

ISSN: 2146-7765



**EÜ
DEVLET TÜRK MUSİKİSİ
KONSERVATUVARI
DERGİSİ**

Sayı: 3 Yıl: 2013

Yayın Sahibi

Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN
(Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı adına)

Editör

Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY

Editör Yardımcısı

Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY

Dergi Yayın Kurulu

Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN
Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY
Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU
Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN
Yrd. Doç. Dr. Füsün AŞKAR
Öğr. Gör. Atabey AYDIN

Sekreteryası

Nursel AKER

Basım Yeri

Ege Üniversitesi Basımevi
Bornova-İzmir

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No: 18679

Basım Tarihi

06.03.2014

Baskı Adedi: 150

Yönetim Yeri

Ege Üniversitesi
Devlet Türk Musikisi Konservatuarı
dtmk@mail.ege.edu.tr
0 232 388 10 24

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı tarafından
yılıda bir sayı olarak yayımlanır.

EGE ÜNİVERSİTESİ
DEVLET TÜRK MÜSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ
HAKEM KURULLARI

Müzik Bilimleri Alanında

Prof. Berrak TARANÇ	E.Ü. DTMK
Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU	İTÜ TMDK
Prof. Songül KARAHASANOĞLU	İTÜ TMDK
Prof. Dr. Ayhan EROL	D.E.Ü. GSF
Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN	D.E.Ü. GSF
Doç. Dr. Belma KURTİŞOĞLU	İTÜ TMDK
Doç. Dr. F.Reyhan ALTINAY	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU	E.Ü. DTMK

Türk Halk Oyunları Alanında

Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN	E.Ü. DTMK
Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ	E.Ü. DTMK
Prof. Nihal ÖKTEN	İTÜ TMDK
Prof. Serpil MÜRTEZAOĞLU	İTÜ TMDK
Doç. Bülent KURTİŞOĞLU	İTÜ TMDK
Doç. Dr. Türker EROĞLU	G.Ü. EĞİT. FAK.
Doç. Dr. Ö. Barboros ÜNLÜ	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR	E.Ü. DTMK

Çalgı Yapım Alanında

Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN	E.Ü. DTMK
Dr. Yücel AÇIN	İTÜ TMDK

EGE ÜNİVERSİTESİ
DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ
YIL: 2013 SAYI: 3

BU SAYIDAKİ HAKEMLER

Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN	E.Ü. DTMK
Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ	E.Ü. DTMK
Prof. Berrak TARANÇ	E.Ü. DTMK
Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU	E.Ü. DTMK

İÇİNDEKİLER

(Sayı 3, 2013)

SAMSUN MÜBADİL TOPLUMLARINDA OYUN GELENEĞİ Prof. Dr. Mehmet Öcal ÖZBİLGİN, Öğr. Gör. Gökhan BARUTÇU, Öğr. Gör. İdris Ersan KÜÇÜK, Fatih Sultan KESKİN, Buğra Uğur YAZLIK, Furkan ŞAHİN	1
AKDENİZ BÖLGESİ HALK MUSİKİSİ ÇALIŞMALARINA TOPLU BİR BAKIŞ Prof. Dr. Necati GEDİKLİ	11
BATI TRAKYA TÜRKLERİNDE "İLÂHİLER VE NEFESLER" Doç. Dr. Hüseyin YALTIRIK.....	23
TÜRKİYE VE KUZEY DOĞU BULGARİSTAN DELİORMAN TÜRKLERİNİN KINA HAVALARINDA BİR VARYANT ÜZERİNE İNCELEME: "AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI" Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY	43
YAPISAL KARAKTERİSTİKLERE BAĞLI OLARAK DERİDE MÜZİKSEL SESİN ANALİZİ Yrd. Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN.....	65
TÜRKİYE'DE YAPILAN TÜRK HALK DANSLARI GÖSTERİ VE YARIŞMALARINDAKİ ÖNCÜ UYGULAMALAR C. Orhan ÇETİNKALP	79
TURKS IN SLOVENIA AND THEIR INFLUENCES ON SLOVENIAN MUSIC Franc KRIŽNAR PhD, Maribor/Slovenia	87
HASAN FERİD ALNAR'IN KANUN KONÇERTOSUNDA GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ UNSURLARI Dr. Halil ALTINKÖPRÜ	103
ELEKTRONİK MÜZİĞİN GELİŞİMİNDE <i>THEREMIN</i> 'İN ÖNEMİ Dr. Esin de Thorpe Millard	117

GELENEKSEL MÜZİKLERİN SESLENDİRİLDİĞİ MEKÂN VE ORTAMIN
DİNLEYİCİYE/İZLEYİCİYE OLAN ETKİSİ

Dr. Çağrıhan ERKAN 125

ALEVİ MÜZİK UYANIŞININ, BİRLİK VE FARKLILIK EKSENİNDE İZMİR YAMANLAR
CEMEVİ MÜZİK PRATİKLERİNE YANSIMASI

Dr. Serap AKDENİZ..... 129

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ EĞİTİMİNDE KURUMSALLAŞMANIN TARİHSEL EVRİMİ

Dr. Fatih COŞKUN..... 149

SAMSUN MÜBADİL TOPLUMLARINDA OYUN GELENEĞİ

Prof. Dr. Mehmet Öcal ÖZBİLGİN

Öğr. Gör. Gökhan BARUTÇU

Öğr. Gör. İdris Ersan KÜÇÜK

Fatih Sultan KESKİN

Buğra Uğur YAZLIK

Furkan ŞAHİN*

ÖZET

Bu çalışma, 1923 yılında Lozan Antlaşması ile Yunanistan'ın Kavala ve Selanik kentlerinden gelerek Türkiye'de Samsun ve çevresine yerleşen iki mübadil toplumun oyun kültürüne ait sınırlı bilgileri içermektedir. Canik kasabasına bağlı Hacı İsmail Mahallesi ve Alaçam ilçesi Mübadillerini kültürel anlamda genel yöre oyun kültüründen ayıran en büyük özelliği, düğünlerinde ön plana çıkan davul zurna çalgı takımı eşliğindeki geleneksel hora ve karşılama türü mübadil oyunlarıdır. Samsun mübadil oyun icralarını biçimsel açıdan ele aldığımızda; genel oyun sıralamasında tempo açısından ağırdan (ritim ve figür yapılarındaki hız) hızlı oyunlara doğru bir sıralama olduğu görülür. Aynı zamanda, oyuncu ve müzisyenlerin iletişimiyle doğru orantılı bir şekilde tempo artışı bir oyun içinde de görülmektedir. Samsun mübadil toplumları tarafından yaşatılan geleneksel oyun kültürü, yörenin geleneksel oyun kültürüne çeşitlilikler katarak yerel kültür hazinelerinin daha da zenginleştirilmesine katkı sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Samsun, Mübadil, Oyun, Dans, Kültür.

DANCE TRADITION IN SAMSUN EXCHANGE COMMUNITIES

ABSTRACT

This paper, contains limited information on the dance culture of two exchange communities who came from Kavala and Thessaloniki in Greece and placed around the city of Samsun in Turkey by the Treaty of Lausanne in 1923. The most distinctive property that differentiates the dances of the exchangees from Hacı İsmail and Alaçam districts connected to Canik town from other local dances is the traditional *hora* and *karşılama* type exchangee dances performed in weddings in accompaniment of the *davul* and *zurna*. When we consider Samsun exchangee dance performances from a formal point of view, a slow sequence towards fast dances in terms of tempo (rhythm and speed in the structure of the figure) is seen. At the same time, an increase in the tempo according to the dancers' and musicians' communication is seen in a dance. The traditional dance culture, which has been kept alive by Samsun exchange societies, has contributed to the further enrichment of local cultural treasure by adding diversity to the region's traditional dance culture.

Key Words: Samsun, Exchangee, Dance, Culture.

*Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü. Samsun Mübadil Oyunları Alt Çalışma Gurubu

Bu çalışmada, 1923 yılında Lozan Antlaşması ile nüfus değişim programı sonucu, Türkiye ve Yunanistan vatandaşlarının din esası üzerine zorunlu göçe tabi tutulmasıyla, Samsun'a yerleşen mübadil Türk toplumların geleneksel danslarının günümüzdeki durumu analiz edilmeye çalışılacaktır. Bu çalışma, Yunanistan'ın Kavala ve Selanik kentlerinden gelerek Türkiye'de Samsun ve çevresine yerleşen Canik ilçesi Hacıismail köyü ve Alaçam ilçesi mübadil toplumun oyun kültürüne ait sınırlı bilgileri içermektedir.

Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerinden başlayarak Anadolu ve Balkanlarda yeni devletlerin kurulması sürecinde zorunlu pek çok toplumsal göç gerçekleşmiştir. Bu süre içerisinde milyonlarca kişi "etnik gurup" tanımıyla yer değiştirmişlerdir. Türkiye ve Yunanistan arasında azınlıkların mübadelesi iki milyon kişiyi kapsamıştır. Türkiye'den ayrılan Rumların sayısı, yaklaşık 1.500.000, Yunanistan'dan ayrılan Müslüman mübadillerin sayısı ise 500.000 kişiden daha fazladır. Lozan Anlaşması öncesinde Türkiye'den göç eden Rumların sayısı yaklaşık olarak 1.100.000 kişidir. 1914 yılında Yunanistan'dan, Makedonya'dan ve adalardan Anadolu'ya göç eden Müslüman Türklerin sayısı bu dönemde 115.000 kişi civarındadır.

10 Ocak 1923'te Yunanistan ve Türkiye hükümetleri arasında Lozan'da imzalanan ve kalan Rumların zorunlu nüfus mübadelesine tabi tutulmalarının şartı bağlayan anlaşmaya göre, *"Mübadeleye tabi olacak ahali, sözleşmenin 1. maddesinde dile getirildiği gibi, Türk topraklarında yerleşmiş Rum Ortodoks dininden Türk uyruklarıyla Yunan topraklarında yerleşmiş Müslüman dininden Yunan uyrukları' idi. Batı Trakya Türkleri ile İstanbul Rumları bu sözleşme kapsamı dışında bırakılmıştı."*¹

Göçler, ulusların demografik yapısını etkilediği gibi sosyo-kültürel yaşamlarını da yoğun biçimde etkilemektedir. İnsanların yaşam alanlarını değiştirmesi hayata dair uygulamalı kültürel öğelerinin de çoğu zaman yeni ortama taşınmasına sebep olur. Göç eden toplulukların vardığı coğrafyadaki kültürel yapının baskınlığına dayalı olarak, kendi kültürel yapısında bazı değişimlerin olması kaçınılmazdır. Ancak kendine yabancı kültür ortamıyla çevrelenmiş kapalı toplumlarda, yok olma endişesi ile, kültürel kimliklerini hassas bir şekilde koruma altına alma çabası olduğu gözlemlenmektedir. Değişimin kaçınılmaz olduğu bilinmekle birlikte, kapalı toplumlarda, etkileşim yoluyla değişime direnç gösterilerek geleneksel kültürü koruma isteği olduğu gözlenmektedir. Samsun ili mübadil oyunları bu konuya iyi bir örnek oluşturmaktadır;

Samsun Mübadil Oyunları

Karadeniz bölgesinde egemen yaygın oyun kültürü 'horon'dur. Samsun ve civarında da ağırlıklı olarak horon türü oyunlar oynanmaktadır. Ancak, Canik kasabasına bağlı Hacı İsmail mahallesi ve Alaçam ilçesi mübadillerini kültürel anlamda genel yöre oyun kültüründen ayrılan en büyük özelliği, düğünlerinde ön plana çıkan davul zurna çalgı takımı eşliğindeki geleneksel hora ve karşılama türü mübadil oyunlarıdır. *"Daha çok Trakya ve Marmara'da (Edirne, Kırklareli, Tekirdağ, İzmit, Adapazarı, Çanakkale, Bursa, Bilecik, Bolu) dolaylarında görülen karşılama türü ülkenin pek çok yerinde görmek mümkündür. Örneğin Giresun, Ordu, Samsun, Çorum,*

¹ Mihri Belli, **Türkiye-Yunanistan Nüfus Mübadelesi**, Belge Uluslar arası Yayıncılık, İstanbul, 2006, ss.28.

Erzincan, Muş, Antep gibi yörelerde karşılaşmaktayız.² Karşılama oyunları oynama biçimi yahut kendine has özellikleri ile bir tür olup temel özelliği karşılıklı oynanmasıdır. "Karşılama müziğinin metronomu hızlandıkça doğru orantılı olarak hızlanırlar yani yavaştan hızlıya doğru bir değişkenlik söz konusudur. Bu durum figür yapısına da sekme ve zıplama adımları ile yansımıştır."³ Oyunlar iki kişiden fazla bir sayı ile oynanıyor ise karşılıklı düz çizgiler halinde oynanır.

Samsun Mübadil Oyunlarının İcrası ve Oynanış Biçimleri

İcra bağlamında bakıldığında, oyunlar belirli bir geleneksel sıralamayla sergilenmektedir. Farklı bölge ve köylerde bu sıralama bazı küçük değişiklikler gösterebilir. Oyunlara genel olarak *Cigoş* (*zigoş*, *cuguş*) oyunu ile başlanmaktadır.

Oyun, yetenekli oyuncu olarak bilinen oyun kabiliyetli kişiler tarafından başlatılır. Gerek yaş, gerekse statü olarak üstün olan bu kişi başa geçerek oyun idaresini ele alır. Gençlerin oyunlara katılımı hiyerarşik düzen içerisinde ekibin sonuna doğru olmaktadır. Genç birinin başa geçmesi saygısızlık ifadesi olarak karşılanmaktadır. Fakat oyun değişimi sırasında eğer icra etme kabiliyeti daha yüksek biri varsa, o oyun geldiğinde mendili alıp başa geçerek yeni yönetici ile oynamaya devam edilmektedir. Oyuncular hiyerarşik olarak davulcu ve müzisyenlere yakınlığa göre sıralanmaktadır. Oyuncuların kıdemlisi daima müzisyenlerin bulunduğu tarafın önünde bulunmaktadır. Çünkü davulcu gurubun başındaki oyuncuyu takip ederek ayak hareketlerine göre ritmin vurgularını icra etmekte ve oyun geçişlerinde ekip başından işaret alarak ezgi değişikliği gerçekleştirilmektedir.

Oyuncuların geleneksel sıralanmasında özellikle *Cigoş* ve *Karşılama* oyunlarında karşılıklı gelecek kişilerin yaş ve statü uygunluğuna dikkat edilir. Yaşça büyük bir oyuncunun karşısına genç bir oyuncunun geçmesi görülmemiştir (akrabalık bağları gibi durumlar dışında). Günümüzde bu oyunlara nadiren bayanların da katıldığı görülsede, önceleri bayanların *Cigoş* ve *Karşılama* oyunlarında hiç bulunmadığı, kadın erkek karşı karşıya gelmediği söylenmektedir. Yaklaşık yirmi yıl öncesine kadar tutuşmalı icra edilen diğer oyunlarda da bayanların ve erkeklerin ayrı düzen oluşturduğu tespit edilmiştir. Günümüzde bu oyunlar artık bay ve bayan karışık olarak oynandığı görülmektedir.

Bir oyundan diğer oyuna geçiş için oyun bitirilir. Bu durumun sebeplerinden biri, farklı makam yapılarına sahip oyunlarda meyan ve gezinmelerle müzik değiştirilerek yeni oyuna hazırlanması gerekliliği olabilir. İkinci bir sebebi ise, farklı ritim yapılarında olan oyunların birbiri ardına gelmesi ve metronom farklılıklarından ötürü durup tekrar başlama gerekliliğidir.

Samsun mübadil oyun sıralamasında tempo açısından ağırdan (ritim ve figür yapılarındaki hız) hızlı oyunlara doğru bir sıralama olduğu görülür. Genel oyun akışına bakıldığında, son sıralardaki oyunların baştaki oyunlara oranla, daha hızlı tempo ile oynanan oyunlar olduğu görülür. Çalımlardaki hızlanmalar oyunlarda tür ve biçim açısından değişim oluşturur. Aynı zamanda, oyuncu ve müzisyenlerin iletişimiyle doğru orantılı bir şekilde tempo artışı bir oyun içinde de görülmektedir.

² Sait Evliyaoğlu, Şerif Baykurt, **Türk Halk Bilimi**, Ankara, 1988, s.121

³ Mehmet Öcal Özbilgin, *Türk Halk Oyunları Tür ve Biçim Sorunu*, EÜ. Sosyal Bilimler Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1995, s.99.

Aşağıdaki sıralamada oyunlar yerel oynanış sırasına göre, form, biçim ve adım yapısı olarak değerlendirilmiştir.

ZİGOŞ (CİGOŞ): 9 Zamanlı → 2+2+2+3

Geleneksel sıralamada ilk oynan oyundur. Oynanışı en itibar getiren oyun olarak bilinir. 9 zamanlıdır. Melodik yapısı ve dolayısıyla oynanış biçimi olarak ağır bir yapıya sahiptir. Oyunun sonlarına doğru başlangıçtan daha hızlı oynanarak bitirilir. Oyuncular oyuna karşılıklı kurdukları iki sıra içerisine başlarlar. Dolayısıyla bir koridor oluşturulur. Bu karşılıklı yerleşim, oyun icralarında her iki grubunda farklı simetrik ayakla oynamasına sebep olmaktadır. Baş tarafta oyuna hâkim ve yaşça büyük kişiler yer alır. Zaman zaman yetenekli özgüveni yüksek, kadın oyuncuların katıldığı görülsede daha çok erkekler tarafından oynan bir oyundur. Tutuşmasız oynanan *Cigoş* oyunu 3 kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısım ağırlama kısmıdır. İkinci kısımda ise tempo biraz hızlanarak devam eder ve en son kısımda ise ritim iyice hızlanarak yalnızca ritim eşliğinde oyun tamamlanmaktadır.

KARŞILAMA: 9 Zamanlı → 2+2+2+3

Geleneksel sıralamada ikinci sırada oynanır. *Cigoş* bitirildiğinde durulur ve yeni ezgi ile karşılama oyununa geçilir. Tutuşmadan asgari 2–3 çift ile karşılıklı iki sırada oynanmaktadır. Oyun sonuna doğru bu düz sıralar yavaş yavaş yarım daire şekli alınarak bundan sonraki oyuna (*kabadayı*) hazırlık yapılır. Oyun bitirilene dek tutuşma gerçekleşmez. Karşılama oyunu da ağırlıklı olarak erkekler tarafından oynanan bir oyundur. Ağır olarak başlar daha sonra oyun aynı ritimde fakat farklı tempoda devam etmektedir. Bu durum bir sonraki oyuna geçiş anlamına gelir ve oyunu yönetenin işaretiyle karşılıklı oynayan oyun eşlerin aralara girmesiyle bir yarım daire şeklini alır. Yarım daire şeklinde tutuşmasız bitirilen *Karşılama* oyunundan sonra müzisyenler bir sonraki oyuna hazırlık amacıyla geçiş ezgileri ve meyanlar yaparlar. Bu arada oyuncular omuzlardan tutarak geleneksel sıralamadaki *Kabadayı* oyununa geçerler.

KABADAYI: (Atmartini Debreli Hasan) 5 Zamanlı → 2+3

Geleneksel sırada üçüncü sırada oynanır. Bu oyuna aynı zamanda "*Debreli Hasan*" 'da denilmektedir. Oyuna sıra başının mendil sallamasıyla ve adımıyla başlanır, Oyun, önce ritim eşliğinde sırabasının hareketi ile başlar. Müzik ise sonradan katılmaktadır. Yarım daire formunda, omuzdan ya da ellerle tutuşularak oynanır. Bu şekle hazırlık olarak bir önceki oyundan (karşılama) bitişik düzene geçilmiştir.

Kabadayı oyununun birçok farklı ezgisi bulunmaktadır ve bu ezgiler değiştikçe omuz tutuşundan el tutuşuna geçilerek oyun adımları hızlanır. *Kabadayı* oyununda 2 farklı hız mevcuttur, birinci bölüm ağır şekilde oynanırken 2 bölüm de tempo yine hızlanmaktadır. Bazı mübadil köylerinde bu bölüme "*Telgrafın Telleri*" 'de denmektedir. Bu oyun ve sonrasındaki oyunlarda kadın katılım oranı daha yüksektir.

KASAP & ŞİRTO: 2 veya 4 Zamanlı

Geleneksel sıralamalardaki dördüncü oyundur. 2 veya 4 zamanlı melodiler ile oynanır. Oyunlar el tutuşarak ve yarım daire formunda, kadın erkek birlikte oynanır. Kasap oyunları başlı başına bir tür kabul edilebildiği gibi biçimsel açıdan "alt tür"

olarak da tanımlanabilmektedir. *Kasap* oyunu da diğer oyunlarda olduğu gibi 2 bölümden oluşmaktadır. Oyunun hızlı bölümünde adım yapısı bakımından köylere göre belli başlı farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklar köyden köye değiştiği gibi kişiden kişiye de değişiklik gösterebilir. Bu bölümde oyuncular özellikle ekip başı, belirli ritim kalıpları içerisinde, oyun genel oynayış düzenini bozmayacak bir şekilde kendine has adımlarda süslemeler yapmaktadır.

Yukarıdaki 4 oyun sıralaması dışında icra edilen oyunların dizilimi, hem köy-mahalle açısından, hem oyuncu-düğün sahibi açısından yer değişikliği gösterebilir. Bu sıralama sonrasındaki oyunlar; “Üçayak”, “Sallama”, “Rumeli”, “Sarıköz”, “Çoban kızı”, “Çiftetelli” oyunlarıdır. Çiftetelli 2-4 zamanlı olarak Anadoludaki örnekleri gibi karşılıklı dağınık düzende oynanır. Ayrıca mübadil oyunlarında tek kişi (solo) oyunlar mevcut değildir, bu bahsi geçen oyunlarda tek olarak oynanması tepit edilmemiştir.

Samsun merkez-Canik Hacıismail köyü mübadillerinde, geleneksel sıralama içerisinde son olarak icra edilen oyun *Çoban Kızı*'dir. Çoban Kızı (*Rumeli*) oyunu 7 Zamanlı → 3+2+2 şeklindedir. Farklı bölgelerde bu oyuna *Rumeli* de denilmektedir. Bu oyunda da yine geçiş, oyuncuların durmasıyla müzisyenlerin seyir dediğimiz makamsal gezinme ve dem ile gerçekleşmektedir. 7 zamanlı farklı ezgilerin kullanıldığı ve el tutuşularak oynanan bu oyun hareketli yapısıyla aynı tempoda devam ederek son bulmaktadır.

Samsun Canik İlçesi Hacı İsmail Köyü Mübadilleri Oyun Geleneğinde Davul Zurna Çalgı Takımı

1924 yılında Samsun Canik ilçesi Hacıismail köyüne göç eden mübadiller göç ettirildikleri yerlerde kendi kültürlerini devam ettirmiş ve oyun geleneğini kuşaktan kuşağa aktarmışlardır. Bu aktarımda geleneksel saz sanatçılığının önemi büyüktür. Hacı İsmail mübadil toplumlarındaki çalgı takımları genellikle iki zurna bir davuldan oluşmaktadır. Ancak 09.12.2013 tarihinde yaptığımız alan araştırması sırasında müzisyenler kayıtlarımızda üç zurna bir davul olarak yer almışlardır. Çalgılarda boyut ve çalım teknikleri açısından Anadolunun diğer bölgelerine göre bazı farklı özellikler görülmektedir. Araştırma sırasında davulun Batı Ege'de kullanılan davul yapısına benzer özellikler gösterdiği tespit edilmiştir. Bu çalışmadaki en önemli ayırım, kendileri tarafından “mübadil zurnası” olarak tanımlanan zurnanın boyut farklılığıdır. Mübadil zurnasına farklı bir ad olarak yörede, “Selanik zurnası” da denilmektedir. Boyu 46 cm. olan zurna kaba zurna görünümünü andırır. Mübadil zurnasının klavye denilen kısmının çap oranı kaba zurnaya oranla daha düşüktür. Hacıismail köyünde kullanılan zurnaların karar sesi “la” notasıdır. Genellikle erik, zeytin ağaçlarından yapıldığı söylenmektedir. Zurna'nın çatlamaması için bir takım önlemler alınır. Bu önlemlerden birisi pirinç kaplamadır. Pirinç kaplama, zurnanın çatlamasını önler ve daha uzun ömürlü olmasını sağlar. Mübadil zurnalarının yapısının yanı sıra, çalım-üfleme tekniği de farklıdır. Üfleme tekniği olarak zurnanın kamışı dudak arasında çalınmaktadır.

Hacıismail köyünün günümüzün en beğenilen mübadil zurnacıları Mehmet DİK⁴, Oktay GÜMÜŞTAŞ⁵, Yıldırım GÜMÜŞTAŞ⁶'tır. Davul icrası ise Ümit GÜMÜŞTAŞ⁷

⁴1951 yılı Samsun Canik ilçesi Hacıismail Köyü doğumlu zurna icracısı

⁵1965 yılı Samsun Canik ilçesi Hacı İsmail Köyü doğumlu zurna icracısı

⁶1972 yılı Samsun Canik ilçesi Hacıismail Köyü doğumlu zurna icracısı

tarafından gerçekleştirilmektedir. İcra takımı arasında akrabalık söz konusudur. Baba zurna icracısı, oğlu davul icracısı babanın kardeşi zurnacı ve ailenin dayılarında bu takımda zurna icracısıdır. Kendilerini 'Roman' olarak kimliklendiren çalgı takımında müzisyenlik ailede nesilden nesile geçen bir geleneksel meslektir. Kökenlerinin nereye dayanıldığını sorulduğunda, Zurna icracısı Mehmet DİK, Yunanistan'ın Drama şehrinin o yıllarda ki adıyla Muratlı köyünden geldiklerini söylemektedir. Zurna icracısı Oktay GÜMÜŞTAŞ, müzisyenliklerinin anne taraflarından geldiklerini ustalarının annesinin akrabalarından olduğunu belirtmektedir.

Ustalarının adı "demo" dur. Köylerinde ustaya "Demiraga", "Kocademir" lakapları verilmiştir. Nüfus kâğıdında ki adı ise Demir KABACI'dır. Bu köydeki zurna icracılarının hepsi zurna çalımını bu ustadan öğrenmiştir. Demo, 1924 yılında Lozan anlaşması sonucu mübadele ile göç eden 1. Kuşak mübadildir.

Geleneksel müzik icralarında tek davul çift zurna çalgı takımı ile icranın gerçekleştiğini söylemektedirler. İcra sırasında, baş zurnacı eseri çalmakta diğeri ise dem⁸ tutmaktadır. Davul-Zurna takımı icracıları düşünün ilk aşamasında öncelikle "oturak" olarak adlandırdıkları müzik dinleme geleneğinde, oyunsuz, içki eşlikli yemek yerken,, sanat müziği eserlerinin yer aldığı bir icrada bulunmaktadırlar. "Kırmızı gülün alı", "Sevedim karagözlüm", "Ormancı", "Debreli Hasan", "Çalın davulları çaydan aşığı" en yaygın icra edilen eserlerdir. Davulcu ritimi velveden uzak bir şekilde kimi vurgularda düm kısmını piano⁹ çalarken kimi yerde ise forte¹⁰ kullanmaktadır. Davul icracısı için önemli olan eserle *senkron* (eşzaman) gidebilmektir. Bafra ilinde yaptığımız araştırmada kaynak kişi Mahmut ÜSTÜN¹¹ Samsunda oynanan mübadil oyunlarının ilçeler arası ritim farklılığı gösterdiğini kimi ilçeler de 1 tokmak, bazı ilçelerde 2 tokmak, ilçeden ilçeye en son 4 tokmak denen çalım tekniğiyle değişiklikler gösterdiğini belirtmektedir. Bu bilgilerden köyler ve ilçeler arasında düzum açısından belirgin farklılıklar olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle davul icracısının yerel düzümü iyi bilmesi gerekir.

09.12.2013 tarihinde yaptığımız alan araştırmamızda 3 zurna tek davuldan oluşan 4 kişiden oluşan çalgı takımı, bir geleneksel düşün ortamında çaldıkları ezgileri bize sırasıyla çalmışlardır. Tespitimiz sırasında geleneğe 1 zurna dem tutar. 2. zurna ezgiyi icra eder demelerine rağmen eseri 3 zurna birden çalmaya başlamışlardır. Akriba olmanın ve sürekli birlikte çalışmanın avantajı ile eserlere hâkimiyetleri eserleri çalış biçimleri benzer ve üstün kalitede gerçekleşmektedir. Eserlerde "meyan"a çıkmak ve meyan kısmında serbest çalım oldukça fazladır. Kendileri "miyan" olarak adlandırmaktadır. Meyan kısmını hep bir kişi çalmamaktadır. Tek bir eserde ayrı ayrı noktalarda her müzisyen tek tek meyan pozisyonuna çıkılabilmektedir. Bu çıkışta herhangi bir sıra gözetilmemektedir. Meyanları aynı

⁷1984 yılı Samsun Canik İlçesi Hacıismail Köyü doğumlu zurna icracısı

⁸ Klasik Türk müziğinde taksim yapan bir çalgıya eşlik etmeye verilen ad. Genelde zurna, ney, kabak kemane gibi kesiksiz uzun notalar çalan çalgılar dem tutar. Telli sazlarla yapılırken notalara eşit aralıklarla vurularak yapılır. Burada önemli nokta çalınan notanın eserin karar notası olmasıdır.

⁹ Bir notanın alçak ses seviyesinde çalınmasını ifade eden müzik terimi.

¹⁰ Bir notanın kuvvetli şekilde çalınmasını ifade eden müzik terimi.

¹¹ 1953 yılı samsun Bafra ilçesi doğumlu davul icracısı

eserde farklı kişiler yapmaktadır. Önceden bir anlaşma yok olduğu belirtilmektedir. Bir zurna meyan da taksim yapıyor ise diğer zurnacılar dem tutmaktadır.

Ezgilerin meyan kısmında serbest çalimler zurnacının tecrübesine de bağlı olarak artmaktadır. Esas zurna meyan diğer zurnalar ise dem tutmaktadırlar. Eserlerin icrasında zurnalardan birinin oktava çıkması önem verilen bir husustur. Bu sayede icranın daha coşkuyla yapıldığı düşünülür. Makamın durak perdeleri güçlüleri ve asma kararlarının eser içinde kullanılmasıyla değişen dem sesi, farklı makamlara geçişleri kolaylaştırması anlamında önem kazanır. Burada dikkati çeken bir başka husus ise, trillerin ve çarpmaların fazlalığı olmuştur. Şüphesiz zurna kamışının küçük olması ve dudak arasında kullanılması, bu tril ve çarpmalara sebep olarak gösterilebilir.

Samsun Canik İlçesi Hacıismail Mahallesi Mübadilleri Kaynak kişileri

Hacıismail mahallesinde yaşayan mübadiller, Yunanistan'ın Selanik bölgesi, Drama ya bağlı Edirnecek köyü ve İskeçe' ye bağlı Sarışaban topraklarından geldiklerini belirtmişlerdir. Edirnecek'ten gelen mübadillerin daha çok ticaretle, Sarışaban'dan gelenlerin ise daha çok tarımla uğraştıkları görülmektedir. Gelir uğraşları nedeniyle ilk başlarda birbirlerinden ayrı bir kültürel alt yapıları olsa da, mübadele sonrası kısa bir süre içerisinde kaynaşıp kültürlerini bir arada yansıtmaya devam ettirdiklerini belirtmişlerdir.

Canik Mübadilleri sıtma gibi salgın hastalıklar nedeniyle Samsun şehir merkezinden ve kıyı kesimden uzak arazilere yerleşmişlerdir. Toplu olarak birlikte yaşamak isteği nedeniyle yakın nizam yerleşim şeklini seçtikleri için, uzaktan bakıldığında, mübadil köyü olduğu anlaşılmakta ve fiziki açıdan köylerinin yerli toplumdan farklı bir görünüm sergilediklerini söylenmektedirler. Mübadele sonucu büyük mali kayba uğramaları nedeniyle, akrabalık ilişkilerini içeriden kız alıp verme ile güçlendirerek daha fazla arazi ile topraklarını içeride tutmak yoluyla ekonomik refahlarını geliştirmeye çalışmışlardır. Genellikle tütün ve tarımla uğraşan mübadiller, Samsun topraklarının bu üretime elverişli olması nedeniyle buraya geldiklerini ve geçimlerini bu şekilde sürdürdüklerini anlatmışlardır.

Hacıismail mahallesinde yaşayan mübadiller, 1989-90 yıllarında Selanik'e giderek orada yaşayan Türk akrabalarını ziyaret etmişlerdir. Onlara göre Selanik ve Samsun'da kültürel yaşam benzer şekilde devam etmektedir.

09.12.2013 tarihinde Samsun Canik ilçesi Hacıismail mahallesindeki mübadiller ile yaptığımız alan araştırmasında çalgı takımı ve oyuncular ile mübadil oyun kültürü konusunda çalışma yaptığımız kaynak kişilerin künyeleri aşağıda belirtilmiştir.

Canik Kaynak Kişileri

Fadil ŞENGÖZ 1944 doğumlu emekli ve oyun icracısı, Selanik'in Drama ilçesi Edirnecek köyü kökenli 2. kuşak mübadil.

Münir DEMİR 1968 doğumlu, kahveci, Selanik'in Drama ilçesi Muratlı köyü kökenli 2. kuşak mübadil.

Mehmet DİK 1951 doğumlu, zurnacı, Selanik'in Drama ilçesi Muratlı köyü kökenli 2. kuşak mübadil.

Oktay GÜMÜŞTAŞ 1965 doğumlu, zurnacı, Selanik'in Drama ilçesi Muratlı köyü kökenli 2. kuşak mübadil.

Yıldıray GÜMÜŞTAŞ 1972 doğumlu, zurnacı, Selanik'in Drama ilçesi Muratlı köyü kökenli 2. kuşak mübadil.

Ümit GÜMÜŞTAŞ 1984 doğumlu, davulcu, Selanik'in Drama ilçesi Muratlı köyü kökenli 2. kuşak mübadil.

Samsun Alaçam İlçesi Mübadilleri Kaynak kişileri

10.12.2013 tarihinde Alaçam Mübadele ve Balkan Türk Kültürü Araştırma Derneği'nde yaptığımız araştırmada, o bölgede yaşayan 2. kuşak mübadiller ile söyleşi yapma fırsatı bulduk. Kökenlerinin, 1650'li yıllarda Konya-Karaman yöresinden, Trakya'nın Osmanlılar tarafından fethedilmesi sonucunda Selanik'e yerleştirilmiş olan Türk boylarından geldiklerini belirtmektedirler. Yunanistan'da 350-400 yıllık yerleşik hayat sonrasında, 1923 Lozan antlaşması ile gerçekleşen değişim nedeniyle Gülcemal vapuru ile Samsun'a yerleştirildiklerini söylemektedirler. Samsun Alaçam mübadilleri; Yunanistan'ın Selanik ili Sarışaban ilçesi Uzunkuyu köyünden ve Drama ilçesi Kozlu köyünden geldiklerini belirtmişlerdir. Alaçam'a yerleşen mübadiller bu iki köyün birbirine yakın mesafede olması nedeni ile aynı kültürel özellikleri taşıyan yapıları onları birbirlerine kolayca kenetlediğini ve şu anda ortak bir kültürel çevreye sahip olduklarını söylemişlerdir.

Alaçam mübadilleri; Yunanistan'daki temel geçim kaynakları olan tütün, tarım ve hayvancılık uğraşlarını günümüzde sürdürmektedir. Onlara göre yerli halkla da kısa sürede kaynaşmalarına rağmen, kendi geleneksel oyun ve müzik kültürlerini koruyarak günümüze taşımışlardır. Oyun kültürlerini Yunanistan topraklarından gelen atalarından öğrendiklerini ve kaybolmaması ve gelecek kuşaklara aktarılması için çok istekli olduklarını istekle vurgulamışlardır.

Alaçam Kaynak Kişileri

Hadi UYAR 1959 doğumlu, Eczacı (Dernek başkanı), Selanik'in Sarışaban ilçesi Uzunkuyu köyü kökenli 2. kuşak mübadil,

Münir ŞEN 1949 doğumlu, Serbest muhasebeci, Selanik'in Sarışaban ilçesi kökenli 2. kuşak mübadil,

Akın AKSOY 1948 doğumlu, Çeşme mahallesi Muhtarı, Selanik'in Drama ilçesi Kozlu köyü kökenli 2. kuşak mübadil,

Mehmet SAVAŞ 1946 doğumlu, Emekli zabıta memuru, Selanik'in Sarışaban ilçesi Karacakoyun köyü kökenli 2. kuşak mübadil,

Ali BİLGİN 1945 doğumlu, Emekli, Selanik'in Drama ilçesi Kozlu köyü kökenli 2. kuşak mübadil,

Şerif DUMAN 1943 doğumlu, emekli, Selanik'in Sarışaban ilçesi Uzunkuyu köyü kökenli 2. kuşak mübadil,

Salih MUTLU 1950 doğumlu, Karşiyaka mah. Muhtar, Selanik'in Drama ilçesi Kozlu köyü kökenli 2. kuşak mübadil.

SONUÇ

Geleneksel oyunlar sadece koreografik harekete dayalı bir yapı değildir, aynı zamanda bir toplumun kültürel ve sosyo politik yapısını betimleyen bir iletişim kanalıdır. Birey- birey, birey-toplum ya da toplum-toplum ilişkilerini sosyal, politik ve etnik açıdan kaynaştırma ya da ayırıştırma gücüne sahiptir. Birleştirici güç paylaşılan dansın kendine özgü dilinde yatar.

Samsun mübadil topluları mübadele ile taşıdıkları oyun kültürünü, köken olarak sorgulama gereği duymadan öz kültürleri olarak sahiplenmişlerdir. Anadoluya dönüşlerinde karşılaştıkları Horon ve benzeri yerel oyun türlerinden oluşan baskın kültürel çevre içerisinde kendilerine has oyun yapıları aracılığı ile kültürel kimliklerini belirginleştirmişlerdir. Farklılıklarını, korunması ve savunulması gereken sosyal olgular olarak kabul etmişlerdir. Samsun mübadil topluları tarafından yaşatılan geleneksel oyun kültürü, yörenin geleneksel oyun kültürüne çeşitlilikler katarak yerel kültür hazinelerinin daha da zenginleştirilmesine katkı sağlamıştır.

Samsun Mübadil toplularının repertuarları Karadeniz geleneksel kültürü içerisinde, alt kültür oyunları, sınıf kültür oyunları, bölgesel, yöresel oyunlar olarak tanımlanmışlardır. Samsun mübadil topluları için tarihsel ve çevresel nedenlerin etkisiyle, oyun geleneği açısından buldukları kültürel sistemle tam ve sürekli bir bütünleşme gerçekleşmemiştir. Mübadele topluluklarının yeni bireyleri kendilerine aktarılan farklı kültürü yeniden öğrenerek, yaşamakta ve yaşatmaktadır.

Kaynakça

BELLI, Mihri. *Türkiye-Yunanistan Nüfus Mübadelesi*, Belge Uluslararası Yayıncılık, İstanbul, 2006.

EVLİYAĞLU, Sait – BAYKURT, Şerif. *Türk Halk Bilimi*, Ankara, 1988.

ÖZBİLGİN, Mehmet Öcal. *Türk Halk Oyunları Tür ve Biçim Sorunu*, E.Ü. Sosyal Bilimler Yüksek Lisans Yüksek Lisans Tezi, İzmir 1995.

AKDENİZ BÖLGESİ HALK MUSİKİSİ ÇALIŞMALARINA TOPLU BİR BAKIŞ

Prof. Dr. Necati GEDİKLİ*

ÖZET

Halk musikisi bakımından zengin ve renkli bir yöremiz olan Akdeniz Bölgesi ile ilgili bugüne değin birçok derleme, araştırma, inceleme ve yayın yapılmıştır. Bunların bir bölümü doğrudan bölgenin musiki folklorunu ortaya çıkarmaya yönelik derleme ve araştırmalardan, diğer bir bölümü ise ülkemizin musiki, halk kültürü ve oyunlarına ilişkin genel yayınların içinde yer almış bölümlerden oluşmaktadır. Kendine özgü musikisi, oyunları ve çalgılarıyla yerel musikilerimiz içinde özel bir yeri olan Akdeniz Bölgesi musiki folkloruna ilişkin ilk derleme çalışması, 1926 yılında eski adı **“Darü-l Elhan”** olan **İstanbul Belediye Konservatuarı’nca (İBK)** gerçekleştirilmiştir. 1926–1929 yılları arasında yurdun çeşitli yörelerine düzenlenmiş olan bu derleme gezilerinin ilkinde Adana yöresinden de 18 türkü derlenmiştir. Bunları **Ankara Devlet Konservatuarı’nın (ADK)** 1937–1952 yılları arasında düzenlediği 13 derleme gezisi izlemiştir. Ülkemizin tüm il ve yörelerini kapsayan bu gezilerden 1942 yılında gerçekleştirilen altıncı gezi, ağırlıklı olarak Akdeniz Bölgesi’ne yapılmış ve 426 türkü derlenmiştir. Ayrıca bu gezilerin ikincisinde (1938) Maraş’tan 80, Adana’dan 73 türkü; 1946’da yapılan onuncu gezide ise Antalya’dan 90, Mersin’den ise 44 türkü derlenmiştir. Derlenen bu folklor gerecinin önemli bir bölümü daha sonraki yıllarda İBK ve TRT kurumları tarafından yayımlanmıştır. Bir çerçeve çalışması niteliğindeki makalemden, bölgeye ilişkin tüm çalışmalar, içerikleri ile birlikte tanıtılıp sınıflandırılarak, **“eleştirel yayın / édition critique”** anlayışıyla incelenip değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Halk musikisi, türkü, oyun havası, uzun hava, çalgı, ezgi, düzum, tartım.

A COLLECTIVE VIEW TO FOLK MUSIC STUDIES OF MEDITERRANEAN REGION

ABSTRACT

There have been made many compilations, researches, studies and publications about Mediterranean Region, which is very rich and colourful in terms of Turkish Folk Music. Some of them consist of compilations and studies intended for revealing musical folklore of this region directly, and the other ones consist of sections issued in common publications related to music, folk culture and dances of our country. First compilation work regarding musical folklore of Mediterranean Region, which

* Besteci- Müzikbilimci; D.E.Ü. Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi, İzmir.

Composer- Musicologist; Faculty Member in State Conservatory of Dokuz Eylül University, Izmir

holds a special place thanks to its specific music, dances and musical instruments among our range of local music, was carried out in 1926 by Darü'l Elhan (today called as Istanbul Municipal Conservatory). During the first one of these compilation excursions, arranged to various regions of our country between 1926 and 1929, there were also compiled 18 folksongs from Adana region. Following this, Ankara State Conservatory arranged 13 compilation excursions between 1937 and 1952. Sixth one of these excursions covering all cities and regions of our country was mainly carried out in Mediterranean Region in 1942 and there were 426 folksongs compiled. Moreover, during the second excursion in 1938, 80 folksongs from Maraş, 73 folksongs from Adana; during the tenth excursion in 1946, 90 folksongs from Antalya and 44 folksongs from Mersin have been compiled. In later years, a significant portion of this compiled folkloric material has been published and broadcasted by Istanbul Municipal Conservatory and Turkish Radio Television. In the report written in the nature of a framework, all those studies related to region together with their contents have been introduced, classified, examined and judged with the understanding of "critical publication/édition critique.

Keywords: Folk music, folksong, oriental dance, long song, musical instrument, melody, rhythm, time signature

GİRİŞ

Halk Musikisi bakımından zengin ve renkli bir yöremiz olan Akdeniz Bölgesi ile ilgili bugüne değin birçok derleme, araştırma, inceleme ve yayın yapılmıştır. Bunların bir bölümü doğrudan bölgenin musiki folklorunu ortaya çıkarmaya yönelik derleme ve araştırmalardan, diğer bir bölümü ise ülkemizin musiki, folklor ve oyunlarına ilişkin genel yayınların içinde yer almış bölümlerden oluşmaktadır.

Kendine özgü musikisi, oyunları ve çalgıları ile yerel musikilerimiz içinde özel bir yeri olan Akdeniz Bölgesi musiki folkloruna ilişkin ilk derleme çalışması, 1926 yılında eski adı "*Darü'l Elhan*" olan İstanbul Belediye Konservatuvarı'nca (İBK) gerçekleştirilmiştir. Bilindiği gibi bu kurum, Anadolu musiki folklorunu yerinde derlemek amacıyla 1926- 1929 yılları arasında beş ayrı derleme ve araştırma gezisi düzenlemiş, bu yolla derlediği 850 dolayındaki türkü ve oyuna havasını da, "*Anadolu Halk Şarkıları*" ve "*Halk Türküleri*" adı altında 15 defterde yayınlamıştır. Konservatuvarın oluşturduğu yetkili bir kurulca (Tasnif Heyeti) notaya alınmış olan bu türkülerden önemli bir bölümü de plağa kaydedilmiştir (Gedikli 99:35). Bu derleme gezileri, 1937- 1952 yılları arasında yurdun hemen tüm il ve ilçelerini kapsayacak biçimde Ankara Devlet Konservatuvarı'nca (ADK) sürdürülmüştür. Derlenen ve ADK'nda arşivlenen bu zengin folklor gerecinin önemli bir bölümü daha sonraki yıllarda rahmetli Muzaffer Sarısözen'in de büyük çabasıyla TRT ve Kültür Bakanlığı'nın (KB) ilgili birimlerince notaya alınarak yayımlanmıştır.

BÖLGEYE YÖNELİK DERLEME VE ARAŞTIRMA GEZİLERİ

A. İBK'nca DÜZENLENENLER:

31 Temmuz 1926'da konservatuvar müdürü Yusuf Ziya'nın (Demircioğlu) başkanlığında, Rauf Yekta, Dürri Turan ve Ekrem Besim Tektaş'ın katıldığı ilk gezi,

Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas illerini kapsamış ve bu gezide toplam 250 halk türküsü derlenmiştir. Bu gezi ve çalışmada, fonografla ilk tespit edilen Adana'ya ait ünlü "Kozanoğlu" türküsünden başka, "Bozlak" ve "Çukurova" adıyla anılan türlerden de 18 adet halk türküsü derlenmiştir.

B. ALİ RIZA YALGIN'ın GEZİLERİ:

Araştırmacı yazar Ali Rıza Yalgin'ın Toroslarda yaşayan Türkmen Oymakları'nı ve Yörük Obaları'nı yerinde incelemek ve araştırmak amacıyla 1931-1940 yılları arasında yaptığı kapsamlı geziler. Yazar, bu gezilerine ilişkin izlenim ve notlarını çok özgün fotoğraflarla da belgeleyerek "*Cenup'ta Türkmen Oymakları*" adıyla 5 cilt halinde yayımlamıştır. Kitaplar, Toroslarda yaşayan Türkmen Oymakları ve Konar-Göçer Yörükler'in yaşam tarzları, kültürleri, gelenek ve görenekleri hakkında çok değerli bilgileri içermektedir. Bu bağlamda, 1. ciltte kısaca da olsa Yörüklerin çalgı ve oyunları hakkında da ilk elden bilgiler vermektedir. Yazara göre Türkmen- Yörükler çalgı olarak; davul, zurna, deplek (def), keman, darbuka, çeşitli kaval ve düdükler kullanmakta, davul ile zurnanın da mutlaka Abdallar tarafından çalındığına vurgu yapmaktadır. Oyun olarak ise düğünlerde "*Halay*" çekildiğini belirttiikten sonra:

"Bu oyunlar bir arada oynanan meşhur Hora oyunudur. Bu oyunların seyircileri kadın ve erkekler bir arada bulunduğu gibi, oyunları da kadın ve erkekler bir arada oynar. Tek olarak oynan oyunlar da vardır. Bunların en meşhuru Kaşık Oyunu'dur. Bulgar Dağı'nda kadınlar oynatılırken pek göstermek istemezler. Çünkü aralarına dini telkinler (aşılama) girmişti" (Yalgin 77: 266-267).1)

Cenupta Türkmen Oymakları'nın 2. cildinde ise yörenin türküleri hakkında şu bilgilere yer verilmiştir:

"Güneyin halk türkülerinde güftelerin belli başlı manaları vardır. Hiçbir halk bestesi [ezgisi] güftesinin gizli ve açık manalarına aykırı olarak hazırlanmış değildir!" dedikten sonra türküleri [konularına göre] altı başlık altında ele almaktadır:

1- Öğüt üstüne türkü: Dinleyicileri milli geleneklere, göreneklere, ahlaki ve insani inançlara bağlayan bir çeşit vaız ve öğüt niteliğindeki türküler.

2- Övüt üstüne türkü: Övütler, herhangi bir olayın veya kahramanının hikâyelerinden bahseden övgülere ait parçalardır. Bu türküler halkın milli benliğini okşar ve dinleyenlerin ruhunda saygı ve ululuk hisleri yaratır.

3- Ağıt üstüne: Söylenenler yaslı ve acıklı mersiyelerdir. Her ağıt güfteye bağlı olduğu gibi, her güfte de ağıt olarak söylenmez. Güftenin acılarına bestenin ince ve hassas olan yakıcı nağmelerinin [ezgilerinin] karışması şarttır.

4- Yiğit üstüne: Halk şairlerinin yiğit üstüne düzenledikleri türkülerinde sazın gördüğü ve yapmağa çalıştığı roller dikkat çekicidir. Güftenin şairi coşkun kelimelerle nasıl kalpleri şaha kaldırmışsa, besteyi çalan ve okuyan da öylece tok sesler ve gür titreşimlerle dinleyicileri birer kahraman yapmağa çalışır.

5- Yavuk üstüne: Diğer adıyla güzel üstünedir. Güzel üstüne hazırlanan şiirler ne kadar şakraksa, musiki de güfteye o kadar uygun nağmelerle katılır. Bunun bir cephesi azıcık aksasa, dinleyiciler arasında istenilen zevk ve neşeyi yaratmaz. Onun için yavuk okuyan ve çalanın [gerçek] sanatkar olması gerekir.

6- **Yağıt 2) üstüne:** *Bu türkülere **Karaçor** veya **Düşman üstüne** ismini de verir (Yalgın 77: 233–235)."*

A. BARTOK'UN DERLEME GEZİSİ:

Musiki folkloru derlemeciliğinde büyük bir deneyime sahip olan ünlü Macar bestecisi Bela Bartok, bu çalışmalarından dolayı, ayrıca ülkemizin o dönemde çok güncel olan müzik devrimine yardımcı olması amacıyla 1936 yılında, Ankara Halk Evi'nce Ankara'ya davet edilmişti. Bu çağrıya uyarak 1936 Kasım'ında Ankara'ya gelen ünlü besteci, Ankara Halk Evi'nde halk musikisi ve derlemeciliği ile bu gerecin değerlendirilmesi konusunda üç önemli konferans vermiştir.

1) Oyun adlarını not ettiği defterini kaybettiği için yazar bu konuda daha fazla bilgi veremediğini de belirtmiştir.

2) Düşman sözcüğünün TDK sözlüğündeki öz Türkçe karşılığı olup **yağı** olarak da kullanılmaktadır.

İşte Bartok'un ülkemize yapmış olduğu bu ziyaret döneminde, Adana yöresine bir de "*Derleme Gezisi*" düzenlendi. 130 dolayında halk türküsünün derlendiği bu geziye Bartok ile birlikte A.A. Saygun ve gözlemci olarak da U.C. Erkin ile N.K. Akses de katıldı. Sekiz gün süren bu derleme çalışması sonucunda Bartok, yurdumuzdan ayrılmadan önce, Ankara Halk Evi Müdürlüğü'ne bir rapor sundu. Daha sonra da derlenen gereci çeviri yazıp (notaya alıp), söz ve ezgi yapısı bakımından incelediği ayrıca Macar halk ezgileri ile de karşılaştırmalar yaptığı bilinmekteydi. Bartok'un bu çalışması, derleme sonrası yapılabilecek incelemelere ilişkin ilk örnek olduğu için de, Türk Halk Musikisi araştırmacılığı açısından önem taşımaktadır. (Gedikli 2005:43).

B. ADK'nca DÜZENLENENLER:

Giriş bölümünde de kısaca değindiğim gibi, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1937–1952 yılları arasında düzenlediği 13 derleme gezisi yurdun hemen her yöresini içine alarak 15 yıl sürmüştür. İBK'na göre daha iyi olanaklar ve yeni yöntemlerle yapılan bu bilimsel derleme gezilerinde on bin dolayında musiki folkloru gereci derlenmiş ve arşivlenmiştir (Gedikli 99:37).

Bu gezilerden 1938 yılında gerçekleştirilen **ikincisi**, Maraş ve Seyhan'ı da içine almıştır. U.C. Erkin'in başkanlığında Nurullah Taşkiran, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Arif Etikan'da oluşan derleme grubu Malatya, Diyarbakır, Urfa, Gaziantep'in yanısıra, bölgemizde yer alan Maraş ve Seyhan'ı da içine alarak bir buçuk ay süren gezide toplam 491 parça halk türküsü ve oyun havası derlenmiştir. Bu gerecin 90 tanesi Maraş'tan, 123 tanesi de Adana'dan (Seyhan) derlenmiştir. Bu 213 ezginin 60 tanesi de uzun havadır.

1941 yılında yapılan ve yine bir buçuk ay süren **beşinci gezi**; Kayseri, Niğde, Maraş ve Seyhan illeri çevresinde bulunan Türkmen aşiretleri arasında yapılmıştır. Gezi heyeti, rahmetli hocam H. B. Yönetken'in başkanlığında M. S. Sarısözen ve teknisyen Rıza Yetişen'den oluşmuştur. Bu gezide; içinde bozlaklar, Avşar ağıtları, halaylar, çeşitli oyun havaları ile Karacaoğlan'dan da türlü havalar olmak üzere toplam 412 halk türküsü ve oyun havası derlenmiştir. Bu gerecin 84 tanesi de, yine Maraş ve Seyhan'dan derlenmiştir.

1942 yılı yazında, yine H. B. Yönetken başkanlığındaki aynı ekip tarafından gerçekleştirilen **altıncı gezi**'de Isparta, Burdur, Antalya ve Muğla'dan toplam 426 türkü derlenmiştir. Büyük ölçüde **Teke Yöresi**'nde yer alan Muğla'yı da kısmen dâhil edersek, hemen tümüyle Akdeniz bölgesi'ne gerçekleştirilen bu gezide; en ağırından en yürüğüne kadar Zeybekler, Avşar Beyleri ve Gurbet Havaları (Türküleri) ile Sipsi, Kaval, Davul ve Zurna ile çalınan çeşitli oyun havaları derlenmiştir. İller olarak, Isparta'dan 142, Burdur'dan 98, Antalya'dan 102 ve Muğla'dan 84 türkü.

Aynı heyet tarafından 1946 yılında gerçekleştirilen **onuncu gezi**'de ise, Antalya'dan 90, Mersin'den 44 olmak üzere toplam 134 halk türküsü derlenmiş olup, bunların 19 adedi de uzun havadır.

BELLİ BAŞLI YAYINLAR:

Bölgenin musiki folkloruna ilişkin en eski yayın olarak, Ali Rıza Yalçın'ın 1940'da Adana'da yayımlanmış olan "*Cenupta Türkmen Çalgıları*"nı görüyoruz. Aynı yazarın 1931–1939 yılları arasında yine Adana'da beş cilt halinde yayımlanmış olan "*Cenupta Türkmen Oymakları*"nda ise, daha önce de değindiğimiz gibi musiki folkloruna ilişkin türküler ve çalgılar hakkında çok sınırlı bir gereç yer almıştır. Cenupta Türkmen Çalgıları adlı kitapta ise, yörenin çalgıları hakkında ilk elden çok ayrıntılı ve değerli bilgiler yer almaktadır.

Kitapta çalgılar, sınıflandırılarak 4 ayrı grupta ele alınmıştır. Bunlar sırasıyla; Depki Çalgıları (vurma çalgılar), Soluk Çalgıları (üfleme çalgılar), Tel Çalgılar (Tezeneli çalgılar) ile yay çalgılarıdır. Depki çalgıları olarak da davul çeşitleri, def, deblek ve ziller teknik ayrıntıları ve resimleri ile verilerek tanıtılmaktadır. Ayrıca, bu çalgılarla çalınan belli başlı havalar da belirtilmektedir. Soluk çalgılar olarak da kaval ve zurnalar çeşitleri ve teknik özellikleri, bellibaşlı ustaları resim ve çizimlerle ayrıntılı olarak yer almakta, ek olarak da bu çalgılarla çalınan bazı oyunlardan söz edilmektedir. Telli sazlar olarak ise, çağur [çöğür], bağlama, ırızva, Bulgarı ve santur'u yine resimleri ve teknik özellikleri ile tanıttıktan sonra Türkmenlerin en çok bu çalgıları kullandığını vurgulamaktadır. Bu çalgıların ustaları ile yaptığı söyleşilere de yer vererek onları kitabındaki bilgilerin kaynağı olarak göstermiştir. Çukurova'da eskiden beri en çok çalınan çalgı türlerinden olan yaylı çalgılar olarak da; kemen, eğiit (heğiit) ve kemandan söz edilmektedir.

