



# EGE ÜNİVERSİTESİ



## Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi

Sayı 2 - 2012



ISSN: 2146-7765

ISSN: 2146-7765

---



**EÜ**  
**DEVLET TÜRK MUSİKİSİ**  
**KONSERVATUVARI**  
**DERGİSİ**

---

Sayı: 2 Yıl: 2012

---

**Yayın Sahibi**

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ  
(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. Gürbüz AKTAŞ  
Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY  
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY  
Yrd. Doç. Dr. Bahadır TUTU  
Dr. Barbaros ÜNLÜ  
Öğr. Gör. Atabey AYDIN

**Sekreteryas**

Nursel AKER

**Basım Yeri**

Ege Üniversitesi Basımevi  
Bornova-İzmir

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

**Basım Tarihi**

Mart 2013

**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  
yilda bir sayı olarak yayımlanır.

**EGE ÜNİVERSİTESİ**  
**DEVLET TÜRK MÜSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ**  
**HAKEM KURULLARI**

**Müzik Bilimleri Alanında**

Prof. Dr. Hakan CEVHER	E.Ü. DTMK
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. F. Reyhan ALTINAY	E.Ü. DTMK
Doç. Dr. Belma KURTİŞOĞLU	İTÜ TMDK
Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN	D.E.Ü. GSF
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. Bahadır TUTU	E.Ü. DTMK

**Türk Halk Oyunları Alanında**

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ	E.Ü. DTMK
Prof. Nihal ÖTKEN	İTÜ TMDK
Doç. Dr. Öcal ÖZBİLGİN	E.Ü. DTMK
Doç. Bülent KURTİŞOĞLU	İTÜ TMDK
Doç. Serpil MÜRTEZAOĞLU	İTÜ TMDK
Doç. Dr. Türker EROĞLU	G.Ü. EĞİT. FAK.
Yrd. Doç. Dr. Füsün AŞKAR	E.Ü. DTMK
Dr. Barboros ÜNLÜ	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: 2012 SAYI: 2**

**BU SAYIDAKİ HAKEMLER**

**Müzik Bilimleri Alanında**

Prof. Dr. Hakan CEVHER	E.Ü. DTMK
Prof. Songül KARAHASANOĞLU	İTÜ TMDK
Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY	E.Ü. DTMK

**Türk Halk Oyunları Alanında**

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ	E.Ü. DTMK
------------------------	-----------

**Çalgı Yapım Alanında**

Dr. Yücel AÇIN	İTÜ TMDK
----------------	----------

---

# İÇİNDEKİLER

(Sayı 2, 2012)

---

Editörün Notu .....	VII
Hakemli Dergimize Doğru.....	IX
Güzel Sanatlar Fakültesi ve Beklentiler Prof. Dr. Suat ÇAĞLAYAN .....	1
Gobustan'da Viking İzleri (Norveç ve Azerbaycan'ın Ortak Tarihi) Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ.....	9
Türk Halk Dansları Çalışmalarına Yön Veren Bir Organizasyon Olarak "Milliyet Gazetesi Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışması"nın İlk On Yılı İncelemesi C. Orhan ÇETİNKALP .....	21
Türkülerde "Ninni" ve Sümer İzleri Doç. Dr. Hüseyin YALTIRIK.....	37
Türkiye'de "Çokkültürlülük" Bağlamında Halk Müziği Araştırmalarının Gerekliliği Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY .....	63
Türk Müzik Kültüründe Çalgı ve Çalgı Müziği Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY .....	91
Türk Müziğinde Uluslararası Sanat Müziğindeki Bir Besteleme Tekniğinin Kullanımı: 'Uyarlama' Dr. Çağrıhan ERKAN .....	99
Kemanın Ortaya Çıkışı: İkonografik Örnekler ve Bir Keman Yapım Merkezi Olarak Avrupa Ülkeleri Arasında İtalya'nın Yeri Dr. Murat KÜÇÜKEBE .....	107



---

## EDİTÖRÜN NOTU...

---

“Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi”nin 2011–2012 Akademik yılı itibariyle ikinci sayısı yayına hazırlanmış bulunmaktadır. 2010–2011 Akademik yılında birinci sayısını yayımladığımız dergimizin “hakemli dergi” niteliğine kavuşabilmesi bakımından, bu akademik yıldan itibaren dergide yer alan makaleler alanın uzmanlarından oluşan hakem kurullarının görüşleri doğrultusunda yayına kabul edilecektir. Dergi hakem kurullarımız ekte yer almış olup gerek bu sayımızda makalelere hakemlik yapan gerekse hakem kurulumuzda yer alan tüm öğretim üyelerimize değerli katkıları için teşekkür ederiz.

“Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi”nin 2011–2012 Akademik yılındaki bu ikinci sayısında, Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Türk Halk Oyunları ve Çalgı Yapımı alanlarında makaleler yer almaktadır.

“Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi”nin bu ikinci sayısında, konuk yazarlarımız kaleme aldıkları makaleleriyle dergimize çok değerli katkılar sunmuş olup değerli bilgi ve birikimlerini bizlerle paylaştıkları için kendilerine teşekkür ediyoruz.

Konuk yazarlarımızın en başında, T.C. Kültür Bakanlığı görevinde bulunmuş ve Konservatuvarımızın dördüncü dönem Müdürlüğünü yürütmüş olan Prof. Dr. Suat ÇAĞLAYAN Hocamızın “Güzel Sanatlar Fakültesi ve Beklentiler” başlıklı makalesi gerek Üniversitemiz gerekse ülkemizin kültür sanat yaşamı bakımından çok değerli mesajlar ve önerileri içermekte olup Türkçe ve İngilizce olarak dergimizde yer almaktadır.

İkinci konuk yazarımız, TRT İzmir Radyosu Türk Halk Müziği Sanatçısı ve Akademisyen Doç. Dr. Hüseyin YALTIRIK Hocamız, “Türkülerde ‘Ninni’ ve Sümer İzleri” başlıklı makalesiyle literatürde ilk kez yer alacak bir yeni yaklaşımı bizlerle paylaşmakta ve konuya ilişkin olarak halk müziği dağarımızdan oldukça dikkat çekici örnekler sunmaktadır.

“Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi”nin yayın hayatına kavuşmasında bizlere en büyük katkıyı veren E.Ü. Kütüphane ve Dokümantasyon Dairesi Başkanı Sayın, Orhan ÇETİNKALP de bu sayımızda “Türk Halk Dansları Çalışmalarına Yön Veren Bir Organizasyon Olarak ‘Milliyet Gazetesi Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışması’nın İlk On Yılı İncelemesi” başlıklı yazısıyla, ülkemizde halk oyunları organizasyonlarına ilişkin önemli bir döneme ışık tutmaktadır.

Dergimizin bu sayısındaki diğer konuk yazarımız, Konservatuvarımız Çalgı Yapım Bölümü Mezunu ve D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yaylı Çalgılar



## VIII

Ana Sanat Dalı Araştırma Görevlisi Dr. Murat KÜÇÜKEBE “Kemanın Ortaya Çıkışı: İkonografik Örnekler ve Bir keman Yapım Merkezi Olarak Avrupa Ülkeleri Arasında İtalya’nın Yeri” başlıklı makalesiyle Çalgı Yapımı alanındaki akademik literatüre önemli bir katkı sunmaktadır.

“Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi”nin ikinci sayısında, Konservatuvar öğretim üyeleri ve öğretim görevlilerinin kaleme aldığı araştırma makaleleri de okuyucularla buluşmaktadır.

“Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi”nin 2010–2011 Akademik yılında yayımlanmasındaki öncülüğü bakımından, Konservatuvarımızın sekizinci dönem Müdürlüğünü yürütmüş olan Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ’a bu sayımızdaki katkıları için de teşekkür ediyoruz. Konservatuvarımız Türk halk Oyunları Bölüm Başkanlığını da yürütmekte olan Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ “Gobustan’da Viking İzleri (Norveç ve Azerbaycan’ın Ortak tarihi)” başlıklı makalesiyle kültür tarihimize ışık utacak önemli bulgularını, alan belgeleri eşliğinde bizlerle paylaşmaktadır.

