan insan topluluğu olarak tanımlamıştır. Bu tanım, halkın kültürel yapı içindeki yerini ve toplumsal bağlarını vurgulamaktadır, ayrıca onları ortak bir kültürel düzende bir araya getiren unsurlara işaret etmektedir. Filizok (1991) çalışmasında Ziya Gökalp'ın ifadelerini şu şekilde aktarır: "Gökalp halk kavramını öncelikle felsefi ve soyut bir anlamda ele alarak, hükümeti "ruh" ve halkı "beden" olarak tanımlar. Daha sonra, halkın ailelerden, köylerden, aşiretlerden, sanat gruplarından ve siyasi firkalardan oluşan bir heyet olduğunu belirtir. Gökalp, halkı bazen kavim, bazen bir devletin mensupları, bazen de millet olarak tanımladığını ifade ederken, halkın milletin seçkin kesimi dışındaki kısmını temsil ettiğini vurgular. Ona göre, halk sınıf özellikleriyle değil, geleneksel, sözlü ve milli kültüre karşı takındıkları tavırlarla ayrı bir zümreyi temsil eder. Gökalp'ın bakış açısı, Avrupa'nın ötesine geçerek, modern halk anlayışına uygun görüşler sunmuştur" (s. 59).

Folklor perspektifinden ele alındığında, "halk" kavramı bir toplumun içinde yer alan ancak belirli özellikler bakımından değişkenlik gösteren bir varlık olarak değerlendirilir. Günümüzde, "halk" teriminin dünya genelinde sabit bir ölçü veya anlam taşımadığı, her bölgenin kendi evrimsel süreciyle ilişkili olarak çeşitli motifler sergilediği kabul edilmektedir (Büyükyıldız, 2015, s. 107). Bu bağlamda, "halk" kavramının anlamı ve içeriği, kültürel ve coğrafi faktörlere bağlı olarak farklılık gösterebilir. Tan'ın (1997) görüşüne göre folklorik açıdan halk kavramına bakıldığında halk, ortak sosyal ve kültürel

özelliklere sahip insan toplulukları olarak tanımlanabilir. Bu tanım, halkın kültürel bağları ve ortak gelenekleri üzerinden değerlendirilerek, folklorik açıdan önemli bir bakış açısını yansıtmaktadır (s. 17).

Dundes (1965, aktaran Mirzaoğlu, 1997), folklorun tarifinin 1846'da William Thoms tarafından ortaya atıldığından beri tartışmaların devam ettiğini ifade etmiştir. Bir çok tanımda "lore" (bilim, bilgi) üzerinde durulurken bir kısmında da "folk" (halk) kavramı üzerinde durulduğu görülmüştür. Yapılan pek çok tartışma ve çalışma neticesinde hala folklorun ne olduğu konusunda bir görüş birliği sağlanamamıştır (s. 74). Halk (folk) kavramının, en az bir ortak unsuru paylaşan ve en az iki kişiden oluşan bir grup insan olduğunu savunan Dundes (1998, aktaran Ekici, 2003), "grup içindeki ortak bir iş, dil veya din gibi sebep ne olursa olsun, grup üyelerinin kendilerinin varsaydıkları geleneklerinin olmasıdır" şeklinde yorumlamaktadır (s. 143). Dundes (1965, aktaran Mirzaoğlu, 1997), günümüzde bilimin folklor yerine halk kavramını daha az temel aldığı belirtir. Ancak, halk kavramını dar bir şekilde köylü toplum veya kırsal gruplarla sınırlayan bazı folkloristlerin hala var olduğunu vurgular. Bu dar tanım, şehirde yaşayanların halk olarak kabul edilmediği ve dolayısıyla onların folklorunun bulunmadığı sonucunu doğurabilir. Ayrıca, folklorun geçmişte yaşamış bir halk tarafından yaratıldığı ve günümüzde sadece parçalar halinde var olduğu yanlışlığının da hala mevcut olduğunu belirtir. Bu yanlış görüşe göre, günümüz halkı yeni bir folklor oluşturamaz; aksine, çağdaş halk, folkloru giderek unutmaktadır ve yakın gelecekte folklor tamamen kaybolacaktır (s. 75).

Halk kavramı, birçok görüş tarafından çeşitli anlamlarla ifade edilmiştir ve genel olarak geçerli sayılabilecek bir tanımlamaya sahip değildir. Çeşitli dönemlerde toplumu oluşturanlar, yüksek tabaka dışındaki insanlar, alt tabaka, köylü, avam sınıfı, kırsalda yaşayan, sözlü ve geleneksel bir yaşam tarzına sahip insanlar gibi anlamlarla ifade edilmiştir. Bunun yanı sıra halk kavramı gelenek ve kültür arayışı anlamında önemli bir topluluğu da işaret etmektedir. Bu açıklamalara göre genel olarak sınıf ayrımı yapmaksızın halk kavramını en az iki kişiden oluşan ve ortak bir faktörde bir araya gelmiş geleneklerine bağlı her topluluk için ifade etmenin doğru olduğu düşünülmektedir. Bu düşünceler dahilinde "gelenek" kavramını incelemenin faydalı olacağı değerlendirilmektedir.

3. Gelenek ile Modernizm Arasındaki Gerilim

TDK'ya (2024) göre "gelenek; bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon demektir." Geleneksellik ise geleneksel olma durumu şeklinde tanımlanmıştır. Nişanyan sözlükte gelenek kavramının gel fiilinden türediği ve -AnAk ekiyle türemiş olduğu ifade edilmektedir. Ayrıca görenek sözcüğüne nispetle üretildiği ve TDK, felsefe ve gramer terimlerine göre tarihçesi 1942'ye dayanan kelimenin anane ve tradidion olarak kullanıldığından bahsedilmektedir (Nişanyan, 2024).

Nisbet (2008), gelenek kelimesinin kökeninin Latince olduğunu ve "tradere" kelimesinden alındığını açıklamaktadır. Bu kelimenin "zamanla elden ele geçmek, yaymak ve dağıtmak" gibi anlamlara geldiğini belirtmektedir (s. 300). Williams'ın (2012) yorumuna göre İngilizce literatürüne on dördüncü yüzyılda Fransızca üzerinden girmiştir ve "teslim olma, babadan oğula aktarma, aşılama ve ihanet" gibi çeşitli anlamlarda kullanılmıştır (s. 386-387).

Yılmaz (2005) gelenek kavramının sosyal bilimlerdeki çeşitli tanımlamalarına yer vererek bir topluluğun geçmiş kuşaklardan devraldığı ve farklı aktarım yöntemleriyle gelecek kuşaklara ilettiği maddi veya manevi kurum ve uygulamaları içerdiğini belirtmiştir. Gelenekler, toplumların ortak mirası olarak kabul edilir ve toplumsal sürekliliğin ve meşruiyetin temeli olarak görülür. Gelenek, insanlara sorgusuz sualsiz inandıkları bir değerler haritası sağlar ve geleneğin egemen olduğu yerde hızlı bir değişme beklenmez. Sosyal bilimlerde, gelenek özellikle modernizmin karşıtı olarak konumlandırılmıştır ve eski toplulukların geleneksel değerlerin egemenliğinden kendini kurtaramadığı için "ilkel", "arkaik" veya "geleneksel" toplumlar olarak nitelendirilmiştir (s. 42).

Dellaloğlu (2011), gelenek kavramının yanlış anlaşılması ile modern olmanın önünde bir engelmış gibi görülen düşüncelerin aksine yapmış olduğu çalışmasında, geleneğin aslında “devam ederken değişen, değişirken devam eden” bir kavram olduğunu savunmuştur. Gelenek, zaten içinde değişimi mümkün kılan bir kavramdır. Bu anlamda, gelenek geçmişten günümüze değişerek ve devam ederek bugüne aktarılabilir. İnsanın kendisi de bir tür gelenek olarak kabul edilebilir, çünkü değişerek ve devam ederek varlığını sürdürebilir. Gelenek, sadece değişim, dönüşüm ve uyum sağlayarak devam edebilir. Mutlak bir sabitlik içinde devam etmek, insana özgü bir durum değildir. Bu nedenle, geleneklerin kendilik halinde devam etmesi, değişim ve uyuma kapalı bir anlayışı yansıtmaz; aksine, geleneklerin doğası gereği değişebilme ve dönüşebilme yeteneğini vurgular (s. 44).

Ayas (2020) çalışmasında, Batı dışı toplumlarda yerel gelenek genellikle değişime dirençle ve sabitlikle, modernlik ise dinamizmle ve değişimle ilişkilendirilir ancak, geleneğin kendini yenileme kabiliyeti sıklıkla göz ardı edilir ifadelerine yer vermektedir. Ayas, kendini yenileyemeyen geleneklerin tarih sahnesinden silindiğini belirtir ve eski ile yeni arasında mutlaka bir çatışma olması gerektiğini savunur. Örneğin, Türk müziği gibi köklü bir geleneğin, güncelliğini koruyarak canlılığını sürdürmesi, geleneğin adaptasyon yeteneğine işaret eder. Ayas'a göre, modernlik ve gelenek bir arada var olabilir ve birbirleriyle uyum içinde olabilirler. Hatta, modernizmin sunduğu imkanlar, iletişim araçlarının yaygınlaşması ve artan ulaşım gibi faktörler, geleneklerin gelişiminde önemli rol oynayabilir. Bu imkanlar, geleneksel kültürün daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayarak, geleneğin yaşamını sürdürmesine katkıda bulunabilir (s. 136).

Geleneğin genelde belirli kavramlar üzerinden tartışılması onun potansiyelini düşürmüştür. Bu nedenle geleneğin her bahsedildiğinde kavramın bizzat kendisi konuşulmak yerine kurgulanmış haline odaklanılmaktadır. Gelenek olarak belirtilen ile geleneğin kendisi arasındaki farkı gözler önüne koymanın en etkili yolu detaylıca incelemektir. Sosyal bilimlerde gelenek zıttı olarak karşımıza en çok çıkan kavram modernlik söylemidir (Karaaslan, 2021, s. 886).

Gelenek kavramıyla ilgili olarak Mak (2020), şu ifadeleri kullanır; “Gelenek; modern toplumların ideolojik olarak yaratmaya çalıştığı, tarihsel bir arka planla ilişkilendirilmiş, toplumsal birlik, aidiyet, bütünlük sağlamak veya statü ve otorite ilişkilerini meşrulaştırmak için oluşturulmuş kurallar, davranışlar ve semboller bütünü olarak da karşımıza çıkar. Bu karşılaşma içinde, geleneğin olağan var oluşunu aramamak gerekir. Çünkü bu yapay süreç sonunda gelenek, icat edilir” (s. 3-4).

Genel olarak, gelenek ve modernizm arasındaki ilişki, değişim ve süreklilik şeklinde ele alındığında, her iki kavramın birbirini tamamlayabileceği ve toplumların gelişimine olumlu katkılarda bulunabileceği ifade edilmiştir. Gelenek ve modernizm arasındaki ilişki, sosyal bilimlerde ve diğer disiplinlerde uzun süredir tartışılan bir konu olmuştur. Gelenek, bir toplumun geçmişten gelen kültürel kalıntıları ve alışkanlıkları olarak tanımlanırken, modernizm ise çağdaşlık olarak kabul edilmektedir. Bu iki kavram genellikle zıt olarak algılanmış ve birbirleriyle çelişen unsurlar olarak sunulmuştur. Ancak, gelenek ve modernizm arasında keskin bir ayrım yapmak yerine, bu kavramların birbirini tamamlayıcı veya uyum içinde olabileceği bir bakış açısı sunmanın daha yapıcı olabileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda modernizm kavramını farklı disiplinlerle, farklı bakış açılarıyla değerlendirmek gerekmektedir.

4. Modernizmin Anlaşılma Çabası

TDK (2024) sözlüklerinde, "modern" kavramı için "çağdaş" ve "çağcıl" anlamları verilirken, "modernizm" kavramı için "çağdaşlık" ve "güzel sanatlarda gelenekçiliğe karşı olan yenilikçi eğilim" anlamı geçmektedir. Nişanyan (2024) sözlüğünde Fransızca kökenli "modern" sözcüğü için "şimdiki zamana ait, asri" şeklinde anlamlar verilmiştir. Bu sözcüğün, Geç Latince "modernus" kelimesinden alıntı olduğu "adaba ve usule uygun, ölçülü, zamana göre" anlamlarına geldiği belirtilmektedir. "Modernizm" kavramının tarihçesine bakıldığında 1931 yılında yayınlanan Cumhuriyet gazetesinde "modernizm mektepsizlik demektir" şeklinde bir ifade yer almıştır. Modernite kavramının kökeninin

araştırıldığı çalışmada Çiğdem (2004), modern kavramının yeni olana, eski olandan farklılaşmış ve ilerlemiş olana gönderme yaptığını ifade etmektedir (Aktaran Erol, 2016, s. 51).

Batıda modernleşmenin, Rönesans'tan sonra Aydınlanma ile başladığı kabul edilmektedir. 17. ve 18. yüzyılları kapsayan bu çağ boyunca kiliseye karşı oluşan felsefi tepkiler, liberalizmin doğuşuna yol açmış ve kilise etkinliğini büyük ölçüde kaybetmiştir. Bunun bilim devriminden sonra sanayi devriminin ortaya çıkışı ve burjuvazinin yükselişi ile eşzamanlı olarak gerçekleştiğini belirtmek gerekir. Modernleşmenin tarihi gelişimi özellikle 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'daki içtimai, ekonomik ve politik sistemlerde oluşan değişimin bir ürünü olarak gelişen sonra da diğer Avrupa ülkelerine, Güney Amerika, Asya ve Afrika kıtalarına yayılan bir süreç olarak açıklanır. (Eisenstadt, 2014, aktaran Hancıoğlu, 2016, s. 176-177)

Modernizmi meydana getiren öncül fikirleri kolonizasyon, endüstrileşme ve pozitivism akımları olarak adlandırmak yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda modernizmi meydana getiren düşünce akımları kapsamında, Şimşek'in (2017) 18. yüzyılda başlayan Avrupa Aydınlanma hareketinin etkisiyle modernizmin dünya geneline yayılmasını ve bu durumun geniş kitleleri etkilemesi üzerine yapılan araştırmasında; modernizm temel düşünce tarzının, akıl, bilim ve teknolojinin insanların karşılaştığı her sorunu çözebileceği öngörüsüne dayandığını ifade etmektedir (s. 163). Modernizmin bilimsel akılçılık ve toplumsal ilerleme vurgusu, pozitivism, endüstrileşme ve kolonileşme süreçlerini bir araya getiren bir toplumsal yapı ortaya çıkarmıştır. Pozitivism felsefesi, evrene dair varsayımlarının yanı sıra bilim yapısına ilişkin de öngörülerde bulunmaktadır. Needham (1983), bu felsefenin temel yapısını "aslında fizik biliminden türetilen Anglo-Sakson deneyci düşüncenin, modern mantık adı altında tüm disiplinlere tek ve en doğru yöntem olarak önerilmesi" şeklinde tanımlar. Pek çok bilim insanı, bilimsel bilginin deneylerle doğrulanarak ortaya çıkmasını pozitivism olarak tanımlarken, buna karşı çıkan bazı bilim insanları eleştirel yaklaşımlar getirmiştir. Örneğin, Kuhn (1992), bilimi yönlendiren ana etkenin bilim insanlarının psikolojik ve sosyolojik özellikleri olduğunu belirtir ve bilimsel yasaların evrensel ölçütlerden ziyade bilim insanları arasındaki anlaşmalara dayandığını savunur (Aktaran Yanık, 2012, s. 80).

Arslan (2004), Marshall Berman'ın Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor adlı eserine yönelik eleştirel bir inceleme yaparak modernleşme sürecini şu şekilde değerlendirmektedir: "Bilimsel keşiflerin hız kazanması, endüstriyel kalkınmanın artışı, demografik dönüşümler, kentsel büyüme, ulus devletlerin yükselişi ve halk hareketlerinin etkisi, modernleşme sürecinin temel bileşenleri arasında yer almaktadır" (Berman, 2012, aktaran Arslan, 2004, s. 426). Bu dinamiklerin modernitenin karmaşık dönüşüm ve çatışma atmosferini beslediğini vurgulayarak, Berman'ın bu süreçleri modernleşme olarak tanımladığını ifade etmektedir. "18. yüzyılda aydınlanma ile birlikte Batı'da kullanılan kavram, modern kapitalist-endüstriyel devletin gelişimiyle paralel olarak, geleneksel düzenin zıddı olan ilerlemeyi, ekonomik ve idari rasyonalizasyonu ve sosyal dünyanın farklılaşmasını tanımlamaktadır" (Sarıbay, 2001, s. 4-5). Moderniteyi meydana getiren diğer bir kavram olan endüstrileşmenin ekonomik ve sosyal düzenlemelerdeki etkisi, yalnızca üretim ilişkilerini değil, aynı zamanda toplumsal yapıyı da derinden etkilemiş ve modern toplumların temel dinamiklerini şekillendirmiştir. Sosyal politika alanında yapılan bir çalışmada "endüstrileşme ile değişen geniş aile yapısının bazı işlevlerinin kamusal alana aktarıldığı; ancak Türkiye'de geleneksel ve modern özellikleri koruyan aile yapısının bireyselleşmeyle dönüşüm yaşadığı" vurgulanmaktadır (Epik, Çiçek & Altay, 2017, s. 35).

Modernizmin farklı bir bakış açısına kaynaklık eden kolonileşme, "modernizmin Batılı değerlerin evrensel olarak kabul görmesi gerektiğine olan inancının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Postmodernizm ise bu süreci eleştirerek yerel kimlikleri, kültürel farklılıkları ve sömürge sonrası toplumların sesini öne çıkarır; Batı merkezli anlatıları reddeder ve kültürel çeşitliliği savunur" (Dahl, 2020, s. 20). Bu çerçevede, "pozitivism, endüstrileşme ve kolonileşme, modernizmin temel yapı taşlarını

oluştururken, postmodernizm bu süreçlerin ürettiği homojenleştirici ve tekilci yaklaşımlara eleştirel bir karşı duruş sergilemektedir. Postmodern düşünce, farklı kimliklerin, çoklu perspektiflerin ve kültürel çeşitliliğin önemini vurgulayarak, modernizmin sunduğu tek tip anlatılara meydan okur" (Baudrillard, 1994, s. 35).

Modernizm kavramı akıl, bilim ve teknoloji üzerine inşa edilen bir düşünce tarzı olarak tanımlanırken, gelenek ve inancın insan yaşamını zorlayan unsurlar olarak değerlendirildiği vurgulanmaktadır. Batı merkezli modernizm anlayışının, geleneksel değerleri sorgulayıcı ve değişime dirençli bir yaklaşımla karşılaştığına dikkat çekilmektedir. Ayrıca, modernizmin beklentileri karşılayamaması sonucunda toplumlarda ve aydınların düşünce dünyasında kaos ve çıkmazlar yaşandığına vurgu yapılmaktadır. Aydınlanma döneminden günümüze uzanan bu süreçte, modernizm ve gelenek arasındaki çatışma ve çözüm arayışları, kültürel ve tarihsel bağlamda incelenmeye devam edilmiştir (s. 163).

Modernistler, geleneği günümüzde yaşanması gereken ve geleceğin inşasında terk edilmesi gereken bir kavram olarak görmüşlerdir. Diğer taraftan, muhafazakarlar gelenekleri olduğu gibi korumanın önemini savunmaktadırlar. Bu durum, modernistler ve muhafazakarlar arasında anlaşmazlıklara yol açmıştır. Bauman'ın ifadelerinde ise geleneği bir süreklilik olarak gören yaklaşımın modernliğe rehberlik etmekte veya onu tamamlamakta olduğu vurgulanmaktadır. Bu çeşitlilik, geleneğin ve modernliğin algılanmasında farklı bakış açılarının bulunduğunu göstermektedir (Armağan, 1997, Atay, 2004, aktaran Karadeniz, 2007, s. 63-155).

İlber Ortaylı (2003), modernleşmeyi var olan değişimin değişmesi olarak tanımlar. Yani, toplum zaten belirli bir ölçüde değişirken ani ve hızlı bir değişim dönemine girilmesi şeklinde açıklar (s. 13).

Karaarslan'ın (2021) geleneği modernizme karşı müdafaa odaklı yaptığı çalışmasında modernlik söyleminin, Batı dışı toplumlar üzerinde de etkili olduğu ve modernleşme ile geleneğin gerilemesi arasında doğrusal bir ilişki öne sürüldüğünü belirtmektedir. Bu yaklaşıma göre, Batılı toplumlar gibi modernleşen diğer toplumlar, geleneksel normlardan kurtulmalıdır. Modernlik, insan ve toplum hayatının her alanını etkileyerek geleneksel yapıları reddeder ve değiştirmeyi amaçlar. Modernlik söylemi, "ilerleme" ideolojisine dayanarak, geleneksel toplumları modern toplumlarla karşılaştırır ve farklılıkları göz ardı eder. Modernlik söylemi, genellikle modern düşünüş, eylem ve yaşam dışındaki her şeyi olumsuzlar ve "geleneksel toplum" ve "modern toplum" şeklinde genel bir ayırım yaparak toplumları tek bir kategori altında değerlendirir. Bu yaklaşım, geleneksel toplumların modern topluma karşı ortak özelliklerini vurgulayarak, toplumları genellikle aynı kategoriye indirger (s. 886).

Günümüzde, modernizm ile gelenek arasındaki ayırım veya birbirine karışma tartışmaları, farklı disiplinlerin kendi savundukları ve kavramları tek bir amaca doğru nitelendirmeye çalışmalarıyla daha da belirgin hale gelmiştir. Bu durum, modernizm ve gelenek arasındaki gerilimi çözümlenmekte doğru bir sonuca ulaşmamızı zorlaştırmaktadır. Ortak bir fikir birliğine varılamaması, bu kavramların hala yorumlanmaya ve anlaşılmaya çalışılan iki farklı kavram olarak kalmasına neden olmuştur. Aslında, savunulan modernizm ve geleneksellik kavramlarının birbiriyle uyum içinde olması ve değişerek veya dönüşerek devam eden geleneksel yapıların anlaşılması açısından daha sağlıklı olacağı düşünülmektedir. İnsanlar, doğası gereği bir geleneği temsil etmekte ve yaşadıkları modern dünya içinde bu geleneğin etkileşimine maruz kalmaktadırlar. Dolayısıyla bu çalışmanın amacını da teşkil eden, modernizmin ve geleneğin bir araya gelerek evrilen ve değişen bir yapı oluşturduğu düşünülmektedir. Bu tartışmalar devam ederken ortaya çıkan postmodernizm kavramı, geleneği ve modernizmi sorgulayan ve eleştiren bir yaklaşım benimseyerek, bu iki kavram arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirme gereksinimini ortaya koymaktadır.

5. İkinci Dalga Postmodernizm

Türk Dil Kurumu sözlüklerinde (2024) postmodernizm kavramının anlamı olarak, modernist arayışın canlılığını kaybetmesinden sonra 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelişlerin

adı şeklinde açıklanmıştır. Nişanyan sözlükte (2024): “Fransızca post-moderne veya İngilizce post-modern “«modern sonrası», 20. yüzyıl modernizmine tepki olarak doğan sanat ve düşünce akımlarına verilen ad” sözcüğünden alıntıdır.” şeklinde açıklanmıştır. Ayrıca ilk kullanımı 1966 yılında Alman-İngiliz sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni Nicholas Pevsner tarafından olduğu bilgisine ulaşılmaktadır. 1984 yılında bu akım için Cumhuriyet gazetesinde de yenilikçi (modernist) akımın ikinci dalgası şeklinde bahsedildiği görülmektedir.

Soykan’ın (1993) araştırmasında, postmodern tartışmalarının 1980’li yıllarda başladığı ve bu kavramın gündemi oldukça işgal ettiğinden bahsedilmektedir. Edebiyatta ilk olarak Irving Howe ve Herry Lewin’in mimaride ise 1975 yıllarında postmodernizmin öncülerinden olduğu söylenen Robert Ventur ve Denise Scott Brown ve postmodernizm teorisyeni Charles Jencks gibi isimlerin kullandığı ve gündeme getirdiği ifade edilmiştir. Herkes tarafından kabul edilebilir tek bir tanımı olmayan ve böylelikle içerik olarak tartışmalı bir kavram olan postmodernizm bazılarına göre yeni teknolojiler çağını temsil ederken, bazıları için çevrecilik veya çoğullaşma ve parçalanma anlamlarına gelir. Diğer bir grup ise postmodernizmi, toplumun yeni bir bütünleşmesi olarak görür. Ancak, postmodernizmin meşruluğunu sağlayacak net fenomenlerin olmaması ve başlangıç ve sonunun belirlenememesi gibi itirazlar da bulunmaktadır (s. 118).

Sarup (1988, aktaran Güçlü, 1997), postmodern kavramının ilk defa nerede ortaya çıktığı konusunda 1960’da New Yorklu sanatçılar ve eleştirmenlerle başlayıp 1970 yıllarında Avrupa’ya taşınıp sonrasında da yayıldığını ifade etmektedir (s. 188). Pinkney (1990) postmodernizm teriminin 1950 – 1960 yıllarında ilk olarak mimaride kullanılmaya başladığını ve daha sonra zamanla farklı değişim alanlarında da yaygınlaşarak genişlediğini belirtmektedir. King’in (2005) çalışmasına göre, postmodernizme dair yapılan tanımlamalarda hala bir uzlaşma sağlanamamış olmasına rağmen, küreselleşme, tüketim kültürü, merkezîyetçi devlet anlayışının değişmesi, bilginin metalaşması, yaşam tarzlarında oluşan değişim gibi durumlarla ilişkilendirildiği kabul edilmektedir (s. 519). Barktay’ın (2000) çalışmasında, postmodernizmin modernizm gibi belirgin süreçler üzerinden gelişmediği belirtilmektedir. Modernizmin 1. Dünya Savaşı ile patlak verdiği yerde postmodernizmin doğduğu ifade edilmektedir. Postmodernizmin, var olan kültürün eleştirilmesi gerekliliğine rağmen, bu eleştirinin postmodernizmle özdeşleştirilmesinin kolay olmadığı vurgulanmaktadır. Farklı postmodernist yaklaşımların olduğu ve bazılarının genel olarak kabul gören yaklaşımı benimseyerek gerçek bir eleştiri yapma olasılığını engellediği belirtilmektedir (s. 4). Kırılmaz ve Ayparçası’nın (2016) tüketim kültürüne yönelik çalışmasında, postmodernizm kavramının tartışmalı durumunun temel nedeninin, düşünürlerin farklı açılardan bu kavrama anlam yüklemelerinden kaynaklandığı belirtiliyor. Bu kavramın özellikle 1960’lardan 1980’lere kadar sanat, resim ve mimaride kullanılmasının yanı sıra, dünyadaki siyasal ve toplumsal hareketlenmelerin etkisiyle felsefe, sosyoloji gibi disiplinlerde de etkili olduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca 1980’lerde dünyanın çeşitli yerlerinde yaşanan değişimlere paralel olarak, postmodernizm kavramının yeni anlamlarla üretilmeye devam ettiği ifade edilmektedir. Küreselleşmenin hızla hissedildiği bu dönemde, ekonomik performansların üretimde yeni stil arayışlarını tetiklediği açıklanmaktadır (s. 42).

Kılıç ve Ağçoban’ın (2013) gelenek, modernizm ve postmodernizm kavramlarının İslam düşüncesi içindeki evriminin ele alındığı çalışmada, Batı’da ortaya çıkan postmodernizmin, Müslüman aydınları arasında gelenek ve modernizm tartışmasının postmodernizm üzerine kaydırıldığı belirtilmektedir. Postmodernizmin eski değerlere ve kutsal fikirlere yeniden bakma çağrısı, İslam düşünürlerini gelenek-modernizm tartışmasından postmodernizm üzerine odaklanmaya yönlendirmiştir. Ancak, postmodernizmin geleneği koruma önerisine rağmen, İslami düşüncenin değişmez prensipleri ile çatışabilecek radikal değişiklikleri öngörmesi, bazı zorluklara yol açmıştır (s. 240).

Erinç (1994), modernliğin eski kavramlarından hareketle yeni bir geçiş sürecinin varlığını vurgularken, postmodernizmin esnek ve açık uçlu yapısını da bu geçişle ilişkilendirir. Postmodernizm, modernizmin

ardından ortaya çıkan ancak onun üzerine inşa edilen bir akımdır. Bu akım, modernizmi temel alırken onu reddetse de, bu reddi modernizmin ayrılmaz bir parçası olarak ele alır. Dolayısıyla, postmodernizm öncelikle eklektik bir anlayış içinde kendini ortaya koyar ve çoğulculuğu benimseyerek "her şey olur" prensibiyle tanımlanır (s. 35).

6. Sonuç

Bu çalışma, farklı disiplinlerin bakış açılarıyla halk, geleneksellik, modernizm ve postmodernizm konularını ele alır. Gelenek ile modernizm arasındaki çatışmanın karmaşıklığını vurgularken, her iki kavramın da birbirlerini zorunlu olarak reddetmediği, hatta birbirlerinin gelişimine katkı sağladığı belirtilmiştir. Postmodernizmin yerel ve çoksesli bakış açısı öne çıkarılmıştır. Ayrıca, Sabahat Akkiraz'ın vokal icrasını ve Bedük'ün çalgısal düzenlemelerini gerçekleştirdiği Yeşil İpek adlı eser, Türk halk müziğinin postmodern dönüşümünü örneklemektedir. Bu eser, geleneğin zenginliğini korurken günümüz müzik unsurlarını da içerir.

Halk kavramının farklı disiplinlerdeki tartışmalarını inceledikten sonra, folklor, sosyoloji ve kültürel antropoloji gibi alanlarda çeşitli bakış açılarının olduğunu gözlemlenmiştir. Folklor çalışmalarında halk, anonim kültürel ürünlerin yaratıcıları olarak vurgulanırken, sosyoloji ve antropoloji bağlamında halk, belirli bir toplumsal sınıf veya grup olarak ele alınır. Bu çeşitlilik, halk kavramının anlamını ve kullanımını anlamının önemini vurgulamaktadır.

Gelenek ve modernizm kavramları, çok yönlü araştırmacıların ilgisini çeken ve geniş bir çalışma sahasını kapsayan konular haline gelmiştir. Bu çalışmaların çeşitli sonuçlarına rağmen, gelenek ve modern kelimelerinin kökenleri ve farklı disiplinlerde yapılan çalışmaların sunduğu tanımlar ve iddialar ele alınmıştır. Makalede, gelenek ve modernizm arasındaki kavramsal ve anlamsal tartışmalar incelenmiştir. Modernizmin geleneksel değerler ile çatışması, toplumların kültürel ve sosyal dönüşüm süreçlerindeki zorlukları göstermektedir. Gelenek ve modernizm, sosyal bilimlerde uzun süredir tartışılan ve farklı disiplinlerin bakış açılarıyla ele alınması gereken önemli konulardır. Geleneğin modernizmin zıttı olarak algılandığı durumlar üzerine yapılan çıkarımlar, bu konuların derinlemesine anlaşılması ve değerlendirilmesi açısından önemlidir.

Araştırmadan elde edilen bulgular, gelenek ve modernizm arasındaki ilişkinin karmaşıklığını ve çeşitliliğini vurgulamaktadır. Gelenek, modernizmle uyumlu olabileceği gibi onunla da çatışabilir. Ancak, her iki kavramın da birbirini tamamen reddetmediği ve hatta birbirlerinin gelişimine katkı sağladığı görülmektedir. Bu durum, geleneksel ve modern unsurların bir araya gelerek yeni bir sentez oluşturabileceğini göstermektedir. Modernizmin anlaşılması konusundaki çeşitli yaklaşımlar ve farklı disiplinler arasındaki tartışmalar, modernizmin kendine özgü karmaşıklığını ortaya koymaktadır. Gelenekselliğin modernizmle uyum içinde olması veya onunla birlikte değişerek dönüşmesi konusunda kesin bir mutabakat sağlanamamış olsa da, bu tartışmalar postmodernizmin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla, geleneksel ve modern unsurların etkileşimi ve postmodern yaklaşımlar, gelecekteki kültürel ve sosyal dönüşümleri anlamak için önemli bir alanı işaret etmektedir.

Postmodernizm, evrenselcilik ve ilerlemeci ideallere karşı çıkarak yerel, öznel ve çoksesli bir bakış açısı sunmaktadır. Bu kavram, modernist arayışın canlılığını kaybetmesinin ardından 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış ve farklı alanlarda kullanılmıştır. Postmodernizmin tanımı ve içeriği tartışmalıdır; bazıları için yeni teknolojiler çağını temsil ederken, bazıları için çevrecilik veya çoğullaşma ve parçalanma anlamlarına gelir. Postmodernizmin ortaya çıkışıyla ilgili farklı görüşler olsa da, modernizmin ardından doğan ve ona eleştirel bir tepki olarak kabul edilmektedir. Bu akım, modernizmi temel alırken onu reddetmekte ve bu reddi modernizmin ayrılmaz bir parçası olarak ele almaktadır. Dolayısıyla, postmodernizm eklektik bir anlayışla kendini ortaya koyar ve çoğulculuğu benimseyerek "her şey olur" prensibiyle tanımlanır.

Bu çalışmada, çeşitli disiplinlerdeki tartışmalar ve gelenek ile modern arasındaki etkileşimler incelenmiş ve Türk halk müziğinin postmodern dönüşüm Sabahat Akkiraz'ın "Yeşil İpek" eser icrası üzerinden ele alınmıştır. Gelenek ve modernizm kavramlarının tartışılmasının ardından, makalede postmodernizm için "Gelenekten beslenen ve modern unsurlar içeren yerli üretimler, kültürel çeşitliliği yansıtan önemli eserlerdir. Bu üretimler, geçmişin değerlerini modern tekniklerle birleştirerek yeni deneyimler oluşturur. Geleneksel unsurların korunması ve yenilikçi yorumlarla yeniden şekillendirilmesi, hem geleneksel kültürün devamlılığını sağlar hem de modern dünyanın ihtiyaçlarına yanıt verir." şeklinde bir tanımın, ulaşılan sonuçları açıklama bakımından yeterli olabileceği düşünülmektedir. Tüm bulgular değerlendirildiğinde, gelenek ile bağları olan ve modern dinamikleri bünyesinde barındıran yeni bir eserin postmodernizm olarak adlandırılması gerektiği sonucuna varılmaktadır. Bununla birlikte, Sabahat Akkiraz ve Bedük isimli sanatçıların geleneksel bir eser olan "Yeşil İpek Bükeyim"i modern unsurlar (kayıt teknolojileri, dijital çalgı/ses üretim gereçleri vb.) kullanarak yeniden yorumlamaları, bu eserin de "postmodernist" bir çalışma olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu bağlamda, söz konusu kayıt düzenlemesi postmodern bir örnek olarak sunulmuştur.

Gelenek ile bağları olan ve modern dinamikleri bünyesinde barındıran eserler, mimari ve diğer sanat alanlarında çeşitli örneklerle somutlaşmaktadır. Örneğin, mimaride Zaha Hadid'in Heydar Aliyev Merkezi, görsel sanatlarda Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi," ve tiyatrodaki Dostlar Tiyatrosu'nun geleneksel Türk tiyatrosunu modern tekniklerle birleştiren oyunları, geleneksel ile modern unsurların nasıl harmanlandığını ve bu sentezin nasıl zengin ve çok katmanlı eserler ortaya çıkardığını göstermektedir. Sanatçılar, batıya yönelim gösteren eserler yaratırken, geleneksel öğeleri de unutmamışlardır. Bu bağlamda, "Muhasipzade Celal", Demirdağ (2012) tarafından "Türk tiyatrosunda geleneksel ile modern buluşturmayı başaran yazarlardan biri" olarak değerlendirilmiştir. Yazar, geleneksel Türk tiyatrosunun tiplerine yakın karakterler yaratırken, teknik açıdan geleneksel unsurları klasik Batı tiyatrosunun 'çerçeve sahnesi'ne taşımıştır. Akkiraz ve Bedük'ün yayınladığı bu düzenleme, Türk halk müziği geleneğini postmodern bir bakış açısıyla yeniden yorumlayarak günümüz imkanlarının dinamikleriyle sentezleyen bir örnek olarak değerlendirilmiştir. Eserde, geleneksel ve modern müzik unsurlarının bir araya getirilerek yeni bir müzikal anlayışının ortaya çıktığı ifade edilmiştir (s. 43).

Geleneksel halk müziği çalgılarının kullanılmadığı bu eserde, vokal icraya ek olarak elektronik müzik öğeleri ve gitar gibi modern unsurların kullanımı dikkat çekmektedir. Bu düzenlemelerin, genç dinleyicilere ulaşmayı ve müziği yeni bir izleyici kitleyle buluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Akkiraz ve Bedük'ün yorumlarına yönelik YouTube videolarının yüksek izlenme oranları, bu tür modern yorumların popülerliğini göstermektedir. Bu postmodern yaklaşım, geleneksel kültürel değerleri korurken, gelecek nesillere aktarımını kolaylaştırmaktadır.

Sabahat Akkiraz'ın sesiyle icra ettiği Bedük'ün aranjmanını yaptığı eser üzerinden yapılan analiz, kültürel mirasımızın gelecekteki yönelimlerini anlamak ve yorumlamak için önemli bir katkı sağlamaktadır. Bu çalışmanın bulguları, kültürel çalışmalar, müzikoloji ve postmodernizm alanlarında ileri araştırmalara ilham verebilir ve bu konulardaki literatüre yeni bir boyut kazandırabilir.

Gelenek ve modernizm arasındaki ilişki konusunda yapılabilecek benzer araştırmalar, farklı disiplinlerin kesişim noktalarını daha derinlemesine inceleyerek bu alandaki bilgi birikimini artırabilir. Postmodernizmin yerel ve çoksesli bakış açısına odaklanan bu çalışma, kültürel dönüşüm süreçlerini anlamak için önemli bir model sunmaktadır. Gelecekteki araştırmalar, postmodernizmin etkilerini daha geniş bir coğrafi ve kültürel bağlamda inceleyerek bu konuda daha kapsamlı bir anlayış geliştirebilir.

Benzer müzik eserlerinin analizi üzerinde çalışılmasının, postmodernizmin müzikal ifadesini daha iyi anlamamıza yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Acıpayamlı, O. (1978). Halk. İçinde: *Halkbilim terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Alangu, T. (1983). *Türkiye folkloru elkitabı*. Adam Yayıncılık.
- Arslan, F. (2024). Katı olan her şey buharlaşıyor: Modernite deneyimi. Marshall Berman'ın kült eseri üzerine eleştirel bir inceleme. *Journal of Academic Social Science Studies*, 17(100).
- Ayas, G. (2020). *Musiki inkılabının sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim*. Ithaki Yayınları.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.
- Berktaş, F. (2000). Küreselleştikçe parçalanmış bir dünyanın düşünsel izdüşümü: Postmodernizm. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, (21-22).
- Berman, M. (1984). The signs in the street: A response to Perry Anderson. *New Left Review*, 0(144), 114-123.
- Berman, M. (2013). *Katı olan her şey buharlaşıyor: Modernite deneyimi* (B. Altuğ ve Ü. Peker, Çev.; 16. baskı). İletişim Yayınları.
- Bingöl, B. (2014). Postmodernizm ve kent tasarımı. *Ormanlık Dergisi*, 10(1), 14-22.
- Boratav, P. N. (2019). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Bilge Su.
- Büyükyıldız, H. Z. (2015). *Türk halk müziği (ulusal Türk halk müziği): Kültür taşıyıcılığı, tarih ve sınıflandırmaları*. Arı Sanat Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayıncılık.
- Çiğdem, A. (2004). *Bir imkân olarak modernite: Weber ve habermas*. İletişim Yayınları
- Dahl, E. (2020). *Colonialism and Postmodernism: The Quest for Identity in a Globalized World*. Academic Press.
- Dellaloğlu, B. (2011). Gelenek meselesi. *İstanbul University Journal of Sociology*, 3 (22), 43-46.
- Demirdağ, R. A. (2012). Musahipzade Celâl'in oyunlarında moderne dönüşen gelenek. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 1(2), 42-52.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk halk oyunları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dundes, A. (1997). Folklor nedir? (F. G. Mirzaoğlu, Çev.) *Folklore*, 1-3.
- Dundes, A. (2003). Halk kimdir? (M. Ekici, Çev.), *Halkbiliminde kuramlar ve yaklaşımlar* (139-157). Millî Folklor Yayınları.
- Ekici, M. (2004). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Geleneksel Yayınları.
- Ekici, M. (2013). 100. yılında Türk halk bilimi çalışmaları ve Türkiye kültür politikalarına eleştirel bir bakış. *Millî Folklor*, 25, 99.
- Emel Taşcıoğlu. (2023, Mayıs 10). *Yeşil ipek bükeyim*. [Video]. Youtube. https://youtu.be/fHMf18_x6zQ?feature=shared
- Epik, M. T., Çiçek, Ö., & Altay, S. (2017). Bir sosyal politika aracı olarak tarihsel süreçte ailenin değişen/değişmeyen rolleri. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 17(38), 35-58.
- Erinç, S. M. (1994). Postmodernizm'in tanımı. *Anadolu Sanat Dergisi* 2. 31- 45.
- Erol, P. Ö. (2016). Modernite projesinin kökenleri, dinamikleri ve sonu. *Sosyoloji Dergisi*, (33), 49-66.