Yazar, söz konusu çalgıları da teknik özellikleri, yapıldığı ağaçlar, çalgıların parçalarının adları ve oranlarına kadar resimli olarak tanıtmaktadır. Ek olarak bazı kaynak kişilerin resimlerine de yer vermiştir. Kitabın sonuna bir de isim indeksi eklemiş olan yazar, başında bu eserini kaleme alış nedenini şöyle açıklamaktadır:

"Evvela bu eser, Adana Müzesi Türkmen- Yürük Etnografya bölümlerindeki müzik aletleri vitrininin bir kataloğunu, sonra da bu müzik aletlerinin halk arasındaki tasnif, tabir, çalış ve tekniklerini vermek suretiyle, Türkmen çalgıları üzerindeki etnografya incelemelerimizi, halktan ve Yürüklerden dinlediğimiz gibi vermektedir" (Yalçın 40: 3).

Yöreyle ilişkin ikinci önemli yayın olarak, 1976 yılında birbiriyle ilintisiz ama aynı konuyu işleyen iki kitap görüyoruz:

Bartok, yukarıda değindiğimiz derleme gezisinden Macaristan'a döndükten sonra çalışmasını yayımlayamadı. 1940 Güz'ü ABD'ye göçerken çalışmasının bir kopyasını da yanında götürdü. Böylece belgeler, Bartok'un 1945 yılında ölümünden

sonra biri Budapeşte’de korunan aslı, öteki New York’da korunan nüshası (kopyası) olmak üzere, iki yerde ortaya çıktı. Uzun süre el yazması olarak korunan Budapeşte ve New York belgeleri sonunda, Bartok’un ölümden 31 yıl sonra 1976’da birbirleriyle ilintisiz olarak yayımlandı. Önce New York’da korunan nüsha, New York Bartok Belgeliği’nce “*Turkish Folk Music From Asia Minor/Küçük Asya’nın Türk Halk Musikisi*” başlıklı kitapta yayımlandı (1991’de aynı kitabın Türkçe çevirisi de yayımlandı). Bu sıralarda Saygun’un Budapeşte Belgeleri üstüne çalışmaları da bitmişti. Böylelikle, Budapeşte Belgeleri de Saygun’un hazırladığı “*Bela Bartok’s Folk Music Research in Turkey/Bela Bartok’un Türkiye’deki Halk Musikisi Araştırması*” başlıklı kitapta yayımlandı. İçerik yönünden aynı olmaları nedeni ile Budapeşte ve New York yayınlarının aynı yıl ardı ardına yayınlanması, ilk bakışta kötü bir rastlantı olarak görülebilir. Fakat bir karşılaştırma yaptığımızda ikisi arasında görülen farklar, aslında bu yayınların birbirini bütünler bir nitelikte olduğunu göstermektedir. Çünkü Bartok’un derleme gezisindeki çalışma arkadaşı Saygun’un Budapeşte’deki belgeler üzerinde yaptığı çalışmaların yanısıra, ses ve belgeleri yeniden inceleyerek ve hatta aynı yörede yeni çalışmalar yaparak yayınladığı söz konusu İngilizce kitabı, Bartok’un Türk halk ezgileri konusundaki araştırmasına önemli katkıda bulunmuş, ayrıca onu geliştirerek (2. Bölümü tümüyle Saygun yazmıştır) tamamlamıştır (Özer 87:34).

Bölgeye ilişkin bir başka yayının altında Musa Seyirci’nin imzasını görmekteyiz. “*Antalya Yörüklerinin Kullandığı Çalgılar*” başlıklı kitap, 1988’de İstanbul’da Türk Folkloru Yayınları arasında çıkmış anılmaya değer bir çalışmadır. Kitap Antalya Yörüklerinin kullandıkları belli başlı çalgıları tanıtmaktadır.

Akdeniz Bölgesi’ne ilişkin anılmaya değer bir başka yayın da, 1998 yılında Ankara’da K. B. Halk Kültürleri Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları’ndan çıkan “*Tarsus Alan Araştırmaları*” adlı 180 yüzlemlik, büyük boy kitaptır. Kitabın ilk üç bölümü, değerli sanatçı ve araştırmacı Halil Atılğan tarafından hazırlanmıştır. İlk bölümde, Tarsus halk müziğinin yöresel özellikleri, söz, usul, ses genliği, müzik ve makam yapısı ile halk çalgıları üzerinde duran yazar; ikinci bölümde çoğunluğu kendisi tarafından derlenmiş ve notaya alınmış 23 türkü, sözleri ve notalarıyla birlikte verilmiştir. Nota yazıları ve sözler doğru ve düzgün yazılmış olup, türkülere ilişkin bilgiler de usulüne uygun olarak verilmiştir. Üçüncü bölümde ise, kaynak kişilerin resimleri ile bölgede yapılan halk musikisi çalışmalarına ilişkin gazete ve dergi haberleri yer almaktadır.

Yazarın aynı yıl içinde Adana Valiliği Yayınları’ndan çıkan “*Çukurova Türküleri*” adlı kitabı da bölge musiki folkloruna katkı sağlayan kayda değer bir çalışmadır.

Bölgeye ilişkin, bir başka yayının altında TRT Antalya Radyosu Ses ve Bağlama Sanatçısı Erdal İyioz’un imzasını görmekteyiz. “*Teke Yöresi Antalya Türküleri ve Oyun Havaları*” adlı büyük boy kitap, 1999 İzmir basımıdır. Gerek yazıları, gerekse notaları titiz basılmış 220 yüzlemlik kapsamlı kitapta Antalya ve ilçelerinden 116’sı sözlü, 24’ü çalgısal olmak üzere toplam 140 halk ezgisi yer almaktadır. Sekiz bölümden oluşan kitabın sonunda bir de indeks bulunmaktadır. Genelde yörede yaşayan Türkmen aşiretlerinden derlenmiş türkülerin 6 tanesi de uzun havalar olup, bunlar da Avşar bozlağı ile Gurbet havalardan oluşmaktadır. Oyun havaları ise Zeybek, Sallama, Şenlik ve Teke Zortlatması gibi türlerden oluşmaktadır.

Yazar kaynak kişi olarak, genelde TRT Ankara ve özellikle de TRT Antalya Radyosu Sanatçı, Yönetici ve Prodüksörlerinden yararlanmıştır. Yazarın kendi derleyip, notaya aldığı türkü ve oyun havaları da kitapta önemli bir yere sahip olup, ayrıca yazar kendisi de halk işi ezgiler bestelediğini belirtmektedir. Bizce, geleneksel halk musikimize tüm yönleriyle vakif yıllarca yaşamış bir sanatçı olarak, kendisi de bu geleneğe uygun türküler yapmaktadır (Öykünme türküler).

Kitap, boyutu, temiz basımı, türkülerin Abecesel sıralaması, türkü ve oyunlara ilişkin bilgilerin usulüne uygun verilmiş olması nedeniyle yazarın amacına da uygun Antalya halk musikisine ilişkin derli toplu, yararlı bir kaynak oluşturmuştur.

Bölgeye ilişkin önemli bir yayın da 2003 yılında Burdur'da yayımlanmış olan "*Burdur'dan Damlalar*" başlıklı 484 yüzlemlik kapsamlı kitaptır. Değerli halk musikisi sanatçısı Hamit Çine'nin hazırladığı kitap Burdur Valiliği'nin katkılarıyla yayımlanmış olup, Burdur folkloruna ilişkin hemen her şeyi içermektedir. Son 300 yüzlemi ise tümüyle musiki folkloruna ilişkin türkü ve oyun havalarına ayrılmıştır. Boğaz havaları ve Üç Telli Bağlama ile Teke Yöresi Türküleri ve Oyun Havaları hakkında kuramsal bilgiler verildikten sonra, yöreye ilişkin türkü ve oyun havalarının notaları da usulüne göre yazılmış olarak kitapta yerini almıştır.

Hamit Çine, yörenin her kesiminde çok yaygın olan türkü ve oyun havalarını şöyle sınıflandırmıştır: Gurbet Havaları, Teke Zortlatmaları, Teke Zeybekleri, Kabaardıç Kırık Havalar, Dıdıdan ve Boğaz Havaları. Kitapta bazı destan ile türkü ve havaların sözleri ile yöre şivesine ilişkin kapsamlı bir de sözlük yer almaktadır. Yazarın kendi derlemelerinin de yer aldığı türkü notaları, genelde TRT'nin yayınladığı notalardır. Kitabın sonunda türkülerin yine Abecesel bir dizini ile TRT sanatçılarının renkli resimleri de yer almıştır.

Bölgeye ilişkin yeni bir yayın olarak da; E. Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Araştırma Görevlisi Özgür Çelik'in 2010 yılında İzmir'de yayınladığı "*Türk Dünyasında Üç Yaylı Çalgı: Kılıbız, Kamança ve Kabak Kemane*" başlıklı kitaptır. Ege Üniversitesi Yayınları'ndan çıkan 140 yüzlemlik kitap üç bölümden oluşmakta olup, yazarın kabak kemane yapımcısı olan babasına ithaf edilmiştir. Bölgemizi ilgilendiren "*Kabak Kemane*" kitabın üçüncü bölümünde ele alınmış olup, çalgının yapımında kullanılan malzemeler, yapımı, icrası ve bu çalgı ile çalınan örnek eserler işlenmiştir. Kitabın sonunda bibliyografya ile kaynak kişiler (toplam yedi kişi) hakkında da ayrıntılı kimlik bilgileri bulunmaktadır. Sonuçta Orta Asya kökenli bu üç yaylı çalgıyı çeşitli yönleriyle tanıtan yararlı bir yayın olarak değerlendirilebilir.

Yine 2010 yılı Güzü'nde bölgemize ilişkin çıkan bir önemli makale de "*Hatay Türkülerinde Çokkültürlülük İzleri*" başlığını taşımaktadır. E. Ü.'nin sürelisi olarak yayınlanan "*Ege'den*" adlı derginin "*Kültürler Kavşağı Antakya*" adlı özel sayısında, değerli öğrencim Doç. Dr. F. Reyhan Altınay tarafından yayımlanmış olan yazı, Hatay türkülerini "*Çokkültürlülük*" bağlamında inceleyen ve yöre türkülerinin karakteristik öğelerini ortaya koyan analitik bir çalışmadır. Halay türü oyun ve ezgilerin yörede yaygın olduğunu ayrıca uzun havalarda "*Amik ağızı*" diye bir üslubun (tarzın) yaşadığını vurgulamaktadır.

Yöreye ilişkin Kadir Kaymak'ın Türk halk çalgılarından "*sipsi*" adlı çalgıyı tanıtan yazısı, 1982 yılında "*Türk Halk Müziği ve Oyunları*" adlı öğrencim Mansur Kaymak'ın

çıkardığı dergide yayımlanmıştır. Adı geçen derginin aynı sayısında, Hamit Çine'nin "Teke Zortlatması, Teke Otlaması Değildir" başlıklı bir yüzlemlik eleştiri yazısı da yer almıştır.

Bölgeye ilişkin ilginç bir yayın olarak da değerli dostum Yılmaz Taner'in Mahmut İslamoğlu ile birlikte 1979 yılında Lefkoşa'da yayımladığı "Kıbrıs Türküleri ve Oyun Havaları" adlı kitaba değinmek yerinde olacaktır. Tamamı Yılmaz Taner ve Mahmut İslamoğlu tarafından derlenen türkülerin yer aldığı 110 yüzlemlik kitap, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde sözlü ezgiler (türküler), ikinci bölümde sabah fasılları, üçüncü bölümde ise sözsüz ezgiler ve oyun havaları olarak toplam 52 Kıbrıs Türkü ve Oyun Havası bulunmaktadır. Kitabın sonunda Rumların bizden aldığı parçalar da yer verilmiştir (9 parça).

Son olarak, Akdeniz Bölgesine ilişkin 4 önemli bildiri den söz etmek istiyorum. İlki, 1974 yılında Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı tarafından I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Kitabı'nda yayınlanmış olan değerli Alman Etnomüzikbilimci Prof. Dr. Kurt Reinhard'ın "Güney Türk Ağıtlarının Biçimleri" başlıklı bildirisi. Türk Halk Musikisi üzerinde ciddi araştırmaları olan Türk dostu Profesör Reinhard, bildirisinde ağıt terimi üzerinde durduktan sonra ağırlıklı olarak Adana'dan, birkaç tanesi de Antakya ve Gaziantep'ten olmak üzere toplam 129 Ağıt üzerinde yaptığı incelemelerden elde ettiği bilimsel sonuçları, çeşitli zamanlarda kendi derlediği ağıtlardan örneklerle sunmaktadır. Reinhard çalışmasında, ağıtlarımızın hem söz hem de müzikal biçimlerini ortaya koymakta, bu arada kendi derlediği 123 ağıttan on tanesinin de çalgı eşlikli olduğunu belirtmektedir. Ayrıca ağıt sözlerinin %60'ının sekiz heceli olduğunu, 11 heceli olanların oranının ise %35'te kaldığını hesaplamıştır. Bilim adamı, bildirisinin sonuna koyduğu çizelgelerle; ağıtta koşukların yapıları, ağıtların dizileri ve genlikleri, 43 ağıtın tempo kategorileri, sekiz heceli 43 ağıtın ezgi biçimleri, dört kısımlı 41 ağıtın dörder ezgi satırının söylem sonu sesleri, 6. ve son çizelgede de 11 karakteristik kriter ve buna göre seçilmiş 5 ağıtla istatistiksel verilere dayandırdığı bilimsel bir çalışma ortaya koymuştur. Yazar, ağıt ezgilerinin aşıtlarını (dizilerini), Batı'nın çığıruları (Modları) ile karşılaştırmalı olarak vermektedir. Orijinali Almanca olan bildiriye Doç. Dr. Gültekin Oransay Türkçe'ye çevirmiştir.

İkinci bildiri, Özcan Seyhan'ın 1977 yılında I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi kitabında yayınlanmış olan "Silifke Yöresinde Türkmen Ezgileri" başlıklı araştırmadır. Yazar, Selçuklular döneminde 1228 yılından beri Karamanlı Türkmen Boyları'nın yaşadığı Silifke yöresinde geleneklerin büyük ölçüde korunduğunu belirterek, kendi derlediği ve notaya aldığı yörenin uzun hava ve kırık havalarından örnekler sunmaktadır. Ezgiler, biçim, usul ve makam yapıları açısından da incelenmiş ve Hüseyini, Kürdi, Hicaz, Nikris, Neveser, Karcıgar, Uşşak, Hüzzam, Acem, Rast, Saba ve Hicazkâr dizilerinin [aşıtlarının] sevilerek kullanıldığını saptamıştır. Ayrıca yörede kullanılan çalgıları da telli, nefesli ve vurmali olmak üzere üç kümeye ayırarak; yaylılardan Kemane (Kemene), Kemançe; Tırnak Kemanesi, tezenelilerden Bağlama, Cura ve Çöğürden; üflemelilerden de Koval, Düdük ve Zippi ile vurma çalgılardan Zilli Def, Köşeli Davul, Kucak Davulu, Zilli Maşa, Kaşık ve Tandır Kaşık gibi çalgıların kullanıldığını belirtmekte ve bu çalgılar hakkında teknik bilgiler vermektedir. Bildiri, alanda gerçekleştirilmiş ciddi ve yararlı bir araştırmadır.

Üçüncü bildiri, Hamit Çine'nin V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri kitabında 1997 yılında yayınlanmış olan "Boğaz Havaları ve Üç Telli Bağlama"

başlıklı, Burdur ve Teke yöresinde yaşayan konar-göçer Türkmen Aşiretlerinin Musiki folkloruna ilişkin araştırmasıdır. Çine bu çalışmasında, yöreye özgü bir üslup olan Boğaz Havalarının tekniğinden söz etmekte, bu havalardan kendi derleyip notaya aldığı dört tanesini de notasıyla vermektedir. Ayrıca bu havaların eşlik çalgısı olan Üç Telli Bağlama'nın çalış tekniği üzerinde durmaktadır. Alanında yapılmış özgün bir araştırmadır.

Akdeniz bölgesine ilişkin değinmeden geçemediğim dördüncü ve son bildiri, yine Özcan Seyhan'ın 1997 yılında KB'nın V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri kitabında yayınlanmış olan "*Gerali Türküsü Üzerine (Silifke Varyantı)*" başlıklı araştırmasıdır. Yazar, bu türkünün Batı Anadolu'da eşkiyalık döneminde adı geçen halk kahramanlarından Gerali üstüne yakılmış olduğunu belirtip, tarihsel süreç içinde efelik ve zeybekler hakkında etraflı bilgi verdikten sonra, türkünün önce öyküsünü, sonra da uzun türkü sözlerinin tamamını vermektedir. Ezginin ilk önce 1927'de İBK'ınca Alaşehir'de, daha sonra da 1937'de H. B. Yönetken tarafından Afyon dolaylarında bir başka başkantsının (varyantının) derlendiğini belirtmektedir. En sonunda ise sözü türkünün Silifke varyantına getirerek, "*Batı Anadolu'da halk kahramanı Gerali için yaratılan türkünün aşiret göçleri nedeniyle Silifke'ye kadar aktarımından başka bir şey değildir!*" (Seyhan 97:320) demektedir. Türkünün Silifke varyantının notaları da bildiri sonunda yer almıştır.

HALK MUSİKİMİZ İLE İLGİLİ GENEL YAYINLAR İÇİNDE "AKDENİZ BÖLGESİ"

Yalnız Akdeniz Bölgesi musiki folkloru üzerine yazılmış bu kitap, bildiri ve makalelerden başka, genel folklor ve Türk halk musikisini inceleyen yayınlar içinde de Akdeniz Bölgesinin genellikle yer aldığını görmekteyiz. Söz gelimi ünlü halk musikisi ustası Muzaffer Sarısözen'in "*Yurttan Sesler*" (1952) kitabında 5, ve "*Türk Halk Musikisi Usulleri*" (1962) kitabında ise Akdeniz Bölgesinden 15 türkü ve oyun havası yer almıştır. 1964 yılında Neriman ve Nida Tüfekçiler'in birlikte yayınladıkları "*Memleket Türküleri*" adlı kitapta ise Akdeniz Bölgesinden 7 türkü bulunmaktadır. Bu türküler Antalya, Burdur, İçel, Hatay, Isparta, Maraş ve Seyhan (Adana) illerimizi temsil etmektedirler. Türkülerin nota ve sözlerinin yer aldığı kitapta ayrıca türkünün derlendiği yörenin musiki türleri, çalgıları ve oyunları hakkında kısa açıklamalar da yer almaktadır.

Yine ilki 1958'de Ferruh Arsunar'a, diğer üçü 1971-1977 yılları arasında Şemsi Yastıman tarafından yayınlanan "*Türkten Türküler*" adlı 4 defterden 3. ve 4. defterlerde Akdeniz Bölgesinden de toplam yedi türkü bulunmaktadır.

Mehmet Özbek'in 1975 yılında yayınlanan "*Folklor ve Türkülerimiz*" adlı kitabında -notasız da olsa- Akdeniz Bölgesine ait 31 türkü, sözleri ve kısmen de öyküleri ile birlikte yer almıştır.

İçinde Akdeniz Bölgesinin yer aldığı bir başka önemli kaynak da Cemil Demirsipahi'nin 1975 yılında İş Bankası'nca yayınlanan "*Türk Halk Oyunları*" adlı geniş kapsamlı, büyük boy kitaptır. Demirsipahi kitabına, Akdeniz Bölgesinden toplam 92 oyun koymuştur. Bu oyunların yarıdan fazlası sözsüz (çalgısal), geri kalanı da sözlüdür. Oyunların illere göre dağılımı şöyledir: Burdur 31 oyunla en çok oyun alınan il olarak

görülmede, onu sırasıyla 19 oyunla Adana, 13 oyunla İçel, 12 oyunla Isparta, 10 oyunla Maraş ve 7 oyunla Antalya izlemektedir.

Yine 1975 yılında yayınlanan bir başka kaynak, halk musikimiz açısından büyük önem taşımaktadır. Amerikalı yazar L. Picken'in ülkemizde yaptığı uzun araştırmalardan sonra yazdığı "*Folk Musical Instruments of Turkey/ Türk Halk Çalgıları*" adlı 683 yüzelemlik İngilizce kitap, türk halk çalgıları, hatta musikisi üzerine yazılmış en ayrıntılı araştırmadır. Kitapta doğal olarak Akdeniz Bölgesinde çalınan çalgılara da geniş yer verilerek tanıtılmaktadır. Çalgılar, en ilkel düdükten en gelişmiş çalgıya kadar bilimsel yöntemlere uygun olarak sınıflandırılmıştır.

1975 yılı içinde yayınlanmış anılmaya değer bir kaynak da, S. Y. Ataman'ın Yapı Kredi Bankası'nca yayınlanan "*100 Türk Halk Oyunu*"dur. Büyük boy, temiz bir baskı olan kitapta, Burdur'dan 3 Zeybek ve Teke Zortlatması, Silifke'den 5 Sallama Havası ve 1 Samah olmak üzere Akdeniz bölgesinden 9 halk oyunu bulunmaktadır. Oyunların fotoğraflarının yanısıra, notaları da temiz bir baskıyla yer almaktadır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün 1988 yılında yayınladığı "*Türk Halk Ezgileri/Turkish Folk Melodies*" başlıklı üç defter (fasikül), Mehmet Özbek-Yaşar Doruk- Nail Tan üçlüsünce hazırlanmıştır. Bu yayınlar içinde de Burdur'dan 4, Isparta'dan 2, Adana ve Maraş'tan birer tane olmak üzere bölgeden toplam 8 türkü yer almıştır. Ezgilerin sonunda, her ezgi ile ilgili açıklamalar yer almaktadır. KB Halk Kültürünü Araştırma Dairesi' nin (eski MİFAD) 1986- 1990 yılları arasında bir önceki defterlere koşturarak çıkardığı "*Türk Halk Müziği Nota Dizisi*" çerçevesinde, 56 nota yaprağı yayınlanmıştır. Bunlardan 5- 6 kadarı Akdeniz Bölgesindedir. Her iki dizi de özenli ve titiz bir çalışmanın ürünü olup, notalar doğru ve özenli yazılmıştır.

SONUÇ

Akdeniz Bölgesine ilişkin özetlemeye çalıştığım bu çalışmalardan başka, böyle bir çerçeve makalenin dar sınırları içinde değinemediğim daha başka yazı ve makalelerin de bulunduğu kuşkusuzdur. Ancak, sınırlı zaman süresi içinde bunların hepsini ele almak imkânı olmadığından, yalnızca önemli gördüklerimize değinmeye çalıştık. Buna karşılık, bildirimim sonuna oldukça geniş bir bibliyografya ekledim. Bildirimim asıl amacı, bölge ile ilgili olarak bundan sonra yapılacak yeni çalışmalara derli toplu bir kaynak olarak yardımcı olması ve ışık tutmasıdır. Bu anlayış içinde, ana çizgilerle de olsa bölgede yaşayan halk musikisi türleri ve çalgıları ile bölge ezgilerinin birkaç tipik özelliğine değinerek bildirimim bağlamak istiyorum:

Teke yöresinin ağırlıkta olduğu bölge ezgileri, genellikle hızlı akışlı, tartım yönünden 9 birimli aksak tartımın (usulun) çok sevilmesine karşın, basit tartımların da oldukça kullanıldığı, ses genliği genelde bir sekizli içinde kalan, ezgisi genellikle yanaşık seslerden ve küçük aralıklardan oluşmuş, düzüm (ritm) bakımından ise çok zengindir. Başta Gurbet Havaları olmak üzere, uzun havalarla oyun havalarında ise ses genliği daha geniş olup usul yönünden elbette özgür ve kendine özgü bir tavır gerektiren ezgilerdir.

KISALTIILAR

- ABD:** Amerika Birleşik Devletleri
ADK: Ankara Devlet Konservatuvarı
EÜ: Ege Üniversitesi
İBK: İstanbul Belediye Konservatuvarı
KB: Kültür Bakanlığı
MİFAD: Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı
TDK: Türk Dil Kururmu
TRT: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

Kaynakça

- ALTINAY,** F. Reyhan. *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği*, İzmir 2004, Notalı.
- ALTINAY,** F. Reyhan. "Hatay Türkülerinde Çokkültürlülük İzleri". *Egeden*, E.Ü. Rektörlüğü üç aylık süreli yayını, "Kültür Kavşağı Antakya" özel sayısı, İzmir, Güz 2010.
- ARSUNAR,** Ferruh. *Türkten Türküler I*. Dizer Konca Matbaası, İstanbul 1958. "Şemsi Yastıman Sazevi Yayınları no1" Notalı.
- ATAMAN,** Sadi Yaver. *Anadolu Halk Sazları*, Burhaneddin Matbaası, İstanbul 1958.
- ATAMAN,** Sadi Yaver. *100 Türk Halk Oyunu*, Yapı Kredi Bankası Yayını, İstanbul 1975, Notalı.
- ATILGAN,** Halil. "Tarsus'ta Halk Müziği, Tarsus Türküleri, Tarsus'ta Halk Müziği Çalışmaları" *Tarsus Alan Araştırmaları*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2133. Ankara 1998, Notalı.
- ATILGAN,** Halil. *Çukurova Türküleri (1)*, Adana Valiliği Yayınları, Burcu Ofset. Ankara 1998, Notalı.
- BARTOK,** Bela. *Turkish Folk Music from Asia Minor* (ed: B. Suchoff). New York Bartok Archive Studies in Musicology: Princeton University Pres 1976.
- ÇELİK,** Özgür. *Türk Dünyasında Üç Yaylı Çalgı: Kilkobız, Kamança, Kabak Kemane*. E.Ü. Yayınları, Devlet Türk Musikisi Yayın no:10, İzmir 2010, Notalı.
- ÇİNE,** Hamit. "Boğaz Havaları ve Üç Telli Bağlama". *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, K.B. Yayınları: 1872, Ankara 1997, Notalı.
- ÇİNE,** Hamit. *Burdur'dan Damlalar*, (2.Baskı), Burdur 2003, Notalı.
- DEMİRSİPAHİ,** Cemil. *Türk Halk Oyunları*, İş Bankası Kültür Yayınları: 148, Folklor Dizisi:2. Ankara 1975, Notalı.
- GAZİMİHAL,** Mahmut Ragıp. *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, (Çeviriyazım ve yorum: Prof. Mehmet Salih ERGAN - Öğr. Gör. Ahmet Şahin AK). Ötüken Yayın no:656, Kültür Serisi 311, İstanbul 2006, Notalı.
- GEDİKLİ,** Prof. Dr. Necati. *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musikilerimiz ve Sorunları*, E.Ü. Basımevi, İzmir 1999, Notalı
- GEDİKLİ,** Prof. Dr. Necati. "Bartok ve Halk Musikilerinin Uluslararası Sanat Musikisi Etkimesi Sorunu". *Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması*, Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliğinin Yayını. Ankara 2005, Notalı.
- İYİÖZ,** Erdal. *Teke Yöresi Antalya Türküleri ve Oyun Havaları*, Meta Basım, İzmir 1999, Notalı.
- KAYMAK,** Kadir. "Türk Halk Çalgılarında Sipsi". *Türk Halk Müziği ve Oyunları Dergisi*, Cilt:1, sayı:2, Ankara 1982.
- ÖZBEK,** Mehmet. *Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken Basımevi, İstanbul 1975.
- ÖZBEK,** Mehmet-DORUK, Y.-TAN, N. *Türk Halk Ezgileri*, Fasikül 1,2,3. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Nota Yayınları; 1,2,3. Ankara 1988.

- ÖZBOYACI**, İsmail. "Zeybekler". *Bilim, Birlik, Başarı*, sayı: 23, İzmir 1979.
- ÖZER**, Yetkin. "Bartok'un Türk Halk Ezgileri Araştırmasına Katkıları". *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*, İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, 1987.
- PİCKEN**, Laurence. *Folk Musical Instruments of Turkey*, Oxford University Press, New York – Toronto, 1975, Notalı.
- REINHARD**, Kurt. "Güney Türk Ağıtlarının Biçimleri". *I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri*, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1974, Notalı.
- SARISÖZEN**, Muzaffer. *Yurttan Sesler*, Akın Matbaası, Ankara 1952, Notalı.
- SARISÖZEN**, Muzaffer. *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Resimli Posta Matbaası Ltd Şirketi, Ankara 1962, Notalı.
- SAYGUN**, Ahmed Adnan. *Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey*, Budapest, Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences, 1976, Notalı.
- SEYHAN**, Özcan. "Silifke Yöresinde Türkmen Ezgileri". *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, III. Cilt, K.B. Mifad Yayınları:20, Ankara 1977, Notalı.
- SEYHAN**, Özcan. "Gerali Türküsü Üzerine (Silifke Varyantı)". *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, cilt:3. KB Yayınları: 1872, Ankara 1997, Notalı.
- TANER**, Yılmaz- İSLAMOĞLU, Mahmut. *Kıbrıs Türkü ve Oyun Havaları*. Lefkoşa 1979, Notalı.
- TÜFEKÇİ**, Neriman- Nida. *Memleket Türküleri*, Hakan Yayınevi, Yedigün Matbaası, İstanbul 1964, Notalı.
- ÜLKÜTAŞIR**, M. Şakir. *Cumhuriyetle Birlikte Türkiye'de Folklor ve Etnoğrafya Çalışmaları*, Kültür Müsteşarlığı, Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Yayınları:1. Başbakanlık Basımevi, Ankara 1973.
- YALGIN**, Rıza. *Cenupta Türkmen Çalgıları*, Seyhan Basımevi, Adana 1940.
- YALGIN**, Ali Rıza. *Cenupta Türkmen Oymakları*, Kısım IV, Türk Sözü Matbaası, Adana 1934.
- YALGIN**, Ali Rıza. *Cenupta Türkmen Oymakları I,II*. KB Yayınları: 256, Kültür Serisi: 14 (Hazırlayan: Sabahat Emir). Ankara 1977.
- YASTIMAN**, Şemsi. *Türkten Türküler Defter II, III, IV*, Dizer Konca Matbaası, Şemsi Yastıman Sazevi Yayınları, İstanbul 1971, 1975 ve 1977, Notalı.

BATI TRAKYA TÜRKLERİNDE “İLÂHİLER VE NEFESLER”

Doç. Dr. Hüseyin YALTIRIK

TRT İzmir Radyosu Türk Halk Müziği Sanatçısı – Akademisyen

ÖZET

Batı Trakya olarak adlandırılan ve Yunanistan sınırları içinde olup Lozan Antlaşması gereği hakları korunarak yaşamlarını sürdüren Müslümanlar, kültürlerini ve inanç pratiklerini sürdürmektedirler. Müzik ve edebiyat unsurlarının da yer aldığı bu inanç ve kültürel gelenekler içinde ilahiler de yer almaktadır. İslâmiyetin Anadolu sahasında iki farklı rengi olarak kabul edilen “Sünni” gelenek ile “Alevi-Bektaşî” gelenek yan yana bir bahçe içindeki beyaz ve kırmızı güller gibi yaşamaktadırlar. Türk müziği ve edebiyatı alanındaki “ilâhi”lerin her iki kesim tarafından ortaklaşa paylaşıldığı ve aynı ilâhilerin her iki kesimde de ortak ezgilerle seslendirildiği tarafımızdan gözlenmiştir. Özellikle Yunus Emre’nin şiirlerinden oluşan örnekler her iki kesimin ilahileri arasında ön planda yer almaktadır. Bu makalede Batı Trakya’da yaşayan müslüman Türk topluluklarının söyledikleri ilâhilerden tespit ettiğimiz bazı örnekler sunulacaktır.

Anahtar kelimeler: Batı Trakya, Sünni, Alevi-Bektaşî, Müzik, İlâhi, Nefes

“HYMNS AND BREATHS” AMONG THE TURKS IN WESTERN THRACE

ABSTRACT

Surviving by maintaining the rights of the Lausanne Treaty in Western Thrace within the boundaries of Greece, The Muslims are continuing their culture and religious practices. Hymns are also included in the music and literature, which are elements of these beliefs and cultural traditions. Islam in Anatolia is considered as "Sunni" tradition and "Alevi- Bektashi" tradition, which live in the same garden side by side in two different colors like white and red roses. The "hymn"s in Turkish music and literature are shared jointly by both sides and they are performed with the same hymn tunes in both sides as we observed. In particular, the hymn samples of Yunus Emre poetry are forefront at both side. In this article some examples of hymns of the Turkish Muslim community living in Western Thrace will be presented we have compiled.

Keywords: Western Thrace, Sunni, Alevi-Bektashi, Music, Hymn, Breath
(Nefes/Hymn)

Giriş

Türkiye'nin Trakya bölgesinin batısında, Yunanistan sınırları içinde yer alan ve "Batı Trakya" olarak adlandırılan yörede Müslüman olarak yaşamlarını sürdüren Türk toplulukları İslâm dinini Anadolu'daki gibi iki farklı "renk" olarak yaşamakta, aile ve sosyal hayatlarını bu iki rengin geleneklerine göre biçimlemektedirler. Gümülcine ve İskeçe Türkleri'nin "Sünnî" rengine karşılık Seçek Yaylası (Hilia) ve çevrelerinde yaşayan Bektaşî-Alevi toplulukları da doğal olarak Türk Müslümanlığının "Alevi-Bektaşî" kültürü çerçevesinde geleneklerini ve göreneklerini yaşamaktadırlar. Her iki kesimin ortak gelenekleri bulunmaktadır. Bunlardan biri "düğün"dür. Dinî inançlara dair gelenekler farklı iki renk olarak Anadolu ve genelde İslâm coğrafyasındaki gibi aynı Allah'a, aynı meleklerle, aynı kitaba, aynı peygambere ve "Ehl-i Beyt'e" iman başta olmak üzere yan yana yaşanmaktadır. İnanç bağlamında farklı uygulamaların ve yorumların bulunmasının yanısıra ortak edebiyat ve müzik unsurlarının da olduğu gözlenmektedir. "İlâhiler" bunlara örnektir.



Batı Trakya (Kırmızı renkli bölge)

"Yunanistan ile Türkiye arasında, Lozan Antlaşması'na ek olarak imzalanan VI. No.lu Yunan ve Türk Halklarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol'a göre, Türk topraklarına yerleşmiş Rum Ortodoks dinine mensup Türk uyruklularla, Yunan topraklarına yerleşmiş Müslüman dinine mensup Yunan uyrukluların zorunlu mübadelesine gidilmiş, ancak bu protokolün 2. maddesiyle İstanbul'da oturan Rumlar ile Batı Trakya'daki Müslümanlar muaf tutulmuştur. Batı Trakya'daki dinî hayat çeşitli antlaşmalar ve iç hukuk düzenlemeleriyle biçimlendirilmekte ve din unsuru hep ön planda tutulmaktadır. 1913 yılında Yunanistan ile Türkiye arasında imzalanan Atina Antlaşması'nın 11. maddesine göre, Yunanistan'da bırakılan Müslüman-Türk halkının can ve mallarıyla namus, din, mezhep ve âdetlerine tam bir özen ve saygı gösterileceği ve bu halkın, Yunan asıllı olan Yunan uyrukluların taşıdıkları medeni ve siyasal hakların tümüne sahip olacakları ifade edilmektedir. Lozan'dan önceki uygulamalar 1913 Atina Antlaşması'na göre yapılmaktaydı. Yunanistan 1913 Atina Antlaşması'nı iç hukuk haline getirince 1920 tarih ve 2345 sayılı "İslam Cemaatları

kanunu, müftülükler ve başmüftü seçimiyle İslam cemaatlerine ait varidat-ı evkafın sureti idaresine müteallik kanun" çıkarılmıştır ki, bu yasayla Müslüman Türk Azınlığına başmüftü ve müftülerini özgürce seçme ve dinî hayatlarını gereği gibi idame ettirme hakkı sağlanmıştır. Ne yazık ki, antlaşmalara ve yöneticilerin verdiği taahhütlere Yunanistan'ın uymadığı görülmektedir. Halkın seçtiği fakat antlaşmalara rağmen Yunan devletinin tanımadığı Gümülcine ve İskeçe'de iki müftü ile Yunan devletinin atadığı fakat halkın büyük bir kısmının kabul etmediği Evros, Gümülcine ve İskeçe'de olmak üzere üç müftü bulunmaktadır. O dönemde Batı Trakya'daki Müslüman Türk Azınlığı cismen Hristiyanlarla iç içe olmasına karşın ruhen ayrı yaşamaktaydı. En çok karşılaştıkları alan, alış-veriş ve iş ortamlarıydı. Bu durum uzun yıllar sürdü. Günlük yaşantıda sosyal ilişkiler "iyi" olmasına rağmen hep bir çekimserlik hakimdi. Batı Trakya'da pek çoğu Anadolu'daki âdetlere paralellik arzeden düğün, sünnet, doğum, ölüm gibi önemli günlerde mevlit okutma geleneği, hatim cemiyetleri, hafızlık törenleri, vaazlar, özel kandil programları, ramazanlar, sahur davulları, iftar topları, teravih namazları, aşure etkinlikleri ve hıdırellez kutlamaları ile olabildiğince yoğun kültür birikimi yaşanmaktadır.¹ Bu ortak âdetler ve gelenekler bağlamında söylenen ilâhilerden bazıları şunlardır: *Canım kurban olsun senin yoluna, Tevbe edelim zebimize*², *Ey saadet burcunun mahı Muhammed Mustafa, Sevdim seni mabuduma canan diye sevdim, Araya araya bulsam izini, Bu dünyadan gider olduk, Şol Cennetin ırmakları...*

İlâhiler içinde Yunus Emre'nin ilâhileri yaygınlık açısından önceliklidir. Öyle ki, gerek Sünni gerek Bektaşî-Alevi çevrelerin her türlü inanç pratiklerinde öncelikle okunan ilâhilerdendir. Bunun temel sebebi Yunus Emre'nin 12. yy.da arı bir Türkçe ile yazması ve şiirlerinin geniş halk kitlelerince benimsenmiş olmasıdır. 14. yy.dan itibaren Balkanlara; dolayısıyla Trakya'ya ve Batı Trakya'ya Anadolu'dan gönderilen Türk toplulukları benimsemiş buldukları sözlü kültür ürünlerini beraberlerinde Batı Trakya'ya da taşımışlar ve kuşaktan kuşağa aktarmışlardır. Bu aktarım hem sözlü hem de cönkler ve mecmualar yoluyla yazılı kaynaklara taşınmıştır. Bu kaynaklardan nefes mecmuaları – yerel tanımlamayla "nefes defterleri" – halen kullanılmaktadır³.

2009 yılında Batı Trakya'da Evros Vilayeti'ne bağlı Seçek (Hilia) Yöresi Seyit Ali Sultan Süreği Alevi – Bektaşî köylerinde yaptığım alan araştırması çalışmalarında, karşılaştığım nefes defterlerinde yer alan çeşitli nefesler yanında, ilâhilerin de bulunduğunu tespit ettim ve bunların örneklerini kayıt ederek belgeledim. Bununla birlikte İskeçe ve Gümülcine'de yaşayan Sünni soydaşlarımızdan da ilâhiler dinlemek ve kaydetmek suretiyle bu topluluklarda varolan başlıca örnekleri tespit ettim. Bu alan araştırmalarından elde edilen ilâhi örneklerinden bir seçki aşağıda yer almaktadır. Söz konusu ilâhilerin ezgisel yapıları Anadolu'daki örneklerle benzemekle birlikte; yerel ağız ve müzik karakteristiklerinin incelenmeye değer olduğu tarafımdan tespit edilmiş ve gelecekteki çalışmalarda bu incelemelere de yer verilecektir.

¹ İbrahim Şerif (Gümülcine Seçilmiş Müftüsü), "Batı Trakya Müslüman Türklerinde dinî ve sosyal hayat", <http://www.diyandergisi.com/diyand-dergisi-139/konu-803.html>

² Bu ilâhinin güftesi Şeyh Kamil Efendi'ye ve bestesi de Zekâi Dede'ye aittir.

³ Bkz. Hüseyin YALTIK, "Trakya'da ve Batı Trakya'da Seyyid Ali Sultan Bektaşîleri ve Müziği", Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, Gazi Üniversitesi, S. 53, ss. 331-344, Ankara, 2010.

AŞKIN İLE ÂŞIKLAR

Aşkın ile âşıklar
Yansın Ya Rasûlallah
İçip aşkın şerabın
Kansın Ya Rasûlallah

Şol seni seven kişi
Verir yoluna başı
İki cihan güneşi
Sensin Ya Rasûlallah

Şol seni sevenlere
Kıl şefaatt onlara
Mümin olan tenlere
Cansın Ya Resulallah

Âşık oldum dildare
Bülbül oldum gülzare
Seni sevmeyen nare
Yansın Ya Resulallah

Şol seni seven sübhan
Oldu kamuya sultan
Canım yoluna kurban
Olsun Ya Resulallah

Âşık Yunus'un canı
İlm ü şefaatt kânı
Alemlerin sultanı
Sensin ya Rasûlallah!

AŞIKIZ MUHAMMED'E

Aşıkız Muhammed'e
İnandık o sermede
Şanı büyük Ahmed'e
Kavuşturun Rabbim bizi

Sultanlar sultanına
Ol şefaatt karına
Dertliler dermanına
Kavuşturun Rabbim bizi

Dünyada ravzasına
Ukbada rızasına
Cennette safasına
Kavuşturun Rabbim bizi

A'line ashabına
Yarine ahbabına
Sevgili yaranına
Kavuşturun Rabbim bizi

Hak yolda duranlara
Ünsiyet kuranlara
Mahbubu bulanlara
Kavuşturun Rabbim bizi

Cennete girenlere
Kevserden içenlere
Rahmete erenlere
Kavuşturun Rabbim bizi

AMAN ALLAH İLLÂLLAH

Seher vakti bülbüller
Ne de güzel öterler
Açınca tüm çiçekler
Birlikte zikrederler

Aman Allah illâllah
Dertlere derman Allah
Gönüle şifa veren
Lâilâhe illâllah

Akşam olur giderler
Boyun büker çiçekler
Kim bilir ne söylerler
Feryad eder bülbüller

Aman Allah illâllah
Dertlere derman Allah
Gönüle şifa veren
Lâilâhe illâllah

Onlarda bütün dertler
Yine de şükrederler
Salat selam söylerler
Beytullaha giderler

Aman Allah illâllah
Dertlere derman Allah
Gönüle şifa veren
Lâilâhe illâllah

BU DÜNYADAN GİDER OLDUK

Bu dünyadan gider olduk
Kalanlara selam olsun
Bizim için hayır dua
Kılanlara, selam olsun

Ecel büke belimizi
Söyletmeye dilimizi
Hasta iken halimizi
Soranlara, selam olsun

Tenim ortaya açıla
Yakasız gömlek biçile
Bizleri ılık su ile
Yuğanlara, selam olsun

Azrail alır canımız
Kurur damarda kanımız
Yıkayıp da kefenimiz
Saranlara, selam olsun

Veda ettik postumuza
Gider olduk dostumuza
Namaz için üstümüze
Duranlara, selam olsun

Dünyaya gelenler gider
Dönüşsüz bir yola gider
Bizim halimizden haber
Soranlara, selam olsun

Miskin Yunus söyler sözün
Yaş doldurmuş iki gözün
Bizi bilmeyen ne bilsin
Bilenlere, selam olsun

ARAYA ARAYA BULSAM İZİNİ

Araya araya bulsam izini
İzinin tozuna sürsem yüzümü
Hak nasib eylese görsem yüzünü
Ya Muhammed Canım arzular seni

Bir mübarek sefer olsa da gitsem
Kâbe yollarında tozlara batsam
Hub cemalin birkez düşümde görsem
Ya Muhammed Canım arzular seni

Zerrece kalmadı kalbimde hile
Sıdk ile girmişem ben bu hak yola
Ebu Bekir, Ömer, Osman'da bile
Ya Muhammedi Canım arzular seni

Ali ve Hasan, Hüseyin anda
Sevdası gönüllerde muhabbet canda
Yarın mahşer günü Hak divanda
Ya Muhammed Canım arzular seni

Yunus metheyledi seni dillerde
Dillerde dillerde her gönüllerde
Araya araya gurbet illerde
Ya Muhammed Canım arzular seni

BİZDEN SELAM GÖTÜRÜN

Geçtiğiniz yollara
Bizden selam götürün
Hak-dost diyen dillere
Bizden selam götürün

Kutlu Hicaz çölüne
Hakk'ın solmaz gülüne
O Müminler seline
Bizden selam götürün

Girenler dostun başına
Düşmez küfrün ağına
Mübarek Nur dağına
Bizden selam götürün

Yağan Nur-i Hüdaya
Merve ile Safa'ya
Muhammed Mustafa'ya
Bizden selam götürün

Yalvarıp Rabbimize
Dualar edin bize
Muazzam Kâbe'mize
Bizden Selam götürün

Her yönelen Allah'a
Çıkar nurlu sabaha
Âl-i Rasûlullah'a
Bizden selam götürün

Girersiniz ihrama
El sürmeden harama
Sahabe-i Kiram'a
Bizden selam götürün

Lebbeyk deyip boyuna
Koşun zemzem suyuna
Beni Haşim soyuna
Bizden selam götürün

Mekke ile Medine
İki eşsiz hazine
Cihanyar-ı güzine
Bizden selam götürün

Kavrulan açık başa
Öpülen siyah taşta
Gözlerden akan yaşta
Bizden selam götürün

Yetişir Cemal gayri
Çok sözün yoktur hayri
Hüccaca ayrı ayrı
Bizden selam götürün

EY RAHMETİ BOL PADIŞAH

Ey rahmeti bol padişah,
Cürmüm ile geldim sana,
Ben eyledim hadsiz günah,
Cürmüm ile geldim sana.

Hadden tecavüz eyledim,
Günah deryasın boyladım,
Malum sana ben neyledim,
Cürmüm ile geldim sana.

Utanmadım hiçbir zaman,
Ettim günah gizli ayân,
Vurma yüzüme el-amân,
Cürmüm ile geldim sana.

Aslım bir damlacık meni,
Halk eyledin ondan beni,
Seviyorum rabbim seni,
Cürmüm ile geldim sana.

Gerçi çoktur fiski fücûr,
Sayılmaz bendeki kusur,
Fakat senin adın gafur,
Cürmüm ile geldim sana.

Günahımla dolar cihan,
Sana ayân zâhir nihan,
Boldur sende elbet ihsan
Cürmüm ile geldim sana.

Adın senin gaffâr iken,
Ayıp örten Settar iken,
Kime gidem sen vâir iken,
Cürmüm ile geldim sana.

Doğru bir kulluk etmedim,
Rızan üzere gitmedim,
Emirlerini tutmadım,
Cürmüm ile geldim sana.

Milyonlarca etsem günah,
Sensin öyle bir padişah
Lâ-taknetû yeter penah,
Cürmüm ile geldim sana.

İsyanda Kuddusi şedîd,
Kullukta bir battal pelîd,
Kesmem senden asla ümîd,
Cürmüm ile geldim sana.

BEN YÜRÜRÜM YÂNE YÂNE

Ben yürürüm yâne yâne
Aşk boyadı beni kâne
Ne âkilem ne divâne
Gel gör beni aşk neyledi

Gâh eserim yellere gibi
Gâh tozarım yollar gibi
Gâh akarım seller gibi
Gel gör beni aşk neyledi

Akar su gibi çağlarım
Dertli ciğerim dağlarım
Şeyhimi anıp ağlarım
Gel gör beni aşk neyledi

Tut elimden kaldır beni
Yâ vaslına erdir beni
Çok ağlattın güldür beni
Gel gör beni aşk neyledi

Ben yürürüm ilden ile
Şeyh ararım dilden dile
Gurbette hâlim kim bile
Gel gör beni aşk neyledi

Bir mecnun olup yürürüm
O yâri düşte görürüm
Uyanıp mahzun olurum
Gel gör beni aşk neyledi

Miskin Yunus biçâreyim
Baştan ayağa yâreyim
Dost ilinden âvâreyim
Gel gör beni aşk neyledi

MUHAMMED'E MUHAMMED'E

Canı dilden âşık oldum
Muhammed'e Muhammed'e
Mevlam layık eyle bizi
Muhammed'e Muhammed'e
Sallallahu ala Muhammed
Sallallahu aleyke Ahmet

Aklı olan arif olsun
Ciğer yansın püryan olsun
Bir canım var kurban olsun
Muhammed'e Muhammed'e
Sallallahu ala Muhammed
Sallallahu aleyke Ahmet

Rüyada görüştür bizi
Murada eriştir bizi
Mevlam sen kavuştur bizi
Muhammed'e Muhammed'e
Sallallahu ala Muhammed
Sallallahu aleyke Ahmet

ŞOL CENNETİN IRMAKLARI

Şol Cennetin ırmakları
Akar Allah deyu deyu
Çıkmış İslam bülbülleri
Öter Allah deyu deyu

Aydan aydındır yüzleri
Şekerden tatlı sözleri
Cennette huri kızları
Gezer Allah deyu deyu

Yunus Emre var yârına
Koma bugünü yarına
Yarın Hakk'ın didarına
Çıkam Allah deyu deyu

ÖLMEYE ÇARE Mİ VAR

Gururlanma insanoğlu
Ölmeye çare mi var
Hazen görmüş bir gül gibi
Solmamaya çare mi var

Hayat denen dolap döner
Bütün mahlûk olan biner
Yağı biten kandil söner
Sönmemeye çare mi var

Hiç aldanma mala mülke
Gitmez isen doğru yola
Tatlı canın azraile
Vermemeye çare mi var

Hiç güvenme can dostuna
Uçuşurlar mal kastına
Çıkıp teneşür üstüne
Yatmamaya çare mi var

Düşünmezsın hiç ölmeyi
Terk etmezsın hiç gülmeyi
Yakası yok ak gömleği
Giymemeye çaremi var

Nerde ecdad nerde ata
Hak'ka karşı yapma hata
Taput denen ağaç ata
Binmemeye çare mi var

Daim yürür Hak izinde
Hak'kı söyler her sözünde
Dört kişinin omuzunda
Gitmemeye çare mi var

Kalkacaktır gözden perde
Göreceksin yarın, nerde
Ev kazılmış kara yerde
Yatmamaya çare mi var

Münker nekir gelecektir
Rabbin kimdir diyecektir
Mümin cevap verecektir
Vermemeye çare mi var

SEHER VAKTİ

Seher vakti can kuşum
Hu diyor yarabbi hu
Divanına durmuşum
Dilimde edep ya hu

Ya hu ya hu ya illâllah hu

Bülbüller ses verir hu
Güller nefes verir hu
Divanına durmuşum
Dilimde edep ya hu

Ya hu ya hu yahu illâllah hu

Bulutlar nazla uçar
İnciyle mercan sacar
Çöllerde güller açar
Ne hoş bir sevgidir hu

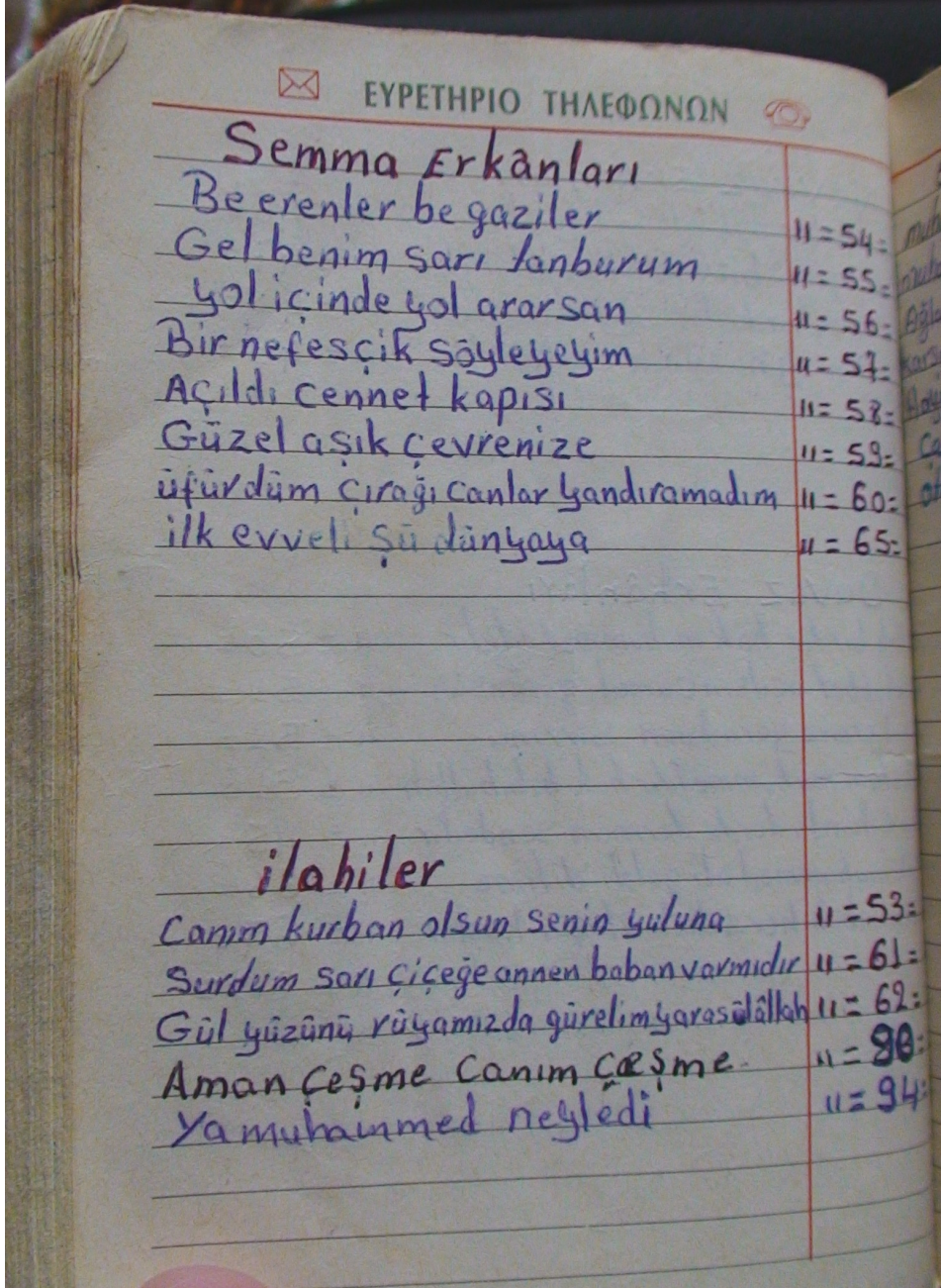
Ya hu ya hu yahu illâlah hu

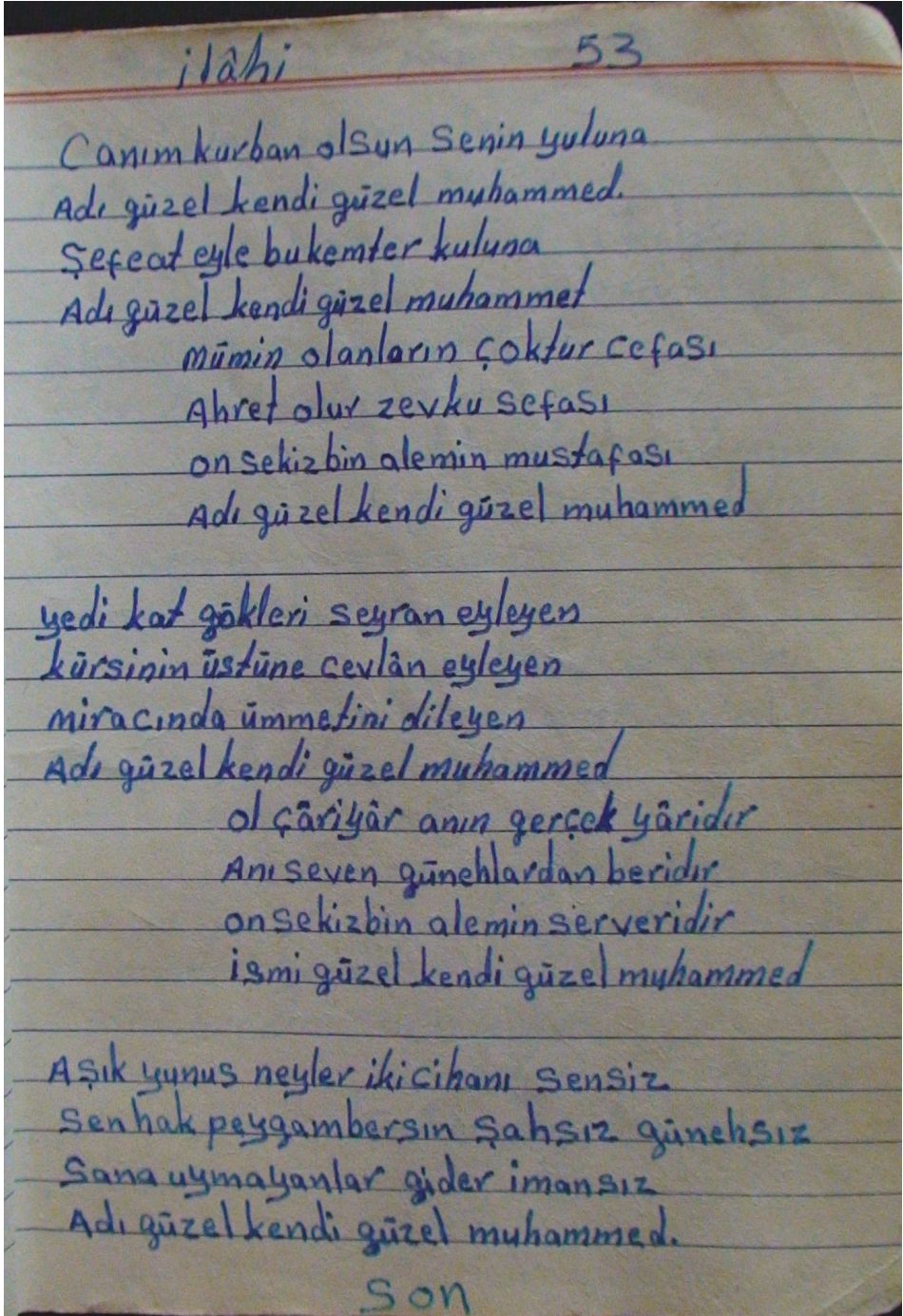


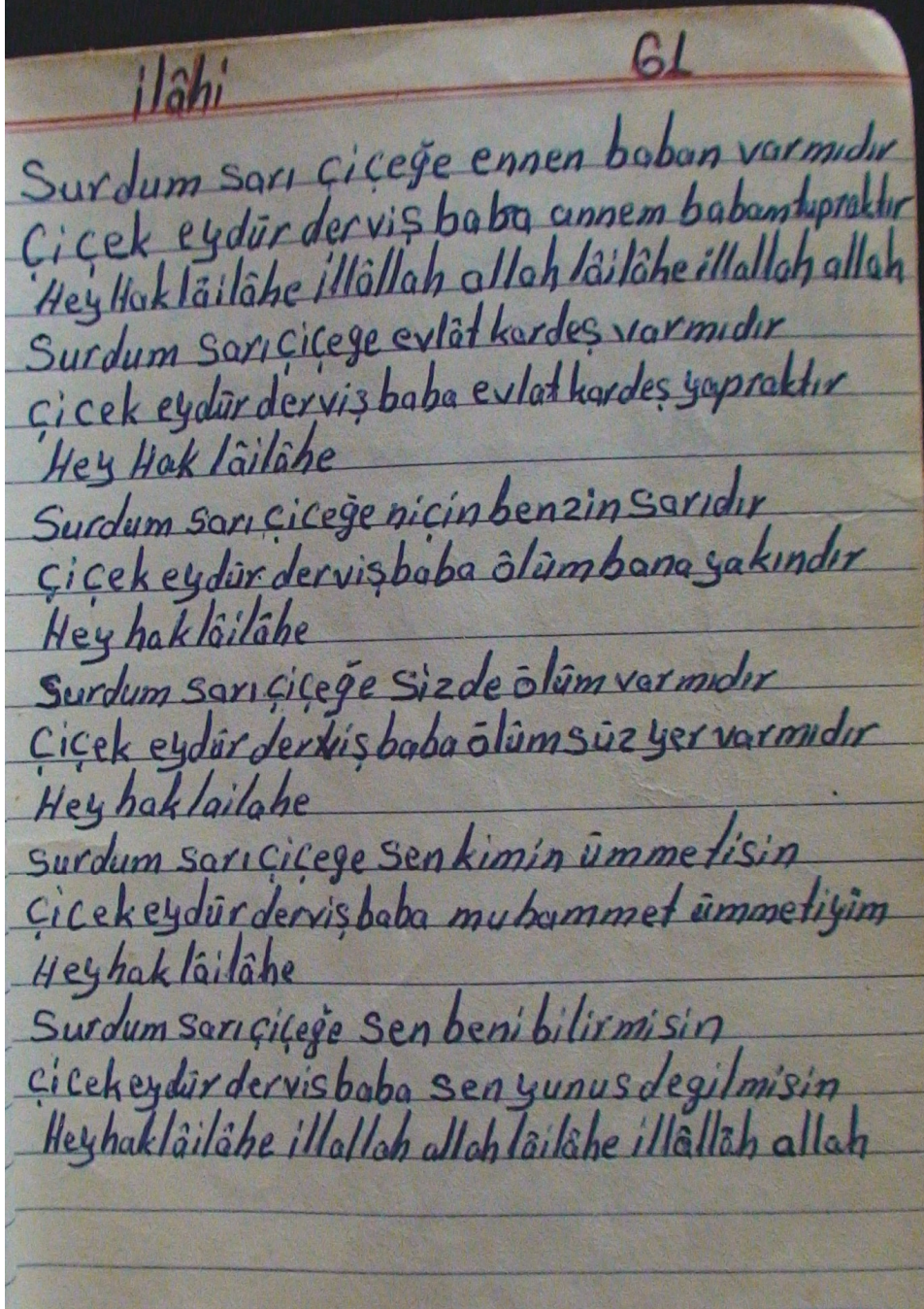
Batı Trakya'da Evros Vilayet sınırları içinde yer alan Secek Yaylası ve Seyyid Ali Sultan Süreği Bektaşî Köyleri

Alevi-Bektaşî kültür dairesindeki nefes defterlerinde yer alan ilâhiler "Âyin-i Cem"lerde nefeslerle birlikte söylenmektedir. Özellikle geceler olan "Nevruz, Lokma Erkânı, Nasip Alma" vb. tören ve ritüeller ile "Birlik" muhabbetlerinde oturak nefesleri sırasında nefeslerin yanında ilâhiler de sıkça söylenmektedir.