Konservatuvarımız Ses Eğitimi Bölüm Başkanı ve dergi editörü, Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY’ın “Türkiye’de ‘Çokkültürlülük’ Bağlamında Halk Müziği Araştırmalarının Gerekliliği” başlıklı makalesinde ise günümüzde halk müziği araştırmaları bakımından önemli bazı kavramlara vurgu yapılmaktadır.

Konservatuvarımız Ses Eğitimi Bölümü Türk Halk Müziği Anasanat Dalı Başkanı ve dergi editör yardımcısı, Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY da, “Türk Müzik Kültüründe Çalgı ve Çalgı Müziği” başlıklı makalesinde kültürel bağlam içerisinde çalgılar ve çalgı müziğinin Türk müziğinde nasıl konumlandırıldığı incelenmektedir.

Konservatuvarımız Temel Bilimler Bölümü Öğretim Görevlisi, Dr. Çağrıhan ERKAN’ın “Türk Müziğinde Uluslararası Sanat Müziğindeki Bir Besteleme Tekniğinin Kullanımı: Uyarılama” başlıklı makalesi ise Türk müziğinde bestecilik bağlamında önemli bir teknik ve uygulamayı örneklerle bizlere tanıtmaktadır.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi’nin 2011–2012 Akademik yılında, ikinci sayısını siz değerli okuyucularımızla paylaşmanın ve hakemli dergi niteliğine kavuşma yolunda bir adım daha ilerlemenin heyecanını yaşamaktayız.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi’nin 2010–2011 Akademik yılında ikinci sayısının yayımlanmasına olanak sağlayan Ege Üniversitesi Yayın Komisyonu Üst Kurulu’nun değerli üyelerine şükranlarımızı sunar; dergimizin yayımlanmasında emeği geçen E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Bilim ve Yayın Kurulu Üyeleri ile Ege Üniversitesi Matbaası’nın tüm değerli çalışanlarına teşekkür ederiz.

Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY

Editör

---

## HAKEMLİ DERGİMİZE DOĞRU...

---

“Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi” ilk kez Nisan 1990 tarihinde, özlemle andığımız merhum hocamız Onur Akdoğu’nun girişimleriyle yayımlanmaya başlamıştır. Konservatuvar öğretim elemanlarının uzmanlık alanlarına göre kaleme aldıkları makalelerden oluşan derginin ikinci sayısı 1992 yılında yayımlanmış; aynı yıl içinde önce “Yesâri Asım Arsoy Özel Sayısı” adıyla üçüncü sayı ve ardından da dördüncü sayıya ulaşılmıştır. Derginin beşinci ve altıncı sayıları 1993 yılında, en son dergi olan yedinci sayı ise 1996 yılında yayımlanarak, derginin yayın hayatı bu tarihten sonra kesintiye uğramıştır.

2011 yılında, Konservatuvarımızın kuruluşunun 25. yılı nedeniyle yeniden yayın hayatına kazandırmaya çalıştığımız “Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi” Sayı 1-2011 numaralı özel sayısı ile okuyucularımızla tekrar buluştu. Dergimizin Konservatuvarımıza yakışan bir format ve yazılarıyla ilgi toplaması bizlere şevk verdi. Bu şevk, hakemli bir dergi çıkarma yolundaki düşüncelerimizi güçlendirdi ve bir yıl gibi, son derece kısa bir sürede, dergimizi hakemli dergiye dönüştürmedeki ilk adımımızı atma başarısını yakaladık. Elbette ki her başarı büyük özveriyle çalışmayı gerektirir. Bu başarının ardında da iki değerli arkadaşımız, C. Orhan Çetinkalp ve Doç. Dr. F. Reyhan Altınay vardı. Kendilerine yoğun çalışmalarını ve özverili katkıları nedeniyle çok teşekkür ederim.

Konservatuvarımızda, özellikle son yıllarda, akademik ilerlemeye yönelik çabalarının hız kazanması bilimsel yayın araçlarının nicelik ve nitelik bakımından daha da arttığını göstermiş, 2011 yılında hazırladığımız özel sayıyı takiben çıkan bu sayımızda da çok değerli araştırmalar ve titizlikle hazırlanan yazılar dikkat çekmektedir.

Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi’nin hakemli dergi niteliğine taşınması sürecinde, Konservatuvarımız dışındaki bilim insanları ve sanatçıların da katkılarına açılması, ayrıca daha geniş bir yelpazede, “disiplinler arası” kapsamlı, yayın hayatına devam etmesi, dergimizin nitelik ve nicelik açısından bilimsel hedefini oluşturmuştur.

Yayın hayatına “yıllık” periyotlarda devam etmeyi planladığımız dergimiz 2013 yılından itibaren “hakemli dergi” statüsünde taranmaya başlanması hedeflenmektedir.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi’nin kültürel mirasımızın önemli bölümünü oluşturan Geleneksel Türk Müziği, Türk Halk Oyunları ve Çalgı Yapımı alanlarındaki bilimsel çalışmalarını genç kuşakların geleneksel kültür değerlerini tanıması ve yaşatması bağlamında önemli bir işlevi yerine getireceği

X

inancındayım. Bu vesileyle, dergimizin başarılı, verimli ve uzun ömürlü bir yayın hayatına ulaşmasını gönülden diliyorum.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'nin yayımlanması aşamasındaki değerli katkıları için öncelikle, hazırladıkları yazılarla bilgilerini paylaştıkları için katkıda bulunan yazarlarımıza, Bilim ve Yayın kurulu üyelerine, Hakem Kuruluna, Ege Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı ve şahsında bütün Ege Üniversitesi Basımevi personeline, Konservatuvarımız müdürlüğü şahsında katkısı bulunan personelimize teşekkürlerimi sunuyorum başarı ve katkılarının devamını diliyorum.

Saygılarımla.

**Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ**

Konservatuvar Müdürü  
Bilim ve Yayın Kurulu  
Ocak – 2013

## GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ VE BEKLENTİLER

**Suat ÇAĞLAYAN**

EÜ Devlet Türk Müziği Konservatuarı Dördüncü Dönem Müdürü, Emekli, Prof. Dr.

1955 yılında kurulan Ege Üniversitesi on iki fakültesi ile bugüne kadar Türkiye Cumhuriyeti'nin en parlak birkaç üniversitesinden biri olmuştur.

Rektör, Prof. Dr. Candeğer Yılmaz'ın gayretleri ile on üçüncü fakültenin açılması sağlanmış ve Bakanlar Kurulu bu fakültenin **Güzel Sanatlar Fakültesi** olması yönünde karar almıştır.

Sayın Rektör'ün gösterdiği gayret ile elde edilen bu olanak, elbette kültür ve sanat çevrelerinde büyük heyecan yaratmıştır.

Her ne kadar ülkemizin her köşesine açılan üniversitelerde bol sayıda güzel sanatlar fakültesi varsa da, Ege Üniversitesi içinde açılacak olan bir güzel sanatlar fakültesi açılmış olanların çok ötesinde anlam taşımaktadır.

Çünkü Ege Üniversitesi içinde açılacak bir fakültenin, zorlama koşullarda açılan ve gelecek umudu zayıf olan diğer fakültelerden çok farklı olacağı bir gerçektir.

Fakülte açılması kararı çıkmıştır ama bu aşamadan sonra yapılacak olanlar, bundan önce verilen emeklerden daha yoğun ve dikkatli olmak zorundadır. Çünkü yeni bir fakültenin-hele de güzel sanatlar fakültesinin- çatısının sağlıklı bir şekilde kurulması hiç de kolay değildir.

Yeni fakülte, klasik bir güzel sanatlar fakültesi olmasının yanı sıra, ülkemizin geleneksel sanat ve kültür özelliklerine uygun bir modeli de içinde barındırdığı takdirde daha ilk günden iddiasını ortaya koyacaktır.

Birçok konuda olduğu gibi akademik eğitimde de derin bir yozlaşmanın yaşandığı bir dönemden geçiyoruz. İnsan sağlığıyla uğraşan tıp fakültelerinin bile ayağa düşürüldüğü ve tıp fakültesi öğrencilerinin bile artık çok iyi yetişmediği ülkemizde, sanat eğitimi veren akademik kurumların iyi olması beklenemez.