- Filizok, R. (1991). *Ziya Gökalp'in edebî eserlerinde halk edebiyatı tesiri üzerine bir araştırma*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hancioğlu, H. (2016). Gelenek üzerine. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 2 (1), 1-14.
- Hatıpler, M. (2017). Postmodernizm, tüketim, popüler kültür ve medya. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1), 32-50.
- Karaaslan, E. (2021). Gelenek'in modern müdafaası: Bir modernlik söylemi eleştirisi. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 21 (3), 883-906.
- Karadeniz, S. (2007). Gelenek üzerine bir okuma denemesi: 'Geçmişle gelecek arasında gelenek', *Milel ve Nihal*, 4 (2), 29-47.
- Kılıç, A. F., & Ağçoban, S. (2013). Gelenek ve modernizm bağlamında İslam. *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15(28), 223-242. <https://doi.org/10.17335/sakaifd.219832>
- Kırılmaz, H., & Ayparçası, F. (2016). Modernizm ve postmodernizm süreçlerinin tüketim kültürüne yansımaları. *İnsan ve İnsan*, 3(8).
- King, C. S. (2005). Postmodern public administration: In the shadow of postmodernism. *Administrative Theory & Praxis*, 27(3), 517-532.
- Kuhn, T. S. (1992). *Eleştirmenlerime cevaplar*. Paradigma Yayınları.
- Mak, M. (2020). Bir kültürün dönüşümü: "Posttürkü". *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 1-33.
- Needham, J. (1983). *Doğunun bilgisi Batının bilimi* (H. Ü. Nalbantoğlu, Çev.). MEB Yayınları.
- Nisbet, R. (2008). Gelenek. İçinde: W. Outhwaite (Ed.), *Modern toplumsal düşünce sözlüğü* (M. Pekdemir, Çev.). (300). İletişim Yayınları.
- Nişanyan Sözlük. (2002). Gelenek. İçinde: *Türkçe etimolojik sözlük*. 20 Ocak, 2024 tarihinde <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/gelenek> adresinden edinilmiştir.
- Nişanyan Sözlük. (2002). Halk. İçinde: *Türkçe etimolojik sözlük*. 20 Ocak, 2024 tarihinde <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/halk> adresinden edinilmiştir.
- Nişanyan Sözlük. (2002). Modernizm. İçinde: *Türkçe etimolojik sözlük*. 20 Ocak, 2024 tarihinde <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/modernizm> adresinden edinilmiştir.
- Nişanyan Sözlük. (2002). Postmodernizm. İçinde: *Türkçe etimolojik sözlük*. 20 Ocak, 2024 tarihinde <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/postmodernizm> adresinden edinilmiştir.
- Ortaylı, İ. (2003). *Gelenekten geleceğe*. Ufuk Kitapları.
- Pinkney, T. (1990). *DH Lawrence and modernism*. University of Iowa Press.
- Sabahat Akkiraz. (2017, Ağustos 4). *Yeşil ipek ft. Bedük*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/Spk8dVp8mz0?feature=shared>
- Sarıbay, A. (2001). *Postmodernite, sivil toplum ve İslam*. Alfa Yayınları.
- Sarup, M. (1988). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). (1997). Ark Yayınları.
- Soykan, O. N. (1993). *Türkiye'den felsefe manzaraları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Şimşek, F. (2017). Modernizm ve gelenek arasında bir ütopya: Maske ve ruh. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (38), 161-178.
- Tan, N. (1997). *Folklor (halkbilimi): Genel bilgiler*. Halk Kültürü Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (1932). Gelenek. İçinde: *Türk Dil Kurumu sözlükleri*. 20 Ocak, 2024 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/?ara=gelenek> adresinden edinilmiştir.

Türk Dil Kurumu. (1932). Halk. İçinde: *Türk Dil Kurumu sözlükleri*. 20 Ocak, 2024 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/?ara=halk> adresinden edinilmiştir.

Türk Dil Kurumu. (1932). Modernizm. İçinde: *Türk Dil Kurumu sözlükleri*. 20 Ocak, 2024 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/?ara=modernizm> adresinden edinilmiştir.

Türk Dil Kurumu. (1932). Postmodernizm. İçinde: *Türk Dil Kurumu sözlükleri*. 20 Ocak, 2024 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/?ara=postmodernizm> adresinden edinilmiştir.

Williams, R. (2012). *Anahtar sözcükler, kültür ve toplumun söz varlığı*, (Çev.: S. Kılıç). İletişim Yayınları.

Yanık, A. (2012). Akademik görüş: Pozitivist modern bilimsel yaklaşımın eleştirisi. *Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi*, 7(3), 79-82.

Yılmaz, H. (2005). Gelenekçilik ve gelenekselleşme. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 1 (3), 39-53.

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 çalışmaları 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.



İzmir Cumaovası Zeybeklerinde Ezgi ve Ritim Yapısı

Melody and Rhythm Structure in Zeybeks of İzmir Cumaovası

Mehmet Kürşad Türkay^{1*} 
Attila Özdek² 

¹ Sakarya Üniversitesi, Çalgı Eğitimi
Bölümü, Sakarya, Türkiye,
mkturkay@sakarya.edu.tr

² Necmettin Erbakan Üniversitesi,
Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik
Eğitimi Anabilim Dalı, Konya, Türkiye,
argor73@hotmail.com

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author



Geliş Tarihi/Received: 10.10.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 08.11.2024
Yayınlanma Tarihi/ Available Online:
12.11.2024

Öz: Toplumlarda kültürün önemli bir boyutunu oluşturan halk dansları yüzyıllar boyunca çeşitli amaçlarla var olmuşlardır. Halk dansları ülkeler özelinde bile birçok alt çeşitliliğe sahiptir. Ülkemizde de Anadolu'nun farklı bölgelerinde farklı isimlerle bilinen bireysel veya grup halinde oynanan, halay, bar, zeybek, horon vb. halk dansları vardır. Bu dansların müzikle oluşturduğu bütünlüğün, ritmik ve ezgisel yapılarının incelenmesi, belirli karakteristiklerin tespiti açısından önemlidir. Ege bölgesinin yaygın ve bilinen oyunu olan zeybekler de bölgedeki her ilde ve ilçede farklı karakteristik müzik öğelerine sahiptir. Davul ve zurna ile açık alanda oynanan bu zeybeklerin müzikal özelliklerinin çeşitli ayrıntılarıyla tespit edilmesi ve sonrasında oluşacak zeybek müziği dağarcığının farklı boyutlarıyla karşılaştırılmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Bu kapsamda kendine özgü zeybek müziği karakterine sahip olduğu düşünülen İzmir ili Cumaovası ilçesi sözsüz zeybek oyunlarının müzikleri yerel kaynaklardan dinlenerek melodik ve ritmik yapıları ayrı ayrı gösterilecek şekilde notaya alınmış, ayrıca zeybekler ses genişliği, makam ve ölçü yapısı özellikleri bakımından incelenmiştir. Çalışma betimsel tarama modeli, gözlem, görüşme ve kaynak tarama tekniklerine dayalı nitel bir araştırmadır. Yörede yaşayan halkın adlandırdığı haliyle, İnce Memet Zeybeği, Soğukkuyu Zeybeği, Abdal Havası, Kemane Zeybeği, Ötme Bülbül Zeybeği, Sabahın Seher Vakti, Harmandalı Zeybeği ve İki Parmak Zeybeği araştırma kapsamında incelenmiştir. Zeybek ezgilerinin tamamının genel yapısı itibarıyla Türk Halk Müziği usul yapılarından 9 zamanlı bileşik usul yapısında olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Makamsal olarak ise Klasik Türk Müziği makamlarından Hüseyini, Kürdi, Nikriz ve Segâh makamlarıyla benzerlikler görüldüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Zeybek, Türk Halk Müziği, Halk Dansları, Davul, Zurna

Abstract: Folk dances, which constitute an important dimension of culture in societies, have existed for various purposes for centuries. Folk dances have many sub-diversities even within countries. In our country, halay, bar, zeybek, horon, etc. are folk dances danced individually or in groups, known by different names in different regions of Anatolia. Examining the integrity and rhythmic and melodic structures of these dances with music is important in terms of noting certain characteristics. Zeybeks, the common and well-known dance of the Aegean region, also have different characteristic musical elements in every city and district in the region. It is important to note the musical characteristics of these zeybeks, which are danced in the open field with drums and zurna, in various details and to compare them with the different dimensions of the zeybek music repertoire that will be formed later. In this context, the music of the wordless zeybek dances in the Cumaovası district of İzmir province, which are thought to have a unique zeybek music character, was listened to from local sources and notated in a way that their melodic and rhythmic structures were shown separately, and zeybeks were examined in terms of sound width, mode and meter structure features. The study is a qualitative research based on descriptive scanning model, observation, interview and source scanning techniques. İnce Memet Zeybeği, Soğukkuyu Zeybeği, Abdal Havası, Kemane Zeybeği, Ötme Bülbül Zeybeği, Sabahın Seher Vakti, Harmandalı Zeybeği and İki Parmak Zeybeği, as they are called by the people in the region, were examined within the scope of the research. It was concluded that all of the Zeybek melodies have a 9-beat compound rhythm structure from the Turkish Folk Music rhythm structures in terms of their general structure. It was also determined that there are similarities with the Hüseyini, Kürdi, Nikriz and Segâh makams from the Classical Turkish Music makams in terms of modal.

Keywords: Zeybek, Turkish Folk Music, Folk Dances, Drums, Zurna

Extended Abstract

When we look closely at the musical culture of a particular region, it is possible to observe more details about the musical characteristics of that region. So much so that it can be seen that there are many subheadings and genres that need to be evaluated on a much more micro scale within the various musical genre classifications used broadly for certain regions. In this sense, it is necessary to look at the legacy of Anatolia's ancient musical tradition that has reached us, starting from the smallest settlements where the zeybek culture is kept alive, and make detailed analysis.

In examining folk music examples that have different characteristics depending on the region, province, village and even individual, the metric structure of the music, along with its melodic structure, becomes important. The understanding of measure/procedure that forms the internal dynamics of the metric structure, the strong and weak time traffic and the rhythmic patterns used, especially the physical movements that occur depending on them, are the main elements that determine the dynamics of the dance as a whole. In our country, various percussion instruments are sometimes used to accompany folk dance examples adapted according to the melodic structure of our folk melodies with or without words, and sometimes to accompany folk dances and to realize the rhythmic structure and movement-directing beats of melodies performed with various instruments specific to the region.

Folk dances consist of continuous movement, melody and rhythm. These three concepts constitute the main details of folk dances. However, rhythm is more comprehensive and important for Turkish Folk Dances. It can be played without musical accompaniment, but although its tempo may vary, it is not possible to play it in moderation and without a certain rhythmic order. The actor hears that you must definitely hear the rhythm. The emphasis of the rhythm is very important for the actor and must coincide with his dance. Rhythm is used differently depending on the type of movement performed.

It is known that the instruments that accompany folk dances in the Cumaovası region are performed at weddings and entertainments, that the players of the instruments do not have any musical education, that they are transmitted from generation to generation through traditional master and apprentice relationships, and that they commonly use drums and zurna.

In order to research, understand and learn the Anatolian music culture in all its details, the studies that have been done and will be done on the zeybek music culture in Izmir province should be discussed under three separate headings as Menemen, Bergama and Cumaovası, and these three districts with different musical characteristics should be examined closely in the context of zeybek music, which is quite important.

The research looked closely at the music of wordless zeybeks in Cumaovası, where Yoruk culture is predominantly seen; It aims to present a body of data that will enable the comparison of Cumaovası zeybeks with both the characteristics of other zeybek music in Izmir and with the music of other regions where zeybek music lives in general.

While Zeybek melodies were notated, the details of the melodic and rhythmic structure were tried to be clearly revealed by showing the notations of the zurna and the hanging drums on separate staves. During the notation process, the writing style corresponding to the expressions "Düm, Tek and Yek" was used for the hanging drum. In the two-line rhythmic note writing staff, the "Düm" sound, which is a low sound in the hanging drum, is indicated in the lower line, and the high-pitched sound "Tek" is indicated in the upper line. The form of expression obtained by voicing the sounds "Düm" and "Tek", defined as "Yek", at the same time is shown with compound notes on the upper and lower lines. Zeybeks with a rhythmic structure of 9/2 and 9/4 are expressed as "Ağır Zeybek", and zeybeks with a rhythmic structure of 9/8 are expressed as "Kıvrak Zeybek".

All Cumaovasi wordless zeybek dances were performed with the accompaniment of hanging drums (davul) and zurna.

All Cumaovası zeybeks have been identified as nine-time, as is the case with zeybek music in general. According to the common meter structure classification approach in Turkish folk music, it has been observed that all zeybeks have a "compound nine-time" structure. While the "A" type of the 9-time compound rhythm is performed with the "3+2+2+2" setup in the dances İnce Memet, Soğukkuyu Zeybeği, Ötme Bülbül Zeybeği, Sabahın Seher Vakti, Harmandalı Zeybeği and Two Finger Zeybeği, Abdal Havası and Kemane Zeybeği are performed with the "3+2+2+2" setup. It is an example of the "D" type of the 9-stroke compound method, the "2+2+2+3" setup.

It has been observed that all eight zeybeks identified in Cumaovası have vocal ranges wider than one octave. In terms of decision pitches, four of the eight zeybeks are notated as "la", two as "sol" and two as "si".

When viewed from the perspective of the decision act and the hierarchy between the acts; Although there are transitions to different maqams within the zeybeks notated with the "la", three of them are "hüseyni" and one is "kürdi". It has been observed that zeybeks notated with the "sol" are under the influence of the "nikriz" mode and the "si" notated zeybeks are under the influence of the "segâh" mode.

Schematically based on the metronome values of local dances, Sabahın Seher Vakti Zeybeği is the fastest tempo play with its 9/8 rhythm structure and 70 BPM metronome value. If the 8 plays in question are to be classified as the character of Ağır ve Kıvrak Zeybek, the only Kıvrak Zeybek is Sabahın Seher Vakti Zeybeği.

When the drum-zurna performances of the identified zeybeks were examined, repetitive structures were detected between melody and rhythmic structure. Accordingly, in the parts where the zurna blows long sounds, small time scale groups are formed with the drum sticks, and in the melodies where the zurna plays with short time rhythms, the drum performance is carried out more simply.

1. Giriş

Belirli bir bölgeye ait müzik kültürüne yakından bakıldığında o bölgenin müzikal özellikleriyle ilgili daha fazla ayrıntıyı gözlemlemek mümkün olmaktadır. Öyle ki geniş anlamıyla belirli bölgeler için kullanılan çeşitli müzik türü sınıflandırmalarının içinde çok daha mikro ölçekte değerlendirilmesi gereken birçok alt başlık ve tür olduğu görülür. Bu manada Anadolu'nun kadim müzik geleneğine ait bize ulaşan mirasa belki de zeybek kültürünün yaşatıldığı en küçük yerleşim birimlerinden başlayarak bakmak ve ayrıntılı tahliller yapmak gerekmektedir.

Bölgeye, illere, köye ve hatta kişiye göre farklı özellikler taşıyan halk müziği örneklerinin incelenmesinde müziğin melodik yapısı ile birlikte metrik yapısı da önem kazanmaktadır. Metrik yapının iç dinamiğini oluşturan ölçü/usul anlayışı, kuvvetli zayıf zaman trafiği ve kullanılan ritmik kalıplar özellikle de bunlara bağlı oluşan bedensel hareketler, bir bütün olarak dansın dinamiğini belirleyen ana unsurlardır. Ülkemiz özelinde de bazen sözlü ya da sözsüz halk ezgilerimizin melodik yapısına göre uyarlanan halk oyunu örneklerine eşlik amacıyla çalınan, bölgeye özel çeşitli çalgılarla icra edilen ezgilerin, ritmik yapının ve harekete yön veren darpların gerçekleştirilmesinde çeşitli vurmali çalgılar kullanılmaktadır.

Müzik eşlikli halk oyunu türleri arasında en bilinen türlerden olan zeybeklerin incelendiği araştırmalarda, ezgisel yapının çoğunlukla ön planda tutulduğu ve ritmik yapıdaki ayrıntılara yeterince yer verilmediği görülmektedir. Yapılan bazı çalışmalarda zeybek oyunundaki oyuncunun hareketleri ve zurnanın çaldığı melodik yapı ayrıntılı olarak gösterilmekte ancak özellikle davulun çalınışı ile ilgili yeterli ayrıntıya yer verilmemesi dikkat çekmektedir. Kılıç (2017), yaptığı araştırmada Bergama Zeybeği oyunu esnasındaki bedensel hareketleri HPNS (Hareket Portesi Notasyon Sistemi) dans analiz yaklaşımıyla ortaya koyarken sadece ezgi notasını vermiştir. Koca (2009) ise bibliyografik araştırmasında zeybek müziğinin ezgisel ve ritmik yapısıyla ilgili çeşitli karakteristikleri sıralamakta ancak özellikle zeybek oyunlarında davul eşliğinin ayrıntılarına değinmemektedir. Ödemiş (2012)

tarafından yapılan çalışmada da Ötme Bülbül Zeybeği oyunu HPNS yöntemiyle analiz edilmiş ve zeybek sadece zurnanın çaldığı melodi ile simgelenmiştir. Erzincan (2006) ve Beyter (2013) yaptıkları zeybek konulu araştırmalarında, zeybeklerin bağlamada çalınması konusuna eğilmişler, ancak bu çalışmalarda da davul-zurnadan aktarılan zeybek müziklerinin sadece ezgisel boyutları ele alınmış, davul ile çalınışına dair ayrıntılara yer verilmemiştir. Erkan da (2020) yaptığı çalışmada zeybeklerin metrik yapısını ele almış ancak zeybeklerin icrasında davulun çalınış ayrıntıları sunulmamıştır. Öztürk'ün (2014) ağır zeybeklerin ritmik özelliklerini usûl anlayışı çerçevesinde incelediği çalışması ise zeybek müziklerini icra eden çeşitli yerel davulcuların performanslarını ayrıntılı bir notasyonla göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Araştırmanın hedef aldığı İzmir Cumaovası zeybeklerinin seslendirilmesinde de zeybek müziğinin genel karakterinde olduğu gibi davul ve zurnanın kullanıldığı görülmektedir. Araştırma bugüne kadar üzerine çok çalışma yapılmamış olan bu bölge zeybeklerinin ezgisel ve ritmik yapısını bir arada tahlil etmeye çalışan bir anlayışla yürütülmüştür.

2. Problem Durumu

Dans etmek insanoğlunun tarihi ile özdeş sayılabilecek bir iletişim ve ifade biçimidir. Bedensel hareketleri temel alan bu yapı Türk halk oyunları özelinde, müzik eşliğinde ve mutlaka belirli ritmik kalıplara bağlı yapılır. Günümüzde eğlence amaçlı bir içerik olarak görünse de geçmişe doğru gidildikçe dansın hem inançsal bir boyutu olduğu hem de çeşitli olay ve durumları tasvir ve anlatma aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Eroğlu halk oyunları ile ilgili görüşünü şu şekilde ifade eder:

Halk oyunları, bir milletin veya ait oldukları toplumun; yaşam biçimini, inançlarını, doğayla ve birbirleriyle olan ilişkilerini müzik ve dans ile birleştirip anlatan, bunu yaparken de çeşitli insanî duyguları (sevinç, hüzn vb.) ifade edebilen bir kültürel etkinliktir. Kökeni din ve büyü ile ilgili (majik ve kültik) olan; müzikli (bir müzik aleti eşliğinde veya müzik aleti olmaksızın el, ayak gibi organlarla tempo tutarak), tek kişi veya gruplar halinde icra edilen; ölçülü düzenli hareketlerdir (Eroğlu, 1999, s. 32).

Halk oyunlarının temelini hareket, melodi (ezgi) ve ritim oluşturmaktadır. Bu üç kavram halk oyunlarının ana eksenini oluşturmaktadır. Ancak Türk halk oyunları için ritim unsurunun daha belirleyici ve önemli olduğu söylenebilir. Müzik eşliği olmadan oyun oynanabilir ancak temposu değişkenlik gösterebilmekle birlikte, ölçülü ve belirli bir ritmik düzen olmadan oynamak mümkün değildir. Oyuncu mutlaka ritmi duyma ihtiyacı hisseder. Oyuncu için ritmin vurguları çok önemlidir ve dansıyla çakışması gerekmektedir. Ritim, yapılan hareketin türüne göre farklı şekilde değerlendirilir.

Türk Halk Oyunlarında tüm usuller kullanılmakla beraber, yöre yöre bakıldığı zaman aynı yörenin içerisinde farklı usullerin kullanımı da göze çarpmaktadır. Bu sebeple herhangi bir usulü tek bir yöreye mâl etmek yanlış olacaktır. Türk halk oyunlarında zaman zaman dans, müziği şekillendirmiş; bazen de müziğe göre dans yazılmıştır. Halay, bar, karşılama, horon, zeybek, kaşık havası gibi birçok halk oyunu Anadolu coğrafyasında yaşamaktadır. Bu oyunların bazıları sadece kadın veya erkekler tarafından oynanırken bazıları da kadın erkek bir arada oynanmaktadır.

Araştırma kapsamındaki zeybek oyunları ve zeybeklik kavramıyla ilgili kısaca bilgi vermenin çözümlene açısından önemli ve gerekli olduğu düşünülmüştür. Her ne kadar zeybek müziği ve oyunları çoğunlukla Ege Bölgesine ve/veya Batı Anadolu'ya ait olarak değerlendirilse de Orta Anadolu, Batı Karadeniz ve Akdeniz Bölgesi'nin doğu uçlarına kadar bu müzik ve dans türünün örneklerini görmek mümkündür.

A. Haydar Avcı'ya göre (2001);

Zeybeklerin menşei, 13. yy.da Batı Anadolu ile Ege Bölgesine yerleşmiş olan Türkmen aşiretlerine dayanmaktadır. Yereldeki ve merkezdeki resmî idare anlayışı tarafından

haksızlıklara uğradıklarını düşünerek silahlanıp, gruplar halinde dağa çıktıkları düşünülmektedir. Bunlara zamanla yerleşim yerlerinde suça karıştığı için cezadan kaçan çeşitli karakterler de eklenmiştir. Bölge coğrafyasına olan hâkimiyetleri ve silah kullanma becerileri sebebiyle resmî kolluk güçleri tarafından zeybeklere çok bir şey yapılamadığı gibi haksızlıklara karşı mücadeleleri ve adi suçlulara karşı halkı korumaları sebebiyle bölge halkı tarafından sevildikleri ve desteklendikleri bilinmektedir (aktaran Özbilgin, 2003, s.29).

Zeybekliğin oluşumuna dair, belgeye dayalı resmî bir tarih tam anlamıyla bilinmemektedir. Günümüze kadar ulaşan halk kültürü ürünleri, bu kültürün 17. yüzyıldan itibaren somut olarak varlığını ortaya koymaktadır. Zeybeklik kültürünün asıl yoğun olarak yaşandığı dönem 18. ve 19. yüzyıl olmuştur. Ancak Kurtuluş Savaşı'ndaki kahramanlıklarından ötürü Ege'de sembol oldukları ve bölge halkı tarafından kendilerine temsilcisi bir unsur olarak görüldükleri anlaşılmaktadır. 20. yüzyıl başlarından itibaren, Kurtuluş Savaşının sona ermesi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla somut varlığı ortadan kalkmış bir yapılanmadır. Zeybek sözcüğünün kökeninin Türkçe olduğu konusunda araştırmacılar birleşmektedir.

Özbilgin'e göre (2003), zeybeklerin kendi içerisinde hiyerarşik bir yapısı vardır. Genellikle 8-10 kişilik gruplar halinde bulunmuşlardır. Başkanlarına "efe" denilmektedir. Efenin mahiyetinde olan diğer zeybeklere de "kızan" adı verilmektedir. Özellikle Aydın, İzmir ve Muğla illeri çerçevesinde baskın görünen zeybeklik kültürü ve müziği, bahsi yapılan bu illere komşu illerde ve daha önce de belirtildiği üzere Anadolu içlerine kadar çeşitli bölgelerde kendisine yaşam alanı bulmuştur. Esas yaşam alanı olarak değerlendirilebilecek Ege Bölgesi zeybekleri ise illere hatta ilçelere göre farklı karakteristikler taşımaktadır. İzmir'in tarihî derinliğindeki kültürel zenginliğinin, özellikle Kurtuluş Savaşı yıllarındaki önemli tanıklıklarının, savaş yıllarında Milli Mücadele'de çok önemli yeri olan Zeybeklik kurumunun ve ona ait müzik kültürü öğelerinin, çeşitli zeybek müzik ve danslarının ortaya çıkmasında etken olduğu söylenebilir.

Onur Akdoğu'nun ifade ettiği şekliyle;

En çok zeybek ezgisinin üretildiği bölge olan İzmir ve yöresine ait toplam doksan üç zeybek ezgisi vardır. Trakya'dan başlamak üzere Çanakkale-İzmir-Muğla hattı zeybeklerin serüven ve yerleşim hattıdır. Bu hat üzerinde İzmir en önemli yerleşim yeridir. Zeybek ezgilerinden birçoğu yörede yaşamış zeybek adlarıyla anılmıştır. Bunun yanında derlenmiş olan 93 zeybek ezgisinden dokuz adedi kent merkezinde üretilmiş olmasına karşın, 85 adedi kırsal alanı oluşturan yörelerde üretilmiştir. Bu da doğaldır. Çünkü İzmir merkezi, yüzyıllardan bu yana ticari liman özellikli bir kent olup, hiçbir zaman zeybeklerin yaşam alanı olmamıştır (2004, s. 1109, 1114).

Araştırma ile ilgili Abdurrahim Karademir ile gerçekleştirilen görüşmede kendisinden şu bilgilere ulaşılmıştır: İzmir Cumaovası, ağırlıklı olarak Yörük yaşamının yansımalarının görüldüğü bir bölgedir. Yöredeki müzisyenlerin çoğu köken olarak Selanik ve Serez'ten (Yunanistan'ın orta Makedonya bölgesinde bir il) gelmiş ve bugün ise Tepecik'e yerleşmiş olan göçmenlerdir. Oynanılan zeybekler 9/4 ve 9/8'lik yapıda biraz daha kıvrakçadır.

Yine Karademir'in ifade ettiği haliyle; "1970'li yıllarda Cumaovası Lisesi müdürü İlhan Edik ve eşi Güler Edik'in halk oyunlarına ilgisi nedeniyle başlattıkları çalışmalarla, yörede bir halk oyunu karakteristiğinin ortaya çıkarılması sağlanmıştır. İzmir Turizm Folklor Derneği'nden Emrullah Erten bu konuda ilk yönlendirmeyi yapan kişidir. O dönemde bugün Cumaovası, Menemen ve Bergama olarak tasnif edilen bir genel İzmir zeybek yöresi veya Aydın, Muğla zeybek oyunları şeklinde ayırım yoktu. Bu ilginin zeybek yöresinin genelinde yaygınlaşmasıyla oynanılan oyunlarda farklılıklar ortaya çıktı. Bunun sonucunda da oyunları oynanıldığı bölgelere göre sınıflandırma yoluna gidildi. 1976-1977 yıllarından itibaren de Cumaovası oyunları başta halk oyunları yarışmaları olmak üzere çeşitli ortamlarda kendini göstermeye başlamıştır. Cumaovası'nda Efem Çukuru olarak adlandırılan

bölgede, Orhanlı ve Çatalca köyleri vardır. Bunlar Yörük köyleridir. Cumaovası Lisesi vasıtasıyla Ötme Bülbül ve Sabahın Seher Vakti adlı oyunları derleyen İlhan Edik ve İsmail Özboyacı'dır. Yine Cumaovası'ndan Nebi Kayhan da Cumaovası zeybek ekolünü ortaya koyan isimlerdendir.

Cumaovası yöresinde halk oyunlarına eşlik eden sazların; düğün ve eğlencelerde çalındığı, sazları çalanların herhangi bir formal müzik eğitimine sahip olmadığı, geleneksel usta ve çırak ilişkileri ile kuşaktan kuşağa aktarım yaptıkları ve yaygın olarak davul ve zurna kullandıkları bilinmektedir.

İzmir ili zeybek müzik kültürünü; Menemen, Bergama ve Cumaovası şeklinde üç ayrı başlıkta ele almanın daha doğru olacağı değerlendirilmektedir. Çünkü aynı ile bağlı olmasına karşın bu üç ilçenin müzik karakteristikleri birbirinden oldukça farklıdır. Zeybek müziği ve kültürü üzerine yapılacak araştırmalarda coğrafi yakınlığın ötesinde müziko-kültürel farklılıklara ve benzerliklere odaklanmanın daha doğru olacağı düşünülmektedir.

Bütün bu çerçevede araştırmanın temel sorusu "*İzmir Cumaovası sözsüz zeybeklerinin melodik ve ritmik yapıları nasıldır?*" şeklinde oluşmaktadır.

Bu temel araştırma sorusuna dair alt problemler ise;

İzmir Cumaovası sözsüz zeybeklerinin:

-Makamsal özellikleri nelerdir?

-Ses genişlikleri ne şekildedir?

-Ölçü/usul yapıları ne şekildedir?

-Birim zamana göre metronom değerleri nelerdir? Şeklinde oluşmuştur.

3. Araştırmanın Önemi

Yukarıda bahsedildiği üzere İzmir iline ait üç farklı bölgeden birisi olan Cumaovası bölgesinin zeybek danslarının melodik ve ritmik yapıları üzerine bugüne kadar bir çalışma yapılmadığı görülmektedir. İzmir ili halk oyunları ve zeybekleri denilince çoğunlukla Bergama ve Menemen'de oynanan oyunlar akla gelmektedir. Ancak Cumaovası'nda da ayrı bir başlık altında toplanılmayı ve incelenmeyi gerektirecek karakteristiklere sahip ve belirli sayıda zeybek oyunlarının oynandığı ve bu kapsamda daha önce bir çalışma yapılmamasından hareketle araştırmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

4. Araştırmanın Amacı

Araştırma Yörük kültürünün ağırlıklı olarak görüldüğü Cumaovası'ndaki sözsüz zeybeklerin müziklerine yakından bakarak; Cumaovası zeybeklerinin hem İzmir ilindeki diğer zeybek müziği karakteristikleriyle hem de genel olarak zeybek müziğinin yaşadığı diğer yöre müzikleriyle karşılaştırılmasına imkân tanıyacak bir veri bütünü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

5. Yöntem

Araştırmada mevcut durumun belirlenmesine yönelik, betimsel tarama modeli nitel bir çalışma olmakla birlikte, veri toplama konusunda; gözlem, görüşme ve doküman analizi tekniklerinden faydalanılmıştır.

"Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır" (Karasar, 2018, s. 77).

Konuyla ilgili olduğu düşünülen veya tespit edilen yazılı, basılı ve elektronik kaynaklar incelenmiş, araştırma sahasına bizatihi gidilerek konuyla ilgili kişilerin görüşlerine başvurulmuş ve davul-zurna ile icra edilen zeybek ezgileri, görüntü kayıtları izlenip dinlenerek, notaya aktarılmış ve ardından doküman analizi yapılmıştır.

6. Kapsam ve Sınırlılık

Sahada yapılan gözlemler ve elde bulunan kayıtlar özelinde İzmir ili Cumaovası yöresine ait, isimleri yöre halkı tarafından; *İnce Memet*, *Soğukkuyu Zeybeği*, *Abdal Havası*, *Kemane Zeybeği*, *Ötme Bülbül Zeybeği*, *Sabahın Seher Vakti*, *Harmandalı Zeybeği* ve *İki Parmak Zeybeği* olarak ifade edilen, kaba zurna ve asma davul ile çalınmış sekiz sözsüz zeybek tespit edilmiş ve araştırma kapsamında incelenmiştir.

Zeybeklere ait ses ve görüntü kayıtları, zeybek müzik icracıları ve oyuncularının Cumaovası'nda yoğun olarak bulunduğu zaman diliminde Türker Eroğlu tarafından 2008 yılında yapılan arşiv kayıtlarından temin edilmiştir. Zeybeklerin notaya alındığı görüntü kayıtlarında; Nebi Kayhan, İsmet Beydağ, Muzaffer Çokgenç, Mehmet Akçil, Bekir Onur, İlhan Edik ve İsmail Özboyacı gibi yerel zeybek oyuncularına eşlik eden yerel davul ve zurna sanatçılarına ait isim bilgilerine ise maalesef ulaşılamamıştır.

Zeybek ezgileri notaya alınırken zurna ve davulun notasyonları ayrı portelerde gösterilerek melodik ve ritmik yapının ayrıntıları belirgin bir şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Notaya alınma sürecinde asma davul için "Düm, Tek ve Yek" ifadelerine karşılık gelen yazım şekli kullanılmıştır. İki çizgili ritmik nota yazım portesinde asma davulda pes ses olan "Düm" sesi alt çizgide, tiz ses olan "Tek" sesi üst çizgide belirtilmiştir. "Yek" olarak tanımlanan "Düm" ve "Tek" seslerinin aynı anda seslendirilmesi ile elde edilen ifade biçimi ise alt ve üst çizgide birleşik nota yazımı ile gösterilmiştir. 9/2 ve 9/4'lük ritmik yapıdaki zeybekler "Ağır Zeybek", 9/8'lik ritmik yapıdaki zeybekler ise "Kıvrak Zeybek" olarak ifade edilmiştir.

7. İlgili Çalışmalar

İzmir Cumaovası zeybeklerini doğrudan konu alan araştırmalara rastlanmamakla birlikte; Tuncay Keleş'in "Anadolu Kültüründe Zeybekler" (1998), Ali Haydar Avcı'nın "Zeybeklik ve Zeybekler Tarihi" (2001), Orhan Hakalmaz'ın "Ege Bölgesi Ağır Zeybekleri" (2003), Onur Akdoğu'nun "Bir Başkaldırı Öyküsü Zeybekler" (2004), Okan Murat Öztürk'ün "Zeybek Kültürü ve Müziği" (2006), Mehmet Öcal Özbilgin'in "İzmir Zeybek Oyunları" (2011) adlı kitapları;

Fatma Gülay Mirzaoğlu'nun "Zeybek Türküleri ve Dansları" (2000), Mehmet Öcal Özbilgin'in "Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları" (2003), Eyüp Koca'nın "Açıklamalı Zeybek Bibliyografyası" (2009) adlı lisansüstü tez çalışmaları;

Okan Murat Öztürk'ün "Ağır Zeybeklerin Ritmik Özelliklerinin Geleneksel Usûl Teorisi Bağlamında İncelenmesi" (2014), Tarkan Erkan'ın "Zeybek Müziğinin Zamansal, Tempo ve Bireşim Değerlendirmesi" (2020) ve "Müzik Türü Olarak Zeybek (İzmir Torbalı Örneği)" (2015) isimli makaleleri;

Ayrıca 2002 yılında Muğla'da gerçekleştirilen "Zeybekler Sempozyumu" bildirileri kitabı Batı Anadolu ve İzmir özelinde zeybekler üzerine başlıca başvuru kaynakları olarak araştırma konusunda yardımcı olan önemli bilgiler sunmaktadır.

8. Bulgular

Davul ve zurna ile icra edilen eserlerin ses kayıtları üzerinden usul yapıları ve metronom değerleri tespit edilmiştir. Zurna tarafından çalınan ezgiler ve davul icrasına ait ritim notaları ayrı porte üzerinde ancak nota takibini kolaylaştırmak amacıyla birbirine paralel biçimde yazılmıştır. Ezgi yapıları bakımından benzerlik gösterdiği makamlar belirtilirken, ritmik yapı bakımından halk müziğinde yaygın olarak kullanılan usul yapılarından hangisinde icra edildiği ve bu usul yapılarının hangi düzümüne göre kurulduğu belirtilmiştir. Türk halk müziğindeki yaygın kullanım şekliyle ve görece notasyon anlayışına göre, eserlerin hangi karar perdesi üzerinde notaya alındığı ve ezgi yapılarının denk geldiği ses aralığı bilgilerine de yer verilmiştir.

İnce Memet

İnce Memet adlı zeybek Nebi Kayhan adlı yerel zeybek oyuncusuna davul ve zurna ile yapılan icranın ses ve görüntü kayıtları izlenip dinlenerek, Şekil 2 ve Şekil 3'te görüleceği üzere notaya alınmış ve çözümlenmiştir. Zeybek ezgisi bir dörtlüğe 60 Bpm metronom değeri üzerinden 9/4'lük olarak notaya alınmıştır. Ölçü yapısı halk müziğimizdeki yaygın sınıflandırmaya göre bileşik dokuz zamanlı ölçü olarak ifade edilebilir. Melodik cümle yapılarına bakıldığında bu dokuz zamanlı ölçünün (3+2+2+2) şeklinde kurulduğu görülmektedir. Zeybeğin makam müziği çerçevesinde kürdi, hüseyini ve karcıgar makam yapılarıyla benzer yapıları bir arada içerdiği ancak kürdi makamı ile başlayıp yine kürdi makamı ile sona erdiği anlaşılmaktadır. Zurnanın çaldığı uzun seslerde davulun çırpısı/çubuğu bu zamanı bölümleyen ve 32'lik nota değerlerinden oluşan ritmik yapıları kullanırken zurnanın 32'lik nota değerlerinden oluşan melodik ve ritmik yapılarında davulun daha sade bir çalıma geçtiği görülmektedir. Zeybek, Türk halk müziğinde yaygın kullanılan görece notasyon anlayışına göre ve "la" kararlı olarak notaya alınmıştır. Bu notasyona göre zeybeğin ses genişliği; Şekil 1'de görüleceği üzere, karar perdesinden bir küçük üçlü pes olan "fa#" perdesi ile oktavdaki "la" perdesi arasındaki bir küçük onlu aralıktan oluşmaktadır.

Şekil 1

İnce Memet Zeybeği Ses Genişliği



Şekil 2

İnce Memet Zeybeği Notası Sayfa 1

İNCE MEMET

♩ = 60 bpm

Derleyen: Türker EROĞLU
Notaya Alan: M. Kürşad TÜRKAY

Şekil 3*İnce Memet Zeybeği Notası Sayfa 2*

İNCE MEMET

Soğukkuyu Zeybeği

Soğukkuyu adlı zeybek Muzaffer Çokgenç, İsmet Beydağ adlı yerel zeybek oyuncularına davul zurna ile yapılan icranın ses ve görüntü kayıtlarından izlenip dinlenerek Şekil 5 ve Şekil 6'da görüleceği üzere notaya alınmış ve çözümlenmiştir. Zeybek ezgisi bir dörtlüğe 60 Bpm metronom değeri üzerinden 9/4'lük olarak notaya alınmıştır. Ölçü yapısı halk müziğimizdeki yaygın sınıflandırmaya göre bileşik dokuz zamanlı ölçü olarak ifade edilebilir. Melodik cümle yapılarına bakıldığında bu dokuz zamanlı ölçünün (3+2+2+2) şeklinde kurulduğu görülmektedir. Zeybeğin makam müziği çerçevesinde hüseyini makamı ile benzerlikler gösterdiği anlaşılmaktadır. Zurnanın çaldığı uzun seslerde davulun çırpısı/çubuğu bu zamanı bölümleyen ve melodiye eş değerlerden oluşan ritmik yapıları kullanırken zurnanın küçük süre değerlerinden oluşan melodik ve ritmik yapılarında davulun da benzer süre değeri ve vurgusunda çalınma geçtiği görülmektedir. Zeybek, Türk halk müziğinde yaygın kullanılan görece notasyon anlayışına göre ve "la" kararlı olarak notaya alınmıştır. Bu notasyona göre zeybeğin ses genişliği; Şekil 4'te görüleceği üzere, karar perdesinden bir küçük üçlü pes olan "fa#" perdesi ile oktavdaki "la" perdesi arasındaki bir küçük onlu aralıktan oluşmaktadır.