Batı Trakya'da Seyit Ali Sultan Alevi-Bektaşîlerinin nefes defterlerinde yer alan ilahilerden örnekler:







Sonuç

Batı Trakya'da İslam dininin farklı iki rengi olarak yaşanan Sünni ve Alevi-Bektaşî geleneği uygulamalarında, ilâhiler ortak edebiyat ve müzik unsurlarıdır. Bu ortak unsurlar dinsel/ geleneksel pratiklerde her iki kesimi birbirine yaklaştırabilecek bir kültürel potansiyeli de beraberinde taşımaktadır.

Bu alanda yapılan araştırmalar ve yayınlar günümüz itibariyle yeterli değildir. Yunanistan ile Türkiye arasında çok yakın ve dostane ilişkilerin kurulamaması, üniversiteler arası ilişkilerin geç başlamış olması, özellikle Batı Trakya'da Evros vilayeti sınırları içinde varlıklarını sürdüren Seyit Ali Sultan süreği Alevi-Bektaşî topluluklarına Türkiye'den derleme-araştırma amacıyla ulaşmaya çalışan akademisyen ve sanatçılara, Yunan makamlarınca kolaylık sağlanmaması hatta vize engeliyle karşılaşılması gibi sebepler bunda etkili olmuştur. Avrupa Birliği süreci içinde Yunanistan bu tür uygulamalarından vaz geçmeye yönelmiş; gerek kendi yurdunda yaşayan Müslüman/Türk vatandaşlarına gerekse dışarıdan gelecek araştırma yapmak isteyenlere gerekli kolaylığı göstermeye başlamıştır. Bu ılımlı kültürel iklim ortamında üniversiteler karşılıklı olarak işbirliği yapmalı; sanat köprüleriyle komşuluk ve dostluk anlayışı geliştirilmelidir. Bu sayede tarih, edebiyat, folklor, müzik vb. alanlarda araştırmalar yapılarak, halk kültürüne ve toplum bilimleri alanına katkılar sağlanmalıdır.

Kaynakça

- ŞERİF**, İbrahim. (Gümölcine Seçilmiş Müftüsü), "Batı Trakya Müslüman Türklerinde Dinî ve Sosyal Hayat", <http://www.diyanetdergisi.com/diyamet-dergisi-139/konu-803.html>
- YALTIRIK**, Hüseyin. "Trakya'da ve Batı Trakya'da Seyyid Ali Sultan Bektaşîleri ve Müziği", Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, Gazi Üniversitesi, S. 53, ss. 331-344, Ankara, 2010.
- YALTIRIK**, Hüseyin. *Tasavvufî Halk Müziği (İlahiler-Nefesler-Tatyanlar-Deyişler-Semahlar)*, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara 2003.
- YALTIRIK**, Hüseyin, Özel Arşiv (Hasan Çengel ve Mehmet Çengel'e ait Nefes Defterleri, Ruşanlar Köyü, Babalar Köyü, Mehrikoz, Hebilköy, Mesimler, (Seçek Yaylası) Derleme ses-görüntü kayıtları; Gümölcine, İskeçe, Dimetoka Derme ses-görüntü kayıtları; yöreden edinilen evrak ve matbuat)

TÜRKİYE VE KUZEY DOĞU BULGARİSTAN DELİORMAN TÜRKLERİNİN KINA HAVALARINDA BİR VARYANT ÜZERİNE İNCELEME: “AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI”

Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY*

ÖZET

Türkiye’de ve Türklerin yaşadığı coğrafyalarda “düğün ritüelleri” kültürel kodların bütün canlılığıyla yaşadığı/yaşatıldığı, bir kuşaktan diğerine kültürel aktarımın gerçekleştirildiği ve toplumsal bağların güçlendirildiği alanlardır. Günümüzde Balkanlar’daki Türklerin düğün ritüellerinin de Anadolu’daki örneklerinden az çok farklılıklarla sürdürülmeye çalışıldığı gözlenmektedir. Kuzey Doğu Bulgaristan’da Deliorman Türklerinin yaşadığı Rusçuk, Razgrad ve Şumnu’ya bağlı köylerde “düğün gelenekleri” bağlamında kadınlarla yapılan görüşme, gözlem ve kayıtlarla düğün pratikleri bağlamında seslendirilen kına – düğün havaları, dikkate değer ölçüde ve nitelikte halk müziği dağarını gözler önüne sermiştir. Makalede bu coğrafyada gerçekleştirilen alan araştırması ve belgeleme çalışmalarındaki bulgulardan yola çıkılarak, Anadolu sahasında da bilinen bir ortak ezginin/türkünün “varyant” (eş ve/veya benzer metin) olma özelliği üzerine bir inceleme ve notalı örnek ezgiler sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Deliorman, Türkler, halk müziği, kına havası, varyant/versiyon.

A REVIEW ON THE VARIANT OF HENNA SONGS IN TURKEY AND THE TURKS IN DELİORMAN IN THE NORTH – EAST OF BULGARIA: “AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI”

ABSTRACT

Wedding rituals are the areas in which all vibrancy of cultural codes live and culture transmit from one generation to another along with the social relations stronger in Turkey and the Turks living in all geographies. Nowadays, it is observed that the wedding rituals of the Turks in the Balkans have been maintaining with more or less differences of the Anatolian wedding ritual samples. Henna and wedding songs in the context of the "wedding traditions" in women interview, observation, and voiced in the context of this, of course are significant in folk music repertoire in the villages of Russe, Razgrad, Şumen inhabited by the Turks in Deliorman in the North East of Bulgaria. In the article a review on a shared folk song as "variant" a common tune (spouse and/or similar text) and sample tunes with notations known in Anatolia, too, through the field researches and documentation of the work carried out in this region findings.

Key Words: Deliorman, The Turks, folk music, henna song, variant/version.

* E.Ü. DTMK Ses Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi.

Giriş

Toplumbilimleri alanında “kültürel çalışmalar” (=cultural studies) olarak tanımlanan teorik ve pratik araştırmalar yöntem bakımından “bağlam” merkezli olarak yürütülmekte olup bu araştırmaların başlıca bağlamları “doğum – düşün – ölüm” ritüelleridir. İnsanoğlunun kültürel evriminde geçirdiği aşamalar bakımından bu üç temel bağlam “zaman–mekân, geleneksellik–modernité, kent toplumu–kırsal toplum, benzerlik–biriciklik” paradigmalarına göre çeşitlilik gösterir. Türkiye’de ve Türklerin yaşadığı tüm coğrafyalarda ise özellikle “düşün ritüelleri” kültürel kodların bütün canlılığıyla yaşadığı ve/veya yaşatıldığı, bir kuşaktan diğerine kültürel aktarımın gerçekleştirildiği alanlardır.

Düşün ritüelleri, evlilik olayının duyurulması, ailelerin akrabalık ilişkilerinin meşrulaştırılması amacıyla çok sayıda ve çeşitlilikte “töre – tören, kutlama – kutsama” gibi pratiklerin gerçekleştirilmesiyle toplumsal bağların güçlendirildiği bağlamlardır. Anadolu halk kültüründe düşün ritüelleri; düşün öncesi (görücülük, dünürçülük, kız isteme, söz kesimi, şerbet, nişan, düşün okuntusu, çeyizin gitmesi/sergilenmesi, gelin hamamı vb.); düşün aşaması (kız ve erkek kınası, damat traşı, gelin göçürme, nikâh, gerdek, yüz görümlüğü, duvak – paça vb.); düşün sonrası (gelinlik – güveylik töreleri vb.) olmak üzere bir dizi kalıp geleneğin gerçekleştirilmesini içerir. Bütün bunların yanı sıra, köy, kasaba, varoş ve kent toplumları bakımından ele alındığında ise düşün ritüellerinin farklı kültürel kodlar ve farklı parametrelerle şekillendiği gözlenir.

Anadolu’daki en eski topluluklarda evlilik ve aile kavramının varlığına ilişkin ilk bulgular, anaerkil aile geleneğinden babaerkil (ataerkil) geleneğe geçiş sürecinde “kadının” çocuk teminindeki belirleyici rolü nedeniyle toplumsal konumu bakımından önde ya da eşit konumda olduğunu göstermektedir. Hatta o çağlarda evlilik müessesesine ilişkin bazı kanunların varlığı ile sözlülük, nişanlılık benzeri uygulamaların olduğu da bilinmektedir. Anadolu’ya göç eden Orta Asya kavimleri ile İslâm kültür dairesindeki toplumlar ve diğer inanç sistemlerine bağlı topluluklar da, Anadolu’daki düşün ritüellerinin “senkretik” bir niteliğe bürünmesini sağlamıştır.

Günümüzde Balkanlar’daki Türklerin düşün ritüellerinin ise Anadolu’daki örneklerinden az çok farklılıklarla sürdürülmeye çalışıldığı gözlenmektedir. Bu topluluklardan Kuzey Doğu Bulgaristan’da Deliorman Türklerinin önemli bir bölümünün yaşadığı Rusçuk, Razgrat ve Şumnu’ya bağlı köylerde 27 – 30 Ağustos 2013 tarihlerinde “düşün gelenekleri” bağlamında alan araştırması ve belgeleme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Türkiye ile Kültürel İlişkiler Güneş Derneği’nce “Deliorman Türklerinin Düşün Gelenekleri, Müzikleri ve Kıyafetleri” adıyla projelendirilerek, sonuç raporlarının bir kitap ve DVD eşliğinde yayına dönüştürüldüğü bu projenin yürütücüsü ve araştırmacıları; Mecbure Efraimova (Güneş Derneği Başkanı – Rusçuk), Desislava Tiholova (Folklor ve Mitoloji Uzmanı – Rusçuk), Doç. Dr. Hüseyin Yaltrık (TRT İzmir Radyosu THM Sanatçısı, Akademisyen – Türkiye) ve Doç. Dr. F. Reyhan Altınay (E.Ü. DTMK Ses Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi – Türkiye) olup Güneş Derneği’nin diğer daimi üyeleri bu projenin çeşitli evrelerinde görev almışlardır. Kuzey Doğu Bulgaristan’da Deliorman Türklerinin yaşadığı Rusçuk’a bağlı Yeniceköy ve Ödennik Köyü, Razgrat’a bağlı Torlak ve Caferler Köyü ile

Şumnu'ya bağlı Çukurköy'de kadınlarla yapılan görüşme, gözlem ve kayıtlarla düğün pratikleri ve bu pratiklerin bağlamında seslendirilen kına – düğün havaları, dikkate değer ölçüde ve nitelikte halk müziği dağarını gözler önüne sermiştir.

Bu bağlamda, gerek Anadolu'da gerekse Kuzey Doğu Bulgaristan Deliorman Türkleri'nde düğün ritüellerinin; gelenek – görenek, giyim – kuşam, müzik – dans, sözlü edebiyat ürünleri, toplumsal – bireysel kalıp tutum ve davranışlar vb. gibi çeşitli boyutlarıyla analiz edilerek çözümlenmesi genel olarak kültürel çalışmaların – özel olarak da halk bilimi ve etnomüzikoloji disiplinlerinin başlıca inceleme alanıdır. Makalede ise bu coğrafyada gerçekleştirilen alan araştırması ve belgeleme çalışmalarındaki bulgulardan yola çıkılarak, Anadolu sahasında da bilinen bir ortak ezginin/türkünün "varyant (eşmetin)" olma özelliği üzerinde bir niceleme sunulmaktadır.

Kavramsal çerçeve

Halkbilimi disiplininin başlıca inceleme bağlamları olarak geçiş törenlerinin (*rites of passage*) en renkli evlilik törenleridir. "Tören–ayın–ritüel" kavramları bu geçiş aşamalarının tanımlanması ve analizi bakımından öne çıkan kavramlardır. Ayın ve tören kavramları, dinsel ve seküler olanın ayırt edilmesinde iş görürken, ritüel bu iki kavramı da içeren genişlikte çözümleyici ve/veya anlamlandırıcı bir kavram olarak kullanılır. Gennep'e göre, geçiş törenleri statüdeki bir değişimin (örneğin, gençlikten yetişkinliğe, bekârlıktan evliliğe geçiş) beraberinde getirdiği ritüellerin üç evresi vardır ve bu üç evrenin her birisi, açık sembolik sınırlamalarla birbirinden ayrılır, der.¹

Günümüz toplumbilimleri aile kavramı, evlilik ve bu kavramların toplumsal bağlamdaki anlam ve içerikleri konusunda çeşitli yaklaşımlar sunarken, ailenin bir çekirdek grup olmasından çok sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik çerçevede anlaşılmasına odaklanır.² Evlilik kurumunun bu yapı içerisindeki törensel kısmında ise bir toplumdaki diğerine çeşitlilik ve iç içe geçmişlik arz eden görünüme dikkat çekilir.³ Tarihsel bakımdan aile kavramını irdeleyen görüşler ise doğal, biyolojik, toplumsal olay, olgu ve koşulların etkisiyle aile kurumunun ve evlilik olayının biçim/içerik olarak farklılaştığına işaret ederek, bugünkü biçimin de tek ve sonsuz olmadığı ifade edilir.⁴ Düğün ritüelleri tıpkı diğer sembolik ve tekrar eden davranış kalıplarında olduğu gibi bireyin toplumsal alandaki rolünü, statüsünü belirginleştirirken, aynı zamanda bir gruba bağlı olması ve kabul görmesi gibi işlevlerin de gerçekleşmesine olanak sağlar.⁵ Birey açısından bu gelişmeler cereyan ederken, düğün ritüelinin bir tür toplumsal örgütlenme ve organizasyon niteliği taşıması nedeniyle sosyal norm, geleneksel, dinsel ve ekonomik boyutları itibarıyla de "kamusal" bir katılım ve etkileşimi görünür kılar.⁶

¹ Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev: O. Akınhay – D. Kömürçü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, s. 257.

² Bkz. Doğan Ergun, *100 Soruda Sosyoloji Elkitabı*, İmge Kitabevi, 8. Baskı, Ankara, 2006, ss. 241 – 242.

³ Bkz. Kudret Emiroğlu – Suavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, ss. 293 – 296.

⁴ Bkz. Orhan Hançerlioğlu, *Toplumbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul, 1996, ss. 14 – 15.

⁵ Gordon Marshall, *a.g.e.*, ss. 623 – 624.

⁶ Kudret Emiroğlu – Suavi Aydın, *a.g.e.*, s. 809.

Türkiye ve Balkanlar'daki Türklerin düğün ritüellerinin benzerlik, farklılık ve çeşitliliği tarihsel ve kültürel kökenleri bakımından bir bakışı da gerektirmektedir. Evlilik ve düğün ritüelleri ile bu bağlamın etrafındaki yan kavramların Anadolu'daki izleri takip edildiğinde en eski yerleşik ya da göçer topluluklardaki uygulamalar şaşırtıcı bir biçimde günümüzdekilerle bağ kurulmasını mümkün kılar. Sözelimi, Hitit kadının evlilik müessesesi ve ailedeki rolü hakkındaki bilgiyi Kültepe kaynaklı aile hukukuna ilişkin kanunlardan elde ediyoruz. Evlenmeye değinen maddelerde hür insanlar ve esirler ayrılır. Hür insanlar arasında evlilikten evvel sözlülük, nişanlılık devresi vardır. İki genç insan arasında evlilik söz konusu olunca erkek, kız tarafına bir "kusata – başlık" öder. Kız ise "ivaru – çeyiz" getirir. Kızın tarafı sözden vazgeçerse, erkeğin verdiği başlık kendisine iki misli iade edilir. Hititlerde kız kaçırma suç sayılır, kanunlarda buna yönelik maddeler vardır. Eğer sözlü kızı, ana ve babası ayırırsa ve başka erkeğe verirse ana baba, başlığı iki misli olarak öder.⁷

Boratav'ın tpsitlerine göre Anadolu halkının evlenme geleneklerinde çok eski törelerden, bir kısmı Türklerin İslâm öncesi ve Anadolu öncesi çağlardan, bir kısmı da başka kökenlerden gelme kalıtlara rastlanır. Türk anlatı geleneğinde, örneğin Dede Korkut destanında ve birçok masallarda, evleneceği erkeğin kendisini yenmesi şartını koşan savaşçı genç kızlara rastlanır. Anadolu Yörükleri ve Tahtacıları arasında da bu eski geleneğin izleri görülür.⁸ Dede Korkut kitabında evlenmeye ilişkin törenlerin tümü "kiçi düğün" (küçük düğün) ve "ulu düğün" deyimleriyle iki kesime bölünüyor; birincisi söz kesimi ve nişan kümesini, ikincisi de kına, gelin göçürme ve gerdek etrafındaki törenleri gösterir. Aynı kitapta "toy düğün" deyiminin, bugünkü "düğün – bayram" anlamı ile evlenme törenleri söz konusu olmadan da, yemeli – içmeli her türlü şenlik için kullanıldığını görürüz.⁹ Türkiye'de halkbiliminin üzerinde en çok durulmuş konularından biri olarak düğün töre ve törenleri konusunda Boratav bir ritüel dizisini şöyle belirlemiştir:

- A. Düğün öncesi
 1. Görücülük, dünürçülük, kız isteme
 2. Söz kesimi, şerbet, nişan
 3. Düğün okuntusu
 4. Çeyizin gitmesi ve sergilenmesi
 5. Gelin hamamı
- B. Düğün evresi
 1. Kına geceleri a. Kız kınası b. Oğlan kınası
 2. Gelin göçürme
 3. Nikâh
 4. Gerdek
 5. Gerdek ertesi (duvak – paça)
- C. Düğün sonrası (gelinlik – güveylik töreleri)¹⁰

⁷ A. Muhibbe Darga, *Anadolu'da Kadın (On Bin Yıldır Eş, Anne, Tüccar, Kraliçe)*, Yay. Haz. Emine Çaykara, YKY, İstanbul, 2011, s. 188.

⁸ Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Folkloru*, Gerçek Yayınevi, 5. Baskı, İstanbul, 1999, s. 187.

⁹ Boratav, *a.g.e.*, s. 168.

¹⁰ Boratav, *a.g.e.*, s. 172.

Türkiye’de düğün geleneklerinin merkezinde yer aldığı görülen “kına törenleri” bu sınırları aşarak, diğer coğrafyalarda yaşayan Türklerin düğün ritüellerinde de aynen ya da benzer bir biçimde sürdürülmektedir. Balkanlar’da yaşayan Müslüman Türklerin kına törenleri kadar Midilli Rumlarının düğünlerinde de kına kelimesinden türetilen “kına” sözcüğünün kullanılması ve gerdekten bir gece önce kutlanıyor olması; kına ritüelinin Türkiye, Balkanlar ve Ege Adaları’ndaki halklarda da yaygınlığına işaret etmektedir.¹¹

Ülkemizde halk kültürü bağlamında, “doğum – düğün – ölüm” geçiş ritüellerinden ikincisinde ve yukarıda yer verilen ritüel dizisine göre “düğün öncesi – düğün evresi – düğün sonrası” aşamalarından düğün evresinde kız ve oğlan kınası biçiminde gerçekleştirilen bu törensel uygulamaların, özellikle kadınlar arasında müzik eşliğinde gerçekleştirilmesi de başlıca iki aşamayla mümkün olur. Sözelimi, Batı Anadolu’da halk arasında “gelin ağlatma” ve “gelin okşama” gibi başlıca iki evreli olarak yapılan kına törenleri, gelin ve gelinin yakınlarının kına olayını belli davranış kalıplarıyla gerçekleştirmesinden oluşur. Bu aşamalardan birincisi gelinin baba – ana evinden ayrılış temasıyla şekillenen dramatik, hüznü ezgiler eşliğinde yapılırken, ikinci aşamada bu hüznü atmosferin yerini neşeli, coşkulu, eğlenceli ezgiler ve oyunlar alır. Bu türden kına törenlerinin günümüzde hâlâ Anadolu’da yaşadığı gözlenirken, Kuzey Doğu Bulgaristan’da Deliorman Türklerinde bu törenlerin oldukça sathi bir düzeyde yaşatıldığına tanık olunur.

Bununla birlikte kına ritüelleri, Anadolu’da kadınlar arasında seslendirilen kına türkülerıyla büyük ölçüde Kuzey Doğu Bulgaristan’da Deliorman Türklerinde de benzer ve/veya “varyant” (eş ve/veya benzer metin)¹² ezgilerin seslendirilmesiyle gerçekleştirilmektedir. “Varyant” sözcüğü (*Fr. Variation*), sözlük anlamı itibarıyla 1. Bir yol şebekesi üzerinde, belli bir noktadan ayrılarak başka bir noktadan aynı yolla birleşen ikinci derecedeki yol, yan yol. 2. Masal, efsane, bilmece, oyun, gelenek vb. bir metnin, bir eserin, bir olayın aslından az çok ayrılan değişik biçimli olanı, şeklinde tanımlanmakta olup müzikte “çeşitleme” olarak da bilinir.¹³ Ayrıca, bir dildeki her türlü çeşitlenme, bazı özellikleriyle ana tipten sapmış herhangi bir şey, değişken (*median, variant, versiyon*) olarak da açıklanır.¹⁴

Boratav halk hikâyelerinin doğuşu ve yayılması konusunu açıklarken, halk hikâyelerinin unutulmuş bazı kısımlarının halk sanatçıları veya âşıklerce doldurulduğu, metin onarımı olarak ifade edilen bu işlemlerin hikâyelerde bilinçli değişikliklere yol açtığını belirtir. Böylece ortaya çıkan her yeni tema ve motifin ayrı birer telif olduğunu kabul eder ve bu türden uygulamaların sözlü geleneğin zayıflamaya başlayıp yazılı geleneğe geçiş sürecinde gerçekleştiğine değinir. Halk hikâyelerine eşlik eden türkülerin de bu süreçte kimi zaman yer değiştirdiği kimi zaman da hikâye karakterine

¹¹ Boratav, *a.g.e.*, s. 186.

¹² Bkz. Metin Ekici, *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Geleneksel Yayınları, Ankara, 2004, s. 12.

¹³ *TDK Türkçe Sözlük*, “Varyant”, C. 2 (K-Z), Yeni Baskı, s. 1552.

¹⁴ <http://www.nedirmedemek.com/varyant-nedir-varyant-ne-demek>

yakınlaştığı veya uzaklaştığı ölçüde “varyant” metinlerin ortaya çıktığına vurgu yapar.¹⁵

Türkiye’de Cumhuriyet dönemindeki Musiki İnkılabı çerçevesinde dönemin folklorcuları ve müzisyenlerince ilk kez sistemli ve kurumsal halk müziği derlemelerinin başlatıldığı, halk ezgileri ve türkülerinin ses kayıtları ve notayla belgelenmeye başlandığı düşünüldüğünde;¹⁶ türkülerin/ezgilerin en erken fotoğraflarının 1920’li yıllardan itibaren çekilebildiği görülür. Buradan hareketle 20. yy. başlarına kadar sözlü gelenek ile aktarılan bu ezgisel dağarın ilk şekilleri, seslendirilme biçemleri (tavır), seslendirilme bağlamları konusunda “ne?, nasıl?, neden?, nerede?” sorularına verilebilecek kesin yanıtlara ulaşmak mümkün değildir. Ayrıca, türkülerin/ezgilerin kayıtlar ve notalarla belgelenmesinden sonra da sözlü geleneğin tamamen bittiği ve yeniden yaratma sürecinin durdurulduğu şeklindeki bir mantığın işlemeyeceği de açıktır. Dolayısıyla TRT Türk Halk Müziği Arşivinde tespit edilmiş ve bugün itibariyle 6000’e ulaşmış olan halk müziği dağarımızdan her birinin aslında bir tür “varyant” (eş ve/veya benzer metin) olabileceği görüşü öne çıkar ki, yüzyıllar boyunca sözlü aktarım yoluyla bir nesilden diğer nesle aktarılan türkülerin/ezgilerin söz, ritim, melodi, makam ve/veya dizi, tür, seslendirme bağlamı, seslendirme biçemi vb. gibi öğeler açısından geçirmiş olduğu değişikliklerin tümü bu halk müziği dağarını ifade eder. A. O. Öztürk’ün ifadesiyle “Türk’ünün ‘otantik’ olanı da halk arasında ‘tedavül’de, yani dolaşımda olanıdır. Bu nedenle varyantların her biri halktan, yani sözlü gelenekten derlendiği ölçüde ‘otantik’tir ve asıl metin olarak değerlendirilmeyi hak eder.”¹⁷

Halk müziği araştırmacı ve yazarlarının “varyant, versiyon” sözcüklerinin kullanımı konusunda büyük ölçüde ittifakla birleştikleri görülmekle beraber bu türden türkülerin/ezgilerin açıklanması ve analizinde diğer müzik türlerinde de kullanıma girmiş bazı terimleri kullandıkları gözlenir. Bunlar arasında “çeşitleme, çatal, başkanti, solaklama, uyarlama, giydirme” gibi terimlerin kimi zaman ezgisel kimi zaman da sözlerdeki değişimi tanımlamaya ilişkin kullanımları dikkat çekmektedir.¹⁸ Türkülerin ve ezgilerin doğdukları topraklardan başka coğrafyalara taşınması ve varyant metinlerin oluşması sırasında, değişmeyen ya da söz unsuruna göre daha az değişen müziksel öğeler için ise “kalıp ezgi” tanımlaması kullanışlı ve anlamlandırıcı

¹⁵ Metin Karadağ, *Türk Halk Edebiyatı Anlatı Türleri*, 2004.

<http://www.kulturelbellek.com/hikayerin-dogusu-ve-gelisimi/>

<http://www.millifolklor.com/tr/sayfalar/91/12-.pdf> A. ELÇİ.

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1344528299.pdf> R.USLU.

¹⁶ Bkz. F. Reyhan Altınay, *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar – Makaleler – Nota Yayınları)*, Balçova Kaymakamlığı Yayınları, Meta Basım, İzmir, 2004.

¹⁷ Bkz. Ali Osman Öztürk, “Ahmet Sefa Odabaşı’nın Aktardığı Türküler Üzerine”,

<http://www.aliosmanozturk.8m.com/konyaturkuleri.htm>

¹⁸ Bkz. Recep Uslu, “Müzik Terimlerindeki Karmaşanın Akademik Çalışmalara Yansıması: Rijinal, Nazire, Çeşitleme, Varyant, Aranjman, Cover, İcra”, *İDİL*, 2012, Cilt 1, Sayı 2 / Volume 1, Number 2.

Bu konuda ayrıca bkz. A. Dundes, “Doku, Metin, Konteks,” Çev. Metin Ekici, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*. (Yay. Haz. M. Öcal Oğuz, Metin Ekici vd.), Geleneksel Yayınları, Ankara, 2006; Onur Akdoğan, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir, 2003; Vural Sözer, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul, 1996; Nejat Birdoğan, *Notalarıyla Türkülerimiz*, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul, 1988; Mahmut Ragıp Gazimihal, *Musiki Sözlüğü*, İstanbul, 1961.

bir iş görmekte; yeniden yaratma sürecinde bir tür müziksel taşıyıcı görevini üstlenmektedir. Bu taşıyıcı kalıp ezgiler, türkülerin derlendikleri yörelerde öne çıkarak, o yerelin halk müziği karakteristiğinin – üslup ve tavrın – özünü/usaresini oluşturduğu için "çekirdek ezgi kalıbı" ya da "baskın kalıp ezgi" olarak da tanımlanabilir.¹⁹

Bulgular

Türklerin 11. yy.dan itibaren Orta Asya'dan batıya doğru fetih ve göçlerinin bir bölümü Hazar ve Karadeniz'in kuzeyinden Tuna Boyları'na kadar uzanmıştır. Batı Hunlarının kavimler göçünün ardından Avarlar, Peçenekler, Uzlar, Kıpçaklar (Kumanlar) ve Bulgarlar aynı yolu takip ederek, Balkanlara yerleşip bu toprakları yurt edinmişlerdir. 14. yy.dan itibaren Anadolu'dan da gönderilen Müslüman ve Türk topluluklarıyla bu topraklar "Rumeli" olarak adlandırılmıştır. Osmanlılar'ın bu fethi askeri olmaktan çok manevi ve dinsel önderler sayesinde gerçekleştirilmiş olup bunların başlıcalarından biri de Bulgaristan Deliorman'da Demir Baba Tekkesi'dir.²⁰ Günümüzde de Bulgaristan'da yaşayan Sünni ve Bektaşî/Alevî Türklerin nüfus dağılımı bakımından çoğunlukta oldukları bölge kuzey – doğuda "Deliorman" bölgesidir.

Kuzey Doğu Bulgaristan'da Deliorman Türklerinin önemli bir bölümünün yaşadığı Rusçuk, Razgrat ve Şumnu'ya bağlı köylerde 27 – 31 Ağustos 2013 tarihlerinde "düğün gelenekleri" bağlamında alan araştırması ve belgeleme çalışmaları gerçekleştirilmiş; Rusçuk'a bağlı Yeniceköy ve Ödennik Köyü, Razgrat'a bağlı Torlak ve Caferler Köyü ile Şumnu'ya bağlı Çukurköy'de kadınlarla yapılan görüşme, gözlem ve kayıtlarla düğün pratikleri ve bu pratiklerin bağlamında seslendirilen kına – düğün havaları, dikkate değer ölçüde ve nitelikte halk müziği dağarını gözler önüne sermiştir.

1. Varyant: Torlak Köyü (Tsar Kaloyan)

28.08.2013 Çarşamba günü Torlak Köyü – Tsar Kaloyan'da gerçekleştirilen alan kayıtlarında, yöredeki kadınlardan düğün – kına havaları derlenmiştir. Bu yöredeki düğün pratiklerinde en çok seslendirilen türkü metni olarak "Ak Bakırlar Susuz Kaldı" sözleriyle başlayan türkü kaydedilmiştir. Kaynak kişiler bu türküyü geçmişte büyüklerinden dinlemiş olduklarını ve düğünlerde seslendirdiğini belirtmişlerdir. Bu türkü Rumeli – Silistre – Aşağıbağva köyünden derlenmiş olup "ak bakırlar susuz kaldı" dizleriyle Anadolu'ya da taşınmıştır. Türkü Deli Orman Türkleri'nin düğün geleneklerinde çok bilinen ve yaygın olarak seslendirilen bir kına türküsü olup türkünün dizeleri de bu yörelerde oldukça sık karşılaşılan 8 heceli "semai" biçimindedir. Türküde işlenen ayrılık teması, lirik ve pastoral öğelerle de güçlendirilmiştir. Bu türküde 5 – 7 – 9 vuruşlu aksak tartımların çeşitli düzümlemlerle bir

¹⁹ F. Reyhan Altınay, "Dinar Halk Müziğinin Anayasası: Kerem Havaları", *I. Uluslararası Marsyas Kültür, Sanat ve Müzik Festivali Sempozyum/Panel Bildirileri*, Afyonkarahisar – Dinar, 7 – 8 Mayıs 2010, ss. 73 – 91.

²⁰ Bkz. Hüseyin Yaltrık, *Trakya Bölgesinin Tasavvufî Halk Müziği (Notalarıyla Nefesler – Semahlar)*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.

araya gelmesinden 12 – 14 – 15 zamanlı bir ritmik yapı oluşmuştur. Türküye ilişkin bilgiler ve türkünün söz/ezgi metni şöyledir:

Kaynak Kişi(ler) : Hatice Aliyeva Çakalova. 1940, Torlak köyü doğumlu.
Mühterime İmam. 1947, Torlak köyü doğumlu.
Emine Karaman. 1951, Popova köyü doğumlu.

Kayıt yeri : Torlak Köyü
Kayıt tarihi : 28.08.2013
Türü : Kına düğün türküsü
Alan Kayıtları : Hüseyin YALTIRIK – F. Reyhan ALTINAY

AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI

I

AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI
YÜKSEK EVLER ISSIZ KALDI
ANASINLA BABASI KIZSIZ KALDI
Bağlantı
GARİP GARİP ÖTME BÜLBÜL
DERDE DERMAN KATMA BÜLBÜL

II

URUN GELİNİN KINASINI
AYLETMEYİN ANASINI
GİYDİRİN GELİNİN RUBASINI
AYLETMEYİN BUBASINI
Bağlantı
GARİP GARİP ÖTME BÜLBÜL
DERDE DERMAN KATMA BÜLBÜL

III

AH BÜLBÜLÜM ÖTER MİSİN?
KAFESLERDE GİZLİ MİSİN?
Bağlantı
GARİP GARİP ÖTME BÜLBÜL
DERDE DERMAN KATMA BÜLBÜL

AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI

Yöre: Torlak Köyü /Deliorman/Bulgaristan
Kaynak Kişi: Hatice Çakalova

Derleyen: F.R. Altınay-H. Yaltrık
Derleme Tarihi: 2013
Notalayan: F. Reyhan Altınay



AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI
YÜKSEK EVLER İSSİZ KALDI
ANASINNAN BABASI KIZSIZ KALDI
GARİP GARİP ÖTME BÜLBÜL
DERDE DERMAN KATMA BÜLBÜL



Fotoğraf: Desislava Tiholova – Mecbure Efraimova



Fotoğraf: Desislava Tiholova – Mecbure Efraimova

2. Varyant: Razgrat – Caferler Köyü (Sevar)

28.08.2013 Çarşamba günü ikinci olarak Razgrat'a bağlı Caferler (Sevar) Köyünde alan kayıtları yapılmıştır. Caferler bir Bektaşî/Alevî köyü olup köyün kadınlarından düğün pratikleri ve kına-düğün havaları derlenmiştir. Düğün türkülerinin dışında köyün halk müziği ürünleri arasında özellikle pastoral temanın öne çıktığı ve bazı kalıp davranışların eşliğinde "mizansenli ve mizahi" öğelerle seslendirilen türküler de mevcuttur. "Ak bakırlar susuz kaldı" sözleriyle başlayan kına havasının bu köyde yaşayan Türklerin de düğün gelenekleri bağlamında seslendirildiği gözlenmiştir. Caferler köyü kadınlarının iki dize üzerinde tekrarlayarak seslendirdikleri bu kına havasının ezgisi, burada kayıt edilen bir başka kına havasının ezgisiyle aynıdır. Bu varyant kına havasına ilişkin bilgiler ve türkünün söz/ezgi metni aşağıda sunulmuştur:

Kaynak Kişi(ler) : Mükerrerrem Aliyeva Eyübova. 1937, Caferler doğumlu.
Emiş Aliyeva Kocaibramova, 1936, Caferler doğumlu.
Zümre Öner. 1941, Yenice Köyü doğumlu.
Fatma Sadıkova

Kayıt yeri : Caferler Köyü

Kayıt tarihi : 28.08.2013

Türü : Kına havası

AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI

AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI

YÜKSEK EVLER KIZSIZ KALDI



Fotoğraf: Desislava Tiholova – Mecbure Efraimova

AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI

Yöre:Caferler Köyü /Deliorman/Bulgaristan
Kaynak Kişi: Emiş Ali Kocaibrahim-Zümre Öner
Mükerrem Halilova Eyubova

Derleyen: F.R. Altınay-H. Yalırık
Derleme Tarihi: 2013
Notalayan: F. Reyhan Altınay

AK BA KIR LAR SU SUZ KAL DI

YÜK SEK EV LER IS SIZ KAL DI

KIZ A NA SI KIZ SIZ KAL DI

GA RİP GA RİP ÖT ME BÜL BÜL

DER Dİ ME DERT KAT MA BÜL BÜL

AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI
YÜKSEK EVLER ISSIZ KALDI
KIZ ANASI KIZSIZ KALDI
GARİP GARİP ÖTME BÜLBÜL
DERDİME DERT KATMA BÜLBÜL

3. Varyant: Ödennik (Yudelnik)

30.08.2013 Cuma günü Ödennik (Yudelnik) köyünün kadınlarından düğün gelenekleri ve kına – düğün havaları kaydedilmiştir. Bu "kına havası" gelinin kınası sırasında kadınlar tarafından seslendirilmektedir. "Elimi soktum a astara" sözleriyle başlayan bu kına havası; üç dizeli sözlere dört dizeli nakaratın eklenmesiyle oluşmuş olup "ak bakırlar susuz kaldı" dizesiyle başlayan bölümü III. üçlükte yer almıştır. Kına havasının şiir yapısı çoğunlukla 8 heceli kısmen de 7 heceli üçlükler ile 10 heceli bağlantı kıtalarından oluşmaktadır. Türkünün sözlerinde "olayor, sarayor, gideyor" vb. gibi yerel dil özellikleri belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır. Bu türkünün ritmik karakterinde (2+3+2+2) düzümlü 9 vuruşlu aksak bir tartım hâkim olmasına rağmen, kaynak kişiler seslendirme sırasında her dize ve müzik cümlesinin sonunda bir tür "puandorg" (*pointdorg*) yapmak suretiyle ezginin periyodik gidişini esnekletirmekte ve "ayrılık" temasını daha kuvvetlendirici farklı bir etki yaratmaktadırlar. "Ak bakırlar susuz kaldı" kına havasının bu üçüncü varyantına ilişkin bilgiler ve türkünün söz/ezgi metni aşağıda yer almaktadır:

Kayıt yeri	: Ödennik (Yudelnik) Köyü
Kayıt tarihi	: 30.08.2013
Kaynak kişi(ler)	: Fatma Salim, 1953 Ödenlik Köyü doğumlu. Şaziye Yusuf Hasanov, 1936 Ödennik Köyü doğumlu. Münevver Ali Yahya, 1939 Ödennik Köyü doğumlu. Haseniye Daim, 1948 Ödennik Köyü doğumlu.
Türü	: Kına havası

ELİMİ SOKTUMA ASTARA

I

ELİMİ SOKTUM A ASTARA
KOLUMU KESTİ YA TESTERE
MEVLÂM ŞİRİN GÖSTERE

Bağlantı

A CANİM DA KIZ GELİN OLA(U)YOR
OLA(U)YOR DA GAM BİZİ SARA(I)YOR
AĞLAMA GELİN HANIM AĞLAMA
GİDE(i)YORSUN EN GÜZEL OĞLANA

II

ATLADI GEÇTİ YA EŞİĞİ
SOFRADA KALDI YA KAŞIĞI
GİTTİ YA EVLERİN YARAŞIĞI

Bağlantı

A CANİM DA KIZ GELİN OLAYOR
OLAYOR DA GAM BİZİ SARAYOR
AĞLAMA GELİN HANIM AĞLAMA
GİDEYORSUN EN GÜZEL OĞLANA

III

AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI
YÜKSEK EVLER KIZSIZ KALDI
ANALAR BABALAR KIZSIZ KALDI

Bağlantı

A CANİM DA KIZ GELİN OLAYOR
OLAYOR DA GAM BİZİ SARAYOR
AĞLAMA GELİN HANIM AĞLAMA
GİDEYORSUN EN GÜZEL OĞLANA

IV

KİTLİ SANDİK AÇILDI
ALACAĞA BONCUK SAÇILDI
KIZIN BAHTİ AÇILDI

Bağlantı

A CANİM DA KIZ GELİN OLAYOR
OLAYOR DA GAM BİZİ SARAYOR
AĞLAMA GELİN HANIM AĞLAMA
GİDEYORSUN EN GÜZEL OĞLANA



Fotoğraf: Gönül Mehmedova

AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI

Yöre: Ödennik Köyü / Deliorman/Bulgaristan
Kaynak Kişi: İsmiğül Ramadan - Asemiye Dailova
Minever Alieva - Şaziye Yusuf Pomak

Derleyen: F.R. Altınay-H. Yalırık
Derleme Tarihi: 2013
Notalayan: F. Reyhan Altınay



AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI
YÜKSEK EVLER KIZSIZ KALDI
ANALAR BABALAR KIZSIZ KALDI
OLAYOR DA KIZ GELİN OLAYOR
OLAYOR DA GAM BİZİ SARAYOR

(Not: Yörenin "ağzı" Anadolu'da Kilis ağzına benzerlik göstermekte; "oluyor", "oluyor"; "sarıyor", "sarıyor" biçiminde söylenmekte ve konuşulmaktadır.)

4. Varyant: Rumeli – Silistre – Aşağıbağva

Bu kına havasının bir diğer varyantı TRT Türk halk müziği repertuarında yer almıştır. Necmi Berbergil'in Osman Şanlıtuna'dan derlediği bu türkü de "ak bakırlar susuz kaldı" sözleriyle başlayıp üç dizeli ve iki dizeli bağlantılardan oluşmaktadır. Türkü 13/8'lik tartım ve (2+3+2+2+2) düzumünde bir ritmik yapıya sahiptir. Türkünün ezgisel yapısı si kararlı "si – do – re – mi – fa# - sol" olmak üzere 6 perdeden oluşmuş ve "Segâh" makamı dizisine benzerdir. Türkünün söz ve ezgi metni aşağıda yer almaktadır:

AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI

Yöre : RUMELİ – Silistre – Aşağıbağva
 Kaynak kişi : Osman ŞANLITUNA
 Derleyen : Necmi BERBERGİL

AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI
 KIZ ANNESİ KIZSIZ KALDI
 YÜKSEK EVLER ISSIZ KALDI

Bağlantı
 SARSAM UYANMAZ UYANMAZ
 O KIZ BİZİ BİYENMEZ

EVLERİ VAR DÖRT DİREKLİ
 BİR YÂRİM VAR TAŞ YÜREKLİ
 YANAKLARI AL PEMBELİ

Bağlantı
 SARSAM UYANMAZ UYANMAZ
 O KIZ BİZİ BİYENMEZ

EVLERİ VAR SU BAŞINDA
 BENLERİ VAR SOL KAŞINDA
 SARAMADIM GENÇ YAŞIMDA

Bağlantı
 SARSAM UYANMAZ UYANMAZ
 O KIZ BİZİ BİYENMEZ

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO: 3371
İNCELEME TARİHİ: 17.1.1990

YÖRESİ

TUNA BOYU (AŞAĞI BAĞVA)

KİMDEN ALINDIĞI

OSMAN (USTA) ŞANLITUNA

SÜRESİ:

DERLEYEN

NECMİ BERBERGİL

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

NECMİ BERBERGİL

GELİN ÇIKARMA HAVASI (Ak bakırlar)

(SAZ.....)

AK BA KIR LAR SU SUZ_ KA _L DI _

KI ZAN_ NE_ Sİ_ KIZ SIZ_ KA _L DI _

YÜKSEK EV LER İS SIZ_ KA _L DI _

SAR SAM_ U_ YAN_ MAZ U_ YA _N MA _Z

O KIZ Bİ Zİ Bİ_ YEN_ MEZ Bİ_ YE _N ME _Z

-1-

AK BAKIRLAR SUSUZ KALDI
KIZ ANNESİ KIZSIZ KALDI
YÜKSEK EVLER İSSİZ KALDI

— BAĞLANTI —

-2-

EVLERİ VAR DÖRT DİREKLİ
BİR YARIM VAR TAŞ YÜREKLİ
YANAKLARI AL PEMBELİ

— BAĞLANTI —

-3-

EVLERİ VAR SU BAŞINDA
BENLERİ VAR SOL KAŞINDA
SARAMADIM GENÇ YAŞIMDA

— BAĞLANTI —

— BAĞLANTI —

SARSAM UYANMAZ UYANMAZ
O KIZ BİZİ BİYENMEZ BİYENMEZ

5. Varyant: Sinop

Bu makalede incelenen “ak bakırlar susuz kaldı” kına havasının son varyant da Sinop’tan Remziye Güven’den Ferruh Güven’in derlediği türküdür. Bu varyantta “bakır” sözcüğü “bakraç” olarak yer almış ve türkü “ak bakraçlar susuz kaldı” sözleriyle başlamıştır. Bu türkü de 4. varyantta olduğu gibi üç dizeli ve iki dizeli bağlantılardan oluşmuştur. Türkünün 5/8’lik tartım ve (2+3) düzümlü bir ritmik yapısı vardır. Bu varyantın ezgisel yapısı ise lâ kararlı “lâ – si b2 – do – re – mi” olmak üzere 5 perdeli “Hüseyni 5’li” bir diziyeye sahiptir. Türkünün söz ve ezgi metni aşağıda yer almaktadır:

AK BAKRAÇLAR SUSUZ GALDI

Yöre : SİNOP
Kaynak kişi : Remziye GÜVEN
Derleyen : Ferruh GÜVEN

AK BAKRAÇLAR SUSUZ GALDI
BÜYÜK EVLER ISSIZ KALDI
GİZ ANASI GİZSİZ KALDI (hey anam)

Bağlantı
OĞLUN GÜVEYİ OLAYI (HEY ANAM)
GELİN EVİNE GELEYİ

ATIMIN GUYRUĞU DÜĞÜM
YÜREĞİME VURDU DÜĞÜN
AYRILIK GÜNÜMÜZ BUGÜN

Bağlantı
OĞLUN GÜVEYİ OLAYI (HEY ANAM)
GELİN EVİNE GELEYİ

GÜVEYİ BAHÇEDE GEZER
SARIĞINA GÜLLER DİZER
GÜVEYİ GELİNDEN GÜZEL

Bağlantı
OĞLUN GÜVEYİ OLAYI (HEY ANAM)
GELİN EVİNE GELEYİ

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO:3515
İNCELEME TARİHİ : 20.7.1990

DERLEYEN
FERRUH GÜVEN

DERLEME TARİHİ
25.2.1990

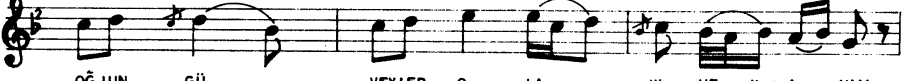
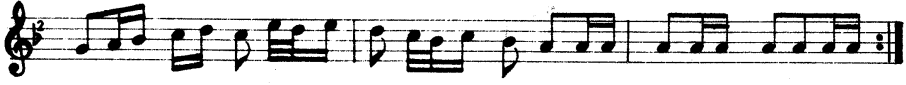
YÖRESİ
SİNOP ÇEVRE KÖYLERİ

AK BAKRAÇLAR SUSUZ GALDI

KİMDEN ALINDIĞI
REMZİYE GÜVEN

NOTAYA ALAN
FERRUH GÜVEN

SÜRE : ♩ =66



MÖZBLAK

Sonuç

Bu makalede Anadolu ve Kuzey Doğu Bulgaristan Deliorman Türklerinin düğün – kına havalarında ortak bir halk müziği ürünü olan “Ak Bakırlar Susuz Kaldı” türküsünün varyantları üzerinde bir inceleme sunulmuştur. Kına – düğün pratikleri bağlamında kadınlar arasında seslendirilen türkülerden gerek Anadolu gerekse Bulgaristan Deliorman coğrafyasında oldukça yaygın olduğu gözlenen ve kayıtlarla belgelenen bu kına havası da gösteriyor ki, türküler/ezgiler doğdukları ya da ortaya çıktıkları coğrafyalardan oldukça uzak diğer coğrafyalara sözleri ve/veya ezgileriyle taşınmaktadır. Bu taşınma sürecinde göçler başta olmak üzere çeşitli toplumsal olaylar ve olgular etkili olmakla birlikte halk müziğinin ve sözlü kültür ürünlerinin anonimleşme sürecinde dilden – dile, nesilden – nesle olarak açıklanan bir yolu izlediği açıkça gözlenebilmektedir. Bunun yanı sıra türkülerin/ezgilerin taşınması ve aktarılmasında “kalıp ezgiler, çekirdek ezgi kalıpları” müziksel birer taşıyıcı işlevini üstlenmekte; türkünün taşındığı/aktarıldığı sosyo-kültürel bağlam, yerel dil, üslup ve tavır, yerel müzik karakteristikleri gibi nedenler ile halk sanatçıları, yerel müzisyenler, kaynak kişilerin yeniden yaratma süreçlerinde de birer “varyant/versiyon” a diğer bir deyişle “eş/benzer metne” dönüşebilmektedir.

Son söz olarak kına – düğün türküleri konusunda da, Anadolu coğrafyasında yaşamış en eski topluluklardan günümüze evlenme ve düğün törenleri oldukça çeşitli ve karmaşık ritüeller bütününden meydana gelmiştir. Tarihsel arka planda çok çeşitli kültürel katmanlarca biçimlendiği anlaşılan evlenme – düğün geçiş evresine ilişkin sadece Anadolu’da değil, Türk topluluklarının yaşadığı diğer coğrafyalardaki geleneklerin incelenmesi ve analiz edilmesi insanlık kültürüne değerli katkılar sunacaktır. Bulgaristan’da yaşayan Türk topluluklarının düğün gelenekleri ise bu ritüeller içinde özel bir öneme ve konuma sahiptir.

Kaynakça

- ALTINAY**, F. Reyhan. *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar – Makaleler – Nota Yayınları)*, Balçova Kaymakamlığı, Yayınları, Meta Basım, İzmir, 2004.
- ALTINAY**, F. Reyhan. “Dinar Halk Müziğinin Anayasası: Kerem Havaları”, *I. Uluslararası Marsyas Kültür, Sanat ve Müzik Festivali Sempozyum/Panel Bildirileri*, Afyonkarahisar – Dinar, 7 – 8 Mayıs 2010.
- BİRDOĞAN**, Nejat. *Notalarıyla Türkülerimiz*, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul, 1988.
- BORATAV**, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Folkloru*, Gerçek Yayınevi, 5. Baskı, İstanbul, 1999.
- DARGA**, A. Muhibbe. *Anadolu’da Kadın (On Bin Yıldır Eş, Anne, Tüccar, Kraliçe)*, Yay. Haz. Emine Çaykara, YKY, İstanbul, 2011.
- DUNDES**, A. “Doku, Metin, Konteks,” Çev. Metin Ekici, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*. (Yay. Haz. M. Öcal Oğuz, Metin Ekici vd.), Geleneksel Yayınları, Ankara, 2006.
- EKİCİ**, Metin. *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Geleneksel Yayınları, Ankara, 2004.
- EMİROĞLU** Kudret – Suavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003.
- ERGUN**, Doğan. *100 Soruda Sosyoloji Elkitabı*, İmge Kitabevi, 8. Baskı, Ankara, 2006.
- GAZİMİHAL**, Mahmut Ragıp. *Musiki Sözlüğü*, İstanbul, 1961.
- HANÇERLİOĞLU**, Orhan. *Toplumbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul, 1996.
- KARADAĞ**, Metin. *Türk Halk Edebiyatı Anlatı Türleri*, 2004.

MARSHALL, Gordon *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev: O. Akınhay – D. Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.

SÖZER, Vural. *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul, 1996.

TDK *Türkçe Sözlük*, "Varyant", C. 2 (K-Z), Yeni Baskı, s. 1552.

USLU, Recep. "Müzik Terimlerindeki Karmaşanın Akademik Çalışmalara Yansıması: Rijinal, Nazire, Çeşitleme, Varyant, Aranjman, Cover, İcra", *İDİL*, 2012, Cilt 1, Sayı 2 / Volume 1, Number 2.

YALTIRIK, Hüseyin. *Trakya Bölgesinin Tasavvufi Halk Müziği (Notalarıyla Nefesler – Semahlar)*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.