Çünkü akademik amaçlarla değil, illerin ekonomik kalkınmasına katkısı olsun diye açılan üniversitelerin birçoğunda bulunan güzel sanatlar fakültelerinde ne yeterli öğretim üye ve görevlisi vardır ve ne de araç gereç...

Elbette Ege Üniversitesi için böyle bir durum söz konusu olmayacaktır. Güzel sanatlarda yetkin olan çok sayıda öğretim elemanı böyle bir fakültenin kuruluşunda görev almak isteyecektir. İzmir'de var olan potansiyele, Ankara ve İstanbul'dan gelmek isteyenler de eklenecektir.

İşte bu noktada büyük bir dikkat ve seçicilik gerekmektedir. Çünkü yeni kurulmakta olan kuruluşları bekleyen ilk tehlike buradadır.

Daha açıkçası, herkesin böyle bir kuruluşta kurucu olarak görev alma arzusu, doğru ile yanlış ayırt etmek zorunda olan yöneticilerin önünde en büyük tehlikedir.

Sanatçı, doğasından gelen –ve olması gereken- özelliği nedeniyle, bencildir ve hatta biraz da megalomandır. Çünkü sürekli üretebilmesi için ürettiği sanatı önce kendinin beğenmesi gerekir. Sanatçı akademisyenlerde daha belirgin olan bu kişisel megalomani, meslek şovenizmi ile birleşince durum farklı bir boyutlara ulaşabilmektedir.

Yeni bir güzel sanatlar fakültesi kurulurken, kurucu iradenin bu riskleri göz önünde tutması gerekir. Çünkü çatısı tam olarak belirlenmemiş bir fakültenin, meslek şovenizmi içinde bulunan bir sanat hocasına teslim edilmesi, temelin iyi atılmamasına neden olabilir.

Açılacak olan yeni fakültenin çatısı kurulurken, olay geniş boyutlarda düşünülebilir, klasik bir güzel sanatlar fakültesinin yanı sıra, ülkemizin özgün değerleri de göz önünde tutularak temel atılmalıdır.

### **UYGULAMALI ANADOLU KÜLTÜRÜ**

Bu aşamada, kurucu iradenin özgün kültür ve sanatımızı koruması ve Anadolu gerçeğini göz önünde tutacak bir kararlılık sergilemesi beklenir.

Orta Asya'dan, bin yıl önce Anadolu'ya gelenler burada binlerce yıl geçmiş i olan halkların yerel kültürleriyle karşılaşmış lar ve onlarla kaynaş mış lardır.

Kaynaştıkları kültürler; Sümerlerin, Hattilerin, Hititlerin, Luvilerin, Lidyalıların, Frigyalıların, Troyalıların ve daha onlarca başka kültürün miraslarıydı...

Anadolu, Osmanlı'dan önce binlerce yıl boyunca burada yaşayan sayısız uygarlığa yurt olmuş zengin kültürlerin yaşadığı toprakların adıdır.

Binlerce yıllık geçmiş içinde Anadolu'da birbirini izleyen kültürler, birbirine aktardıkları miraslarla yaşamış lar ve her uygarlık Anadolu'da bugünlere ulaş an bir miras bırakmış tır.

Kybele'nin, Marsyas'ın elindeki flüt bugün Anadolu'daki çobanın kavalı olmuş...

Hitit'li genç kızın başındaki taç, bugün Yozgat'taki bir gelinin başında süs olarak yerini almış tır.

Bugünün gelişmiş müzik aletlerini Sümerlere ait duvar kabartmalarında görüp de şaşkına dönmemek mümkün mü?

Dünden bugüne gelen bu mirasın zenginliği bir yana, başka zenginlikleri de içinde taşır Anadolu.

Müziğin ve halkoyunlarının zenginliğidir bu...

Nerede bir özgün halk müziği varsa orada özgün halk oyunu vardır.

Evrensel anlamda halk kültürünü en iyi yansıtan öğelerden ikisi, halk müziği ve halkoyunlarıdır.

Halk Müziği ve halkoyunları söz konusu olduğunda şunu iyi biliyoruz; Anadolu kadar zengin bir kaynak az bulunur.