Şekil 4*Soğukkuyu Zeybeği Ses Genişliği*

Şekil 5

Soğukkuyu Zeybeği Notası Sayfa 1

SOĞUKKUYU ZEYBEĞİ

♩ = 60 bpm

Derleyen: Türker EROĞLU
Notaya Alan: M. Kürşad TÜRKAY

Zurna

Asma Davul

Zurna

Asma Davul

Zurna

Asma Davul

Zurna

Asma Davul

Şekil 6

Soğukkuyu Zeybeği Notası Sayfa 2

SOĞUKKUYU ZEYBEĞİ

Zurna

Asma Davul

Zurna

Asma Davul

Zurna

Asma Davul

Abdal Havası

Abdal Havası adlı zeybek Nebi Kayhan adlı yerel zeybek oyuncusuna davul zurna ile yapılan icranın ses ve görüntü kayıtlarından izlenip dinlenerek, Şekil 8 ve Şekil 9'da görüleceği üzere notaya alınmış ve çözümlenmiştir. Zeybek ezgisi bir dörtlüğe 50 Bpm metronom değeri üzerinden 9/4'lük olarak notaya alınmıştır. Ölçü yapısı halk müziğimizdeki yaygın sınıflandırmaya göre bileşik dokuz zamanlı ölçü olarak ifade edilebilir. Melodik cümle yapılarına bakıldığında bu dokuz zamanlı ölçünün (2+2+2+3) şeklinde kurulduğu görülmektedir. Zeybek makam müziği çerçevesinde farklı makamlara geçki yapsa da ana yapısının nikriz makamı ile benzerlikler gösterdiği anlaşılmaktadır. Zurnanın çaldığı uzun seslerde davulun çırpısı/çubuğu da bu zamanı bölümleyen ve melodiye eş değerlerden oluşan ritmik yapıları kullanırken zurnanın küçük süre değerlerinden oluşan melodik ve ritmik yapılarında davulun da benzer süre değeri ve vurgularla çalınma geçtiği görülmektedir. Zeybek, Türk halk müziğinde yaygın kullanılan görece notasyon anlayışına göre ve "sol" kararlı olarak notaya alınmıştır. Bu notasyona göre zeybeğin ses genişliği; Şekil 7'de görüleceği üzere, karar perdesi olan "sol" perdesi ile oktavdaki "la" perdesi arasındaki bir büyük dokuzlu aralıktan oluşmaktadır.

Şekil 7

Abdal Havası Zeybeği Ses Genişliği



Şekil 8

Abdal Havası Zeybeği Notası Sayfa 1

ABDAL HAVASI

Derleyen: Türker EROĞLU
Notaya Alan: M. Kürşad TÜRKAY

♩ = 50 bpm

Zurna

Asma Davul

2

Zurna

Asma Davul

3

Zurna

Asma Davul

4

Zurna

Asma Davul

Şekil 9*Abdal Havası Zeybeği Notası Sayfa 2*

2 ABDAL HAVASI

Kemane Zeybeği

Kemane Zeybeği adlı zeybek Mehmet Akçil adlı yerel müzisyenden derlenmiş olup, zeybek oyuncusuna davul zurna ile yapılan icranın ses ve görüntü kayıtları izlenip dinlenerek Şekil 11 ve Şekil 12’de görüleceği üzere notaya alınmış ve çözümlenmiştir. Zeybek ezgisi bir dörtlüğe 42 Bpm metronom değeri üzerinden 9/4’lük olarak notaya alınmıştır. Ölçü yapısı halk müziğimizdeki yaygın sınıflandırmaya göre bileşik dokuz zamanlı ölçü olarak ifade edilebilir. Melodik cümle yapılarına bakıldığında bu dokuz zamanlı ölçünün (2+2+2+3) şeklinde kurulduğu görülmektedir. Zeybeğin makam müziği çerçevesinde Re perdesi üzerinde Uşşak makamı, Si perdesi üzerinde Hüzam makamı, La perdesi üzerinde tekrar Uşşak makamı geçkileri yaptıktan sonra Sol karar perdesinde Nihavent makamı ile bitiş yaptığı görülmektedir. Zurnanın çaldığı uzun seslerde davulun çırpısı/çubuğu da bu zamanı bölümleyen ve melodiye eş değerlerden oluşan ritmik yapıları kullanırken zurnanın küçük süre değerlerinden oluşan melodik ve ritmik yapılarında davulun da benzer süre değeri ve vurgularda çalınma geçtiği görülmektedir. Zeybek, Türk halk müziğinde yaygın kullanılan görece notasyon anlayışına göre ve “sol” kararlı olarak notaya alınmıştır. Bu notasyona göre zeybeğin ses genişliği; Şekil 10’da görüleceği üzere, karar perdesi olan “sol” perdesi ile oktavdaki “sib” perdesi arasındaki bir küçük onlu aralıktan oluşmaktadır.

Şekil 10*Kemane Zeybeği Ses Genişliği*

Şekil 11

Kemane Zeybeği Notası Sayfa 1

KEMANE ZEYBEĞİ

Derleyen: Türker EROĞLU
Notaya Alan: M. Kürşad TÜRKAY

♩ = 42 bpm

Şekil 12

Kemane Zeybeği Notası Sayfa 2

KEMANE ZEYBEĞİ

Ötme Bülbül Zeybeği

Ötme Bülbül adlı zeybek Nebi Kayhan adlı zeybek oyuncusuna davul zurna ile yapılan icranın ses ve görüntü kayıtları izlenip dinlenerek, Şekil 14, Şekil 15 ve Şekil 16'da görüleceği üzere notaya alınmış ve çözümlenmiştir. Zeybek ezgisi bir dörtlüğe 42 Bpm metronom değeri üzerinden 9/4'lük olarak notaya alınmıştır. Ölçü yapısı halk müziğimizdeki yaygın sınıflandırmaya göre bileşik dokuz zamanlı ölçü olarak ifade edilebilir. Melodik cümle yapılarına bakıldığında bu dokuz zamanlı ölçünün (3+2+2+2) şeklinde kurulduğu görülmektedir. Eserin giriş bölümü (ilk ölçüsü) 4/4'lük ana usul yapısındadır. İlk ölçüde gerçekleşen 4/4'lük usul yapısındaki icra ile eksik kalan 5/4'lük usul değeri, eserin en son ölçüsündeki

5/4'lük ölçü yapısı ile tamamlanmaktadır. Zeybeğe makam müziği çerçevesinde bakıldığında segâh makamı ile oldukça benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Zurnanın çaldığı uzun seslerde davulun çırpısı/çubuğu zurnanın aksine küçük süre değerlerinden oluşan ritmik vurgularla çalınmaktadır. Zeybek, Türk halk müziğinde yaygın kullanılan görece notasyon anlayışına göre ve "si" kararlı olarak notaya alınmıştır. Bu notasyona göre zeybeğin ses genişliği; Şekil 13'de görüleceği üzere, karar perdesi olan "si" perdesi ile oktavdaki "re bemol" perdesi arasındaki bir eksik onlu (işitsel olarak büyük dokuzlu) aralıktan oluşmaktadır.

Şekil 13

Ötme Bülbül Zeybeği Ses Genişliği



Şekil 14

Ötme Bülbül Zeybeği Notası Sayfa 1

ÖTME BÜLBÜL ZEYBEĞİ

♩ = 42 Bpm
Derleyen: Türker EROĞLU
Notaya Alan: M. Kürşad TÜRKAY

A musical score for the piece 'Ötme Bülbül Zeybeği'. It consists of four systems, each with a Zurna part (top staff) and an Asma Davul part (bottom staff). The Zurna part is in 5/4 time and features a melodic line with various ornaments and triplets. The Asma Davul part provides a rhythmic accompaniment with complex patterns. The score is written in treble clef and includes a tempo marking of 42 Bpm. The piece is arranged by Türker Eroğlu and transcribed by M. Kürşad Türkay.

Şekil 15*Ötme Bülbül Zeybeği Notası Sayfa 2*

2 ÖTME BÜLBÜL ZEYBEĞİ

Şekil 16*Ötme Bülbül Zeybeği Notası Sayfa 3*

ÖTME BÜLBÜL ZEYBEĞİ 3

Sabahın Seher Vakti Zeybeği

Sabahın Seher Vakti adlı zeybek, İlhan Edik, İsmail Özboyacı adlı zeybek oyuncularına davul zurna ile yapılan icranın ses ve görüntü kayıtları izlenip dinlenilerek, Şekil 18 ve Şekil 19'da görüleceği üzere notaya alınmış ve çözümlenmiştir. Zeybek ezgisi bir sekizliğe 70 Bpm metronom değeri üzerinden 9/8'lik olarak notaya alınmıştır. Ölçü yapısı halk müziğimizdeki yaygın sınıflandırmaya göre bileşik dokuz zamanlı ölçü olarak ifade edilebilir. Melodik cümle yapılarına bakıldığında bu dokuz zamanlı ölçünün (3+2+2+2) şeklinde kurulduğu görülmektedir. Zeybeğin makam müziği çerçevesinde hüseyini, karcıgar makamlarını işledikten sonra karara gelişlerini kürdi makamı ile yaptığı görülmektedir. Zurnanın çaldığı uzun seslerde davulun çırpısı/çubuğu da bu zamanı bölümleyen ve melodiye eş değerlerden oluşan ritmik yapıları kullanırken zurnanın küçük süre değerlerinden oluşan melodik ve

ritmik yapılarında davulun da benzer süre değeri ve vurgularda çalınma geçtiği görülmektedir. Zeybek ezgisi, Türk halk müziğinde yaygın kullanılan görece notasyon anlayışına göre ve “la” kararlı olarak yazılmıştır. Bu notasyona göre ses genişliği; Şekil 17’de görüleceği üzere, karar perdesinden bir küçük üçlü pes olan “fa diyez” perdesi ile oktavdaki “la” perdesi arasındaki bir küçük onlu aralıktan oluşmaktadır.

Şekil 17

Sabahın Seher Vakti Zeybeği Ses Genişliği



Şekil 18

Sabahın Seher Vakti Zeybeği Notası Sayfa 1

SABAHIN SEHER VAKTİ

Derleyen: Türker EROĞLU
Notaya Alan: M. Kürşad TÜRKAY

♩ - 70 bpm

Zurna
Asma Davul

2
Zurna
Asma Davul

4
Zurna
Asma Davul

5
Zurna
Asma Davul

Şekil 19*Sabahın Seher Vakti Zeybeği Notası Sayfa 2*

2 SABAHIN SEHER VAKTI

The musical score for 'Sabahın Seher Vakti Zeybeği' is presented in six systems. Each system consists of two staves: the upper staff is for Zurna and the lower staff is for Asma Davul. The Zurna staff uses a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The Asma Davul staff uses a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The score is numbered 6, 7, 8, 9, 10, and 11 at the beginning of each system.

Harmandalı Zeybeği

Harmandalı adlı zeybek, Muzaffer Çokgenç, İsmet Beydağ adlı zeybek oyuncularına davul zurna ile yapılan icranın ses ve görüntü kayıtları izlenip dinlenilerek, Şekil 21 ve Şekil 22’de görüleceği üzere notaya alınmış ve çözümlenmiştir. Zeybek ezgisi, bir dörtlüğe 42 Bpm metronom değeri üzerinden 9/4’lük olarak notaya alınmıştır. Ölçü yapısı halk müziğimizdeki yaygın sınıflandırmaya göre bileşik dokuz zamanlı ölçü olarak ifade edilebilir. Melodik cümle yapılarına bakıldığında bu dokuz zamanlı ölçünün (3+2+2+2) şeklinde kurulduğu görülmektedir. Zeybeğin makam müziği çerçevesinde karar sesi ve ezgi karakteri itibariyle Hüseyini Makamı ile büyük benzerlik gösterdiği görülmektedir. Zurnanın çaldığı küçük süre değerlerinden oluşan melodik ve ritmik yapılarda davulun da benzer süre değeri ve vurgularla çalma geçtiği görülmektedir. Zeybek ezgisi, Türk halk müziğinde yaygın kullanılan görece notasyon anlayışına göre ve “la” kararlı olarak yazılmıştır. Bu notasyona göre ses genişliği bakımından incelendiğinde; Şekil 20’de görüleceği üzere, karar perdesinden bir tam ses pes olan “sol” perdesi ile oktavdaki “la” perdesi arasındaki büyük dokuzlu aralıkta seslendirildiği görülmektedir.

Şekil 20

Harmandalı Zeybeği Ses Genişliği



Şekil 21

Harmandalı Zeybeği Notası Sayfa 1

HARMANDALI ZEYBEĞİ

Derleyen: Türker EROĞLU
Notaya Alan: M. Kürşad TÜRKAY

♩ = 42 bpm

Zurna
Asma Davul

Zurna
Asma Davul

Zurna
Asma Davul

Zurna
Asma Davul

Şekil 22

Harmandalı Zeybeği Notası Sayfa 2

HARMANDALI ZEYBEĞİ

Zurna
Asma Davul

Zurna
Asma Davul

İki Parmak Zeybeği

İki parmak adlı zeybek, İlhan Edik adlı zeybek oyuncusuna davul zurna ile yapılan icranın ses ve görüntü kayıtları izlenip dinlenilerek, Şekil 24'te görüleceği üzere notaya alınmış ve çözümlenmiştir. Zeybek ezgisi, bir ikiliğe 50 Bpm metronom değeri üzerinden 9/2'lik olarak notaya alınmıştır. Ölçü yapısı halk müziğimizdeki yaygın sınıflandırmaya göre bileşik dokuz zamanlı ölçü olarak ifade edilebilir. Melodik cümle yapılarına bakıldığında bu dokuz zamanlı ölçünün (3+2+2+2) şeklinde kurulduğu görülmektedir. Zeybeğin makam müziği çerçevesinde karar sesi ve ezgi karakteri itibariyle Segâh Makamı yapısı ile büyük benzerlikler gösterdiği görülmektedir. Zurnanın çaldığı küçük ve uzun süre değerlerinden oluşan melodik ve ritmik yapılarda davulun küçük süre değeri ve vurgularla eşlik yaptığı görülmektedir. Zeybek ezgisi, Türk halk müziğinde yaygın kullanılan görece notasyon anlayışına göre ve "la" kararlı olarak yazılmıştır. Bu notasyona göre ses genişliği bakımından incelendiğinde; Şekil 23'te görüleceği üzere, karar perdesinden yarım ses pes olan "la diyez" perdesi ile oktavdaki "la" perdesi arasındaki eksik sekizli aralığında seslendirildiği görülmektedir.

Şekil 23

İki Parmak Zeybeği Ses Genişliği



Şekil 24

İki Parmak Zeybeği Notası

İKİ PARMAK ZEYBEĞİ

♩ = 50 bpm

Derleyen: Türker EROĞLU
Notaya Alan: M. Kürşad TÜRKAY

Zurna

Asma Davul

2

Zurna

Asma Davul

3

Zurna

Asma Davul

4

Zurna

Asma Davul

9. Sonuç

Tablo 1

Araştırma Bulguları Sonuç Tablosu

Oyun İsmi	İnce Memet	Soğukkuyu Zeybeği	Abdal Havası	Kemane Zeybeği	Ötme Bülbül Zeybeği	Sabahın Seher Vakti	Harmandalı Zeybeği	İki Parmak Zeybeği
Karar Sesi	La	La	Sol	Sol	Si	La	La	Si
Ses Aralıkları								
Metronom ve Usul Yapısı	60 Bpm 9/4 "A" Tipi 3+2+2+2	60 Bpm 9/4 "A" Tipi 3+2+2+2	50 Bpm 9/4 "D" Tipi 2+2+2+3	42 Bpm 9/4 "D" Tipi 2+2+2+3	42 Bpm 9/4 "A" Tipi 3+2+2+2	70 Bpm 9/8 "A" Tipi 3+2+2+2	42 Bpm 9/4 "A" Tipi 3+2+2+2	50 Bpm 9/2 "A" Tipi 3+2+2+2
Benzediği Makam	Kürdi, Hüseyini, Karcıgar	Hüseyini	Nikriz	Nihavend, Nikriz	Segâh	Karcıgar, Kürdi	Hüseyini	Segâh

Cumaovası sözsüz zeybek oyunlarının tamamı asma davul ve zurna eşliğinde icra edilmiştir.

Cumaovası'nda tespit edilen bazı zeybeklerin (İki Parmak, Harmandalı gibi) Ege Bölgesinin farklı bölümlerinde de (Aydın, Muğla...) görüldüğü, ancak zeybeklerin icrasında Cumaovası'na has karakteristik ezgisel ve ritmik yapıların ve farklı yorumlama tekniklerinin olduğu gözlemlenmiştir. Yörede zeybek türlerinin haricinde, yöreye özgü başka bir oyun oynama geleneğine rastlanmamıştır.

Cumaovası zeybeklerinin tamamı, Tablo 1'de görüleceği üzere, zeybek müziğinin genelinde olduğu gibi dokuz zamanlı olarak tespit edilmiştir. Türk halk müziğindeki yaygın ölçü yapısı sınıflandırma yaklaşımına göre zeybeklerin hepsinin "bileşik dokuz zamanlı" yapıda olduğu görülmüştür. İnce Memet, Soğukkuyu Zeybeği, Ötme Bülbül Zeybeği, Sabahın Seher Vakti, Harmandalı Zeybeği ve İki Parmak Zeybeği oyunlarında 9 zamanlı bileşik usulün "A" tipi olan "3+2+2+2" kurulumu ile icra edilirken, Abdal Havası ve Kemane Zeybeği 9 zamanlı bileşik usulün "D" tipi olan "2+2+2+3" kurulumu ile icra edilmektedir.

Cumaovası'nda tespit edilen sekiz zeybeğin hepsinin de bir oktavdan daha geniş ses aralıklarına sahip olduğu görülmüştür. Karar perdeleri açısından bakıldığında sekiz zeybeğin dördü "la", ikisi "sol", ikisi de "si" kararlı olarak notaya alınmıştır.

Karar perdesi ve perdeler arası hiyerarşi açısından bakıldığında; "la" kararlı zeybeklerin içerisinde farklı makamlara geçkiler olsa da üç tanesinin "hüseyini", birinin "kürdi"; "sol" kararlı zeybeklerin "nikriz" ve "si" kararlı zeybeklerin de "segâh" makamı etkisinde oldukları görülmüştür.

Yöre oyunlarına metronom değerleri olarak bakıldığında Sabahın Seher Vakti oyunu 9/8'lik usul yapısı ve 70 BPM metronom değeri ile en hızlı tempodaki oyundur. Söz konusu 8 oyun Ağır ve Kıvrak Zeybek karakterli olarak tasnif edilecek olursa, tek Kıvrak Zeybek Sabahın Seher Vakti zeybeğidir.

Tespit edilen zeybeklerin davul-zurna icralarına bakıldığında melodi ile ritmik yapı arasında tekrar eden yapılar tespit edilmiştir. Buna göre zurnanın uzun sesler üflediği kısımlarda davulun çırpısı/çubuğu ile küçük süreli tartım grupları oluşturulmakta, zurnanın küçük sürelerden oluşan tartımlarla çaldığı melodilerde de davul icrası daha sade gerçekleştirilmektedir. Zeybek kültürü ve oyunlarının mevcut olduğu yörelerde ayrıntılı çalışmalar yapılmalı, elde edilen veriler incelenmelidir.

Anadolu'nun diğer yörelerinde de halk oyunları müzikleriyle ilgili çalışmaların yapılması özendirilmeli, bölge, il, ilçe ve gerekirse kasaba/köy bazlı müzik karakterlerinin karşılaştırmalı incelemeleri yapılmalıdır.

Kaynakça

- Akdoğu, O. (2004). *Bir başkaldırı öyküsü zeybekler*. Onur Akdoğu Kişisel Yayınları.
- Avcı, H., A. (2001). *Zeybeklik ve zeybekler*. Verlag Anadolu Yayınları.
- Beyter, E. (2013). *Mehmet Erenler'in bağlama icrasının altı zeybek üzerinde analizi ve notaya aktarılması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Erkan, T. (2020), Zeybek Müziğinin Zamansal, Tempo ve Bireşim Değerlendirmesi, Eurasian Journal of Music and Dance, Sayı 17, 286-303
- Eroğlu, T. (1999). *Türk halk oyunları el kitabı*. Mars Basım Hizmetleri.
- Erzincan, M. (2006). *Türk halk müziğinde uyarlama kavramı ve bağlamaya uyarlanan dört zeybek ezgisi üzerinde müzikal analiz* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar ilkeler teknikler*. Nobel Yayınevi.
- Kılıç, N. (2017). Zeybekus akademi'de icra edildiği hâli ile bergama zeybeği dansı'nın hpns yöntemi ile analizi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3(5), 31-44.
- Koca, E. (2009). *Açıklamalı zeybek bibliyografyası* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Ödemiş, S. (2012). *Ötme bülbül zeybeği'nin yapısal ve anatomik analizi* [Bildiri sunumu]. A. uluslararası müzik araştırmaları sempozyumu, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.
- Özbilgin, M. Ö. (2003). *Zeybeklik kurumu ve zeybek oyunları* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ege Üniversitesi.
- Öztürk, O. M. (2014). Ağır zeybeklerin ritmik özelliklerinin geleneksel usül teorisi bağlamında incelenmesi. *Müzik-Bilim Dergisi*, (5), 11-26.

Makale Bilgi Formu

Yazarların Notu: Bu makale birinci yazar tarafından, 07.07.2010 tarihinde başarıyla savunulmuş, "İzmir İli Cumaovası Yöresi Zeybeklerinin Ezgi ve Ritim Yapısı Bakımından İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden faydalanılarak üretilmiştir.

Yazarların Onayı: Makale iki yazarlıdır. Yazarlar, makalenin son halini okuyup onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Telif Beyanı: Yazar dergide yayınlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir. Bu çalışma 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.



Bir Çalgı İki Farklı Üslup; Tulum Çalgısının Erzurum Bölgesindeki Üslup Bileşenleri

One Instrument Two Different Styles; Stylistic Components of Tulum Instrument in Erzurum Region

Oğuz Yılmaz^{1*}

İlhan Ersoy²

Bahadır Tutu³

¹Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 19 Mayıs Samsun Devlet Konservatuvarı, Samsun, Türkiye, demircioguz89@gmail.com

²Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Ses Eğitimi Pr., İzmir, Türkiye, ilhan.ersoy@hotmail.com

³Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Müziği Pr., İzmir, Türkiye, bahadir.tutu@ege.edu.tr

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Geliş Tarihi/Received: 11.10.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 08.11.2024
Yayımlanma Tarihi/ Available Online: 12.11.2024

Öz: Tulum çalgısı Anadolu coğrafyasında özellikle Doğu Anadolu ve Karadeniz'in doğu bölgelerinde geniş bir alanda farklı kültürel kimlikler tarafından icra edilen bir çalgıdır. Çalgının böylesine geniş bir bölgede, farklı toplumsal grupların müzik kültürlerinde yer edinmesi; üretim aletleri, yapısal nitelikleri, icra ortamları ve icra edildiği ritüellerde farklılıkların oluşmasına sebebiyet vermektedir. Şüphesiz yukarıda ifade edilen olguların dışında makro ölçekli bölgelerde çalgının icrasına yani üslubuna yönelik farklılıkların da olduğu ifade edilebilir. Bu çalışma Erzurum'un İspir ilçesinde farklı kültürel kimlikler tarafından icra edilen tulum çalgısının üslup bileşenlerine odaklanır. Çalışma kapsamında üslup kavramı ile; çalgı performansının nasıl gerçekleştiği, çalgının icra edildiği bölgelerde üslubu meşru kılan unsurların neler olduğu, üslup-kimlik ilişkisi, icracının performans esnasındaki müziksel davranışları ele alınmıştır. Bu çalışma TÜBİTAK (Proje No:123K940) tarafından desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: İspir, Tulum, Çalgı, Üslup

Abstract: Tulum is an instrument performed by different cultural identities in a wide area of Anatolia, especially in Eastern Anatolia and the eastern regions of the Black Sea. The fact that the instrument has a place in the music cultures of different social groups in such a large region causes differences in production tools, structural qualities, performance environments, and rituals in which it is performed. Undoubtedly, apart from the phenomena mentioned above, it can be stated that there are also differences in the performance of the instrument, that is, its style, in macro-scale regions. This study focuses on the stylistic components of the Tulum instrument performed by different cultural identities in the İspir district of Erzurum. Within the scope of the study, the concept of style, how the performance of the instrument takes place, what are the elements that legitimize the style in the regions where the instrument is performed, the relationship between style and identity, and the musical behaviors of the performer during the performance are discussed.

Keywords: İspir, Tulum, Instrument, Style

Extended Abstract

Alan Merriam, who argued that music should be studied not only in terms of sound (physics) and technology but also in terms of its social meaning, is an important figure who brought together the disciplines of musicology and anthropology and brought the discipline of "ethnomusicology" into existence. In his 1964 book *Anthropology of Music*, Merriam defines the discipline of ethnomusicology as "the cultural study of music." With this definition, the author emphasizes that dynamics such as society, cultural behavior, and lifestyle should be considered in understanding and explaining "what" music is and that a phenomenon that can be expressed as music can only be understood with a holistic approach. Merriam identifies six main areas of study in the discipline of ethnomusicology: musical materials and instruments, lyrics, categories and genres of music envisioned by the researcher, musicians, purposes and functions of music, music itself as a creative cultural activity (Merriam, 1964, s. 45-46). The subject of this article is the tulum instrument, so it should be considered an instrument-oriented ethnomusicological study.

The Tulum is an instrument that gains its integrity with structural sections called skin (the section where the air is stored), ağızlık (the section that performs air transfer), and nav (keyboard). Although the instrument is usually found in the literature with its structural and performance characteristics in the Eastern Black Sea region, it continues its existence in a vast geography in Anatolia. The raw materials and production tools used in the production of the instrument are directly related to the socio-cultural lifestyle in which it is found; that is, the instrument is generally seen in regions where small cattle breeding takes place in terms of its structural characteristics.

The principle of producing sound from the Tulum (through the tulum) is 1- inflating the skin with the help of the ağızlık, 2- keeping the air in the skin constant at a specific pressure value either by arm pressure or air circulation and vibrating the tongues, 3- placing the fingers on the motherboard (keyboard) and performing the desired melody with finger movements. The string characteristics of the instrument vary in large regions. However, in the Erzurum region determined within the scope of this study, it can be stated that the sound width of the instrument is limited between the sounds of sol-mi, and the scales performed on the instrument are Uşşak quartet and Hüseyini quintet in Turkish art music terms. Six different sounds are obtained from the bagpipe instrument. To get these sounds, the relevant pitches (holes) on the keyboard must be left empty" (Yılmaz O., 2017, p. 77). This rule applies to the "G" pitch and all holes that must be closed to obtain the G frequency.

In Erzurum, the tulum instrument was identified in the villages of Sırakonak (Hodeçur), Aksu (Salaçur), Çamlıkaya (Hunut), and Yukarı Özbağ neighborhood of İspir district, which borders Rize province in the north. In the region, micro-local differences are observed in the instrument's performance, the dance practice's naming and steps, and the instrument's musical discourses. For example, in the village of Sırakonak (Hodeçur), the dance practice is called "honor" by local identities, while in Yukarı Özbağ neighborhood, it is referred to as "bar." In addition, in Çamlıkaya (Hunut) and Aksu (Salaçur) villages, which are geographically located between Yukarı Özbağ and Sırakonak (Hodiçur) villages, the dance practice is referred to as both "bar" and "horon." The difference is seen in naming the relevant dance practice and the steps themselves, musical discourses, and rhythmic structures. The migration movement from Rize to İspir district in the early 20th century was the most crucial factor that led to these differences. In his genealogical research conducted through e-government, Çelik states that his family lived in the village of "Ortayayla" in Çamlıhemşin until three generations ago and that they migrated to the Aksu Valley of İspir between 1920 and 1930 and explains the effect of migration on the diversity in musical phenomena as follows; "Both Erzurum and Rize influence us, we play horon and bar. We have taken the dances of the two regions, combined them, and created our dance, and we play this dance only with tulum; although we call it a bar, the zurna is not in our culture".

The migration mentioned above, mobility, and the difference in the musical phenomena formed/changed/transported due to this mobility constitute the primary motivation of this study. Although the region's tulum instrument is considered a standard instrument by different social groups in terms of its structural characteristics, it differs in melody structure, intra-cultural musical discourse, and style. This study focuses on style, apart from other musical phenomena, and the meaning that the relevant cultural identities attribute to style, the functionality of style, performer behaviors, and the effects of style in and out of music.

This study obtained data from a literature review and fieldwork methods classified as qualitative research methods. With the literature review, which can be defined as collecting and analyzing data by examining existing publications/documents, the texts published on the instrument in the past were discussed, and the data on the conceptual framework that forms the scientific basis of the study were obtained through this method. In addition, ethnographic description, participant observation, and interviews were conducted based on fieldwork between 2022 and 2023 to identify the performative and discursive data about the tulum instrument in the cultural environments where they come to life.

1. Giriş

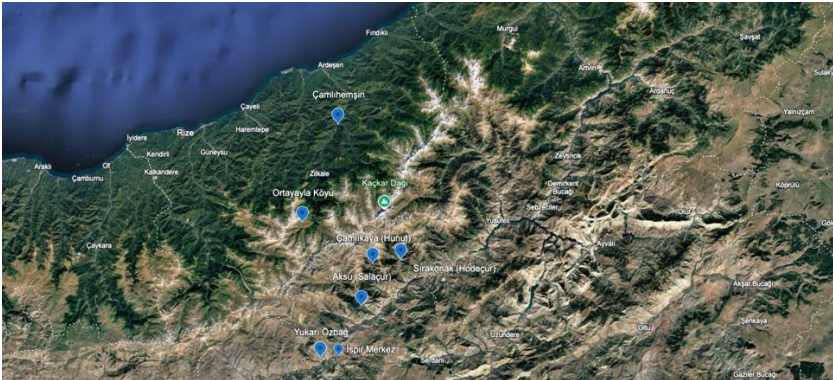
Tulum, deri, (havanın depo edildiği kesit) ağızlık (hava aktarımını gerçekleştiren kesit) ve nav (klavye) olarak adlandırılan yapısal bölümlerle bütünlüğünü kazanan bir çalgıdır. Anadolu'da geniş bir coğrafyada varlığını sürdüren çalgı, literatürde genellikle Doğu Karadeniz bölgesindeki yapı ve icra özellikleriyle ele alınmıştır. Çalgının üretiminde kullanılan hammadde ve aletler, çalgının ait olduğu toplum çevresinin yaşantı biçimiyle doğrudan ilişkilidir. Havanın depolandığı kısmı deri olan tulumun genellikle küçükbaş hayvan yetiştiriciliği yapılan bölgelerde görülmesi bu çerçevede ortaya çıkan bir durumdur.

Tulumdan (Tulum yoluyla) ses üretme prensibi; 1- ağızlık yardımıyla derinin şişirilmesi, 2- derinin içerisindeki havanın gerek kol baskısıyla gerekse hava sirkülasyonu ile belirli bir basınç değerinde sabit tutularak dillerin titreştirilmesi, 3- analık (klavye) kısmına parmakların yerleştirilmesi ve parmak hareketleriyle ezginin icra edilmesi şeklindedir. Çalgının dizgesel özellikleri geniş bölgelerde farklılık göstermektedir. Bu çalışma kapsamında belirlenen Erzurum bölgesinde çalgının ses genişliğinin sol – mi sesleri arasında sınırlandığı, icra edilen ezgilerin ise, dizisel olarak Türk sanat müziği terimleriyle; Uşşak dörtlüsü ve Hüseyini beşlisi özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. “Tulum çalgısından altı farklı ses elde edilmektedir. Bu sesleri elde edebilmek için analık (klavye) üzerindeki ilgili ses perdelerinin (deliklerin) boş bırakılması gerekmektedir” (Yılmaz, 2017, s. 77). Bu kural yalnızca “Sol” perdesi için geçerli değildir, bu perde frekansını elde edebilmek için tüm deliklerin kapatılması gerekmektedir.

Tulum çalgısı Erzurum'da kuzeyde Rize ili ile sınırı olan İspir ilçesinin; Sırakonak (Hodeçur), Aksu (Salaçur), Çamlıkaya (Hunut) köylerinde ve ilçe merkezine bağlı olan Yukarı Özbağ mahallesinde tespit edilmiştir. Bölgede çalgının icrasında, dans pratiğinin adlandırılmasında ve adımlarında, çalgıya yönelik müziksel söylemlerde mikro yerel farklılıklar gözlemlenmektedir. Örneğin Sırakonak (Hodeçur) köyünde dans pratiği yerel kimlikler tarafından “horon” olarak adlandırılırken, Yukarı Özbağ mahallesinde “bar” olarak anılmaktadır. Bunun yanı sıra coğrafi olarak Yukarı Özbağ ve Sırakonak (Hodeçur) köyleri arasında konumlanan Çamlıkaya (Hunut) ve Aksu (Salaçur) köylerinde dans pratiği hem “bar” hem de “horon” olarak adlandırılmaktadır. Farklılık sadece ilgili dans pratiğinin adlandırılmasında değil adımların kendisinde, müziksel söylemlerde ve ritmik yapılar da görülmektedir. Bu farklılıkların oluşmasını sağlayan en önemli unsur 20. yüzyılın başlarında Rize bölgesinden İspir ilçesine gerçekleşen göç hareketliliğidir. Çelik (kişisel görüşme, 2024) e-devlet üzerinden gerçekleştirdiği soyağacı araştırmasında ailesinin üç nesil öncesine kadar Çamlıhemşin'e bağlı “Ortayayla” köyünde yaşadığını, 1920-1930 yılları arasında İspir'in Aksu vadisine göç ettiklerini aktarır ve göç olgusunun müziksel olgulardaki çeşitliliğe olan etkisini de şu şekilde açıklar; “hem Erzurum'dan hem Rize'den etkilenmişiz horon da oynuyoruz bar da oynuyoruz. Biz iki bölgenin oyunlarını almış birleştirmişiz ve kendi oyunumuzu oluşturmuşuz, bu dansı da sadece tulumla oynarız her ne kadar bar desek de zurna bizim kültürümüzde yoktur”.

Resim 1

Çalgının İspir İlçesindeki Yayılımı ve İlçenin Çamlıhemşin ile Coğrafi İlişkisi



Not: Bu harita Google Earth uygulaması ile tarafımda hazırlanmıştır.

Yukarıda ifade edilen bu göç hareketliliği ve bu hareketliliğe bağlı oluşan/değişen/taşınan müziksel olgulardaki farklılık aslında bu çalışmanın temel motivasyonunu oluşturmaktadır. Bölgede tulum çalgısı farklı toplumsal gruplar tarafından yapısal niteliği itibarıyla her ne kadar ortak bir çalgı olarak düşünülse de aslında seslendirilen ezgilerin yapıları, kültür içi müziksel söylemler ve üslup özellikleri farklıdır. Bu çalışma, başka müziksel olguların dışında üslubu merkeze alır ve ilgili kültürel kimliklerin üsluba yükledikleri anlam, üslubun işlevselliği, icracı davranışlarına, üslubun müzik içi ve müzik dışı etkilerine odaklanır.

Bu çalışmada veriler nitel araştırma yöntemleri içerisinde sınıflandırılan literatür taraması ve saha çalışması yöntemleriyle elde edilmiştir. Mevcut yayınların/belgelerin incelenerek verilerin toplanması ve analiz edilmesi şeklinde tanımlanabilen literatür taramasıyla geçmişte çalgıya yönelik yayımlanmış metinler incelenmiş, çalışmanın bilimsel zeminini oluşturan kavramsal çerçeveye yönelik veriler yine bu yöntemle elde edilmiştir. Ayrıca tulum çalgısıyla ilgili edimsel ve söylemsel verileri hayat buldukları kültürel ortamlarda tespit etme amacına yönelik 2022-2023 yılları arasında yapılan saha çalışmaları kapsamında gerçekleştirilen katılımcı gözlem ve görüşmelere dayanılarak betimlemeler yapılmıştır.

Makale yazarlarından Oğuz Yılmaz tarafından kayıt altına alınan eserler Türk halk müziğinde kullanılan geleneksel nota yazım kurallarına göre notaya alınmıştır. Ayrıca eser analizlerinde motif ve ezgi malzemesi kesiti ifadeleri yer almaktadır. Motif genel olarak “en az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise uygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilmeye uygun en küçük müzik fikri” (Akdoğan, 2003, s. 15) şeklinde tanımlanmaktadır. Ezgi malzemesi kesiti ise makale yazarlarından Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu tarafından lisans üstü çalışmalarda kullanılan bir kavramdır ve bir müziksel yaratının üretilmesinde/yaratılmasında kullanılan ses perdelerini ifade etmek için kullanılmaktadır. Çalışmada bu iki kavram kullanılarak ezginin parçalara ayrılması ve indirgemesi işlemleri yapılmış, icracının performansında ezgisel bütünlüğü oluşturmada kullandığı müziksel davranışlar tespit edilmeye çalışılmıştır.

2. Yazınsal Alanda Tulum Çalgısı

Tulum kelimesine geçmişten günümüze tulum ya da tuluk şeklinde birçok kaynakta rastlanılmaktadır. Türk Dil Kurumu (TDK, 215) sözlüğü tulum kelimesini; “1-bazı yiyecek ve içecekler için koruyucu kap olarak kullanılan, önü yarılmadan bütün olarak yüzülmüş hayvan derisi, 2- gövdesi bu deriden yapılmış üflemler çalgı, gayda, 3- tüp, 4- göğüs ve pantolon bölümü bitişik giysi, 5- Şişman, tumbul” gibi birçok alanda farklı kullanım işlevselliğine sahip bir madde olarak tanımlamaktadır.

Ancak kelime temelde birçok kaynakta: “koyun veya keçinin içi boşaldıktan sonra tüyleri yolunarak mücellâ kılınmış derisi, fakat yırtılıp sakatlanmayarak hayattaki kalıbıyla korunabilmiş kuru ve oldukça terbiye görmüş dikişsiz halidir” (Gazimihal, 2001, s. 44) şeklinde açıklanmıştır. Ayrıca Gazimihal aynı çalışmasında, çalgısal bir işlevin dışında eski Türklerin buna Tuluk dediğini kırmızı gibi sıvıların saklandığı, şişirilip nehirlerde salın altına bağlandığını aktarmaktadır.

Kaşgarlı Mahmud Divanü Lûgat-it Türk'te birçok kelimeyi açıklarken tulum kelimesinden yararlanmaktadır. Ürülgen ve ürüldi kelimelerini açıklarken tulum maddesinden benzeştirme ekseninde faydalanır; Ürülgen (Kabarın) =bu er ol öpken ürülgen = bu adam öfkeyle tulum gibi kabarır, bu adam öfkeyle tulum gibi kabarandır. Ürüldi (Şişmek)=er öfkesinden ürüldi=adam öfkesinden şişti, kabardı, kap ürüldi=tulum şişirildi. Kırmızı ve sarnıç kelimelerinde ise tulumu bir muhafaza aracı olarak tarif etmektedir; Kırmızı= kısrak südü tulumda bekletilerek ekşitilir sonra içilir. Sarnıç= Deve derisinden yapılan su tulumu; ağaç tan oyulmuş kap. Bıgrıç ve Bugrıl kelimelerini açıklarken de tulum maddesini mevcut bir durumu-şekli ifade etmede kullanır; Bıgrıç= Çuval, dağarcık, tulum gibi şeylerin tıka basa dolu olması. Bugrıl= Tulum ve tulum benzer dolu olan kapların hasıl ettiği büküntü ve girinti çıkıntı. Kasıklıç= kasıklıç er= kendisinde kırmızı tulumu bulunan adam (Atalay, 1985, s. 158,195,365, 366,454,461,481,497).