İnternet kaynakları

ÖZTÜRK, Ali Osman. "Ahmet Sefa Odabaşı'nın Aktardığı Türküler Üzerine"

<http://www.aliosmanozturk.8m.com/konyaturkuleri.htm>

<http://www.nedirmedemek.com/varyant-nedir-varyant-ne-demek>

<http://www.kulturelbellek.com/hikayerin-dogusu-ve-gelisimi/>

<http://www.millifolklor.com/tr/sayfalar/91/12-.pdf>

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1344528299.pdf>

YAPISAL KARAKTERİSTİKLERE BAĞLI OLARAK DERİDE MÜZİKSEL SESİN ANALİZİ

Yrd. Doç. Dr. ALASKAN, Ali Maruf*

ÖZET

Bu makalede, müziksel sesin kalite kriterleri üzerinde yapısal özelliklerin etkileri araştırılmıştır. Çalışmada 12 adet dana derisi kullanılmış, kaliteli sesin dalga karakteristikleri değerlendirilip mekanik ve yapısal özelliklerin sese etkisi araştırılmıştır. Derilerin öz titreşimlerini elde edebilmek için Mekanik Germe Düzeneği (MGD) tasarlanmış ve ses kayıtları için de mikrofon ve akcelerometre kullanılmıştır. Alınan ses kayıt örneklerinin dalga yapılarının zamana bağlı değişimleri bilgisayar yazılımları yardımı ile atak, uzama ve sönümlenme sürecinde iki ve üç boyutlu olarak incelenmiştir. Yapılan analizlerde; sinyal grafiklerindeki düzenli seyir ve ses örneklerinin temel frekans ve doğuşkanlarının uyumu ile birbirlerine oranlarının ses kalitesi açısından önemli bir faktör olduğu anlaşılmıştır. Bu açıdan 6. 5. ve 7. no'lu derilerin ses örneklerinin, incelenen deri örnekleri arasında daha iyi ses özelliklerine sahip olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte; derilerden elde edilen seslerin kalite özelliklerindeki farklılıkların strüktürel olarak titreşen elemanların fazla olmasına bağlı olduğu ve bunun da karmaşık titreşimlere neden olduğu belirlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Deri, strüktür, frekans analiz, müziksel ses, vurma çalgı

RESEARCH ON MUSICAL SOUND AND ITS FEATURES, DEPENDING ON STRUCTURAL PROPERTIES OF HEADS

ABSTRACT

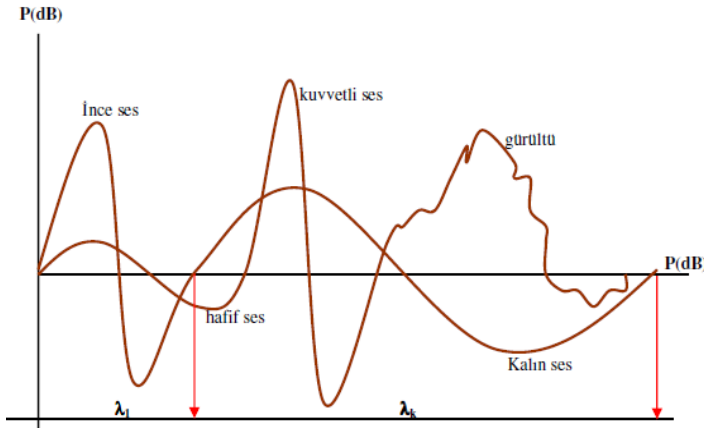
In this thesis, the effects of structural features on quality of musical sound were investigated. In the project, 12 different heads were prepared for percussion. The properties of the quality sound as a sound-wave were evaluated so as to investigate the effects of mechanical and structural properties on sound. In order to obtain the pure vibrations of skins, a Mechanical Stretching Apparatus (MGD) was developed. By using the microphone and accelerometer, sounds had been recorded from heads that stretched on MGD. By using computer software, the time-dependant changes seen in the wave forms of the voice-recordings were subjected to two and three dimensional researches in attack, sustain and decay processes. According to the analysis, it is understood that the concord and the corelative ratios of the basic harmonics and the frequencies of the regular progress and voices samples in the signal graphics are an important factor for the sound quality. In this respect; it is determined that the voice samples for the Heads no. 6., 5. and 7 are relatively well. However, it is detected that the differences of the musical voice samples in respect to quality properties are the result of the excessiveness of structurally vibrating elements and this leads to some complicated vibes.

Keywords: Leather, structure, frequency analysis, musical sound, percussion

* E.Ü. DTMK Çalgı Yapım Bölümü Öğretim Üyesi.

1. GİRİŞ

Ses, maddenin titreşimi ile oluştuğundan standart herhangi bir dalganın karakterine sahiptir ve diğer dalga tipleri gibi genlik, hız, dalga boyu ve frekans gibi karakteristik özellikleri vardır. Müziksel ses ise belli armoniklerin birbirleriyle uyumlu bir biçimde tınlamasıyla oluşan bir fenomendir. Herhangi bir titreşimin dalga yapısına bakılarak müziksel ses veya gürültü karakterinde olduğu saptanabilir. Ses enerjisinin oluşum anından itibaren yaymaya başladığı dalgaların (sinüs) hareketleri izlendiğinde, zamana bağlı olarak oluşturdukları salınımların tepe noktalarının birbirlerine olan uzaklığı ve tepe noktalarının yüksekliğinin ölçülmesiyle pestlik, tizlik, sertlik, yumuşaklık ve şiddet gibi birçok özellikleri sayısal ve grafiksel olarak ortaya konulabilmektedir. **Şekil 1.1.**'de ses sinyallerinin grafiksel olarak ayırt edici zarf yapıları verilmiştir.¹



Şekil 1.1. Ses sinyallerinin grafiksel olarak ayırt edici zarf yapıları (Uğur, 2001).

Materyallerin bünyesinde ses enerjisinin oluşumu ve yayılımında yapısal özelliklerin doğrudan etkili olduğu bilinmektedir. Bir nesne dışarıdan bir hareketle titreştiğinde, birbirine yakın moleküller sıkışarak nesneden uzaklaşmaya başlarlar. Moleküllerin ulaşacağı en uzak nokta, ses dalgasının tepe değerini (peak) oluşturur. Ancak belirli bir esnekliğe sahip olan ortamın ya da havanın göstereceği direnç, molekülleri ters yönde hareket ettirmeye zorlayarak, molekül hareketinin zayıflamasına ve dolayısıyla da bir basınç azalmasına neden olur. Bu basınç azalması, sıkıştırmaya benzer şekilde sürerek, bir ses dalgasını oluşturur.²

Deri insanoğlunun var olduğu ilk dönemlerden beri kullanılmaktadır. Yüzyıllar içerisinde deri giyim, döşemelik, saraciyelik gibi birçok alanda teknolojik özellikleri her geçen gün geliştirilerek kullanıma sunulmuştur.³ Bu kullanım

¹ UĞUR, İ., 2001. Doğal Yapı ve Kaplama Taşlarının Ses Akustiği ve Kayaç Parametreleri ile ilişkisinin incelenmesi, Süleyman Demirel Üniv. Fen Bil. Enst. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Isparta.

² Ergül, 1998, ve Özer, M., 1979, Yapı Akustiği ve Ses Yalıtımı, İstanbul, 15-90s.

³ Harmancıoğlu M., 1998, Deri Kimyası, E.Ü. Ziraat Fakültesi Ofset Atölyesi, Bornova- İzmir.

alanlarının yanında çeşitli müzik aletlerinde ve özellikle insanoğlunun ilk müzik aleti olduğu varsayılan vurma çalgılarda da kullanılmıştır. Vurma çalgılarda büyükbaş hayvan derilerinden özellikle dana ve deve derileri tercih edilirken, küçükbaş derilerden ise keçi derileri tercih edilmektedir. Günümüzde de hala kullanılmakta olmasının nedeni, bu derilerin vurma çalgıların yapımına uygun strüktüre ve benzersiz tını karakterine sahip olmalarıdır. Deri strüktürel yapısı, kollajen lif demetlerinden oluşmaktadır. Bu lif demetlerinin örgü şeklinin büyükbaş ve küçükbaş derilerin doğal karakteristiklerinden olduğu, liflerin görüntüsü ve durumunun deri üzerindeki bölgeye göre değiştiği ve bu durum deri özelliklerini etkilediği bilinmektedir. Bu özellikler de deriye birçok alanda değerlendirilme vasfı kazandırmıştır.⁴ Bu özelliklerden bir tanesinde müziksel sestir ki vurma çalgıların ilkel dönemlerden buyana en önemli parçası olmuştur.

Vurma çalgılar insanoğlunun ilk çağlardan itibaren birçok amaç için kullandığı çalgılardır. Savaş, haberleşme, avlanma ve çeşitli dinsel ritüeller bunlardan bazılarıdır. Geçen zaman içerisinde insanlığın gelişmesi ile birlikte bu vurma çalgılar daha çok müziksel özellikleri ile ön plana çıkmışlardır. Süreçle birlikte çağdaşlaşma ve teknolojik gelişmelerin katkıları ile de müziksel sesin iyileştirilmesi ve geliştirilmesi üzerine yapılan çalışmalar daha da yoğunluk kazanmıştır.⁵ Deri materyalinin keşfedildiği süreç içinde birçok amaca yönelik olarak kullanılması materyalin doğasından gelen mukavemet özellikleri ile elastik, plastik, estetik ve akustik özellikleri sağlamaktadır. Derinin yapısal elemanlarının dış etkilerle uyarılması halinde, lif demetlerinde serbest devinimlerle ortaya çıkan mekanik dalgalanmalar ses olarak dışarıya yansır. Oluşan ses de bitişik lifler aracılığı ile iletebilmekte ve "akustik emisyon" olarak adlandırılmaktadır. Birbirine yakın bir şekilde yerleşmiş durumdaki lifler bir vuruşla titreştirildiğinde, ardından birbirini uyararak çalgı üzerindeki gerili olan derinin tamamen titreşmesini sağlamaktadır.⁶

Derinin strüktürel yapısına bağlı akustik özelliği bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Yapılan çalışmada; derinin mekanik etkilerle kararsız hale getirilen üçboyutlu yapısı içerisinde lif demetlerinin birbirlerini uyararak ses dalgalarının oluşumu ile deri yapısının ilişkisi incelenmiş ve deri özellikleri ile ses özellikleri karşılaştırılmıştır. Çalışmada deri özellikleri ve ses özellikleri ile ilgili bulgular aşağıda sunulmuştur. Çalışmada vurma çalgılarda kullanılan derilerin laboratuvar analizleri ile ses analizlerinin sonuçları karşılaştırılarak, elde edilen verilerle müziksel iyi sesin tanımının yapılabilmesine olanak sağlayan parametreler oluşturulmaya çalışılmıştır.

2. MATERYAL VE METOD

2.1 Materyal

Çalışmada İzmir yöresinde kesilen hayvanlardan elde edilen 12 adet dana derisi kullanılmıştır. Projede; çalışma için gerekli olan ham dana derileri ciltli şekilde işlenmiş ve üretim reçetelerinin oluşturulmasında derilerin Vurma çalgıolarak

⁴ Tancous, J.J., Roddy, W.T. and O'flaherty F., 1959, Skin Hide and Leather Defects, Defects Due To Natural Characteristics Of Skin Or Hide, Chapter I, p:2-18, The Western Hills Publishing Company, Ohio.

⁵ Say, A., 1985, Müzik Ansiklopedisi: Vurma çalgılar. Ankara, Başkent Yayınevi, 1178-1258.

⁶ Lui CK, Latona NP and DiMaio GL., 2001, Degree Of Opening-up of the Leather Structure Characterized by Acoustic Emission, JALCA; 96:367-381.

kullanımları sırasında nemden en az düzeyde etkilenmesi için gerekli önlemlerin alınmasına dikkat edilmiştir. Deri yüzeyinin düzgünleştirilmesi ve istenilen kalınlığa getirilmesi için zımpara ve ütü-pres gibi finisaj mekanikleri yapılmıştır. Üretimleri tamamlanan derilerin kropon bölgelerinden 55 cm çapında dairesel deney örnekleri kesilerek deneylerde kullanılmıştır.

2.2 Metot

Çalışmada derilerin işlentisi için, çeşitli tabaklama kimyasalları kullanılmıştır. Derilerin işlem basamaklarında işlem özelliğine bağlı olarak çeşitli zaman aralıklarında çeşitli sıcaklıklar baz alınarak; ıslatma- yumuşatma, kıl giderme/kireçlik, kireç giderme, kondüsyonlama, yağlama, pikle (salamura), sıkma, sehpalama, gergi, zımpara, finisaj (bitirme) ve ütü pres uygulanmıştır. Hazırlanan derilerin ses analizi için de bir mekanik germe Düzeneği (MGD) geliştirilmiştir.

2.2.1. İşlentisi tamamlanmış derilere uygulanan fiziksel ve mekanik analizler

Ham derilerin yapısal açıdan çok büyük farklılıklar göstermesinden dolayı derinin muhtelif bölgeleri arasındaki özelliklerin de birbirinden farklı olduğu bildirilmiştir. Bu sadece fiziksel özellikler için geçerli olmayıp, kimyasal özellikler içinde büyük önem taşımaktadır. Araştırmada; deri örneklerinin alınması ve testlerin yapılmasında (EN ISO 3376:2008) belirtilen kurallar göz önünde bulundurulmuştur. Sırası ile kopma mukavemeti, görünür yoğunluk, taramalı elektron mikroskobu analizi ve ses sinyal analizleri yapılmıştır.

3. BULGULAR

3.1. Derilerin Fiziksel, Mekanik ve Strüktürel Analizleri ile İlgili Bulgular

3.1.1. Kopma mukavemeti, gerçek gerilme, kopma uzaması ve elastisite ile ilgili bulgular

Derinin mukavemet özellikleri ve mekanik davranışının tespit edilmesi, kullanılacağı alana ve kullanım amacına uyumluluğunun belirlenmesinde önemli bir değerlendirme kriteri olarak kabul edilmektedir. Vurma çalgılık deriler; çalgı üretimi ve kullanımı sırasındaki muhtemel fiziksel etkilere karşı koyabilmeli ve dayanım sağlayabilmelidir. Çalgı üretimi sırasında germe ve akortlama işlemlerinde derinin mekanik davranışı ses kalitesi açısından önemlidir. Bunun yanında çalgının kullanımı sırasında da bu germe işlemi akort için sürekli tekrarlanmakta ve icrada da sürekli el veya tokmak ile darbelere maruz kalmaktadır. Bu etkilere verdiği cevap Vurma çalgıderisinin performansı ile ilgilidir. Vurma çalgıderisinin bu performansının ortaya konulması için araştırma materyalleri üzerinde kopma mukavemeti, gerçek gerilme esneklik modülü ve enerji testleri yapılmıştır.

UNIDO'nun değerlerine göre kromla tabaklanmış giysilik amaçlı işlenmiş derilerin kopma mukavemetinin en düşük 100 daN/cm^2 (10.0 N/mm^2) olması gerektiği ifade edilirken, yine BASF tarafından hazırlanan el kitapçığında (Pocket Book For The Leather Technologist) bu değer en an 250 daN/cm^2 (25.0 N/mm^2) olarak belirtilmiştir.⁷

⁷ Anon., 1976, Acceptable Quality Levels in Leathers, United Nations Publication. Sales Nr. E.76 II.B.G.,Vienna

Araştırmamızda kullanılan derilerin ses oluşumuna doğrudan etki edebilecek yüzey ve mekanik özelliklerinin belirlenmesi önemli görüldüğünden, öncelikle müziksel tını karakterine mekanik özelliklerinin etkisini tanımlamak için yalnızca tabaklama işlemleri yapılmış derinin mukavemet ve uzama testleri gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında üretilen deri örnekleri üzerinde yapılan kopma mukavemeti, gerçek gerilme, kopma uzaması ve elastikiyet modülü testlerinin sonuçları çizelge **Şekil. 3.1.1.1'** de verilmiştir.

Şekil. 3.1.1.1. Tez Projesinde İşlenen Derilerin Kopma Mukavemeti, Gerçek Gerilme, Kopma Uzaması ve Elastikiyet Modülü Testleri İle İlgili Bulgular.

Deriler	Deri no	Kalınlık Mm	Kopma Mukavemeti N/mm ²	Gerçek Kopma N/mm ²	Elastisite Modülü N/mm ²	Sertlik (Shore A-D)	Yoğunluk kg/m ³	Uzama %
	1	0,60	36,44	40,35	596,26	95/75	760,45	17,97
	2	0,83	61,80	71,59	391,10	96/69	1000,86	19,56
	3	2,42	39,26	44,68	15,25	94/77	720,08	34,29
	4	2,00	76,45	100,14	12,71	92/64	1177,03	32,56
	5	1,70	64,64	75,99	384,79	97/69	848,66	45,29
Ciltli	6	1,58	51,66	60,95	296,37	97/70	1035,76	51,72
	7	0,87	76,64	87,39	290,26	98/76	1132,68	33,12
	8	1,56	76,67	88,08	286,37	98/65	1013,79	29,69
	9	1,61	51,84	59,08	118,99	92/68	1127,71	49,29
	10	1,73	60,43	69,15	326,42	98/62	1139,41	43,92
	11	0,71	33,51	32,51	634,00	94/74	768,34	16,59
	12	1,24	118,30	117,77	194,99	96/70	967,14	54,58

Farklı kalınlıklardaki Vurma çalgıderilerinin kopma mukavemeti değerleri incelendiğinde; 12 no'lu derinin en yüksek mukavemet değerine sahip olduğu (118,025N/mm²) belirlenmiş, 4 ve 8 no'lu derilerin nispeten düşük mukavemet değerine sahip olduğu görülmüştür (4: 76,45 N/mm², 8: 76,67 N/mm²). 6 ve 9 no'lu derilerde kopma mukavemeti değerinin daha düşük olduğu, (6: 51,66N/mm², 9: 51,84 N/mm²), aynı deri gurubunda en düşük mukavemet değerinin ise 11 no'lu deride (33,51 N/mm²) olduğu tespit edilmiştir.

Vurma çalgılarda deri belirli notalara akortlanmak amacıyla gerdirildiğinden bazı şekil değişimlere uğramaktadır. Bu boyut değişimi derinin çalgıya gerdirilip akortlanabilme aralığının tespit edilmesi için önemli bir kriterdir. Çalışmada gerçek kopma değerlerinin tespit edilmesi derinin kullanılabilacağı akort aralığının belirlenebilmesi için gerekli görülmüştür. Vurma çalgıderilerinin gerçek kopma bulguları incelendiğinde; 4 no'lu derinin en yüksek gerçek kopma mukavemetine sahip olduğu görülmüş (4: 100,143 N/mm²), 7 ve 8 no'lu derilerin nispeten düşük gerçek kopma değerlerine sahip oldukları görülmüştür (7: 87,397 N/mm², 8: 88,077 N/mm²). 11 ve 3 no'lu derilerin en düşük gerçek kopma değerine sahip oldukları belirlenmiştir (11: 40,348N/mm², 3: 44,682 N/mm²).

Vurma çalgıların kullanımı esnasında deri uzun süreli ve yoğun manipülasyonlara maruz kalmaktadır. Bu etkilere karşı derinin geri esneme ve ses verme yeteneğini muhafaza edebilmesi, kullanım ömrü ve deformasyon sürecini belirlediğinden derilerin elastisite modülünün incelenmesinin gerekli olduğu düşünülmüştür. Buna göre; 11 no'lu derinin elastisite modülü en yüksek bulunmuştur (1: 634 N/mm²). 5 no'lu deride elastisite modülü nispeten düşük değerde bulunmuştur (5: 384,79 N/mm²). 8 no'lu derinin elastisite modülü daha düşük seviyede olduğu belirlenmiştir (8: 286,37 N/mm²). En düşük elastisite modülü değeri ise 4 no'lu deride bulunmuştur (4: 12,71 N/mm²).

Vurma çalgılık olarak işlenen derilerde dikkate alınması gereken bir başka önemli konu ise uzamadır. Derinin bir mukavemet cihazında kopuncaya kadar çekilmesi sonucu ortaya çıkan uzamanın tayin edilmesine dayanır. Deri bir kuvvet etkisi altında çekildiği zaman herhangi bir tel gibi önce incelemekte ve sonra kopmaktadır. Bu; derinin uzama özelliğine bağlı bir durumdur ve derinin lif strüktürünün yapısı, oryantasyonu ve liflerin yönüyle doğrudan ilişkili olduğu bilinmektedir. Ayrıca; derideki yağ ve nemin de kopma ve uzama dayanımını olumlu yönde etkilediği kabul edilmektedir.⁸

Tez projesi kapsamında işlenen derilerde belirlenen % uzama değerleri kalınlık gruplarına göre incelendiğinde; 12 ve 9 no'lu derilerin (12: % 54,58, 9: % 49,29) en yüksek uzama yüzdesine sahip oldukları belirlenmiştir. En düşük uzama yüzdesine ise 11 ve 4 no'lu derilerin sahip olduğu görülmüştür (11: % 16,59, 4: % 32,56).

3.2. Taramalı Elektron Mikroskop (SEM) İncelemelerinden Elde Edilen Bulgular

Derilerin taramalı Elektron Mikroskobu ile incelenen kesit görüntülerinde belirlenen iki ana yapının cilt ve derma (alt deri ve corium) olduğu bilinmektedir. Birincisi; yani derinin cildi, derinin estetik açıdan değerini ve yüzey yapısının işlenip geliştirilmesini sağlamaktadır. Koryum adı verilen alt deri tabakası ise cilt kısmının altında bulunan ince ve hassas bir tabakadır. Tüm doğal deriler, yapısına uygun olarak sayısız liflerden oluşmaktadır. Bu lifler üç boyutlu incelendiğinde homojen olmayan karışık bir örgüye sahip oldukları gözlemlenmektedir. Kesit incelemesinde bu homojen olmayan karmaşık lif dokusundan oluşan yapı; incelik, uzunluk, hacim ve karmaşıklık bakımından farklılıklar göstermektedir. Aynı zamanda liflerin dokusu cilt yüzeyine doğru daha düzgün ve daha hassas bir yapı sergilemektedir. Cilt yüzeyinde şekilli proteinlerin yoğunluğu belirgin iken, et kısmına doğru gidildikçe lif aralarındaki şekilsiz proteinlerin arttığı görülmektedir. Ayırt edici cilt yapısı ve hayvan türlerine göre değişen lif dokusu doğal derilerin mamul hale gelmesinde önemli unsurlardır.⁹

Projede Vurma çalgı derilerinin strüktürel özellikleri ile ses özelliklerinin ilişkisinin irdelenmesi ve deri yüzeyinin topografik yapısı ile üç boyutlu lif örgüsünün ses kalitesine doğrudan ya da dolaylı etkilerinin belirlenmesi öngörülmüştür. Deri

⁸ Akyüz, F., Deri Üretim Proseslerinde Emisyonların belirlenmesi üzerine Araştırmalar. Basılmamış Doktora tezi, 2006, s.54, Bornova İzmir.

⁹ Harmancıoğlu M., 1998, Deri Kimyası, E.Ü. Ziraat Fakültesi Ofset Atölyesi, Bornova- İzmir.

yapısını oluşturan moleküllerin mekanik etkilerle kararsız hale getirilmesiyle ses enerjisinin oluşumu ve yayılımı, strüktürel özelliklere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle; titreşime ve titreşim yayılımına etki edebilecek, derinin fiziksel ve kimyasal oluşumlarının tespit edilmesi önemli görüldüğünden, materyalin yüzey ve kesit görüntüleri incelenmiştir. Bu amaçla; taramalı elektron mikroskobu kullanılarak vurma çalgılık derilerden alınan örneklerin görüntüleme işlemi gerçekleştirilmiştir.

Vurma çalgı derilerinin taramalı elektron mikroskobu ile 100 X-3500 X büyütme oranlarında yüzey ve kesit görüntülerinin incelenmesinde; bazı 1,6,7,9 nolu derilerin cilt (kollajen) yüzeyi topografik yapısı düzgün ve homojen kalınlığa sahip, kesit görüntüsünden bakıldığında ise sıkı bir lif dokusu ile birlikte daha az interfibriler boşluklar olduğu tespit edilmiştir. Geri kalan derilerin ise kollajen yapısının pürüzlü, kıl ve tuz kalıntılarının olduğu, nisbeten daha gevşek bir lif yapısına sahip oldukları ve lif paketleri arasında interfibriler boşlukların daha fazla olduğu belirlenmiştir.

Deri strüktüründeki kollajen yapının makroskopik ve mikroskopik incelemesinde; lifsi yapıyı oluşturan sistemin, lif demetleri, fibriller, protofibriller ve moleküllerden oluştuğu görülür. Bunlar kısaca kollajenin yapısal elemanları "Collagen Structure Elements" (CSE) olarak adlandırılırlar. Kuru bir deride; bu yapısal elemanların aralarında hava boşlukları olduğu ve bu boşlukların da deride belli bir derecedeki poroz yapıyı ifade ederler. Bu yapısal elemanların strüktürel durumu, derinin visko-elastik karakteristiğini (mekanik özelliklerini) ve derinin bütün diğer özelliklerini belirler. Strüktürel karakterizasyonun; derinin yumuşaklık, gerilme-uzama davranışı gibi mekanik özellikleri ile poroz (gözenekli) yapıyı karakterize etmesi gerekir. Bununla birlikte, suyun, dolayısı ile nemin kollajenin ayrılmaz bir parçası olduğunu hatırdta tutmak gerekir, kollajen-su bileşimi bir sistemdir ve kollajende bağlı formda çeşitli su tiplerinin bulunur. ¹⁰ Suyun rolü dikkate alındığında (kritik su içeriği) kollajenin ve derinin yapısal ve hidrotermal stabilitesi, büzülme termodinamiği, tabaklama işlemi ve deri kurutma gibi önemli proseslerde önemli bir etkisinin olduğu görülür.¹¹ Tüm bu sonuçlardan derinin şişme davranışının (kollajenin yapısal elemanlarının izolasyonu) ve hidrotermal stabilitesinin su içeriğine bağlı olduğu görülür. ¹²

Yukarıda da belirtildiği gibi kollajendeki yapısal elemanlar tüm mekanik özellikler ve davranışı üzerinde etkili olduğundan vurma çalgıların üretimleri ve kullanımları açısından önemlidir. Mikroskobik incelemelerde ortaya konmuş olan lif örgü ağının germe ve çalma işlemlerinde ses oluşumu ve yayılımına etkisi olduğu gibi gözenekli yapının da ortam rutubetini tutma ile mekanik özelliklerde değişime bağlı akort sorunlarının ortaya çıkmasına neden olduğu düşünülmektedir. Vurma çalgıderilerinin yüzeylerinin düzgün ve homojen olmasıyla ve aynı zamanda sıkı bir lif

¹⁰ Reich, G., 1998, The Structural Changes of Collagen During The Leather Making Processes, Atkin Memorial Lecture, Journal of the Society of Leather Technologists and chemists, 83,p.63. Frauensteiner Strasse 26, D-09599, Freiberg, Germany.

¹¹ Oertel, H. Fixation of macroscopic collagen structures-a model of tanning reactions. In: Proceedings of IULTCS Centenary Congress, London, UK, 1997 September 11-14; British Section of The Society of Leather Technologists and Chemists, London, 1997, pp. 54-55.

¹² Bkz.Reich,G.,1998

örgü ağına sahip olmasıyla mekanik özelliklerinin iyileşeceği ve ses özelliklerinin ve buna bağlı olarak olumlu etkileneceği tahmin edilmektedir. Öte yandan boşluklu ve gevşek lif yapısına sahip deri mekanik olarak beklenen performansı veremeyeceği ve ses oluşumu ve iletiminde teknik yetersizliklere bağlı olarak Vurma çalgıüretimine uygun olmayacağı anlaşılmaktadır. Aynı zamanda bu tip derilerin de su ve nem absorbe etme yetenekleri artacağından kullanımda da mekanik özelliklerin değişimine bağlı akort sorunları ile karşılaşılacağı kaçınılmaz olacaktır.

3.3.Ses Analizleri İle İlgili Bulgular

3.3.1.Sübjektif değerlendirme bulguları

İnsan kulağı ayırt edici yeteneği sayesinde doğadaki sesleri tınsal özelliklerine göre gruplandırmada çok önemli rol oynamaktadır. Daha bilimsel metodlar geliştirilmeden önceki dönemlerde insan kulağı müzikalitenin belirlenmesinde mutlak referans alınmakta idi. Bu yöntemler günümüzde de kullanılmaktadır. Sübjektif olarak seslerin müziksel özelliklerine göre organoleptik derecelendirilmesinde insan beğenisinin de önemli rolü olduğu bilinmekte ve bu çalışmalar *absolute* (mutlak) işitme yeteneğine sahip müzik eksperleri ile yürütülmektedir. Dolayısıyla sübjektif yöntemler eskiden beri kalite değerlendirmede başvurulan basit kriterlerdir. Bununla birlikte; sübjektif yöntemlerin yetersizliği ve göreceli olması, bunların her zaman güvenilir sonuçları verememesini beraberinde getirmektedir. Bu nedenle; objektif olarak ses kalitesinin ortaya konması müziksel açıdan önemlidir. Araştırmamızda Vurma çalgıderilerinin ses özelliklerinin belirlenmesinde sübjektif değerlendirmenin, frekans analiz sonuçları ile uyumunu belirlemek açısından sübjektif kalite özellikleri de araştırılmıştır. Çünkü müziksel ses kalitesinin belirlenmesi için kullanılan bilimsel metodların hepsinin vardığı nokta psikoakustik olarak insan kulağının beğenisidir. Psikoakustiğin alanı insanın herhangi bir sesi sübjektif olarak algılaması ile ilgilidir. Yani müziğe yönelik sübjektif, duygusal tepkilerin psikoakustik alanı içerisinde yer alır. İnsanın sesi algılaması, garip ve sezgisellikten uzak bazı karakteristikler içerir ve müzik çalgılar ı üzerindeki çalışmalarda tınların psikoakustik özellikleri önemlidir. ¹³ Müzik eksperleri genellikle dinledikleri müzik kayıtlarında, çalgılar ın sayısı, çalgılar a olan aşinalık ve icra esnasında bazı çalgılar ın öne çıkmasına rağmen, hangi çalgılar ın kullanıldığını ayırt edebilirler. ¹⁴

Araştırmamızda Vurma çalgıderilerinin kalitelerinin belirlenmesinde sübjektif değerlendirme için her biri kendi alanında uzman ve otorite olan, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Öğretim Elemanları ile T.R.T.'nin Sanatçı bestecileri ve icracılarından oluşturulan bir jüri kurulmuştur. Jüri üyeleri ses kayıtlarını birbirlerinden bağımsız ayrı ayrı değerlendirmişlerdir. Puanlama 100 üzerinden yapılmıştır. Her jüri üyesinin ayrı olarak dinleyip değerlendirdiği ve puanladığı 12 derinin puan ortalamaları aşağıdaki **Şekil. 3.3.1.**'de verilmiştir

¹³ French,R.M., 2009, Engeneering The Guitar,springer Science + Business media, LLC 2009. p.190

¹⁴ Beauchamp, J. W. 2007, Analysis, Synthesis, and Perception of Musical SoundsThe Sound of Music Editor University of Illinois at Urbana, USA, February.

Şekil 3.3.1. Jüri değerlendirme tablosu.

Deri no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Ortalama Değerlendirme Puanı	40	-	-	40	80	100	60	20	20	20	60	10

3.3.2. Ses sinyal kayıtlarının grafiksel analiz (objektif) bulguları

Vurma çalgılar; ilk bakışta melodik özelliğe sahip çalgılar gibi gözükmemelerine rağmen, aslında karmaşık bir titreşim yapısına ve melodik iç dinamiklere sahiptirler. Buna Timpani ve Hint tablasının orkestralarda melodi çalgılarla birlikte kullanılmaları iyi birer örnek teşkil etmektedir. Bu ritim aletlerinin ses titreşimleri incelendiğinde standart bir notanın frekansına sahip oldukları belirlenmiştir.

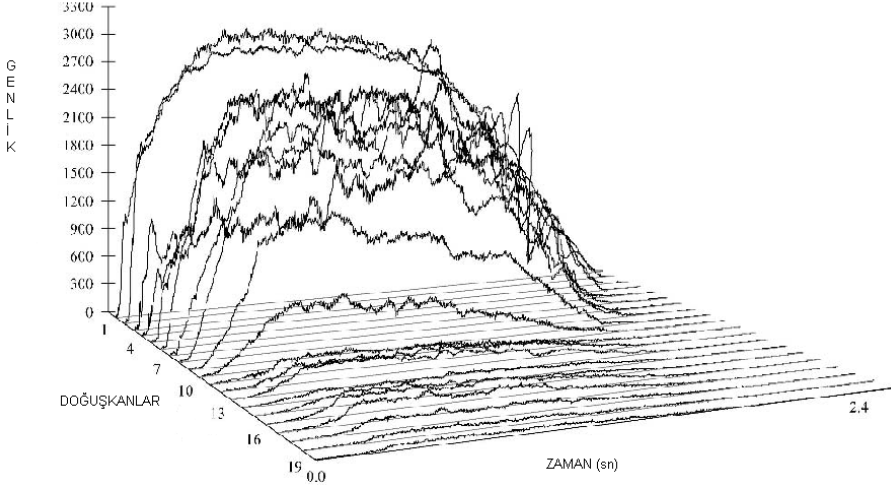
Bilgisayar yazılımları kullanılarak yapılan sinyal analizlerinde; sesin oluşum anından itibaren, yaymaya başladığı dalga (sinüs) hareketleri detaylı olarak incelenebilmektedir. Bu yazılımlar vasıtasıyla; titreşimlerin zamana bağlı olarak oluşturdukları salınımların (zarf) tepe noktalarının birbirlerine olan uzaklığı ve tepe noktalarının yüksekliğinin ölçülmesiyle, sesin pestlik, tizlik, sertlik, yumuşaklık ve şiddet gibi birçok özellikleri grafiksel olarak ortaya konulabilmektedir.

Bir müzik aletini oluşturan parçaların akustik özelliklerinin bilinmesinin, müzik aletinin ses karakterinin tanımlanması açısından önemlidir. Müzik aletinin sesinin; genlik, temel frekans, şiddet ve perde gibi bazı özelliklerinin ilk duyumda tanımlanabilen niteliklerdir. Ancak diğer algısal öz nitelikleri ses spektrumuna ve zamana bağlı değişimle ilgilidir. Yani; sesin gerçek rengini sayısal verilerle ortaya koymak ses özelliklerinin analitik değerlendirilmesi ile mümkündür. Tonal parlaklık belli bir spektral bölgedeki yoğunluğa son derece bağlıdır. Örnek olarak da vuruşun meydana getirdiği spektral atak anındaki keskinlik yani atak etkisi sesin yükselme zamanına bağlıdır ve özellikle de spektral bölgenin 20–100 ms'lik kısmındaki sesin spektral özellikleri keskinlik açısından önemli verilerdir. Tonal sıcaklık ise; sinüzoidal evre uyumsuzluğuna ya da armonik uyumsuzluğa bağlıdır.¹⁵

Ses özelliklerinin tanımlanmasında buraya kadar açıklananlardan da anlaşılacağı üzere dalga grafiğinin karakteristiği önem taşımaktadır. Yani grafiğin tanımlanması önemlidir ve grafikte; sinüs dalgalarının (temel frekans ve doğuşkanlar) şekli, periyodik hareketlerinin biçimi ve birbirleri ile uyumu üzerinden sesin sertlik-yumuşaklık, şiddet, tizlik-pestlik, sıcaklık gibi tınısal özelliklerini belirleyebilmek mümkündür. Bu grafiksel özellikleri aşağıdaki **Şekil 3.3.2.** üzerinde görmek mümkündür.¹⁶

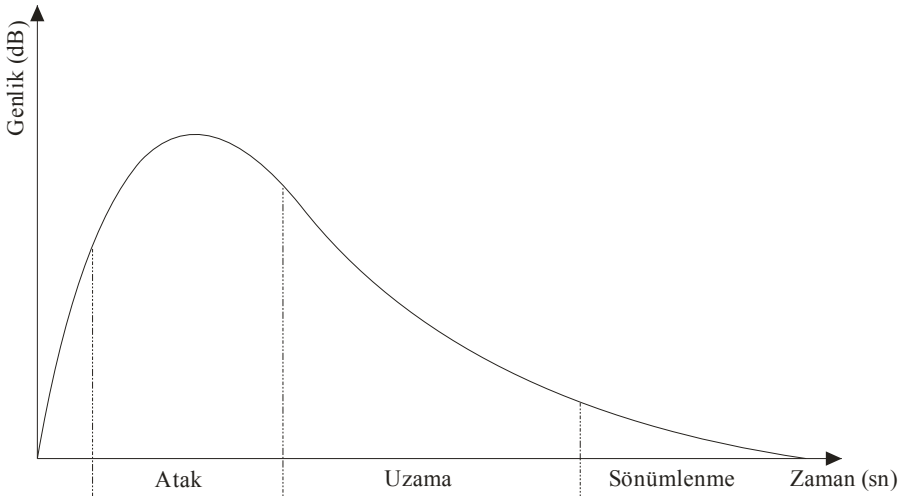
¹⁵ Bkz. Beauchamp, J. W. 2007,

¹⁶ Bkz. Beauchamp, J. W. 2007,



Şekil 3.3.2. Zamana bağlı genlik ve harmoniklerin atak uzama ve sönümlenme durumu (Beauchamp, 2007).

Yukarıdan da anlaşılacağı üzere; ses kalitesinin analitik değerlendirilmesi spektral özelliklerinin *attack*, (atak) *sustain*, (uzama) ve *decay* (sönümlenme) sürecinde incelenerek belirlenmesi ve tanımlanmasına bağlıdır. Çalışmamızda uyguladığımız analiz yöntemi de bu değerlendirme kriterleri referans alınarak gerçekleştirilmiştir. Ses özellikleri iki boyutlu ve üç boyutlu olarak çıkarılan sinyal grafikleri üzerinden incelenmiş ve özellikle 20–100 ms. aralığındaki harmoniklerin (doğuşkanlar), genlik, uzama ve sönümlenme davranışları zamana bağlı olarak değerlendirilerek tanımlanmıştır. Ses örnekleri **Şekil 3.3.3**'de verilen grafik üzerindeki atak uzama ve sönümlenme bölgeleri referans alınarak analiz edilmiştir.



Şekil 3.3.3. Ses sinyalinin zamana bağlı atak uzama ve sönümlenme bölümlerinin şeması.

Bir nota, atak, uzama ve sönümlenme süreci içerisinde incelendiği zaman; bu notaya adını veren frekans (temel frekans), o sesin üstünde onunla aynı anda tınlayan frekanslara (üst doğuşkanlar) temel oluşturan en kalın frekanstır. Temel frekansın üzerinde tınlayan bu seslere doğuşkanlar ya da armonikler denir ve temel ses kadar güçlü olmamaları nedeniyle açık bir biçimde duyulamazlar. Bununla birlikte; sesin niteliğini belirlemede çok önemlidirler, ayrıca sese belli bir parlaklık katarlar. Örneğin, bir obua sesi ile bir klarnet sesini bir birinden ayırabilmemizi sağlayan, bu çalgıların çıkardıkları sesin üzerinde oluşan doğuşkanların bir birinden farklı güçte duyulmalarıdır. Bu doğuşkanlar aynı tondaki sesin taşıdığı renk farklılığını, tınısını vb. özelliklerini belirlerler.¹⁷ Başka bir deyişle; harmonikler, herhangi bir notanın temel frekansının tamsayı katları olan ve onunla birlikte titreşerek o notayı tamamlayan alt ve üst doğuşkanlar olarak adlandırılırlar. Örneğin; bir notanın temel frekansı f ise bu notanın doğuşkanları, f2, f3, f4... vs. olarak devam eder. Harmonikler temel frekansla birlikte periyodik olarak titreşirler. Yani harmoniklerin tümü aynı zamanda temel frekansın periyodik titreşimlidirler. Örnek olarak da 25 Hz. olan temel frekansın harmonikleri, 50 Hz, 75 Hz, 100 Hz... vs. şeklinde devam ederler.¹⁸Yukarıda sözü edilen analizler için ve bir sesin tını karakteri hakkında Fourier spektrum analiz yöntemi kullanılarak çok önemli bilgiler elde edilebilir.¹⁹

Ancak, müzik çalgılarının sesleri analiz edildiğinde, titreşimlerinin her zaman periyodik olmadığı görülür. Örneğin; bir piyano sesinde oluşan üst sesler harmonik seriden küçük farklılıklar gösterir. Öte yandan birçok vurma çalgının frekans analizinde, bu çalgıların harmoniklerden daha tiz veya daha pest üst sesler ürettikleri görülebilir ve üst seslerin dalga yapılarının tizlik veya pestliği tını olarak adlandırılabilir.²⁰ Herhangi dalgayı karakterize etmek için kullanılan başlıca dört parametre vardır, bunlar; *Frekans*, *Yayıma hızı*, *Basınç genliği*, *Dalgaboyu* şeklinde sıralanırlar.²¹ Dalga çözümleyicilerle çözümlenen bir müzik sesinin içindeki basit seslerin frekansları ve bağıl şiddetleri grafiklerle gösterilir, Bu grafiklere ses spektrumu adı verilir. Ses spektrumlarında, yatay eksen, karmaşık sesi oluşturan basit seslerin bağıl şiddetleri belirtilir. Müzik sesini oluşturan basit seslerin frekansları genellikle birbirinin tam katıdır ve bunlara selen (doğuşkan) denir. Gürültülerde veya zarlardan çıkan seslerde basit seslerin frekansların tamsayı katları halinde olmadığını ve rastgele değerler olduğunu görülür. Çeşitli çalgılardan elde edilen müzik seslerinin spektrumlarının birbirinden farklı olduğu ve insan beyninin, dinlediği sesin hangi çalgıdan geldiğine karar verirken, büyük ölçüde, ses spektrumlarından yararlandığı tespit edilmiştir.²²

¹⁷ Fletcher N.H. and Rossing T., *The Physics of Musical Instruments*, Springer Science +Media, Inc.USA, 1998.

¹⁸ Kennan, K. and Grantham, D., (2002/1952). *The Technique of Orchestration*, p.69.. Kennan & Grantham, ibid, p.71.

¹⁹ Berg R. E. and Stork D. G. *The Physics of Sound*. Prentice Hall PTR 1982, Michigan university USA.

²⁰ Benade, A., H., 1990, *Fundamentals of musical acoustics*, New York, Dover Publications.

²¹ Zeren, A., 1997, *Müzik Fiziği*, Pan Yayıncılık, Ankara.

²² Bek, E., 2009, *Müzik Enstrümanlarına Genel Bir Bakış*. 21.

Çalışmada ses örneklerinin analizi için kullanılan bilgisayar yazılımında iki boyutlu grafiklerde dikey eksenle desibel, yatay eksenle zamana göre değerlendirmeler yapılmış, üç boyutlu analizlerde ise, dikey eksenle desibel ve yatay eksenle frekans parametreleri üzerinden incelemeler yapılmıştır. Derilerden elde edilen ses örneklerinin temel frekans ve doğuşkanlarının oransal uyum, atak, uzama ve sönümlenme sürecinde incelenmesi sonucunda; 5., 6. ve 7. no'lu derilerin ses örneklerinin diğer derilerin ses örneklerine göre müziksel açıdan nispeten daha kaliteli oldukları belirlenmiştir.

4. SONUÇ

Doğal deriler, ilk çağlardan beri vurma çalgıların büyük bir kısmının temel materyalini oluşturmaktadır. Yeryüzünde her dönemde ve her uygarlıkta, coğrafi çevre koşullarına göre, balık derisinden yılan derisine, koyun derisinden deve kuşu derisine kadar birçok hayvanın derisi Vurma çalgılarda kullanılmıştır. İnsanlığın aşına olduğu natürel bir tınıya sahip olması, müzisyenlerin her zaman doğal deriyi tercihinin nedeni olmuştur.

Araştırma; doğal derilerin ses özelliklerinin ortaya konması amacıyla yapılmış ve Vurma çalgıderilerinden elde edilen ses örneklerinin, müziksel sesin kalite kriterlerine bağlı değerlendirmeleri amaçlanmıştır. Aynı zamanda bu seslerin strüktürel özelliklere bağlılığı araştırılmıştır.

Çalışma için Vurma çalgıamaçlı özel bir üretim reçetesi ile üretilen Vurma çalgıderilerinde çeşitli fiziksel, mekanik, strüktürel ve yüzeysel test ve analiz yöntemleri kullanılarak, materyalin yüzey yapısının ve üç boyutlu lif örgü ağının yapısal dinamikler açısından tanımlanarak, bu dinamiklerin müziksel ses özelliklerine etkisi araştırılmıştır.

Derilerin saf tınlarının müzik enstrümanının ses kalitesi açısından önemli olduğu göz önünde bulundurularak, derilerin saf tını karakterlerini belirlemek ve öz titreşimlerini elde edebilmek için bir Mekanik Germe Düzeneği (MGD) tasarlanmıştır. Böylece sesin tını karakteri üzerindeki Vurma çalgıgövdelerinin etkisini ortadan kaldırarak derilerin saf titreşimlerini analizleme hedeflenmiştir.

Mekanik Germe Düzeneğine (MGD) gerdirilen derilerden ses sinyal örnekleri mikrofona ve akselerometre yardımı ile alınmıştır. Sinyal grafiklerinin atak, uzama ve sönümlenme sürecindeki düzeni ile frekans ve genlik yapılarındaki zamana bağlı değişimler bilgisayarlı analiz programları yardımı ile iki ve üç boyutlu olarak incelenmiştir. Sesin tını karakteri üzerindeki etki paylarını belirlemek için sinyal grafiklerinin atak anından sönümleninceye kadar geçen zamanda gösterdiği özellikler (temel frekans ve doğuşkanların uyumu, RMS değerleri, sönümlenme zamanları ve bant genişlikleri) üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

Müziksel özelliklere sahip bir sesin temel frekans ve doğuşkanlarının birbirleriyle oransal uyuma sahip ve atak, uzama ve sönümlenme sürecinde ideal bir sinyal grafik yapısında olması gerektiği bilinmektedir. Bu referansla analizlerde; 5., 6. ve 7 no'lu derilerin ses örneklerinin diğer derilerin ses örneklerine göre müziksel açıdan nispeten daha kaliteli oldukları belirlenmiştir. Strüktürel analizlerde; bu

derilerin yüzeylerinin daha düzgün ve homojen, lif örgülerinin ise daha sıkı yapıda olduğu tespit edilmiştir. Derilerin mekanik özelliklerinin belirlenmesinde; elastisite modülü, 5 no'lu deride 384,79 N/mm², 6 no'lu deride 296,37 N/mm² ve 7 no'lu deride ise 290,26 N/mm² olarak bulunmuştur.

Sonuç olarak, müziksel ses kalitesinin deri strüktürel ve yüzey özellikleriyle yakın ilişkili olduğu belirlenmiş, düzgün ve homojen yüzeye sahip derilerin iyi ses özellikleri verdiği anlaşılmıştır. Bununla birlikte; ses özelliklerinin mekanik özellikler ile ilişkisi saptanamamıştır. Aynı şekilde strüktürel titreşen elemanların fazlalığının çok düzenli dalga grafiklerinin elde edilememesine ve temel frekans ve doğuşkanlar açısından karmaşık titreşimlerin oluşmasına neden olduğu tespit edilmiştir.

Kaynakça

- AKYÜZ**, F. Deri Üretim Proseslerinde Emisyonların belirlenmesi üzerine Araştırmalar. Basılmamış Doktora tezi, 2006, s.54, Bornova İzmir.
- ANON**. 1976, Acceptable Quality Levels in Leathers, United Nations Publication. Sales Nr. E.76 II.B.G.,Vienna.
- BEK**, E. 2009, Müzik Çalgılar ına Genel Bir Bakış. s. 21.
- BERG** R. E. and Stork D. G. 1982, The Physics of Sound. Prentice Hall PTR, Michigan university USA.
- BENADE**, A., H. 1990, Fundamentals of musical acoustics, New York, Dover Publications.
- BEAUCHAMP**, J. W. 2007, Analysis, Synthesis, and Perception of Musical SoundsThe Sound of Music Editor University of Illinois at Urbana, USA, February.
- ERGÜL**, 1998, ve Özer, M. 1979, Yapı Akustiği ve Ses Yalıtımı, İstanbul, 15-90s.
- HARMANCIOĞLU**, M. 1998, Deri Kimyası, E.Ü. Ziraat Fakültesi Ofset Atölyesi, Bornova- İzmir.
- FLETCHER** N.H. and Rossing T., 1998,The Physics os Musical Instruments.,Springer Science +Media, Inc.USA.
- FRENCH**, R.M. 2009, Engeneering The Guitar, springer Science + Business media, LLC 2009. p.190
- HARMANCIOĞLU**, M. 1998, Deri Kimyası, E.Ü. Ziraat Fakültesi Ofset Atölyesi, Bornova- İzmir.
- LUI**, CK. Latona NP and DiMaio GL. 2001, Degree Of Opening-up of the Leather Structure Characterized by Acoustic Emission, JALCA; 96:367-381.
- KENNAN**, K. and Grantham, D., 1952/2002, *The Technique of Orchestration*, p.69,71. , Freiberg, Germany.
- ÖERTEL**, H. 1997, Fixation of macroscopic collagen structures-a model of tanning reactions. In: Proceedings of IULTCS Centenary Congress, London, UK, 1997 September 11–14; British Section of The Society of Leather Technologists and Chemists, London, pp. 54–55.
- REİCH**, G. 1998, The Structural Changes of Collagen During The Leather Making Processes, Atkin Memorial Lecture, Journal of the Society of Leather Tecnologists and chemists, 83,p.63. Frauensteiner Strasse 26, D-09599
- SAY**, A. 1985, Müzik Ansiklopedisi: Vurma çalgılar. Ankara, Başkent Yayınevi, 1178–1258.
- TANCOUS**, J.J. and Roddy, W.T. and O'flaherty F., 1959, Skin Hide and Leather Defects, Defects Due To Natural Characteristics Of Skin Or Hide, Chapter I, p:2-18, The Western Hills Publishing Company, Ohio.
- UĞUR**, İ. 2001. Doğal Yapı ve Kaplama Taşlarının Ses Akustiği ve Kayaç Parametreleri ile ilişkisinin incelenmesi, Süleyman Demirel Üniv. Fen Bil. Enst. Doktora Tezi, Isparta
- ZEREN**, A. 1997, Müzik Fiziği, Pan Yayıncılık, Ankara.

TÜRKİYE'DE YAPILAN TÜRK HALK DANSLARI GÖSTERİ VE YARIŞMALARINDAKİ ÖNCÜ UYGULAMALAR

C.Orhan ÇETİNKALP

* Ege Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanı

ÖZET

Türk Halk Dansları, Türkiye Cumhuriyeti'nin Ulus Devlet yapılanmasında etken olan araçlardan biri olmuştur. Türk Halk Dansları, mahalli ekiplerin ardından Üniversite gençliğinin "dernek" organizasyonu altında toplandığı, yarışmalar organizasyonu ile tüm eğitim kurumlarına ve ilgili kuruluşlara yayılan bir olgu olmuştur. Bu süreçlerdeki çalışmalarda mahalli ekiplerin ardından kente taşınan Halkbilim ürünü çeşitli etkenlere maruz kalmış kimi zaman olumlu kimi zaman ise olumsuz sonuçlara varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet, Ulus, Halk Dansları, Dernek, Yarışmalar, Sahneleme

PRIMER PRACTICES IN TURKISH FOLK DANCE SHOWS AND CONTEST IN TURKEY

ABSTRACT

Turkish folk dancing was an important factor in the formation of Turkish nation state. Subsequent to local folk dancing groups, Turkish folk dancing is a phenomenon which spread all educational institutions and related organizations via contests to which college students organized under associations participated. In these course of time, folk dances which were brought to cities from rural areas, had been exposed to many positive or negative influences.

Key Words: Republic, Nation, Folk Dancing, Association, Contests, Staging

Modern Türkiye'nin kuruluşunu takip eden Devrimler, bilimden sanata, sanattan sosyal yaşama değin Türkiye coğrafyası üzerinde yaşayanları Cumhuriyet çatısı altında birleştirmenin birer aracı ve ortak eylem sonrası, ortak hedefte başarıya ulaşmanın göstergesi olmuştur.

Genç Türkiye cumhuriyetinin temelleri atılırken halk tarafından anlaşılmamış olan "Cumhuriyet sözcüğü, monarşi olmayan tüm rejimleri kapsayacak tarzda kullanılmıştır ve bu da karışıklığa yol açmış ve cumhuriyetçi fikrin gerçek anlamını örtmüştür. Cumhuriyetçi fikir laiklik ilkesini kabul etmiş, monarşik rejimle ilişkisini kesmiş ve demokrasiye doğru kesin bir adım atmış olan bir topluma göndermektedir.

Laiklik, sadece dinlerin türünlüğü, kültürel ve felsefi çoğulculuk için, formel bir barışçı birlikte varoluş çerçevesi belirtmekten ibaret değildir. Kuşkusuz laik toplum, bireyler arasındaki farklılıklara maksimum oranda izin veren bir toplumdur. Bu tür bir laik ve demokratik toplum narindir. Eğer toplumu temellendiren şey din veya kral figürü değilse, toplumun birliğini, bütünlüğünü mümkün kılan şey nedir? Cevap şudur:

Cumhuriyet fikri. Cumhuriyet, sadece, sosyal düzenin temellendirici değerleri anlamına gelmez, ayrıca insan haklarının evrensel değerleri cumhuriyet fikrinin ayrılmaz bir parçası olsa da cumhuriyet bu değerlere de indirgenemez. Değerlerin yanı sıra cumhuriyet somut bir toplumun özdeşleştiği bir tarihle tanımlanır. Cumhuriyet kolektif bellektir, ama bu onun geçmişiyile özdeşleştiği anlamına gelmez. Daha doğru bir deyişle, kolektif bir ilişki içersinde ortak bir geçmişle özdeşleşir.

Cumhuriyet, demek ki, sosyal bütünselliği tanımlar. Kolektif tarihsel bir özne olan toplumdaki ayrılamaz; ve bu anlamda modern ulusla çakışır; burada söz konusu olan ulus, ortak etniye değil, ortak bir coğrafyaya ve birlikte yaşama kararına dayanır. Cumhuriyet ve ulus, sosyal gerçekliklerdir ve bunların olmaması halinde modern devletin içi boşalır; demokrasi ve hukuk devleti ise devletin özgürlüğe karşı bir konuma girmesini engellerler.

Hakikî cumhuriyet, demokratiktir. Fakat demokrasi kavramı, bir toplumun, politik kurumlar ve iktidar sorununu çözme tarzını tanımlar. Demokrasinin olabilmesi için, önce bir toplumun ve hatta ulusal Devletin olması gerekir. Cumhuriyet fikri toplumun bir bütünsellik olarak temsilini ilgilendirir.”¹

Atatürk, savaştan çıkmış olan yorgun Türkiye'nin cumhuriyet kavramına ve yönetimine alışması için; yapılan devrimler kadar, halkın cumhuriyet etrafında birleşmesi ve fikir birliği etmesine de bağlı olduğunu bilmektedir. Birbirinden kopuk, çeşitli etnik kökenlere ait olan Türk halkını çeşitli değerler çerçevesinde birleştirmek önemli olmuştur. Bu nedenle cumhuriyetin altında yatan “yurt sevgisi” ve “ortak kimlik” kavramlarında halk tarafından algılanması gerekmektedir.

“Cumhuriyet kavramının, bir yandan “yurt sevgisi” ve öte yandan da “ortak kimlik” öğelerinden soyutlanamayacağı açıktır. Bu konu ise, “ulusal kültür” ile “alt kültürler” arasındaki ilişkiyi gündeme getirir.

Ortak kimliğin adı “ulusal kimlik”tir. Ama cumhuriyetteki ulusal kimlik, etnik kimlikleri de içeren alt kimliklerin yadsınması anlamını taşımaz. Hatta ulusal kimliğin, mutlaka alt kimliklerden daha önemli olduğu anlamını da taşımaz. Sadece ulusal kimliğin, cumhuriyetin vazgeçilmez ögesi olan “ortak kimliği” oluşturması açısından – yani en yaygın kimlik olması açısından- önem taşıdığı anlamını taşır. Başka bir deyişle, cumhuriyet, farklılıklara karşı değildir. Ama ortak kimliğin ve yurt bütünlüğünün yadsınmasına karşıdır. Zaten ortak kimliğin kendisi de, farklılıkların – yani alt kimliklerin – yadsınması değildir; sadece onların bir sentezidir.”²

¹ Nuri Bilgin, *Demokrasi, Kimlik ve Yurttaşlık Bağlamında Cumhuriyet*, Guy COQ, Ege Üniversitesi Basımevi, 1999, s.43-45

² Nuri Bilgin, *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik*, Ahmet Taner Kışlalının bir konuşma metnidir. Ege Üniversitesi Basımevi, 1999, s.115

Bu sentezi oluşturabilmenin bir yoluda halkın kendi kültürü içerisinde varolan değerleri yurt genelinde ortaya çıkartmak ve uygulamak olmuştur. Bu düşünce ile "ulus devlet" yaratma çabaları içerisinde "halk kültürü" çalışmaları da varolmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu büyük önder Atatürk Türk kültürüne bütünüyle büyük önem vermiştir. "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültür'dür" sözü bu konudaki düşüncelerinin özeti denilebilir.³

Bu yaklaşımla Atatürk, her fırsatta tüm ülkede kültür ve araştırma çalışmalarını desteklemiştir.

Cumhuriyet döneminde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne bağlı olarak 12 Aralık 1924 tarihinde kurulan⁴ Türkiye Enstitüsü'nün folklor alanındaki çalışmaları, İstanbul Belediye

Konservatuvarın halk müziği derlemeleri yanısıra halk danslarına ait derlemeleri de yapması, Türk Ocakları'nın ve "Ulus Devlet oluşturma" amacıyla kurulan Halk Evleri'ndeki halk dansları çalışmalarının geniş halk kitlelerine ulaşılmasında katkısı büyük olmuştur.

Bu çabalar doğrultusunda çeşitli kurum ve kuruluşlarca halk dansları çalışmaları yaygınlaşmaya başlamıştır.

"1940 yılında halk oyunlarının Türkiye'deki sergileniş biçiminde önemli bir değişim yaşandı. 19 Mayıs kutlamalarında Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencileri Sivas, Erzurum ve Çorum yörelerine ait halk oyunlarını geniş bir izleyici topluluğuna sundular."⁵ Bu gösteri ile daha küçük seyirci kitleleri ile buluşan halk dansları devlet büyüklerinin ve Ankara'lıların önünde ilk ciddi görsel sınavlarından birini vermiştir.