Bu zenginlik nedeniyledir ki, halk müziğimizi ve halk oyunlarımızı bölgelere göre sınıflandıramazsınız. Çünkü Anadolu'nun zengin repertuarı nedeniyle, bırakınız bölge veya iller arasındaki farklılığı, bazen komşu köyler arasında bile birbirinden farklı halkoyunları ve halk müziğinden söz etmek olasıdır.

Anadolu el sanatları da, Anadolu halk oyunları ve müziği kadar zengindir. Bölgesel ve ulusal, ya da uluslararası düzeyde itibar gören bu sanat dallarının akademik düzeyde ele alınması güzel sanatlar fakültelerinin temel görevlerinden olsa gerekir.

### **KONSERVATUARDAN YARARLANMAK**

Ege Üniversitesi, yeni kurulacak olan fakülte için büyük bir şansa sahiptir. Çünkü elinde Devlet Türk Müziği Konservatuarı gibi bir kaynak bulunmaktadır.

Konservatuar elbette varlığını korumalı, özellikle de 'klasik' adını taşıyan Türk sanat müziği boyutuyla kendi eğitim düzenini sürdürmelidir. Yine, 'Çalgı Yapım Bölümü' de, çok önemli bir bölüm olarak konservatuar içinde varlığını korumalı ve hatta taşıdığı büyük potansiyel nedeniyle daha da geliştirilmelidir. (Aslında, gelişmiş bir Çalgı Yapım Bölümü fakülte içine bir bölüm olarak eklenebilirse, otantik özellikleri nedeniyle batıların çok ilgisini çekecektir.)

Ama Halkoyunları Bölümü ile Ses Eğitimi Bölümü adını taşıyan Türk Halk Müziği Bölümü, kurulacak yeni fakülte için önemli bir kurucu potansiyele sahiptir.

Aslında konu, Konservatuarın hangi bölümlerinin yeni kurulacak fakülte içine alınacağından çok, yeni fakültenin çatısının nasıl kurulacağı olmalıdır.

Yinelemekte yarar var:

Kurulacak fakülte, hem klasik bir güzel sanatlar fakültesi olmalı ve hem de Anadolu uygarlıkları ya da kültürünü akademik olarak işleyecek programlar içermelidir.

### **DAHA ÖNCEKİ ÇALIŞMALAR**

Bundan on yıl kadar önce, Ege Üniversitesinde yeni bir fakülte kurulması için bir çalışmalar yapılmıştı.

Yapılan hazırlık sonucu hazırlanan raporda, kurulacak fakültenin adının 'Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi' olabileceği belirtiliyordu.

Bu raporun temelinde E.Ü. Konservatuarı olduğundan, onun müzik ve halkoyunları kaynağından yararlanılması hedeflenmişti.

Ancak gelinen noktada, Üniversitenin kuracağı yeni fakültede güzel sanatların resim ve heykel gibi temel dallarının da bulunacağı anlaşıldığına göre, şimdiki hedef bunu çeşitlendirmek olmalıdır.

Bu açıdan bakıldığında kurulacak fakülteye, bazı temel öğeleri çağrıştırması düşünülererek, aşağıdaki adlardan birini koymak doğru olabilir.

(Aslında fakültenin adı belirlenmiş olmasına rağmen, bu adın sonuna eklentiler yapmak hiç de zor olmayacaktır. Ayrıca bu durum karar vericilerin de hoşuna gidecektir.)

“Güzel Sanatlar ve Anadolu Uygarlıkları Fakültesi”

“Güzel Sanatlar, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi”

“Güzel Sanatlar, Ses, Sahne ve El Sanatları Fakültesi”

“Güzel Sanatlar ve Halk Kültürü Fakültesi”

Özellikle de bu son isim, çok şeyi içerebileceği için çekici görünmektedir. Elbette daha birçok isim bulunabilir.

Fakültelerin adları, işlevlerini göstermesi bakımından önemlidir. İsim ve içerik uyumu, o fakülteden mezun olacakların kendilerini anlatma bakımından yaşayabilecekleri sıkıntıları da önleyici olur.