Kastelli (2014) tulum kelimesinin Türkçe olduğunu, Göktürkçe ve Uygur Türkçesinde o ile u harflerinin aynı işaretle gösterildiği için kelime kökünün tul- veya tol- olarak ayırt edilemediğini, çağdaş Kıpçak ve Başkurt Türkçelerinde kelimenin tul biçiminde, eski Türkiye Türkçesinde ise tuluk, tulguk, dulkuk, duluk biçiminde kullanıldığını ifade etmektedir.

Tulum çalgısının kökeni ya da coğrafik yayılımı ile ilgili kesin bir bilgi olmamakla birlikte literatürde mevcut hipotezler bulunmaktadır. Meral Sayın (2017) Anadolu'nun Müzik Tarihi adlı çalışmasında Ascaules ya da Gayda adlı başlık altında çalgı hakkında veriler sunmaktadır. Çalgının tarihsel varoluşunu Hitit oymalarındaki bazı görsellerle ilişkilendiren Sayın zamansal ve yayılımsal çerçevede şu bilgileri paylaşır; "Dünyanın en eski müzik aletlerinden birisi. Hitit oymalarından bu aletin M.Ö. 1000 senesinden evvel de kullanıldığı anlaşılmıştır. Avrupa'ya muhtemelen M.S. 1. Yüzyılda girmiş ve Roma ordusunda kullanılmış ve Orta Çağda Avrupa'nın her yerinde kullanılmıştır" (s. 198).

Yapılan literatür taramasında Sayın'ın hipotezine paralel veriler sunan çalışmalar mevcuttur. Ancak organolojist Curt Sachs The History of Musical Instruments adlı çalışmasında Hitit sarayına ait rölyef üzerindeki görselle tulum çalgısının ilişkilendirilemeyeceğini bu ilişkilendirmenin bir yanılgı olduğunu şu şekilde açıklar; "Hevesli öğrencilerin hepsi en eski gaydayı M.Ö. 13. yüzyılda Eyuk'da Hitit sarayına ait bir rölyef üzerinde tespit ettiklerini zannettiler; gerçekte çanta bir hayvan görseli, önde taşınan iki boru (düdük) ise bir udun ipinden sarkan kurdelelerdir" (Sachs, 2006, s. 141). Yazar yine aynı çalışmasında böyle bir enstrümanın ne İsrail'de ne de klasik Yunanistan'da mevcut olduğu görüşündedir.

Resim 2

Tulum Çalgısıyla İlişkilendirilen Hitit Sarayına Ait Rölyef



Kaynak: (Alanyalı, 2015)

Sachs (2006), ilk gaydanın milattan sonra birinci yüzyılda var olduğunu ifade eder ve bu iddiasını da şu hipoteziyle destekler: Roma Sezarları tarihçisi Suetonius, Nero'dan şöyle bahseder: Ömrünün sonuna doğru, eğer gücünü elinde tutarsa oyunlarda zaferini kutlamak için su orgunun üzerinde bir performans sergileyeceğine herkesin gözü önünde yemin etmişti, choraulam et utricularium. Deri çanta anlamına gelen bu son isim, bir gaydadan başka bir şekilde açıklanamaz. Tüm şüpheler, Suetonius'un Yunan çağdaşı Dio Chrysostom'un, Nero'nun "ağzı ile düdük oynamayı ve kollarının altına soktuğu çantayı bildiğini" anlatan pasajla giderildi (s. 141).

Gazimihal (2001) tulum çalgısının Çağatay metinlerindeki varlığına işaret eder; "Tulum kelimesi Çağatay metninde de geçer; mesela şunun gibi: Hâce (hoca) kelân neyinin ayıda meclis-i sürb buldı, bücür nevâhi sıydağı kafirler bir niçe tulumu çağırılar kilürdilar. (Baburnâme). Burada açıkça görüldüğü üzere "tulum" oralarda da vardır ve çağırısı olan bir çalgıydı" (s. 44).

Tulum çalgısının varoluşunu ya da kimliksel bağlamda aidiyetliğini Türklük ve Türk coğrafyası ile ilişkilendiren veriler özellikle Doğu Karadeniz bölgesindeki etnik gruplarla ilgili veriler sunan çalışmalarda karşımıza çıkmaktadır. Ali Sırtlı (2018), Doğu Karadeniz Türklüğü (Gürcüler, Hemşinliler, Lazlar, Çepniler) adlı çalışmasında çalgının coğrafik yayılımı ile ilgili; "tulum çalgı olarak nefesli

sazlardandır. Dünyaya yayılışı Türkistan'dır (Orta Asya). Bugün Hemşinlilerden başka Kırgızlar, Türkmenler, Dağıstan Türkleri (Avar Torunları), Tataristan köyleri ve hatta Çuvaş Türkleri tulum çalmaktadırlar" şeklinde veriler sunar (s. 83). Remzi Yılmaz (2003) da Hemşin'in Tarihi Köklerine Doğru adlı çalışmasında yine kimliksel ve coğrafik yayılıma gönderme yapar; "tulumu ilk Gagavuz Türkleri icad etmiştir. Böyle olmasına rağmen geniş Türk dünyasına kendini sevdirmiştir. İdil-Volga boylarında, Kafkasya'da, Türkistan'da tulum çalınmaktadır. Kırgızistan'dan Tataristan'a kadar tulum çalınır" (s. 187).

Bugün müzikbilimiyle uğraşan, bu çalgıyı icra eden ya da bu çalgıdaki müzikal bileşenleri tüketen kültürel topluluklar için "tulum" kelimesi çalgısal bağlamda kabul görmüş ortak bir adlandırma olarak düşünülebilir. Ancak tarihsel süreç içerisinde çalgıyla ilgili farklı adlandırmaların kullanıldığı da göze çarpmaktadır. Farklı adlandırmaların oluşmasının altındaki en temel etken çalgının farklı kültürel kimlikler tarafından icra edilmesiyle açıklanabilir.

Evliya Çelebi'nin seyahat notlarında çalgılarla ilgili verilere ulaşmak mümkündür. XVII. yy. seyyahlarından Çelebi Karadeniz Bölgesi seyahati sırasında askeri bir çatışmada Lazların çatışma alanına girerken tulum çaldıklarını şu şekilde ifade etmektedir:

Tanrı'nın büyüklüğü çevrelerinde ve yakınlarında olan nahiyelerden eli harabalı (mızraklı) ve tüfenkli, kazın-kuğulu ve matrakıkulu Laz taifesi, Giresun ve Kaliparavoli'den, Şena ve Çiho'dan nice bin Laz taifesi dankiyo boruları ve zikula adlı düdüklerini çalarak beyaz bayraklar ile alay alay gelip Seydi Ahmed Paşa'yla buluştular ve Çoruh Nehri kenarında konaklardılar (Dağlı ve Kahraman, 2008, s. 408).

İngiliz müzikolog ve Arabist Henry George Farmer, Evliyâ Çelebi'nin seyahat notlarından elde ettiği verilerle hazırladığı Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları adlı çalışmasında Danakyu Dūdūğü ve Tulum Dūdūğü adlandırmalarıyla iki çalgıyı tanımlamaktadır. Danakyu Dūdūğü için; "Trabzon Laz'ı tarafından icat edildi. Dokuz delikli bir kamıştır" (Farmer, 1999, s. 24), Tulum Dūdūğü için ise; "Rusya'da icat edilmiş¹ olup çobanlarınca çalınır, beş çalıcı" şeklinde veriler sunar (s. 35). Farmer (1999) çalışma içerisinde Tulum dūdūğü başlığı altında Rauf Yekta'nın da bir açıklamasına yer vermektedir. Yekta Tulum Dūdūğü'nün Bulgaristan'daki varlığını; "bir gayda/tulum türü olup, deriden (tulum) ve bir düdükten oluşmuştur. Bulgaristan, Türk hakimiyeti altındayken, İstanbul'a gelen Bulgar çobanları, bu çalgıyı çalarak sokaklarda gezinirlerdi" şeklinde açıklamaktadır (s. 35).

Mahmut Ragıp Gazimihal (1929) çalışmalarında tulum çalgısını üç farklı adlandırmayla açıklamaktadır. Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları adlı çalışmasında çalgıyı Tulum şeklinde tanımlar, Rumca bir adının olmadığını Rumların da tulum olarak adlandırdıklarını ifade etmektedir. Çalgının biçimsel özellikleri hakkında bilgi sunan Gazimihal Çale-meşk şeklinde Kürtçe bir adlandırmanın da altını çizerek (s. 76). Gazimihal 1961 yılında yayınladığı Musiki Sözlüğü adlı çalışmada çalgıyı Tulum Dūdük şeklinde adlandırır. Çalışmada çalgının coğrafik yayılımı ve farklı adlandırmalarla ilgili; "o eski Doğudan Batıya kat kat insan göçleri ülkeleri aşmıştı. Derinliklerden olarak Antik Yunancada Askaulos, eski Roma'da utricularium, Orta çağ Latincesinde simfonia, symphonia, hep tulum dūdūğün isimleriydi" bilgilerini sunmaktadır (s. 257). Gazimihal (2001), Türk Nefesli Çalgıları adlı çalışmasında ise çalgıyı Tulumzurna şeklinde adlandırmaktadır. Gazimihal aynı çalışmada çalgının etimolojisiyle ilgili genel bir perspektif çizmenin gerekliliğini açıklar;

Hüseyin Kazım merhuma göre "Tulum" sözün aslı Rumca dulimos kelimesidir ve gayda demektir! Türkçenin aslı tolmak fiilinin kökündendir diye istediğiniz kadar ısrar ediniz, fayda yok; yorum bir kere kitapta yer almıştır. Dolmak fiilinin en eskisi "tulmak" idi; dolum'un aslı "tulum" idi, böyle okunmaları eskiden gerekiyordu: bunlar da anlatılamıyor. Tulum çalgısının

¹ M. Ragıp Gazimihal Türk Nefesli Çalgıları adlı çalışmasında Evliyâ Çelebi'nin mucitlik attettiği kişiler ya da yerlerle ilgili bazen yanlışlığı ifade etmektedir.

eski adı büsbütün başkaydı Yunancada; bu da bizde bilinmiyordu. Sonra, dulimos eski Yunancadan'mıydı, yoksa yeni Rumcadan mıdır? Bunlar da dikkate alınmıyordu. Neogrek bambaşka bir çağdır, Osmanlı Türkçesine maruzdu. Dikkat edilmek ister, aranmak ister. (s. 44)

Gazimihal (2001) yine aynı çalışmada çalgının sadece tulum kelimesiyle ifade edilmediğini ve bir kelime birleşimine ihtiyaç olduğunu dile getirir;

Gaydanın tarihiyle ilgili olarak eski metinlerimizde Tulum düdük ve Tulum boru birleşimleri var. Tulum zurna doğu Karadenizlilerimizde yalnız halde var gibi görünüyor. Sadece "tulum" kelimesi hiçbir zaman gayda anlamdaşlığında kullanılmamış görünüyor. Tulum veya Tolum her hal ve ihtimalde halis muhlis Türkçedir; zurna, ona takılı ses ve perdelik aygıttır. Doğru Karadenizimizin Rum sekenesi kendi dillerinde gaydaya "aski", fakat çok iyi konuştukları ikinci dil olan Türkçede "tulum zurna" derlerdi; onu çalan, kısaca, tulumcu oldu (s. 44).

Gazimihal (2001) bu birleşimlerin Farsça metinlerde de var olduğunu dile getirir ve Mütercim Ahmed Âsım'ın (d. 1755, Gaziantep- ö. 28 Kasım 1820) çevirilerindeki bu kelime birleşimlerini şu şekilde açıklar; "on sekizinci yüzyıl sonunda Antepli Asım may-i meşk, nay-i enban gibi Farsça birleşimleri tercüme ederken 'türkide kayda denildiğini, tulum borusu demek olduğunu' kendi bilgisinden olarak aralara katmıştır" (s. 45).

Gazimihal gibi Adnan Saygun da çalgıyı tulum zurna şeklinde tanımlamaktadır. Saygun, çalgı hakkında yapısal veriler sunduğu Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları hakkında Bazı Malumat adlı çalışmasında çalgıyı şu şekilde tanımlar; "tercihen oğlak derisinin tüyleri temizlendikten sonra ayakları yukarı taraflarından kesilir ve husule gelen deliklerden ikisi, hava kaçırmayacak surette sıkıca kapanır. Tabii ön ve arka delikler de kapatılır. Diğer ikisinden -ki sağ ön ayak ile sık arka ayağın delikleridir- ön ayağa bir tahta boru, arka ayağa da üstü delikli iki boru raptedilir. Böylece meydana gelen alete "tulum zurna" adı" (Aktaran Koçak, 1990, s. 308).

Sadi Yaver Ataman (1975) 100 Türk Halk Oyunu adlı çalışmasında Horon ve Sallama bölümünde bahsi geçen bu danslara eşlik eden sazları; "horon'ların asıl çalgısı davul-zurna'dır. Sipsi'de zurna tercih edilmiştir. Sesi tiz ve oynak çalmaya elverişli olduğu için bu küçük boy zurna kullanılmaktadır. İç bölgelerde Tulum zurna, mey denilen çalgılar da kullanılmaktadır" (s. 71) şeklinde sıralamaktadır.

Diğer çalışmalarda olduğu gibi farklı adlandırmalar Mehmet Özbek'in (1998) yayınladığı Türk Halk El Kitabı I Terimler Sözlüğü adlı çalışmasında da görülür. Özbek tulum çalgısı hakkında yapısal veriler paylaştıktan sonra çalgının tulum zurna, tulum düdük, koltuk sipsisi gibi farklı adlandırmalarla ifade etmektedir.

Ancak İngiliz etnomüzikolog Laurence Picken, "Türkiye'nin Halk Müziği Çalgıları" adlı çalışmasında gerek kendi bireysel saha çalışmalarında gerekse Reinhard'ın çalışmalarında tulum zurna ifadesine rastlamadığını şu şekilde açıklar;

Saygun (1975) çalgının Artvin'de tulum zurna olarak adlandırıldığını ifade eder. Ancak Pazar ve Çamlıhemşin ve Tatos dizi (Rize ve Erzurum illeri arasındaki havza) köylerinde tulum zurna terimi gerek köylülerden gerek icracıların kendilerinden duyulmadı. Burada kullanılan terim tulumdur ve Reinhard'ın deneyimi de açıkça bu şekildedir. Hemşin (Rize) bucağından sıra bir tulumcu olan Remzi Bekar gibi gençliğinde Çoruh bölgesinde bir çoban olan Mehmet Çokal da tulumun tek başına özel bir isim olarak kullanıldığını onaylar. Sadece enstrümanın yayılım alanının dışında, anlam-uzantısı olan 'gayda' bazen bilinmemektedir (s. 528).

Halk çalgıları, genellikle ilgili sosyolojik kategorinin yer aldığı teritoryalarda yaşam bulur. Özellikle belirli bir etnik kimlik ve temsil kabiliyeti yüklenmiş olan çalgılar kimi zaman anayurtlarından farklı sebeplerle göç eden etnisitelerin yeni yurtlarında kimi zaman ise anayurtlarında yaşamsal alanlarıyla

sınırlı kalabilir. Bu bağlamda Tulum çalgısına icra edildiği toplum tarafından yüklenen anlam çalgının var olduğu teritoryada daha belirgin/anlaşılabilir bir hal alabilir.

Havanın bir deriye depo edilerek ses üretiminin gerçekleştiği çalgılar uluslararası literatürde genel olarak "bagpipe" olarak adlandırılır. Ancak çok geniş bir coğrafi alanda icra edilen bu çalgının adlandırılması icra edilen sosyo-kültürel kimliğin dil yapısına göre farklılık gösterir. Bu çalışma kapsamında tulum olarak ifade edilen bu maddi kültür ürününün var olduğu coğrafi sınırlar ve bu sınırlarda nasıl adlandırıldığı şu şekildedir; Kuzey Avrupa'da; İrlanda (Uilleann Pipes, Great Irish Warpipes, Brian Boru Bagpipes, Pastoral Pipes), İskoçya (Great Highland Bagpipe, Border Pipes, Scottish Smallpipes, Pastoral pipes, Zetland Pipes) İngiltere ve Galler (English Bagpipes, Northumbrian Smallpipes, Border Pipes, Cornish Bagpipes, Welsh Pipes, Pastoral Pipes, Yorkshire Bagpipes, Lincolnshire Bagpipes, Lancashire Bagpipes) Finlandiya (Säkkipilli, Pilai) Estonya (Torupill) Letonya (Düdas) Litvanya (Düdmaišis), İsveç (Säckpipa, Walpipe), Güney Avrupa'da; İspanya ve Portekiz (Gaita), İtalya, (Zampogna, Piva, Müsa, Baghèt, Surdelina), Malta (Żaqq), Yunanistan (Askomandoura, Tsampouna, Gaida, Dankiyo) Kuzey Makedonya (Gaida), Merkez ve Doğu Avrupa'da; Çekya (Dudy), Romanya (Cimpoi), Polonya (Dudy), Macaristan (Magyar Duda), Bulgaristan (Kaba Gaida), Sırbistan, Hırvatistan (Gajdy), Arnavutluk (Gaida), Belarus (Duda), Rusya (Volga, Shyuvr, Puvama, Shapar), Ukrayna (Duda); Batı Avrupa'da; Almanya (Dudelsack), Fransa (Musette), Hollanda (Doedelzak), İsviçre (Schweizer Sackpfeife), Avusturya (Bock), Belçika (Muchosa). Güneybatı Asya'da; Türkiye (Tulum), Ermenistan (Parkapzuk), Azerbaycan (Tuluk), Gürcistan (Gudastviri), İran (Ney Anban), Basra Körfezindeki Arap Devletlerinde; (Habbân, Jirba), Kuzey Afrika'da; Cezayir (Tadghtita), Mısır (Zummarah-bi-soan), Libya (Zukra), Tunus (Mizwad). Güney Asya'da; Hindistan (Mashak, Titti, Sruti Upanga). (Wikipedia, 2023).

Mahmut Ragıp Gazimihal (1962) tulum çalgısının tarihsel derinliğini ve icra haritasını Türk Folklor Araştırmaları adlı dergide Tulum Çalgısı başlığı makalesinde şu sözlerle açıklar;

Yer yüzünün en nadir çalgı tipleri bile miskal ve tulum kadar kıdem ve haritada yaygınlık iddiasında bulunamazlar. Düşününüz: kamışları boy sırasına bağlaştırarak üst uçlarından üflemeyle çalınan ağız çalgısı bir baştan Çin'in çağlarca derinliklerinde, öbür baştan İskoçya ve Amerika Kızılderililerinin derin medeniyetlerinde vardı. Yunan-Roma antikitesinde bu çalgı keza derindir. Belki hiçbir ülke yoktur ki onu kullanmamış olsun. Tulum çalgısı da aynı derinlikte ve yaygınlıkta yaşamıştır (s. 2863).

Mehmet Çokal (1963) *Tulum* başlıklı yazısında çalgının yayılımı ile ilgili geniş bir harita çizer:

Tulumun Türkiye'de yaygın bulunduğu yerler Karadeniz dolaylarıdır. Bilhassa Çoruh vilayeti, Çoruh vâdisi, Kars, Erzurum. Batum, Poti, Kırım, Kafkas dağları batı etekleri ile Bulgaristan ve Romanya Türklerinin milli çalgısıdır. Çoruh vadisinde, hemen her çoban tulum çalar. Vadi merkezinden uzaklaştıkça Kars, Erzurum ve Rize'ye doğru azalır. Kars ve Erzurum'da yerini kaval, Rize'de kemençeye bırakır (s. 3211).

Remzi Bekar (2012) *Hemşin Folkloru* adlı kitabında çalgının Orta Karadeniz ve Doğu Anadolu'daki varlığına işaret eder. Ancak Bekar haritalandırmayı çalgıdaki biçimsel farklılık ekseninde oluşturur ve Rize'nin Hemşin ilçesinde icra edilen tulum çalgısını bu haritalamada merkeze alır:

Türkiye'mizde bulunan tulumların yörelerine göre değişikliklerini görelim: Erzurum'un İspir kazasında, Ağrı ilinde, Sivas'ın Suşehri kazasında Kars'ın Ardahan, Hanak, Posof ve Çıldır kazalarında, Giresun'un Şebinkarahisar dolaylarında, Gümüşhane dolaylarında Rize'nin Çayeli, Pazar, Ardeşen, Fındıklı, Çamlıhemşin kazalarında yapılan tulumlar hemen hemen Hemşin dolaylarında yapılan tulumların aynısıdır sadece ses tonlarında ufak tefek farklılıklara rastlanır (s. 13).

Özhan Öztürk (2005) Karadeniz Ansiklopedik Sözlük adlı çalışmasında çalgının Karadeniz bölgesindeki icra lokasyonları hakkında paylaştığı veriler şu şekildedir; “tulum, Çayeli’nden doğuya doğru Pazar, Ardeşen, Hemşin, Çamlıhemşin, Fındıklı, Arhavi, Hopa, Borçka, Şavşat, Yusufeli, İspir ve Şebinkarahisar ilçesinin köylerinde, ayrıca güneyde Gümüşhane ve Erzurum illerinde daha çok düğünler ve yayla şenliklerinde çalınmaktadır” (s. 1119).

Öztürk aynı çalışmada çalgının Trabzon’da yaşayan Rumların müzik kültüründe de yer edindiğini aktarır; “1923 mübadelesi öncesinde Trabzonlu Rumlar tarafından Santa, Gümüşhane, Maçka, Krom ve İmera bölgelerinde çalınmaktaydı. Sürmene ve Çaykara Holo köylerinde, Şebinkarahisar’da bir iki kuşak öncesine değin kaval ve kemençe kadar olmasa da tek tük tulum çalanlara rastlanmaktadır” (s. 1120). Çalgının Trabzon bölgesindeki varlığına Gazimihal (1929) de dikkat çeker; “Şarkî Karadeniz sahillerinde “Tulum” kullanılır. Asıl Trabzon ile Rize de değil, köylerinde vardır. Of’ta çoktur” (s. 76). Süleyman Şenel (1994) de Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş adlı çalışmasında Trabzon’daki icra alanına değinir; “bugün Trabzon’da’ pek rastlanmayan, ancak 1929 derlemelerinde Of’da çok yaygın olduğu bildirilen çalgılardan biri de tulum’dur. Asrımızın başlarında, merkezde de bulunduğu, bazı kaynaklardan anlaşılmaktadır ki bu çalgının civar ilçe ve köylerden gelmiş olma ihtimali vardır” (s. 182). Ömer Asan (1996) Pontus Kültürü adlı çalışmada Of ilçesinin Çoruk köyünde çok eski olmamakla birlikte tulum çalgısının icra edildiğini dile getirmektedir.

Çalgının Rize ve Artvin illerindeki varlığına dair veriler birçok çalışmada karşımıza çıkmaktadır; “daha çok Rize ve Artvin illerinde görülür. Tulum-Zurna adıyla da bilinir” (Cihanoğlu, 2004, s. 244). “Horanların Rize dolaylarında refakat sazı Karadeniz kemençesidir. Daha doğuda Hemşin, Mapavri taraflarında horon tulumla oynanır” (Yönetken, 2006, s. 73). “Karadeniz kıyı şeridi içlerine doğru Hemşin/Napavri taraflarında horonlar daha çok tulum zurna ile oynanmaktadır (Ataman A., 2009, s. 280). Tulum yurdumuzda: Doğu Karadeniz, Rize, Hopa gibi sahil kesimlerde ve Şavşat ve çevresinde yaygındır” (Alemdaroğlu, 1999, s. 19).

Çalgıyla ilgili literatür, icra lokasyonlarını genellikle Doğu Karadeniz bölgesiyle ilişkilendirilir. Ancak ayrıntılı bir literatür taramasıyla çalgının gerek geçmişte gerek günümüzde Doğu Anadolu’nun farklı bölgelerinde de icra edildiğiyle ilgili verilere ulaşmak mümkündür. Kasım Ülgen (1944), Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları Erzurum Oyunları çalışmasında çalgının Erzurum’daki varlığına dikkat çekmektedir; “Erzurum’da barlar oynanırken kullanılan çalgı takımı davul, zurna veya meyden ibarettir. Köylerde kavalla veya saz, bağlama ile de oynanır. Kadınlar arasında zilli veya zilsiz tef çalınarak oyunlar oynanır. Tortum ve Nerman’da tulum da tesadüf olunur” (s. 33). Gazimihal (1961) de Erzurum’daki varlığı hakkında veriler paylaşır; “Anadolu’da Tulumzurna pek seyrekleşmiş bulunmasına rağmen bazı semtlerde bilakis kullanılıyor: Trabzon’un doğu dağlıkları, Erzurum’un Yusufeli bölgesi gibi” (s. 257).

Bayburt Musiki Folkloru adlı çalışmada belirli bir tarihe kadar, ilin özellikle kuzey kesmine doğru çalgının icra edildiği belirtilmekte; “Bayburt halk musikisinde eşlik sazı olarak davul, zurna, mey, keman, ud, cümbüş, def, darbuka, bağlama birlikte kullanılmıştır. Kemençe, tulumzurna ise 40-50 yıl öncesine kadar daha ziyade Bayburt’un kuzey tarafında çalınmaktaydı” (Tan & Turan, 1996, s. 12).

Reinhard’lar (2007) da derleme çalışmalarında Anadolu’nun farklı bölgelerinde çalgı hakkında tespit bulduklarını, çalgının sadece Karadeniz bölgesinde icra edilmediğini ifade ederler;

Anadolu halkı, tulumun yanı sıra kemençenin de yalnız Karadenizlilere özgü olduğuna inanırlar. Oysa tulum ülkenin iç kısımlarına doğru uzanan Pong Dağları’nda ve doğuda Muş, Van ve Ağrı’nın eteklerinde oturan göçebe halk tarafından da çalınmaktadır. Yine Türk- Rus sınırında Kafkasya’da da tulum çalanlar vardır (s. 74, 75).

Çalgının Azerbaycan bölgesindeki varlığını Avaz Rehmetov (1975) Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri çalışmasında şu şekilde aktarır; “Tulum çalgı lülesinde 5 delik olmaktadır. Tulum tipli aletler Sovyet Birliğinin birçok halklarında ve bu arada da dış ülkelerde geniş yayılmıştır. Azerbaycan’da ise tulum

ancak Nahcivan Bölgesinde rastlanmaktadır. Orada bu musiki aletinde türkü ve rakslar ifa olmaktadır” (s. 36).

Ali Rıza Yalçın (1940) Çukurova Yürüklerinin de geçmişte çalgıyı icra ettiğini Cenupta Türkmen Çalgıları adlı çalışmasında şu şekilde açıklar;

Anadolu'nun Güneyinde Bugün Çukurova Yürükleri arasında soluk yani nefes ile çalınan çalgılar: Kaval, Zurna, Kavaldüdüğü, Dillidüdük olmak üzere dört türdür. Bundan tahminen 150-200 sene önce “KARKIN” adı taşıyan ve keçi tulumundan yapılan Gayda Nev'inden bir çalgı daha çalınmış. Yürükler bu çalgının Türkmenlerden Araplara geçmiş olduğunu ve hâlâ Arabistan'da çalınmakta bulunduğunu söylerler. (s. 17)

Süleyman Şenel (2011) İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları adlı çalışmasında cumhuriyetin ilk çeyreğinde bölgede yapılan derleme çalışmalarının anket fişlerini paylaşmaktadır. Bu fişlerde genel olarak icra edilen eserin ve icra eden kişinin adı, icraya eşlik eden çalgı hakkında veriler sunulmaktadır. “İstanbul'da Üsküdar kazası Çekme Köy ve o yıllarında İstanbul iline bağlı olan Yalova'nın Kurt Köy bölgesinde derlenen iki eserde çalgısal eşlik olarak tulum çalgısı görülmektedir” (s. 279,380).

Sonuç olarak genelde deri bir malzemedan yapılan; bir ucunda üfleme diğer ucunda ise ses frekanslarının değiştirildiği (klavye) yapısal bölümlere sahip olan ve deri içerisindeki havanın basıncıyla ses elde edilen bir çalgı, ulusal sınırlar içerisinde yaygın bir söylemle/ifadeyle tulum çalgısı, dünyada ise farklı adlandırmalarla geniş bir coğrafyada varlığını sürdürmektedir. Farklılıklar sadece terminolojik çerçevede değil yapısal ve edimsel ekseninde de görülmektedir. Doğu Avrupa'dan Yunanistan'a kadar hemen hemen birçok ülkede çok sesli unsurlar genel olarak klavyeden bağımsız derinin farklı bölümlerine yerleştirilen borularla (drone) elde edilmektedir. Ancak Yunanistan'la beraber Asya'ya doğru ilerledikçe çok sesli yapı genelde klavye üzerinden iki adet kamışın yan yana gelmesiyle elde edilmektedir.

3. Üslup Kavramına Genel Bir Bakış

Arapça slb kökünden geldiği ileri sürülen üslup kavramı literatürde genellikle stil kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Literatürde stil kavramının Latince kökenli bir etimolojiye sahip olduğuna ilişkin ortak bir uzlaşma olduğu söylenebilir. Örneğin Çalışkan (2014) üslup kavramının Latince “kazık yahut yazmak için ucu sivri alet” anlamına gelen stilus kelimesinden evrildiğini ifade eder. Gazimihal (1961) de kavramın Latince stylus'tan türetildiğini aktarır; “eskiler üstleri balmumu levhalar üzerine yazı yazarlarken bir nevi madeni kalemler kullanılırdı. İşte bu kalemlere stylet denilmekteydi. Yazmakla alakalı işte bu kelimedan Sital sözü doğarak, yazılmanın tarzı anlamında kullanılır oldu” (s. 264). Say'da (2012) üslup kavramının Latince “yazı biçimi” anlamına gelen “stilus” kelimesinden türetildiğini ifade eder ve Fransızca ve İngilizce style, Almanca stil, İtalyanca stile, İspanyolca estilo şeklinde ifade edildiğini aktarır.

Üslup TDK sözlüğünde; 1-Tarz, 2-Sanatçının görüş, duyuş ve anlayışındaki kendine özgü anlatış biçimi; biçem, hava, stil, 3-Bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi şeklinde tanımlanmaktadır. Kimi çalışmalarda üslup kelimesinin biçemle eş anlamda kullanıldığı görülmektedir. Örneğin Tüba Sosyal Bilimler Sözlüğü'nde biçem olarak ele alınan kavram; “bir kişinin konuşma ve yazmasında görülen, iletişim amacına, toplumsal konumuna ve toplumsal bağlama ilişkin olarak, dildeki resmîlik, sözcük seçimi, sesletim biçimi ve söz dizimindeki kendine özgü nitelikler” (Gülovalı ve Odabaş, 2011, s. 153) şeklinde tanımlanmaktadır. “Üslup, genel anlamı itibariyle insanların, iletişim aracılığıyla bir şeyi, bir şekilde ifade ederken kullandıkları, yola ve yönetime yönelik bir kavramdır. Yani üslup, benimsenen şeyin nasıl yapılacağına ilişkin izlenen bir yoldur” (Ersoy, 2017, s. 303).

Yazınsal alanda üslup kavramının müziksel bağlamdaki tanımlarında bir çeşitlilik olduğu görülmektedir. Say (2009) müziksel olguların birleşimi olarak ele adlı üslup kavramını stil sözcüğüyle eş anlamda kullanır ve “müzikteki karakteristik niteliklerin belirlediği bütünsel kavrayış” (s. 491) olarak

tanımlar. Yazar ayrıca kavramı zaman (Çağ), ulus (Fransız, Alman) ve birey çerçevesinde üç düzlemde inceler. Gazimihal (1961) de kavramın edim merkezli semantiğine vurgu yapar; “duyguların ifadesine bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir bestecinin yazdığı esere (veya bir yorumcunun yorumladığı musikiye) kazandırdığı tarz, tavır ve çığır” (s. 264). Sözer (2018) de kavramı stil, biçem ve tarz sözcükleriyle aynı anlamda kullanır ve kavramı; 1- her alanda olduğu gibi, müzikte de oluş, deyiş ya da yapış biçimi tarz. 2-Bir müzikçiye, bir çağa ya da bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği. 3-Bir müzikçinin görüş, duyusu, anlayış ve anlatışındaki özelliği. 4-müzik tarihinde yer alan bir dönemin (Barok, Klasik, Romantik vd.) ve bir formunun (senfoni, sonat, peşrev, beste, semai vd.) kendine özgü anlatış biçimi şeklinde dört analitik düzlemde ele almaktadır (s. 250).

Üslup kavramı uluslararası müzik literatüründe genel olarak style sözcüğüyle karşılık bulur. Apel (1950) Harvard Dictionary of Music'te genel olarak; herhangi bir sanatta ayırt edici veya karakteristik sunum, yapım veya icra tarzı şeklinde açıkladığı kavramı müziksel bağlamda; form, melodi, ritim vb. gibi müziksel bileşenleri bir arada kapsayacak şekilde ele alır. Beard ve Gloag (2015) Musicology The Key Concepts adlı çalışmada üslup kavramının melodi, doku, ritim ve armoni gibi unsurlarla ele alınması gerektiğini vurgularlar ve ayrıca kavramın geniş bir müziksel alanda ele alınabileceği gibi tek bir notaya da uygulanabileceği bilgisini paylaşır. Meyer (1989) üslup kavramının sunulan herhangi bir olgunun “ne” olduğundan ziyade “nasıl” gerçekleştiğiyle ilgilendiğini aktarır ve üslubu bireysel edimin haricinde farklı dinamiklerin etkisiyle oluştuğunu açıklar; “üslup ister insan davranışında ister insan davranışının ürettiği eserlerde olsun, bazı kısıtlamalar dahilinde yapılan bir dizi seçimin sonucunda ortaya çıkan örüntülerin bir kopyasıdır”. Stravinsky (1947) ise üslubu bir bestecinin kavramlarını organize etme ve zanaatının dilini konuşma biçimi olarak aktarır ve bu dilin belirli bir ekolün veya dönemin bestecileri için ortak olan bir unsur olduğunu ifade eder. Yine Beard ve Gloag müzikte evrimsel sürecin gerçekleşmesinde üslubun önemli bir işlevi olduğunu aktarır ve bu sürecin gerçekleşmesinde bestecilerin mevcut türlere ya da kendilerinden önceki müziğe meydan okuyan, muhtemelen onları altüst eden seçimler sonucu gerçekleştiğini aktarırlar.

Üslup herhangi bir müziksel pratiğin nasıl gerçekleşeceğini belirlemenin ötesinde kimi müzik kültürlerinde taksonomik bir işlev görmektedir. Örneğin Klasik Batı Müziği'nde “barok”, “klasik” vb. şekillerde adlandırılan dönemlerin sınıflandırılmasında üslup önemli bir dinamiktir. Klasik Türk Müziği'nde ise uzun süreli müzik ifadeleriyle oluşan müziksel yaratmaların, yerini kısa müzik ifadeleri ve cümlelerine bırakması (Tutu, 2024) “klasik dönem”den “yeni döneme” geçiş kapısını aralayan önemli edimsel süreçlerdir. Şenduran (2024) Klasik Türk Müziğinde “yeni dönem” olarak ifade edilen sürecin 19. yüzyılda Zekayi Dede ile başladığını aktarmaktadır.

Halk, 19. yüzyılda ulusal devlet projesinin hayata geçirilmesi sonucu ortaya çıkan “icat” edilmiş bir kavram olarak düşünülebilir. Erol (2009) halk müziğinin homojen olmayan insan kümelerinin birbirinden farklı işlevlere sahip devasa bir çeşitlilik oluşturan müziklerinin, bir homojenleştirme müdahalesinin sonucu olarak düşünülmesi gerektiğini vurgular ve Türk Halk Müziği'ni de bu bağlamda müziksel çeşitlilik gösteren soyut bir toplumsallığın türdeş bir bütünlüğünü ifade etmede kullanıldığını aktarır. Türk Halk Müziği her ne kadar homojen bir müzik kültürü olarak düşünülse de farklı dinamikleriyle (çalgı, bölgesel ağız vb.) yerel bir müzik hüviyetini bünyesinde barındırmaktadır. Bu bağlamda üslup kavramı homojen olarak ifade edilen bir müziksel olayın yerel niteliklerinin işitsel bağlamda anlaşılır kılınmasında önemli bir unsurdur. Örneğin halk müziğinde uzun hava türünde sınıflandırılan Gurbet havalarının icrasında gerçekleştirilen ters glissando ve gilissandolar, karar sesine gelirken kimi seslerin pesleştirilmesi üslup eksenli bir aitlik belirleyicisidir. Yine bağlama çalgısının edimi esnasında tezenenin üst tele taktırarak ses üretilmesi ilgili müziksel olayın “Konya Tavı” olarak ifade edilmesini ve ilgili eserin Konya yöresiyle ilişkilendirilmesine sebebiyet veren önemli bir edimsel davranıştır.

Bourdiue (2015) üslubun anlam ve niteliğinin her ne kadar kendisini üretenle ilişkili olduğunu ifade etse de onu algılayanın sembolik bir dışı vurumu olduğunu aktarır. Keammer (1993) herhangi bir müziksel olayda ilgili müzik pratiğini algılayanın/tüketenin yani izlerkitlenin önemine vurgu yapar ve çoğu seslendirmelerin izlerkitleyi gerektirdiğini aktarır. Bu bağlamda üslup kimi zaman bireysel bir yaratı ve estetik ele alışı ötesinde izlerkitle merkezli, izlerkitlenin beğeni normlarına göre şekillenen bir olgu haline dönüşebilir. Örneğin Behar, (2015) Suphi Ezgi'nin tanbur metodunun geleneksel Türk Musiki tarihi açısından önemli olduğu aktarır, ancak bu metotta aktarılan üslubun Tamburi Cemil Bey tarafından kadük hale getirildiğini ve ilgili üslubun geçmişe mal olmuş ve bugün sadece müzikolog ve müzik tarihçilerinden başka kimseyi ilgilendirmeyen bir üslup olduğunu aktarır. Şüphesiz Suphi Ezgi'nin üslubu dönemin izlerkitlesi tarafından meşru, kabul edilen bir müziksel üslup olsaydı bugün Klasik Türk Müziği olarak ifade edilen müzik türünde varlığını sürdürürdü.

İlgili müzik pratiğinde performansın nasıl gerçekleşeceğini belirleyen önemli bir unsur da mekândır. Ersoy (2017) üslubun tek başına, salt bir seslendirme aşamasında oluşmadığını seslendirme sırasında mekânsal niteliklerin üslubu biçimlendirdiğini aktarır; "Alevilerin, mistik ve sessiz bir ortamda bağlama performansında kullandıkları şelpenin; oldukça gürültülü mekânlarda seslendirilen Boogie-Woogie'nin de piyanonun duyurulması amacıyla özellikle sağ elin tuşlara kuvvetli basması gerekliliği ilgili üslupların oluşmasında önemli unsurlardır" (s. 305). Öte yandan herhangi bir müzik pratiğinin farklı mekânsal bağlamlarda icra edilmesi yeni müziksel üslupların doğmasına sebebiyet verdiği söylenebilir. Tanzimatla birlikte Osmanlı-Türk musikisi icra alanlarında önemli değişiklikler gerçekleşmiş ve müzik saray dışında da üretilmeye/tüketilmeye başlanmıştır. "Sarayın dışına çıkarak geçim derdiyle karşılaşılacak musiki, kaçınılmaz bir biçimde yeni mekanlara doğru evrilmiş ve bunun sonucunda piyasa olgusu ve icrada "piyasa üslubu" oluşmuştur" (Öğüt ve Etil, 2012, s. 107). Mekânlar kimi zaman farklı müziksel üslupların birbirini etkilediği fiziksel alanlara dönüşebilirler. Örneğin Atasoy (2014) Osmanlı döneminde semai kahveleri olarak adlandırılan yerlerde Anadolu'dan gelen saz şairleri ve klasik musiki mensuplarının bir araya geldiğini ve bu farklı müzik türlerinin üsluplarında bir yaklaşma olduğunu ifade eder. Kimi müzik türleri her ne kadar aynı tür içerisinde sınıflandırılabilirler de mekânsal bağlamda farklı bir üslup bileşenlerine maruz kalabilir. Özcan (2014) Dini musiki türü altında ikiye ayrılan câmi ve tekke mûsikîsinin ortak birçok vasıfları olmalarına rağmen ayrı-ayrı üslup ve tavırların bulunduğu ifade eder, câmi mûsikîsinin daha çok zâhidâne bir üslup arzemesine karşılık tekke mûsikîsinde tasavvufî bir lirizmin hâkim olduğunu aktarır. Yöndemli'nin aktardıkları da Özcan'ı destekler niteliktedir; "dini Türk Musikisi icra edildiği mekânlara göre "cami musikisi" ve "tekke musikisi" başlıkları altında ikiye ayrılabilir. Cami Musikîsi eserlerinde görülen zahidâne, ağırbaşlı üslup, Tekke Musikîsi eserlerinde yerini tasavvufî bir coşkuya bırakır" (Yöndemli, 2014, s. 930).