Böylece halk dansları, kitleleri birleştirici, ortak alanlarda aynı duygu etrafında insanları bütünleyen özelliğiyle etkili olmaya başlamıştır. Bu özelliği dolayısıyla köyden kente göçün hızlandığı, kent ortamında köy hasretinin ve geleneklerinin yaşatılmaya çalışıldığı dönemlerde başlayan dayanışma yada mahalli dernekler faaliyetleri, "Komple Folklor Derneği" adları altında Üniversite gençlerini toplayan bir kurumsal çalışma olarak değiştiğinde Türkiye'de en ciddi yapılanmasını Türk Folklor Kurumu'nda göstermiştir. O döneme kadar özellikle Üniversite gençliğinin Türk Halk Dansları alanında çalışmasını hedef alan başka bir kurum olmaması nedeni ile "Yüksek Tahsil Gençliği Türk Folklor Enstitüsü Kurma Derneği" adı altında başlayan bu kurumun çalışması ilk olması nedeniyle önemlidir.

"Yüksek Tahsil Gençliği" ön adıyla hedef kitesini belirleyen dernek "1964 Aralık ayında, o güne dek çeşitli kuruluşlarda folklor ve özellikle halk oyunları yönünde çalışmış gençler, o kuruluşların ve çalışmaların yetersizliğini görüp, ülkelerinin ışığında Y.T.G. Türk Folklor Enstitüsü Kurma Derneği adı altında çalışmalarına başladılar.

³Şahin Ünal, 1900-1950 Yıllarında Türk Halk Oyunları Üzerine Yapılan Teorik ve Pratik Çalışmaların Karşılaştırılmalı Değerlendirilmesi, E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 1995, s.38

⁴Şahin Ünal, a.g.e., s.45

⁵Mithat Atalay, "Cumhuriyet Kültürü", *Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, Ankara Üniversitesi, 2009, sayı 43, s.455

Gaye, Türk folkloru üzerinde araştırma, inceleme ve derleme yaparak, Eğitim Bakanlığı bünyesindeki, bilimsel araştırmaları yapacak olan Milli Folklor Enstitüsüne katkıda bulunmak ve halk oyunları icra gruplarını meydana getirmek sureti ile tanıtmak ve sevmektir. Bu amaçla bir ana tüzük ve ayrıntılı iç yönetmelikler hazırlanarak geniş bir örgütlenme temeli atıldı. Böylece Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu yanında Türk Folklor Kurumu da teşekkül ederek, Türk kültür üçgeni tamamlandı.

İdari kadroyu teşkil eden yönetim kurulu, müdürler, grup başkanlıkları faaliyetlerini kapsayan raporlarıyla Turizm – Tanıtma Bakanlığı ve Eğitim Bakanlığı'nın takdirini kazanarak, onların nezinde kurumun himayesini sağlamaya muvaffak oldular.

Türk Folklor Kurumu'nun Türk Folkloruna en büyük hizmeti, halk oyunlarına, otantik esas değişmemek kaydıyla "Avrupalı" sahne tekniğini ihtiva eden koreograf düzeni getirmesidir. Her sene bu iki yönlü sahne düzenini aksettiren gösteriler yapılmaktadır. Otantik gösteride mahallindeki gibi, oyunlar seyirciye o mahallin havasında mizansellerle sunulmaktadır. Bunun örneği "Tozlu Yollar"dır. Koreografik gösteriler ise oyunlar esasa sadık kalmak kaydıyla sahne tekniğinden faydalanarak seyirciye sunulur."⁶

"Yüksek Tahsil Gençliği Türk Folklor Enstitüsü Kurma Derneği" 1964'de kuruluşunun ardından folklor alanında, halk dansları, halk müziği, el sanatları vb. kısaca halkbilimin alanına giren her türlü sahada çalışmalarını sürdürmüş ve İstanbul'daki merkez binasında yapılan 2. kongresinde ismini "Türk Folklor Kurumu" olarak değiştirmiştir."⁷

Türk Folklor Kurumunun çalışmaları karşımıza dönemin bazı halkbilim araştırmacılarında tabir ettiği şekilde köyle, mahalli halk danslarının köyden kente, halktan aydın kesime giden bir köprü olarak kullanılmasının, özellikle belli bir fikir bütünlüğü ve ideoloji doğrutusunda gençlerin bir uğraş çerçevesinde toplanmasının en güzel örneğidir.

Türk Folklor Kurumu "Tozlu Yollar" adı altında düzenledikleri Türk halk dansları gösterileri ile köy yaşamını, geleneklerini sahneye taşıyarak Türk kentlesine, dönemin Türkiye Büyük Millet Meclisi ve Cumhuriyet Senatosu'na sergilemişlerdir. Bu gösterilerde o döneme kadar öğrenildiği gibi ya da yine dönemin tabiriyle "Mahalli Oynamanın" yanısıra "Koreografik Gösteriler" şeklinde adlandırdıkları sahne düzenlemeleri yapılmış, köyden öğrenilen veya köyde oynanan haline, farklı uygulamalar kent ortamında yapılan ekipler oluşturmuşlardır.

Türk Folklor Kurumu özellikle İstanbul'da turistlere yaptıkları gösterilerde ve yurtdışı festivallerine katıldıkça karşılaştıkları diğer ülke ekiplerinin tepki ve etkileri ile "Avrupa'ı" olarak adlandırdıkları gösteriler "Komple Derneklerin" yaygınlaşması ile halk dansları sahnelerine daha çok taşınır olmuştur.

⁶ Ahmet Şenol, Folklor (Halkbilim) Dergisinde Yayınlanmış Makaleler (1969-1971), Baskı Printing, Tek Ofset, Ankara, 1993, s.65

⁷ Ahmet Şenol, a.g.e., s.55

Yapı Kredi Bankası'nın kurduğu "Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi" aracılığı ile ilk kez 1955'de yapılan Mahalli Dernekler Yarışması, İstanbul'daki Türk Folklor Kurumu'nun çalışmaları okullardaki ilgili öğretmenlerin halk dansları ekipleri kurmaları, halk danslarının görsel özelliğinin seyirci üzerinde yarattığı etkinin de farkedilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda folklor ve halk dansları alanında çalışan uzman, bilim adamlarının da desteği ile özellikle Üniversiteli gençliğin dernek çalışmaları ile ciddi bir şekilde emek verdiği halk danslarının liseler düzeyine de çekilmesi "Yarışma" kavramı ile "1971" yılında "Milliyet Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışması" ile en ciddi ve uzun soluklu olarak gündeme gelmiştir.

Türkiye, kitlesel olarak yarışmaları "para ödeyerek" seyreden seyirci ve yoğun bir istekle katılımcı olmak isteyen "yarışmacı ekipler"in varlığını bu yarışma ile anlamıştır.

Milliyet Gazetesi'nin yarattığı yarışmacı kitle, yarışmaların liseler arasında düzenlenmesi için izin veren dönemin Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığını harekete geçirmiş ve Bakanlık Türk halk dansları yarışmalarını düzenlemek üzere "Okul ve Beden Eğitimi ve Spor Genel Müdürlüğü 'ne" görev vermiş ve böylece devlet eliyle yarışmalar düzenlenmeye başlanmıştır.

Bakanlığın düzenlediği bu yarışmalar, Gençlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü tarafından ilkokullar, Ortaokullar, Liseler ve Üniversiteler 2908 sayılı Dernekler Kanunu'na tabi olan ve halk dansları faaliyeti gösteren mahalli dernekler ile çeşitli kurum ve kuruluşları bünyesinde toplayan, serbest faaliyet gösteren tüm yasal kuruluşları, kısaca ilgili yasa ve yönetmelikle kurulmuş, halk dansları alanında çalışmalar yapan tüm kuruluşları kapsayacak şekilde yapılandırılmıştır.

Yapılan bu kapsamlı düzenleme ile Türkiye genelinde halk dansları çalışmalarının ciddi bir düzene sokulması, hazırlanan ekiplerin Türk Folklor Kurumu ile başlayan "Avrupalı" olma, "koreograflerinin yapılması" ve sonuç itibari ile "sahne düzenlemeleri" olarak adlandırılan çalışmaların bu alan içerisinde yer edinmesine ve belirli bir yöne doğru sevk edilmesine neden olmuştur. Yazılı olarak duyurularak belirli bir yönerge çerçevesinde hazırlanan yarışmalar, ilgili bakanlığın görevli birimi tarafından tıpkı spor müsabakalarında olduğu gibi ciddi bir hazırlık evresi sonucunda "Yarışma Esaslarına" kavuşmuş ve gerekli onayları alınarak Milli Eğitim Müdürlükleri, Üniversitelere ve Gençlik Merkezleri kanalıyla tüm Türkiye'ye duyurulmuştur.

Bu hazırlık evresinde "Yarışma Esasları" başlığı altında; genel hükümler, özel hükümler, cezai hükümler hazırlanarak tüm ilgili kurum ve kuruluşlara ilan edilmiştir. Böylece halk dansları yarışmaları eğitim ve sportif yarışmaları düzenlemekle yükümlü Bakanlığın yetkisi altında olmasının da etkisiyle, öncelikle organizasyon anlamında spor müsabakaları düzenlenmesi esaslarına uygun bir yapıda olan "Yarışma Esasları"na kavuşmuştur.

Hazırlanan esaslarla Türkiye, süreç içerisinde ilk kez halk dansları alanında sorumluluk anlamında; " Bakanlık, Bakan, Genel Müdürlük, Yarışma Basamakları, Halk Oyunu Topluluğu, Oyun Topluluğu Sorumlu Yöneticisi, Oyun Eğitmeni, Kategori, Seçici Kurul Üyesi, Seçici Kurul, Danışma, İtiraz-Araştırma ve Derlemeleri İnceleme Kurulu, İl Düzenleme Kurulu, İl Seçici Kurulu, Grup Merkezi Seçici Kurulu, Final Seçici

Kurulu, Değerlendirme Belgesi, Yeterli Sayı, İl İtiraz Kurulu, Başkanlık Temsilcisi, Dernek Üyesi, Dernek Elemanı, Dernek Kursiyeri, Mahalli Dernek” gibi kavramlarla ve bu kavramların ilgili Bakanlıkça ne anlama geldiğiyle tanışmıştır.

Bakanlık yarışmaların organizasyonunda her türlü organı belirlemiş ve açıklamasını yaparak yetkilendirilmiştir.

Yarışma kategorilerini;

Birinci Kategori : İlkokullar arası

İkinci Kategori : Ortaokullar arası

Üçüncü Kategori : Liseler arası

Dördüncü Kategori : Üniversiteler arası

Beşinci Kategori : Mahalli Dernek, Kurum ve Kuruluşlar arası olarak belirlemiştir.

Ayrıca Milli Eğitim Bakanlığı'nın bu yarışmasıyla halk dansları ilk kez bir “Değerlendirme Belgesi” ile puanlanmış olacaktır. Belgede giysi, oyun, müzik bölümleri ve her bölümün altında değerlendirme başlıkları, hatalar karşılığında kesilecek puanlar yer almaktadır.

İlk kez Milli Eğitim ve Gençlik Spor Bakanlığı'na bağlı olarak düzenlenen bu yarışmanın, ilerleyen yıllarda bu bakanlığın yapısının değişmesi nedeniyle, farklı kategorilerle farklı bakanlıklara bağlı olarak iki ayrı organizasyon şeklinde devam ettiği görülmektedir.

Yarışmalardaki kriterler doğrultusunda yapılan değerlendirmeler sonucu başarılı olan ekiplerin sahneleme uygulamaları diğer topluluklarca ilgiyle izlenmiş ve etkileşim nedeni ile takip eden yıllarda uygulanmalar taklit edilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda; Türkiye Üniversitelerarası Halk Dansları Yarışması 1982 yılı Türkiye üçüncüsü Ege Üniversitesi'nin sahneleme düzenini yarışmalarda “ilk” farklı uygulama olması nedeni ile hatırlamak yararlı olacaktır.

İlk kez 1881 yılında düzenlenen halk dansları yarışmasına Bakanlık, Üniversitelerarası yarışma yönergesi gereği “ Üniversite içi yarışmada ” birinci olan ekibi Ankara'da düzenlenecek olan final yarışmasına çağırılmaktadır. İzmir Ege Üniversitesinde aynı yıl yayınlanan yönerge gereği üniversite içi bir yarışma düzenleyerek iki ekibin katılımıyla Üniversite içi yarışmayı yapılmıştır. Yarışma sonucu Beden Eğitimi Spor Yüksekokulu topluluğu birinci, İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Topluluğu ikinci olmuş final yarışması için, bu iki topluluk birleşerek Ege Üniversitesi Türk Halk Dansları Topluluğunu teşkil etmiş ve Ege Üniversitesi Ege Yöresi Zeybek Dansları ile yarışmaya katılmıştır.

O dönemlerde ilan edilen yarışma kriterlerinde il ya da yöre bazında bir alan belirleme zorunluluğu olmadığı için topluluklar “bölge dansları” ile yarışmalara katılabilmektedirler.

Ege Üniversitesi'nin Ege Zeybek Bölgesi yarışma ekibinin sahne düzenlemesi ve akışı;” Ağır Zeybek danslarının erkekler tarafından sergilenmesi ardından, sahnede bekleyen bayan dansçıların icraları sırasında erkeklerin sahne dışında kostüm değiştirmesi “ takiben kadın dansçıların “Teke zortlatması” ile gösteri alanını terk

ederek seyirci üzerinde “gösterinin bittiği” duygusunu uyandıran sahne düzenine, erkek dansçıların “ gösteri alanı çıkışından tekrar sahneye girerek, kadın dansçılara katılıp tekrar karma olarak “Teke zortlatması” sergileme kurgusu şeklinde yapılmıştır.

İlk kez düzenlenen yarışmada bir ekibin, sahne dışında kostüm değiştirerek, kendi yöresi, süresi içerisinde ve bu gösteriyi bir yarışma kriterlerine rağmen tasarlaması ve uygulaması döneminde ilk kez rastlanan bir biçim olmuştur.

Ege Üniversitesi, bu gösteriyi tasarlarken özellikle erkek dansçıların 1,5 dakika içerisinde Dinar yöresi kıyafetleri nasıl değiştireceği ve nasıl sahneye gireceğini özenle çalışmıştır. Türkiye Üniversite Halk Dansları Yarışmaları sahnesinde ilk kez kostüm değiştirilmesi bu uygulama ile hayat bulmuştur. Süreci içerisinde düzenlenen yarışma kriterlerinde bu tip kostüm değişimlerinin yapılması yönergelere dahi edilmiştir.

Yarışmalar, halk danslarının sahnelenmesindeki yeniliklerin ve kendi klasmanlarında bu yeniliklerin izlendiği bir organizasyon olma özelliğini sürdürmüştü ve buna bir diğer örnek; Bergama yöresinin Ege Üniversitesince yarışmaya hazırlanması, 1986 yılında yine yarışma klasmanında yöre danslarının bir hikâye üzerine kurgulanarak sunulması olmuştur.

Ege Üniversitesi yöre danslarının sahne düzenlerini hazırlarken genç kız ve erkeğin karşılaşması, aşık olmaları, buluşmaları, başka bir erkeğin genç kıza göz koyması, genç aşıkların zorunlu ayrılığı ve son sahnede genç kızın sevdiği erkeğin vurulması Bergama yöresi dansları ile anlatılmıştır.

Bu sahnelemenin ardından diğer Üniversite toplulukları ve kurum toplulukları da danslarda anlatımlı sahneleme yapmaya çalışmışlardır.

Bu aşamada Bakanlık yarışmasını halk dansları çalışmalarına etkisi yönünden şu başlıklarla değerlendirmek yararlı olacaktır;

1. Yarışmalar, halk dansları çalışmalarına belirli bir disiplin getirmiş midir?
2. Yarışmalar aracılığı ile belli yöreler araştırılmış mıdır?
3. Seçilen yörelerde sergilenecek danslar seçilerek bazı dansların unutulması sağlanmış mıdır?
4. Halk dansları çalışmaları geniş bir kitleye izlenmiş ve uğraş alanı olmuş mudur?
5. Sahnede icra edilebilir bir sanat çalışması haline gelmiş midir?
6. Topluma ait kimliklerle ilgili sembol ve mesajların iletildiği ortamlar yaratılmış mıdır?
7. Yarışma kriterleri yöreler üzerinde yönlendirici etki yaratmış mıdır?
8. Yarışmalar yeni bir iş alanı doğurmuş mudur?

Yukarıda soruların daha da artması mümkündür. Bu bağlamda halk dansları yarışmalarına sadece bir aktivite olarak görmek yanlış olacaktır Halk dansları yarışma olgusu derinlemesine irdelenmelidir.

Yarışmalar kitle iletişim iletişimi için uygun alanlar yaratmıştır. Ayrıca, halk danslarının öğrenilmesi ve öğretilmesi, hazırladığı ek programlarıyla seyirciyi dinamik tutması, folklor kavramı altındaki diğer ürünlerin neler olduğunun kaleme alınması ve anlatılması, halk danslarındaki “sahne düzeni”, “sahneleme” kavramlarının anlaşılması ve uygulamalarının çeşitlenmesi, her çağdaki gençlerin kendi illeri dışında ve yurt dışında da deneyim yaşamalarına etken olmuştur.

Yarışmalarla kişiler arasındaki iletişim, gruplar arasında sosyal etkileşimi başlatmış, iletişim ile başlayan etkileşim, kişiler üzerinde ve halk dansları çalışmalarında değişimi zorunlu kılmıştır. Ayrıca yarışmaların özünde yarışan ekiplerin yarışma kriterlerince disiplin altına alınması, sistemli öğretilmesi ve aksaksız icra edilmesi kaygısı ile eğitmenlerce yapılan müdahaleler, halk dansları üzerinde değişimi meydana getirmiştir.

Sonuç itibari ile bu yarışmalarda bilinçli ya da bilinçsiz olarak ortaya çıkarılan ürünlerin başarılı sonuçlar almaları diğer katılımcılar tarafından genel kabul görmekte ve örnek alınan bir uygulama olmaktadır.

Bu kabulleniş yarışmalar bağlamında “fakelore” ürünü sayabileceğimiz birçok uygulamanın da Türk Halk Danslarına yerleşmesine neden olmaktadır.

Kaynakça

- AHMET** Şenol. Folklor (Halkbilim) Dergisinde Yayınlanmış Makaleler (1969-1971), Baskı Printing, Tek Ofset, Ankara, 1993.
- AŞKAR** Füsün. Türkiye’de Yapılan Halk Oyunları Yarışmalarının Kurumlara Göre İncelenip Değerlendirilmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1998.
- ATALAY** Mithat. “Cumhuriyet Kültürü”, *Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, S. 43, Ankara Üniversitesi, 2009.
- BİLGİN** Nuri. Demokrasi, Kimlik ve Yurttaşlık Bağlamında Cumhuriyet, Guy COQ, Ege Üniversitesi Basımevi, 1999.
- BİLGİN** Nuri. *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik*, Ahmet Taner Kışlalının bir konuşma metnidir. Ege Üniversitesi Basımevi, 1999.
- ŞENOL** Ahmet. Folklor (Halkbilim) Dergisinde Yayınlanmış Makaleler (1969-1971), Baskı Printing, Tek Ofset, Ankara, 1993.
- ÜNAL** Şahin. 1900-1950 Yıllarında Türk Halk Oyunları Üzerine Yapılan Teorik ve Pratik Çalışmaların Karşılaştırılmalı Değerlendirilmesi, E.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 1995.

TURKS IN SLOVENIA AND THEIR INFLUENCES ON SLOVENIAN MUSIC

Franc KRIŽNAR PhD,
Maribor/Slovenia

ABSTRACT

The Turkish invasions i.e. irruptions by the Turkish armed troops into the Slovene countries lasted from the beginning of the 15th to the end of the 17th century. The Turkish expansion to the Balkan Peninsula and then towards the middle of Europe was slowed down on the Bosnian and Herzegovinian border. It stopped completely at the end of the 16th century with the battle at Sisak in Croatia (1593). In Hungary, in the direction of the region of Prekmurje, the expansion stopped in the second half of the 17th century. Thus Turkish invasions lasted from 1408 to 1684 not only on the (contemporary European) Slovene state, but also outside its territory, on the then Slovene ethnic space: in Friuli and towards Trieste (Italy), in Carinthia (Austria) and in Istria (Croatia). All of this had a negative influence on the relations with the Turks and increased the opposition towards them. At the same time it strengthened people's awareness about their affiliation towards Western Christianity. In a narrower sense it invigorated the awareness about the same threatened psycho-physical environment. In the perception of the Slovene people, that time was formed by a variety of different artistic types. They dealt with Turkish themes, also in music. The development of Slovene music i.e. the music in Slovenia was at that time very rich (from the 15th to the 17th century). Here and there it was more or less near and equal to West European music of that time. It was completely normal that it was touched by Turkish influences, too. These were reflected in folk and in artificial music, as well as in its church and in secular repertoires. There is a rich repertory of war and battle songs. These have kept the Turkish themes in Slovenian music alive till nowadays; although the Slovene space and time were marked by Jacobus Gallus. With his own madrigals, masses and motets he developed into a musical person of Europe-wide importance.

Keywords: invasions i.e. irruptions, influences, themes in music, folk and artificial music, church and secular repertoires, war and battle songs

Introduction

A Turk imagines he whom has to tremble, secondly, a Turk imagines he who has to respect. During the centuries he played the part of the "Second", the enemy whom is the fundamental of religion and national identities.

After the first invasion i.e. eruption by the Ottomans (and not yet Turks)¹ into the Slovene countries in 1408 (Bela krajina/Metlika; 9 October; Belokranjska

¹ The difference between Turks and Ottomans has been to modern, new, secular, Atatürk's Turkey; before them there were only Ottomans. Its, Ottomans, were only by Mustafa Kemal Pasa Atatürk-Kemal (1881-1938) who was a Turkish's statesman and politician from 1934 (see: Jezernik, 2012: p. 8, footnote 1).

dediščina, 2008: 14-15)² and some plundering expeditions of smaller size in the years 1414-15 there was a half a century of peace. After the downfall of Bosnia in 1463, the Ottoman's border moved nearer to Carniola for almost 100 km. In 1469-83 there began a period of the worst desolations. It coincided with the rebellion of nobility and the mercenary soldiers lead by Andrej Baumkirscher in Styria (1469-71), by the wars of emperor by the Hungarian king Matija Korvin (1477-90) and by the first bigger peasant revolt (in Carinthia, 1478). The greatest plundering expeditions embraced Carniola, Carinthia and Styria (1418, 1473, 1475, 1476, 1478, 1479-80, 1483, 1487), periodically still Goriziana, Karst, Friuli, Istria and even Styria (1480).

Figure 1: Janez Vajkard Valvasor, *Slava Vojvodine Kranjske / The Glory of the Duchy Carniola*, the engraving by Andrej Trost / by the drawing of Janez Koch: *The Turks' Irruptions by the Carniola, 1431*; see: Vinkler, Jonatan. 2011. *Uporniki, "hudi farji" in hudičevi soldatje. Podobe iz evropskih in "slovenskih" imaginarijev 16. stoletja*. Ljubljana: Pedagoški inštitut. Digitalna knjižnica/Dissertations/17; the title cover.

In those invasions they came back several times a year and in 1471 the Ottomans spent nearly three months in Carniola. The armistice of the Hungarian king Matija Korvin by Ottomans brought the eight-year peace, and then was followed by the new but less destroying invasions (1491-99, 1511, 1516, 1529-30, 1532, 1562, 1600-03, 1605, 1640, 1655, 1664, 1681, 1685, 1704, 1706, 1708 and 1719).³ The new era of Ottoman's progress in Europe meant the government of sultan Suleiman I. Grand (1520-66) who in 1521 occupied Belgrade, in 1526 he destroyed the Hungarian army by Mohic and occupied Budim and he was besieging Vienna (1529; Vinkler, 2009: 137) for the first time. It was the time of the less impetuous invasions onto Slovenia (1522-32). The second Ottoman's expedition to Vienna in 1532 failed and when returning past Graz, Maribor and Ptuj the Slovenian region experienced only the passage the main body of the Ottoman's army with the sultan at the head of it (14-16 September there was a siege of Maribor).

Figure 2: *The Italians' Wanderers in the 16th Century* (Visual Academy in Vienna; Carpaccio, Vittore, r. 1455 - r.1525; the 16th century; see: www.turkishmusicprotocol.com) Afterwards the Ottoman's invasions were rare. After 1600 they occurred only in Prekmurje. After the battle at Sisak (Croatia) the fear of the Ottomans began to strengthen in the whole of Europe (Vinkler, 2009: 140). The country's prince and the country's upper classes did not have the right answer for the Ottoman's plundering expeditions. The protection was limited to the consolidation of cities and to the arrangement of signalling organizations by the wild-fires. However Ottomans were turning away from molesting castles and cities. Therefore the country-side suffered a lot from the Ottomans. From there, from Slovenia (Carniola, Carinthia and Styria) 200 000 people were transferred into captivity by

² The Ottomans invaded the Slovenian territory for the first time already in 1396 (after the battle at Nihpolje/Bulgaria; see: <http://www.promin.si/svetovanje/problematika/islama.htm>)

³ See: http://sl.wikisource.org/wiki/Turki_na_slovenskem_%C5%A0otajerskem

1508 (estimations by the country's upper classes). The bondsmen tried to ensure protection by putting up peasant fortifications-strongholds, frequently around churches. In the 15th-16th centuries there were about 350 of them on the Slovene ethnic territory. The Ottomans came along the Danube to Linz and Regensburg. The fear before the Turks i.e. Ottomans stayed for a long time as a mist throughout the whole of Europe. In the 16th century the Ottomans' Empire extended from Budim (= Budapest) to Bagdad and from Nile to Krim, the nets of the Ottomans influence stretched to the predominant part of north Africa (Vinkler, 2009: 138).

The Ottomans' invasions entailed the migrations of inhabitants from Croatia and Bosnia (Uskoki / the Desertions,⁴ Prebegi / the Going Overs and Vlahi / the Vlachs). All of these inhabitants colonized the frontier sphere (Žumberk, Bela krajina) in Karst and in some parts of Styria (the Drava Field and the Mura Field; Atlas, 2011: 94-95). From one of the last battles at Sisak (Croatians but with Slovenian participants) we know one of the (folk) song (by free translation from Slovene into the English language):

*If the Turks got ourselves Sisak, we are inverted
just all of them get out: the town Lj/ubl/j/ana will be adorned,
the country Carniola will be the Turks' improverishment.*

Today's Slovenia (the area of Austria-Hungary i.e. the Habsburg Monarchy) was in these three hundred years (from the 15th to the 17th c.) of the Ottomans' empire divided into: Carniola, Styria, Carinthia, Gorizia and the town Trieste. By other interpretations this area there are in the three centuries this Ottomans' direct contacts the Slovene and Turkish people in five Slovene territory units: Carniola, Dolenjska, the middle of Carniola, Notranjska and Istria (today as a part of Croatia; Simoniti, 1990: 158-86; Russinow, 1996: 79; Hupchick and Cox, 2011: the map 23).

Figure 3: Unknown Styria painter, The Turk's Dancer, r. 1682 (The Museum of Ptuj/Slovenia).

Researching starting-points

All behaviour about Turkey, the Turks, the Ottomans and the Ottomans' empire was co-formed in the perception of the Slovenian inhabitants as a rule in the negative relation and the image about them as the folk from the world of low civilized grade (by own volition and feeling they were hostile to Slovenian people). Martin Luther (1483-1546) believed that the Catholics and the Turks (Ottomans and Moslems) were extremely alike; by this thesis this is by interaction (Soykut, 2001: 5-6). Some researchers supposed that the Protestants would even accept the Ottoman's authorities rather than the regime of the Catholic duke (Benedik, 1992: 21).

The musical creativeness of the West European composers just like that offered interesting illustration of European adventures of Ottoman/Turks music. The European music repertoire is enriched by a large amount of music. It is collectively

⁴ They were Christian going overs - the Uskoki. In Slovenia they have settled at the beginning of the 15th century.

characterized as a music *alla turca*. Most of it is based on the impressions of composers about music *mehter*, the janissary music groups, the second part however may be inspired by the music of *mevlevi*, i.e. the music of “danced dervishes”. To European visitors the music of janissaries was open to easy access because the groups of *mehter* were playing in the open area. The music *mevlevi* was not hid, too. Each European who visited Constantinople and stopped in the dervish *tekia* heard himself lived the rituals and the mystic music “danced dervishes” (Jezernik, 2012: 206). The European mentality was marked by extremely spread prejudice about Islam as a religion which forbids the music by the end of the 16th century. The Ottomans in accordance with themselves neglected religious persuasion of all music genres with the exception of military music (2012: 207). The janissary orchestras by instruments played light harmonious music. The Ottomans’ musicians proved their great talents by playing on string instruments to the French and Italians (Belon, 1553: 75, 204). Most of the visitors from Constantinople had quite an opposite opinion about music: they complained of the “tumult” music performance of orchestras *mehter*.⁵ The music which they heard on the streets was extremely troublesome. Therefore many of European states created their own military brass bands, which they have neglected. More of them fulfilled their own military bands. Still more, the English, the Germany and the French war unities organized their own orchestras that they extreme image to orchestras *mehter*. By these we again have to accent that the Ottoman’s *mehter* was not possible to simply mark as a war ensemble then. It was an orchestra which on the free area performed other music kinds, for example classical music or folk tunes. Thus was by the type of the orchestra which suits today’s war orchestras (Jezernik, 2012: 207-08). The European descriptions of Ottoman’s music confirm that it is “classical Turks music” i.e. secular, art Ottoman’s music but they heard the music of *mevlevi*, too. It means that the Ottoman’s music is not possible to reduce only to war music, brass bands (Loir, 1654: 149-57, 173). Evidently to pleas the Ottoman’s ear with the natural scale which is different from the west scale; because the Ottomans used the natural scale, they have a better musical ear. This means that they have more talented performers. The Ottomans are not aware of the consonant tunes therefore they evolved only melodic music. In some of these elements and in some parts of this music there is possible perception of the absence of harmony; although Ottoman’s music can’t compare with European which uses great melodic variations and numerous instruments fundamentally enrich the west music (Perrault, 1697: 260). The chronicles did not forget to write about the effect of the Ottomans’ war orchestras: “The echo of *kös* (the bass drums), *davul*⁶ or *zurna* kicked up the noise by the whole sphere; the crash resounded from the earth to the heaven (Solak-zâde, 1999: 40).

⁵ 54 members put together the whole orchestra *mehter* (*hane*). From them 36 played the rhythmical instruments, divided by four types (all of them 9 performer: cymbal (*zil*), *crecscnt* (*çagana*), a pair of the small kettle drums (*nakkare*) and bass “Turk’s” drum (*davul*).

⁶ It is the rhythmical instrument which is made by the great and even wide wood ring by which is by other sides stretched with donkey hide. The drum is beaten by a stick from the left side, from the right side by a club (by the spread of area of Balkan the instrument known as the name *tapan*).

The early period to the present

European composers (such as Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven and so on) have some address of their music by alla Turca. With "the Slovene" composer J. Gallus we have not yet found any Ottomans or Turks influences on his opus. In Croatia there was the Gallus's fellow-passenger composer Ivan Lukačić (around 1584-1648). The Turks appeared in the German Baroque in various genres Frühneuzeit, i.e. in carnivals' performances, in popular stories, in church sermons, in chronicles and in the Baroque tragedies and by its treatments of inside specific social and cultural contexts (Jezernik, 2012: 84). The influences of the Ottomans' invasions were felt in ordinary life of Slovenians. Among the people many of memories of the battles with Turks were kept. We can find strong resounds of these in folk traditions and in oral transmission. This epoch gave folk songs and stories the majority of subject and was impressed into the folk memory (Voje, 1996: 54).

In Slovene literature we have some influences or reflections of these Ottomans' or Turks' influences in folk poems: *Naročilo ranjenega vojščaka* (Gospod Baroda; from Dolenjska and Gorenjska; written by Josip Jurčič and Matija Valjavec) / *The Order of a Wounded Warrior* (Mister Baroda; Kumer, 1997: 52-54), *Ravbar zbira vojsko in zmaga pri Sisku* (from Dolenjska, Gorenjska, Kranjska; written by Valentin Vodnik, Andrej Smole and Franc Kramar) / *The Highwayman Is Gathering the Troops and his Victory at Sisak* (Klobčar, 2007: 27; Kumer, 1997: 74-78), *Bitka pri Sisku* (Turk če vzal nam Sisek bode) / *The Battle of Sisak* (If the Turk Takes Sisak from Us; GNI M 21.813; recorded in Raka in Dolenjska / Lower Carniola, 1958; song by: Franc Cemič). The story of the Battle of Sisak in 1593, an important victory over the Turks, has also been preserved in the songs of the common people in this heroic ballad about Adam Ravbar. It belongs to the group of songs that faded most quickly with the elimination of illiteracy and was saved only through early transcriptions.⁷ The second stanza of this partially preserved version mentions the possibility of buying soldiers' freedom, which had to correspond to the expenses for supporting a conscripted soldier (Klobčar, 2007: 29). Then followed: *Turki pred Dunajem* (from Kranjsko, Tolminsko, around of Ljubljana/Gorenjsko; written by Miha Kastelic, Anton Pegan, Davorin Petelin and Matevž Ravnikar Poženčan) / *The Turks before Vienna* (1997: 79-81), *Lavdon zavzame Beograd* ⁸/ *Stoji, stoji tam Beli grad* (from Štajerska, Prekmurje, Gorenjska, Dolenjska, Primorska, Notranjska, Bela krajina; written by Stanko Vraz, Anton Breznik, Franc Kramar, Josip Kocijančič, Ivan Kokošar, Gabrijel Majcen, Ludvik Kuba, Anton Čadež, Janko Žirovnik, Franc Zacherl-the tune, I. Lipovec, Alojzij Kranjc, France Marolt, Matevž Ravnikar, Janko Barle and J. S.) / *Lavdon occupies Belgrade / Belgrade Stands There* (GNI M 24.226; recorded in Črenšovci, Prekmurje, 1961; sung by: Matija Kostirc; Klobčar, 2007: 28; Kumer, 1997: 82-95). This song celebrates the

⁷ Valentin Vodnik's transcription of the song has been preserved (SLP: 74-75). The lost beginning of this audio recording has been reconstructed on the basis of this transcription.

⁸ Belgrade was for some centuries (by 1867) named as Turk's Dar-al-Džihad (Jezernik, 2012: 223).

capture of Belgrade in 1789 with the victory of the Austrian Field Marshal Gideon Ernst von Laudon over the Turks. This victory was also known in folk tradition in German-speaking areas and through description on pamphlets, but this Slovenian heroic song expresses a completely different creativity (Klobčar, 2007: 28), *Turek označuje naše zastave / Turks Mark Our Flags* (Gorenjska; written by Matevž Ravnikar Poženčan; Štrekelj 1895-98: 64), *Turek je pisal beli list / Turk Was Writing a White Sheet* (Gorenjska; -: 66), *Mladi Marko Turkom prodan / The Young Marcus Was Sold to the Turks* (Gorenjska; -: 87).

Even in this case it was by military songs, for the Slovene folk song it is significant a more melancholy charge: in this, by Turks influenced Slovene folk songs is evidently the dread before madman which changed lately (in the 19th century) in derision. There is something of the power to revenge by the issue of thus hated Turks (Vrhovnik, 2009: 77-78): it is possible that military life brought some unpleasantness to Slovene man, the troublesome vexation which the Slovenes break off home and it threatens even by death. Perhaps the Slovenians are not really a combative nation and we take up arms only in extreme need of self-protection. Therefore in our Slovenian folk songs there is so much tearfulness (Kumer, 1992: 11-12). Perhaps therefore in Slovenian folk song there is no proper influence by the Turks' aggression or by the defence before them. Remembrance by the Turks' plunderers was kept in some epic poems. (- 1992: 16). One of them is *Je b'la v Bosni vojska, Vojska v Bosni / There Was a War in Bosnia, A War in Bosnia* (- 1992: 192; Štrekelj, 1908-23: 210), and there are some titles with this (Turks) content: *Turči pod gradan dirjaja / Turk under the Castle was galloping*, *Turk je bil cesarju pisal / Turk has written to Emperor*, *Turek je pisov beli list / Turk has Written a White Sheet*, *Turk nabere silno vojsko / Turk has Collected Enormous Army*, *Turk že zbira silno vojsko / Turk Has Already Collected an Enormous Army*, *Turki so Alenki bratca vbili / Turks Killed Alenka's Brother*, *Turska majka plakala / Turk's Mother Was Crying* and *Turski je baša v Limbuši / Turk's Pasha in Limbuš* (Štrekelj, 1908-23: 804).

"Turks' violence" was by blood and tears written in history. Slovenian (and Croatian) have stood sentry for the most expensive of Europeans' nations medal (Čerin, 1927: 11).

Each of greatest janissary's detachment had its own brass band. With barbaric tunes and with unusual sounds it created special attention in all of western countries. In the 17th century the janissary's brass band developed so much that we can call it specific Turk's military music; although the other oriental nations had in older times similar music and the name "Turk's music" has stayed to this time for that brass bands to be in the military's formation.⁹ The Turks' brass band has these instruments: 3 (small) oboes, 2 (more extensive) oboes, one flute (all of them had a very strong tune), 3 kettle drums, 3 small and one bass drum, 2 cymbals, 2 pairs of cymbals and 2 triangles. Janissary's brass bands were the first organizations and permanent orchestras in the world occupied by kidnapped Christian children i.e. grown-up boys

⁹ See Beethoven's letter from 12 August 1812 to archduke Rudolf from Franzensbrunn.

and men – i.e. from Croats and Slovenes. We produced then the first organized orchestras (-. 1927: 11-12).

We can find some Turk's musical reflections and influences in music of some west composers; with Gallus and Lukačić (in Slovenia and Croatia) we could not find anything in accordance with those expectations; in the opus of Haydn it is not, too-directly.

The opus of the famous Mozart (1756-1791) there are some pieces, movements. The most popular of them are Turkish March (Allegretto for piano solo) and the 3rd movement-Alla Turca: Allegretto from Piano Sonata No. 11 in A major, KV 331 (300i), which is a sonata in three movements; it was composed by Mozart from Vienna to Salzburg around 1783 (?). It is uncertain where and when Mozart composed the sonata; however, Vienna or Salzburg around 1783 is currently thought to be most likely (Paris and dates as far back as 1778 have also been suggested). The last movement of this sonata, Alla Turca, popular known as the Turkish Rondo, is often heard on its own and is one of Mozart's best known piano pieces. The March, written in "Iied" Turks style which then (in Mozart's time) took possession of so much of the Vienna composers. It imitates the sound of Turkish Janissary bands, the music of which was much in vogue at the time. Moreover, this third movement is implicitly related to the first one, because the beginning of the "Rondo" can be seen as an additional variation of the "Theme" on the first movement, varied in the Janissary style.¹⁰ Various other works of the time imitate this music, including Mozart's own opera *Die Entführung aus dem Serail* / *The Abduction from the Seraglio*, KV 384 (1781-82) by story-libretto of Christoph Friedrich Bretzner & Gottlieb Stephanie, jun. *"... it takes place in the Pasha estate in the middle of the 16th century in Turkey ..."*¹¹

The world-famous composer Ludwig van Beethoven (1770-1827) was inspired by a Mevlevi ritual in the writing *Dervish Chorus* that although Beethoven had never listened to a *Mellevi* ceremony, he must have used the transcription of a *Mellevi* piece from the notes of Jean Antoine du Loir in creating his *Dervish Chorus* masterpiece. Du Loir was a French merchant and a traveller who published a transcription of the *Mellevi* ritual in Paris in 1654, roughly 10 years before Beethoven wrote his opus. The *Dervish Chorus* is one of the eight musical pieces of *Die Ruinen von Athen* / *The Ruins of Athens*, op. 113, composed by Beethoven in 1811 to accompany August von Kotzebue's theatrical work of the same name, which was first performed in 1812 during the opening ceremony of the Imperial Theatre in Pest.¹²

¹⁰ See http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._11_Mozart.

¹¹ Cf. Samec, Smiljan. 1978. *Operne zgodbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga, p. 38.

¹² "I was curious about the Turkish elements in the names of the pieces, which motivated me to start researching the possible relations that these pieces might have to Turkish music. The genius (Beethoven) did not plagiarize an existing piece, but rather was inspired by Mevlevi music when composing the *Dervish Chorus*. The piece bears features resonant with Ottoman music in that the melodies follow a descending pattern and have a single minor tonality without any typical sense of Western musical harmony. Beethoven reflected in his work all of the inaccuracies that du Loir made in his transcription. More striking, however, Beethoven used a musical structure similar to that heard in Mevlevi music. He got an idea to use each note in a very bright acoustic and intelligent way, which only Beethoven could

The dervishes' ceremony is known today as *mevlane* i.e. *sema* in one of Turkey's central country Cappadocia. Its centre is Göreme and where lived the Hetites, lately persecuted Christians and the Cappadocia's inhabitants. The dervish's ceremony *mevlane* named as a *sema* is from 2005. The dervish's dance as an Order of danced dervishes was found in the 13th century in Konyi, one of the known cities in Cappadocia. The initiators were a thinker, a mystic and a poet Mevlana Celaluddin Mehmet Rumi (1207-1273) and the dervish Semsî Tebrizi (1185-1248); later (after 1954) they could dance, too (on the day of Mevlan's death, 17 December; Paušič 2012: 26). There is only calm music with the old instruments: four musicians on the flute, drum, zither and lute. It was played from the 13th century, which had arisen in school *mevlevi* and it belongs in i.e. *sufi* music. The dervishes begin their dance with

do. There were other travellers who transcribed *Mevlevi* pieces, such as Ferriol in 1714 and Toderini in 1787. The Dervish Chorus musical structure resembles *du Loir's* notation, which is the way he believes Beethoven was inspired by a piece brought to Western Europe more than 150 years before he composed his piece. Many western musicologists disagree with the hypothesis that Beethoven might have been influenced by another culture's music when composing his work, saying he would have had to need Turkish influence (...) Ottoman culture and music was very popular during the reign of the empire, especially during the 17th, 18th and 19th centuries; during the period, people in Europe started to wear Ottoman-styled clothing and eat like Ottomans, while painters and composers were highly influenced by the Ottoman style. Many composers tried to use large and very loud musical instruments typical of the *Mehter* style of Ottoman military music, such as kettle drums and cymbals. It is very normal for Western European composers to use something Turkish that, through such processes, Ottoman music found its way into Western musical culture. While writing the Dervish Chorus, Beethoven had also asked for castanets, loud musical instruments typical of Ottoman music of that period. Although he did not write a notation for them into the composition as with other instruments, Beethoven wrote at the top of the work, '(...) *Castanets must be used (...)*'. Beethoven wrote Dervish Chorus immediately after W. A. Mozart composed the famous *Rondo alla Turca*, movement of his Piano Sonata No. 11.

Joseph Haydn (1732-1809) as the father of symphony world in composing 140 symphonies during his lifetime, was also highly influenced by the Ottoman military music and used Turkish instruments frequently, providing another example of how great composers of the time were influenced by *Mevlevi* and *Mehter* music.

As a great composer, Beethoven had access to libraries and had important friends, such as Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Beethoven composed his Dervish Chorus eight years before Goethe wrote his book on Turkish literature, *East West Divan*. It is very obvious that Goethe was also fascinated and influenced by the 'a la Turca' style and there is a possibility Beethoven could have obtained the *du Loir's* notation from him. Musicians of the time appreciated information they could obtain from any source for their work.

There are various views on the influence that Beethoven might have taken from *Mevlevi* music while writing the Dervish Chorus. Camille Saint Saëns (1835-1921) was a devotee of Beethoven's music and especially of Dervish Chorus, for which he wrote a version of the piece dedicated solely to the piano. After hearing a *Mevlevi* hymn during his visit to Cairo, Saint Saëns became more curious about the sources Beethoven might have used to compose the piece. It is impossible that Beethoven, through the simple intuition of genius, could have thought it up – he must have had an authentic document at his disposal, Saint Saëns wrote to a friend in 1897, referring to the *Dervish Chorus*. Saint Saëns himself also took inspiration from foreign folk music while writing his pieces.

The Dervish Chorus was not the only piece Beethoven produced through inspiration from foreign music that Bela Bartok (1881-1945), a well-known Hungarian composer, had also written in an article more than a century ago that Beethoven had been inspired by Croatian folk music in composing his six Symphony" (Feza Tansug; see: <http://www.hurriyetdailynews.com/n.php?n=beethoven-was-inspired-by-a-mevlevi-piece-f..>

the tunes of a flute nay by revolving it on its axis. Then they (the musicians) leave and *sema* is concluded (-. 2012: 29).

During the 400 years of Slovenian music development

The diary of Paolo Santonino, the secretary to the patriarch of Aquileia, Cardinal Marco Barbo, contains references to the music that was to be heard in monasteries and churches towards the end of the 15th century. The musical endeavours of the religious houses gave rise to part song. Works from this period typically showed an Italian influence. Slovene secular music before the 16th century owed a great deal to *minesänger*, wandering minstrels and other travelling musicians who would usually perform independently or together with singers. They would also quite frequently appear in church choirs. The first well-known musical name from these times is that of Jurij Slatkonja of Ljubljana. Although the Slovene contribution to European Renaissance music was not great, it nevertheless existed. More important perhaps than the composers were Slovene performers. Certain leading Slovene musicians such as Jacobus Handl Gallus (1550-1591) left their homes and began to establish the reputation of Slovene musical creativity in other countries: Gallus's madrigals, masses and motets crossed local borders and became the property of Europe as a whole. Gallus only really began to develop artistically in Vienna, Olomouc and Prague, where he was able to give free rein to his creative powers and become a figure of Europe-wide importance. The Reformation had a negative influence on the development of music. Renaissance music, with Gallus at its forefront, was almost stamped out. On the other hand the Protestant song-books of the second half of the 16th century did leave a positive legacy. The Counter-Reformation brought a new spirit to music. The closed borders were now thrown wide open. The clearest influence on Slovene creativity at this time was the music of the Italian Renaissance, though a musical Renaissance only really began to flourish in Slovenia at the beginning of the 17th century. During this period music by foreign composers dominated, something which can be seen from the *Inventarium librorum musicalium ...* by Tomaž Hren which is preserved in the archive of the St. Nicholas's cathedral choir in Ljubljana. This work covers the first decades of the 17th century and is particularly interesting for studies of the stylistic physiognomy of the age. Also worth mentioning are the passion plays and processions from this period (although these do not primarily have to do with music), the performances of the Ljubljana Jesuit Theatre in the mid 17th century, and the first opera performances. It appears that these were predominantly secular in tone. At the time of the transition from Late Renaissance to Early Baroque, important musicians working in Slovenia included Gabriel Plautzius (?-1641), Daniel Lagkhner (after 1550-after 1607?) and Isaac Posch (? around 1580-1622/23). Notable foreigners included the Italian Gabriello Puliti (around 1580-1644). The most important music of the Baroque period was the music for the theatre stage (Križnar, 2012: 32).

In Slovene music the Ottomans' and the Turks' music is very rare but it is present. In literature this fact is more frequent, especially with the area "Turks

story."¹³ It covered the historical period from 1353 to 1715 and it is wider than the Ottomans' and Turks' invasions to Slovenian territory (1408-1593).

Influences and appearances in contemporary Slovene music

The historical merit of the Slovene nation is that it was one of the most important barrages which stopped the pressure of the Turks towards Europe. If some of west European racist ideologists today call the Slovenes "historical dung", then they forget that the Slovenians have for three hundred years been defending that culture by which they today behave with their bodies¹⁴ (Sperans, 1939: 59).

Today we can find some influences of the past Turk invasions on Slovenia in no-music, not musicology sources as the secondary (musicological) sources: in literature, painting, sculptures, films and in music, too. The Turkish invasions on the Slovene territory (the fresco in Slovenian Parliament; the detail from the sculpture *The Slovenian History*, 1958). The author is the Slovenian painter Slavko Pengov (1908-1966). It is one of the decorative and cold monumental wall fresco composition on some walls and contains some square metres of painting. Its author is known as the author with the greatest opus of wall-fresco painting in Slovenia in the 20th century (Čopič, 1967: 79).

Figure 4: Slavko Pengov, *The Turkish' Invasions into Slovenia, the 15th-the 17th century* (the fresco in Slovenian's Parliament, Ljubljana 1958, the detail)

There is some "new revival" folk music and from this time we can find in Slovenia at least two: *Tam za turškim gričem* / *There behind the Turk's Hill* (Ensemble Kantadore and Emil Zonta) and *Turče pod gradom drirjajo* / *The Turks under the Castle are Galloping* (Ensemble Obroč; Programme 2009).

The first trial of influences of Oriental elements in Slovenian artificial music is the cycle of six solo songs *Six Rubáiyat of Omar Khayyám* for soprano and piano (1976) of Peter Kopač (born 1949) by translation into the Slovenian language of the texts Omar Khayyam; he is the Persian poet from the 11th century. This Arabic poetic form-*rubayo* has its origins in the 10th century. It consists of four half-lines, of which the 1st, 2nd, and 4th rhyme. Actually Khayyam's reflective lyrics are "to be blamed", so that we are now faced with five short quatrains containing old and even today topical wisdom – in words and sounds.

¹³ For instance: Trdina, Janez: *Arov in Zman* / *Arov and Zman* (1850; from *Mladostni spisi* / *The Young Writings*, 1849-66; it is a historical story, which is the beginning of the Slovenian artistic story-teller prose and the essay of Slovene national epopee; Kočevar, Ferdo, Mlinarjev Janez / the Miller's John (1859); Jurčič, Josip: *Jurij Kozjak, Slovenian Janissary* (1864); Slemenik, Franc Valentin, *Pod turškim jarmom* / *Under the Turks' Yoke* (1882-1903); Sket, Jakob, *Miklova Zala* / the Mikl's Zala (1884); Malenšek, Mimi, *Marija taborska* / *Mary of Fortified Castle-The Historical Story from the period of Turks' Times* (1939-40) etc.

¹⁴ There were more than 3 000 villages, 130 churches and nearly 50 fortifications burnt-out and destroyed; 30 000 Slovenes were murdered (80 000 calculated in today's time), 60 000 Slovenes fell into slavery (from that around 80% in Bosnia, others into other Balkans' countries-160 000 calculated in today's time), Slovenes were forced to accept Islam and they were forced to change their names to Islam's names see:<http://www.promin.si/svetovanje/problematika/islama.htm>.

Figure 5: Kopač, Peter. Six Rubáiyat of Omar Khayyám, 1976; for soprano and piano/the 2nd movement: Alas that Spring (see: Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ed.DSS 1753 /PA/, Ljubljana, the score, page 2)

We have some other examples of this Orinetal and not only Turks' influences in Slovene music, too (Križnar, 2004: 9-10).

In other opuses of contemporary Slovenian composers we do not find any pieces of this, Ottomans', Turks' theme (Music Catalogue, 2012).

By the technical literary novel *Alamut* (1938) from Vladimir Bartol (1903-1967) we can among the Turks' stories (in Slovenia). On this story the libretto of new (not yet performance) opera (written libretto and music) of Matjaž Jarc (born 1954), *Alamut* (2006) is based; at least the Seldzüks who are menaced the fortification *Alamut* properly they are the ancestors late Turks. However we don't understand Bartol's *Alamut* as a Turks' novel (<http://lit.ijs.si/turki.html>). The novel relates the story of eleventh century Persian fort called *Alamut* (Death Castle) where the leader of the Ismail sect, Seiduna, has gathered troops to attack the Seljuk Empire, which has taken over Iran. The story-line of the opera is focused on Tahir, a young man who came to the service of Seiduna, a great religious and military leader of the Ismails, at his stronghold *Alamut*. One part of the building has been transformed into military barracks and a school for the young Fedaii-warriors for the Ismail faith; unknown to the warriors the other part of the castle has been transformed into spectacular gardens housing a harem of beautiful girls ... (Križnar, 2008: 377-78). Since the story is set in an 11th century Persian stronghold, let us turn our attention to the Iranian music of the time. At the time, the Arabs had conquered Persia and assimilated a part of Iranian traditional music. This influence is the most important one. After the 8th century, Persian singers could be found on many Arabian courts. With them they brought their typical instruments. The most common were: the long-necked lute (*rut*, *rubab*), two types of harp: the upright harp (*chang*) and the horizontal harp (*van*), a bowed instrument called the *kamachen* percussion instruments (*daira*, *kube*, *tonbak*), the *timpani* (*kus*) and two types of wind instruments-the flute type (*nay*) and oboe type (*sunray*). The official language in Persia at this time was Arabic and the music theory literature was also written in the same language. The great Arabic musician *Alf-arabi* (around 870-950), among other things, spoke and wrote about Persian music. Later Persian music was also influenced by Turkish, Mongolian and Turkmenian music (Križnar, 2008: 379). The use of non-singer character *Suleika*, who is a solo flutist, is unusual in opera and she serves to provide a visible musical presence on stage. The voices of opera are often led chromatically which lends a reach colour to individual voices (both vocal and instrumental) creating a full colour spectrum with carries an "oriental" air. The opera shows innovative musical ideas and is almost speculative in content; it is rich with instrumental colour and, in fact, gives priority to this elements along with melodic (i.e. musical) invention. There is perhaps more modesty in the treatment of harmonies. Like the instrumentation, the rhythm is prioritised as well. It is one of the main and most important analytical parts and thus a basis for all musicological and analytical elements (-; 379). In other author's opus we

can find only one work with a similar theme; may be *Dalia*, the orchestral music (http://sl.wikipedia.org/wiki/Matja%C5%BE_Jarc).

Figure 6: Jarc, Matjaž: the opera *Alamut* (libretto by novel Vladimir Bartol; the author- M. Jarc, too; 2006) – Overture, the beginning; the score by Editio Musica Hymnos MMVI; the source: NUK-Glasbena zbirka, Ljubljana, p. 2)

Another Slovenian composer Marko Mihevc Muni (born 1957) wrote some of this kind of music (i.e., Ali Baba, 1993; Mar Saba, 1998, symphonic poems; Gipsy Flute, 2002, concert for flute and string orchestra; Fidl Fadl, 2003, double concert for violin, violoncello and orchestra and Yamal, 2004, for symphony orchestra).

Figure 7: Mihevc, Marko, Mar Saba, the symphonic poem, 1998; the beginning (see: Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1570 /PA/, Ljubljana, the score, the pages: 1- 2)

"(...) Mihevc's interest in the music of oriental cultures is noticeable in his use of texts from the Old and New Testaments, together with the concept of modes characteristic of the oriental tradition" (Sojar Voglar, 2012). In this case we can read about a special relation M. Mihevc has to this kind of music: "The citations in my music are very rare. In all of my works there are only three i.e. Marko skače / Marcus is Hopping in Bicontentus (1999, for two pianos and string orchestra; I. and II. for symphony orchestra), once more the same citation in Cingalinis (2005, for string orchestra), towards rhythmical samples from Rezija (not melodic!) in Bunkula, i.e. in dance The Marko's Dance there are two or three bars to remain by the rapped dance. About music which sounded the Balkan (Peninsula)-oriental I have specific modus. These are several times realized from symmetric scales by the omission of some tones, i.e.: C, C sharp, D sharp, E, F sharp, G, A, B flat. If I take this symmetric modus away i.e. you can get the same harmony augmented second, then 'oriental-Balkan (= Peninsula)' feelings. Particular rhythmic elements which remembered by the Hungarian-Gipsy rhythms i.e. sixteenth notes and eight notes by dots, Rumanian-Gipsy 'čokalija', the seven-beat rhythms from Macedonia, orient and so on, they are the strongest interlaced and connected than they presented undefined multi-ethnic which is at the end of typical Mihvec's (therefore many of them know my works by only a half bar). May be the Turks arrived with them to Vienna. In other Slovene musical works we can't any other tries or titles and thematic-motives with these oriental, Ottomans' or Turks' literary or musical elements. It is true that the before mentioned methods of omission tones of symmetrical scale contribute to modes beginning to sound oriental. It is one of the exceptions where I am by the story – which would pass in the collection of Thousand and One Night – I have truly consciousness use for oriental modus. This is my symphonic poem Yamal (in Arabic: the camel). The last part of this piece would be Marcia alla turca (without citation of Turks' music – that by the Mozart's music I doubt that is in Sonata i.e. Turk's March what original Turk's music). ... By the consideration I ascertain that who use the 'Balkan (= Peninsula) pot' at the same time is singing (or eating) some of Turks' because the Ottomans for more centuries co-created and influenced the Balkan (= Peninsula) culture. It is really true that there are Balkan elements in my music, the music of Ottoman's empire, too by the connection of Slavonic folk melody. Through all of this Balkan sieve is leading the red thread (...)" (Mihevc, 2012).

Conclusion

The Ottomans' i.e. the Turks' invasions i.e. irruptions into the Slovene countries lasted from 1408 to 1719, i.e. over three hundred years. All of this had negative influences on the relations with the Turks and increased the opposition towards them. In the perception of the Slovene people, that time was formed by a variety of different artistic types, in music, too.

From introduction by some historical basis in the researching starting-points there are some specific Turks' musical and other rudiments, musical too: mehter, mevlevi, danced dervishes, classical Turks' music and davul. In the early period (of influences of Turks' elements onto Slovene music) we can see some Slovenian folk songs by this Turks' thematic: *Bitka pri Sisku* (Turk čе vzel nam Sisek bode) / The Battle of Sisak (If the Turk Takes Sisak from Us and Lavdon zavzame Beograd / *Stoji, stoji tam Beli grad* / Lavdon occupies Belgrade / Belgrade Stands There. From the most popular of Mozart's piano sonata (A major) by movement *Alla Turca* i.e. Turkish Rondo and opera *The Abduction from the Seraglio* to Beethoven's *The Ruins of Athens* by used melvevi in Dervish Chorus are the world classical composition by these Turkish titles and musical elements. During the 400 years of Slovenian music development we can very rarely find any Turks' influence in the pieces of Slovenian composers. It is a lot better in today's Slovenian music: the first example of this music is Peter Kopač in his solo songs' cycle *Six Rubaiyat of Omar Khayyam* (in Slovene translations by Persian poet from the 11th century Omar Khayyam. There are the other work by this (Turks') influences into Slovene music an opera *Alamut* (2006) by the composer Matjaž Jarc and the novel of Vladimir Bartol, too. In the works of the Slovenian contemporary composer Marko Mihevc Muni we can see and hear the most Balkan's (= Peninsula) and Turks' influences, too: *Ali Baba* (1993) *Mar Saba* (1998), *Gipsy Flute* (2002), *Fidl Fadl* (2003) and *Yamal* (2004).