Ancak bu uyumdan daha önemli olan fakülte çatısının iyi kurulması ve içinin iyi doldurulması, yani fakülte içindeki bölümlerin iyi belirlenmesidir.

Fakültenin kurulma kararının çıkarılması için gösterilen gayret çok büyük olmuş ve başarıyla sonuçlanmıştır.

Ancak gösterilen bu idari becerinin, kuruluş aşamasında gösterilecek teknik beceriyle taçlandırılması gerekir.

Bunun tek şartı ise kurucuların iyi seçilmesidir.

Bir de, -biraz şımarıklık yapıp- taa mitolojiden gelen **triskaidekaphobia**’ya dikkat çekmek istiyorum.

Bunun ne demek olduğunu soranlara, internetten öğrenmelerini öneriyorum.

---

## **FACULTY of FINE ARTS and EXPECTATIONS**

### **Prof. Dr. Suat ÇAĞLAYAN**

EÜ DTM Conservatory, Director of Fourth Period, Emekli, Prof. Dr.

---

Together with its twelve faculties, Ege University which was founded in 1955 has been one of the most successful universities of Turkish Republic up until today.

Thanks to the efforts of Rector Prof. Dr. Candeğer Yılmaz, thirteenth faculty was opened and the Council of Ministers decided to name this faculty as the Faculty of Fine Arts. This opportunity achieved through Dear Rector's efforts has caused a huge excitement in the cultural milieu.

Although there are so many faculties of fine arts in the universities founded everywhere in our country, a faculty of fine arts, that is going to be founded in Ege University, will be more significance than the ones already exist. Because this faculty will be more different from the others established around every corner as the fill and without any hope for the future.

After this stage the more labor must be given, given than before. Because the right thing to do then, is the establishment of the new faculty roof in a healthy way. The decision concerning the foundation of the Faculty was finalized, however; the activities ahead have to be more rigorous and intense, then the ones already realized. It isn't easy at all to prepare a healthy basis for a new faculty especially a faculty of fine arts.

Apart from being a fine arts faculty with its common sense, the new faculty will become prominent from the very first day on condition that it contains a model that is in consistence with our country's cultural and artistic characteristics

We are passing through a period witnessing a deep corruption in education as well as many other areas. It is impossible to expect the academic institutions offering education of fine arts to be at their best in a country where even the faculties of medicine whose main objective is human health have fallen to the ground and fail to educate fully competent doctors.

Because, there is neither sufficient number of tutors nor necessary equipment in many of those faculties of fine arts in the universities founded to enhance the economical states of the provinces rather than for scholarly purposes.

Of course, there is a different situation in Ege University. Many tutors competent enough in the field of fine arts will be eager to serve in the founding process of such a faculty. Some other scholars from Ankara and İstanbul will surely want to take part in this process.

A tremendous amount of rigor and selectivity is required at this point because; the first danger awaiting the newly established foundations lays here.



To be clearer, everyone desires to serve as a founder in such an establishment is a big jeopardy for the executives who have to distinguish between the right and the wrong.

The artist is, by his/her nature, selfish and even a little bit megalomania because he/she has to admire the work of art before anyone else. This personal megalomania is more obvious in scholars who are artists at the same time, can lead to different consequences when combined with occupational chauvinism.

The authorities have to consider these risks in the process of establishing a new faculty of fine arts. Because giving the authority to an art teacher who displays occupational chauvinism may result in a basis not strong enough.

During the foundation process all aspects must be considered thoroughly, our country's unique values should be incorporated into the process next to a classical fine arts faculty system.

### **APPLIED ANATOLIAN CULTURE**

At this point the authorities are expected to safeguard our unique culture and art acting determinedly to take the Anatolian reality into account.

People migrating from Central Asia to Anatolia a thousand years ago met the local culture here and they socialized with them.

These cultures were the successors of Sumerians, Hittites, Phrygians, Lydians, Trojans, Luvians, and many other cultures.

Anatolia is a land that was inhabited by many civilizations with profound cultures long before the Ottoman Empire.

The cultures that inhabited Anatolia through many centuries have thrived thanks to the inheritance that they exchanged and every civilization left a legacy that has lived up until today.