Zaman kavramı da üslubu biçimlendiren/dönüştüren önemli bir bağlamdır. Behar (1998) herhangi bir eserin intikal anında oluşan az ya da çok farklı versiyonunun o ânın, o "dönemin" genel geçer icra üslubu ile uyumla halde olduğunu ifade eder. Yazar ayrıca bir eserin bestelenişi ile ilk kez notaya alınışı arasında geçen süre uzadıkça kâğıda alınan versiyonla "orijinal beste" arasındaki farklılıkların az da olsa çoğalacağını ve üslubun artık eserin bestelendiği dönemin değil notaya alındığı "dönemin" üslubu olacağını aktarır. Bülent Aksoy Itrî'nin farklı türlerde ve makamlarda çok önemli eserler bestelediğini ancak bu yaratıların dönemsal bağlamdaki dinleyici üzerine olan etkisini şu şekilde açıklar:

Ama bunlar ve benzeri eserleri Itrî'nin yaşadığı günlerde herhalde böyle değildi. Bizim bugün büyük bir haz duyarak dinlediğimiz o besteler arada geçen iki yüzyılı aşkın bir zamanın üslup ve zevk dalgalanmalarıyla yeni bir kılığa bürünmüş "stilize" edilmiştir. Aynı eserleri Itrî'nin çağındaki şekliyle dinleyebilmiş olsak, büyük ihtimalle, bugün aldığımız zevki alamayacaktık" (Aksoy, 2014b, s. 432).

Berendt (2003), Caz Müziği adlı çalışmasında Lester Young'un zaman-üslup ilişkisine olan göndermesini şu şekilde ifade etmektedir:

Count Basie'nin müziği 50'li yıllarda dünya çapında başarı kazandığında, Laster Young'dan -eski Basie Orkestrasının en önemli solisti- orkestranın eski müzisyenleriyle birlikte çalması ve 30'lu yılların stilini bir albümü için yinelemesi istendi. 'Yapamam' dedi Laster. 'Artık böyle çalmıyorum. Başka türlü çalıyorum; başka türlü yaşıyorum. Şimdi zaman başka; o ise o zamandı. Biz değişiyoruz, hareket ediyoruz (s. 21).

Hodeir (2016) müziksel bağlamda tür kavramını; "bir eserin tasarlanmasında en başta gelen bir öz ve aralarında nitelik uyarlıkları gösteren biçimlerin aynı ocakta toplanması" (s. 13) şeklinde iki düzlemde tanımlar. Tür bu bağlamda bir sınıflandırma işlevi görse de üslup ekseninde herhangi bir müziksel edimin nasıl gerçekleşeceğini belirler ve bu işleviyle de ilgili müzik pratiğini gerçekleştirecek müzisyene performans esnasında bir sınırlama getirir. Örneğin Müslüm Gürses arabesk olarak nitelendiren müzik türünde bireysel performansını sergilerken genellikle; glissando kullanımı, ilgili eserin metninde geçen bir kelimenin tek hecesiyle farklı ses perdeleri kullanımı şeklinde bir seslendirme davranışı sergiler. Ancak 2011 yılında Kalan Müzik tarafından piyasaya sürülen "Kızılbaş II" isimli albümde "Ah Hüseyin Vah Hüseyin" adlı eseri seslendirirken daha sade ve Alevi kültürünün müzik teamüllerine uygun bir üslupla icra davranışı sergilediği görülmektedir. Çerezcioglu (2011) müziksel düzeyde oldukça yakın özellikler gösteren Extreme Metal ve Heavy Metal'in vokal üslup bileşenleri çerçevesinde farklılaştıklarını aktarır; "geniş bir biçimde ele alındığında Heavy Metal'de güçlü, bol vibrasyonlu ve şan tekniğiyle üslup varken, Extreme Metal'de öncelikle sesin doğal halinin dışında çıkmasını sağlayan çeşitli gırtlak teknikleri, böğürme, boğuk, kalın gibi üslup şekilleri görülmektedir". Finkelstein de Blues'u tanımlarken üslup davranışlarından faydalanır.

Melodi son derece konuşma bükünlü ya da parlando-rubato'dur; şarkıcı, bazı önemli sözcükleri vurgulamak için, birbirine bağlı notaların yanı sıra, çoğunlukla dizinin yarım ses pesleştirilmiş üçlü ve yedinci aralık "mavi nota"sından güçlü bir anlatımsallıkla yararlanır. Böyle olmasına karşılık bluesler bütün gevşek yapılarına karşın, mimari açıdan döngülü şarkılardır (Finkelstein, 1996, s. 393).

Herhangi bir müzik kültüründe müziği üretenler ya da tüketenler tarafından kabul gören müziksel üslubun nasıl oluştuğunu sorgulamak oldukça sıkıntılıdır. Ancak bir müzik kültüründe müziksel üsluptaki değişimin nasıl gerçekleştiğine yönelik düşünsel sorgulamalar, tarihsel verilerin incelenmesiyle cevap bulabilir. Üslup değişimi/dönüşümü kimi zaman kolektif bir uzlaşma sonucu değil dönemin önemli müzik insanlarının bireysel ekseninde geliştirdiği yenilikler sonucu gerçekleşir. Behar (1992) 19. yüzyılın önemli besteci ve sazandelerinden Tanburi Cemil Bey'in tamburda ve kemençede virtüözce icralara ağırlık kazandıran kalıcı bir üslup değişikliği yarattığını ve neyzen Niyazi Sayın'ın da bu üslup değişiminden etkilenerek neyde; daha esnek ve nüasnli, daha yumuşak, taksim kalıplarına daha az bağımlı, melodik yaratıcılığa daha açık, daha lirik ve daha özgürce bir ney üslubunu yerleştirdiği ve bu sayede geçmişte "tekke üslubu" olarak adlandırılan icra üslubunun neredeyse tamamen sıyrılıp apayrı bir icra tavrının yerleşmesine öncelik ettiğini ifade eder. Yine 20. yüzyılın önemli ses icracılarından Münir Nurettin Selçuk'un icra sırasında gerçekleştirdiği üslup değişikliği yeni bir üslup kazandırmanın ötesinde müzik türlerinin nasıl okunması gerektiği noktasında yeni bir yaklaşım kazandırmıştır. Aksoy, Selçuk'un Türk müziğine üslup eksenli etkisini şu şekilde açıklar; "Münir Nurettin Selçuk musikiye sade, "düz" okuyuşu getirmişti. Ondan önceki hanendeler "gırtlak namesi" denilen gırtlak süslemelerini bolca kullanma alışkanlığında iddiler. Hafızlara has bu tür okuyuşa "hafız tavrı" denirdi. Münir Nurettin Selçuk gırtlak nağmelerini büyük ölçüde düzleştirdi, "temizledi" (Aksoy, 2014a, s. 698). Özpekel (2014) Münir Nurettin Selçuk'un kazandırdığı bu yeni üslup biçiminin dini müzik ile lâ-dini müziği birbirinden ayıran önemli bir etkisi olduğunu ifade eder. Bireysel etki Caz müzik kültüründe de kendini göstermektedir. "Birçok caz müzisyeni önceki caz stillerini yeniden yaşatmayı şüpheye karşılamıştır. Tarihselciliğin cazın doğasıyla çeliştiğini bilirler" (Berendt, 2003, s. 21).

Kimlik kavramı en geniş şekilde toplumlari birbirinden ayiran unsurlarin bileşimi olarak tanımlanabilir. “Kimlik var olabilmek için farklılığa gereksinim duyar ve kendi kesinliğini güven altına alabilmek için farklılığı ötekine dönüştürür” (Connolly, 2020, s. 93). Çerezcioğlu (2011) Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi adlı çalışmasında üslup eksenli kimlik yaratımını şu şekilde açıklar:

Gruplar Extreme Metal türünde müzik yaparlarken, kimi zaman kendi icatları olan müziksel üsluplarla kendi farklılık kategorilerini oluştururlar. Bu davranış kimlik oluşumu sürecinin doğal bir parçasıdır. Çünkü bireyler kimliklerini inşa ederken, hem kendilerini daha büyük bir aidiyetin parçası olarak gösterme, hem de o aidiyet içinde dahi farklı olarak konumlandırma refleksivitesiyle hareket ederler (s. 285).

Waterman (1990) ise Juju tarihinde müzik üslubunun kimliği canlandırmasındaki rolünün, müziğin sadece düşünümsel değil aynı zamanda kültürel değerlerin ve sosyal etkileşimin örüntülenmesinde potansiyel bir güç olarak düşünülmesi gerektiğini aktarır.

Sonuç olarak üslup kavramı kimi çalışmalarda müziksel bileşenler ekseninde kimi çalışmalarda ise icra ve edimsel yönüyle tanımlanmıştır. Kavramın sadece herhangi bir müziksel edimin nasıl gerçekleştiğiyle değil, “o” şekilde gerçekleşmesine sebebiyet veren kültürel dinamiklerin bütüncül bir ele alışla kavranması gerekir. “Bu bakımdan içinde bulunan çok katmanlı bileşenler kümesi olan üslubun “müziksel davranış bütünü” olarak tanımlanması yerinde olacaktır” (Ersoy, 2017, s. 313).

4. Tulum Çalgısının Erzurum Bölgesindeki Üslup Bileşenleri

Erzurum’da çalgının adlandırılması genellikle “tulum”, performans “tulum çalmak”, icracı da “tulumcu” terimleriyle ifade edilmektedir. Müziksel olguların aktarımında ifade edilen terminoloji; gayde, yayla türküleri, melodi, tane tane vurma, kayde, uzun hava, seda, akordu düzenleme, akortlu ötme, parmak yatması, hava, tulum bozuk, gür ses, yaylı parmak, parmakları didikleme şeklindedir. Bölgede çalgının eşlik ettiği dans pratiği “Horon” ve “Bar” olarak ifade edilmektedir. Düz Horon, Garabet, Temirağa, Hoş Bilezik, Hoy Nari, Kudaraşen, Hemşin, Tamzara, Kelkit bölgede tespit edilen bar ve horon kayde/havalarıdır. Bölgede dans pratiğine eşlik edilen müziksel işitim “kayde” ya da “hava” kelimeleriyle ifade edilir. Kayde ya da havalar genellikle 2, 5, 6, 9 ve 12 zamanlı ritmik yapılarla icra edilmektedir.

Erzurum bölgesinde tulum çalgısının performansına yönelik üç farklı üslup biçimi tespit edilmiştir. İcra kimi bölgelerde monofonik kimi bölgelerde ise homofonik bir dokuyla gerçekleştirilmektedir. Ayrıca bu çalım şekillerinden bağımsız olarak kimi bölgelerde “kapalı” olarak adlandırılan, çalgının birinci ve ikinci perde deliklerinin bal mumuyla kapatılarak gerçekleştirilen üslup şekli de görülmektedir.

Resim 3

Mustafa Demirtaş Monofonik Doku



Kaynak: (Oğuz Yılmaz kişisel arşiv, 2022)

Resim 4

Engin Kumbasar Homofonik Doku



Kaynak: (Oğuz Yılmaz kişisel arşiv, 2022)

Homofonik ya da monofonik dokuya bağlı gerçekleştirilen üslup farklılıkları, Erzurum bölgesinde icra edilen müzik türü, (bar-horon) icracının mikro ölçekteki mekânsal aidiyeti ve kültürel kimlikle ilişkilendirilmesi hususunda önemli müziksel davranışlardır. Örneğin Kumbasar Rize merkezli horon havalarının icrasında homofonik dokunun önemini şu şekilde açıklar; “çift korsun mesela bunun özellikleri şöyle tekli ayrı çalınır çiftli ayrı çalınır. Mesela Rize çalacağın zaman Rize’de böyle parmaklarını geçirmeli (homofonik dokuya gönderme yapmakta) yaparsın böyle, yani böyle (monofonik dokuya gönderme yapmakta) çalınmaz her hava düz çalınmaz ona göre çalacaksın” (kişisel görüşme 2022). Demirtaş ise Erzurum merkezli bar havalarının ancak monofonik dokuyla icra edileceğini aktarır; “yarım sesleri (homofonik dokuya gönderme yapmakta) kullanmıyorum, yarım sesleri ekseri Rize tarafları kullanıyor, Hoduçur kullanır, yani Salaçur’da öyle yarım basmalı çalınmıyor” (kişisel görüşme, 2022).

Müzik her ne kadar dünyasal bir olgu olarak ele alınsa da işlev, anlam vb. unsurlarla farklılaşır ve kültüre özgü bir hal alır. Farklılıklar yukarıda ifade edilen unsurların dışında kimi zaman ilgili kültürel kimliğin müziksel davranışlarını ifade etmede kullandıkları kültür içi terimlerde belirir. Örneğin yukarıda da görüldüğü gibi Demirtaş homofonik dokuyu “yarım basmalı”, Kumbasar ise “çiftli çalma” şeklinde ifade etmektedir. Yıldız ise homofonik dokuya bağlı olarak gerçekleştirilen çok sesli müziksel davranışları ifade etmede “kesme” terimini kullanır ve o da üslubun yerellekle olan girift yapısına dikkat çeker; “bu tamamen süslemekle alakalı bir şeydir. Ama bizim Rize tarafı horonlarında çoğu horonda kesmeden çalamazsın. Mesela Kaçkar Horonu var şu şekilde çalınır. Kaçkar Horonu yani şu parmak şu şekilde çalacak yani bunu böyle çaldığın zaman olmuyor”.

Resim 5

Arif Ceylan Kapalı Tulum Performansı



Kaynak: (Oğuz Yılmaz kişisel arşiv, 2023)

Resim 6

Süleyman Yılmaz Kapalı Tulum Performansı



Kaynak: (Oğuz Yılmaz kişisel arşiv, 2022)

Bölgede birinci ve ikinci perde deliklerinin bal mumuyla kapatılarak gerçekleştirilen üslup biçimi icracı eksenli bireysel bir estetik tercihin ötesinde kimi horon kaidelerinin seslendirilmesinde katı kuraldır. Yani kimi horon havaları/kaydeleri ilgili kolektivite tarafından ancak bu üslup biçimiyle kabul görür ve anlamlı hale gelir. Örneğin Yıldız Topal ve Ğant olarak adlandırılan horon kaidelerinin ancak kapalı üslupla anlam bulduğunu, icracının dışında izlerkitle ve horoncunun da kapalı üslup biçiminde bir karar merci olduğunu aktarır; “Ğant horonu ve Topal Horonunda şu iki deliği kapatırsan daha güzel, güzel çalarsın. Açıkken çalarsın ama aynı zevki vermiyor, çünkü bilen bir kişi onu mesela bilen bir kişiye iyi bir horoncuya onu açık çaldığın zaman, tulumu durdurtur o delikleri kapatır. Mesela ben de kendim horon oynatırım. Ben mesela Ğant horonu oynatacağım zaman bir tulumcu bunu açık çalsa, çaldırtmam, izin vermem (kişisel görüşme, 2023). Yılmaz’ın aktardıkları da kapalı üslubun kimi horon kaydeleri ile olan sıkı ilişkisini aktarmada oldukça önemlidir; “şimdi bak mesela öyle şey var ki bunu mesela ben buraya bunu kapatmışım. Bunda başka kaide ile çıkarıyorum daha güzel, açtığım zaman başka kaide çıkarıyorum” (kişisel görüşme, 2022).

Homofonik doku bölgede üslup kavramına yönelik kültür içi bir kavram olan “seda” teriminin oluşmasına sebebiyet vermektedir. Seda, görüşme kişileri tarafından her ne kadar “akortlu” bir tulumu nitelermeye yönelik kullanılan bir kavram olsa da aslında homofonik doku sonucu, üsluba bağlı olarak ortaya çıkan bir ifadedir. Kumbasar seda kavramını akort eksenli açıklar; “seda şöyle tulumu çaldığın zaman sana bir şey verdirtecek böyle heves verdirtecek. Bir yerde tulum çalmıyorsa hiç seda yoksa ben ondan zevk alamam. Tulumun tek bir özelliği akordu düzenlemesi, tulum akortlu ötemedi mi profesör bile çalamaz onu profesör tulumcu bile çalamaz. Tulum bir sefer akortlu olacak yani elin bu eller bu parmaklara yatacak yatmadı mı hiç randıman vermez, boşa uğraşırsın yani, yani parmakla yattı mı artık kaideleri benden iste” (kişisel görüşme, 2022). Erzurum’da gerçekleştirilen saha çalışmasında, “seda” kavramı sadece horon pratiklerinin görüldüğü bölgelerde tespit edilmiştir. Bu durum, kavramın üsluba yönelik olarak ortaya çıktığı söylemini destekler niteliktedir.

Erzurum’da tulum çalgısı genellikle ilgili kültürel kimliklerin dans pratiklerine eşlik etmeye yönelik bir icra gerçekleştirir. Demirtaş’ın ifadeleri tulum çalgısının başka müziksel olayların dışında ancak dans pratiğine eşlik ettiği ve çalgının bölge müzik kültürü içerisinde bu işleve yönelik konumlandığı hususunda önemlidir; “adamlar oynayacak iki üç kişi, o zaman zevki çıkar hem oynayan hangi bar oynadığını da bilmiş oluruz”. Çalgının dans merkezli gerçekleştirdiği performans aynı zamanda icracıya üslup davranışlarını sergilemede de bir sınırlama getirir. Tekin’in aktardıkları dans pratiğinin üslup davranışlarını nasıl şekillendirdiğinin ötesinde üslubun kimi zaman ancak belli bir yaş grubu içerisinde anlaşılır olması noktasında önemlidir; “şimdi ben onun o oyunun barın vuruş şeyini bildiğim için melodisini ağır normalde ağır bardır o ağır oynanır. Tane tane vurduğun zaman, vurduğun zaman bu

sefer o eskiler ama yeniler değil şimdi şunlara ben hitap ettiğim zaman çaldığım zaman bunlar işte hızlı hızlı çaldırıyor çabuk çabuk bakarsın ki o ayaklar kalkıyor iniyor yani o oyun değil eskiler oyunu bambaşka oynadıkları zaman aynı hepsi aynı barı, oyunu aynı anda rahat oynarlardı ama şimdi öyle bir şey yok şimdi, şimdi ki oyunlara zaten ben gençlere hitap edemiyorum etsem bile ben çaldığımı çalıyorum ayağına baktığım zaman ben bozuyorum, çünkü oyunu oynayamayan insan çalgıyı da şaşırtır” (kişisel görüşme, 2022).

Bölgede iyi bir tulumcu nitelmesi ve üsluba yönelik toplum tarafından kabul gören müzik davranışlarının ne olacağı noktasında farklı görüşler mevcuttur. Örneğin Yılmaz iyi tulumcu “dans pratiği esnasında horoncu takibi” üzerinden ele alır aynı zamanda müziksel süslemeleri bir analogiyle açıklar; “parmaklar yaylı olacak biraz yani odun gibi olursa çalamazsın. En iyi tulum kriteri kafanda beyninde çaldığın türküyü veya horonu beynini oynatan adama kafanı vereceksin” (kişisel görüşme, 2022). Kumbasar ise kaydelerin icra edildiği lokasyonla olan ilişkisini ön plana çıkarır; “bar havası olsun, İspir yöresi bar havası işte, mesela diyelim ki ayrı ayrı kaydeler çalıyor mesela Salaçur’un Hemşin’i başka Hodeçur’un Hemşin’i başka, Çamlıhemşin’in Hemşin’i başka yani Hemşin havaları her yerde başka çalınır, mesela Artvin’de daha başka çalınır. Yani her yerde aynı çalınmaz oranın Hemşin’i başka buranın başka, mesela diyelim İspir Sürütmesi bir yere gidersin Sürütme çalarsın o değildir der” (kişisel görüşme, 2022). Ceylan ise repertuar çeşitliliğini ön plana çıkarır; “yani hepsini çalabiliyor yani bir şey desen ki bunu çal onu çal abi ben bunu bilmiyorum ben bunu çalamam böyle yarım yamalak çalarım değil yani her şeyi çalmış öğrenmiş çalabiliyor yani o odur yani iyi dediğim” (kişisel görüşme, 2023). Yıldız da performans esnasında homofonik dokuya gönderme yapar; “en iyi tulumcu temiz çalanı en iyi tulumcudur. Parmaklarının daha temiz hareket etmesi bir de o kesmelerde harf dediğimiz olay harf kaçırmaman. Bir de hırıltı olayı var hırıltı çıkarmaman, yani burada kesmeyi tam atamazsam hırıltı çıkar onu da bilen kulak anlar yani” (kişisel görüşme, 2023).

Şekil 1

Temur Ağa Barı Notası

TEMUR AĞA

Bölge:

Erzurum/İspir

Kaynak Kişi:

Mustafa Demirtaş

Süresi:

♩ = 319

Derleyen:

Oğuz Yılmaz

Derleme Tarihi:

04.09.2022

Notaya Alan

Oğuz Yılmaz

12/8

3

5

7

9

Şekil 1’de İspir merkezde tarafımca kayıt altına alınan Temur Ağa Barı’nın notası görülmektedir. Notada görüldüğü gibi Temur Ağa olarak adlandırılan bar beş sestem oluşan bir ezgi yapısına sahiptir. Temur Ağa barı beş motiften oluşmaktadır. Şekil 2, Şekil 3 ve Şekil 4’de gösterilen birinci motif 1-2, ikinci motif 3-4, üçüncü motif ise 5-6, dördüncü motif 7-8, beşinci motif ise 9-10 ölçülerinde gerçekleşmektedir. Motifleri birbirlerinden ayıran önemli müziksel davranışlar; ikinci ölçüde karar perdesine dörtlü aralıkla, dördüncü ölçüde ise beşli aralıkla düşmesiyle açıklanabilir. Üç motif birbirinden kesin bir şekilde farklılaşmamış, ikinci ve üçüncü motif birinci motiften üretilmiştir. Performans esnasında ikili ve üçlü aralıklarla gerçekleştirilen parmak çarpımları temel müziksel üslup davranışları olarak ifade edilebilir.

Şekil 2

Temur Ağa Barı 1. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 3

Temur Ağa Barı 2. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 4

Temur Ağa Barı 3. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 5

Garabet (Bar) Performans Notası

Bölge:

Erzurum/İspir

Kaynak Kişi:

Mahmut Tekin

Süresi:

♩ = 343

GARABET

Derleyen:

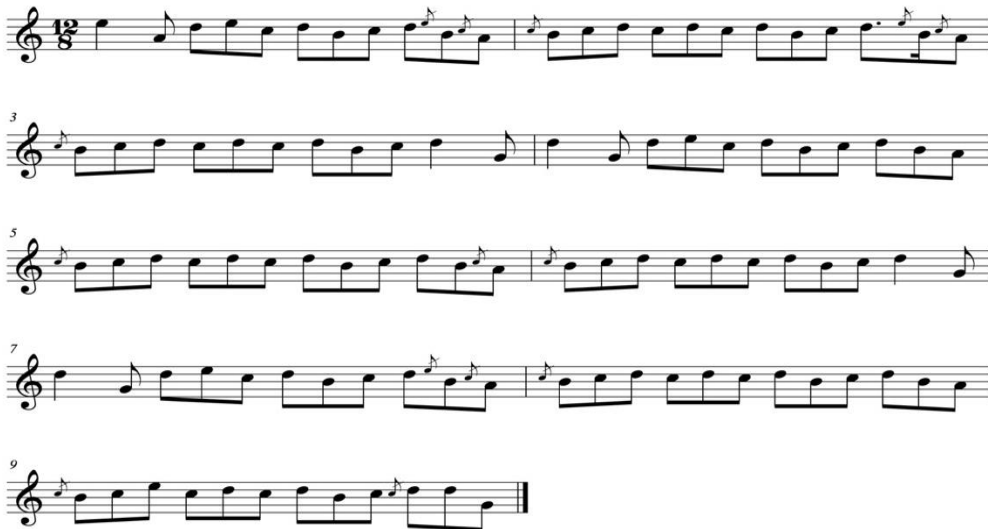
Oğuz Yılmaz

Notaya Alan:

Oğuz Yılmaz

Derleme Tarihi:

08.09.2022



Şekilde 5’de Erzurum’un İspir ilçesi Yukarı Özbağ merkez mahallesinde tarafımca kayıt altına alınan Garabet Barı’nın notası görülmektedir. Notada da görüldüğü gibi Garabet olarak adlandırılan bar 6

sesten oluşan bir ezgi yapısına sahiptir. Garabet barının her bir ölçüsü birer motiftir. Ancak ezgisel bütünlük genel olarak Şekil 6,7,8 ve 9'da gösterilen 1-2-3 ve 4. ölçülerdeki motiflerin tekrarlarıyla oluşmaktadır. Motifler birbirlerinden kesin bir şekilde farklılaşmamakla birlikte ölçü içerisinde kimi kalıplarda ritim ve perde değişiklikleri bulunmaktadır. Performans esnasında ikili aralıklarla gerçekleştirilen parmak çarpmaları temel üslup davranışı olarak ifade edilebilir.

Şekil 6

Garabet Barı 1. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 7

Garabet Barı 2. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 8

Garabet Barı 3. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 9

Garabet Barı 4. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 10

Tahta Kıran (Bar) Performans Notası

TAHTA KIRAN

Bölge:
Erzurum/İspir
Kaynak Kişi:
Mustafa Demiraş
Süresi:
♩ = 114

Derleyen:
Oğuz Yılmaz
Derleme Tarihi:
04.09.2022
Notaya Alan:
Oğuz Yılmaz



Şekil 10'da İspir merkezde tarafımca kayıt altına alınan Tahtakıran Barı'nın notası görülmektedir. Notada da görüldüğü gibi Tahtakıran olarak adlandırılan bar 6 sestem oluşan bir ezgi yapısına sahiptir.

Tahtakıran Barı temelde iki motiften oluşmaktadır. Şekil 11’de gösterilen birinci motif 1-2, Şekil 12’de gösterilen ikinci motif 3-4 ölçülerinde gerçekleşmektedir. Şekil 11 ve Şekil 12 de görüldüğü gibi iki motif süreklilik arz edecek şekilde 20. ölçüye kadar tekrarlanmaktadır ancak 21 ölçüden sonra ezgi genel olarak birinci ve ikinci motif tiplerinin bulunduğu ölçülerdeki kuruluşun özetleriyle devam etmektedir. Performans esnasında ikili, üçlü ve beşli aralıklarla gerçekleştirilen parmak çarpmaları temel üslup davranışı olarak ifade edilebilir.

Şekil 11

Tahta Kıran Barı 1. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 12

Tahta Kıran Barı 2. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 13

Abdi'nin Rize'si (Horon) Performans Notası

ABDİ'NİN RİZESİ

Bölge:
Erzurum/İspir
Kaynak Kişi:
Halil Yıldız
Süre:

♩ = 237

Derleyen:
Öğuz Yılmaz
Derleme Tarihi:
31.10.2023
Notaya Alan:
Öğuz Yılmaz

Şekil 14 (Şekil 13'ün Devamı)



Şekilde 13 ve 14'te Erzurum'un İspir ilçesine bağlı Sırakonaklar köyünde tarafımca kayıt altına alınan Abdi'nin Rize'si adlı horonun notası görülmektedir. Abdi'nin Rizesi 6 sestem oluşan bir ezgi yapısına sahiptir. Abdi'nin Rize'si dokuz motiften oluşmaktadır. Şekil 13 ve 14'te gösterilen birinci motif 1-2, ikinci motif 3-4, üçüncü motif 5-6, dördüncü motif 7-8, beşinci motif 9-10-11, altıncı motif 12, yedinci motif 13-16, sekizinci motif 17-18, dokuzuncu motif ise 30-31 ölçülerinde gerçekleşmektedir. Motiflerin uzunlukları kimi ölçülerde simetrik kimi ölçülerde iste asimetric bir yapıya sahiptir. Kimi motifler birbirinden keskin bir şekilde farklılaşırken kimi motifler ise kendinden önceki motiflerden üretilmiştir. Bu motiflerin bazıları Şekil 15, 16, 17, 18, 19 ve 20'de gösterilmektedir.

Şekil 15

Abdi'nin Rize'si Horonu 1. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 16

Abdi'nin Rize'si Horonu 4. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 17

Abdi'nin Rize'si Horonu 5. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 18

Abdi'nin Rize'si Horonu 6. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 19

Abdi'nin Rize'si Horonu 7. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



Şekil 20

Abdi'nin Rize'si Horonu 9. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



5. Sonuç

Üslup müzik literatürdeki çalışmalarda genellikle icra merkezli, işitsel bağlamda duyguların ifadesi, ayırt edici unsur vb. ifadelerle tanımlanan bir kavramdır. Üslup her ne kadar icracı merkezli bir bakış açısıyla ele alınsa da oluşmasında, varlığını sürdürmede izlerkitlenin etkisi göz ardı edilmemelidir. Kavram sadece herhangi bir müziksel davranışın nasıl gerçekleştiğiyle değil o şekilde gerçekleşmesine sebebiyet veren kültürel dinamiklerin bütüncül bir ele alışıyla düşünülmesi gerekir. Bölgede çalgının üslubuna yönelik tespit edilen homofonik ve monofonik doku, müzik dışı ifade edilebilecek farklı olguların görünmesinde önemli bir unsurdur. Bu üslup biçimi bölgedeki kültürel kimlikler tarafından bir "aidiyet" aracı olarak işlev görmektedir. Yani üslup toplumsal gruplar tarafından icra edilen türün hangi bölgeye ait olduğunu belirlemede önemli bir unsurdur. Tulum çalgısının yapısal nitelikleri icracıya performans sırasında farklı üslup davranışları geliştirmesine sebep olur. Örneğin çalgının görece diğer çalgılara nazaran ses genişliğindeki sınırlılık; durak perdesine giderken farklı aralık kullanımı, (tam kalıfta durak perdesine dörtlü ya da beşli aralıklarla ilerleme) aynı perdenin farklı tartımlarla çeşitlenmesi, Bir motifin tekrarlarında benzerlerinin motifin başındaki aralığın değiştirilmesiyle oluşturulması, karar sesinde biten bir motifin benzerlerinin dördüncü derecede bitirilmesi ve bazı motiflerin ise kendilerinden önce seslendirilen motiflerin küçük parçalarının birbirine eklenmesi suretiyle üretilmesi şeklindedir. Öte yandan bölgede çalgının performans sergilediği dans pratiğinin türü (bar ya da horon) bölgesel eksende ezginin motif tiplerini doğrudan belirlemektedir. Örneğin bar oynanan bölgelerde genellikle iki ya da üç farklı motif tipinin birleşimiyle sağlanan ezgi bütünlüğü, horon oynanan bölgelerde yerini sekiz ya da dokuz motif tipiyle kurulmasına bırakır.

Kaynakça

- Akdoğru, O. (2003). *Türk müziğinde türler ve biçimler*. Meta Basım.
- Aksoy, B. (2014a). Cumhuriyet döneminde devlet radyosunun Türk musikîsi üzerindeki etkileri. *Yeni Türkiye*, 690-703.
- Aksoy, B. (2014b). Hangi İtrî? *Yeni Türkü*, 429-432.
- Alanyalı, A. (2015, Mart 6). *Hititlerde müzik, dans, oyun ve akrobasi*. gezginmimar-merze.blogspot.com: <http://gezginmimar-merze.blogspot.com/2015/03/hititlerde-muzik-dans-oyun-ve-akrobasi.html> adresinden alındı
- Alemdaroğlu, V. (1999). *Türk halk müziğinde ve Türk halk oyunlarında kullanılan enstrümanlar*. Ankara.
- Apel, W. (1950). *Dictionary of music*. Harvard University Press.
- Asan, Ö. (1996). *Pontus kültürü*. Belge Yayınları.
- Atalay, K. M. (1985). *Divanü lûgat-it Türk*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ataman, A. (2009). *Bu toprağın sesi*. Türk Edebiyat Vakfı.
- Ataman, S. Y. (1975). *100 halk oyunu*. Tifdruk Matbaacılık Sanayii A.Ş.
- Atasoy, M. C. (2014). Kültür ve medeniyet açısından Osmanlılar dönemindeki Türk musikisi. *Yeni Türkiye*, 462-467.
- Beard, D., & Gloag, K. (2015). *Musicology: The key concepts*. USA: Routledge Taylor & Francis Group.
- Behar, C. (1992). *Zaman, mekân, müzik klâsik Türk musikisinde eğitim (meşk), icra ve aktarım*. Afa Yayıncılık.
- Behar, C. (1998). *Aşk olmadan meşk olmaz*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bekar, R. (2012). *Hemşin folkloru*. Elma Basım.
- Berendt, J. (2003). *Caz kitabı*. Ayrıntı.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. Heretik Yayınları.
- Cihanoğlu, S. (2004). *Doğu Karadeniz bölgesinde oynanan horonlar, karşılamlar, barlar ve halaylar*. Efsane Reklamcılık Yayıncılık.
- Connolly, W. E. (2020). *Kimlik ve farklılık*. Ayrıntı.
- Çalışkan, A. (2014). Üslûp ve üslûpbilim üzerine-1: İlk belirlemeler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 29-52.
- Çerezöğlu, A. B. (2011). *Küreselleşme bağlamında extreme metal scene: İzmir metal atmosferi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çokal, M. (1963, Ekim). Tulum. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 3211.
- Dağlı, Y., & Kahraman, S. A. (2008). *Evliyâ Çelebi seyahatnamesi; Bursa-Bolu-Trabzon-Erzurum-Azerbaycan-Kafkasya-Kırım-Girit*. Yapı Kredi Yayınları.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. Bağlam.
- Ersoy, İ. (2017). Üslup kavramına analitik bir bakış: Türkiye'de geleneksel müziklerde performans normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 302-314.
- Farmer, G. H. (1999). *On Yedinci Yüzyılda Türk Çalgıları* (Çev. M. İlhami Gökçen). Kültür Bakanlığı.

- Finkelstein, S. (1996). *Müzik neyi anlatır*. Kaynak.
- Gazimihal, M. R. (1929). *Şarki Anadolu türküleri ve oyunları*. Evkaf Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1962, Ekim). Tulum çalgısı. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 2863-2864.
- Gazimihal, M. R. (2001). *Türk nefesli çalgıları (Türk ötkü çalgıları)*. Kültür Bakanlığı.
- Gülovalı, Ç., & Odabaş, A. (2011). *Türkçe bilim terimleri sözlüğü*. Tüba.
- Hodeir, A. (2016). *Müzikte türler ve biçimler*. Pan.
- Kastelli, S. A. (2014). *Anadolu geleneksel nefesli çalgıları ve bu çalgılar üzerine özgün bağdalar* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Keammer, J. (1993). *Music in human life: Anthropological perspective on music*. Austin: University Of Texas.
- Koçak, M. (1990, Ekim). Rize ve Artvin ve Kars havalisi türkü, saz ve oyunları hakkında bazı malumat. *Folklor Doğru Dans Müzik Kültür*, 277-327.
- List of bagpipes. (2023, 27 Nisan). *Wikipedia içinde*. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_bagpipes
- Merriam P. A. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Meyer, L. B. (1989). *Style and music theory, history and ideology*. University of Pennsylvania Press.
- Öğütte, V. S., & Etil, H. (2012). Bir geçiş döneminde müziğin kalp çarpıntıları: Sosyal dönüşümler ve varoluşsal tipler. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 91-114.
- Özbek, M. (1998). *Türk halk müziği el kitabı I: Terimler sözlüğü*. Gün Ofset.
- Özcan, N. (2014). XVII ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Dînî Mûsikî. *Yeni Türkiye*, 882-894
- Özpekel, O. N. (2014). Cumhuriyet döneminde klâsik Türk musikisi. *Yeni Türkiye*, 837-847.
- Öztürk, Ö. (2005). *Karadeniz ansiklopedik sözlük cilt II*. Heyamola Yayınları.
- Picken, L. (1975). *Folk musical instruments of Turkey*. Oxford University Press.
- Rehmetov, A. (1975). *Azerbaycan halk çalgı aletleri*. Işık Neşriyatı.
- Reinhard, K., & Reinhard, U. (2007). *Türkiye'nin müziği cilt II*. Sun Yayınevi.
- Sachs, C. (2006). *The history of musical instruments*. Dover Publications.
- Say, A. (2009). *Müzik sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2012). *Müziğin kitabı*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sayın, M. (2017). *Anadolu'nun müzik tarihi*. Tam Pozitif Reklamcılık, Matbaa.
- Sırtlı, A. (2018). *Doğu Karadeniz Türklüğü (Gürcüler, Hemşinliler, Lazlar, Çepniler) Karadeniz fıkraları*. Ayata.
- Sözer, V. (2018). *Müzik terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Stravinsky, I. (1947). *Poetics of music in the form of six lessons*. Harvard University Press.
- Şenel, S. (1994). *Trabzon bölgesi halk musikisine giriş*. Anadolu Sanat Yayınları.
- Şenel, S. (2011). *İstanbul çevresi alan araştırmaları cilt I*. Kayhan Matbaacılık.
- Tan, N., & Turan, S. (1996). *Bayburt musiki folkloru*. Cem Web Ofset Ltd. Şti.

Türk Dil Kurumu. (2015). Tulum. *Genel Açıklamalı Sözlük* içinde. TDK Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (2015). Üslup. *Genel Açıklamalı Sözlük* içinde. TDK Yayınları.

Ülgen, K. (1944). *Doğu Anadolu oyunları ve havaları Erzurum oyunları*. Cumhuriyet Matbaası.

Waterman, C. A. (1990). *Juju: A social history and ethnography of an African popular music*. University of Chicago Press.

Yalçın, R. (1940). *Cenupta Türkmen çalgıları*. Seyhan Basımevi.

Yılmaz, O. (2017). *Rize Çamlıhemşin bölgesinde görülen tulum çalgısının yapısal ve icrasal özellikleri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, R. (2003). *Hemşin'in tarihi köklerine doğru*. Kumsaati Yayınları.

Yöndemli, F. (2014). Mevlevîlikte musıkî. *Yeni Türkiye*, 929-940.

Yönetken, H. B. (2006). *Derleme notları kitap I*. Sun Yayınevi.

Makale Bilgi Formu

Yazar Notu: Bu makale, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan ve danışmanlığını Prof. Dr. İlhan Ersoy'un yürüttüğü; (10457465 numaralı) Mekân, Yapı ve Üslup Ekseninde Tulum Çalgısının İncelenmesi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Yazar Onayı: Makale tek yazarlıdır. Yazar, makalenin son halini okuyup onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Telif Beyanı: Yazar dergide yayınlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir. Bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Destek/Destekleyen Kuruluşlar: Bu çalışma Tübitak tarafından desteklenmiştir. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarının yürütücü kurum olarak yer aldığı 123K940 numaralı bu projenin yürütücüsü Öğr. Gör. Oğuz Yılmaz, Danışmanı ise Prof. Dr. İlhan Ersoy'dur.

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.