Figure 8: Mihevc, Marko, *Yamal*, the symphonic poem, 2004; the beginning, (see: *Edicije Društva slovenskih skladateljev*, Ed. DSS 1689, Ljubljana, the score, the page: 1)

There is some "new reviewal" folk music in Slovenia: *Tam za turškim gričem* / There behind the Turk's Hill and *Turče pod gradom dirjajo* / The Turks under the Castle are Galloping.

Abbreviations

GNI	Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU / Institute of Ethnomusicology at Research Centre of the Slovenian Academy of Science and Arts
KD	Kulturno društvo / Culture Society
M	magnetofon (-ski trak) / recorder tape
SLP	Slovenske ljudske pesmi / Slovenian folk songs

Sources

BELOKRANJSKA dediščina 4. 2008. Metlika: Katalog razstave.

BELON, Pierre du mans. 1553. *L'Observations de Plusieurs Singularitez*. Paris: Guillaume Cavalet & Gilles Corozet.

- BENEDIK**, Metod. 1992. Cerkevne razmere na Slovenskem ob prihodu jezuitov; Jezuiti na Slovenskem. Ljubljana: Inštitut za zgodovino Cerkev, Provincialat slovenske province Družbe Jezusove.
- ČERIN**, Josip. 1927. Zgodovinski razvoj vojaških ozir. turških godb (see in: Pevec, L. 7/No. 3-4). Ljubljana: Pevska zveza.
- ČOPIČ**, Špelca. 1967. Socijalna umetnost u Sloveniji (see: Jugoslovenska umetnost XX. veka, 4, (1929-1950). Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- SOJAR** Voglar, Črt. 2012 (see: <http://www.dss.si/?avtorspada=58&lang=slo>).
http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._11_Mozart.
<http://lit.ijs.si/turki.html>.
http://sl.wikipedia.org/wiki/Matja%C5%BE_Jarc.
http://sl.wikisource.org/wiki/Turki_na_slovenskem_%C5%A0otajerskem
<http://sl.wikipedia.org/wiki/Tur>
<http://www.hurriyetdailynews.com/n.php?n=beethoven-was-inspired-by-a-mevlevi-piece-f...>
<http://www.promin.si/svetovanje/problematika/islama.htm>
- HUPCHICK**, Dennis P. and Harold E. Cox. 2001. The Palgrave Concise Historical Atlas of the Balkans. New York: Palgrave.
- JEZERNIK**, Božidar. 2012. Imaginarni "Turek"; Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo. 2012. Katalog glasbenih del / Music Catalogue. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev / Society of Slovene Composers.
- KLOBČAR**, Marija. 2007. Regiment po cesti gre. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti.
- KRIŽNAR**, Franc. 2004. Peter Kopač. Solistična in komorna glasba / Solo and Chamber Music. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev / Society of Slovene Composers (CDs). 2008. On Alamut, an Opera in Three Acts, by Matjaž Jarc (see: Fontes Artis Musicae, No. 55/2, p. 377-88). Middleton WI 53562 USA: International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML). 2012. Razvoj slovenske glasbe od začetkov do danes ... (see: Glasba v šoli in vrtcu, L. 16/No. 3-4; p. 32-39). Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- KUMER**, Zmaga. 1992. Oj, ta vojaški boben, Slovenske ljudske pesmi o vojaščini in vojskovanju. Celovec: Založba Drava. Etc. 1997. Slovenske ljudske pesmi. Ljubljana: Slovenska matica.
- LOIR**, Sieur du Jeanne Antoine du. 1654. Les Voyges du Sieur du Loir. Paris: Clouzier.
- MIHEVC**, Marko. 2012. Two electronic letters (E-Mails) to author (from 7 and 10 Mai 2012).
- PAUŠIČ**, Olga. 2012. Vse v naravi se nezavedno vrti. (see: Ona, year. 14/2012, No. 32, p. 26-29. Ljubljana: Delo).
- PERRAULT**, Charles M. 1697. Paralleles des Anciens et des Modernes. Paris.
- PROGRAMME**. 2009. Ljubljanca, Ljubljanca, oh kaj se godi. Ljubljana: KD Folk Slovenija in Cankarjev dom.
- RUSSINOW**, Denison. 1996. Yugoslavia's Disintegration and the Ottoman Past; V: Carl L. Brown, red. Imperial Legacy: The Ottoman Imprint on the Balkans and the Middle East. New York: Columbia University Press.
- SAMEC**, Smiljan. 1978. Operne zgodbe. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- SIMONTI**, Vasko. 1989. Janez Vajkard Valvasor – stotnik kranjskih deželnih stanov; Valvasorjev zbornik. Ljubljana. Slovenska akademija znanosti in umetnosti - 2008. Turki so v deželi že; Celje: Mohorjeva družba.
- SLOVENSKE** ljudske pesmi (I). Pripovedne pesmi (SLP I.). [Slovenian Folk Songs I. Ballads]. 1970. Ljubljana: Slovenska matica.
- SLOVENSKI** zgodovinski atlas. 2011. Ljubljana: Nova revija.
- SOYKUT**, Mustafa. 2001. Image of the "Turk" in Italy. A History of the "Other" in Early Modern Europe: 1453-1683. Berlin: Klaus Schwarz Verlag.

- SPERANS** (= Edvard Kardelj). 1939. Razvoj slovenskega narodnega vprašanja. Ljubljana: Naša založba.
- ŠTREKELJ**, Karel. 1895-98 (1980). Slovenske narodne pesmi, 1. zv. Ljubljana: Slovenska matica & Mladinska knjiga. 1908-23 (1980). *Slovenske narodne pesmi*, 4. zv. Ljubljana: Slovenska matica & Mladinska knjiga.
- TRDINA**, Janez. 1998. Arov in Zman / Arov and Zman. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- VINKLER**, Jonatan. 2009. "Criste, zaterri Turke inu papežnike!" Podobe Turkov, turškega in Muslimanskega v delih Primoža Trubarja (see: Stati inu obstati. Ljubljana: Slovensko protestantsko društvo, No. 9-10, p. 136-96). 2011. Uporniki, "hudi farji" in hudičevi soldatje. Podobe iz evropskih in "slovenskih" imaginarijev 16. stoletja. Ljubljana: Pedagoški inštitut. Digitalna knjižnica/Dissertationes/17.
- VOJE**, Ignacij. 1996. Slovenci pod pritiskom turškega nasilja. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- VRHOVNIK**, Miha. 2009. Zbogom moj domači kraj: vojaštvo v slovenski ljudski pesmi. Diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.

HASAN FERİD ALNAR'IN KANUN KONÇERTOSUNDA GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ UNSURLARI

Dr. Halil ALTINKÖPRÜ¹

ÖZET

Bu çalışmada, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Atatürk'ün isteği üzerine ülkemizde müzik alanında atılım yapmak amacıyla yurt dışına eğitim almak üzere gönderilen ve daha sonra ürettikleri eserlerle müzik devrimimizin temelini atan Türk Beşleri'nin saygın üyelerinden biri olan Hasan Ferid Alnar'ın ünlü "Kanun Konçertosu", Geleneksel Türk Sanat Müziği makam ve usûlleri açısından incelenmektedir. Bu eser ile kanun sazının "senfonik müzik orkestrası" içinde yarattığı etki hakkında bazı müzik bilimcilerin görüşleri yer almaktadır. Hasan Ferid Alnar'ın Kanun Konçertosu aynı zamanda bir Geleneksel Türk Müziği çalgısı olan kanun sazının diğer çalgılara örnek teşkil etmesi bağlamında önem taşımaktadır. İlk icrası 1951 yılında Viyana'da bestecinin kendisi tarafından gerçekleştirilen eseri daha sonraki yıllarda, Ruhi Ayangil, Tahir Aydoğdu ve Halil Altinköprü yaylı çalgılar orkestrası eşliğinde icra etmişlerdir.

Anahtar Sözcükler: Kanun, Makam, Usûl

THE ELEMENTS OF TRADITIONAL TURKISH ART MUSIC IN HASAN FERİD ALNAR'S KANUN CONCERTO

ABSTRACT

This study focuses from the perspective of the authority and procedures of Traditional Turkish art music on the famous 'Kanun Concerto' by Hasan Ferid Alnar, the highly respected member of The Turkish Five, who were sent at Atatürk's request to study abroad in order to make a breakthrough in the field of music in the early years of the Republic and who later laid the foundations of our music revolution with their works. It includes the views on how this piece impacted the Kanun 'symphonic instrument orchestra music' and some idea of music researches. Hasan Ferid Alnar 's Kanun Concerto' instrument is also important in terms of setting an example to other instruments as a traditional Turkish instrument. The first execution of the work performed by the composer himself in Vienna in 1951 was in later years also performed by the Ruhi Ayangil, Tahir Aydogdu and Halil Altinkopru with stringed instrument orchestras.

Key Words: Kanun, Makam, Usûl

¹ E.Ü. DTMK Temel Bilimler Bölümü Öğretim Görevlisi.

Bu çalışmada Hasan Ferid Alnar'ın Kanun Konçertosu ile ilgili tarihsel kaynaklar ve yazılı belgeler araştırıldı. Konçertonun hem şef partisi hem de kanun ile ilgili partiyonları ayrıntılı olarak incelendi. Eserin, bestecisi H. F. Alnar tarafından yapılan ilk icrasının, daha sonraki yıllarda kanun Sanatçıları Ruhi Ayangil ve Tahir Aydoğdu'nun icra kayıtlarının dinlenmesi bu incelemenin gerçekleşmesinde önemli bir yöntem olmuştur. Ayrıca söz konusu eserin, tarafımdan Şef Rengim Gökmen yönetiminde İzmir Devlet Senfoni Orkestrası ile (2006-İzmir), Şef Meleyke Ehedzade yönetiminde Bakü Müzik Akademisi Oda Orkestrası ile (2009-Bakü), Şef Ender Sakpınar yönetiminde Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası (2010- Eskişehir) ve yine İzmir Devlet Senfoni Orkestrası (2010-İzmir) ile, Bilkent Üniversitesi Yaylı Orkestrası eşliğinde (2011-Erbil) icra edilmiş olması da incelemenin sağlıklı bir biçimde detaylandırılması ve ortaya konulması bakımından birincil önemde bir yöntem olmuştur.

Partiyonlar dikkatlice incelendiğinde; bu eserin çok sesli ve Klasik Batı Müziği formlarından (konçerto) olmasına rağmen, makam ve usul geçişlerinin ustalıklı yapılmasından dolayı, besteci H. F. Alnar'ın iyi bir notasyon tekniğiyle sahip olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca, eserin bestelendiği dönemde, ülkemizde birçok alanda olduğu gibi Klasik Batı Müziği alanında da yeniliklerin yapıldığı müzikteki yani alışkanlıkların benimsetilmeye başlandığı, Türk Müziği-Batı Müziği tartışmalarının bolca yaşandığı zor bir dönemde, bestecinin böyle bir eser ortaya çıkarması, yenilikçiler tarafından olumlu tepkilere, bazı tutucu gelenekselciler tarafından da olumsuz tepkilere neden olmuş olduğu, bestecinin eşiyile yapılan röpartajda (Röp. Halil Altinköprü-Sevin Alnar-15 Aralık 2007,Ankara) ortaya çıkan bulgulardır.

Kadans bölümü kanun sazının teknik imkânlarının özgürce gösterilebildiği bir alan olmasına karşın Alnar'ın ustaklıklı kadans icrası daha sonraki icracılara da örnek teşkil etmiştir. Kadans sonunda orkestranın girişini sağlayan sinyal ezgisi dikkate değerdir.

GTSM Makamları tampere dizgede (bir sekizli dizideki seslerin 12 eşit parçaya bölündüğü dizge) icra edilmesine rağmen duyum oldukça başarılıdır. Bu durum, Alnar'ın her iki müzik disiplini de (GTSM ve Klasik müzik) yetkin olduğunun göstergesidir.

GİRİŞ

Geleneksel Türk Müziği'nin gerek tınısı gerekse teknik imkanları açısından en güzel çalgılarından biri olan kanun ve yaylı sazlar için bestelenmiş olan eser, gerek konçerto formunda bestelendiği için gerekse içinde GTSM makam çeşnileri ve usulleri olması açısından ve aynı zamanda doğu-batı sentezi olduğu için incelenmeye değer bir eserdir. Eseri, 1946 yılında yazmaya başlamış olan besteci H.F.Alnar, daha sonra üçüncü bölümünü değiştirmiştir. İlk yorumu; 1951 yılında, Viyana'da gerçekleşen Kanun Konçertosu, bestecinin kendisi tarafından icra edilmiştir. Konçerto yaylı çalgılar eşliği için beslenmiştir.

Faruk Yener'e² göre...

Birinci bölümün (Moderato) ana "tema"sı yakın çağlar Türk Musikisi'nin tanınmış bestecisi Giriftzen Asım Bey'in "Rast" peşrevinden esinlidir. Bu "tema" yapıtın girişiyile orkestra tarafından tanıtılır, cümleyi kanun alarak geliştirir, bu defa halk müziği karakterinde bir melodiye bağlar. Bu iki esas öge tutti ve solo tarafından işlendikten sonra

² Faruk Yener; *Müzik Kılavuzu*, Bilgi Yayınevi, Genişletilmiş Basım, Ankara, 1991, s. 22-23

geniş bir kadans başlar. Çalgının olanaklarını enine boyuna tanıtan ve bir tür "taksim" olarak yorumlanan kadansa orkestra ana "tema" ile katılır ve bölüm sonuçlanır. İkinci bölüm (Lento non troppo) kanun ve viyolonselın ağır girişi ile başlar. "Mevlevihâne Havası"nın bir cümlesini de alan "tema" viyolonselde belirir, bölüm mistik bir atmosfer içinde sona erer. Üçüncü bölüm (Allegro poco moderato) kanunun kıvrak motifleri ile girer. "Ana tema", "tutti" ve solo tarafından işlenir, yan "tema"lar ilk bölümdeki "Rast" peşrevine ulaşır, eser peşrevden esinli tümceyle biter³.

H.F.Alnar'ın Kanun Konçertosunun yukarıda aynen alınıp aktarılan açıklaması ile birlikte; eserin, doğu-batı sentezi olduğu ve diğer konçertolardan farklı bir eser olduğunu da belirtmek gerekir. Söz konusu bu eser, içindeki Geleneksel Türk Müziği makam çeşnileri ve usul geçkileri açısından da incelenmeye değer bir eserdir. Ayrıca yukarıda belirtildiği gibi eserin birinci bölümünün ana temasının, Giriftzen Asım Bey'in Rast Makamındaki Peşrevi'nden esinlendiği görüşü, Geleneksel Türk Müziği'nde aynı makamdaki peşrevlerin veya saz semailerin geleneksel anlayışta bestelendiği zaman melodik yapı ve eserde kullanılan çeşniler bakımından birbirini andırdığı görüşünü ortaya koyabilir.

Buna rağmen, elimizde Kanun Konçertosu'nun ve Asım Bey'in Rast Makamındaki peşrevinin notaları ve kayıtları da incelendiğinde sadece ilk bir iki ölçünün temalarının yakın olduğu ifadesi; "birinci bölümün ana teması esinlidir" görüşüne oranla daha da güçlüdür. Bu düşüncelerimi daha önce icra ettiğim Asım Bey'in Rast Peşrevi ve yüksek lisans tezimin⁴ ikinci bölümü olan Hasan Ferid Alnar ve üzerinde çalıştığım "Kanun Konçertosu" desteklemektedir. Söz konusu iki eser daha dikkatli incelendiğinde, birbirinden esinlenmediği, hem ezgisel hem de usul yönünden farklı olduğu anlaşılabilir. Ayr. bilgi için bkz.⁵

Konçertonun dikkate değer yanı içerdiği Türk Sanat Müziği öğelerinin, ancak özellikle Geleneksel Türk Sanat Müziği'ne dayalı olanların üstlendikleri etkin roldür. Yiğit Aydın'a (2003) göre..., "*Bu etkinlik kaçınılmaz olarak ezgisel ve armonik bir nitelik taşıması yanında, eserin genel yapısına da yansır ve en önemlisi orta Avrupa modellerinden daha farklı bir konçerto söylemine yol açar*"⁶

Ayrıca besteci, Türk Müziği çalgısı olan kanun için konçerto besteleyerek, senfonik müziğe yeni bir çalgının tınısını da kazandırmıştır. Bu bağlamda Prof. Koral Çalgan Batı Müziğinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ritimlerinin ve tınılarının önemi konusunda şunları belirtmektedir:

Avrupa da çok sesliliğin gitgide gelişmesi ile temelde tek sesli olan müzik kültürlerinin etkisi çok azaldı. Hatta bu etkilerin kesileceğini düşünenler oldu. Salt ezgi ve çok sesli örgü tekniğinin değil, ritim ve tınlayışının da yeni etkilere açık olduklarını unutuyorlardı. Nitekim işte bu noktada Türk kültürü müzik öğelerinin batı müziğine alınması olanağı ortaya çıkıyordu Bu olanağı en iyi değerlendiren bestecilerimizden birisi de Hasan Ferid Alnar'dır⁷.

³ Faruk Yener; *Müzik Kılavuzu*, Bilgi Yayınevi, Genişletilmiş Basım, Ankara, 1991, s. 22-23.

⁴ Halil Altınköprü; Cumhuriyet Döneminde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004

⁵ Asım Bey; "Rast Peşrevi", *TRT TSM Repertuar no: 2464*.

⁶ Yiğit Aydın, "Avrupa ve Türk Müziği'nin Ortak Evrimi", *Andante Türkiye'nin Klasik Müzik Dergisi*, İstanbul, 2003, yıl:1, Sayı: 6, s.12.

⁷ Prof. Koral Çalgan, Franz LISTZ ve M.R. Gazimihal'in bir araştırması. "Liszt'in İstanbul Konserleri, *Müzik Ansiklopedisi Yayınları*, Ankara, 1991, s.24.

2

A

Kanun

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

12

Kanun

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

p marcato

p marcato

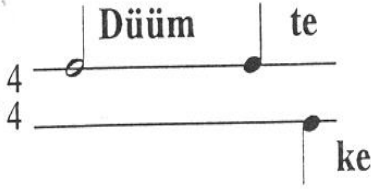
pp

pp

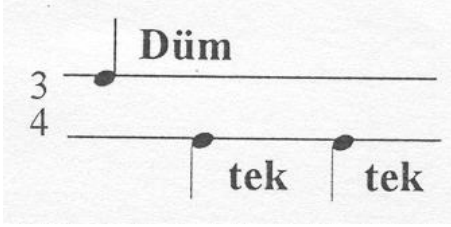
pp

Hasan Ferid Alnar, Kanun Konçertosu'nda Geleneksel Türk Sanat Müziği usûllerini de kullanmıştır.

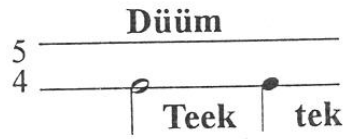
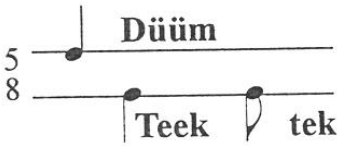
Sofyan Usûlü: Dört zamanlı, üç vuruşlu basit ve bileşik usûldür. Bileşiminde iki nim sofyan usûlü mevcuttur. GTSM'deki gösterimi aşağıdaki gibidir.



Semai Usûlü: Üç zamanlı ve üç vuruşlu basit bir usûldür. GTSM'deki gösterimi aşağıdaki gibidir.



Türk Aksağı Usûlü: Beş zamanlı, üç vuruşlu basit ve bileşik bir usûldür. Bir nim sofyan ve bir Semai usûlünün birleşmesinden meydana gelmiştir. GTSM'deki gösterimi aşağıdaki gibidir.



Kanun Konçertosu'nu, içerdiği GTSM makam çeşnilerine göre değerlendirecek olursak:

Eser, acemaşiran perdesinde yaylı sazların seslendirdiği Rast çeşnisiyle başlar:

5. Ölçüde, kanunun Çargâh Perdesinde Buselik çeşnili ezgilerini, birinci keman ile viyolanın taklit etmesi ilgi çekmektedir.

Moderato (♩ = 88)

Kanun

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Yerinde Rast Makamı Dizisi*

Rast 4'lüsü

Rast 5'lisi

Ardından 21. ölçüde yine Acemaşiran perdesinde Neveser Makamı çeşniyle bir yarım kalış yapmaktadır.

* Kanun Konçertosundaki makam çeşnileri Batı Müziği ses sistemine göre (12 perdeli, Tampere dizge) yapılmıştır. Bu çeşniler, Türk müziği ses sistemine göre (24'lü dizge) karşılaştırılmıştır. Daha fazla bilgi için bkz: "Hüseyin Saadetin Arel", *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, Kültür Bakanlığı, Yayına Hazırlayan Onur Akdoğu, DSİ Basımevi, Ankara, 1991.

20

Kanun

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

f

p

mf

mf

pp

pp

pp

Yerinde Neveser Makamı Dizisi:

Başa;

(Sol) Rast'ta

NİKRİZ 5'lisine;

(Tiz genişleme)

S A S T e b e T e b e

(RE) Nevâ'da HİCÂZ'lı Gerdâniye'de BÜSELİK'li

(RE) NEVÂ'da HÜMÂ Y Ü N DİZİSİ

(SOL) RAST'ta Z İ R G Ü L E DİZİSİ

Sonuçta) Rast'ta NİKRİZ'li KARAR

(Nevâ'da HİCÂZ'lı vede

NEV-ESER MAKAMI

Daha sonra 52. ölçüde, Hüseyini Makamı çeşnisi duyulmaktadır.

Kanun

Kanun

Hüseyinî Makamı Dizisi*

Pestte DÜĞÂH'ta HÜSEYNÎ 5'

(Tize) HÜSEYNÎ DİZİSİ FA (F#) Tizde - çıkıcı seyirde
çıkıcı seyirde; Eviç'li HÜSEYNÎ' de UŞŞAK 4'

DÜĞÂH' ta HÜSEYNÎ' li KARAR

Tizde-inici seyirde
HÜSEYNÎ' de KÜRDÎ 4' lü süne
(FA (F#)) ACEM' li HÜSEYNÎ DİZİSİ

Eserin birinci bölümü orkestranın, ardından da kanunun tekrar ettiği Nikriz çeşnili bir ezgi ile son bulur.

Yerinde Nikriz Makamı Dizisi

Nikriz 5'lisi

Rast 4'lüsü

* Daha fazla bilgi için Bkz: Erdinç Çelikkol, *Türk Musikisi Bilgileri*, Özsan Matbaacılık, Bursa, 2000.

Kanun Konçertosunun ikinci bölümü ağır bir Saba ve Bestenigâr makamlarının birbirine geçmiş etkileri ile başlamaktadır. (120.ölçü).

lento non troppo (♩=60)

Kanun

p

7

12

Saba Makamı Dizisi:

Çargâh'ta zirgüleli hicaz makamı dizisi.

Düğâh'ta sabâ 4'lüsü

Yerinde Bestenigâr Makamı Dizisi:

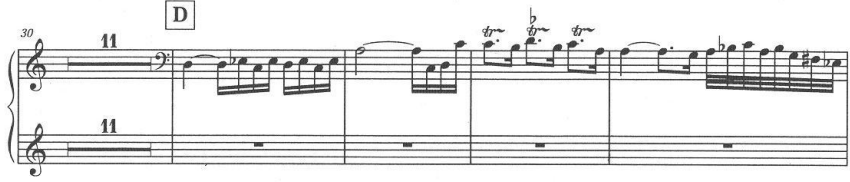
Yerinde Sabâ Makamı Dizisi:





Irak'ta Segâh 4'lüsü.

Saba ve Bestenigâr çeşnilerini 153. ölçüde Yegâh perdesinde Hicaz Makamı çeşnisi izliyor.

Kanun



Kanun



Hicaz Makamı Dizisi



(LÂ) DÜĞÂH'ta HİCÂZ 4'

12

(RE) NEVÂ'da RAST 5'lisi

(Çıkıcı) H İ C Â Z MAKAMI DİZİSİ (1)

(İnici) H İ C Â Z MAKAMI DİZİSİ (2)

(LÂ) DÜĞÂH'ta HİCÂZ 4' KARARLA

(RE) NEVÂ'da BÜSELİK 5'lisine

H İ C Â Z MAKAMI

92. Ölçüdeki Çargâh perdesindeki kalış, Zirgüleli Hicazlı olduğu halde (Çargâh perdesi, Saba makamının güçlü perdesi olmasından dolayı) ezgi Saba makamı etkisi bırakmaktadır.

H

74

Kanun

I

83

Kanun

Üçüncü bölüm hareketli ve Buselik makamı çeşniysiyle başlar. (216-228.Ölçü)

Kanun

4

mf

12

Kanun

mf

Buselik Makamı Dizisi



B-Büselik 5'lisi + Hicâz 4'lüsü



Buselik Makamında, Nim Hicaz Perdesi yeden olarak kullanılmasına karşın, 3. bölüm başındaki Buselik çeşnisinde (yukarda belirttiğimiz), Rast Perdesi yeden olarak kullanılmıştır.

256 ve 284. Ölçülerde Acemaşiran perdesinde Nikriz,

Son bölüm yoğun orkestra ve kanunun karşılıklı söyleşisiyle son bulur.

Bu eser, Batı müziği türü olan konçertonun, GTSM enstrümanı olan kanunun teknik icra imkânlarını göstermek üzere bestelenmesi, ayrıca eserin seslendirilmesi esnasında sık sık GTSM makamları, çeşnileri ve usullerinin dinleyiciye hissettirilmesi sebebiyle müzik tarihimiz açısından, özellikle de Cumhuriyet Döneminde Türk Müziği'nin çağdaşlaşma çalışmaları açısından vurgulanması ve orkestralarımız tarafından sıklıkla ve de dikkatle icra edilmesi gereken çok önemli bir eserdir.

Ferid Alnar'ın Kanun Konçertosu, özgün bir eser olması yönüyle müzik otoriteleri tarafından beğenilmiştir. Söz konusu eser halen orkestra eşliği ile seslendirilerek müzik dağarındaki gözde yerini koruyabilmekte ve bir geleneksel Türk müziği çalgısının orkestra ile ne denli başarılı olarak kullanılabileceğini kanıtlamaktadır. Bu eser bir Türk Müziği çalgısının orkestraya dâhil edilmesi boyutunda farklı tınların batı tınları içinde yer alması açısından da önemli bir adım olarak kabul edilebilir. Usul geçkilerinin başarılı kullanılmış olması bakımından da konçertonun yazımı, çağdaş bir yorum kazandırır.

Hasan Ferid Alnar'ın, geleneksel müziğimizi ve çok sesli klasik Batı müziğini sentezleyerek Türk Beşlileri içinde çalmış olduğu kanun sazı ile, belki de ulusal değerlerimize en fazla bağlı kalmış sanatçı olarak, yaşadığı dönemde (gerçek anlamda) hak ettiği yeri aldığını söylemek mümkün görünmemektedir. Konuya bu açıdan bakıldığında, bundan sonra açılacak konser salonlarından en azından birine "Hasan Ferid Alnar" adının verilmesi ve bestecinin eserlerinin tüm devlet orkestraları tarafından seslendirilmesi en büyük dileğimizdir.

SONUÇ

Bu çalışmada Müzik Klavuzu⁸ adlı eserin yazarı Faruk Yener'in H.F.Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun ana teması ile ilgili görüşlerine karşılık makalenin yazarı tarafından da farklı bir görüş ortaya atılmıştır. Ayrıca, Kanun Konçertosu'nun bazı müzik bilimciler tarafından Geleneksel Türk Sanat Müziği eseri olamayacağı görüşü yaygındır. Ancak gerek yazarın gerekse bu görüşün karşısında yer alan bazı araştırmacıların da konuya; Kanun Konçertosu'nun, Türk Müziği alanında bir ilk olduğu ayrıca, kanun sazının kendine özgü tınısı ile yaylı çalgılar veya senfonik orkestralar içerisinde yer aldığı ve gerek Türk Müziği gerekse uluslararası müzik alanında önemli bir merhale olduğu şeklinde yaklaştığı görülmektedir.

Kısaltma: GTSM (Geleneksel Türk Sanat Müziği)

Kaynakça

- ALTINKÖPRÜ** Halil. (2004) Cumhuriyet Döneminde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- AYDIN**, Yiğit. (2003) "Avrupa ve Türk Müziğinin Ortak Evrimi, Alnar'ın Viyolonsel Konçertosu", *Andante Türkiye'nin Klasik Müzik Dergisi*, Yıl 1, Sayı: 6.
- ÇALGAN** Koral. (1991) Franz LİSTZ ve M.R. Gazimihal'in bir araştırması. "Liszt'in İstanbul Konserleri, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- ÇELİKKOL**, Erdiç. (2000) *Türk Musikisi Bilgileri*, Özsan Matbaacılık, Bursa.
- OKYAY**, Erdoğan. (1989) *Ferid Alnar, Longa'dan Konçertoya*, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.
- SAY** Ahmet. (1985) *Müzik Ansiklopedisi*, Sanem Matbaası, Cilt II, Ankara.
- SELANİK** Cavidan. (1996) *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayımcılık, Pelin Ofset Ltd. Şti, Ankara.
- TRT TSM** Repertuarı. "Rast Peşrevi", Asım Bey, Rep.No.2464.
- YENER** Faruk. (1991) *Müzik Klavuzu*, Bilgi Yayınevi, Genişletilmiş Basım, Ankara.

⁸ Faruk Yener, *Müzik Klavuzu*, Bilgi Yayınevi, Genişletilmiş Basım, Ankara, 1991.

ELEKTRONİK MÜZİĞİN GELİŞİMİNDE *THEREMIN*'İN ÖNEMİ

Dr. Esin de Thorpe Millard *

ÖZET

Elektronik müziğin ilk icatlarından olan çalgı *theremin*'dir (1919). *Theremin*, iki anteni olan kutu görünümüyle ve çalma tekniğinin ilginçliğiyle ve tınısıyla hala eşsizliğini koruyan önemli bir çalgıdır. Günümüze kadar gelmeyi başaran bu çalgı dünyada oldukça rağbet görmektedir. Ülkemizde de, Fazıl Say, 2012 yılının yaz başında ödülünü kazanan bir eserinde *theremin* kullanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Theremin, Elektronik müzik, Leon Theremin

THE THEREMIN AND IT'S IMPACT ON THE EVOLUTION OF ELECTRONIC MUSIC

ABSTRACT

The root of today's highly advanced revolution in electronic music stems from the invention in 1919 of the very first and unique electronic instrument the theremin. The theremin has the appearance of a box with two antenna one dedicated to sound and the other to the musician playing. Despite the enormity of advances in electronic music the theremin has survived and remains in demand globally by musicians. In Turkey, Fazıl Say used the theremin within his music to introduce the instrument to his audiences (2012).

Key Words: The Theremin, Electronic Music, Leon Theremin

Elektronik Müziğin Gelişiminde *Theremin*'in Önemi

Elektronik Müzik, elektronik aletler yardımıyla yapılan müzik türüne verilen bir isimdir. "Genel bir tanımla elektronik müzik, her türlü elektronik gereçten yararlanarak besteleme ya da seslendirmenin bütün alanlarını kapsar." (Mimaroğlu İlhan, Müzik Tarihi, 1999, s: 157) Elektronik aletler düşük kuvvetli sistemlerdir ve transistör, tümlü devre gibi parçalar kullanırlar. Buna göre, elektromekanik anlamda ses üreten çalgılarla elektronik öğeler kullanarak ses üreten çalgılar arasında ayırım yapılabilir. Elektro-mekanik çalgılara *Telharmonium*, *Hammond B3* ve elektrogitar gibi çalgılar örnek verilebilirken, elektronik çalgılara da, *Theremin*, *synthesizer* ve bilgisayar örnekleri verilebilir.

Elektronik Müzik Tarihine Genel Bakış

Elektronik müzikten önce müzisyenlerin teknolojik gelişmeleri müzikal amaçlar için kullanma isteği vardı. Elektro-mekanik tasarımlara sahip birkaç çalgının geliştirilmesiyle, diğer elektronik çalgılara yol açıldı.

* E.Ü. DTMK Temel Bilimler Bölümü Öğretim Görevlisi.

Telharmonium adında ilk elektro-mekanik çalgı, 1897'de, Thaddeus Cahill (1867–1934) tarafından icat edildi. Patentte *Dinamophone* veya *Telharmonium* olarak adlandırılan çalgı, elektrikle ses üreten, günümüz ses sentezleyicilerinde olduğu gibi kendine özgü ses tonlarını yaratmaya ve biçimlendirmeye olanak veren kontrol devrelerine, polifonik bir klavyeye sahip olan ve sesi, kendisine bağlı hoparlörden çıkaran bir çalgı olarak tanımlanmıştı. Hatta Thaddeus Cahill, patentinin ilk sayfasında ses sentezi (*synthesis*) terimini kullanarak günümüz ses sentezleyicilerinin terim olarak da öncüsü olmuştur.

Thaddeus Cahill, *Telharmonium*'u 12 adet ton diskinden oluşacak şekilde tasarlamıştı. Aslında alternatör olarak çalışan bu diskler hızlı bir şekilde döndürüldüğünde diske yakın bir yere yerleştirilmiş metal fırçalara periyodik olarak geliyor ve bu fırçalara bağlı elektrik devrelerinin belli bir frekansta açılıp kapanmasını sağlıyorlardı. Tüm diskler bir mil üzerine sabitlenerek, tek bir elektrik motoruyla eşit hızda döndürülmekteydiler. Çalgıda bulunan 12 diskin üstünde farklı sayıda çıkıntılar olması nedeniyle kromatik dizideki 12 değişik notayı elde etmek mümkün olabiliyordu.

Her bir diskin çapı ve üstündeki çıkıntılarının sayısı doğru frekansı yani notayı elde etmek açısından çok önemliydi. İyi bir müzik bilgisi ve önsezisi olan Thaddeus Cahill, bu şekilde tek frekans ile nota üretmenin iyi bir ses elde etmek için yeterli olmadığını düşünerek her ton diskinin yanına bu notanın armoniklerini de üreten 5 değişik ton disklerini de eklemeyi ihmal etmedi. Böylece çalgının sesi oldukça zenginleştirilmiş ve tek bir nota bile çalındığında oldukça tatmin edici bir ses alınabilecek hale getirilmişti.

Thaddeus Cahill çalgısını 7 oktav olarak tasarlamıştı. Bunun için yukarda bahsedilen 12 disklik yapının benzerinden, farklı oktavlarda 12 ton üretmek için 7 adet birbirine paralel olarak çalışan mil yaptı. Böylece her milden farklı bir oktavda notalar çıkarmak mümkün olabiliyordu. Çalgının basınç algılayan tuşları nota üretilecek devreyi kapatıyor ve tuşa uygulanan basınç devreyi kapatan bobine yakınlığa göre daha kuvvetli veya zayıf bir ses üretilmesine neden oluyordu.

Thaddeus Cahill yaşamı boyunca orijinal tasarımına tamamen uyan bir *Telharmonium* yapmayı başaramadı ama orijinal tasarımının farklı versiyonları olan 3 değişik çalgı üretti. İlk olarak 1900'de Washington'da yatırımcıların ilgisini çekmek ve daha sonraki çalışmalarına para desteği sağlamak amacıyla orijinaline göre çok küçük boyutta bir *Telharmonium* yaptı. Cahill, 1900 ve 1901 yıllarında, 35 adet ton diskiyle sadece bir oktavlık nota üreten bu modelle, telefon hatlarını kullanarak laboratuvarından evine ve kentin başka kesimlerindeki yerlere *Telharmonium* müziğini taşımayı başardı. Bazı bariz zorluklar, *Telharmonium*un yaygınlaşmasını önledi. Bu zorlukların başında *Telharmonium*'un büyüklüğü ve ağırlığı gelmekteydi. En son yapılan 1907 modeli 200 ton ağırlığındaydı.

Başka bir elektronik çalgı ise Onder Martenotdur. Bu çalgının mucidi ise, Maurice Martenot (1898–1980) isminde Fransız bir cello sanatçısıdır. Ondes Martenot, Olivier Messiaen'in (1908–1992) *The Turangalila-Symphonie*'sinde kullanıldıktan sonra ünlenmiştir. Ayrıca, Ondes Martenot, Andre Jolivet gibi birçok Fransız müzisyen tarafından da, kullanılmaya başlanmıştır. Ancak bu çalgının ömrü uzun soluklu olamamıştır. Orijinal Ondes Martenot yapımı 1988'den itibaren durmuştur. 1997 yılından itibaren bu çalgı örnek alınarak başka bir isim kullanılarak üretilmiştir.

Yukarıda anlattığım nedenlerden dolayı, genellikle, ilk icat edilen elektronik çalgı *Theremin* olarak görülür. *Theremin*, Profesör Leon Theremin (1896–1993) tarafından 1919 tarihinde icat edilmiştir.

Tarihte elektronik müziğin ilk merkezi ise, The Columbia-Princeton Electronic Music Center olarak bilinmektedir. Bu merkez, türünün Amerika'daki en yaşlısıdır. 1958 yılında, uzun yıllar magnetik teyp manipülasyonu ile ilgilenen Vladimir Ussachevsky ve Otto Luening tarafından açılmıştır. Merkezde, Peter Mauzey yardımıyla bir stüdyo kurulmuş ve 1980'lere kadar elektronik müzik merkezi olarak görevini korumuştur

Leon Theremin (1896-1993)



Resim 1: Leon Theremin (1893-1993)

Leon Theremin (15 Ağustos 1893–3 Kasım 1993) Saint Petersburg o dönemki adıyla Leningrad doğumlu Rus bir mucittir. En çok 'theremin' adı verilen icadıyla tanınır. Theremin ilk elektronik müzik aletlerinden biridir. Avukat bir baba ve sanat düşününü bir annenin tek oğludur.

Leon Theremin '*theremin*' diye anılan bu müzik aletini Rus İç Savaşı sırasında 1919'da icat etmiştir. Avrupa'da uzun bir yolculuk yaparak hınca hınç dolu salonlarda icadını tanıtmış, oradan da Amerika Birleşik Devletleri'ne yol almıştır. 1928'de New York Filarmoni Orkestrası'na *theremin* çalarak eşlik etmiş, 1929'da icadına patent (1.661.058 no'lu Amerikan Patenti) aldıktan sonra aletin ticari üretim haklarını RCA'ya devretmiştir.

Léon Theremin 1930'larda New York'ta bir laboratuvar kurarak theremini geliştirmiş, başka elektronik müzik aletlerini ve icatlarını burada denemiştir

1930'larda on thereminist Carnegie Salonu'nda sahne almıştır. İki yıl sonra Leon Theremin ilk elektronik orkestrayı yönetmiş, bu konserde *thereminin* ve

kullanımı viyolonsel andıran 'klavyeli' *theremin* gibi elektronik aletlerin özelliklerini ön plana çıkarmıştır.

Bu dönemde toplumun önde gelen bilim insanları, bestecileri, müzik teorisyenleri Theremin'e arka çıkmışlardır. Bunların arasında besteci Joseph Schillinger ve fizikçi (aynı zamanda amatör bir kemancı olan) Albert Einstein da bulunmaktadır. Theremin, kendisi gibi bir Rus göçmeni aynı zamanda da *theremin* virtüözü olan Clara Rockmore ile yakın temas halinde çalışmıştır.

Leon Theremin 1970'lerde dokuz yaşında olan yeğeni Lydia Kavina'ya *theremin* dersleri vermeye başladı. Kavina Theremin'in son öğrencisi olmuştur. Bugün Kavina dünyanın en iyi ve ünlü *thereminist*lerinden biri olarak bilinmektedir.

Yaşamının son döneminde, 1991'de Leon Theremin Amerika'ya dönmüş ve o zamanla konserler veren Clara Rockmore'la tekrar bir araya gelmiştir. Sonra Rusya'ya geri gelmiş ve 1993 yılında inanılmaz yaşam öyküsünün anlatıldığı 'Theremin: An Electronic Odyssey' adlı Amerikan yapımı belgeselin galasından bir gün sonra 97 yaşında vefat etmiştir.

Theremin

1920'lere gelmeden hemen önce, genç bir öğrenci olan Lev Sergeivitch Termen (Bu ad daha sonra Leon Theremin olarak yazılacaktır.) St Petersburg'da elektronik bir müzik aleti yaptı. Bu tüplü bir termiyonik aletti. Theremin yalnızca bir teknoloji uzmanı değil aynı zamanda profesyonel bir müzisyendi. St Petersburg Üniversitesi'nde fizik okuyor ve Müzik Enstitüsünde de müzik teorisi ve viyolonsel derslerini takip ediyordu. 1919'da Fizik ve Teknik Enstitüsü'nde titreşim üzerine araştırmalar yürütmesi için Teknik Laboratuvar'ın başına getirildi. 1920'de bir elektro teknisyenler konferansında *theremin* ilk kez tanıtıldı. Konferans katılımcılarının karşısına, biri sağda, biri solda olmak üzere iki anteni bulunan küçük bir kutu çıkardı. Bu yeni bir telgraf makinesi miydi? Elektronik bir ölçme aracı mıydı? Leon Theremin öne çıkıp cihazı çalıştırdı. Klavye ya da sap yoktu. Theremin cihaza hiç dokunmadan ellerini cihazın üstünde orkestra şefi gibi hareket ettiriyor, sanki büyüyle ses elde ediyordu.



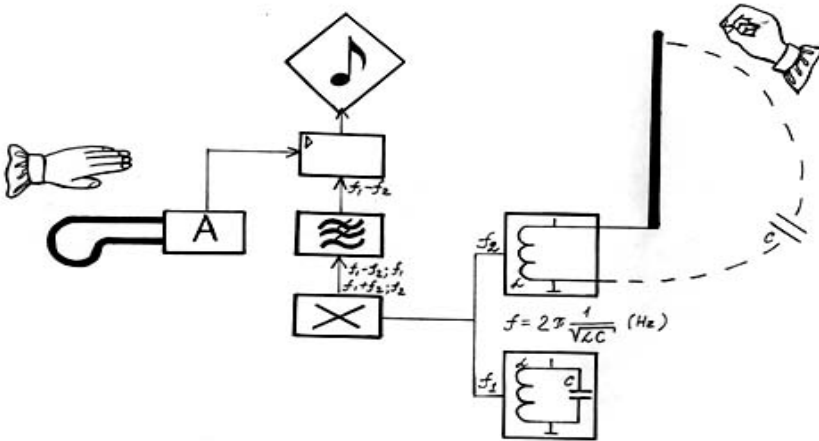
Resim 2: İlk Dönem Thereminlerine Örnek (Lambalı Sistem)

Theremin ya da *Thereminvox*; en eski elektronik müzik aletlerinden bir tanesidir. Rus mucit Leon Theremin tarafından 1919'da icat edilmiştir. 1929'da da patenti alınmıştır. Onu özel kılan bir özellik de, en eski elektronik müzik aletlerinden biri olmasıdır. *Theremin* dokunmadan çalınabilen ilk müzik aletlerindedir. İki titreşim yayan parçası ve iki de metal anteni bulunmaktadır. Titreşen parçadan yayılan titreşimler bir amfiyle yükseltilip ses çıkışı sağlanmıştır. Aleti çalan kişi, bu anten ve titreşim yayan parça arasında ellerini havada hareket ettirerek sesin perdesini ayarlamaktadır.

Theremin'in tuşları, telleri ya da borusu yoktur; bu müzik aleti, normal bir müzik aletlerine benzeyen hiçbir öge taşımamaktadır. *Theremin*, iki anteni olan bir kutu görünümündedir.

Elinizi dikey bir anten olan metal çubuğa yaklaştırdığınızda ses tizleşmekte, uzaklaştırdığınızda peşleşmekte, elinizi tamamen çektiğinizde ise ses kesilmektedir. Cihazın sol yan tarafında duran ikiye kıvrık tel biçimindeki yatay anten ise üretilen sesin yoğunluğunun değiştirmeye yaramaktadır. Eli kıvrık tele doğru aşağı indirmekle şiddet, dolayısıyla da ses hacmi düşer. Yani sağ el ses perdelerini sol el ise ses yoğunluğunu kontrol etmektedir. Yıllardır kullandığımız radyolarda şöyle benzer bir durumla karşılaşırız: Elimizi alıcıya yaklaştırdığımızda duyulan uğultu elimizi çektiğimizde kaybolur. Bu olgu o zamanlar çeşitli parçaların arasına metalik plakalar koyularak azaltılmaya çalışılmıştır. O zamandan bu yana *Theremin* bu olguyu kullanarak yeni bir müzik aleti tasarlamayı düşünmüş ve kafasındaki tam olarak gerçekleştirmiştir.

Bu müzik aletinin çalışma prensibi şöyledir: Cihaz iki ayrı devre yardımıyla kulağın duyamayacağı kadar yüksek frekansta iki osilasyon üretir. Eller, yatay ve dikey antenlere yaklaştırılarak iki devre arasındaki bağlantı sağlanır. İki duyulamaz osilasyonun çakışması bir 'vuruş', yani duyulabilir osilasyonlar meydana getirir. El hareketleriyle, osilasyonların frekansı değiştirilerek ses perdeleri elde edilir.



Resim 3: Şematik olarak *thereminin* çalışma mekanizması

Çok kabaca tarif edilirse, aletin antenleri arasında zayıf bir elektrik oluşuyor ve kim ona yaklaşırsa, aynı anda müzik yapmaya da başlamış olmaktadır. Ellerin metale olan uzaklığına göre sesler yükselip alçalmaktadır ve bu ses, keman ile insan sesinin karışımına benzetilmektedir. Güzel sesler çıkarabilmek için konsantre olmak, tabiri caizse aletin içine girebilmek gerekmektedir. Elektronik bir tınısı vardır. Saatler boyunca dinlemek zorlayıcı olabilir, ama bir albüm uzunluğu, *Theremin*'in tadını çıkarmak için yeterli olmaktadır.

Leon Theremin, icadını o dönem bizzat Bolşevik lider Lenin'e sunmuş ve Lenin aleti çalabilmek için ders almakla kalmamış, Sovyetler Birliği'ne dağıtılsın diye 600 tane de sipariş vermiştir. Daha sonra, yine Lenin'in desteğiyle *Theremin* için, son Sovyet teknolojisinin tanıtımı amacıyla bir Avrupa turu bile yapılmıştır. Bu çalgının Amerika'ya ulaşması ve patentinin alınması ise, ancak 1928 yılında gerçekleşmiştir.

İlk elektronik müzik aleti olarak önemi olan *Theremin*, çalınma tarzındaki tuhaflık ve özel tınısı nedeniyle bugün de, eşsizliğini korumaktadır.

Besteci Edgar Varese, 1934 yılında iki *theremin* için bir eser yazmış, ama esas Beach Boys topluluğu 1966'da *Theremin*'i meşhur etmiştir. Ayrıca Led Zeppelin, Jean-Michel Jarre, Aerosmith, Portishead gibi farklı türden gruplar, müzisyenler ve yerli topluluk Babazula da, bu aletin büyümesine kapılmışlardır. Pürüzsüz bir sese sahip olan büyük müzisyen Tom Waits de tiyatro ve müziği bir araya getirdiği "Alice" isimli eserinde *theremin* kullanarak ve güzel titreşimler yaratmıştır. Sinema ve televizyon dünyasında ise *theremin*'in kullanıldığı liste daha da uzamaktadır. İlk olarak ise Miklos Rosza, Alfred Hitchcock'un *Spellbound* (Öldüren Hatıralar) filminde *Theremin*'i kullanmıştır.

Mucit Leon Theremin, bu müzik aletini, "*Theremin* şarkı söyleyen bir alettir. İnsan melodiyi kendi iç sesiyle söyler" şeklinde betimlemiştir. (www.theremin.ca, 1989, Fransa.)



Resim 4: Theremin'in Geliştirilmiş Hali

Theremin İçin Yazılan Eserler

Ünlü besteci Bohuslav Martinu 1944'te *theremin*, obua, yaylılar dördlüsü ve piyano için 'Fantasy'yi besteledi ve bu besteyi Bayan Rosen'a ithaf etti. Bu parçayla ilgili olarak 'Neue Zürcher Zeitung' daha sonra şunları yazmıştır:

"*Theremin*, obua, yaylılar dördlüsü ve piyano için Bohuslav Martinu tarafından yazılan 'Fantasy' sanatsal açıdan büyük önem taşımaktadır. Bohuslav Martinu çalgının kendine özgü niteliklerini dâhice kullanmış. *Theremini* solo çalan müzisyenin sihirli gibi görünen jestleri de çok etkileyiciydi, sanki bütün müziğin kökeni olan büyüü çağırıştırıyordu." (Fred K. Prieberg, *Musica ex machina*, Einaudi, 1963)

1945'te Clara Rockmore, Leopold Stokowski yönetimindeki New York Senfoni Orkestrası eşliğinde Anis Fuleihan'ın *theremin* ve orkestra için yazdığı eserleri seslendirerek ilk kez konser verdi. Bu dönemde, çalgı Miklos Rosza'nın iki film müziğinde başka şekilde yaratılamayacak bir psikolojik etki yaratmak üzere kullanılmıştır. Time dergisi bu film müzikleriyle ilgili şunları yazmıştır: Spellbound'da 'kontraltonun doğal olmayan inleyişi' baygınlık geçiren kahramanı karakterize etmeye yaramıştır. Yönetmenliğini Billy Wilder'ın yaptığı "The Lost Week End" filminde çalgı müzikal olarak genç yazarın uyanan alkol alma isteğini sembolize etmiştir. Bu istek yazarı barlarda yakalar, onu hırsızlık yapmaya iter. İntihar etme isteği giderek daha belirgin hale gelir ve cinnet geçirirken uçuşan yarasalar görünür. Aslında Holywood'da *thereminden* ilk kez yararlanılmıyordu; ama bu iki film öyle etkili oldu ki, 1945'ten itibaren bu çalgı sinematografi endüstrisinde popüler hale geldi. (Fred K. Prieberg, *Musica ex machina*, Einaudi, Torino, 1963)

Sonuç olarak, son yüzyılda elektro-mekanik, müzik perspektifini değiştirmede en etkili araç olmuştur. Elektro-mekaniğin müzik konusundaki uygulamalarının çeşitliliği, müzik çalışmalarının çok geniş bir kitleye en iyi şekilde taşınmasının yanı sıra, müzik yeteneğinin ortaya çıkarılması ve geliştirilmesini de sağlamaktadır. Matematik ve fiziğin bir uygulaması olan bilgisayar sistemlerinin evlerimizde kadar girmesinin, içimizdeki 'kompozitörlerin'lerin ortaya çıkarılmasına katkısı şüphesiz çok büyüktür. Elektronik müziğin ilk icatlarından olan *Theremin* adı verilen çalgı, hem çalgı anlayışında büyük değişiklik yaratmış, hem de 1920'lerden sonra elektronik müzik konusunda ki yoğun çalışmalara öncülük etmiştir. İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi kitabının "Elektronik ve Somut Müzikler" başlıklı bölümü, 157. sayfasında *Theremin*'in orkestra çalgılarından farklı olan, özel tınısından dolayı tamamen farklı tuttuğunu belirtmiştir.

Günümüzde Iowa Üniversitesi, Bucnel Üniversitesi, Massachusetts Üniversitesi gibi dünyada birçok üniversitenin müzik teknoloji bölümlerinde ders olarak görülmektedir. Ülkemizde ise Fazıl Say en son Haziran 2012'de 40. İstanbul Müzik Festivali kapsamındaki konserinde, *theremin* kullandığı "Mezopotamya Senfonisi" isimli eserinin dünya prömiyerini seslendirmiştir.

Kaynakça

GLINSKY Albert. *Theremin: Ether Music and Espionage*, University of Illinois press, USA, 2000.

FRED K. Prieberg. *Musica ex machina*, Einaudi, Torino, 1963.

MİMAROĞLU İlhan. *Elektronik Müzik*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1991.

OLWIA Mattis. *Interwiev of Leon Theremin*, Fransa, 1989.

ÖNEN Ufuk. *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*, Çitlenbik Yayınları, İstanbul, 2007.

SENÇERMEN Şebnem. *Müzik Teknolojisi Ders Ödev Çeviri (Yayımlanmamış)*, 2010, İzmir

YALTIRIK Hüseyin. *Müzik Teknolojisi Ders Notları (Yayımlanmamış)*, 2008, İzmir

www.fazilsay.com

www.theremin.ca

www.wikipedia.org "Leon Theremin"

GELENEKSEL MÜZİKLERİN SESLENDİRİLDİĞİ MEKÂN VE ORTAMIN DİNLEYİCİYE/İZLEYİCİYE OLAN ETKİSİ

Dr. Çağrıhan ERKAN*

ÖZET

Geleneksel müziklerin ileti kaynaklarından olan çalgısal ve sözel seslendiricilik, seslendirildiği ortamlar, görsel öğelerle, yöresel dille, danslarla, sözel ve görsel (giyim, kuşam, kişiye özgü aksesuar ve tasarımlar vb.) uyaranlarla kişilik kazanan bir sanattır. Dolayısıyla bu kişilik dinleyicinin algısını da etkileyen bir öneme sahiptir. Ortam, mekân, seyirci, dinleyici, müzik algısı, solunan hava dâhil birçok etken aslında sunumu oluşturur. Bu çalışmada ise bütün bu alışkanlıkların sonucunu etkileyen çok önemli dokular tanımlanacaktır.

Anahtar sözcükler: Mekân, ortam, müzik algısı, icra.

THE EFFECT TO MUSIC LISTENER AND AUDIENCE OF THE ENVIRONMENT AND PLACE'S

ABSTRACT

Instrumental and vocal performances which are a source message of traditional musics, with the performed media, the visual elements, the local language, the urban dances, both verbal and visual (clothing, harness, a person-specific accessories and designs, etc.) stimulus that is groove is an art. Therefore, this personality has perceived listener in an affecting significance. Music is a whole its every patterns. It contains isolation items. To say that is read-only to sing or to play is wrong. Media, the place, the audience, listener, music perception, the inspired air, in fact many factors create a presentation. The purpose of this study is to define these structures.

Key words: Place, environment, music perception, performances.

Müzikte algı hem görsel hem de duysal olarak eşgüdümlü işlemektedir. Geleneksel müziklerin icra edildiği iki önemli yapı çalgısal ve sözel seslendiriciliktir. Bu yapı, seslendirilen ortam, görsel öğeler, yöresel diller, danslar, sözel ve görsel (giyim, kuşam, kişiye özgü aksesuar ve tasarımlar vb.) uyaranlarla kişilik kazanarak sanatsal bir kimlik oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu kişilik dinleyicinin algısını da etkileyen bir öneme sahiptir.

'Anadolu' denilen geniş coğrafyanın müziklerinden biri olan geleneksel halk müziği, yörelerle, tavırlarla, oyunlarla, bir kısım alışkanlıklarla bezenen ve güçlenen, halkın yaşamına da değinen baskın bir dokuya sahiptir. Sözgelimi bir zurna icracısının

* E.Ü. DTMK Temel Bilimler Bölümü Öğretim Görevlisi.

oturduğu toprak ya da ahşap kütükte seslendirdiği bir halay, bir açış, bulunduğu ortam alışkanlıkları, yöresel dili, arkadaşları ve çevresel uyaranlar ile yaptığı müzik onun icrasına doğrudan etki etmektedir. Aynı şekilde bir yöre oyunun dansçı tarafından kendi vatanında, kokusuyla, toprağıyla, doğal yaşam ortamında oynandığında, izleyiciyi ve oyuncuya keyif vermesi bu mekânsal ve ortamsal algılarla gerçekleşmektedir. Yine benzer olarak Klasik Türk müziğinde geçmişten bugüne çalgısal ve sözel ikili, üçlü vb. küçük topluluklarla müzik yapılması, müziğin özgün karakterini daha etkin bir şekilde yansıtmaktadır.

Zaman içinde çoğalan müzisyenler, çeşitli topluluklarda çoklu olarak icra ettikleri müziklerini, kişisel zevk algılarından uzak, 'seyirci/izleyici beğenisi' yanığıyla icra etme alışkanlığı içine girmişlerdir. Ancak yukarıda bahsedilen mekân ve ortam algıları aslında dinleyici açısından da önemsenmektedir. Sözelimi arkadaş ya da oda topluluğu içinde seslendirilen müzikler her zaman daha sıcak bir beğeni kazanmıştır. Bir başka deyişle doğal ortamda olma durumunu sergileyen bir görüntüyle verilen bir konserin daha ilgi çekici olduğu bilinen bir gerçektir.

Konser veya küçük dinleti etkinliklerinde çalgıcı/çalgıcılar-ın veya bir vokal sanatçısının seslendirdiği eser ne olursa olsun, öncelikle birçok süzgeçten geçerek dinleyiciye ulaşmaktadır. Bu süzgeçlerin kimi görünebilen, kimi ise görünemeyen içsel olarak hissedilen mutlak dokuyu oluşturan metaryellerdir. Bu etkili olan uyaranlar hem dinleyici hem de icracı tarafından önemsenmektedir.

İşsel ve görsel algıyla algılanarak aktarılan bu süzgeçler kısaca sıralanacak olursa;

- Seslendirilecek mekân ve ortam (akustik ortam, açık hava, kapalı ortam)
- Havanın etkisiyle doğal seslerin oluşturduğu kirlilik (*noise, white noise, pink noise*¹, vs.),
- Kullanılacak çalgı/çalgılar,
- İcracının ruhsal olarak hazırlıklı olma durumu,
- Kişinin yaşamını oluşturan önceki ezgi ve kültürel hafızası,
- Dış uyaranlar (kuş sesi, su sesi, doğa sesleri vs.)
- Çevresel dinleyici etmeni (insan topluluğu, arkadaş çevresi, müzisyenler vb.)

Bütün bu süzgeçten geçerek algılanan müzikler, aslında icracının yanısıra dinleyicinin de işsel olarak arzuladığı çok doğal davranışlardır.

Bahsedilen süzgeçler biraz daha genişletilerek irdelenecek olursa;

Seslendirilecek Mekân ve Ortam:

Bu faktör çok değişkenlik gösteren, dinleyiciyle birebir etkileşim içinde olan bir yapıya sahiptir. Sözelimi köylü bir kavalçalar seslendirdiği türküyü, bulunduğu ortamda evinin önünde veya bir meydana doğal seslendirdiğinde özgün yapısını koruyarak karşıya aktarır. Dinleyici de bu görüntüyü olduğu gibi algılayarak

¹ Noise: Ortam gürültüsü, *White noise*: Tiz frekanslı müzikal olmayan sesler, *Pink noise*: *white noise*'a göre daha düşük (bas, pest) frekanslı müzikal olmayan sesler vs. (Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Edition 2*, Oxford University Press, Oxford, 2001.)

beğenisini sergiler. Ancak icracı başka bir ortam içinde seslendirmeye çalıştığında doğal olarak kendince uyarıların eksikliğini hissederek istenilen başarıyı sergileyemeyebilir. Bu durum eğer ki ilk defa bulunduğu bir ortamda gerçekleşiyorsa, tümüyle başarısızlıkla sonuçlanır. Bunun en güzel örneği; bir kayıt stüdyosunda icracının tüm seslerden *steril* olarak aynı eseri seslendirmeye çalışmasıdır. Yüksek bir oranda sorun oluşturduğu için birçok dinleyicinin ve müzisyenin şikâyet ettiği bir durumdur. Aynı eserin bilinçli bir müzisyen tarafından stüdyo ortamında aynı eseri çalmaya çalışması da benzer sonucu oluşturmaktadır. Çünkü bu aşamada da yerel sanatçının sahip olduğu geçmişten gelen kültürel müzik hafızası baskın gelecek diğer müzisyenin yoksun olduğu bu durum yorumunda ortaya çıkacaktır.

Havanın Etkisiyle Doğal Seslerin Oluşturduğu Kirlilik:

Bu uyarı fiziksel bir etkidir. Kulak her zaman doğada var olan bir dip gürültüsünü duyar; ancak, önemseydiği sesleri algıda seçicilikle ayırdığı için fark edemez. Dolayısıyla ortamda var olan hisyrtılı, fısırtılı, uğultulu sesler ortamın sesleridir. Kişi bunu duymaz gibi davranır; ancak aslında icrasının tuzu biberi olduğunu sessiz bir ortamda (stüdyoda) fark edecektir. Kişi yabancı bir ortamda olduğunun farkına vardığı için, alışkın olduğu ortamdaki soyutlanmış olarak müziğini icra etme sıkıntısı ile başarılı bir icra yapmayacak duruma gelir.

Kullanılacak Çalgı/Çalgılar:

Çalgılar, frekansları ve tını ayrıcalıkları ile her zaman dinleyici tarafından seçilerek dinlenmektedir. Bu doğal bir tercihtir. Bu sebeple, icra edilen müziğin de beğenilip beğenilmemesi bu durumun sonucudur. Bu algı bütünlük içerisinde değerlendirildiğinde yaşamında tanıdığı ve sıkça dinlediği, takip ettiği tınlar, beğenisini söylemesini sağlayacaktır; böylelikle herhangi bir eserin dinlendiğinde farklı beğeni sonuçlarını vermesi bu durumdan kaynaklanmaktadır.

İcracının Ruhsal Olarak Hazırlıklı Olma Durumu:

Bilindiği üzere müziğin soyut bir kavram olarak ruhsallık kavramıyla, istem dışı davranışla sürekli geçirgenlik (*continuum*) halindedir. Bu algı aslında hem dinleyicinin hem de icracının ilgilendiği, bir başka deyişle 'içselleştirdiği' bir davranıştır. Bahsedilen bütün uyarılarıyla beraber etkili olacak bu hazırlık ya oluşmuştur ya da oluşmamıştır. Yani kişi "zorunlulukla müziğini yaptığında başarısız, ruhsal olarak arzuladığı bir durumda yaptığında ise başarılı olacaktır" denilebilir.

Kişinin Yaşamını Oluşturan Önceki Ezgi ve Kültürel Hafızası:

Müzik kültürel etkilerle yaşatılarak gelişen bir olgudur. Kişi bağlamında da bu durum içselleştirilir. İnsanlar geçmişinde yaşadığı tüm uyarılarıyla, algıladığı görsel verilerle bir bellek oluşturur. Geleneksellik kavramı içinde de etkili olan bu bellek, aslında kısaca 'bir yaşam' olarak tanımlanabilir; beğenilerimizi oluşturan bir depo gibidir. Dolayısıyla davranışlar sergilenirken bu bellek tazelenerek öne çıkartılan veriler, hangi algı tanımlaması isteniyorsa o yönde dillendirilerek beğeniye sunulur. Kişilerin, yabancı olunan bir müziksel yapıyı 'anlaşılmama' kaosu ile değerlendirmesi "bu dokudaki belleğin olmayışındandır" denilebilir.

Dış Uyarılar:

Bilindiği üzere geleneksel Türk müziklerden halk müziği, genel olarak dış mekânlarda seslendirilen ve/veya oynanan bir repertuvar geleneği ile yaşamaktadır. Çoğu ritüeller, sosyal gösteriler, düğünler, uzun havalar, doğal ortam içerisinde seslendirilmektedir. Dolayısıyla bu ortamlarda doğa sesleri aslında icra edilen müziklerin birer dokusunu oluşturmaktadır. Bu etkiler soyutlandığı anda ortam *effekt*² yok olacak ve tümüyle salt müziğin etkin olduğu sönük bir icra hissedilecektir. Dinleyicinin de içinde yer aldığı ortam, kişisel beğenisi ile doğru orantılı olduğuna göre bu etkileri önemsenmesi gerekmektedir. Geleneğin taşınması önemseniyorsa aslında tüm öğeleriyle taşınması doğru bir yaklaşım olacaktır. Bir "Urfa Sıra Gecesi" ritüelinde olduğu gibi, olmazsa olmaz dokular önem taşımaktadır. Sunulan gösterinin içinde dinleyicinin ve icracının da bir parçası olduğu unutulmamalıdır.

Çevresel Dinleyici Etmeni:

İcracı ya da topluluk, sunduğu performansı kimlere, nasıl sunulması konusunda hassastır. Kişi kendi çevresine, ileri gelen saygın bir topluluğa, arkadaşına, öğrencisine, öğretmenine vs. bir icra gerçekleştirirken bunu önemser. Dolayısıyla herhangi bir icra, aynı eserin sunumu olsa bile seslendirildiği ortamdaki insan/insanlar etmeni ile farklılık gösterecektir. Bu ise eserin beğenilmesinin yanında, icracının da beğenilmesini etkileyen bir faktör olacaktır.

Sonuç

Müzik her şeyiyle bir bütündür. Soyutlanamayan öğeler içerir. Salt çalmaktan ya da söylemekten bahsetmek yanlış olur. Ortam, mekân, seyirci, dinleyici, müzik algısı, solunan hava dâhil birçok etken aslında sunumu oluşturur. Bütün bu alışkanlıklar sonucu etkileyen çok önemli dokulardır. Geleneksel öğeler ile geleneksel bir icra ancak bahsedilen bu köşe noktaların önemsenmesi ile mümkün olabilecektir. İcracı ve dinleyicinin ilgilendiği türün özellikleri ne olursa olsun aslında görsel ve duysal olarak da ortamın içinde yer aldığı ölçüde o icrayı sevecek ve yorumlayacaktır.

Müzik, tüm yaşamsal insan olgularıyla birlikte 'tınlamaktadır'.

Kaynakça

- AKDOĞU**, Onur. *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, 2.Baskı, Meta Basım, İzmir, 1997.
- AKTÜZE**, İrkin. *Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 2004.
- BEHAR**, Cem. *Zaman Mekân Müzik*, İstanbul, Afa Yayınları, 1998.
- EROL**, Ayhan. *Müzik Üzerine Düşünmek*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009
- KAYGİSİZ**, Mehmet. *Müzik Tarihi*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999.
- SACHS**, Curt. *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1965.
- STANLEY S.** *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Edition 2*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- SAY**, Ahmet. *Müziğin Kitabı*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2001.

² Effect (ing.): Etki, müzikte doğallığı etkileyen değişim, genişlik, süreklilik, eko vs. özelliklerin hepsi. (Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Edition 2*, Oxford University Press, Oxford, 2001.)

ALEVİ MÜZİK UYANIŞININ, BİRLİK VE FARKLILIK EKSENİNDE İZMİR YAMANLAR CEMEVI MÜZİK PRATİKLERİNE YANSIMASI

Dr. Serap Akdeniz*

ÖZET

Bu makalede Alevi Kültür Dernekleri İzmir Karşıyaka Şubesi (Yamanlar Cemevi)'nin müzik pratikleri Alevi müzik uyanışı bağlamında incelenmiştir. Makalenin girişinde Aleviliğe ilişkin farklı yaklaşımlar ele alınmış, daha sonra Aleviler tarafından içselleştirilmiş 'yol bir, sürekin binbir' deyişinin açıklanması için kimlik ve kültürel kimlik kavramları tanımlanmıştır. Son bölümde Yamanlar Cemevi müzik pratiklerinin 'Alevi Müzik Uyanışı'ndan nasıl etkilendiği analiz edilerek, elde edilen bulgular birlik ve farklılık ekseninde değerlendirilmiştir.

Müzik uyanışı(music revival), yok olmakta olduğuna ya da tamamen geçmişe ait olduğu düşünülen bir müzik geleneğinin yeniden gündeme gelmesidir. 1980'lerin sonundan itibaren, gerek endüstrileşmenin, gerekse Türkiye'nin siyasi koşullarındaki değişimin etkisiyle *Alevi müzik uyanışı* ortaya çıkmaya başlamıştır.

Anahtar Sözcükler: Alevi Kültürel Kimliği, Alevi Müzik Uyanışı, Alevi Müziği.

REFLECTION OF ALEVI MUSIC REVIVAL TO THE MUSICAL PRACTICES OF İZMİR YAMANLAR CEMEVI IN THE MEANING OF SIMILARITIES AND DIFFERENCIES

ABSTRACT

In this article, the musical practices of 'Alevi Kültür Dernekleri Karşıyaka Şubesi (Yamanlar Cemevi)' were searched in the context of 'Alevi music revival'. Various comments related with 'Alevilik' were discussed in the beginning of this article and then identity and cultural identity were defined to explain the meaning of "Yol bir, sürekin binbir".

Music revival can be defined as to be on the agenda (today) of a music tradition which is thought that this tradition is becoming lost or definitely lost in the history. Since the end of 1980's, either industrialization or changes in Turkish political life affected Alevis and so *Alevi music revival* was born.

At the end of the article, Yamanlar Cemevi musical practises were analyzed for how affected from Alevi music revival and all the results were evaluated in the context of similarities and differences.

Key Words: Alevi Cultural Identity, Alevi Music Revival, Alevi Music.

* E.Ü. DTMK Temel Bilimler Bölümü Öğretim Görevlisi.

GİRİŞ

Aleviler Hz. Ali'nin halifeliğini kabul eden, soydan gelen dedeleri olan, ibadetlerini *cem* adını verdikleri toplantılarda, deyişleri ve semahlarıyla yapan topluluklardır. 16.yy'dan bu yana gördükleri baskı ve zulüm sonucunda inanç ve kültürlerini kendi içlerinde yaşamak zorunda kalarak, kapalı toplum özelliklerini koruyan Aleviler, 1960'larda, kentleşme ve endüstrileşme sonucunda köyden kente göç etmeye başlamışlardır. 1980'li yılların başlarında kırdan kente göçün başlamasıyla birlikte Alevi uyanışı kendini göstermiştir. Bu süreçte kentsel örgütlenme sonucunda ortaya çıkan değişim, Alevilerin cem ritüeline de yansımıştır. Alevi kültürel uyanışına paralel olarak, Alevi müzik uyanışı da karşımıza çıkar. Diğer bir deyişle, unutulmaya yüz tutmuş bir müziğin yeniden gündeme gelmesi olarak ifade edilen Müzik uyanışı Alevi müziği için de geçerlilik kazanmıştır. Bu çalışmada öncelikle Alevi müzik uyanışının Yamanlar Cemevi müzik pratiklerine nasıl yansıdığı ve bunun Alevi kültürel kimliğine etkileri ele alınmıştır.

Yamanlar Cemevi'nde cemevinin dedesinin dışında, başka yörelere ait cemler kendi dedeleri tarafından yürütülmektedir. Dedelerle birlikte zakirlerin de değişimi sonucunda kullanılan dağar da farklılıklar içermektedir. Dolayısıyla bu çalışma Yamanlar cemevinin müziklerinin söz ve müzik açısından birlik ve farklılık ekseninde analizini içermektedir. Diğer bir deyişle, farklı yörelerden gelen zakirlerin müzik pratiklerinin izlenmesiyle, Alevi müziğindeki söz-ezgi birlikteliğine ilişkin farklı durumlar gözlenerek yöresel farklılıklardan doğan ezgisel çeşitliliklerin de ortaya konması hedeflenmiştir.

Yöntem

İzmir Yamanlar Mahallesi'nde yer alan 'Alevi Kültür Dernekleri Karşıyaka Şubesi'nde bölgenin Alevi göçmenlerinin müzik pratikleri, katılımcı gözlem (participant observation) ve görüşme (interview) yöntemiyle, yani Antropoloji disiplininin yöntemi olan alan çalışması (field work) ile ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Alevilik Nedir?

Anadolu birçok farklı topluluğa ve kültüre ev sahipliği yapmış bir coğrafyaya sahiptir. Dolayısıyla üzerinde yaşayan toplulukların kültürel yapılarını, inançlarını ve dinsel öğretilerini de içinde barındırır. Anadolu'ya gelen topluluklar bir yandan kendi kültür ve inançlarını sürdürürken, bir yandan da yeni tanıştıkları kültür ve inançları benimseyerek bir harman oluştururlar. Böylece en az iki farklı inanç sisteminden oluşan sinkretik (bağdaşmacı) denilen inanç sistemleri ortaya çıkar. Alevi toplulukları da Budizm, Maniheizm, Şamanizm, Animizm gibi dinlerin izlerini taşıyan sinkretik bir yapı oluştururlar (Melikoff 2007; Erol 2010; Ocak 2007). Dolayısıyla birbirinden farklı toplulukları ve inançları içinde barındıran Aleviliğe ilişkin tam ve kesin bir tanım yapmak zorlaşır. Aleviler kendi inanç sistemlerinde ortaya çıkan bu çeşitliliği içselleştirdikleri 'yol bir, süre bin bir' deyişleriyle vurgularlar. Dolayısıyla Aleviliğe ilişkin tek bir tanım yapmak güçleşse bile, farklı bakış açılarını yansıtan birkaç tanım vermek yerinde olacaktır.

Alevilik İslam'ın farklı bir yorumudur: Aleviler Hz. Muhammed'in kızı Hz. Fatma, damadı Hz. Ali ve torunlarından oluşan ailesinin, diğer bir deyişle Ehl-i Beyt'in getirdiği İslami kuralları benimserler. Sünni İslam'dan farklılıklar taşıyan bu kurallar

Kuran'ın batını yorumunu içerir. Şener (2006: 74) Aleviliği "... İslam'dan ayrı bir dinsel ayırım değil, İslami yorum" olarak tanımlar.

Alevilik Ehl-i Beyt yoludur: Hz. Muhammed ölümünden önce Mekke'yi son kez ziyaret ettikten sonra, Mekke ile Medine arasındaki 'Gadir-i Hum' bölgesinde verdiği veda hutbesinde Ehl-i Beyt'inin önemini vurgulamıştır. Arzuman Ocağı Bayat soyu dedelerinden araştırmacı ve yazar Ali Bektaş, Gadir-i Hum Hutbesi'nden şöyle bahseder:

Ey Ümmetim, biliniz ki yakında size veda edeceğim. Ben de nihayet sizin gibi bir insanım..... Allah'ın emri gereği size iki kutsal emanet bırakıyorum, bunlardan birisi tebliğ ettiğim Kuran-ı Kerim, diğeri benim Ehl-i Beyt'imdir. Bunlar kesin olarak birbirlerinden ayrılmazlar, kıyamete kadar birlikte bana gelirler. Bu emanetler size her zaman rehber olacaktır. Kuran'ın ve Ehl-i Beyt'imin izinden ayrılmayınız, eğer bunu yaparsanız yolunuzu yitirmezsiniz..... Dedikten sonra, Hz. Ali'yi yanına çağırarak elini havaya kaldırdı ve binlerce kişiye şöyle seslendi: Ey insanlar biliniz ki Allah benim Mevlam'dır. Ben de bütün müminlerin Mevla'sıyım. Ben her kimin Mevla'sı isem Ali de onun Mevla'sıdır. Her kim Ali'yi severse beni sevmiş olur, Beni seven Allah'ı sevmiş olur. (2009:6)

Hz Muhammed'in bu hutbesinden sonra Hz. Ali'ye biat edeceğine söz verip, Hz. Ali'nin tarafını tutanlar Alevi olarak anılırlar.

Alevilik farklı bir dindir: Aleviliğin başlı başına bir din olduğunu savunan kişiler bazı Alevi topluluklarından tepkiler alırlarken, Erdoğan Çınar, Nejat Birdoğan, Lütfi Kaleli gibi bazı araştırmacılar bu görüşü savunarak yazdıkları kitapları ile Alevi taraftarlar bulmuşlardır.

Alevilik bir yaşam felsefesidir: Bu görüşe sahip olanlar Aleviliğin, kendi kültürel kimliklerini ortaya koydukları bir yaşam felsefesi olduğunu kabul ederler. Birçok Alevi dedesinin de benimsediği bu görüşün, Kalkan'ın, Malatya'daki bir ceme katılmak için gittiği topluluğun dedesi Mustafa Dede tarafından da kabul gördüğü tespit edilmiştir:

Alevilik bir inanıştan çok bir yaşama felsefesidir. Temelinde insan haklarını savunmak yatar. Bizde en büyük suç, günah, insan haklarına karşı işlenendir. İnsan hakları deyince biz din, dil, ırk ayrımı gözetmemeyi anlarız. Bu Alevilikte 'yetmiş üç milletin hepsine bir nazarla bakacaksın' sözüyle ifade bulmuştur. Bizim inancımıza göre bütün insanlar eşittir. Hangi milletten olursa olsun insan insandır. Bu temel ilke değişlerimizde, nasihatlerimizde, dualarımızda döne döne işlenir (Kalkan vd.1991: 14).

Alevilik heteredoks bir inanç sistemidir: "Heteredoks terimi, kabul edilmiş dini esaslara aykırı ya da kabul edilmiş cemaatlerin dışında olan topluluklara gönderme yapar" (Erol 2009a:10). Bu görüşü savunanlar, Aleviliği ayrı bir din ya da mezhep olarak değil, heteredoks bir inanç sistemi olarak kabul ederler.

Bazı kişiler Aleviliği İslam'ın heteredoks bir bölümü veya İslam, Hristiyanlık, Maniheizm, Şamanizm ve 20. yüzyılın Hümanizminin en iyi elemanlarının karışımı olarak görürken, bazıları da Aleviliği Türk Anadolu İslam'ının en önemli otantik görüntüsü ve gerçek bir yorumu olarak tanımlar. Esas olarak 'Alevi', inançları ve ritüel pratikleri birbirinden farklılıklar taşıyan, birçok farklı heteredoks topluluğu altında toplayan bir semsiyedir. Bu yüzden hem içerden hem de dışardan perspektifler, Aleviliğin İslam içinde

bir gelenek olarak heteredoks ya da sinkretik özelliğini vurgulamaktadır (Erol 2009c:165).

Irene Melikoff da Aleviliğin heteredoks özelliğini vurgular. (Melikoff 2006:111) Erol Aleviliği şu şekilde tanımlar:

Alevilik; kendilerine Alevi diyen, ötekiler, yani Sünniler ya da Alevi olmayanlar, tarafından Alevi olarak tanınan insanların, kendileri arasında nelerin ortak olduğuna ve ötekilerden kendilerini nelerin farklılaştırdığına bakarak oluşturdukları bir aidiyet bilincidir. Türkiye'deki Alevilerin, Hz. Muhammed'in kuzeni ve damadı olan Hz. Ali'nin soyundan gelen Oniki İmama kesin sadakati vardır, ancak bununla birlikte Anadolu Aleviliği İran Şiiliği'nin bir parçası değildir. (Erol 2008:109)

Bütün bu perspektiflerden yola çıkılarak şu tanımları yapmak mümkündür: Alevilik, Hz. Muhammed'in damadı ve aynı zamanda kuzeni Hz. Ali'nin manevi önder olarak kabul edildiği, Kuran-ı Kerim'in batını anlamının önem kazandığı, cem adı verilen özgün bir ritüeli olup, bu ritüelde yer alan semah dansının ve deyiş, nefes, düvaz imam vb. gibi müzik türlerinin seslendirildiği, geçmişten günümüze kadar dedelik, musahiplik, dar, düşkünlük gibi kendine özgü toplumsal kurumları olan, 'eline, beline, diline sahip olma' ilkesini ahlaki kural olarak benimsemiş heteredoks gruplardan biri olan Alevilerin inanç sistemidir.

Kimlik, Kültürel Kimlik

"Yol bir, süre bin bir" , Alevi topluluklarının benzerlik ve farklılıklarını bir zenginlik olarak kabul ederek, bu düşünceyi vurgulamak amacıyla sıklıkla kullandıkları bir deyiştir. Alevi toplulukları toplumsal yaşamlarını düzenlerken hem Hz. Ali sevgisinin etrafında toplanırlar, hem de Hz. Ali sevgisi üzerine kurulmuş çeşitli sosyo-kültürel, siyasi ya da inançsal pratikleri kendilerine göre anlamlandırıp, farklı pratikler haline getirebilirler (Erol 2005: 62). Alevi kültürel kimliğinin bir ifadesi olan bu deyişi açıklamak için kimlik ve kimliğe ilişkin kavramları tanımlamak gerekliliği ortaya çıkar.

Kimlik, bireyin 'ben kimim?' sorusuna verdiği yanıttır. Bununla birlikte kişinin içinde yaşadığı topluma aidiyet hissini de vurgular. Toplumsal bir varlık olan insanın bir gruba ya da topluluğa ait olmaksızın yaşamını sürdürmesi söz konusu değildir. Bir gruba dahil olan insan sosyalleşerek ortak bir toplumsal aidiyet bilincine sahip olur. Böylece yaşadığı topluluğun değer yargılarını benimseyerek, kendini ve içinde bulunduğu toplumu tanımlar, 'ben' ve 'öteki' arasındaki farklılığı ve benzerliği ortaya koyar.

Birçok disiplinde farklı yönleriyle kullanılan kimlik kavramı, Psikoloji disiplininde kimliğin 'kişisel' yönü, Antropoloji ve Sosyoloji çalışmalarında 'kolektif kimlik' ve 'kültürel kimlik' kavramları 'etnik kimlik' kavramına karşılık olarak kullanılmaktadır.

Etnik topluluğu ortak soy miti, tarihi ya da kültürel belleği ve kültürleri ile dayanışma duygusu içinde, belli bir toprak parçası ile özdeşleşmiş insanlardan oluşan topluluk olarak tanımlarsak, bu topluluğa karşı hissedilen aidiyet duygusuna da etnik kimlik demek mümkündür. (Aktaran, Sarı 2007: 69-70)

'Kolektif kimlik' ve 'kültürel kimlik' kavramları aynı anlamda kullanılan iki kavramdır. Bu çalışmada Etnomüzikoloji disiplininin gereği olarak kültür inceleneceği için 'kültürel kimlik' kavramının kullanımı uygun görülmüştür.

Kültürel kimlikler bir gruba aidiyet duygusunu vurgulayan, grup içindeki kuralların benimsenip uygulanmasıyla bireylerin sosyalleşmesinde katkısı olan ve grubun ortak anlamlar üretmesini sağlayan bir yapıya sahiptirler. Dolayısıyla, bir grup dili, ortak değerleri, ortak yaşantıları ile diğer gruplardan ayrılır. Belli bir kültürel kimliğe sahip olan bireyler ait olduğu topluluğun anlamlar ve değerler bütününe konservatif bir tavırla sahip çıkar. Böylece kültürel kimliği meydana getiren unsurların genç nesillere aktarımı sağlanır.

Topluluklar kendilerini diğer topluluklardan ayırmak için dövme, takılar, etnik giysiler, dans, hatta müzik gibi sınır koyucu yapılar kullanırlar. Sınır koyucu yapı, diğerlerinden farklı olduğunu ve onlara dahil olmadığını vurgulamak için yapılan şeyleri kapsar; Böylece kendilerine özgü farklılıklarıyla ötekine sınır koyarak, egemen kültüre karşı ortaya çıkan karşı kimlikler oluştururlar (Assmann 2001:152).Çinlilerin geleneksel kostümleri ve müzikleri, Lazların Karadeniz kemeçleri ve horonları, Alevilerin Hz. Ali'nin kılıcı figürlü kolyeleri, kısa saplı çöğür bağlamaları ve semahlarının da egemen Sünni toplumuna karşı geliştirdikleri sınır koyucu yapının bir sonucu olduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda kimliğin, bazı insanlarla nelerinizin ortak olduğuna ve sizi başkalarıyla neyin farklılaştırdığına ilişkin bir ait olma sorunu olduğunu söylemek mümkündür (Erol 2009b:216). Kültürel kimliğin de bir gruba aidiyet sonucu sizi diğer topluluk ya da gruplardan ayıran bir yapısı olduğu göz önünde tutulursa, bireylerin ve toplulukların 'kimsiniz, kimlersiniz?' sorusuna yanıt vermesi mümkün olur. Bu anlamda kimliğin hem kişisel hem de toplumsal olma özelliğini yapısında barındırdığını söylemek yanlış olmaz.

Alevi Kültürel Kimliği

Alevilik daha önceki kesimlerde Hz Ali ve Ehl-i Beyt'ine duyulan sevgi ve saygının merkezi figür olarak kabul edildiği, birçok farklı heteredoks gruptan oluşan, Animizm, Maniheizm, Şamanizm ve Şiiliğin unsurlarını içinde barındıran sinkretik bir inanç sistemi olarak ifade edilmişti. Bununla birlikte yüzyıllardır farklı coğrafyalarda ve farklı şekillerde kimliklerini sürdürme çabası içinde olan Aleviler için tek ve değişmez bir Alevilikten söz etmemiz mümkün değildir. Bir Alevi topluluğundan bahsederken Hz. Ali'nin eşlik ettiği anlamlandırma süreci ile birlikte, batını hakikate ermek üzere ortak bir yol sürmeleri dolayısıyla hem 'birliğine', hem de atalarının üretim etkinliklerinden yola çıkarak parçalanma olarak düşünülmemesi gereken 'farklılığına' (Tahtacı, Nalcı) vurgu yapmak mümkündür. "Ölçeği ne olursa olsun 'bir' Alevi topluluğunu ötekilerden ayıran şeylerin 'ne' olduğuna ilişkin sorunun muhatabı, 'kendî' olma arzusu ile bir aidiyet bilinci geliştirmiş olan topluluktur" (Erol 2009a:101).

Anlaşılaçağı üzere, Alevi kültürel kimliğini 'birlik' ve 'farklılık' ekseninde değerlendirmek gerekir. Aleviler tarafından içselleştirilmiş ve sıklıkla tekrar edilen "Yol bir süre bin bir " deyişi de bu 'birlik' ve 'farklılığın' eş zamanlı inşasını vurgular niteliktedir. Aleviler Alevileri ortak bir 'biz' çatısı altında toplayan 'yol'un Hz. Ali'ye olan sevgi ve bağlılık olduğunu, 'süreğ'in ise ortak bir yolda farklı Alevi pratiklerinin ve anlamlandırmalarının söz konusu olduğunu kabul ederler.

Özetle, Aleviler dendiğinde ortak bir 'biz' çatısı altında toplanmış olmaları ile birlikte, farklılıklarını vurgulayarak 'kendi' olma çabasıyla bir aidiyet bilinci oluşturmuş bir topluluktan bahsetmemiz mümkündür. Gerçek bilgiye ulaşmanın yolu ise katılımcı gözlem (participant observation) ve görüşme (interview) yöntemiyle inceleme yapmak, yani Antropoloji disiplininin yöntemi olan alan çalışmasıdır (field work). Bu çalışmada İzmir Yamanlarda yaşayan Alevi topluluğu ile ilgili alan çalışması yapılarak, bu topluluğun müziğinin birlik ve farklılık ekseninde değerlendirilmesine ilişkin bulgular etnomüzikolojinin metodolojisinden hareketle oluşturulmaya çalışılmıştır.

Alevi Müzik Uyanışı

'Revival' teriminin Oxford sözlüğünde; var olan bir şeyin tekrar popüler hale gelmesi olarak tanımlanır (1993:532). 'Revival' sözcüğüne karşılık olarak 'uyanış' terimini kullanan Erol, müzik uyanışını ise, kaybolmakta olduğuna inanılan ya da çağdaş yaşam yararına /gereği tamamıyla geçmişe indirgenen, yani geçmişe ait olduğu düşünülen, bir müzik dizgesini eski haline getirmeye çabalayan toplumsal hareket olarak tanımlar (2009a:73). Etnomüzikologların son 15-20 yıldır üzerinde çalışılmaya değer görmeye başladıkları 'revival' kelimesini canlılığını yitirmiş bir kültürün 'yeniden canlanması' olarak kabul etmek anlamlı olacaktır. Kullanım kolaylığından dolayı 'yeniden canlanma' yerine 'uyanış' kelimesi tercih edilmektedir. Tamara E. Livingston Müzik uyanışı ile ilgili bir oluşturduğu modelde, müzik uyanışının genel özelliklerini şöyle irdeler:

1. Çekirdek uyanışçılar
2. Uyanış kaynak kişileri ve orijinal kaynaklar
3. Uyanışçı ideoloji ve söylem
4. Uyanışçı topluluğun takipçileri
5. Uyanışçı etkinlikler(Organizasyonlar, etkinlikler, yarışmalar)
6. Ticari olan ve olmayan uyanışçı pazar (1999:69).

Yukarıda tanımlanan müzik uyanışı modeli, bu çalışmada belli bir sınıfa değil, sınıfı da içeren kültürel kimliğe dayalı olarak düşünülerek, Alevi müzik uyanışı bağlamına uyarlanacaktır. Çünkü bu çalışma Yamanlar Alevi göçmenlerinin geçmişe ait olduğu düşünülen bir müzik geleneğini, yeniden eski haline getirmeye çalışırken kendi kültürel kimliklerini nasıl yeniden inşa ettiklerini ortaya koymayı hedefler.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türk ulusunun gerçek müziğinin "Türk Halk Müziği" olduğu ve Alevi müziklerinin de bu türün içinde olduğu kabul edilmiştir. Dolayısıyla Anadolu'da yapılan derlemelerde birçok Alevi semahı ve deyişi de Türk Halk Müziği'ne ait türler olarak değerlendirilmiştir. 1940'lardan itibaren devlet denetimindeki radyo, televizyon yayınları ve müzik endüstrisindeki gelişmeler sonucu cem ritüelinin en önemli ögesi olan Alevi müziği, ritüel içinden ritüel dışı etkinliklere taşınmaya başlanmıştır. 1960'lara kadar Anadolu'daki kırsal bölgelerde içine kapalı olarak yaşayan Aleviler, 1980'lerin sonlarında inançlarını ve öğretilerini açıkça yapmaya başladılar. O yıllara kadar birçok Alevi müzisyen Alevi dağarına ait birçok deyiş, semah ve nefesi TRT'de seslendirerek THM sanatçısı olarak anılmaya başladılar.

Erol 'Alevi Uyanışı'nı, 1980 sonlarında Alevi inanç ve kültürüne ait pratiklerin belli bir dönem kesintiye uğradıktan sonra yeniden canlanması olarak tanımlar (2009a:141). Aynı yıllarda müzik endüstrisinde de büyük gelişmeler olmuştur. Dolayısıyla Alevi müziğinin Alevi kültürel kimliğinin ifade aracı olarak kabul edilmeye başlaması da Alevi müzik uyanışının sonucudur. Alevi müziğinin Ali Ekber Çiçek, Arif Sağ, Yavuz Top vb. gibi uyanış önderleri, kırsalda türeyen ezgileri yeniden gündeme getirdikten sonra kendi bestelerini oluşturdular. Diğer bir deyişle bu müziği yeniden canlandırmaya çalışarak, bu müziksel öğelerin tarihini ve anlamını yeniden inşa etmeye başladılar.

Alevi müzik uyanışına katkıda bulunan uyanış önderlerinden en önemlileri Arif Sağ, Sabahat Akkiraz, Yavuz Top, Erdal Erzincan ve Musa Eroğlu' dur. Örneğin Arif Sağ bağlamada edindiği çalım tekniklerini dershanesinde yaygınlaştırmıştır. Erdal Erzincan kısa saplı (çögür) bağlamayı ve şelpe tekniğini yeniden gündeme getirerek deyiş ve semahlar seslendirir. Çögürün ve şelpe tekniğinin son yıllarda sıklıkla tercih edilmesi Alevi uyanışı ve Alevi uyanışçılarının katkılarıyla oluşmuştur. Alevi müzik uyanışında diğer önemli rol de kaynak kişilere ve ozanlara aittir. Belirli bir müzik geleneği ozanlar tarafından yaratılır, kaynak kişi tarafından bellekte tutulur ve "otantik bir biçimde" seslendirilir.

Alevi müzik uyanışında uyanış önderleri ve ozanlar kadar uyanış yaşayan Alevi topluluğunun takipçileri de büyük rol oynamışlardır. Bir toplumu destekleyen grup ve oluşumlar olmaksızın uyanışın yaşanması söz konusu olamaz. Takipçiler Alevi müziğini ve bağlamayı öğrenmek için açılan çeşitli kurslara katılarak, geleceğin uyanış kitlesini oluştururlar. Ayrıca bu arada yurt dışında yaşayan birçok Alevi (Kürt, Türk) gibi bir etnik kimlik ya da dinsel kimlik iddiası taşımayan gruplar bir araya gelerek, Alevi örgütlenmelerinin içinde yer almaya başladılar. Bu örgütlenmeler Türkiye'den daha önce başladığı için, kimliklerini yeniden inşa etme fırsatını bulan diasporik Alevi topluluklarının anavatanlarındaki Alevi uyanışının başlamasını desteklediklerini söyleyebiliriz. Diasporadaki Alevi derneklerinde açılan semah ve bağlama kursları da gençlere ve çocuklara kültürü aktarmada önemli rol oynar.

Türkiye'de yaşayan Alevi gruplara bakıldığında ortak inançsal mekanlarının cem evleri, ortak dünyasal mekanlarının ise türkü barlar, cafeler, müzik dershaneleri, konserler olduğunu görmek mümkündür. Bu gruplar cem evlerinde inançsal müzik türleri olan deyiş, düvaz imam, semah gibi türleri seslendirirken, türkü bar, cafe gibi mekanlarda Alevi inancının merkezinde yer alan, toplumsal baskıyı ve zulümleri konu alan ideolojik deyişleri seslendirirler. Böylece Alevi müzik kültürünün en önemli unsuru olan 'söz' Alevi ozanları (aşık, zakir vb.) tarafından yeni kuşaklara aktarılmakta ve Alevi müziğinin sürekliliği sağlanmaktadır.

Dünyasal alanda yapılan müzik etkinliklerinin başında, Alevi dini liderlerini anma etkinlikleri, festival ve konserler gelir. Özellikle tanınmış Alevi uyanış önderlerinin katıldığı konser ve anma etkinlikleri, uyanışçı kitlenin büyük ilgi ile katıldıkları ve Alevi aidiyetlerini pekiştirdikleri alanlardır.

Alevi uyanışına hizmet eden önemli faktörlerden biri de iletişim araçları ve medyadır. Medya, cemevi açılışları, anma etkinlikleri, konserler gibi kültürel ve

müziksel etkinlikleri duyurarak, çeşitli tartışma programları yayınlayarak topluluğun bilinçlenmesine büyük destek vererek Alevi uyanışını destekler. Yol TV, Su TV, Cem TV gibi televizyon kanallarını Alevi medyasının en yaygın örneklerindedir. Ayrıca Alevi inancı ve kültürel yapısını tanıtmak üzere kurulmuş web siteleri de bilginin yaygınlaşması ve toplumsal bilincin yükselmesini sağlayan iletişim araçlarından sayılabilir.

Kentsel ortamlarda Alevi derneklerinin ve vakıflarının gençlere verdiği bağlama ve semah kurslarını da Alevi uyanışının pekiştirildiği ticari olmayan mekanlar olarak nitelemek mümkündür. Bağlama kurslarında sözlü geleneğe bağlı olan usta-çırak ilişkisi, kentleşme sonucunda yerini okullara bırakılmaya bırakılmaya birlikte, usta-çırak ilişkisi tamamen bitmesinde farklı bir boyut kazanmıştır. Bunda öğrencilerin istedikleri kayıtlara, eğitim cd'lerine, nota ve solfej kitaplarına piyasadan kolayca ulaşmasının rolü büyüktür. Uyanış önderlerinin açtığı özel müzik dershanelerinin de uyanışa büyük katkısı söz konusudur.

Alevi müzik uyanışının, Yamanlar müzik pratiklerine yansımaları irdelenmeden önce 'Alevi Kültür Dernekleri İzmir Karşıyaka Şubesi' ya da yaygın kullanımıyla Yamanlar Cemevi'nin demografik yapısından ve genel profilinden bahsetmek yerinde olacaktır.

Alevi Kültür Dernekleri İzmir Karşıyaka Şubesi (Yamanlar Cemevi)'nin Genel Profili ve Örgütlenmesi

Bölgenin Coğrafi Konumu ve Demografik Yapısı: Yamanlar Cemevi'nin bulunduğu Yamanlar Mahallesi İzmir'in Bayraklı İlçesine bağlıdır. Kuzeyinde İzmir çevre yolu ve Onur Mahallesi, güneyinde Emek Mahallesi, batısında Girne Bulvarı ve doğusunda Orgeneral Nafiz Gürman Mahallesi yer alır. Yamanlar Mahallesi'nin kuzey doğusunda İzmir Tahtacılarının yaşadığı Doğançay Mahallesi bulunur.

Yamanlar Mahallesi muhtarı Ali Uçar mahallenin ortalama % 50'sinin Kahramanmaraş, Malatya, Çorum, Tokat, Erzurum, Bingöl, Tunceli ve Amasya gibi birçok farklı bölgeden göç eden Alevilerden, diğer yarısının ise Sünni Müslümanlardan oluştuğu bilgisini vermiştir.

Mahalle sakinleri ile yapılan görüşmelerde, ibadetlerini 1993 yılından bu yana Yamanlar Cemevi'nde yapan Yamanlar Alevilerinin dernek kurulmadan önce takvimsel bir sürekliliği olmamakla birlikte, bazen büyük evlerde, bazen de kiraladıkları kahvehane ve düğün salonu gibi mekanlarda cem yaptıkları, cemlerde adak ve kurbanların evlerde kesilip pişirildiğine ilişkin bilgiler alındı. Dolayısıyla bölgedeki Alevilerin Yamanlar Cemevi kurulmadan önce de kültürel kimliklerini sürdürme çabası içinde olduklarını söylemek mümkündür.

Yamanlar Cemevi, Yamanlar Mahallesi 7323/6 sok, no:9'da ortalama 1000 metre karelik alana yayılmış iki katlı bir bina ve aynı avlu içindeki bir cem evinden oluşur. Bina yönetim odası, kütüphane, morg+cenaze kaldırma yeri+musalla taşı, konferans salonu, bilgisayar odası, derslik, çay ocağı, yemekhane, mutfak, güvenlik elemanlarının bürosu, ve wc'den oluşmaktadır.

İzmir Yamanlar Alevileri ve Müzik Pratikleri

1960 ve 1970’li yıllarda gerek ekonomik ve gerekse politik nedenlerden dolayı, kırsal kesimden kentlere yoğun göçler yaşanmıştır. Bu dönemde Aleviler de terörün olumsuz etkilerinden uzaklaşmak ve daha iyi koşullarda yaşamak amacıyla kentlere göç etmek zorunda kalmışlardır. Yüzyıllardır ülkenin ücra kırsal bölgelerinde yaşamak zorunda kalan Aleviler, göç ettikleri kentlerde de aynı mahallelerde yaşayarak, kültürel kimliklerini sürdürmeye ve yeniden inşa etmeye başlamışlardır.

Alevi uyanışının en önemli ögesi olan Alevi müzik uyanışında, kentleşmenin payı çok büyüktür. Bu çalışmada son 20 yıldır Alevilerin yoğun olarak yaşadığı Yamanlar Mahallesi’ndeki ‘Alevi müzik uyanışı’nın bölge müzik pratiklerine etkileri etnomüzikoloji metodolojisine bağlı olarak ele alınmıştır.

Yamanlar Cemevinin en önemli özelliği, cemevinin sürekli bir dedesi olmasına rağmen, farklı yörelerden gelen dedelerin kendi hemşerilerine ‘Yöre cemi’ adını verdikleri cemleri yapıyor olmasıdır. Bundan dolayı Yamanlar Cemevi zakirleri ile diğer yörelerin zakirlerinin müzik pratikleri, söz-ezgi birlikteliği açısından birlik ve farklılık ekseninde incelenmiştir.

Birlik ve Farklılık Ekseninde Yamanlar Cemevi Müzik Pratikleri

Alevi müziği ile Alevi inanç ve kültürü arasında önemli bir bağ vardır. Diğer bir deyişle, Alevi müziğini oluşturan sözler Alevi inanç ve kültürünün en güçlü taşıyıcısıdır. Alevi toplumunun en önemli ritüeli olan cemlerde, dede Oniki hizmeti sürdürürken mit ve öyküleri anlatarak, ‘gülbank’ adı verilen Türkçe duaları okuyarak, zakir ise okuduğu deyiş, düvaz imam vb. gibi farklı müziksel türlerle, Alevi kültürel belleğinin en önemli taşıyıcı ve koruyuculuğunu üstlenirler. Dolayısıyla dedelerin ve zakirlerin cemde seslendirdikleri nefes, deyiş, düvaz imam vb. gibi müziksel türlerin sözlerini, Alevi topluluğunun inanç ve kültürünü aktarmaya yarayan en etkili araç olarak nitelendirmek mümkündür. Ayrıca cemde okunan deyiş, düvaz imam, semah gibi türlerin topluluğunun grup içindeki dayanışmasını güçlendirerek, kültürel aidiyeti pekiştirme işlevini de vurgulamak yerinde olacaktır.

Nefes, deyiş, düvaz imam vb. gibi türlerde en çok tekrarlanan Hz. Ali’nin ismidir. Ayrıca Oniki İmamlar ve Alevi öğretisine ilişkin olaylar da sözel yapıda büyük önem taşır. Böylece zakirler Alevi topluluğunun inanç ve kültürünü, seslendirdikleri ezgilerle anımsayarak, anımsatarak koruma ve bu bilgiyi gelecek kuşaklara taşıma görevini yerine getirirler. Dolayısıyla Alevi kültürel kimliğinin sürekliliğinde büyük rol oynarlar.

Anadolu’nun farklı yörelerinde yaşayan Alevilerin yerel müzik kültürüyle etkileşimi sonucunda, Alevi müziğinde de çeşitlilik ortaya çıkmıştır. Alevi öğretisini yansıtan benzer sözler, farklı ezgilerle Türkiye’nin farklı bölgelerindeki Alevi toplulukları tarafından paylaşılır (Erol 2007:304). Dolayısıyla Alevi müziğindeki birlik ve farklılık dengesini sağlayan en önemli unsur olarak yöresel müzik öğeleri dikkat çekmektedir. Örneğin Ege ve Akdeniz yöresinde yaşayan Tahtacıların birlik düşüncesine hizmet eden aynı sözler, farklı çalgı, ezgi ve ritimsel öğelerle Orta ve Doğu Anadolu Alevileri için farklılığa işaret eder. Böylece birlik ve farklılığın eşzamanlı inşası ortaya çıkar.

Aşağıda Yamanlar Cemevi'nde gerek cemevi zakirlerinin, gerekse misafir zakirlerin seslendirdiği deyiş, mersiye, semah ve düvaz imamların söz-ezgi birlikteliği açısından birlik ve farklılık ekseninde ezgisel analizleri yer almaktadır. Bu analizler yapılırken göz önünde bulundurulacak ölçüt, her ezginin ilk beyitinin analizinin değerlendirilmesi şeklinde olmuştur. Sadece nota örneği 3,6 ve 7'deki ezgisel çeşitliliğe dikkat çekmek amacıyla ikinci beyit de analize dahil edilmiştir.

Alevi müziğinde söz-ezgi birlikteliği açısından ortaya çıkan durumları iki alt başlıkta değerlendirmek mümkündür; 1-Ezgi aynı kalır, sözler değişir; Farklı ozanların sözleri aynı ezgi ile oluşturulur. 2-Sözler değişmez, ezgi değişir (Erol 2010a:111). Diğer bir deyişle bir Alevi ozanına ait aynı sözler, farklı ezgilerle karşımıza çıkar. Aynı sözün farklı iki ezgiyle seslendirildiği 'Kerbela Mersiyesi' bu durum için verilebilecek örneklerden biridir.

Yamanlar Cemevi müzik pratikleri incelendiğinde, cemevinin genç zakirleri Şah Hatayı mahlaslı 'Kerbela Mersiyesi'ni, uyanış önderlerinin seslendirdiği şekliyle seslendirirken, Hamza Dedenin aynı mersiye babasından öğrendiği şekliyle, serbest ritimli bir şekilde seslendirdiği dikkati çeker. Kerbela Mersiyesi'nin birinci versiyonu (Nota Örneği 1), Hamza Dedenin seslendirdiği yöresel ezgiyi, ikinci versiyonu (Nota Örneği 2) ise uyanış önderlerinden Arif Sağ tarafından seslendirilmiş olup, Yamanlar Cemevi'nin genç zakirleri tarafından tercih edilen ezgiyi yansıtır. Hamza Dedenin serbest ritimli olarak ve uşak dörtlüsüne benzer bir ezgi kalıbıyla seslendirdiği mersiye, Arif Sağ tarafından hüseyini makamı dizisi kullanılarak seslendirilmiştir.

Nota Örneği 1* (Kerbela Mersiyesi 1. Versiyon)

Bu gün ma tem gü nü gel di Ah Hü sey nim vah Hü sey nim

Se nin der din bağ rım del di se nin der din bağ rım del di

Ah Hü sey nim vah Hü sey nim

* Kaynak:16-12-2010 tarihli Yamanlar Cem evi Muharrem cemi, Hamza Takmaz dedenin performans kaydı. Notaya alan: Dr.Serap Akdeniz.

Nota Örneği 2* (Kerbela Mersiyesi 2. Versiyon)

Bu gün ma tem gü nü gel di Ah Hü sey nim

vah Hü sey nim Se nin der din bağ rım del di

Se nin der din bağ rım del di

Ah Hü sey nim vah Hü sey nim

Yamanlar Cemevi'nde yapılan farklı yöre cemlerinde aynı sözlerin farklı ezgilerle seslendirildiği gözlemlenmiştir. Sözlerin aynı kalıp, ezginin değiştiği benzer bir durum da Şah Hatayı mahlaslı 'Hata Ettim Hüda Yaktı Delili' adlı delilci düvaz imamında söz konusudur. 'Hata Ettim Hüda Yaktı Delili' düvaz imamının, Cemevi'nde farklı yörelerin zakirleri tarafından seslendirilmiş üç versiyonu bulunmaktadır. Birinci versiyon (Nota Örneği 3), Yamanlar Cemevi zakiri Ali Aşan'ın nota örneği 6 ve 7'de yer alan ezgileri bu sözlere uyarlayarak oluşturduğu bir ezgidir. Aşan bu ezgiyi hicaz dörtlüsünün ezgi kalıplarını kullanarak seslendirmiştir. Nota örneği 3,6,7'de ikinci mısranın farklı ezgi ile seslendirilmesinden doğan çeşitlemeye dikkat çekmek için, adı geçen deyiş ve düvaz imamların ikişer beyiti ezgisel analize dahil edilmiştir.

'Hata Ettim Hüda Yaktı Delili' düvaz imamının İkinci versiyonu (Nota Örneği 4), Erzurum Yöre ceminde Erzurumlu zakirlerin okuduğu şeklidir. Do üzerindeki buselik dörtlüsüne benzer bir ezgi kalıbına sahip bu versiyon, genç Alevi müzisyenlerden Erdem Şimşek tarafından da TV programlarında seslendirilmiştir. Tokat Yöre ceminde seslendirilen serbest ritimli ve uşşak dizisine benzer bir ezgi ile seslendirilmiş şekli ise, aynı düvaz imamın üçüncü versiyonudur (Nota Örneği 5).

* Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=Ne08iwXcpg4>. Bugün Matem Günü Geldi – Alevi slayt. Notaya alan: Dr.Serap Akdeniz.

Nota Örneği 3* (Hata Ettim Hüda Yaktı Delili/Düvaz İmam 1. Versiyon)

Ha ta et tim hü da yak tı de li li
Sa fi nes li cü neyt Hay da rın oğ lu

Mu ham med Mus ta fa yak tı de li li
A li yel Mür te za yak tı de li li

A li yel Mür te za yak tı de li li

Nota Örneği 4 (Hata Ettim Hüda Yaktı Delili/Düvaz İmam 2. Versiyon)**

Ha ta et tim Hü da ... SAZ ...
Mu ham med Mus ta fa

Yak tu de li li ... SAZ ...
Yak tu de li li

Nota Örneği 5* (Hata Ettim Hüda Yaktı Delili/ Düvaz İmam 3. Versiyon)

Ha ta et tim hü da yak tı de li li SAZ...

Mu ham med Mus ta fa yak tı de li li SAZ..

* Kaynak: 25-09-2010 tarihli Yamanlar Cem evi Görgü cemi, zakir Ali Aşan'ın performans kaydı. Notaya alan: Dr.Serap Akdeniz.

** Kaynak: 24-5-2011 tarihli Yamanlar Cem evi Erzurum Yöre cemi, zakir Ali Ergün'ün performans kaydı. Notaya alan:Dr. Serap Akdeniz.

* Kaynak: 26-4-2011 tarihli Yamanlar Cem evi Tokat Yöre cemi, zakir Rıza Yılmaz'ın performans kaydı. Notaya alan: Dr.Serap Akdeniz.

Alevi inanç ve kültürünü saklama, koruma ve yeni nesle aktarma işlevini yerine getiren deyiş ve düvaz imamların aynı ya da benzer ezgilerinin, faklı sözlerle seslendirilmesi de, Alevi müziğindeki çeşitliliği ortaya koyar. Bu duruma, Yamanlar zakirleri tarafından cemlerde seslendirilen 'Gece Gündüz Hayalinle Yanarım' (Nota Örneği 6), deyişi ile 'İnsan-ı Kamilden Ayırma Bizi' (Nota Örneği 7) düvaz imamını örnek verebiliriz. Bu deyiş ve düvaz imamın ezgileri, 'Hata Ettim Hüda Yaktı Delili' (Nota Örneği 3) ile aynı ezgilere sahip olup, hicaz dörtlüsüyle seslendirilmiştir. 'Gece Gündüz Hayalinle Yanarım' (Nota Örneği 6), deyişinin diğer iki örneğe göre küçük farklılıklar taşıyan bazı ezgi kalıpları, sözlerin hece yapısı ile ilgilidir. Daha önce de belirtildiği üzere, ikinci mısranın farklı ezgi ile çeşitlemesini içerdiği için bu üç ezginin ikişer beyiti incelemeye tabii tutulmuştur.

Nota Örneği 6*(Gece Gündüz Hayalinle Yanarım/Deyiş 1. Versiyon)

Ge ce gün düz ha ya lin le ya na rim
Gü nah ka rım gü na hum dan be ze rim

Bir ge ce rü ya ma gir Ha cı Bek taş
Ö züm da ra çek tim sor Ha cı Bek taş

Ö züm da ra çek tim sor Ha cı Bek taş

Yukarıda analizi yapılan 'Gece Gündüz Hayalinle Yanarım' (Nota Örneği 6), deyişi ile 'İnsan-ı Kamilden Ayırma Bizi'(Nota Örneği 7) düvaz imamı, Nida Tüfekçi'nin Ali Ekber Çiçek'ten 1964 yılında derlediği, TRT Repertuarı 1564 no'da yer alan 'Böyle İkrar İle'(Nota Örneği 8), deyişinin küçük ezgisel farklılıklarla birbirinden ayrılan çeşitlemesidir. 'Böyle İkrar İle' adlı bu deyiş Ali Ekber Çiçek, İlkay Akkaya gibi müzisyenler tarafından seslendirilmiştir.

* Kaynak: 9-12-2010 tarihli Yamanlar Cem evi Muharrem sohbetleri, zakir Sadık Haydar Akgül'ün performans kaydı. Notaya alan: Dr.Serap Akdeniz.

Nota Örneği 7** (İnsan-ı Kâminden Ayırma Bizi/Düvaz İmam 2. Versiyon)

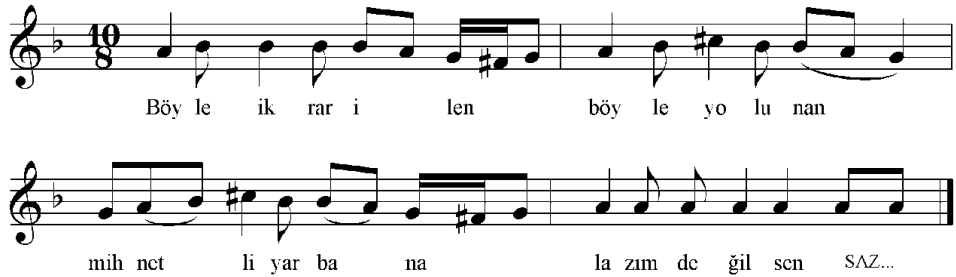


İ la hi Mus ta fa Mür te za hak kı
 Yü zi yir mi dört bin en bi ya hak kı

İn sa nı ka mil den a yır ma bi zi
 in sa nı ka mil den a yır ma bi zi

İn sa nı ka mil den a yır ma bi zi

Nota Örneği 8 *(Böyle İkrâr İle/Deyiş 3. Versiyon)



Böy le ik rar i len böy le yo lu nan

mih net li yar ba na la zım de ğil sen SAZ...

TRT Repertuarında Karacaoğlan'a ait 'Turnalar Semahı' olarak bilinen 'Gine Dertli Dertli'(Nota Örneği 9), adı ile 1603 no'da kayıtlı olan semah da küçük ezgisel çeşitlemelerle, Yamanlar Cemevi'nde Şah Hatayı'nın 'Hata Ettim Hüda Girdi Semaha' (Nota Örneği 10), sözleriyle semah olarak seslendirilir ve semah ekibi tarafından semah dönülür. Hüseyini makamında seslendirilen iki semah, aşağıda aynı ezginin farklı sözler ile seslendirilmesine örnek oluşturur.

** Kaynak: 2-12-2010 tarihli Yamanlar Cem evi Birlik cemi, zakir Ali Aşan'ın performans kaydı. Notaya alan: Dr. Serap Akdeniz.

* Kaynak: TRT Repertuarı No: 1564.

Nota Örneği 9* (Gine Dertli Dertli /Turnalar Semahı 1. Versiyon)

Gi ne dert li dert li SAZ i ni li yor sun SAZ

Sa rı dur nam si nem SAZ Ya ra lan dı mı SAZ

Nota Örneği 10 (Hata Ettim Hüda Girdi Semaha/Semah 2. Versiyon)**

Ha ta ct tim Hü da SAZ Gir di se ma ha SAZ

Mu ham med Mus ta fa SAZ Gir di se ma ha SAZ

Yamanlar Cemevi zakirleri tarafından sıklıkla seslendirilen Şah Hatayî'nin 'Haktan Bize Nida Geldi' (Nota Örneği 11), adlı Oniki hizmet deyişi ile Dedemoğlu'na ait 'Medet Hey Allahım Medet'(Nota Örneği 12) adlı tevhit, ezgilerin benzer, sözlerin farklı olduğu duruma diğer bir örnektir. Cemevi'nin zakirleri tarafından uşşak dörtlüsünde seslendirilen iki ezgi, birbirinin çeşitlemesi olarak kabul edilebilecek küçük ezgisel farklılıklar içerir.