Geçmişten Günümüze Türk Din Müsîkîs'i'nde İcra Edilen Vurmalı Çalgılar

Percussion Instruments Performed in Turkish Religious Music: From Past to Present

Yakup Esenboğa 

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi,
İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve
Sanatları Bölümü, Sivas, Türkiye,
yakupesenboga@gmail.com



Geliş Tarihi/Received: 10.10.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 05.12.2024
Yayımlanma Tarihi/ Available Online:
09.12.2024

Öz: Bu çalışma, Türk din müsîkîsinde kullanılan vurmalı çalgıların tarihsel gelişimini ve dinî icralardaki önemini incelemektedir. Osmanlı ve Selçuklu dönemlerinde kudüm, bendir ve nevbe gibi vurmalı çalgılar, zikir ve semâ gibi dinî icralarda merkezi bir rol oynamıştır. Bu enstrümanların ritmik düzeni sağlamalarının yanı sıra, dinî törenlerdeki sembolik ve manevi işlevleri de öne çıkmıştır. Araştırma, bu çalgıların yapısal özellikleri, icra teknikleri ve dinî müsîkînin ritmik yapısına katkılarını ele almaktadır. Çalgıların tarihsel evrimi ve zaman içinde icra edilen dinî müsîkî formlarına nasıl entegre oldukları da incelenmiştir. Modern dönemde teknolojinin ve küreselleşmenin etkisiyle darbuka, cajon, conga gibi farklı kökenlere sahip vurmalı çalgılar da dinî müsîkînin bir parçası haline gelmiştir. Bu araştırmanın sonuçları, vurmalı çalgıların dinî müsîkîde sadece ritmik bir işlev üstlenmekle kalmadığını, aynı zamanda yapılan icrâ boyunca mânevî bir atmosfer oluşturduklarını göstermektedir. Ayrıca, bu enstrümanların dinî müsîkî icralarına katkısının zamanla nasıl evrildiği incelenmiştir. Bu çalışma, Türk din müsîkîsinde vurmalı çalgıların rolünün anlaşılmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Din Müsîkîs'i, Dinî Müsîkî, Vurmalı Çalgılar, Müzik

Abstract: This study examines the historical development and significance of percussion instruments in Turkish religious music. Instruments such as the *kudüm*, *bendir*, and *nevbe* played a central role in religious rituals, particularly during dhikr and semâ ceremonies in the Ottoman and Seljuk periods. These instruments not only maintained rhythmic order but also contributed to the symbolic and spiritual dimensions of religious performances. The research explores the structural features of these instruments, their performance techniques, and their contribution to the rhythmic framework of religious music. The study also investigates the historical evolution of these instruments and their integration into various religious music forms over time. In the modern era, instruments from different origins, such as the *darbuka*, *cajon*, and *conga*, have been incorporated into religious music, reflecting the influence of technology and globalization. The findings suggest that percussion instruments in Turkish religious music fulfill both rhythmic and spiritual functions, shaping the atmosphere of religious rituals. Additionally, the evolution of these instruments over time reflects their continued significance in religious music performances. This study aims to contribute to an understanding of the role of percussion instruments in Turkish religious music.

Keywords: Turkish Religious Music, Religious Music, Percussion Instruments, Music

Extended Abstract

This study provides an in-depth exploration of the historical development and significance of percussion instruments in Turkish religious music, particularly within the context of religious rituals such as dhikr (remembrance of God) and semâ (whirling dervish ceremonies). The use of percussion instruments such as the *kudüm*, *bendir*, and *nevbe* has been instrumental in shaping the structure and spiritual atmosphere of these ceremonies. These instruments, particularly prominent during the Ottoman and Seljuk periods, have played a dual role: maintaining the rhythmic framework of religious music while also contributing to the spiritual and symbolic dimensions of the performances.

Percussion instruments have a long-standing tradition in Islamic music, where rhythm is not merely an accompaniment but a foundational element that guides the flow of worship. In Turkish religious music, the rhythm provided by these instruments is intricately linked with *usûl*, a term that refers to a rhythmic

Cite as (APA 7): Esenboğa, Y. (2024). Geçmişten günümüze Türk din müsîkîs'i'nde icra edilen vurmalı çalgılar. *Journal of Music and Folklore Studies*, 1(2), 190-204.



pattern that structures the performance. The *usûl* patterns vary in complexity and length, and the role of percussion instruments in sustaining these patterns is central to the overall coherence of the music. The *kudüm*, *bendir*, and *nevbe* are among the most significant percussion instruments in this tradition, each bringing its own distinct sonic and symbolic contributions to the performance.

The *kudüm* is particularly associated with Mevlevî dervish ceremonies, where its rhythmic pulse mirrors the heartbeat of the universe, symbolizing cosmic order. Made of copper and covered with animal skin, the *kudüm* produces both high and low pitches, depending on the tension applied to each drumhead. The larger drumhead, typically tuned to a lower pitch, produces a deep, resonant sound, while the smaller drumhead delivers a higher, sharper tone. This duality in pitch allows the *kudüm* to create a complex interplay of rhythms, which forms the foundation of Mevlevî *semâ* rituals. In these ceremonies, the repetitive beat of the *kudüm* serves as a rhythmic anchor, guiding the dervishes' movements as they perform their spiritual whirling.

The *bendir*, another key percussion instrument in Turkish religious music, is a large frame drum that is widely used in Sufi practices. Its simplicity in design—a circular wooden frame covered with animal skin—belies its importance in religious music. The *bendir* is played with the hands, and the rhythmic patterns it produces are integral to the performance of *dhikr* ceremonies, where repetition of sacred phrases is synchronized with the rhythm of the music. The deep, resonant sound of the *bendir* helps create a meditative atmosphere, allowing participants to focus on their spiritual connection with the divine. The *nevbe*, a percussion instrument often used in processions and formal religious ceremonies, has a more ceremonial role. Historically, it was used to announce the presence of religious or political leaders and has been adapted into Islamic religious music as a symbol of divine order and authority.

This study also examines the craftsmanship involved in the construction of these instruments, as the materials and methods used significantly affect the quality of sound they produce. The *kudüm* and *bendir*, for example, are traditionally made with animal skins, which are chosen for their specific tonal qualities. The tension of the skin, the size of the drum, and the type of wood or metal used in the frame all contribute to the instrument's ability to resonate and sustain sound. Over time, these instruments have undergone various modifications, yet the traditional craftsmanship has remained largely intact, preserving the instruments' distinctive sounds in religious music.

One of the key aspects of this study is the exploration of how these percussion instruments contribute to the overall spiritual experience of religious ceremonies. In Turkish religious music, the function of rhythm extends beyond mere accompaniment; it serves as a spiritual guide for both the performers and the audience. The repetitive, cyclic nature of the rhythms played on these instruments aligns with the repetitive nature of *dhikr* and *semâ*, where participants seek to transcend the physical world and achieve a deeper connection with the divine. The beat of the *kudüm*, for example, is often seen as a representation of the heartbeat of the universe, grounding the participants in the present moment while simultaneously lifting them toward spiritual enlightenment.

Furthermore, this study highlights the evolving role of percussion instruments in contemporary Turkish religious music, particularly in the context of technological advancements and cultural exchanges. Instruments like the *darbuka*, *cajon*, and *conga*—which have roots in different musical traditions—have been incorporated into modern performances, adding new textures and rhythmic possibilities. The *darbuka*, with its sharp, piercing sound, contrasts with the deeper tones of the *kudüm* and *bendir*, while the *cajon* and *conga* bring a percussive intensity that complements the traditional instruments. The inclusion of these instruments reflects the adaptive nature of Turkish religious music, which has historically absorbed influences from diverse cultures while maintaining its core spiritual and cultural values.

In this way, Turkish religious music remains dynamic, continually evolving as new instruments and techniques are integrated into traditional practices. The study emphasizes the importance of understanding how these modern additions interact with the traditional framework of Turkish religious music, particularly in terms of preserving the spiritual integrity of the music while embracing innovation.

The findings of this study reveal that percussion instruments in Turkish religious music fulfill a multifaceted role, combining rhythmic, spiritual, and symbolic functions. These instruments are not merely tools for maintaining tempo; they are essential components of the religious experience, shaping the atmosphere of the rituals and contributing to the participants' spiritual journey. By examining the historical and contemporary uses of percussion instruments in Turkish religious music, this study offers valuable insights into the ways in which rhythm and spirituality are intertwined in religious practices.

In conclusion, this study provides a comprehensive analysis of the role of percussion instruments in Turkish religious music, highlighting their significance in both historical and modern contexts. The rhythmic and spiritual contributions of instruments such as the *kudüm*, *bendir*, and *nevbe* have shaped the evolution of Turkish religious music, while modern instruments like the *darbuka* and *cajon* continue to expand its sonic possibilities. This exploration enhances our understanding of the intricate relationship between music, rhythm, and spirituality in Turkish religious traditions.

1. Giriş

Türk din mûsikîsi, yüzyıllar boyunca süregelen İslâmî yaşam tarzının bir sonucu olarak gelişmiştir. Kur'ân-ı Kerîm'in esasları, Hz. Peygamber ve sahabelerinin uygulamaları ile tasavvufun ortaya çıkışını takip eden süreçte şekillenen dinî yaşam; zamanla camilerde, tekkelerde ve farklı tarikat toplantılarında gerçekleştirilen, ibadet ve zikirler esnasında icra edilen ve dinî mûsikî olarak adlandırılan bir müzik türünü meydana getirmiştir (Özcan, 1994b, s. 359).

Türk din mûsikîsi, icra edildiği mekan göz önüne alınarak "cami ve tekke mûsikîsi" olarak iki başlıkta tasnif edilmiştir (Turabi, 2020, s. 91). Geleneksel olarak cami içerisinde enstrüman icra edilmez (Turabi, 2020, s. 92). Tekke mûsikîsinde ise durum farklıdır. Tekkelerde zikir ve semâ sırasında zâkirler arasında ahengi sağlamak için mûsikî icrası ihtiyacı hasıl olmuş ve tekkenin bulunduğu yöreye bağlı olarak farklı enstrümanlar zikre dahil olmuştur (Turabi, 2020, s. 133). Ahengi sağlamada en önemli unsurlardan olan vurmali enstrümanlar tekkelerde önemli yer tutmuştur. Öyle ki, mûsikînin hükmü konusunda muhalif görüş sergileyen tarikatların bile zikirlerinde def ve benzeri enstrümanlar kabul görebilmiştir.

Vurmali enstrümanların icra yöntemi mûsikîdeki usûl kavramı ile ilişkilidir. Safiyüddîn Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eserinde usûl kavramını, "eşit sayıdaki zamanların özel kalıplarda düzenlenen vuruş devirleri" olarak açıklamıştır. Urmevî ayrıca *îkâ'* kelimesini düzüm olarak ifade etmiş ve bu kavramın zaman içinde uygunluğu belirttiğini ifade etmiştir (Uygun, 1996, s. 224). Usûlün tanımını yaparken velvele kavramını da ele almak gerekir. "Velvele vurmali enstrümanlarda kullanılan süsleme anlamındadır. Daha çok kudüm enstrümanında kullanılmasına rağmen çalan kişinin becerisine bağlı olarak farklı ritim enstrümanlarında da icra edilebilir" (Yarkın, 2014, s. 9).

Makamların insanlar üzerinde etkisinin olduğuna dair akademik çalışmalar mevcuttur:

Geleneksel tıp uygulamalarında, hekimler, korku, heyecan, endişe ve ruhsal çöküntü belirtileri gösteren bireylerin nabız değişimlerini gözlemleyerek, bu değişimlerin yol açtığı huzursuzluğu hafifletmek amacıyla farklı melodiler dinletmişlerdir. Bu süreçte, hastanın nabzını izleyerek uygun melodiyi tespit etmeye çalışmışlardır. Ayrıca, benzer semptomları taşıyan hastaları bir araya getirerek toplu bir tedavi yöntemi uyguladıkları da bilinmektedir (Erer ve Atıcı, 2010, s. 30).

Nabız-ikâ' ilişkisi hususunda Nesimî'nin (16. yy) *Nesim-i Tarap* eserinin ikâ' bölümünde bazı nabız türleri ikâ' devirleri ile eşleştirilmiş ve hastalıkların tespiti bu eşleştirme üzerinden anlatılmıştır. "Bu yöntemle göre nabız atışlarını doğru algılayan tabip hastalığı daha kesin olarak teşhis edebilmektedir" (Tokaç & Hüseyinî, 2023, s. 212). Ebû Yûsuf Ya'kûb b. İshâk el-Kindî (ö. 252/866?), İbn Sînâ (ö. 428/1037) ve İbn Hindû (ö. 423/1032) gibi alimler bu hususa eserlerinde yer vermişlerdir.

Zaman içinde vurmali enstrümanların icra şekillerinde ve enstrümanların yapısında değişiklikler olmuş, önceden dinî mûsikîde kullanılmayan vurmali çalgılar da icraya dahil olmuşlardır. Bu çalışmamızda geçmişten günümüze dinî mûsikîde kullanılan vurmali enstrümanlar tanıtılacaktır.

Hazırlık aşamasında öncelikle literatür taraması yapılmış, bilhassa tekkelerde geçmişten beri kullanılan vurmali enstrümanlar hakkında bilgiler toplanmıştır. Daha sonra edinilen bilgiler ışığında enstrümanlar hakkında tarihsel bilgiler verilerek, icra yöntemlerine göre bulguların tasnifi yapılmıştır.

Bu çalışma nitel araştırma modeli kullanılarak yapılmıştır. Bu model doğrultusunda dinî mûsikîde kullanılan vurmali enstrümanlar hakkındaki bilgiler kitaplar, tezler ve makaleler üzerinden taranmıştır. Araştırmada dinî mûsikîde kullanılmış vurmali enstrümanlar; bu enstrümanların tarihi, yapısal özellikleri ve icra yöntemlerine göre tasnifi ele alınacaktır.

Bu çalışmada dinî mûsikîde kullanılan olan vurmali enstrümanların tespiti sonucunda günümüzde icraya dahil olan enstrümanların tespiti ve bu enstrümanların dahil olmasının dinî mûsikîye etkilerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Yapılan inceleme dinî mûsikî özelinde vurmali çalgıların tarihsel, yapısal ve icra özelliklerini bir araya getirmesi ve yeni eklenen enstrümanların dinî mûsikîye etkisinin tartışılması açısından önem arz etmektedir.

Hz. Peygamber zamanından beri başta def olmak üzere vurmali enstrümanlar dinî mûsikîde kullanılmıştır. Kullanılan vurmali enstrümanlar değişime uğrayarak ve sayısı çoğalarak günümüze kadar gelmiştir. Fakat sonradan eklenen bu enstrümanların kökenleri ve icra biçimleri dinî mûsikî coğrafyasına dahil olmayan ülkelerden de olabilmektedir. Bu minvalde, günümüzde kullanılan yabancı kökenli vurmali enstrüman icralarının genel mûsikî icrasına etkileri nelerdir? Yabancı kökenli vurmali enstrümanların icrası geleneksel Türk Din Mûsikîsi icra kültürü için ne ifade etmektedir?

2. Vurmali Çalgıların Dinî Mûsikîde Kullanımının Tarihi Seyri

Toplulukların oluşmasında temel faktörlerden biri olan din olgusu her zaman insan hayatıyla iç içe olmuştur. Mûsikî ise dini yaymak için kullanılan yöntemler arasında öne çıkmaktadır. "Asya'daki Türk toplulukları tarafından benimsenen Şamanizm inancında din adamları kopuz, domra¹ ve gicak² gibi enstrümanları kullanarak ibadetlerini icra etmişlerdir" (Güngör, 2010).

Türklerin dinî mûsikî üzerine olan çalışmaları İslam ile tanıştıktan sonra değişmiş ve bu durum yeni dinî mûsikî formlarının ortaya çıkmasının önünü açmıştır. Yalnızca Arap toplumundan gördükleri formları benimsemekle kalmamış; Allah'a dair inanç ve sevgilerini kendi kültür, gelenek ve göreneklerine göre yorumlayarak çeşitlendirmişlerdir (Sevinç vd., 2023, s. 2).

Dinî duyguların daha güzel ifade edilebilmesi amacıyla toplumun kültürü ile sentezlenmiş bu ilim kendisine ait bir kimlik oluşturmuştur. Hz. Peygamber'in Kur'ân-ı Kerîm'in güzel ses ile icra edilmesi yönündeki hadisleri mûsikî ilmini İslam ile bütünleştirmiş, bu sözlere uyan müslümanlar bu yöndeki gayretlerini günümüze kadar ulaştırmışlardır (Ateş, 2015, s. 41).

Mûsikî, Emevîler ve Abbasiler dönemlerinde devlet adamlarının da takdiri ile nazarî anlamda ve icra yönünden daha da gelişmiştir. "Osmanlı dönemi boyunca da sanatsal anlamda ilgi ve çabanın

¹ Bahsedilen çalgının adı, kökenini Asya menşeli bir enstrüman olan tamburadan almaktadır. Gövde yapısı olarak, yarı yuvarlak bir formu olup, iki ayrı parçanın birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Daha fazla bilgi için bkz. ("Domra ve Balalayka", t.y.)

² Afganistan kökenli, altı telli, perdesiz bir çalgıdır. Gövdesinin şekli dışında kabaktan imal edilmesi ve dört akort burgusuyla kabak kemaneye benzemektedir. Daha fazla bilgi için bkz. ("Gicak", t.y.)

yoğunlaşması ile birçok bestekâr, mûsikîşinas ve nazariyat konusunda günümüzde icra edilen mûsikî sisteminin temelini oluşturan önemli şahsiyetler yetişmiştir” (Ateş, 2015, s. 42).

2.1. Hz. Peygamber (sav) döneminde kullanılan vurmali çalgılar

Hz. Peygamber döneminde kullanılan başlıca çalgı deftir (Sevinç vd., 2023, s. 3). Kaynaklarda cüveyriye denilen kız çocuklarının (Düzenli, 2014, s. 42), muğannîlerin (Düzenli, 2014, s. 44), câriyelerin (Sevinç vd., 2023, s. 66) ve genel olarak toplumdaki müzisyen kimselerin (Sevinç vd., 2023, s. 3) bu çalgıyı icra ettiği ifade edilir. Ayrıca def yalnızca bir çalgı ismini değil çalgı ailesini de ifade eder. Hz. Peygamber zamanında ve hicaz yarımadasında kullanılmış olan vurmali enstrümanlar şunlardır:

Mizher: Pullu def türüne bu isim verildiği kaynaklarda bildirilmektedir.

Ceres: Vurularak çalınan çalgı aletlerinin genel biri isimlendirmesidir.

Gırbâl: Def ve daire için kullanılmış bir kelime ve ayrı bir enstrümandır.

Mi'zef: Vurmali çalgı aletlerinin bir çeşidi için kullanılmıştır.

Celâcil: Küçük ziller anlamına gelmektedir.

Sanc: Birbirine vurularak çalınan, iki parçadan oluşan bir enstrümandır.

Tabl: Davul çalgısıdır. Deften daha sonra icat edilmiştir (Düzenli, 2014, ss. 45-52).

2.2. Türklerin İslamiyet'i kabul ettiği dönemde kullandıkları vurmali çalgılar

Türklerin İslamiyet'i kabul ettiği dönemde, dinî ve askerî müzik gelenekleri birbirine paralel olarak gelişmiştir. Bu süreçte, vurmali çalgılar sadece ritim sağlamakla kalmamış, aynı zamanda toplumun farklı kesimlerinde hem dinî hem de askerî törenlerde önemli bir sembolik rol oynamıştır. “Sultanlar, melikler ve ordular, müzik aracılığıyla toplumsal hiyerarşiyi ve güç temsillerini sergilerken” (Kara, 2014, s. 174), bu vurmali çalgılar tarihsel süreçte dinî icralara da dahil olmuştur. Selçuklu döneminden itibaren kullanılan vurmali enstrümanlar, bu çalgıların hem dini hem de askerî ortamlarda önemli bir rolü olduğunu göstermektedir. Özellikle devlet erkânı ve askerî törenlerde icra edilen müzik, daha sonraları dinî mûsikî içinde de kendine yer bulmuştur.

Selçuklular döneminde sultanların kapılarında “beş nöbet” ve meliklerin kapısında “üç nöbet” çalınırdı. Bu durum ordu müziğinin en çok göze çarpan unsurlarından birisiydi (Düzenli, 2014, s. 288). Bu nöbetlerde icra edilen mûsikîde tabl (davul) ve nakkâre vurmali enstrüman olarak öne çıkmaktadır. Osmanlı dönemine gelindiğinde ise kullanılan vurmali çalgı çeşitliliğinde artış gözlenmiştir. Bu dönemde kudüm, bendir, halîle, nevbe, mazhar, tef ve daire de kullanılmaya başlanmıştır. Askerî müzik özelinde bu çalgıların kullanıldığı yerlere ise tuğ takımı veya tablhâne denilir. Tablhâne kelimesinin etimolojik yapısından da anlaşılacağı üzere, “davul evi” anlamına gelen bu terim, davulun hem sayısal hem de işlevsel açıdan en önemli çalgılardan biri olduğunu göstermektedir. Tablhâne’de icra edilen mûsikî ise Osmanlı’da mehter geleneğinin öncüsü olarak görülebilir. Genel olarak askerî müzik topluluklarını ifade eden mehter kelimesi, ilk defa Yavuz Sultan Selim döneminde (1512-1520), “Tabl-ü Âlem Mehterleri” ismiyle kültürümüze dahil olmuştur (Tekin, 2017, s. 29). Askerî müzikte tarihsel bir öneme de haiz olan vurmali çalgıların, farklı dönem ve kültürel bağlamlarda değişen icra anlayışlarıyla dinî mûsikîde de etkisini ve gelişimini sürdürdüğü görülmektedir.

Günümüze gelindiğinde ise dinî mûsikî icrâlarında icra eden müzisyenin zevkine ve esere uygunluğuna bağlı olarak darbuka, cajon, bongo, shaker, conga da ve birçok türde dijital enstrüman kullanıldığını görmekteyiz.

3. Dinî Mûsikî İcralarında Kullanılan Vurmali Çalgılar

Tekkelerde icra edilen ilahiler, usul ilahileri, kıyam ilahileri, devran ilahileri, şuşul ve durak gibi farklı türlere ayrılmaktadır.

Devran zikrinin ritmine uygun şekilde icra edilen ilahilere "devran ilahileri", kıyam zikrinde okunanlara "kıyam ilahileri" denir. Güftesi Arapça olan ve zikrin sonuna doğru okunan ilahiler "şuğul", Kelime-i Tevhid bölümü ile İsm-i Celâl zikri arasında okunan ilahiler ise "durak" olarak adlandırılmaktadır. Usûl ilahileri ise Kelime-i Tevhîd bölümünden sonra cumhur olarak okunan ilahilerdir (Uygun, 2014, s. 34).

Usûl ilahilerinin ritmik yapısı, nazariyatımızdaki usûl kalıplarına dayanır. Örneğin, Düyek, Aksak, Semai gibi usûller, ilahilerin ritmik düzenini oluşturur. Bu açıdan usûller ve dolayısıyla usûllerin icra edilmesini sağlayan vurmali çalgılar, ilahilerin icrasında temel bir rol oynar.

Mûsikî risalelerinde, enstrümanların sınıflandırılmasıyla ilgili farklı yöntemlere rastlanmaktadır. Fârâbî (ö. 339/950), çalgıları telli ve üflemeli olmak üzere iki ana gruba ayırmıştır. Telli çalgıları da çeng gibi her bir telinden tek bir nağme çıkan çalgılar ve tanbûr gibi her bir telinden birden fazla nağme çıkan çalgılar olmak üzere iki alt kategoriye ayırmıştır. Üflemeli çalgılar da benzer bir şekilde tasnif edilmiştir (Fârâbî, 1375, s. 226). Kutbüddîn-i Şîrâzî (ö. 710/1311) ve Şemsüddîn Âmülî (ö. 753/1352?) de eserlerinde çalgıları "titremeli" (muhtazza) ve "üflemeli" olarak sınıflandırmıştır (Âmülî, 1381, s. 99; Şîrâzî, 1387, s. 113). Hasan Kâşî (ö. 8./14. yy) de çalgıları çıkarabileceği nağmelere göre "kâmil" ve "nâkıs" olarak sınıflandırmıştır (Bineş, 1371, s. 111). Çalgıların sınıflandırılması konusunda Abdülkâdir-i Merâgî, enstrümanları kapsamlı bir şekilde incelemiş ve çalgıları ses kaynaklarına ve icra tekniklerine göre telli, üflemeli ve vurmali olmak üzere üç ana gruba ayırmıştır. (Merâgî, 1366, s. 198; Merâgî, 1370, s. 352; Merâgî, 1977, s. 124).

Dinî mûsikî icralarında kullanılan vurmali çalgılar, yapılarına ve icra yöntemlerine göre farklı yönlerden incelenebilir. Yapısal olarak incelendiğinde, bu enstrümanlar metalik ses veren halîle, shaker ve erbâne gibi zil ve zincir bulunan çalgılardan; tek veya iki parçadan oluşan nakkâre, cajon, bongo, darbuka ve conga gibi çalgılara kadar çeşitlilik gösterir. Ayrıca, yapımında deri ve ahşap gibi doğal malzemeler kullanılan kudüm, bendir, daire, mazhar, nevbe, tef ve erbâne gibi enstrümanlar da bu müziğin vazgeçilmez unsurlarıdır. İcra yöntemlerine göre ele alındığında ise, el darbıyla çalınan darbuka, bendir, cajon, bongo ve conga gibi enstrümanlar doğrudan elle kontrol edilerek süslemelerin icra edilmesini sağlar. Buna karşılık, nakkâre ve kudüm gibi çalgılar, zahme ve tokmak gibi yardımcı araçlarla icra edilmekte olup, daha güçlü ve net sesler üretir. Son olarak, iki parçanın birbirine vurulmasıyla icra edilen halîle gibi enstrümanlar ise, ritmik desenlerin belirgin şekilde duyurulmasına olanak tanır.

Çalışmamızın bu bölümünde, dinî mûsikî icralarında kullanılan vurmali çalgılar icra yöntemlerine göre tasnif edilecektir. Tasnif, akademik çalışmaların önemli bir parçası olup, enstrümanların işlevsel özelliklerinin daha sistematik ve anlaşılır bir şekilde sunulmasına olanak tanır. Bu sayede hem enstrümanların yapısal farklılıkları hem de icra teknikleri arasındaki ilişkiler incelenecek ve okuyucunun konuya dair bakış açısı geliştirmesi sağlanacaktır.

3.1. İcra yöntemlerine göre tasnif

Bu bölümde vurmali Türk müziği enstrümanları, icra yöntemlerine göre sınıflandırılacaktır. Bu bölümde enstrümanlar; el ile icra edilenler, zahme-tokmak vb. kullanılarak icra edilenler ve iki parçanın birbirine vurulması yöntemiyle icra edilenler olmak üzere üç ana kategori altında incelenecektir.

3.1.1. El ile icra edilen vurmali çalgılar

Bu kategoride doğrudan ellerin kullanılmasıyla icra edilen enstrümanları kapsar. Bu yöntem, icracının doğrudan temas ederek kontrol sağlamasına olanak tanır ve çeşitli süslemelerin icra edilmesini kolaylaştırır.

Resim 1

Bendir



Kaynak: (Tulum, 2021, s. 230)

Bendir: Bendir algısının kökenini incelemek için ise def kelimesinden başlamamız gerekmektedir.

Def, ritim sağlamak amacıyla kullanılan ve çok eski zamanlardan beri bilinen bir çalgıdır. Kökeni Sümer dilindeki "dap" kelimesidir ve Arapça ve diğer S m  dillerine Akkadcadan geçmiştir. Sümerler'de bulunan en eski davul  rn klerinin, Akkadca'da "ift" anlamına gelen bir isme sahip olması, sadece tek tarafında deri olan defin ondan daha önce yapıldığını gösterir (Bozkurt, 1994, ss. 83-84).

Bendirin apı 40-44 cm, eni ise 7-8 cm civarındır. Def eşitleri arasında boyut en büyük olanlardandır. Bendir alanlara "bendirzen" denir. Bendir, "sesli zikir yapılan tarikatlarda zikrin ahengini sağlamak için kullanılır. Eskiden sokaklarda ilahi söyleyerek dolaşan dervişler de bendir kullanmışlardır" ( zcan, 1994a, s. 85).

Bendir algısı, dört ögeden oluşan bir yapıya sahiptir. İlk  ge, rezonans kutusu olan kasnaktır ve bendirin tınsal özelliklerini oluşturur. Kasnak, bendirin ana gövdesini oluşturarak sesin özelliğini sağlar, bu durum diğer birçok enstrümanda da görülmektedir. İkinci  ge, bendirin derisidir. Deri, rezonans kutusunun -ana gövdenin- şekillendireceği titreşimleri oluşturan bölümdür. Bendir sesi, deriye vurulan darplarla kasnağın karakterini yansıtarak oluşur. Bu iki parçanın birleştirilmesi için çember adı verilen bir aparat kullanılır.   nc   ge ise çemberdir. Çember, derinin kasnağa gerilmesi için i çapı kasnağın dış çapına eşit olan, kolay esnemeyen, dayanıklı metal özellikli bir malzemeden yapılan bir aparat olarak kullanılır. Deri, çemberin etrafına sarılarak ana gövde yani kasnak üzerine gerilir. Dördüncü  ge ise bu parçaların kasnak üzerine doğru sabitlenmesini sağlayarak derinin gerilmesini sağlayan germe aparatlarıdır. Germe aparatları yüksek dayanıklılığa sahip sert malzemelerden seçilir (Akdağ, 2016, s. 4).

Bendirlerin gerginliği, deriyi kasnağa bağlama, çekme ve itme yöntemleriyle sağlanır. İki parçalı kasnak yapısındaki germe yöntemi, dayanıklı metal kullanarak deriyi gerer. Bu yöntemde deri kasnağın dış yüzeyine sabitlenir ve i kasnak parçasına yerleştirilen bir vida, deriyi itmeye zorlayarak germe işlevini yerine getirir. Kancalı vidalamayla germe yöntemi ise sert metal bir aparat kullanır ve deriyi çekme görevini üstlenen bir kancaya sahiptir. Vida, kasnağın dış yüzeyinden çıkarak gerilimi ayarlar. İpten germe yöntemi ise deriye çekme kuvveti sağlamak için iplerin deliklerden geçirilerek gerilmesini amaçlar. Bu yöntem en basit ve geleneksel germe yöntemlerinden biridir. Bu yöntemler, bendirin gerginliğini ayarlamak ve istenen ses elde etmek için kullanılır. Dikkat edilmesi gereken noktalar arasında, derinin sağlam bir şekilde tutturulması ve vidaların gereğinden fazla sıklıkla sıkılmaması yer alır. İstenilen sesin pes veya tizliğine göre farklı boyutta bendirler tercih edilebilir (Akdağ, 2016, ss. 12-15)

Bongo, köprü görevi gören ahşap bir parça ile birbirine bağlanmış iki küçük davuldan oluşmaktadır. Bongo, gövdeye monte edilmiş laminat ahşap çیتالardan oluşur ve ses, halkalar ve germe kancaları kullanılarak elde edilir. Bu bağlamda doğal deriler yaygındır, ancak özellikle küçük bongo davullarında; daha yüksek sesli, daha tiz ve hava koşullarına daha dayanıklı olduğu için yapay derilere doğru bir eğilim vardır. Geleneksel olarak dizler arasında icra edilse de, günümüzde bongoya özel olarak üretilmiş standlara yerleştirilerek çalınmaktadır (Şimşek, 2019, s. 15).

Cajon, kökeni Peru'ya dayanan, İspanya'dan dünyaya yayılmış bir enstrümandır. İspanya'da özellikle flamenko formu icrasında karşımıza çıkmaktadır. İspanyolcada "kasa, çekmece, kutu" anlamlarına gelen cajon, kahon olarak telaffuz edilmektedir. İnce kontrplaktan imal edilen bu enstrüman, ön kapağına el, çubuk veya fırça ile vurularak çalınır. Kapağın ortasına yapılan vuruşlardan kalın, kenarına yapılan vuruşlardan da tiz ses elde edilir. İcrayı zenginleştirmek için yan kapaklar veya farklı vuruş stilleri kullanılabilir. İcra edilen müzik türüne bağlı olarak cajon türleri de çeşitlenmiştir. Bazı cajonlarda ayak ile de kullanım sağlanması için kick pedalı eklenmiştir. Günümüzde çoklu ritim enstrüman kullanımının yaygınlaşması dolayısıyla bendir ve dijital enstrümanlar ile kullanılmakta ve icranın çok yönlülüğüne katkı sağlamaktadır (Şimşek, 2019, ss. 12-13).

Conga: Afrika-Küba kökenli bir enstrüman olan conga, tumba olarak da bilinmektedir. Günümüzdeki congalarda bufalo derisi kullanımı yaygındır. Dış katmanı spesifik meşe ağacı türlerinin kütüklerinden oyularak imal edilmektedir. Derinin etrafında bulunan burgular yardımıyla akort edilebilen conganın kendine has bir çalım tekniği bulunmaktadır. İki elin parmakları kapalı olmak suretiyle avuç içinin bilekten hareketleriyle icra edilmektedir. Benzeri enstrümanlarda olduğu gibi derinin ortasından kalın, kenarlarından tiz ses elde edilmektedir (Şimşek, 2019, s. 14).

Resim 2

Daire



Kaynak: (Firdevsî, 990, vr. 148b)

Daire de def ailesine mensup olan enstrümanlardan biridir. Yapısal olarak tefe benzer ancak kasnağı ve zilleri daha büyüktür. Daire'yi zilli bendirden ayıran unsurlardan biri de zillerinin büyük olmasıdır. Daha çok Klasik Türk Müsîkîsi topluluklarında icra edilir. Daha doğal ses vermesi için hayvan derisinin kullanımı uygun görülmektedir (Şimşek, 2019, s. 10).

Darbuka: Darbukanın ismi Arapça darb ve îkâ' kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır (Yarkın, 2014, s. 61). Darb kelimesi 'vurmak' anlamına gelirken (Tıraşçı, 2020, s. 42), 'meydana gelmek' anlamındaki 've-ka-a' kelimesinden türeyen îkâ' ise yapma, yaptırma ve öldürme gibi anlamlara gelir (Tıraşçı, 2020, s. 95). Zaman ve mekana bağlı olarak dümbelek, deblek, dümbek, tabla gibi farklı isimlerle anılmıştır. Bahsedilen tabla, Hindistan'da kullanılan tabla (vessel drum) enstrümanı ile karıştırılmamalıdır (Karaol, 2011, s. 43). 20. Yüzyılın başından itibaren klasik müsîkîmizde kullanılmaktadır. Önceleri fiske tekniği ile çalınan bakır darbuka kullanılırken günümüzde Arap müziğinde kullanılan darbuka türü tercih edilmektedir (Şehirkahyasioğlu, 2006, ss. 13-14). Gövdesi bakır, alüminyum, döküm ve toprak malzemeden imal edilen bu enstrümanda (Şimşek, 2019, s. 19) hayvan derisi veya suni deri

kullanılmaktadır. Yapımında kullanılan malzemeler ve çalım tekniği zaman içinde değişime uğramıştır. Gövde veya kullanılan deriye bağlı olarak akort konusunda oluşan sorunların önüne geçmek için, deriyi germek amacıyla kullanılan metal kulaklar eklenmiştir (Karaol, 2011, s. 48). Günümüzdeki kullanılan darbuka icra yöntemini geliştiren kişi Mısırlı Ahmet olarak tanınan Ahmet Yıldırım'dır (Karaol, 2011, s. 13).

Erbâne: Ortadoğu ve Mezopotamya'nın ortak mûsikî aleti olan erbâne, bu bölgede farklı isimlerle anılan bir enstrümandır; erbani, arbane veya arbani gibi çeşitli adlarla bilinir. Kökenine dair açık bir açıklama olmamakla birlikte, Kürtçe'de "Arap" anlamına gelen "ereban" kelimesinden veya icra edilirken başparmağın kasnağı tutması ve her iki elin dört parmağının kullanılmasıyla ilişkilendirilerek, Arapça'da dört rakamı temsil eden "erbea" kelimesinden türemiş olabileceği düşünülmektedir. Tarihsel gelişimi def çalgısı ile birlikte ele alınan erbâne, hayvan derisinin kasnak üzerine gerilmesiyle oluşmuş bir çalgıdır. (Arslan, 2017, s. 21).

Erbâne çalınırken dirsek bükülür ve kalp hizasına getirilir, her iki elin dört parmağıyla da ritim vurulur. Metal halkalardan istenilen sesi elde etmek için bu şekilde çalınması gerekmektedir. Bu nedenle bendir gibi dizlerin arasında çalınması uygun görülmez. İcra edilirken erbâneyi tutan elin erbâneyi sağa sola çevirerek ve ileri doğru silkeleyerek metal halkaların sesini çıkarması icrada önemlidir. Oturarak veya ayakta çalınabilir ve bu konuda belirleyici bir kısıtlama bulunmamaktadır (Arslan, 2017, s. 22).

Mazhar, bir şeyin görüldüğü-çıktığı yer manasına gelir. Bazı tarikatlerde zikir sırasında kullanılan, zilsiz, yaklaşık 40 cm çapında büyük bir defdir. Bir çeşidinde darpları süsleyen halkalar bulunmaktadır. Halen Mısır başta olmak üzere İslam ülkelerinde kullanılmaktadır (Tıraşçı, 2020, s. 125). Yapısı bendir ile benzerlik gösterir. İki çalgının arasındaki fark mazharın içine tel gerilmesidir, bu da mazhara farklı bir ton verir. Bendir gibi tekkelerde icra edilmektedir (Yarkın, 2014, s. 57).

Shaker; elde sallanarak icra edilen, dış katmanı genellikle demir, ahşap veya plastikten oluşan bir enstrümandır. Zaman içinde birçok türü ortaya çıkmıştır. Bu enstrümanın içerisine çakıl taşları, tohum, boncuk, plastik ve içine sığabilecek boyutta bunun gibi bir çok farklı nesne eklenerek farklı tınlar elde edilmesi amaçlanmıştır (Bomzer, 2024). Çeşitli bitki tohumlarının kabuklarından yapılan ve icra şekli aynı olsa da klasik shaker'dan yapısal olarak tamamen farklı olan türleri de bulunmaktadır. Genellikle renk sazı olarak icra sırasında diğer ritim enstrümanları ile beraber kullanılmaktadır.

Resim 3

Tef, ney



Kaynak: (Firdevsî, 990, vr. 95b)

Tef: Bendir ile birlikte def ailesine mensup olan tef enstrümanının tarihsel süreci bu enstrümanlarla paralel olarak ilerlemiştir. Kullanılış amacına ve kullanıldığı yere göre yapısal olarak değişiklik gösteren bu enstrümana oğlak derisi veya yapay deri gerilmekte, genelde 20-30 cm çapında olup üzerinde beş

adet zil bulunmaktadır. Zillerin sesini kullanmak için sağa-sola sallayarak; piyasada “kemik” olarak tabir edilen, daha çok deri üzerinde, kasnağa yakın bölgeye vurularak kullanılması gibi bir çok yöntem mevcuttur. Klasik fasıllarda ise solist bu enstrümanı çalarak diğer enstrümanlara eşlik eder. Kemik çalım şeklinde ziller yalnızca icracının uygun gördüğü yerde kullanılır. Esere göre çalım şekilleri kombine edilerek icra zenginleştirilmektedir. Günümüzde bendir başta olmak üzere diğer ritim enstrümanları ile beraber kullanılmaktadır. Erzurum yöresine ait olan sallama tef, latin müziğinde kullanılan tanburine de tefin farklı bölgelerdeki varyasyonlarından (Şimşek, 2019, ss. 10-11).

3.1.2. Zahme, tokmak vb. kullanılarak icra edilenler

Bu kategoride enstrüman icra edilirken zahme, tokmak gibi yardımcı araçların kullanıldığı enstrümanlar bulunur. Bu araçlar, çalgıcının daha güçlü ve net sesler elde etmesine olanak tanır.

Resim 4

Kudüm



Kaynak: (Tulum, 2021, s. 173)

Kudüm: Kelime anlamı olarak uzak bir yoldan gelme, bir yere ayak basma anlamlarına gelen kudüm (Tıraşçı, 2020, s. 111), Mevlevî geleneği içinde önemli bir yere sahip olan çalgılardan biridir. Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin vefatından sonra sistematik hale getirilen semâ törenlerinde belirgin bir rol oynamıştır. Mutrib heyetinin bir parçası olan çok sayıda enstrüman arasında, kudümzenbaşı olarak adlandırılan kişi önemli bir konuma sahiptir. Mevlevî âyinlerinde diğer sazlarla göre kudüm çalgısının öne çıkması ve semâzenlere rehberlik etmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Kudüm özellikle ritim çalgısı olarak dinî eserlerde, semâ ve âyin gibi dinî etkinliklerde tercih edilen bir enstrüman olmuştur. Dinî tarikatlar arasında özellikle Mevlevîler, semâ törenlerinde temel yönlendirici bir enstrüman olarak kullanmışlardır. Şu anda sembolik olarak semâ törenleri icra edilmekte ve kudüm hâlâ bu törenlerde ve çeşitli dinî içerikli eserlerin icrasında kullanılmaktadır (Kurt, 2022, ss. 39-43).

Kudüm, sesin deriler üzerinde olduğu gövdeler aracılığıyla ses çıkaran bir enstrümandır. Kudümün temel parçalarından biri olan gövdeleri, iki bakır kâseden oluşur. Kudüm, bakır plakaların eritilerek istenen incelik ve şekle dövülmesiyle elde edilir ve kâse biçimine getirilir. Gövdeyi oluşturan kaselerden biri büyük biri ise nispeten daha küçüktür. Bu boyut farkı sol ve sağ kase arasında beş ses aralığına kadar fark oluşturur. Kudüm gövdelerinin farklı boyutlarda olması, farklı ses hacimleri oluşturur ve iki gövde arasındaki tınısal uyum, kudüme özgü karakteristik ses özelliğini ortaya çıkarır.

Kudüm çalgısı, çanak biçimli dövme bakır gövdelerin üzerine gerilen deriler aracılığıyla sesin olduğu bir enstrümandır. Derilerin yapımında geçmişte çeşitli hayvan derileri kullanılmış olsa da günümüzde en uygun tonu elde etmek için deve derisi tercih edilmektedir. Bu çalgıda kullanılan zahme adı verilen aletler ise ses elde etmek için kullanılır. Farsça kökenli bir kelime olan zahme; sözlükte mızrap veya çalgı çalmaya yarayan alet manasına gelse de (Tıraşçı, 2020, s. 245), kudüm enstrümanında kullanılan çeşidi

topuz biçimindeki iki adet ahşap çubuktur. Kudümün akordu geleneksel olarak Türk Sanat Müsîkîsi ve Türk Din Müsîkîsi eserlerinin icrası sırasında çalınan makamın karar sesine ve güçlüsüne göre ayarlanmaktadır. Sağ tarafta bulunan daha büyük ve pes sesli kudüm genellikle Dügâh veya Rast sesine, sol tarafta bulunan tiz ses veren kudüm ise sağdaki kudümün dörütlü veya beşlisine göre akort edilmektedir (Karancı, 2022, s. 36).

Nakkâre, kudüm veya çifte nara diye de adlandırılmıştır. Nakkâre çalanlara “nakkârezen” denilir. Kudüm gibi nakkâre de üstüne deri gerilmiş iki bakır kaseden oluşur. Bir veya iki değnekle vurularak çalınır. Nakkârelerin sesine ahenk vermek için bir gözü diğerinden küçük tutulmuştur. Nakkâreler atlı yürüyüşte atın eğerine asılır, yaya yürüyüşte ise ortasındaki bağ vasıtası ile omza doğru sol kol üzerine asılır. Nakkârelerin büyük olan kâsesi sağ elde, küçük olan kâsesi de sağ veya sol elde icra edilir. Kaide olarak “düm” darbı sağ el ile, “tek” darbı ise sol el ile; “düme ve tek” darbı ise sağ ve sol el ile çalınır (Tezbaşar, 1975, s. 63). Sa’dî, Rifâî ve Kâdirî gibi tarikatlarda nakkârenin kullanıldığı zikir çeşitleri mevcuttur (Düzbaş, 2023, ss. 154-155).

Nevbe: Sözlükte “sıra ile görülen iş” manasına gelen nevbe terimi (Tıraşçı, 2020, ss. 159-160), bir çalgının adı olmanın yanı sıra Türk Din Müsîkîsi bağlamında özellikle kıyamî zikirlerin yapıldığı dergâhlarda bayram ve kandil gecelerinde icra edilen bir formun da adıdır (Erdaş, 2022, s. 103). Nevbe, kıyamî zikir yapılan bazı tarikatların dergahlarında zikrin bir parçası olarak bayram ve kandil günlerinde kullanılan, orta boyutta, sahan kapağı formunda ve deri kaplı bir ritim enstrümanının adıdır. Zikir sürecindeki önemli rolü dolayısıyla, zamanla özel bir dinî müsîkî formuna ismini vermiştir. Nevbe, Rifâî (Tahralı, 2008) kudümü olarak da bilinen tek çanaklı bir nakkâredir. Genellikle bu isimle anılan nevbe, aynı zamanda dinî müsîkîde bir formun adıdır. Nevbe; Ramazan, kurban bayramlarında, kandil geceleri, hilâfet merasimi, sünnet düğünü, nikâh akdi gibi özel günlerde çalınmaktaydı. Deri kaplı, konik tas şeklinde dökme pirinç üzerine deri gerilmesi yoluyla imal edilmektedir. Nevbe, sol kola ve gövdeye sıkıştırılarak sağ elde tutulan bir kayış parçası ile vurularak çalınır. Bu enstrüman daha çok Kâdirî (Azamat, 2001), Rifâî ve Sa’dî (Yücer, 2008) tarikatlarında icra edilmektedir. Nevbe töreni, halîlenin kısa aralıklarla ve yavaş tempoda vuruşlarıyla başlar ve ilahilerle beraber artan tempo ile devam eder. Zâkirbaşı halîle, dedeler ve zâkirler kudüm, dervişler ise bendir türevi ritim enstrümanlarını icra ederler. (Agayeva, 2007, ss. 37-38).

3.1.3. İki parçanın birbirine vurulması yöntemiyle icra edilen vurmali çalgılar

Bu kategori, iki parçanın birbirine vurulmasıyla ses çıkaran enstrümanları kapsar. Bu yöntem, genellikle ritmik desenlerin belirgin şekilde duyurulması için kullanılır.

Halîle; Arapça kökenli bir kelime olup “zevce, nikahlı kadın” manasına gelir (Tıraşçı, 2020, s. 75). Türk müziğinde ise bir ritim enstrümanı olarak kullanılmaktadır. Halîle, tencere kapağına benzer bir şekle sahiptir ve çalınması için sağ ve sol el ile tutularak birbirine sürtme veya çarpma teknikleriyle kullanılır. Davul, kudüm ve bendir gibi usûl aletleriyle birlikte çalınır. Halîle çalan kişiye “halîlezen” denir. “Geleneksel olarak dövme bakır veya pirinçten imal edilmesine rağmen, günümüzde çeşitli orkestra ve müsîkî topluluklarında kullanılan halîleler fabrikasyon olarak üretilmekte; bu nedenle yapım tekniklerine ve işçilik hassasiyetine yeterince özen gösterilmemektedir.” (Akdoğan & Akdoğan, 2022, ss. 171-172).

4. Sonuç

Bu çalışma, Türk din müsîkîsinde kullanılan vurmali çalgıların tarihsel gelişimini ve bu enstrümanların dinî icralardaki rolünü ele almıştır. Araştırma sonucunda, vurmali çalgıların Türk din müsîkîsinde yalnızca ritmik bir işlev görmediği, aynı zamanda müzikal ve dinî icralarda önemli bir yapısal unsur olarak kabul gördüğü tespit edilmiştir. Özellikle Osmanlı ve Selçuklu dönemlerinde vurmali çalgıların çeşitliliği artmış ve bu çalgılar zamanla dinî icrâların ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Kudüm, bendir, ney gibi geleneksel vurmali çalgılar, tarihsel süreçte dinî müzikde yerlerini almış ve farklı tarikatlar içinde düzenlenen zikir ortamlarında ve semâlarda öne çıkan bir unsur olmuştur. Bu enstrümanların yapısal özellikleri, icra teknikleri ve kullanım biçimleri, dinî icraların müzikal yapısını şekillendirmiştir. Özellikle kudüm, ritmik yapının ötesinde, dinî törenlerde icranın bütünlüğünü sağlayan temel bir unsur olarak öne çıkmıştır. Aynı şekilde, bendir ve ney gibi diğer enstrümanlar da, ritmik fonksiyonlarının yanı sıra farklı dinî mekânlarda icra edilen eserlerde önemli bir rol oynamışlardır.

Araştırma ayrıca, teknolojik gelişmelerin vurmali çalgıların yapımlarına ve kullanımına etkisini de ortaya koymuştur. Geleneksel çalgıların yanı sıra darbuka, cajon ve conga gibi modern vurmali enstrümanların dinî müzikde kullanılmaya başlanması, geleneksel icralarda çeşitliliğin artmasına olanak sağlamıştır. Bu durum, Türk din müzikinde hem geleneksel unsurların korunması hem de yenilikçi müzikal öğelerin bir araya getirilmesi açısından dikkat çekicidir.

Araştırma kapsamında toplamda on dört adet vurmali çalgı tespit edilmiştir. Bu enstrümanlar, dinî müzikde farklı yapı ve icra yöntemleriyle önemli bir yere sahiptir ve her biri müziğin ritmik ve manevi boyutuna katkı sağlamaktadır.

Çalışma, vurmali çalgıların dinî müzikteki etkilerinin incelenmesinin, bu enstrümanların yalnızca ritmik bir araç olmanın ötesinde, müziğin genel yapısına nasıl dahil edildiğini anlamada kritik bir öneme sahip olduğunu göstermektedir. İlerleyen araştırmalarda, farklı coğrafyalarda ve kültürel bağlamlarda kullanılan vurmali çalgıların, Türk din müzikî üzerindeki etkilerinin daha detaylı incelenmesi, bu alandaki literatüre katkı sağlayacaktır.

Bu sonuçlar doğrultusunda, vurmali çalgıların tarihsel gelişimi ve bu çalgıların dinî icralara olan etkisinin daha fazla araştırılması gerektiği, bu enstrümanların dinî müzik icralarındaki yerinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunacağı sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

- Agayeva, S. (2007). Nevbe. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 33, ss. 37-38). TDV Yayınları.
- Akdağ, C. (2016). *Bendirin yapısına göre ses özellikleri ve el-parmak tekniğinin incelenmesi* (Tez No. 435263) [Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi].
- Akdoğan, B., & Akdoğan, M. S. (2022). *Türk Din Mûsikîsi Dersleri (Cilt 1)*. NY Matbaacılık.
- Âmülî, Ş. M. (1381). *Nefâ'isü'l-Fünûn* (E. Şa'rânî, Ed.). Tahran: İntişârât-ı İslâmiyye.
- Arslan, S. (2017). *Siirt ili Pervari ilçesinden derlenen müzik pratikleri (Erbane geleneği)* (Tez No. 494088) [Yüksek lisans tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi].
- Ateş, E. (2015). *Türk Din Mûsikîsi*. Rağbet.
- Azamat, N. (2001). Kâdiriyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 24, ss. 131-136). TDV Yayınları.
- Bineş, T. (Ed.). (1371). *Se Risale-i Farsi der-Musiki: Musiki-i Danişname-i Alai, Musiki-i Resail-i İhvan-ı Safa, Kenzü't-Tuhaf*. Tahran: Merkez-i Neşr-i Danişgahi.
- Bomzer, R. (2024, 11 Eylül). What is a shaker? *Carved Culture*. Erişim tarihi: 19 Kasım 2024, <https://www.carvedculture.com/blogs/articles/what-is-a-shaker>.
- Bozkurt, N. (1994). Def. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 9, ss. 83-85). TDV Yayınları.
- Domra ve Balalayka. (t.y.). *muzikkoleksiyonu.com*. Erişim tarihi: 17 Kasım 2024, <https://muzikkoleksiyonu.com/domra-ve-balalayka/>.
- Düzbaş, M. (2023). Türk Din Mûsikîsinde Kıyâmî Âyin Türlerinin Değerlendirilmesi. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 132-160. <https://doi.org/10.51702/esoguifd.1204066>
- Düzenli, P. (2014). *İslâm kültür tarihinde musîki* (İkinci baskı). Kayıhan.
- Erdaş, S. Ş. (2022). Türk Din Mûsikisinde Nevbe Formu ve Keyyâlîyye Tarîkindeki İcrasının İncelenmesi. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 26(1), 101-120. <https://doi.org/10.18505/cuid.1067752>
- Erer, S., & Atıcı, E. (2010). Selçuklu ve Osmanlılarda müzikle tedavi yapılan hastaneler. *Uludağ Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, 36(1), 29-32.
- Fârâbi. (1375). *Musika'l-Kebir* (Azertaş Azernuş, Ed.). Tahran: Pejuheşgah-ı Ulum-i İnsani ve Mutâla'ât-ı Ferhengi.
- Firdevsî. (t.y.). *Şâhnâme* (El yazması nr. FY 1406). İstanbul Üniversitesi, Nadir Eserler Kütüphanesi.
- Firdevsî. (t.y.). *Şâhnâme* (El yazması nr. Cod. Pers. 10). Münih Kütüphanesi.
- Gıcak. (t.y.). *muzikkoleksiyonu.com*. Erişim tarihi: 17 Kasım 2024, <https://muzikkoleksiyonu.com/gicak-2/>.
- Güngör, H. (2010). Şamanizm. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 38, ss. 325-328). TDV Yayınları.
- Kara, S. (2014). Selçuklu Türkiye'sinde eğlence türü olarak bezm ve musiki. *Bilig*, 68, 169-182.
- Karancı, S. (2022). *Türk müzik tarihi içerisinde kudümün rolü ve Türkiye'de güncel icra durumu incelemesi* (Tez No. 739049) [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi].
- Karaol, E. (2011). *Mısırlı Ahmet: Toprak darbuka tekniği ve icra analizi* (Tez No. 306683) [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi].

- Kurt, C. (2022). *Hafız Amir Ateş'in dini eserlerinde profesyonel icraya yönelik yaklaşım ile kudüm çalım tekniği* (Tez No. 792968) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Okan Üniversitesi].
- Merâgî, A. (1366). *Câmiü'l-Elhân* (T. Bineş, Ed.). Tahran: Müessesesi-i Mutalaat ve Tahkikat-ı Ferhengi.
- Merâgî, A. (1370). *Şerh-i Edvâr: Bâ Metn-i Edvâr ve Zevâidü'l-Fevâid* (T. Bineş, Ed.). Tahran: Merkez-i Neşr-i Danişgahi.
- Merâgî, A. (1977). *Makâsidü'l-Elhan* (T. Bineş, Ed.). Tahran: Bungâh-ı Tercüme ve Neşr-i Kitab.
- Özcan, N. (1994a). Def (mûsiki). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 9, s. 85). TDV Yayınları.
- Özcan, N. (1994b). Dinî mûsiki. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 9, ss. 359-360). TDV Yayınları.
- Sevinç, M., Arpa, S., Toptaş, Ç., & Akdeniz, A. (2023). *Türk din mûsikîsi* (M. Tıraşçı, Ed.; 1. basım). Nobel.
- Şehirkahyasıoğlu, K. (2006). *Türk müziğinde vurmali çalgı olarak darbukanın yeri ve icrası* (Tez No. 206120) [Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi].
- Şimşek, H. (2019). *Vurmali çalgıların icrasını geliştirmeye yönelik temel çalışmalar* (Tez No. 569641) [Yüksek lisans tezi, Kırıkkale Üniversitesi].
- Şîrâzî, K. M. (1387). *Risâle-i Mûsikî der-Dürretü't-Tâc li-Gurretit-Debbâc* (N. Nasrullah, Ed.; 2 cilt). Tahran: Ferhengistan-ı Hüner.
- Tahrallı, M. (2008). Rifâiyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 35, ss. 99-103). TDV Yayınları.
- Tekin, E. (2017). *Yirminci yüzyılda askeri mehter* (Tez No. 498125) [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi].
- Tezbaşar, A. (1975). *Mehter tarihi, teşkilâtı ve marşları*. Berksoy Basımevi.
- Tıraşçı, M. (2020). *Türk mûsikîsi tarihî terimleri sözlüğü* (1. baskı). Eğitim Yayınevi.
- Tokaç, M. S., & Hüseyini, S. M. T. (2023). Şeyhü'r-Reis İbn Sînâ'nın *Reşsinâsî* adlı eserinde nabız ile mûsikî ilişkisi. *Erdem*, 84, 205-218. <https://doi.org/10.32704/erdem.2023.84.205>
- Tulum, M. (2021). *Sûr-nâme-i Vehbî: Sultan Ahmed'in düğün kitabı* (1. baskı). Ketebe Yayınları.
- Turabi, A. H. (Ed.). (2020). *Türk din mûsikîsi el kitabı* (5. baskı). Grafiker.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyuddîn Abdulmu'min Urmevî ve "Kitâbü'l-Edvâr"ı* (Tez No. 53752) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi].
- Uygun, M. N. (2014). Türk din mûsikîsinde usûl ilâhileri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(2), 31-42.
- Yarkın, F. Ş. (2014). *Türk müziğinde usuller* (Birinci baskı). Pan Yayıncılık.
- Yücer, H. M. (2008). Sa'diyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 35, ss. 410-413). TDV Yayınları.

Makale Bilgi Formu

Yazar Onayı: Makale tek yazarlıdır. Yazar, makalenin son halini okuyup onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Telif Beyanı: Yazar dergide yayınlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir. Bu çalışma 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.



Ney İcrasında Glissando ve Portamento Tekniğine Dair Bir İnceleme

An Examination of Glissando and Portamento Techniques in Ney Performance

Lokman Öztürk 

Bağımsız Araştırmacı,
lokmanztrk@gmail.com



Öz: Ney, kökleri Mezopotamya ve Orta Asya uygarlıklarına dayanan, tarihsel ve kültürel açıdan Türk müziğinde özel bir yere sahip bir nefesli enstrümandır. Osmanlı döneminden itibaren özellikle dini ve tasavvufi müzikte derin bir anlam kazanarak, derin ve yumuşak sesiyle Türk müziğinin temel enstrümanları arasında yer almıştır. Solo performanslarda olduğu kadar orkestral uyumda da önemli bir rol oynayan ney, çalması zorlu ve ustalık gerektiren yapısıyla saygıdeğer bir konuma sahiptir ve bilhassa dini müzik dendiğinde akla gelen ilk enstrümanlardan biridir. Bu araştırmanın amacı, ney icrasında yaygın olarak kullanılan süsleme tekniklerinden olan glissando ve portamento kavramlarını kapsamlı bir şekilde ele almak, bu kavramların anlaşılabilirliğini artırmak ve ney eğitimi sürecine entegre edilmesini kolaylaştırmaktır. Bu hedef doğrultusunda, glissando ve portamento kavramlarının literatürdeki yeri, genel bağlamda ve özel olarak ney icrası açısından detaylı bir incelemeye tabi tutulmuştur. Yazılı kaynakların yanı sıra, günümüzde tanınan neyzenler ve eğitimcilerden M. Sadreddin Özçimi, Ahmed Şahin ve Yavuz Akalın ile de görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmeler ve yazılı kaynaklardan elde edilen bilgiler doğrultusunda, süsleme, glissando ve portamento terimlerinin tanımları, Türk müziğindeki ve ney icrasındaki rolleri, ayrıca glissando ve portamento çeşitleri sistematik bir şekilde sınıflandırılarak açıklanmıştır. Araştırma sonucunda, belirli sınırlamalar çerçevesinde kırk dokuz adet glissando ve portamento örneği belirlenmiş olup, bunlardan yirmi yedisi çalışmada ele alınmıştır. Ayrıca, glissando ve portamento tekniklerinin daha iyi kavranabilmesi amacıyla nota üzerindeki gösterimleri yapılmış ve bu konudaki detayları içeren video kayıtlarına ait bağlantılara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ney, Süsleme, Glissando, Portamento

Geliş Tarihi/Received: 05.11.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 05.12.2024
Yayımlanma Tarihi/ Available Online:
09.12.2024

Abstract: The ney, a wind instrument rooted in the civilizations of Mesopotamia and Central Asia, holds a special place in Turkish music, both historically and culturally. Since the Ottoman period, it has acquired profound significance, particularly in religious and Sufi music, and with its deep and soft sound, it has become one of the core instruments of Turkish music. Playing a crucial role in solo performances as well as in orchestral harmony, the ney is revered for its challenging and skill-demanding nature and is often regarded as one of the primary instruments associated with religious music. among the first instruments that come to mind when religious music is mentioned. This study aims to thoroughly examine the ornamentation techniques of glissando and portamento, which are commonly employed in ney performance, to enhance the understanding of these concepts and facilitate their integration into ney training. To this end, the study presents an in-depth analysis of glissando and portamento as they appear in the literature, both in general and specifically in the context of ney performance. In addition to written sources, interviews were conducted with renowned ney players and instructors, including M. Sadreddin Özçimi, Ahmed Şahin, and Yavuz Akalın. Based on insights from these interviews and the reviewed literature, the definitions of ornamentation, glissando, and portamento, their roles in Turkish music and ney performance, as well as the various types of glissando and portamento, were systematically classified and explained. As a result of the study, forty-nine examples of glissando and portamento were identified within specific limitations, twenty-seven of which are discussed in the paper. Additionally, notations illustrating these techniques were provided for better comprehension, along with links to video recordings detailing these aspects.

Keywords: Ney, Ornamentation, Glissando, Portamento

Extended Abstract

The ney, a wind instrument with roots in Mesopotamian and Central Asian civilizations, holds a unique place in Turkish music, both historically and culturally. Since the Ottoman period, it has acquired profound significance, particularly in religious and Sufi music, and with its deep and soft sound, it has become one of the core instruments of Turkish music. Playing a crucial role in solo performances as well as in orchestral harmony, the ney is revered for its challenging and skill-demanding nature and is often regarded as one of the primary instruments associated with religious music. This study aims to thoroughly examine the ornamentation techniques of glissando and portamento, which are commonly employed in ney performance, to enhance the understanding of these concepts and facilitate their integration into ney training. In this context, literature reviews were conducted, and in-depth interviews were held with distinguished practitioners in the field. Ornamentation is initially examined in detail, defined in Turkish music as a technique that enriches the melody by adding brief notes while preserving the core structure of the piece. These embellishments, learned through traditional meşk training, adapt according to the performer's emotional state in both solo and ensemble performances. Techniques such as ornamentation emphasize the performer's artistic expression and creativity, establishing the distinct stylistic characteristics of Turkish music. Often executed outside the written notation, additions like glissando, portamento, and vibrato enhance the aesthetic quality of the performance. While each note in Western music typically adheres strictly to written notation, Turkish music allows performers to apply free ornamentation within the framework of the piece, rendering the composition unique through the interpreter's knowledge and skill.

Subsequently, the concepts of glissando and portamento are examined. Glissando is an ornamentation technique that involves producing a continuous flow of sound between two notes, allowing all intermediate tones to be heard; it is also referred to as "kaydırma" (sliding) in Turkish. Among wind instruments, particularly in the ney, this technique is achieved by gradually lifting and covering the finger holes, creating smooth transitions. Glissando can represent the transition between two notes almost like a color gradient, while the similar technique of portamento connects closer tones in an uninterrupted and fluid manner, typically used in descending melodic passages. In ney performance, portamento is commonly preferred for intervals and descending passages, achieving smooth transitions through adjustments in head and lip angle, as well as breath pressure. These ornamentation techniques enrich musical transitions and deepen expression on wind instruments like the ney.

Technical details are provided on performing glissando and portamento on the ney. Key elements for executing these techniques include the positioning of the lips on the başpare (mouthpiece), use of the throat, tongue position within the mouth, air pressure, and finger coordination. For an upward glissando from the initial note to the target note, the throat and pharynx should be relaxed, with the throat and tongue lifted toward the palate. This shifts the breath's pressure focus to the area behind the lips within the oral cavity, producing the desired sound. Conversely, a downward portamento is achieved by lowering the throat and transferring the breath pressure center back into the oral cavity.

The studies have found that the portamento technique is preferred in descending passages in ney performance, while the glissando technique is favored in ascending passages. Mastery of portamento requires even greater skill than glissando, as it demands precise synchronization of the throat, lips, breath, and finger movements. Portamento enriches the expressiveness of ney performance, highlighting the artist's technical proficiency and control over the instrument.

In this study, the glissando technique has been classified as ascending, while the portamento technique has been categorized as descending. Within the limitations of the study, forty-nine instances of glissando and portamento positions have been identified. Among these, eight are classified as second-degree ascending glissandos, and eleven as third-degree ascending glissandos. Upon examining ney performances, it has been concluded that descending glissandos are not utilized. This finding indicates

that in Turkish music, the portamento technique is traditionally preferred for descending passages. Descending portamentos play a crucial role in achieving the pitch pressures required, especially in the performance of musical modes (makam). The study includes three second-degree descending portamentos and five third-degree descending portamentos. A total of forty-nine instances of glissando and portamento were examined, of which twenty-seven were included in the study's scope, while it was determined that twenty-two instances have no place in ney performance and were thus excluded from the analysis.

To help in the understanding of glissando and portamento techniques, notations have been provided, and video recordings with detailed explanations are accessible via YouTube links. These videos visually illustrate the application and differences between these techniques.

The analyses indicate that the application of glissando and portamento techniques in ney performance can be effectively learned through the meşk method. In Turkish music, while glissando can be used in ascending passages, portamento is preferred in descending passages. Descending portamentos are essential for obtaining the precise tonal pressures required in makam performances. Additionally, it was observed that glissando and portamento are not utilized at every pitch transition.

1. Giriş

Ney, kökleri Mezopotamya ve Orta Asya uygarlıklarına dayanan, tarihsel ve kültürel açıdan Türk müziğinde özel bir yere sahip bir nefesli enstrümandır. Osmanlı döneminden itibaren özellikle dini ve tasavvufi müzikte derin bir anlam kazanarak, yumuşak ve içli sesiyle Türk müziğinin temel enstrümanları arasında yer almıştır. Solo performanslarda olduğu kadar orkestral uyumda da önemli bir rol oynayan ney, çalması zorlu ve ustalık gerektiren yapısıyla saygıdeğer bir konuma sahiptir ve dini müzik dendiğinde akla gelen ilk enstrümanlardan biridir.

Türk müziğinin aktarımı, Batı müziğinde olduğu gibi nota üzerinden değil, meşk adı verilen bir yöntemle gerçekleşir; bu yöntemde şahsi bir üslup, yani tavır ön plandadır (Tanrıkorur, 2008, ss. 15-16). Tavır oluşturan başlıca unsurlar arasında nota ve icra farklılıkları, süsleme ve artikülasyon çeşitliliği yer alır (Köroğlu, 2015, ss. 2-4).

Meşk, bir müzik eserinin hocadan talebeye, bölümler halinde ya da bütünüyle tekrar yoluyla aktarılmasını ifade eder. Bu yöntemde, Türk müziğinin ilk dönemlerinde ve gelişim sürecinde notaya dayalı bir eğitim sisteminin bulunmadığı görülür (Kaygusuz, 2014, ss. 1464-1465). Meşk, Türk müziğinde sadece ses ve çalgı öğretimi ile icra üsluplarının şekillenmesini sağlayan bir yöntem değil, aynı zamanda eser repertuarlarının kuşaktan kuşağa aktarılmasını mümkün kılan, temel ahlaki ve estetik değerleri taşıyan, icracılar arasında ortak bir aidiyet duygusu oluşturan ve Türk müziği için estetik ve toplumsal birleştirici bir rol üstlenen bir kültürel aktarım ve öğrenim sürecidir (Behar, 2019, s. 14).

Ney eğitimi, geçmişten günümüze kadar meşk sistemiyle devam etmekte, nota kullanımı yaygınlaşsa da, glissando, vibrato ve portamento gibi süsleme unsurlarının yerinde ve doğru şekilde uygulanması ancak yetkin hocalardan öğrenilmektedir. Türk müziğinin kendine özgü üslubunun nota ile tam olarak ifade edilememesi, meşk yönteminin günümüzde de önemini açıkça ortaya koymaktadır.

Yapılan saha incelemeleri, Türk müziğinde ve özellikle ney enstrümanında süsleme öğelerine dair çeşitli çalışmalar olduğunu göstermektedir¹. Ancak, glissando ve portamento tekniklerinin Türk müziğindeki ve ney icrasındaki rolünü, neyde kullanılan glissando ve portamento çeşitlerini detaylı şekilde ele alan bir çalışmaya rastlanmamıştır.

¹ Bkz. Nihat Ozan Köroğlu, Nesibe Özgül Turgay ve Gülçin Yahya Kaçar'ın süsleme üzerine çalışmaları.

Bu çalışmada, ney icrasında önemli bir yere sahip olan glissando ve portamento tekniklerinin tüm yönleriyle incelenmesi, bu tekniklerin ney eğitimine katkı sağlaması ve gelecekte hazırlanacak interaktif ney metotları ve eğitim kitaplarına rehberlik edilmesi amaçlanmıştır.

2. Yöntem

2.1. Metodoloji

Bu çalışmada, neyde glissando ve portamento konusunun tüm yönleriyle incelenmesi amacıyla "Betimsel Model" kullanılmıştır. Betimsel model, mevcut bir durumun analiz edilip tanımlanmasını amaçlar (Güngör, 2018, s. 28); bu kapsamda, mevcut durum belirlenir ve konu tasvir edilerek sorunun daha iyi anlaşılması hedeflenir (Arıkan, 2011, s. 27).

2.2. Evren ve örneklem

Bu çalışmada, araştırmanın evreni Türk müziğindeki süsleme, glissando ve portamento kavramları üzerine kurulmuştur. Örneklem grubu ise ney sazında süsleme, glissando ve portamento kavramları özelinde ele alınmaktadır.

2.3. Sınırlamalar

Çalışma, Rast makam dizisine ek muhayyer perdesi ile neydeki ikinci ve üçüncü kademe seslerle sınırlı olup, çalışmada Neyzen M. Sadreddin Özçimi, Neyzen Ahmed Şahin ve Neyzen Yavuz Akalın'la yapılan görüşmelere dayanan sözlü kaynaklar ile yazarın glissando ve portamento konusundaki kişisel deneyimlerine yer verecektir

2.4. Çalışmanın önemi ve amacı

Glissando ve portamento üzerine yapılmış çeşitli çalışmalara rastlanmış olmakla birlikte, ney sazi özelinde süslemelerin önemini ele alan ve neydeki glissando ile portamento çeşitlerini detaylandıran bir çalışmaya ulaşılamamıştır. Bu nedenle, bu çalışmanın alanında bir ilk olması bakımından büyük önem taşıdığı düşünülmektedir.

Bu çalışma, ney icrasında önemli bir yere sahip olan glissando ve portamento kavramlarını kapsamlı bir şekilde incelemeyi ve neydeki glissando ile portamento çeşitlerini tüm yönleriyle ele almayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın, ney icrası için uygulamalı bir eğitim metodolojisi oluşturulmasına zemin hazırlayabileceği ve farklı makamlarda glissando ve portamento tekniklerine yönelik çalışma egzersizlerine örnek teşkil edebileceği düşünülmektedir.

3. Bulgular

3.1. Süsleme kavramı ve Türk müziğindeki yeri

Türk müziğinde süsleme, eserin genel yapısını bozmadan yapılan kısa nota eklemeleri olarak tanımlanabilir. Bu süslemeler, glissando, çarpma gibi isimler alır ve kendilerinden önce veya sonra gelen gerçek notadan değer alarak melodiyi zenginleştirir (Torun, 2000, s. 282).

Türk Müziği'nde, Batı Müziği'ne kıyasla daha fazla süsleme kullanımı dikkat çeker; bu, Türk Müziği'nin kendine özgü üslup özelliklerinden biridir. Süslemeler, eserin ifadesine zenginlik katmakla kalmaz, aynı zamanda geleneksel müzik anlayışının ayrılmaz bir parçası olarak öne çıkar (Bışak Özdemir, 2013, s. 23).

Süslemeler, Türk müziğinin geleneksel eğitim yöntemi olan meşkin temel unsurlarından birisidir. Bir eser, meşk sürecinde süslemeyle birlikte öğrenilir. Süslemelerin yoğunluğu, eserin solo ya da topluluk içinde icra edilmesi, eserin duygu durumu (mutlu ya da hüznü oluşu) gibi faktörlere göre şekillenir; ayrıca cümle başlarının, tekrarlarının ve sonlarının nasıl süsleneceği de meşk yoluyla edinilen bilgiler

arasında yer alır (Özbilen, 2007, ss. 7-8). Türk müziğinin usta icracılarının kayıtları dinlendiğinde, notaları tam anlamıyla birebir takip etmedikleri, ancak ana melodiye sadık kalarak ince süslemeler ve küçük melodik eklemelerle icralarını zenginleştirdikleri görülür. Bu süslemeler ve eklemeler, melodinin daha canlı ve geniş bir şekilde ifade edilmesini amaçlar (Özbilen, 2007, s. 11).

Türk müziği icrasında eserin ana nağme yapısını koruyarak uygun üslup ve tavırla yapılan süslemeler, icracının sanatsal değerini ve yaratıcılığını öne çıkarır. Süslemeler, tavır ve üslubun derinleşmesine katkı sağlarken, doğru kullanımının öğrenimi zahmetli bir süreçtir. Eserde yersiz veya aşırı süslemeler tavrı bozmakla kalmaz, eserin bütünlüğüne de zarar verir. Hangi süslemenin nerede ve nasıl yapılacağı ise çok dinleme ve icrada tecrübeyle kazanılır; bu, esere uyumlu ve estetik bir katkı yapmayı sağlar (Yahya Kaçar, 2020)

Sadreddin Özçimi (kişisel görüşme, 6 Ocak 2024), icra ifadesine mana kazandırmak için süsleme öğelerinin vazgeçilmez olduğunu ve bu öğelerin en iyi şekilde meşk yoluyla öğrenilebileceğini vurgular.

Yavuz Akalın (kişisel görüşme, 14 Şubat 2024) da süsleme öğelerinin, tavır ve üslup zenginliğini oluşturan ana unsurlardan biri olduğunu belirtir. Modern icralarda dahi süslemelerin yerini koruduğunu söyleyen Akalın, bu öğelerin kullanımının icracının yetkinliğiyle doğrudan bağlantılı olduğuna dikkat çeker.

Ahmed Şahin (kişisel görüşme, 11 Ocak 2024) ise Türk müziğinde esas olanın vokal icra olduğunu savunur ve en etkileyici nağmelerin vokal icra ile yapılabileceğini ifade eder. Şahin'e göre, saz icrasının vokal icrayı birebir yansıtması gerekir; bu nedenle süslemeler önce vokal icrada belirlenip sonra saza aktarılmalıdır. Böylece, tavır kavramı süsleme öğelerinin kullanım şekline göre oluşur.

Müzikte süsleme tekniklerinin kullanımı ve bu tekniklerin tercih edilen yerleri, icra üslubunu anlamada önemli bir rol oynar (Gültekin, 2019, s. 102).

Türk müziğinde süslemeler, genellikle yüksek icra yeteneğine sahip sanatçılar tarafından bilinçli veya alışkanlıkla nota dışı bezemeler olarak kullanılmıştır. Bu süsleme öğeleri ve nota dışı eklemeler, yorumcunun sanatsal gücünü gösteren unsurlardır. Türk müziği notasyonunda en yaygın kullanılan işaretler, tekli çarpma notalarıyla sınırlı kalmış ve bu çarpmaların hangi nota ile ilişkili olduğu ya da değerinin ne olduğu çoğu zaman net olarak belirtilmemiştir. İcra sırasında yapılan vibrato, grupetto, glissando veya portamento gibi süslemeler de nadiren notaya yazılmış, çoğunlukla eserin yorumuna bırakılmıştır (Gültekin, 2019, s. 98).

Usta müzisyenler ve icracılar tarafından eserlere eklenen farklılıklar ve süslemeler zamanla notaya alınarak çeşitli versiyonlar oluşturulsa da, Batı müziğinde her ses, grup ve enstrümana özel olarak yazılmış partilerin icra edilmesi, müzisyenlerin genellikle yazılı notaların dışına çıkmamasına yol açar. Buna karşın, Türk müziği geleneğinde ise ses ve enstrüman sanatçıları için tek bir nota kullanılır ve bu durum, sanatçılara kabiliyetlerini ve estetik duyarlılıklarını ifade etme fırsatı sunar. Sanatçılar, notanın ana yapısını bozmadan süsleme teknikleriyle eseri zenginleştirir. Türk müziği'nde bu nota dışı süslemeler eserin renklenmesi ve farklı yorumlar katılması amacıyla kullanılır. Sanatçının bilgi birikimi, ses gücü ve genişliği, bu tekniklerin uygulanmasında önemli bir rol oynar (Altınköprü, 2023, s. 35).

Yukarıdaki bilgileri özetlemek gerekirse, Türk müziğinde süsleme, eserin ana yapısını koruyarak yapılan ve kısa nota eklemeleriyle melodiyi zenginleştiren bir tekniktir. Bu süslemeler, geleneksel meşk eğitimi sürecinde öğrenilir ve eserin solo ya da topluluk icrasında, duygu durumuna göre şekillenir. İcraçının sanatsal ifadesini ve yaratıcılığını yansıtan bu teknikler, Türk müziğinin karakteristik üslubunu belirler. Süslemeler genellikle yazılı nota dışında yapılır; glissando, portamento, vibrato gibi eklemeler yorumun estetik gücünü artırır. Batı müziğinde her ses yazılı notaya sıkı sıkıya bağlı iken, Türk müziğinde sanatçılar esere bağlı kalarak özgür süslemeler yapar, böylece eser yorumcunun bilgi ve yeteneğiyle özgünleştirilir.

3.2. Glissando ve portamento kavramı ve ney icrasında kullanımı

Neyde en çok kullanılan süsleme öğelerinden biri olan glissando bir sestem diğerine geçerken kesinti olmadan, aradaki seslerin duyurularak çalınmasıdır (Toz, 2000, s. 25). Türkçe'de kaydırma olarak da isimlendirilmektedir (Öner & Sevinç, 2020, s. 6).

Üflemeli çalgılarda glissando parmakların perdelerden yavaşça kaldırılması ya da yavaşça perdelerle konulması şeklinde gerçekleşir. Bu çalgılarda parmakların ustaca kullanımı ile glissando duyumu pürüzsüz bir şekilde olabilmektedir (Ayyıldız, 2020, s. 1324).

Bir notadan diğerine yapılan yumuşak geçişe "glissando" adı verilir ve bu, iki nota arasında hızla geçilen bir renk skalası gibi tanımlanır. Diğer yandan, "portamento" ise daha akıcı ve kayarak yapılan bir glissando olarak açıklanır. Bu teknikte, iki ton arasındaki tüm sesler veya frekanslar kesintisiz bir akışla birbirine bağlanarak, pürüzsüz bir geçiş elde edilir (Karaçetin, 2013, ss. 46-50).

Glissando, bir sestem diğerine geçerken tüm seslerin kesintisiz, bağlı (legato) bir şekilde duyurulması anlamına gelir. Genellikle dalgalı bir çizgi ile gösterilir. Portamento ise glissando'ya benzer bir yapıya sahiptir ancak daha çok yakın mesafedeki sesler (ikili aralık) arasında kullanılır. Bir notayı diğerine bağlayarak geçiş yapmayı sağlar. İki notanın arasına eğik bir çizgi ve "port." kısaltması ile ifade edilir (Özçeltik, 2019, s. 9).

Portamento ve glissando, İtalyanca'da "kaydırma" anlamına gelir. Vokal ve çalgı müziğinde farklı kullanım alanlarına sahip bu teknikler, iki nota arasında tüm veya bazı ara notaların duyurulmasıyla iki notayı müzikal bir köprüyle bağlar. Portamento, özellikle melodinin aşağıya indiği pasajlarda ve en istisnai durumlarda uygulanması gereken bir tekniktir (Gören, 2013, ss. 176-177).