Yamanlar zakirleri tarafından uşşak dörtlüsünde seslendirilen 'Haktan Bize Nida Geldi' (Nota Örneği 11) adlı Oniki hizmet deyişi, Erzurum Yöre ceminde sözleri aynı kalmak koşulu ile uşşak dörtlüsüne benzer bir ezgiyle seslendirilmiştir. Bu iki ezgi benzer dörtlülere sahip olmakla birlikte, ezgisel açıdan farklılıklar taşımaktadır. 'Haktan Bize Nida Geldi' (Nota Örneği 13), adlı deyişin ikinci versiyonu aşağıda yer almaktadır:

* Kaynak: TRT Repertuarı No:1603

** Kaynak: 12-2-2011 tarihli Yamanlar Cem evi Hızır cemi, zakir Ali Aşan'ın performans kaydı.
Notaya alan: Dr. Serap Akdeniz.

Nota Örneği 11* (Haktan Bize Nida Geldi/Deyiş 1. Versiyon)

Hak tan bi zc ni da gel di

Pi rim sa na ha ber ol sun

Nota Örneği 12* (Medet Hey Allahım Medet/Tevhit 2.Versiyon)

Me det hey Al la hum me det

gel dert le re der man ey le

Nota Örneği 13** (Haktan Bize Nida Geldi/Deyiş 2. Versiyon)

Hak tan bi zc ni da gel di

SAZ Pi rim sa na ha be rol sun

* Kaynak: 23-12-2010 tarihli Yamanlar Cem evi Birlik cemi, zakir Ali Aşan'ın performans kaydı. Notaya alan:Dr. Serap Akdeniz.

* Kaynak: 16-12-2010 tarihli Yamanlar Cemevi Muharrem cemi, zakir Ali Aşan'ın performans kaydı. Notaya alan: Dr.Serap Akdeniz.

** Kaynak: 19-2-2011 tarihli Yamanlar Cemevi Erzurum yöre cemi, Ali Ergün'ün performans kaydı. Notaya alan: Dr. Serap Akdeniz.

SONUÇ

Endüstrileşme sonucunda köyden kente göç ve kentleşme ile müzik pratiklerinde de değişimler oluşmuştur. Bu durum özellikle son on beş, yirmi yıllık zaman diliminde etnomüzikologların çalışmalarında kullanılan, unutulduğu ya da geçmişe ait olduğu düşünülen bir müziğin yeniden gündeme gelmesi olarak tanımlanan 'müzik uyanışı' (music revival) kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Bu kavram özellikle endüstrileşmeden daha geç etkilenen yerel topluluklar ve onların müziklerini tanımlamada işlerlik kazanmıştır.

Bu çalışmada İzmir Yamanlar Mahallesi'nde yaşayan Alevi göçmenlerinin, Alevi Kültür Dernekleri İzmir Karşıyaka Şubesi (Yamanlar Cemevi) müzik pratikleri, 'Alevi Müzik Uyanışı' bağlamında ele alınmıştır. Bu kavram müzik uyanışını anlamada ilk kez geniş ölçekli bir modelleme öneren Tamara E. Livingston'un (1999) müzik uyanışı modelinden yararlanılarak tanımlanmıştır. Alevi müzik uyanışının genel özellikleri, 'katılımcı gözlem' ve 'görüşme' yöntemleri ile İzmir Yamanlar Mahallesi örneğinde analiz edilmiştir.

Alevi müzik uyanışının Yamanlar Alevi göçmenlerinin 'ritüel içi'(cem içi) müzik pratiklerine yansımalarına ilişkin şu saptamaları yapmak mümkündür; Yamanlar Cemevini diğer Alevi Kültür Derneklerinden ayıran en önemli özellik, farklı yörelere ait cemlerin kendi dedeleri tarafından yürütülüyor olmasıdır. Bu cemler bölge halkı tarafından 'Yöre Cemi' olarak nitelendirilmektedir. Bu durum 'yol bir sürek bin bir' deyişinin, kentsel ortamda örgütlenmeye çalışan bir Alevi topluluğunun 'dernek' düzeyinde nasıl işletildiğinin açık bir örneğini oluşturması açısından önemlidir.

Kentleşmenin bir sonucu olarak modernleşme ile birlikte kırsal cemlerde doğaçlamaya dayanan dağar, yerini kentsel ortamda Alevi uyanış önderlerinin kullandıkları dağara bırakmıştır. Yamanlar zakirlerinin cemde seslendikleri deyiş, mersiye ve semahlar da uyanış önderleri tarafından seslendirilen dağarla benzerlik taşır. Bununla birlikte ezgilerini kendi yöresel müziksel özelliklere göre, ritimli ya da serbest ritimli olarak seslendiren Yamanlar dedesi Hamza Takmaz dede ve Tokatlı zakir Rıza Yılmaz genç zakirlerin seslendirdikleri dağarı folklorik bularak, kendi yörelerinin "otantik" ezgilerini koruma çabasıyla yöresel ezgilerinden vazgeçmemişlerdir. Bu durumu Alevi dedelerinin kendi kültürel belleklerini sürdürme ve yeni nesle aktarma çabası olarak değerlendirmek mümkündür.

Yamanlar Cemevi zakirlerinin müzik pratikleri ile yöre cemleri zakirlerinin müzik pratiklerinin söz-ezgi birlikteliği açısından, ve elbetteki birlik ve farklılık ekseninde öne çıkan noktaları söz konusudur:

Gerek yöre cemlerinin, gerekse Yamanlar zakirlerinin dağarları söz-ezgi birlikteliği açısından analiz edildiğinde, aynı sözlerin yöresel farklılıklardan dolayı ya da zakirlerin kendi beğenileri doğrultusunda yarattıkları ezgilerden dolayı, farklı ezgi ve ritim kalıpları ile seslendirilmesi farklılığın eş zamanlı inşasını ortaya koyar. Bu durumda esas alınan kriterin, ozanın sözlerinin ve mahlasının değiştirilmeden ezgisel çeşitliliğin sağlanması olduğu saptanmıştır. Bu da Alevi müziğindeki çeşitliliğin bir göstergesidir. Dolayısıyla gerek benzer/aynı sözlerin, gerekse benzer/aynı ezgi kalıplarının, birlik ve çeşitlilik dengesini sağlayan önemli araçlar olduğunu söylemek

mümkündür. Ayrıca bu birlik ve farklılık dengesinin benzer/aynı sözler ya da benzer/aynı ezgi havuzundan sağlanması meselesinin Alevilikte önemli bir değişim olan 'yol bir süre bin bir'e de karşılık geldiğini söylemek mümkündür.

Alevi toplumu gerek müziksel çeşitliliklerini, gerekse inanç ve ritüellerini uygulamadaki farklılıklarını zenginlik olarak kabul ederler. Dolayısıyla bu durumu içselleştirdikleri 'Yol bir süre bin bir' deyişi ile sıklıkla vurgularlar. Diğer bir deyişle, Hz. Ali'ye olan sevgilerinin tek bir yol olup, süreğin çok çeşitli olduğunu, yani ortak bir yolda farklı pratiklere sahip olduklarını dile getirirler. Yamanlar Cemevi'ndeki müzik pratikleri ile inanç ve ibadetler göz önünde tutulduğunda, Alevi inanç ve müziğindeki çeşitliliğin ifade aracı olarak bu deyişin kullanımının yerinde olacağı sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

- AKDENİZ, S.** (2011). "Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Yamanlar Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri", (Yayımlanmamış Doktora Tezi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- ASSMANN, J.** (2001). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Çev. Ayşe Tekin, Birinci Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BEKTAŞ, A.** (2009). "Hz. Muhammed'in Gadir-i Hum Hutbesi, Her Yönüyle Alevilik", *Narlıdere Gündem Gazetesi*. s.6.
- EROL, A.** (2005). "Değişen Koşullarda Alevi Müziği", *Alevi Bektaşî Müzik Kültürü Sempozyumu*, Ankara, ss.60-74.
- EROL, A.** (2007). "Alevi-Bektaşî Müziğindeki Çeşitliliği İncelemek", 2. *Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşîlik Bilgi Şöleni*, Cilt:2, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, ss.301-320.
- EROL, A.** (2008). "Change and Continuity in Alevi Musical Identity" in Stelova, R, Rodel, A Peycheva, L. And Vlaeva, I. (eds) *The Human World and Musical Diversity*. Sofia: Bulgarian Musicology Studies, ss.109-117
- EROL, A.** (2009a). *Müzik Üzerine Düşünmek*, Birinci Baskı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- EROL, A.** (2009b). "Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzik," *Popüler Müziği Anlamak*, Üçüncü Baskı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- EROL, A.** (2009c). "Marketing the Alevi Musical Revival", *Muslim Societies in the Age of Mass Consumption*, Johanna Pink (ed), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, ss.165-185.
- EROL, A.** (2010). "Alevi Kimliğini Diasporada Müzakere Etmek, Toronto Alevi Göçmenlerinin İfade Kültür Pratikleri", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Dergisi*, Sayı:56, ss.39-60
- KALKAN, Ş, Selçuk İ, Şaylan G.** (1991). *Türkiye'de Alevilik ve Bektaşîlik*, Hasat Yayınları İstanbul.
- LIVINGSTON, Tamara E.** (1999). "Music Revivals: Towards a General Theory" [*Müzik Uyanışı: Genel Bir Teoriye Doğru*], *Journal of The Society for Ethnomusicology*, Volume 43, Number 68. s. 200.
- MELİKOFF, I.** (2006). *Uyur İdik Uyardılar, Alevilik- Bektaşîlik Araştırmaları*, Çev. Turan Alptekin, Üçüncü Baskı, Demos Yayınları, İstanbul.
- MELİKOFF, I.** (2007). *Kırklar'ın Cem'inde*, Çev. Turan Alptekin, Demos Yayınları, İstanbul. Ocak, Ahmet Y. (2007). *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*, Altıncı Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- SARI, E.** (2007). "Kültür, Kimlik, Politika: Mardin'de Kültürlerarasılık", (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- ŞENER, C.** (2006). *Türkiye'de Yaşayan Etnik ve Dinsel Gruplar*, Beşinci Baskı, Etik Yayınları, İstanbul.

GÖRÜŞMELER

-**Ali Aşan** (Yamanlar Cemevi zakiri) ile görüşme:

25 Kasım 2010, E. Ü. D.T.M. Konservatuvarı

-**Ali Aşan ve Sadık Haydar Akgül** (Yamanlar Cemevi zakirleri) ile görüşme:

13 Haziran 2011, E. Ü. D.T.M. Konservatuvarı

(Düzenli aralıklarla kısa görüşmeler de yapıldı)

-**Ali Bektaş** (Bayat Dedesi) ile görüşme

27 Aralık 2009, Ali Bektaş Dedenin işyeri

9 Ocak 2010, Ali Bektaş Dedenin işyeri

14 Temmuz 2010, Ali Bektaş Dedenin evi

-**Ali Sertan Özen** (Yamanlar Cemevi zakiri) ile görüşme:

17 Aralık 2010, Yamanlar Cemevi

-**Ali Uçar** (Yamanlar Mahallesi Muhtarı) ile görüşme:

7 Haziran 2011, Yamanlar muhtarlık binası

-**Hamza Takmaz** (Yamanlar Cemevi dedesi) ile görüşmeler:

28 Ekim 2010, Yamanlar Cemevi

25 Mart 2011, Yamanlar Cemevi

10 Nisan 2011, Yamanlar Cemevi

(Düzenli aralıklarla kısa görüşmeler de yapıldı)

-**Uğur Bozbıyık** (Yamanlar Cemevi zakiri) ile görüşme:

12 Şubat 2011, Yamanlar Cemevi

OXFORD WORDPOWER DICTIONARY, Ed. Sally wehmeier, Sixth

İmpression, ,Oxford University Press, 1994,745 s.

İNTERNET

Bugün Matem Günü Geldi

<http://youtube.com/watch?v=nE08iwXcpq4> Bugün Matem Günü Geldi – Alevi slayt.12-7-2011.

Hata ettim Hüda Yaktı Delili-Erdem Şimşek

<http://www.youtube.com/watch?v=76b0bBewgos> 5-7-2011

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ EĞİTİMİNDE KURUMSALLAŞMANIN TARİHSEL EVRİMİ

Dr. Fatih COŞKUN*

ÖZET

Bu yazı, Geleneksel Türk Sanat Müziği, eğitiminin Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüze değin kurumsal kimlik ve pragmatik açıdan yaşadığı değişimi; batılılaşma, devrim, modernleşme, kentleşme, sosyalleşme kavramlarıyla ilişkilendirerek açıklamayı amaçlar. Metin içinde, musiki cemiyeti, koro, topluluk, dernek sözcükleri eş anlamlı kullanılmıştır. Bu sözcükler sözlük anlamı olarak farklı tanımlanmış olabilir. Metin içinde eş anlamlı ya da birbirinin yerine kullanılmış olması, Türk Sanat Müziği camiasında söz konusu sözcüklerin eş anlamlı kullanılıyor olması sebebiyledir. Yani dernek derken de, koro derken de, musiki cemiyeti derken de aynı şey işaret edilmektedir. Bu durumda sözlük anlamı değil pratikteki yaşayan, kullanılagelen anlam esastır. Türk Müziği ifadesi, Geleneksel Türk Sanat Müziği yerine kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: batılılaşma, devrim, sosyalleşme, kentleşme, modernleşme

ABSTRACT

This article in the traditional Turkish art music, education and corporate identity from the Ottoman Empire to the present pragmatically The change; westernization, revolution, modernization, urbanization, correlating with a description of socialization purposes. In this text, music association, choir, community, association words are used interchangeably: the dictionary meaning of these words can be defined differently. Synonyms in the text to be used interchangeably or, in Turkish art music community comes synonyms of the word being used is due. So when you say association, choir when I say, the music community is saying the same thing mark. In this case, in practice, not literally, living, meaning conventionally used is essential. Turkish music expression is used instead of traditional Turkish art music.

Key Concepts: westernization, revolution, socialization, urbanization, modernization

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar yazı, kitap, metot kullanılmadan bütünüyle meşk yöntemiyle usta-çırak ilişkili olarak yürütülen Türk Müziği'nin eğitimi ve öğretimi, imparatorluk toplumundan günümüze çeşitli kurumlarda gerçekleşmiştir. Ebced, Hamparsum, Kantemiroğlu, Kindi gibi harf nota yazılarının, edvar adı verilen kuramsal kitapların varlığını bilsek de bunların hiçbiri eğitim amaçlı üretilmediği için eğitim materyali olarak da kullanılmamıştır.

* E.Ü. DTMK Temel Bilimler Bölümü Öğretim Görevlisi.

Harf nota yazıları unutmaya karşı melodiyi tespit etmek amacıyla geliştirilmiş, edvar da müziğe kuramsal ve sistematik bir içerik kazandırmak için yapılan bireysel entelektüel uğraş olmaktan öteye gidememiş çalışmalardır. Zaten çoğaltılmamış ve yaygınlaşmamış olmaları da eğitimde kullanılmadıklarını göstermektedir. Türk Müziği eğitim kurumları tarihsel süreç içinde toplumun yaşadığı siyasi, kültürel, ekonomik değişimlere paralel olarak hem kurumsal kimlik hem işlevsel açıdan köklü değişim yaşamıştır. Bununla birlikte eğitim ve öğretimde kullanılan materyal, yöntem, teknik açıdan da büyük farklılıklar gerçekleşmiştir. Söz konusu değişimi Cumhuriyet öncesi(a-İmparatorluk'tan Tanzimat'a b-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e) ve Cumhuriyet olmak üzere bu dönemlerin sosyo-kültürel koşullarıyla ilişkilendirerek açıklamaya çalışmanın değişim olgusunu daha kapsayıcı, kuşatıcı, açıklayıcı ve anlaşılır kılacağı düşüncesini taşıyorum.

CUMHURİYET ÖNCESİ

a-Tanzimat'a kadar olan dönem

Osmanlı toplumunda Türk Müziği öğretimi belli başlı beş kurumda yapılırdı:

- a. Mehterhane
- b. Mevlevihane
- c. Enderun
- d. Özel Meşkhaneler
- e. Musiki Esnafı Loncaları

Söz konusu kurumlar Türk Müziğinin toplum içinde tanınıp sevilmesini, beste ve konserlerle yaygınlaşmasını sağlayan temel eğitim ve icra kurumu niteliğine sahiptiler.(Tanrıkorur, 2003: 22) Bu kurumların Osmanlı toplumunda ne anlama geldiğini müzik eğitimi ve öğrenimi açısından kapladığı yeri, taşıdığı önemi tek tek inceleyelim :

Mehterhâne

Hunlar zamanında Tuğ, Selçuklular döneminde Tabilhane / Nevbethane olarak bilinen askeri müzik okulu, Fatih Sultan Mehmet'ten sonra Mehterhane adını almıştır. Askeri müzik, en başından beri savaşlarda düşmanın moralini bozup, korkutmak amacıyla kullanılan vazgeçilmez bir savaş tekniği olarak yer aldı. Vurma ve üfleme çalgılardan oluşan mehter takımı bu anlamda güç ve ihtişam göstergesiydi. Mehter müziği savaştaki işlevinden başka tören, özel günler, oyun (spor), resmi ilişkiler, namaz vakitlerinin belirtilmesi amacıyla da kullanılıyordu. Sözelimi mehter müziği repertuarında Hünkar Peşrevi, At Peşrevi, Alay Düzen Peşrevi, Elçi Peşrevi, Saat Peşrevi, Rakkas Peşrevi vb. isimlerle anılan mehter havaları, amaç-mekan bağlamında üretilip icra edilen eserlerdi. Namaz vakitlerini belirtmek ve resmi ilişkiler amacıyla icra edilen mehter havalarına nevbet, icra etmeye de nevbet vurma denirdi. (aktaran: Tanrıkorur, a.g.e. : 23)

"Mehterin büyüklüğü kat terimiyle ifade edilirdi. Bir katta her çalgıdan bir tane olacak şekilde 9 çalgı bulunurdu. Statüye göre kat sayısı değişti: padişahın 12 kat,

sadrazamın 9 kat, vezir ve paşaların 7 katlı mehter takımları bulunurdu." (Tanrıkörur, a.g.e.: 22-26) Askeri müzik okulu niteliğindeki mehterhane 17. ve 18. yüzyılda yetiştirmiş olduğu müzisyenleri sayesinde askeri müzik repertuarı açısından en önemli eserleri üretti.

Mevlevihâne

Mevlevihaneler, Osmanlı toplumunda insanı, bedensel, düşünsel ve ruhsal açıdan ele alıp eğitmeyi amaç edinen manevi kurumlar olarak karşımıza çıkar. Müzik ve raksa tarikat yolunun açılması ilk kez 13. yüzyılda Ahmed Yesevi sayesinde olmuştur. Bunun ardından 13.-14. yüzyılda Konya'da Mevlevi tarikatı doğmuş ve bu tarikata bağlı besteciler: Derviş Mustafa, Kutbünnâyî, Nutkî, İsmail, Nâsır, Kühî, Zekâî Dede, İtrî, III. Selim, Yusuf Paşa) Mevlevi müziğinin eserlerini vermeye başlamıştır. Mevlevilik, mevlananın oğlu Sultan Veled sayesinde bugünkü ibadet şeklini (sema) almış ve sistemleştirilmiştir. *"Mevlevilik, ciddi müzik eğitimi veren dergahları ve konser salonu niteliğindeki semahaneleriyle, Mevlevihaneleriyle Anadolu'nun en küçük şehirlerinden başka Balkan ve Ortadoğu eyaletlerinde de müziğin gelişmesi ve yayılması konusunda en önemli rolü üstlenmiştir. 16.y.y.'dan itibaren bestelenmeye başlayan ve ayinhan – mitrib – semazen (ses-çalgı-raks) üçlüsü tarafından icra edilen Mevlevi ayinleri Türk Müziği'nin her açıdan özünü oluşturmaktadır."* (Tanrıkörur, a.g.e., s.27-30) Mevlevi ayini bir bestecinin besteciliğine ilişkin tüm yeteneğini ortaya koyduğu en uzun soluklu tür olmanın yanında, makam, geçki, usul vb. teknik kavramların öğrenilmesi bakımından da rehber bir türdür. Bestecilerin büyük çoğunluğu bu tarikatın üyesidirler. Metal telli çalgılara yer vermemeyi kendine ilke edinen Mevlevi müziğinde zamanla Türk Müziğinin tüm çalgıları kullanılmaya başlanmıştır. (Aktaran: Tanrıkörur, a.g.e. : 27)

Enderun

1363'te 1. Murat tarafından kurulan Enderun, hukuk, felsefe, mantık, şiir, coğrafya, felsefe, geometri derslerinin verildiği bir üniversiteydi.(Aktaran Tanrıkörur, a.g.e.:30) Enderun'da müzik dersleri Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde bahsettiği seferli odası adı verilen odada gerçekleşirdi. 4. Murat tarafından kurulan bu odadan önce meşk, Topkapı Sarayı'nın harem bölümünde gerçekleşirdi. *" İsmail Hakkı Uzun Çarşılı, İstanbul'un çeşitli yerlerinde yapılan müzik öğretimi, 4. Murat döneminden itibaren eski adı Büyük Oda olan Seferli Odası'nda yapılmaya başlanarak müzik öğretiminin ilk kez merkezde toplandığını ifade etmektedir."* (aktaran: Behar, 1998: s.25-26)

Özel Meşkhâneler

Cemiyetler, hoca evleri, kahvehaneler, öğrenci koroları meşk yapılan özel mekanlardır. Hocaların evde ders verme geleneği saraydaki cariyelerin hoca evlerine gönderilmeleriyle başlayan bir olgudur: Öğrenimi uzun zaman isteyen, büyük soluklu, zor eserler için kız öğrencilerin saray tarafından hocaların evine gönderildiğini tarihi kaynaklar söylemektedir.(Aktaran: Tanrıkörur, a.g.e, s.31). Türk Müziğine getirilen yasaklamaların olduğu dönemde(1850'nin ortalarından itibaren olan dönem,

Abdülmecid Dönemi) evde meşk verme geleneği bir zorunluluk haline gelmiş ve dersler Musiki Osmani, Gülşen-i Musiki, Darü'l Musiki, Terakki-i Musiki gibi isimler altında evlerde ya da uygun bir lokalde verilmeğe başlanmıştır: *"Hacı Kirami Efendi, taş kasaptaki kahvehanede meraklılara muntazaman musiki meşk ederdi. Santuri Ziya Bey (1868-1956) İmamın Kahvesi adlı kahvehanenin arkasında, Cevdet Kozanoğlu (1896-1986), Halit'in Kahvesi'nin üst katında, Şeyh Ethem Efendi (1860-1934), Hafız Paşa Kiraathanesi'nin bahçesindeki bir odada Şevki Bey'in (1860-1891) Divan yolunda bulunan Tırnovalı Mehmet Bey'in Kiraathanesi'nde, Hafız Aziz Efendi (1856-1929)'nin Ortaköy Camii'nin odasında meşk ederdi. Bolahenk Nuri Bey'in evi Bolahenk Nuri Bey'in Meşkhane olarak musiki çevrelerce tanındı. Reşat Ekrem Koçu bu evi İstanbul Ansiklopedisi'ne madde başı olarak aldı."* (Aktaran: Behar, a.g.e, s.50-51)

Müsiki Esnafı Loncaları

Saraya, camiye, tekkeye bağlı olmayan halka müzik dinleten müzisyenler esnaftan sayılarak diğer esnaf gibi lonca teşkilatına bağlanmışlardı. Esnaf loncası modelinde de üstat olan kişi çırağa öğretir ve yetiştirirdi. Buradaki müzisyenlerin esas işleri asla müzik değildi. Temelde esnaf olup müzik ek iş olarak yürüyordu. Müzisyenlerin çoğu meslek erbabı değil uzman niteliği taşıyordu. Bu sebeple profesyonellikten ziyade yarı profesyonel olarak adlandırılmaları daha doğrudur. (Behar, 1987: 27-31) Bu müzisyenlerin *"Basmacızade, Suyolcuzade, Buhurcuzade, Hamamizade vb. isimlerle biliniyor olması asıl işin esnaflık müzisyenliğine ikinci iş olduğunu gösterir."* (Behar, 1987: 27-31)

b- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan dönem

Cumhuriyet öncesi dönem olan Tanzimat'ta yukarıda saydığımız kurumlar varlığını sürdürmeye devam ederken diğer yandan bu dönem, batılılaşma konsepti adı altında reformların başladığı, müzik alanında söz konusu konsept uyarınca ilk hamlelerin yapıldığı dönemdir. Bu dönemde Türk Müziği kendisinden faydalanılacak kullanılabilir bir malzeme olarak görülerek bu yaklaşımla Batı Avrupa Sanat Müziği ve Türk Müziği arasında bir ortaklık kurulmaya çalışılarak bu yönde karma buluşlar yoluna gitme çabası gösterilmiştir: Sözelimi Mızıkayı Humayun'un fasıl heyetinde ney ile flüt, ud ile mandolin bir arada yer almış ve Batı Müziği'nin majör ve minör tonlarına yakın olan makamlardaki eserlerden oluşturulan bir repertuar oluşturulmuş ve armonize edilerek icra edilmiştir. Devletin - cumhuriyet dönemindeki kadar sert olmasa da - Türk Müziğine olan ilk darbesi bu dönemde gerçekleşmiştir: 1826'da 2. Mahmut Yeniçeri Ocağına bağlı mehterhaneyi kaldırarak yerine Mızıkayı Humayun (saray bandosu)'u kurmuş ve böylelikle yüzlerce yıllık bir gelenek tarihe gömülmüştür. (Aktaran: Aksoy, 1985: 1214-1218)

"Türk Müziğinin en önemli kurumlarından biri olan mehterhane, yalnızca savaşlarda düşmanı korkutmak ve yürüyüş havaları çalan bir topluluk olmayıp Türk Müziğinde peşrevden saz semaine, murabba, nakış, semai vb. vokal eserlerden oluşan fasillara kadar bir çok türde eseri içeren zengin bir repertuara ve çalgıcı kadrosuna sahip açık hava orkestrası niteliğindedir." (Aksoy, 1985: 1214-1218)

1908'de Jöntürklerin Abdülhamit iktidarını ele geçirmesiyle İstanbul'un müzik yaşamında başlayan değişim gereği, yeniden yapılanmaya paralel olarak eğitim sistemindeki liberalleşmeyle açılan müzik okulları arasında yukarıda sözünü ettiğimiz Musiki-i Osmani ve Darü'l Musiki en önemlileri kabul edilir.(Greve,2006: 337) Bu iki kurumun önemi 1908'de açılan ilk özel müzik dernekleri olmalarından gelir. Bu derneklerin dışında yine bu dönemde (1908'den sonra imparatorluğun son ve cumhuriyetin ilk yılları), " *Terakki-i Musiki, Gülşen-i Musiki, İzmir Musiki Mektebi, Darü'l-Feyz-i Musiki, Şark Musiki Cemiyeti, Üsküdar Musiki Cemiyeti şöhretine güvenen müzisyenlerin kişisel çabalarıyla kurdukları fazla ömürlü olmayan kurumlardır.*" (Öztuna, 1987: 68)

"Sistemli bir Musiki mektebi niteliği taşıması istenen özel meşkhanelerin açılması ve daha etraflı bir müzik eğitimi yapmayı amaçlayan Musiki Cemiyetlerinin kurulması ikinci meşrutiyet dönemine rastlar. Kaldı ki kahvehane köşeleri ile resmi musiki dernekleri birbirlerinden o kadar uzak da değillerdi. Şehzade başında bulunan ve Hacı'nın Kırathanesi olarak bilinen kahvehanenin arkasında iki adet oda vardı. 1916 yılında Darü'ttalm-i Musiki Cemiyeti (1916-1913) kurulunca ilk çalışma mekanı olarak bu kahvehane seçildi. Kahvehanenin arkasındaki iki oda ise, doğal olarak birer meşkhane haline getirildi." (Behar,1998: 51)

Hem eğitim hem konser verme amacıyla kurulan derneklerin başında yer alan bu cemiyet, Türk Müziğinin ilk toplu icra plaklarını dolduran, ayrıca yurt içi ve yurt dışı olmak üzere ciddi, başarılı konserler veren bir kurum niteliğindedir. İkinci meşrutiyetten sonra yeni bir örgütlenme sürecine giren Darü'ttalm-i Musiki, Darü'l_Feyz-i Musiki, Şark Musikisi Cemiyeti gibi derneklerin, geleneksel müziği, eğlence müziğinin icra biçimi olan ve piyasa ağzı olarak adlandırdıkları kötü kabul edilen icra biçiminden korumak esas amaçları arasında yer alıyordu. (Aktaran: Tanrıkorur, a.g.e.2003: s.31-32)

"Girişmiş oldukları bu çabayla klasik üslup dedikleri arı üslubu piyasa müziğinin etkisinden korumayı hedefliyorlardı." (Erol, 2002: 82) Gelenekçi müzisyenler için piyasa tavrı yoz kabul edilmekteydi, günümüzde de bu bakış açısı geçerliliğini korumaktadır.

Şu ana kadar saymış olduğumuz mekanlar, kurumlardan başka 1917 kurulan Darü'l-Elhan, Türk Müziğinin ciddi, sistematik, modern anlamda eğitiminin verildiği ilk resmi kurumu olma özelliğine sahipti. Müzik eğitiminin yanı sıra kendi çatısı altında bulunan icra heyetleriyle vermiş olduğu konserler ve yapmış olduğu müzik yayınlarıyla öncü kurumdu. Bu kurumu özel kılan diğer bir unsur da Batı Sanat Müziği eğitimi ile Türk Müziğinin eğitimini beraber sürdürmesiydi.

Türk Müziği, İstanbul başta olmak üzere Bursa, Edirne, İzmir, Selanik ve Şam olarak sayabileceğimiz belli başlı Osmanlı kentlerinde gelişen, bu kentlerin dışına çıktığını söyleyemeyeceğimiz şehir merkezli bir müzikti. Yaygın bir kanıyla asla saray müziği olmayıp saray başta olmak üzere konak, tekke, ev, yalı, camii, kahvehane gibi saray dışı mekanlarda da icra edilirdi. (Behar, a.g.e. s.85-87)

Bu müziğin halk içinde rağbet görmediği, dinleyici bulamadığı gibi yanlış yargıya vereceğimiz tarihi örnek: *"padişah 3. Osman tahtta bulunduğu sürece saraydaki tüm müzik faaliyetlerini yasaklamış ve Enderun meşkhanesini süresiz tatil etmiştir.* 3.

Mustafa'nın padişahlığı döneminde ise tam 17 yıl sarayda müzik faaliyeti olmamıştır. Bu yasaklamalara rağmen Türk Müziği halk arasında yaşamaya, varlığını sürdürmeye devam etmiştir.” (Behar, a.g.e. s.45-47)

CUMHURİYET DÖNEMİ

Cumhuriyet döneminde devletin Türk Müziğine olan tepkisi, tavrı, tazimatın aksine olabildiğince sert ve radikal olmuştur. Devrimin ideolojisi olarak Osmanlı kültürüne ait her şey gericilik olarak kabul edildiği için bu kültürün tamamıyla reddi yoluna gidilmiştir. Böylece Türk Müziği bu dönemde siyasi açıdan gözden düşmüş; bu müziği unutturup silmek için bir dizi yasa çıkarılmıştır. Ziya Gökalp'in "Türkçülüğün Esasları" adlı kitabında yer alan görüşleri ve bu görüşlere bağlı olarak müzik hakkındaki düşüncelerinin cumhuriyet dönemi ideolojisinin oluşmasında stratejik öneme sahip olduğu ve devletin siyasi programını, ülküsünü tayin ettiği söylenir.

Dönemin ideolojisini belirleyen görüşler doğrultusunda Türk Müziğine getirilen yasaklar şunlardı:

1925 yılında tekke ve zaviyeler kapatıldı. Bu kurumların kapatılmasıyla Türk Müziğinin aktarım zincirinde çok önemli bir halka koparılmış oluyordu: böylece zakir başlarının sahip oldukları bilginin ve repertuarın (kültürel sermaye) başkalarına aktarımı imkansız hale geliyordu. Rufai, Kadiri, Sadi gibi pek çok tarikatta görülen Tekke Musikisi özellikle Mevlevi ve Bektaşî Tekkelerinde gelişmiş ve korunmuştu. Mevleviler bu musiki türüne ait bestelemiş oldukları uzun soluklu, yoğun anlatımlı yüzlerce eserlerle Türk Müziği repertuarına çok büyük katkıda bulundular. (Oransay, 1984: s.1498)

- *“Tekkelerin 1925'te kapatılmasından sonra açık tarikat ayinleri tarihe karışmış olduğu halde Tekke Musikisi örnekleri özel toplantılarda ve 1950'den sonra halka açık törenlerde seslendirilmeye devam edildi, hatta bu türden yeni parçalar da yaratıldı. (Oransay, a.g.e.1984: s.1498)*

- 1926' da Milli Eğitim Bakanlığı'nın tüm okullara göndermiş olduğu bir genelgeyle tüm okullardaki Türk Müziği eğitimi yasaklandı.

- Yine aynı genelge uyarınca Osmanlı'dan devralınan bir kurum olan Dârü'l Elhân'daki Türk Müziği şubesi kapatıldı. Bu kurumda üç kişiden oluşan tasnif heyetine(Zekaizade Ahmet Bey, İsmail Hakkı Bey, Rauf Yekta) yalnızca mevcut repertuarı notaya almaları için çalışma izini verildi.

- 1934-1936 yılları arasında radyoda Türk müziği yayını kaldırıldı.

Getirilen bu yasaklar, Türk Müziğinin üretilmiş olduğu mekanları, kurumları ve bu kurumların tüm imkanlarını ortadan kaldırmış oluyordu. 1970'li yılların ortalarına kadar Türkiye Cumhuriyeti Devleti Türk Müziğine ve onun gelişmesi için gerekli her türlü desteği reddetmiştir. (Oransay, 1984: s.1498)

Bu durumda bu müziğin yaşayabileceği, soluk alabileceği tek alan musiki cemiyetleri, dernekler olmuştur. İşte bu tip örgütlenmelerin ortaya çıkması, yaygınlık kazanmaya başlaması söz konusu dönem atmosferi ve şartlarının doğurduğu bir zorunluluktadır. Musiki Cemiyetleri, özel meşkhâneler 1908'den önce de vardı.

Cemiyetlerin söz konusu yasaklarla ortaya çıktığını iddia edemesek de yasakların bu tip örgütlenmelere ve sayılarının artmasına ivme kazandırdığı söylenebilir. Bu dönemde ortaya çıkan bir çok dernek, okul, seslendirme takımı yeni üyeler yetiştirmek, repertuarı genişletmek amacını taşıyan, tamamıyla eğitime ve öğretime önem veren, Cumhuriyet Dönemi müzik yaşamına önemli katkıda bulunan kuruluşlardı:

“Darü’Ta’lim-i Musiki (1912), Darü’l-Feyz-i Musiki(1915), İstanbul Belediye Konservatuar(1917’de Darü’l Elhan adıyla kuruldu. İstanbul Belediye Konservatuarı adını 1926’da aldı.), Şark Musikisi Cemiyeti(1918), İzmir Musiki Cemiyeti(1923 ?), Anadolu Spor Kulübü Musiki Topluluğu(1925 ?), Eskişehir Darü’l Elhan’ı(1926), İzmir Musiki Mektebi (1923 ?), Eyüp Musiki Cemiyeti (1923 ?), Musiki Federasyonu, Türk Musikisi Ocağı(1923), Anadolu Musiki Cemiyeti, Gülşen-i Musiki(1925), Süleymaniye Musiki Mektebi(1927), Beylerbeyi Musiki Heyeti, Balıkesir Musiki Cemiyeti(1930), Kanlıca Musiki Ocağı(1932), İstanbul Musiki Birliği(1932), Eşrefpaşa Musiki Birliği, Musiki Koruma Cemiyeti, Beşiktaş Musiki Birliği(1938), Yeni Üsküdar Musiki Cemiyeti(1938), Ayomak Meşkhanesi, İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Müzik Kolu, Üsküdar Musiki Cemiyeti(1944), İzmir Türk Musikisi Cemiyeti / Rakım Elkutlu Musiki Cemiyeti(1946), İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği(1948), Samsun Musiki Okulu(1948), Türk Musikisi Derneği(1950), Aksaray Musiki Cemiyeti(1950), Adapazarı Musiki Cemiyeti(1952), Bursa Musiki Cemiyeti(1949), Musiki Kültür Derneği(1960), Samsun Musiki Cemiyeti(1970), Turhan Topper Özel Türk Sanat ve Halk Müziği Kursları(1970)” (Oransay, s.1502-1506)

1940’lı yıllarda kurulan Ankara Radyosunda görevli olan Mesud Cemil, kendisinin yönettiği “Tarihi Türk Müziği Korosu” adını taşıyan bir koro kurarak çalışmaya başladı. Bu önemliydi çünkü Mesud Cemil’e kadar yalnızca tek bir solist tarafından seslendirilmekte olan Türk Müziği repertuarı ilk kez farklı bir performans modeli olan koro ile seslendiriliyordu. Bu temsil farklılığı giderek benimsendi ve yaygınlaştı. 1970’li yıllardan itibaren kullanılmaya başlanan Klasik Türk Müziği ifadesi zamanla yerleşiklik kazandı. Başta İstanbul, Ankara, İzmir olmak üzere TRT Radyo Kurumu uzunca yıllar Türk Sanat ve Türk Halk Müziği Eğitim Kurumu Kimliğine sahipti. Ülke çapında açmış oldukları sınavlarla yetiştirmek üzere ses sanatçıları olarak her iki branşta nota, solfej, makam ve genel müzik teorisi dersleri vererek bir çok müzisyen için okul kimliğini üstlenmişti. İlki 1976 yılında kurulan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı ardından 1984 yılında kurulan Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarını günümüzde; başka üniversitelerde kurulan ve her geçen gün sayıları artan Türk Müziği Konservatuarları ve bölümleri takip etmektedir.

Konservatuarların kurulması, üniversitelerde Türk Müziği Bölümlerinin açılması ve yaygınlık kazanması ile artık günümüzde Türk Müziği’nin formal eğitim ve öğretimi bu kurumlar tarafından gerçekleştirilmektedir..

Amatör Korolar

Başlangıçta Geleneksel Türk Sanat Müziğinin kuram ve pratiğinin öğretildiği, müzik alanında bir çok müzisyenin yetiştiği, bütünüyle eğitim kurumu kimliğine sahip olan cemiyetler / korolar / dernekler günümüzde bu kimliği taşımamaktadır.

Günümüzde tüm amatör topluluklar birer performans / seslendirme topluluğudur. Derneklerin tüm çalışmaları konsere hazırlıktır. Amaç şehrin müzik yaşantısında yer almak, var olmaktır. Tek amacı mevcut repertuarı gelecek kuşaklara aktarmak olan meşk pratiği, tarihsel süreç içinde bu misyonunu kaybederek amatör topluluklarda yalnızca öğrenim yöntemi olarak varlığını sürdürmektedir.

Amatör topluluklarda müzik, insanları bir araya getiren, buluşturan, onların sosyalleşmesini sağlayan bir olgudur. İnsanlar bu topluluklara müzik öğrenmek için değil, müziğin dışında kendilerine koymuş oldukları bir takım hedeflere ulaşmak için katılırlar. Sosyalleşme başlığı adı altında sıralayabileceğimiz arkadaşlık, çevre edinme, stres atma, terapi, boş zamanı değerlendirme, yalnızlığı giderme gibi ihtiyaçların karşılanması konusunda müzik, insanlar tarafından kullanılmaktadır. Bireyler ancak bir grup / topluluk içinde bulunarak yaşayabilecekleri sosyalleşme süreçleri sayesinde kendilerini ifade etme imkanına sahip olduklarından, amatör topluluklar söz konusu ihtiyaçların giderilmesi konusunda insanlar için en elverişli ortamlardır. Bu ortamlar bireylerin aidiyet duygusunun karşılandığı, müzik yaparak mutlu olduğu, moral kazandığı, kendisini işe yarar hissederek hayata bağlandığı, özsaygısının tazelenmesi konusunda sosyal bir işleve sahiptir.

Kentleşme, metropol yaşantısının birey üzerinde kurmuş olduğu baskı, yarattığı stres, insanları bu ve benzeri ortamlara itmektir. Birey, kent yaşamında giderek yalnızlaşmakta, sıkıntısı artarak kendine yabancılaşmaktadır. Metropol yaşantısının insanı içine aldığı bu durum içinde birey doğal olarak hem bağımsızlığını korumak hem de kendini ifade ederek varlığını duyumsama çabası içine girmektedir. Amatör müzik toplulukları bu bağlamda bireyin bu tip ihtiyaçlarına yanıt veren ortamlar olarak karşımıza çıkar. Birey bu ortamlar aracılığıyla toplumdaki izolasyonunu önleyerek, stresini atıyor, kendini gösterme ve ifade etme imkanı bularak, ruh sağlığını da korumuş oluyor.

SONUÇ

Osmanlı toplumunda Mehterhane, Mevlevihane, Enderun, Özel Meşkhaneler ve Musiki Esnafı Loncaları aracılığıyla yaklaşık altı asır yürütülen Türk Müziği'nin eğitim ve öğretimi siyasi, ideolojik, ekonomik, kültürel değişimler ve bu değişime uyumu ilke edinme sayesinde günümüzde sistematik ve formel olarak konservatuvarlar tarafından yürütülmektedir. İmparatorluk toplumundan ulus-devlet modeline geçiş ve her alanda Batı'nın örnek alınması bu modele uygun kurumsallaşmayı beraberinde getirmiştir. "Yeni olan devletin her şeyi yeni olmalıdır" düşüncesiyle Osmanlıya ait kültürel mirasın terk edilmesi ve silinmeye çalışılması Türkiye için sadece müzik açısından değil bir çok açıdan kan kaybı olmuştur. Bugün spesifik bir gayretle kurumsal bazda konservatuvarlar ve devlet koroları tarafından yaşatılmaya çalışılan Türk Müziği, kültürel içerik açısından içi boşaltıldığı için kültürel bağlama da oturtulamamaktadır. Yani elinde nereye koyacağını bilemediğin bir nesne gibidir. Müziğin sahip olduğu kültürel kodlardan hareketle insanların toplumunu, kültürünü tanıması, o kültürden estetik haz alması çok zor olmaktadır. Sanat müziği dinleyicisinin müzik dinleme ihtiyacının amatör korolar tarafından karşılanması, bu korolardaki repertuarın sosyo-kültürel tabana sahip olmasıyla

ilgilidir. Çünkü mevcut dinleyici, dinleyicisi olduğu repertuarın üretildiği döneme denk gelmiş ve o dönemi yaşamış, solmuş bir kitledir. Radyo ve gazino dönemiyle yetişmiş bir kuşaktır. Oysa, devlet koroları ve konservatuvar eğitimindeki repertuarın sosyo-kültürel tabanı yok denecek kadar azdır. Konservatuvarların ve devlet korolarının kurulması dahi bütünüyle siyasedir. Cumhuriyetle ve batılılaşma düşüncesiyle Türk Müziğine indirilen darbenin yanlışlığı ve verdiği zarar anlaşıldığı için bu zararın neresinden dönersem kardır düşüncesiyle günah çıkarma yoluna gidilmiş ve Türk Müziğine itibarı iade edilmeye çalışılmıştır.

Yüzyılın başına kadar nota başta olmak üzere eğitim materyali kullanılmadan meşk yöntemiyle gerçekleştirilen müzik eğitiminde, günümüzde nota, metod, kuram, ses ve görüntü teknolojisinin ve bu sahaya ait materyallerin kullanımıyla hem öğrenim süresi kısalmış hem de öğrenim kolaylığı yakalanmıştır.

Kaynakça

- AKSOY**, Bülent. "Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, C.6, 1984, İstanbul.
- BEHAR**, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, YKY, İstanbul, 1998.
- . *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987.
- COŞKUN**, Fatih. "Sosyalleşme Bağlamında İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör Koroları ve Toplu Müzik Pratikleri" İzmir,2007. Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- EROL**, Ayhan. "Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren", *Biyografya*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002.
- FONTON**, Charles. *18. Yüzyılda Türk Müziği* (çev. Cem Behar), Pan Yayınları, İstanbul, 1987.
- GREVE**, Martin. *Almanya'da Hayali Türkiye'nin Müziği*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006.
- KEAMMER**, John E.. *Music in Human Life*, Antropological Perspectives on Music, Austin : University of Texas Pres, (Çev. Yetkin Özer: Basılmamış),1993.
- ORANSAY**, Gültekin. "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, C.6, İstanbul, 1984.
- ÖZTUNA**, Yılmaz. *Türk Musikisi: Teknik ve Tarih*, Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Yayınları, İstanbul, 1987.
- TANRIKORUR**, Cinuçen. *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2003.
- TURA**,Yalçın. "Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisi", *Cumhuriyet Dönemi*.

EGE ÜNİVERSİTESİ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI DERGİSİ YAZIM KURALLARI

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuari Dergisi yayın dili Türkçe'dir. Yazıların, Türk Dili Kurumu "Yeni Yazım Kılavuzu" ile Türkçe yazım kurallarına uygun olması gerekir. Yazılarda yabancı kelimeler yerine Türkçe karşılıklarının kullanılmasına özen gösterilmelidir. Türkçe'de alışılmamış sözcükler kullanıldığında, sözcüğün yazıda ilk geçtiği yerde parantez içinde yabancı dildeki karşılığı verilmelidir.

1. Yazar(lar) metinleri, Amerikan Psikologlar Birliği tarafından yayınlanan "APA's publication Manual of The American Psychological Association, (2001)" yazım ilkelerine uygun olarak yazmalıdır.
2. Yazı Microsoft Office 2003 ve daha üstü yazılım programı ile Myriard Pro 10 punto ile tek satır aralıklı, paragraf sonrası 3 nk ve kağıt 16.5x24 cm ebadında, kenar boşlukları ise üst 3 cm, alt 2 cm, sağ 2 cm ve sol 2 cm bırakılarak yazılmalıdır. Yazı her şey dâhil 5500-10.000 kelime arasında olmalıdır.
3. Yazılarda paragrafların 1 cm içerden başlaması gereklidir. Her paragraf en az üç cümleden oluşmalıdır.
4. Tablo, şekil, grafik vb.nin derginin sayfa boyutunu aşmaması ve baskıda sorun olmaması için en 12.5 cm'yi boyutunu geçmemesi gereklidir. Bu nedenle, gerekli olması durumunda tablo, şekil, grafik vb. 8 punto ile ve tek aralıklı yazılabilir. Tablolarda dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Resim ve grafiklerin JPG formatında eklenmesi baskı kalitesini artırmak amacı ile gereklidir.
5. Belirtilen şekilde hazırlanan yazılar, sürecin hızla işleyebilmesi için sistem kullanılarak editöre gönderilmelidir. Aynı zamanda Eklerde bulunan "Yayın Başvuru Formu" ve "Yayın Hakları sözleşmesi" aşağıda belirtilen editör adresine gönderilmelidir. Belirtilen "Yayın Başvuru Formu" ve "Yayın Hakları sözleşmesi" editöre ulaşmadığı takdirde yazının değerlendirilme sonucu olumlu olsa bile yayımlanmayacaktır. Dergimize gönderilecek yazıların aşağıdaki özellikleri taşıması yayının birliğini sağlayacaktır.

Makale Adı

Başlık makalenin ana fikir hakkında yeterince tanıtıcı olmalıdır. Başlığın 12 kelimeyi aşmaması, kelimeler arasındaki boşluklar ile birlikte 50 karakterden daha uzun olması gereklidir. Başlık 12 punto, Myriard Pro, ortalı, koyu, tek satır aralığı, tamamı büyük harflerle yazılmalı.

Yazarlar

Başlık altında sola dayalı 10 punto ve Myriard Pro yazı karakteri ile koyu (bold) yazılmalı. Yazar isimlerinin alt satırına Yazar(lar)'ın kurumları unvanı ile birlikte e-posta adresleri bulunmalıdır.

Öz(et)

Sağ ve soldan 0,7 cm kenar boşluklu, 9 punto Myriard Pro, tek satır aralıklı, paragraf sonrası 3 nk, 100–150 kelime, yazının ana noktalarını vurgular nitelikte.

Anahtar Kelimeler

9 punto, tek satır aralığı ve 3-5 kelime

Title

9 punto Myriad Pro, koyu, büyük harflerle, ortalı, tek satır aralığı, en fazla 12 sözcük, Türkçe başlıkla tutarlı olmalı.

Abstract

Sağ ve soldan 0,7 cm kenar boşluklu, 9 punto Myriad Pro, tek satır aralıklı, paragraf sonrası 3 nk, 100–150 kelime, yazının ana noktalarını vurgular nitelikte, Türkçe öz ile tutarlı olmalı.

Key Words

9 punto, tek satır aralığı ve 3-5 kelime, Türkçe anahtar sözlükler ile tutarlı olmalı.

Başlıklar

10 punto Myriad Pro, koyu (bold yazılmalı)

Ana Metin

Ana metnin tamamı 10 punto ve Myriad Pro yazı karakteri ile yazılmalıdır. Paragraf sonrası 3 nk boşluğu bulunmalıdır. Paragraf başı 1 cm içeriden olmalıdır. Ana metin aşağıdaki gibi düzenlenmelidir.

GİRİŞ

Amaç, önem, ilgili literatür ve (varsa) araştırma problem ve alt problemlerini içeren metin.

YÖNTEM

Araştırmada kullanılan evren, örneklem, ya da çalışma grubunu, ölçme aracını, geçerlik güvenilirlik çalışmalarını, araştırma desenini, veri toplama ve analiz sürecini anlatan metin.

BULGULAR

Araştırma bulgularının uygun bir formatta (tablo, notasyon, resim, metin, liste vs) sunulduğu bölüm.

TARTIŞMA ve SONUÇ

Araştırmada elde edilen bulguların ilgili literatür ile birlikte tartışıldığı ve olası sonuçlarının ileriki süreçlere (kuramsal ve uygulamaya) yansımalarının sunulduğu bölüm.

Kaynakça

Yazıda yararlanılan kaynakların, metin içinde ve metin sonundaki "Kaynakça" bölümünde belirtme biçimine (aşağıda örnekleriyle birlikte verilen ölçütlere) özen gösterilmelidir. Kaynakça 11 punto ve Times New Roman yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Kaynakça Bağlacı

Yazı içinde kaynağın belirlenmesi dipnot şeklinde değil, yazarın soyadı, eserin basım yılı ve doğrudan alıntılarda sayfa numarası verilerek yapılmalıdır.

Tek yazarlı

Gazimihâl'e (1936) göre...,

Gazimihâl (1936)....,

(Gazimihâl, 1936).

İki yazarlı

Baykurt ve Evliyaoğlu'na (1988) göre...,

Baykurt ve Evliyaoğlu (1988) ...,

(Baykurt ve Evliyaoğlu, 1988)

İkiden çok yazarlı

Yazar sayısı üç ile beş arasında ise, metin içinde ilk geçtiği yerde tüm yazarların soyadları ve yıl belirtilerek verilir. Aynı çalışmaya ikinci kez gönderme yapıldığında sadece ilk yazarın soyadı verilir, diğerleri için "ve ark." İfadesi ile yıl verilir. Yazar sayısı altı ya da daha fazla olduğunda metin içinde ilk geçtiği yerden itibaren ilk yazarın soyadı ve diğerleri "ve ark." İfadesi ile yıl olarak verilir.

Cümle içinde birden çok kaynağa atıfta bulunuluyorsa, kaynaklar yayın yılı sırası ile verilir (Ataman, 1947; Mimaroglu, 1961; Bardakçı, 1986).

Kaynakça Listesinin Oluşturulması

Kaynakça, makalenin bitiminden iki enter bırakılarak başlamalıdır. Metin içinde atıfta bulunulan tüm kaynaklar eksiksiz olarak kaynakçada yer almalıdır. Kaynakça yazar soy isimlerine göre alfabetik sıralı olmalıdır. Aynı yazarın birden çok eserine atıfta bulunulmuşsa eserler kaynakçada tarih sırasına göre kendi içinde sıralanmalıdır. Kaynakça 8 punto Myriad Pro yazı tipi ile yazılmalı. Paragraf başı 0 cm, asılı satır 1 cm; paragraf sonrası 3nk, satır aralığı tek olarak hazırlanmalı.

Dergiler

Tek yazarlı

Behar, C. (1987). "Ali Ufkı'nın Bilinmeyen Bir Musiki Elyazması Mezmurlar", *Tarih ve Toplum*, S. 47, ss. 44 – 47.

İki yazarlı

Abraham, O. ve Hornbostel, E. Von. (1981). "Sesleri Tespit Edilmiş Türkçe Türküler", *Türk Folkloru Araştırmaları Dergisi*, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 32, Ankara, ss. 1–9.

Üç-alt yazarlı

Gazimihâl, M.R., Demircioğlu, Y.Z., Arsunar, F., (1930). "Dördüncü Musiki Folklor Seyahati", *Halk Türküleri Kitap: 3*, İstanbul, ss. 3 – 12.

Altı yazardan fazla

İlk altı yazar üç altı yazarlı örneğindeki gibi verilir. Altıncı yazardan sonraki yazarlar için "ve ark." Kullanılır.

Basılma aşamasındaki makaleler;

Altınay, F.R. (baskıda). "Halkın Sanatçısı, Türkülerin Ustası Neşet Ertaş'ın Ardından", *Egeden Dergisi*.

Kitaplar

Tek yazarlı

Bartok, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, Çev. Bülent Aksoy, Pan yayıncılık, İstanbul.

İki yazarlı

Çakmak, İ.T. ve Hüsametdin, Ş. (1935). *Bilecik Halk Türküleri*, Bilecik H.E. Matbaası.

Editörlü kitaplar

Tura, Y. (2001). *Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı*, (ed. M. S. Koz) YKY, İstanbul.

Çeviri kitaplar

Gabeaud, A. (1940). *Musiki Tarihi*, (Çev. M.R. Gazimihâl), Nümune Matbaası, İstanbul.

Kurum yayınları

TBMM Radyo Başvekâlet Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü (1944). *Zabıt Cerîdesi*, C. 25, IV. Devre, İçtimâ 4, birinci nutuk.

Bildiriler

Açın, C. (1983). "Standart Bağlama Ailesi ve Bağlama Düzenlerinin Bağlamaya Yapmış Olduğu Etkiler". *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 42, (ss.57-58). Ankara: G.Ü. Basın Yayın Yüksekokulu Basımevi.

Tezler

Ersoy, İ. (2008). Diaspora ve Kimlik: Eskişehir ve İstanbul'da Yaşayan Kırım Tatarlarında Çoklu Kültürel Kimliğin İfade Alanı Olarak Tepreş, Yayınlanmamış Doktora Tezi, D.E.Ü. Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Elektronik dergiler

Barış, D.A., (2007). "Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Kültürel Değişme Sürecinde Müzik ve Müzik Eğitimi", *Müzik Yayınları online*, 10 Nisan 2007'de <http://ef.ibu.tr./bolumler/music/yayinlar/Ece/Cumhuriyetten%20gunumuze.pdf> adresinden.

Ekler

Yeni bir sayfadan başlanmalıdır. Yazar(lar) tarafından yazı ekine konulması gerektiği düşünülen ölçek, örnek vs. bu bölümde yer alır.

Yazar notları

Yeni bir sayfadan başlamalıdır. Çalışma bir tez çalışmasından özetlenmiş ise ya da çalışmayı destekleyen kurum(lar) var ise bu bölümde belirtilmelidir. Ayrıca araştırmacının katkı ve desteklerinden dolayı teşekkür etmek istediği kişiler de bu sayfada belirtilmelidir.

<http://konservatuvar.ege.edu.tr/dtmkdergi.php>

EGE ÜNİVERSİTESİ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI DERGİSİ MAKALE BAŞVURU FORMU

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'nde yayımlanmak üzere gönderilen makale, derginin yayın ilkelerine uygun olarak yazılmış olup daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış ve yayımlanmak üzere gönderilmemiştir.

Başvuru Tarihi :

Makalenin Başlığı (Türkçe) :

Makalenin Başlığı (İngilizce) :

Yazar/lar : Adı / Soyadı İmza

EGE ÜNİVERSİTESİ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI DERGİSİ MAKALE DEĞERLENDİRME FORMU

Makalenin Adı:

(Lütfen aşağıdaki ölçütler çerçevesinde çalışmayı değerlendirerek görüşünüzü karşılıklarına X işareti ile belirtiniz.)

	Çok Zayıf	Zayıf	Orta	iyi	Çok iyi
A. DIŞ YAPI YÖNÜNDEN					
1. Başlık ile konu uyumu					
2. Makalenin şekil bakımından yayına uygunluğu					

B. İÇERİK YÖNÜNDEN					
1. Bilimsel yenilik					
2. Kuramsal çerçeve					
3. Hipotez-sonuç ilişkisi					
4. Kaynak kullanımı					
5. Araştırmada yeterlilik					
6. Dil ve ifade					

DEĞERLENDİRME SONUCU	
Aynen yayınlanabilir	
Önerilen düzetmeler yapıldıktan sonra yayınlanabilir	
Yayınlanamaz	
Düzeltilmiş halini	a. Tekrar görmek isterim
	b. Görmeme gerek yok

ÇALIŞMAYI İNCELEYEN HAKEMİN	
Unvanı:	İMZA
Adı-Soyadı:	
Telefon:	
E-posta:	
Tarih:	

ELEŞTİRİ ve İSTEKLER