Glissando ve Portamento iki perde arasında yapılan süslemelerden kabul edilmektedir (Ayyıldız, 2020, s. 1296). Ney icrasında portamento, genellikle ikili aralıklarla ve inici hareketle uygulanır. Bu teknik, neydeki deliklerin parmaklarla yavaşça kapatılıp açılması, baş ve dudak açısının değiştirilmesi, nefes baskısının artırılıp azaltılmasıyla gerçekleştirilir. Bu yöntemle, notalar arasında yumuşak ve bağlı bir geçiş sağlanır (Toz, 2013)

Glissandolar çıkıcı ve inici olarak isimlendirilmektedirler (Düzün, 2019, s. 87). Ney icrasında, perdelerin kendi içinde de glissando teknikleri bulunur. Örneğin, neva perdesi rast perdesinde glissando ile açıldığında, neva perdesi başlangıçta dik üflenir ve daha sonra kafa ve/veya dudak hareketleri ile doğru frekansa getirilir. Bu teknikle, perdeler pesten tize doğru birbirine bağlı olarak üflenir, böylece tonlar arasında akıcı bir geçiş sağlanır. Bununla beraber Özçimi (kişisel görüşme, 6 Ocak 2024), tüm süslemelerde olduğu gibi glissandoların da nerede ve nasıl icra edileceğinin, meşk usulü ile yetkin bir hocadan bolca dinleme yaparak öğrenilebileceğini vurgulamıştır. Bu yaklaşım, sanatçının teknik becerilerini geliştirmesine ve süsleme sanatını daha derinlemesine kavramasına olanak tanır. Meşk yöntemi, geleneğin aktarımı açısından önemli bir rol oynar ve icracının müzikal ifadesini zenginleştirir.

Ney icrasında glissando ve portamento yapabilmek için dudağın başparenin üzerindeki duruş pozisyonu, boğaz kullanımı, dilin ağız içindeki konumu, kullanılan hava basıncı ve parmakların koordinasyonu, bu süsleme tekniğinin uygulanmasında önemli unsurlardır. Eğer başlangıç sesinden gidilecek sese kadar yukarı yönlü bir glissando veya portamentodan bahsediyorsak, gırtlak ve yutak gevşek haldeyken, gırtlak ve dilin damağa doğru yukarı hareketi ve nefes basınç merkezinin ağız boşluğunda dudak arkasına alınmasıyla istenilen ses elde edilir. Aynı hareketin tam tersiyle de inici bir portamento elde etmek mümkündür. Yapılan çalışmalarda ney icrasında inici glissandoların değil, inici portamentoların kullanıldığı tespit edilmiştir. Portamentoların icrası glissandolara kıyasla daha fazla ustalık gerektirir; bu süreçte çok daha hassas gırtlak, dudak, nefes ve parmak hareketlerine ihtiyaç duyulmaktadır.

Özetle, glissando, bir sestem diğere geçerken kesintisiz bir akışla aradaki tüm seslerin duyurulması şeklinde yapılan bir süsleme tekniğidir ve Türkçede "kaydırma" olarak da adlandırılır. Üflemeli çalgılarda, özellikle neyde, bu teknik parmakların perdelerden yavaşça kaldırılması veya kapatılmasıyla gerçekleştirilir ve yumuşak geçişler sağlanır. Glissando, iki nota arasındaki geçişi bir renk skalası gibi gösterirken, benzer bir teknik olan portamento ise daha akıcı bir kaydırma yaparak yakın mesafedeki sesleri kesintisiz bağlar ve genellikle melodinin inişli pasajlarında uygulanır. Ney icrasında portamento, ikili aralıklarla ve özellikle inici hareketlerde tercih edilir; baş ve dudak açısı, nefes baskısı gibi unsurlarla sesin pürüzsüz bir şekilde geçişi sağlanır. Bu süsleme teknikleri, ney gibi üflemeli çalgılarda müzikal geçişleri zenginleştirir ve ifade gücünü artırır. Porte üzerinde glissando dalgalı bir çizgi(~) ile gösterilirken portamento düz bir çizgi (-) ile ifade edilir.

3.3. Ney icrasında glissando ve portamento çeşitleri

Yukarıdaki bilgilere dayanarak yapılan inceleme ve analizlerde çalışmada, glissandoların çıkıcı seslerde, portamentoların ise inici seslerde kullanıldığı anlaşılmıştır.

Ney, yaklaşık üç oktavlık bir ses aralığına sahip olan geleneksel bir Türk müziği enstrümanıdır (Tüfekçi, 2014, s. 9). Bu geniş ses sahası içerisinde, perdeler üfleme şiddetine göre farklı seviyelerde üretilir ve bu perdeler, beş farklı kademe/şiddet ile sınıflandırılır (Odabaşı, 2023, s. 10). Neyin üfleme tekniği ve nefes kontrolü, bu kademeler arasında geçişleri sağlamak için önem arz etmektedir.

Bu çalışma, özellikle neyde ikinci ve üçüncü kademe seslerinde yer alan rast makam dizisinin seslerini ve ek olarak muhayyer perdesini merkeze alarak gerçekleştirilmiştir (Özkan, 2015, s. 137).

Şekil 1

Rast Makam Dizisi



Notaların hangi kademede bulunduğu, ilgili notanın üzerine yerleştirilen 2 veya 3 rakamlarıyla belirtilmiştir. Bu işaretleme, neydeki her bir sesin icra edileceği kademe veya üfleme şiddetini görsel olarak ifade etmeye yardımcı olur.

Glissando ve portamentonun daha iyi anlaşılması amacıyla porte üzerinde gösterim yapılmış olup, bu konudaki detayları içeren video kayıtlarına tarafımızca sağlanan YouTube linkleri üzerinden ulaşabilirsiniz.

Çalışmanın sınırları dahilinde yaptığımız araştırmalar sonucunda 49 adet glissando ve portamento pozisyonu bulunduğu tespit edilmiş olup 22 adetinin icrada kullanılmadığı kanısına varılmıştır. Çalışma kapsamında en çok kullanıldığını düşündüğümüz 27 adet glissando ve portamentoya yer verilmiştir. Bunlardan 19'u çıkıcı glissando, 8'i inici portamentodur. Ney icrasında inici glissandolar bulunmamakta olup inici pasajlarda portamentolara yer verilmektedir. Ney icrasında, nadir de olsa tavrısal bir öğe olarak Si (Segâh) - Do (Çargâh), Mi (Hüseynî) - Fa (Acem), Fa (Acem) - Fa# (Eviç) ve Fa# (Eviç) - Sol³ (Gerdâniye) aralıklarında çıkıcı portamentoların kullanıldığı tespit edilmiştir. Ancak, bu uygulamaların yaygın kullanılmaması ve genellikle kişisel üslup tercihiyle dayanması nedeniyle çalışma kapsamına alınmamıştır.

3.3.1. Çıkıcı glissandolar²

3.3.1.1. İkinci kademedeki çıkıcı glissandolar

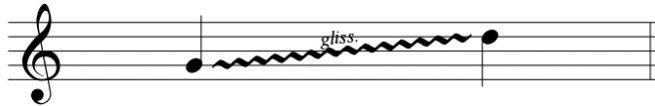
Sol² (Rast) - La² (Dügâh) ve Si (Segâh) - Do (Çargâh) perde geçişlerinde glissando kullanılmamaktadır.

Aşağıda, Şekil 2-a'da Sol² (Rast) - Re² (Nevâ), Şekil 2-b'de Sol² (Rast) - Do (Çargâh), Şekil 2-c de Sol² (Rast) - Si (Segâh), Şekil 2-d'de La² (Dügâh) - Re² (Nevâ), Şekil 2-e'de La² (Dügâh) - Do (Çargâh), Şekil 2-f'de La² (Dügâh) - Si (Segâh), Şekil 2-g'de Si (Segâh) - Re² (Nevâ) ve Şekil 2-h'de Do (Çargâh) - Re² (Nevâ) glissandosunun porte üzerindeki gösterimine yer verilmiştir.

Şekil 2

İkinci Kademedeki Çıkıcı Glissando Gösterimleri

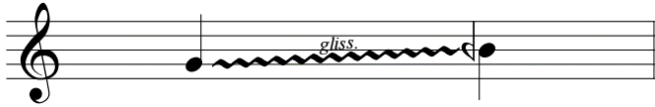
a)



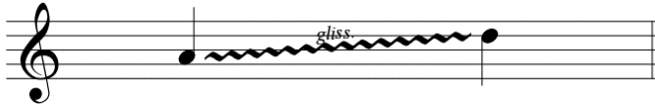
b)



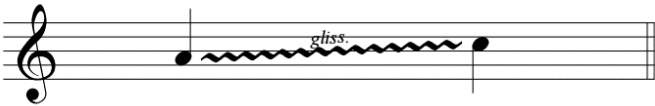
c)



d)



e)



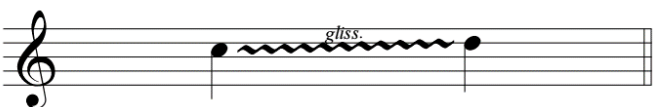
f)



g)



h)



² Çıkıcı Glissandoların Video Kaydı: https://www.youtube.com/watch?v=1TEWqH7DS_w

3.3.1.2. Üçüncü kademedeki çıkıcı glissandolar

Re³ (Nevâ) - Mi (Hüseynî), Mi (Hüseynî) - Fa (Acem), Fa (Acem) - Fa# (Eviç) ve Fa# (Eviç) - Sol³ (Gerdâniye) perde geçişlerinde glissando kullanılmamaktadır.

Aşağıda, Şekil 3-a'da Re³ (Nevâ) - La³ (Muhayyer), Şekil 3-b'de Re³ (Nevâ) - Sol³ (Gerdâniye), Şekil 3-c de Re³ (Nevâ) - Fa# (Eviç), Şekil 3-d'de Re³ (Nevâ) - Fa (Acem), Şekil 3-e'de Mi (Hüseynî) - La³ (Muhayyer), Şekil 3-f'de Mi (Hüseynî) - Sol³ (Gerdâniye), Şekil 3-g'de Mi (Hüseynî) - Fa# (Eviç), Şekil 3-h'de Fa (Acem) - La³ (Muhayyer), Şekil 3-i'de Fa (Acem) - Sol³ (Gerdâniye), Şekil 3-j'de Fa# (Eviç) - La³ (Muhayyer) ve Şekil 3-j'de Sol³ (Gerdâniye) - La³ (Muhayyer) glissandosunun porte üzerindeki gösterimine yer verilmiştir.

Şekil 3

Üçüncü Kademedeki Çıkıcı Glissando Gösterimleri

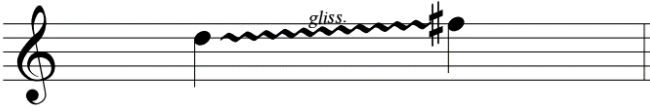
a)



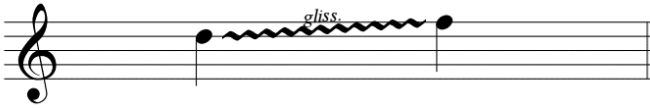
b)



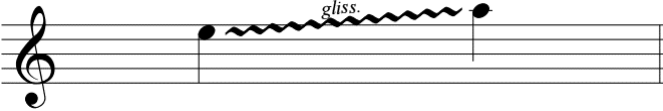
c)



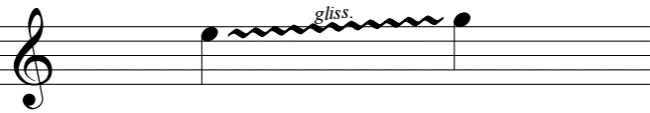
d)



e)



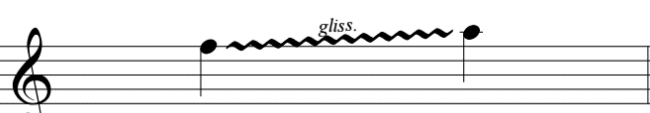
f)



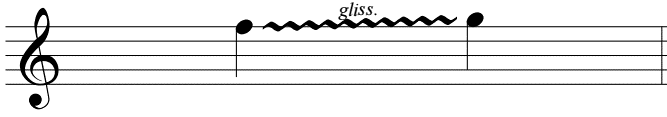
g)



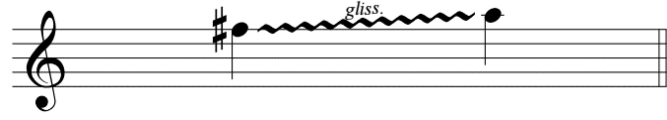
h)



1)



i)



j)



3.3.2. İnci portamentolar³

Yapılan çalışma ve incelemelerde, incici nağmelerde glissandonun kullanılmadığı, incici portamentoların tercih edildiği anlaşılmış olup 23 adet incici aralıktan sadece 8'inde portamento yapıldığı tespit edilmiştir.

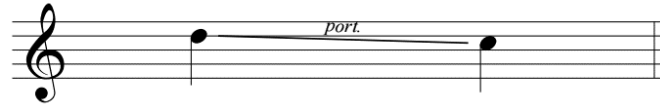
3.3.2.1. İkinci kademedeki incici portamentolar

Aşağıda, Şekil 4-a'da Re² (Nevâ) - Do (Çargâh), Şekil 4-b'de Do (Çargâh) - Si (Segâh) ve Şekil 4-c de Si (Segâh) - La² (Dügâh) portamentosunun porte üzerindeki gösterimine yer verilmiştir.

Şekil 4

İkinci Kademedeki İncici Portamento Gösterimleri

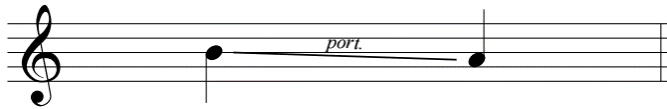
a)



b)



c)



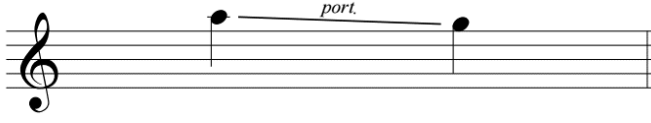
3.3.2.2. Üçüncü kademedeki incici portamentolar

Aşağıda, Şekil 5-a'da La³ (Muhayyer) - Sol³ (Gerdâniye), Şekil 5-b'de Sol³ (Gerdâniye) - Fa# (Eviç), Şekil 5-c'de Sol³ (Gerdâniye) - Fa (Acem) Şekil 5-d'de Fa# (Eviç) - Fa (Acem) ve Şekil 5-e'de Fa (Acem) - Mi (Hüseynî) portamentosunun porte üzerindeki gösterimine yer verilmiştir.

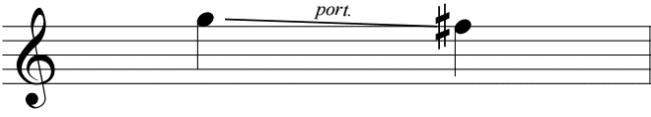
³ İnci Portamentoların Video Kaydı: https://www.youtube.com/watch?v=4RqD_N5GwBQ

Şekil 5*Üçüncü Kademedeki İnici Portamento Gösterimleri*

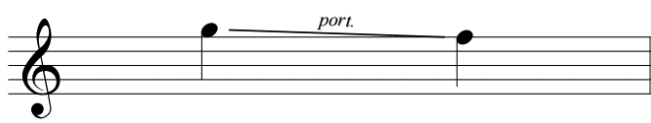
a)



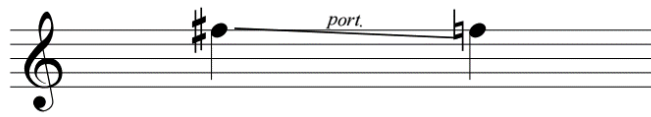
b)



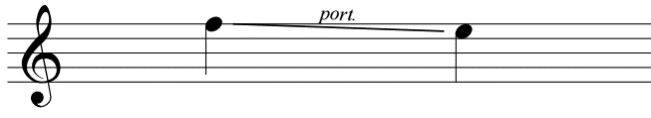
c)



d)



e)

**4. Sonuç**

Çalışma kapsamında, konuyla ilgili literatür incelemeleri yapılmış ve alanında yetkin isimlerle yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu çerçevede, öncelikle süsleme kavramı detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Türk müziğinde süsleme, eserin ana yapısını koruyarak kısa nota eklemeleriyle melodiyi zenginleştiren bir tekniktir. Bu süslemeler, geleneksel meşk eğitimi sırasında öğrenilir ve hem solo hem de topluluk icralarında, sanatçının duygu durumuna göre şekillenir. İcra eden kişinin sanatsal ifadesini ve yaratıcılığını öne çıkaran bu teknikler, Türk müziğine has karakteristik üslubu belirler. Süslemeler genellikle yazılı nota dışında yapılır; glissando, portamento, vibrato gibi eklemeler yorumun estetik gücünü artırır. Batı müziğinde her ses yazılı notaya sıkı sıkıya bağlı iken, Türk müziğinde sanatçılar esere bağlı kalarak özgür süslemeler yapar. Böylece eser, yorumcunun bilgi ve yeteneğiyle özgün bir hale gelir.

Daha sonra glissando ve portamento kavramlarına geçilmiştir. Glissando, bir sestem diğerine geçerken kesintisiz bir akışla aradaki tüm seslerin duyurulması esasına dayanan bir süsleme tekniğidir ve Türkçe'de "kaydırma" olarak da adlandırılır. Üflemeli çalgılar arasında özellikle neyde, bu teknik parmakların perdelerden yavaşça kaldırılıp kapatılmasıyla uygulanır ve böylece yumuşak geçişler sağlanır. Glissando, iki nota arasındaki geçişi adeta bir renk skalası gibi gösterebilirken, ona benzeyen portamento tekniği ise daha yakın mesafedeki sesleri kesintisiz ve akıcı bir şekilde bağlar; çoğunlukla melodinin inişli pasajlarında kullanılır. Ney icrasında portamento, özellikle ikili aralıklarla ve inici pasajlarda tercih edilmekte olup, baş ve dudak açısı, nefes baskısı gibi detaylarla pürüzsüz geçişler sağlanır. Bu süsleme teknikleri ney gibi üflemeli çalgılarda müzikal geçişleri zenginleştirir ve ifadeyi derinleştirir.

Glissando ve portamentonun neyde nasıl yapılacağı konusunda teknik bilgilere yer verilmiştir. Ney icrasında glissando ve portamento yapabilmek için dudakın başpare üzerindeki duruş açısı, boğazın kullanımı, dilin ağız içindeki pozisyonu, hava basıncı ve parmakların koordinasyonu gibi unsurlar büyük bir öneme sahiptir. Eğer başlangıç sesinden gidilecek sese kadar yukarı yönlü bir glissando yapılacaksa, gırtlak ve yutak rahat bir halde bırakılır; gırtlak ve dilin damağa doğru yükselmesiyle, nefesin basınç merkezi ağız boşluğunda dudak arkasına alınır ve böylece istenilen ses elde edilir. Aynı hareketin tersiyle, yani gırtlakın aşağı hareketiyle ve nefesin basınç merkezi ağız boşluğuna alınması ile de inici bir portamento oluşturmak mümkündür.

Yapılan çalışmalarda ney icrasında inişli pasajlarda portamento, çıkışlı pasajlarda ise glissando tekniğinin tercih edildiği tespit edilmiştir. Portamento icrası, glissandoya göre daha fazla ustalık gerektirir; bu süreçte gırtlak, dudak, nefes ve parmak hareketlerinin çok daha hassas bir şekilde uyum içinde kullanılması gerekir. Portamentolar, ney icrasında ifadeye daha derinlik katarken, sanatçının teknik yetkinliğini ve enstrümana hâkimiyetini öne çıkarır.

Çalışmada glissando tekniği çıkıcı, portamento tekniği ise inci olarak sınıflandırılmıştır. Sınırlamalar dahilinde kırkdokuz adet glissando ve portamento pozisyonu tespit edilmiştir. Bunlardan sekiz tanesi ikinci kademe çıkıcı glissando, on bir tanesi üçüncü kademe çıkıcı glissandodur. Ney icraları incelendiğinde, inici glissandoların kullanılmadığı sonucuna varılmaktadır. Bu durum, Türk müziğinde inici pasajlarda geleneksel olarak portamento tekniğinin tercih edildiğini gösterir. İnici portamentolar, özellikle makamların icralarında gerekli olan perde baskılarını elde etmede önemli bir rol oynamaktadır. Çalışmada üç adet ikinci kademe inici portamento ile beş adet üçüncü kademe inici portamentoya yer verilmiştir. Toplamda kırk dokuz adet glissando ve portamento incelenmiş, yirmi yedi adeti çalışma kapsamına alınırken yirmi iki adetinin ney icrasında yeri olmadığı kanısına varılmış ve çalışma kapsamına alınmamıştır.

Glissando ve portamento tekniklerinin daha iyi anlaşılabilmesi için nota üzerinde gösterimler yapılmış olup, bu konudaki detayları içeren video kayıtlarına sağlanan YouTube linkleri aracılığıyla ulaşılabilir.

Yapılan incelemeler, ney icrasında glissando ve portamento tekniklerinin hangi eserde, nerede, nasıl ve hangi şekilde uygulanacağını meşk usulü ile öğrenilebileceğini göstermektedir. Türk müziği özelinde, çıkıcı pasajlarda glissando kullanılabilirken, inici pasajlarda portamento tercih edilmektedir. İnici portamentolar, özellikle makamların icralarında gerekli olan perde baskılarını elde etmede önemli bir rol oynamaktadır. Ayrıca, her perde geçişinde glissando ve portamento kullanımının olmadığı tespit edilmiştir.

Kaynakça

- Altınköprü, E. (2023). *Lale-Nerkîs Hanımlar ve icralarında kullandıkları süsleme elemanlarının tespiti* [Yüksek lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Arıkan, R. (2011). *Araştırma yöntem ve teknikleri*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Ayyıldız, S. (2020). Üslup, tavır kavramları ve icra teknikleri çerçevesinde Türk halk müziğinde süslemeler. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 9(72), 1290–1334.
- Behar, C. (2019). *Aşk olmayınca meşk olmaz* (7. bs.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bışak Özdemir, G. (2013). *Sözlü Türk müziğinde yorum* [Sanatta yeterlik tezi, Haliç Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Düzün, E. (2019). İzzettin Ökte'nin Bûselik Tanbur Taksiminin Tahlili. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 7(1), 87.
- Gören, A. Ö. (2013). *Kemanda teknik sorunların saptanması ve bu sorunlara yönelik çözüm önerileri* [Sanatta yeterlik tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Gültekin, S. (2019). Kırklareli ili kaba zurna icrasında kullanılan süslemeler. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 7(1), 94–119.
- Güngör, Ö. (Ed.). (2018). *Bilimsel araştırma süreçleri*. Grafiker Yayınları.
- Karaçetin, B. (2013). *20. yüzyılda sanatta ve klasik batı müziğindeki akımlar sonucu klarnette gelişen modern çalım teknikleri* [Sanatta yeterlik tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Kaygusuz, N. (2014). Türk musikisi özel sayısı. *Yeni Türkiye Dergisi*, 57.
- Koroğlu, N. O. (2015). *Niyazi Sayın'ın toplulukla saz eseri icralarındaki tavrının incelenmesi ve bu çerçevede oluşturulan etütlerin ney eğitiminde kullanılabilirliği* [Doktora tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Odabaşı, İ. (2023). *Ney metodu*. İlahiyat Yayın.
- Öner, A., & Sevinç, S. (2020). Kâr-ı nâtık temelli makam alıştırmalarının Türk müziği ses eğitiminde kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi. *Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(1), 6.
- Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl şarkıcılığı açısından Türk makam müziğinde süslemeler* [Sanatta yeterlik tezi İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Özçeltik, B. (2019). *Türk müziğinde gazel icralarının müzikal analizi* [Yüksek lisans tezi Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Özkan, İ. H. (2015). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri* (14. bs.). Ötüken Neşriyat.
- Tanrıkorur, C. (2008). *Osmanlı dönemi Türk musikisi* (5. bs.). Dergâh Yayınları.
- Torun, M. (2000). *Ud metodu*. Çağlar Yayınları.

Toz, A. İ. (2000). *Enstrümantasyon açısından ney* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Toz, A. İ. (2013). *Niyazi Sayın'ın taksimlerinde icrayı oluşturan elemanların transkripsiyonu*. Pan Yayıncılık.

Tüfekçi, A. (2014). *Ney'de teknik çalışmalar*. Pan Yayıncılık.

Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk müzikisinde eser ve icrâ tahlili yöntemleri*. Gece Kitaplığı.

Makale Bilgi Formu

Yazar Onayı: Makale tek yazarlıdır. Yazar, makalenin son halini okuyup onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Telif Beyanı: Yazar dergide yayınlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir. Bu çalışma 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.

Klasik Gitar Tarihi I

Barış İpekçiler 

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya,
Türkiye, bipekçiler@gmail.com

Geliş Tarihi/Received: 19.08.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 15.09.2024
Yayınlanma Tarihi/ Available Online:
12.11.2024

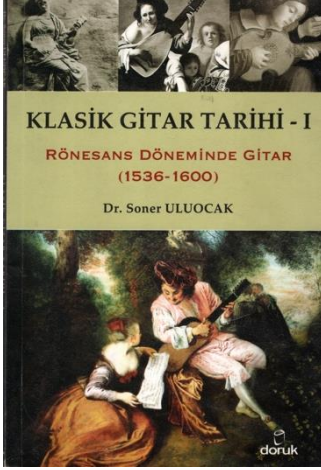
Kitap Bilgileri/Book Information

Yazar/Author: Soner Uluocak

Yayınevi/Publisher: Doruk Yayınları

Basım Yılı/Year of Publication: 2011

Sayfa Sayısı/Number of Pages: 110 Sayfa



Bugün dünyada ve ülkemizde çok yaygın bir biçimde kullanılan klasik gitarın, tarihsel süreç içerisindeki yolculuğunun kaleme alındığı “Klasik Gitar Tarihi” adlı seri, Doruk yayınları tarafından okuyucularına sunulmuştur. 1975 yılı Ankara doğumlu Dr. Soner Uluocak, Türkiye’nin ilk kuşak gitaristlerinden olan Can Aybars’tan (1917-1999) gitar dersleri alma şansını elde etmiştir. 1997’de ise Türkiye’nin önemli gitar sanatçılarından olan Ahmet Kanneçi ile yolları kesişmiş ve çalışmalarını onunla devam ettirmiştir. Yurt içi ve yurt dışında birçok ustalık sınıfına katılmış, dünyanın çeşitli ülkelerinden birçok gitaristle çalışmış ve konserler vermiştir. 2003 yılında yüksek lisans, 2008 yılında ise doktorasını tamamlamıştır. Dr. Soner Uluocak, halen Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Gitar Sanat Dalı’nda Öğretim Görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Klasik gitarın tarihsel süreç içerisindeki yolculuğunu anlayabilmek için gitar benzeri çalgıları da incelemek ve anlamak gerekmektedir. Bu yoldaki en değerli kaynaklar ise yazılı kaynaklardır. Uluocak (2011) kitabın giriş bölümünde klasik gitar için bilinen en eski yazılı müzik örneğinin 1536 yılına ait olduğunu ve bu tarihten sonrasının rahatlıkla incelenebileceğinden bahsetmektedir. Yazar kitabında 1536 yılı öncesi ve sonrasına ait oldukça geniş bilgiler aktarmaktadır. 1536 yılının yazılı müzik örneklerinin başlangıç noktası olarak kabul edildiğinde, klasik gitar tarihini beş dönemde incelemenin mümkün olacağından bahseden yazar, bu dönemleri şu şekilde sıralamaktadır:

1. Vihuela ve Rönesans gitarının (Dört çift telli gitar) kullanıldığı dönem (1536-1600),
2. Barok gitarının (beş çift telli gitar) kullanıldığı dönemdir(1600-1750),
3. Barok gitardan, Romantik gitara (altı tek telli gitar) geçişinin yaşandığı dönem (1750-1800),
4. Romantik gitarın kullanıldığı dönem (1800-1860),
5. Günümüz Klasik gitarının (Torres gitarı) üretilmeye başlandığı ve yaygınlaşarak kullanıldığı dönem (1860-).

Uluocak bu beş dönemi 3 kitap içerisinde ele almıştır. “KLASİK GİTAR TARİHİ- I” isimli bu ilk kitabında birinci bölüm olan “Rönesans döneminde gitar” anlatılmaktadır. “KLASİK GİTAR TARİHİ- II” isimli ikinci kitabında “Barok döneminde gitar” anlatılmaktadır. “KLASİK GİTAR TARİHİ- III” isimli üçüncü kitabında ise “Klasik ve Romantik Dönemde gitar” anlatılmaktadır. Bu kitap incelemesinde “KLASİK GİTAR TARİHİ-I” ele alınmıştır.

Bu kitap bir önsöz, kısa bir giriş bölümünün ardından sekiz ana bölüm, bir kaynakça ve bir dizin bölümlerinden oluşmaktadır.

Yazar, kitabın en önemli amacının konservatuarlarda, müzik öğretmenliği programlarında ve Güzel Sanatlar Fakültelerinde öğrenim gören gitar öğrencilerine kaynak olması olduğunu belirtmiştir. Ayrıca kitabın, Türkçe bir kaynak olmasının yanı sıra zengin bir kaynakça sunması da klasik gitar tarihine ilgi duyan araştırmacılar için oldukça çekicidir.

Bununla beraber kitabın içeriğinden kısaca bahsetmiştir.

İçeriği renksiz bir basıma sahip olan serinin, birinci kitabının ön kapağında Antoine Watteau'un "La Gamme d'Amour" isimli tablosu bulunmaktadır. Kapağın üst bölümünde yan yana yerleştirilmiş üç resim bulunmaktadır. Bu resimlerden ilki pandora çalan esin perisini tasvir eden taş kabartması, ikincisi vihuela de mono çalan bir melek tasviri ve üçüncüsü Theorbo icracısının resimleridir.

Arka kapağında ise kitabın giriş bölümünden seçilmiş, Klasik gitar tarihinin hangi anlayışla yazıldığını anlatan bir pasaj ve İsmail Hasan Can Coşkun'un gitar kökeni üzerine küçük bir yazısı eklenmiştir.

Kitapta birinci bölüm "Gitarın kökenine genel bir bakış" olarak adlandırılmaktadır. Bu bölümde öncelikle çalgı bilim literatürüne göre çalgıların nasıl sınıflandırıldığı ve ardından klasik gitarın bu literatürde hangi konumda bulunduğu tespit yapılmıştır. Bu sınıflandırma sonrasında ise klasik gitarın kökenine ilişkin eski uygarlıklardan Rönesans dönemine kadar olan gitar benzeri çalgılar incelenmiştir. Yazar, tarihi yaklaşık olarak M.Ö. 1300'lü yıllara dayanan Mısır, Hitit ve Antik Yunan'da ilk örneklerini gördüğümüz "Nefer" isimli çalgıdan başlayarak gitar benzeri çalgıların durumunu aktarmaktadır. Bu çalgı dışında gitara benzerliğinden dolayı Hitit gitarı olarak adlandırılan Hitit çalgısına, Antik Yunan'da kullanılan bir tür lavta olan "Pandora" isimli çalgıdan ve yine Antik Yunanda kullanılan "Kithara" isimli çalgıya akabinde "Lavta" ve en nihayetinde Ortaçağ Avrupası'nda "Guitarra Latina" ve "Guitarra Morisca" isimli çalgıya değinmiştir. Tüm bu süreç sonunda klasik gitarın kökenine ilişkin tespitleri ile bölümü sonlandırmıştır.

İkinci bölüm "Rönesans Dönemi Gitar Benzeri Çalgılar" başlığıyla karşımıza çıkmaktadır. Önceki bölümde Rönesans dönemine kadar olan gitar benzeri çalgıları ele alan yazar, bu bölümde de Rönesans döneminin yeni gitar benzeri çalgılarını ele almaktadır. Kısa bir bölüm olan ikinci bölümde gitar benzeri çalgılardan guitarra, chitarra, guiterne, giterne, gittern, cittern, ghitterra ve vihuelanın bazı özelliklerini aktarmaktadır. Bu bölümde gitar benzeri çalgılara kısaca değinilmesi birbirleri arasındaki ilişkiyi de görmeyi sağlamaktadır.

Yazar, gitar benzeri bu çalgıların genel özellikleri ve farklı ülkelerdeki kullanımlarını aktarmaktadır. Ayrıca kitap yazımı esnasında görsel materyallerden oldukça fazla yararlanılmıştır. Yazar, açıkladığı bütün çalgıların taş kabartma, duvar ve heykel resimleriyle beraber dönemin ressamlarının çizdiği çalgı eşlikli tabloları bu bölümde olduğu gibi her bir bölüm içerisinde de değerlendirmiştir. Bu çalgıların arasından Vihuela ve dört çift telli gitarın günümüz gitarının öncülleri olduğundan bahsederek kitabın diğer bölümlerinde bu iki çalgı ele alınmıştır.

Üçüncü bölümün başlığını "Vihuela" oluşturmaktadır. Önceki bölümlerde gitar benzeri çalgıların tarihsel sürecinden bahseden yazar bu bölümde günümüz gitarının ilk yazılı örneklerinin olduğu "Vihuela" isimli çalgıyı derinlemesine ele almaktadır. Bu bölümde ilk olarak Vihuela'nın Rönesans döneminde kullanımı ve çeşitlerinden bahsetmiştir. Çalgının farklı biçim ve tekniklerle (parmak, yay ve pena) çalınabildiğinden bahseden yazar, parmakla çalınan Vihula de manonun diğerlerine göre günümüz gitarına çok daha yakın bir formda olduğunu aktarmaktadır. İçeriğinde çalgının nota yerlerini gösteren çizimler ve çalgının çalınışını gösteren tablolar dikkat çekicidir. Çalgının kullanım yerlerinden de bahseden yazar, o dönemde basılmış diğer kitaplar ve bestekarlar hakkında da küçük bilgiler vermektedir. Bu bölümde pek çok şeye değinen yazar Vihuela'nın akort sistemini de ele almış farklı akort modellerinden de bahsetmektedir. Dönemin müzik yazısı olan tablatür sistemini dönemin örnekleri ile aktaran yazar günümüz şekilleriyle karşılaştırma yaparak, o dönemin notalarını incelemek isteyen kişilere de yol gösterici bilgiler aktarmaktadır. Son olarak gitarın çalım tekniğine de değinilmiştir. Sol el ve sağ el kullanım tekniklerine ilişkin oldukça dikkat çekici bilgiler bulunmaktadır. Okuyucular, bu bilgiler sayesinde günümüz çalım teknikleri ve Rönesans dönemi çalım tekniklerini karşılaştırmalı olarak inceleme fırsatı elde edilmektedir.

Dördüncü bölüm “Vihuelistler”. Bu bölüm Rönesans döneminin Vihuela icracılarını yani Vihuelistleri ele almaktadır. Bu bölüm her ne kadar icracıları ele alsada Vihuela bestecilerinin, genel özelliklerinden, yaptıkları yeniliklerden, çıkarttıkları tablatur kitaplarından ve gitar repertuarının ilk örnekleri olan eserlerden de bahsetmektedir. Yazar, Vihuela için yazılan ilk ve son eser arasında yaklaşık 40 yıllık bir süreç bulunmakta olduğunu ve tarihçilerin bu dönemi “İspanya’nın altın çağı” olarak nitelendirdiklerinden bahsetmektedir. Luys Milan, Luys de Narvaez, Alonso Mudarra, Enriquez de Valderrabano, Diago Pisador, Miguel de Fuenllana, Esteban Daza ve Antonio de Cabezon’un yayınlanan kitapları ve bu kitapların içerikleri hakkında detaylı bilgiler bulunmaktadır. Notasyon örnekleri ile bu durum oldukça zenginleştirilmiştir. Yazar, Vihuelistlerin varyasyon formunu kullanan ilk besteciler olması gibi gitar dünyasına kazandırdığı bazı önemli ilklerden de bahsetmektedir.

Beşinci bölüm “Rönesans Gitarı” olarak adlandırılmaktadır. Kendi döneminde farklı ülkelerde farklı isimlerle anılan bu dört telli gitar sonraki dönemlerde Rönesans gitarı olarak adlandırılmaktaydı. Yazar bu bölümde ilk olarak genel bilgiler başlığı altında Rönesans gitarının biçimsel ve boyutsal özelliklerine dikkat çekmektedir. Günümüz klasik gitar ile arasındaki benzerlik ve farklılıkları bu bölümde aktarılmaktadır. Ayrıca Avrupa’nın farklı ülkelerindeki kullanım durumu, yazılan eserler, farklı adlandırmalar ve kullanılan tellerin yapısı ile ilgili bilgiler bulunmaktadır. Diğer alt başlıklarda akort sisteminin özellikle farklılıklarına değinmektedir. Bu çalgının farklı kaynaklarda farklı akort sistemleri ile icra edildiğini görmekteyiz. Ayrıca yazar, Rönesans gitarında kullanılan akort sistemi hakkındaki ilk bilgilere Juan Bermudo’nun (1555) metinlerinde rastlandığından bahsetmektedir. Ardından Scipione Cerreto (1601) ve Michael Praetorius’un (1619) kaynaklarında yer alan akort sistemlerini görsellerle aktarmaktadır. Örnek sistemleri görselleştirerek aktarması sayesinde akort farklılıklarını karşılaştırma fırsatı sağlamaktadır. Müzik yazısı ise bir diğer önemli başlıklardandır. Dönemin yazılan kitaplarında tablatur sistemi ile çizilmiş olan klavye üzerindeki notalar, günümüzde kullandığımız sisteme göre aktarmıştır. Çok sayıda örnekle tablatur sistemi üzerinde yazılmış bir notayı görebildiğimiz gibi günümüz nota sistemine aktarılmış hallerini de görmekteyiz. Yazar, vihuela bölümünde olduğu gibi bu bölümde de sağ el ve sol el tekniklerini ele almıştır. Kitapta Rönesans gitarı ile ilgili çizilmiş tasvirlerden sağ el ve sol el tekniklerini görebilmekteyiz.

Altıncı bölüm başlığı “İspanya’da Rönesans gitarı”dır. Bu bölümde Rönesans gitarının İspanya’daki kullanım durumuna değinen yazar, aynı zamanda Rönesans gitarı için yazılmış eserlerin bulunduğu kitapları da ele almaktadır. Oldukça kısa olan bu bölümde Alonso Mudarra, Miguel de Fuenllana ve Juan Carlos Amat’ın Rönesans gitarı için yaptığı çalışmalara değinmiştir.

Yedinci bölüm “Fransa’da Rönesans gitarı” olarak adlandırılmaktadır. Yazar tüm Avrupa’da Rönesans gitarının en büyük ilgi gördüğü ülkenin Fransa olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla Fransa’da Rönesans gitarı hakkında daha fazla bilgi yer almaktadır. Bu bölümde Fransa’da Rönesans gitarı için bastırılmış kitaplar listelenmiştir. Yazar, Alberto da Ripa, Simon Gorlier, Adrian Le Roy, Guillaume Morlaye ve Gregoire Brayssing hakkında geniş bilgiler yer vermektedir.

Sekizinci bölüm başlığı “İtalya, Hollanda, Almanya ve İngiltere’de Rönesans gitarı” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde bahsi geçen ülkelerde Rönesans gitarının durumu anlatılarak bu dönemin bestecilerinin, özellikleri, çıkarttıkları tablatur kitapları ve eserlerden bahsedilmiştir. Bu ülkelerde Rönesans gitarının icra durumu altıncı ve yedinci bölümde bahsedilen ülkelere göre daha az olduğu için bu ülkeleri sekizinci bölümde ele aldığı görülmektedir.

Yazar, kitap içerisine anlaşılabilirliği arttırmak adına anahtar sözcükler, temel kavramlar, dipnotlar ve bilinmeyen terimler için açıklamalar eklemiştir. Terimlerden bazılarını kendisi açıklarken, bazıları içinde farklı kaynaklar kullanmıştır.

Yazar, bu kitapta açık ve anlaşılır bir dil kullanmayı tercih etmiştir. Bu eserin, özellikle klasik gitar ve tarihi hakkında araştırma yapacak kişilere önemli ölçüde katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Serinin alana en önemli katkısı klasik gitarın tarihini öğretmesinin yanı sıra, bu dönemlere ait repertuar, gitar metotları, gitarist ve bestecileri tanıma olanağı sağlamasıdır. Klasik gitarın tarihsel süreci ile ilgili bilgileri titizlikle bünyesinde toplayan bu eser, en eski gitar benzeri çalgıdan, günümüz klasik gitara kadar olan süreç içerisinde özellikle Avrupa’da yaşadığı gelişim ve değişimi anlatmaktadır. Ayrıca her yönüyle bilgi ve kaynak deposu olan “Klasik Gitar Tarihi” isimli bu serinin tüm gitarist ve gitar severlerin başucu kaynağı, kütüphanelerinin önemli bir parçası olabileceği düşünülmektedir.