The flute, played by Cybele and Marsyas, has become the 'kaval' played by the shepherd today.

The tiara, worn by a young Hittite girl, has become a hair accessory worn by a bride in Yozgat.

Is it possible not to be amazed at the resemblance of the musical instruments on the Sumerian reliefs to the ones we used today?

Next to this profound inheritance Anatolia is also rich in terms of other wealth.

Next to this profound inheritance Anatolia is also rich in terms of other wealth.

This is the cultural wealth of music and folk dances.

Anywhere with a unique folk music also holds a unique folk dance.

Folk music and dance are among the elements that are the best representatives of folk culture on a universal level.

We know that Anatolia is one of the wealthiest recourses when it comes to folk music and dance.

This is why you can not classify our folk music and dance according to the regions. Because, due to the rich repertory, sometimes the villages that are really close to each other have different dance and music let alone the regions and provinces.

Handcrafts in Anatolia are as rich as folk dance and music. It must be one of the main duties of fine arts faculties to academically approach these branches of art that are appreciated on a regional, national and international basis.

### **BENEFITTING FROM THE CONSERVATORY**

Ege University is fortunate to have State Conservatory of Turkish Music as a resource for the new faculty.

Conservatory should by all means continue to serve as it is, especially Turkish Art Music Department offering 'classical' music. Also Instrument Making Department which is a really significant department should be improved in order to maximize its huge potential (In fact, if an improved Instrument Making Department is added to the new faculty, it will attract the attention of the Western World because of its authentic qualities)

Nevertheless, Folk Dances Department and Vocal Training Department's Turkish Folk Music Branch are of vital importance for the new faculty.

In fact, the important thing here is how the new faculty will be structured rather than which departments of the conservatory will be included.

The new faculty should be a classic fine arts faculty and also contain programmes that will deal with Anatolian civilizations and cultures on a scholarly basis.

### **PREVIOUS STUDIES**

About ten years ago, a new faculty was planned to be founded in Ege University.

In the report prepared the name of the new faculty was offered as 'Faculty of Music and Performance Arts'

As this report was based on Ege University Conservatory, the music and folk dances departments were planned to be used as a resource.

However, according to the plan today branches like art and sculpture are considered to be included in the new faculty thus the new mission here has to be verifying this.

In this respect, the following titles can be appropriate for the new faculty as they associate with some basic elements.

(In fact, although faculty's title has been decided, it won't be hard to make additions at the end of this title. This will also make the authorities happy)

“Faculty of Fine Arts and Anatolian Civilizations”

“Faculty of Fine Arts, Music, and Performance Arts”

“Faculty of Handcrafts, Vocal, Performance, and Fine Arts”

“Faculty of Fine Arts and Folk Culture”

The last suggestion is especially appealing due to its capacity to include many things. There can be many more suggestions of course.

The title of a faculty is important in terms of representing its function. The coherence between the title and the material offered is also future graduates’ life-saver for the possible difficulties to make themselves understood.

However, the vital thing here is to prepare a well-built structure which will also be promising in terms of practice that is to say it has to have really well chosen departments.

Great efforts were spent to issue a decision in terms of founding the faculty and they turned out well.

Nevertheless, this administrative talent shown should also be crowned with technical skills during the founding process.

Choosing the right founders is the only way to do this.

Lastly, and a little boldly, I’d like to draw attention to **triskaidekaphobia** in mythology.

And as for the ones who are curious about its meaning I’d suggest them to look it up on the internet.

## GOBUSTAN'DA VİKİNG İZLERİ (Norveç ve Azerbaycan'ın Ortak Tarihi)

**Gürbüz AKTAŞ**

EÜ Devlet Türk Müziği Konservatuarı, Türk Halk Oyunları Bölümü, Prof. Dr.

### ÖZET

Azerbaycan, bu gün İran topraklarında kalan kısmıyla (Güney Azerbaycan) birlikte, geçmiş dönemlerde ATAR ve PATAR sözcüklerinin birleştirilmesinden türeyen isimle ATROPAT olarak bilinirdi. Eski Fars dilinde "Atar" ateş, "Patar" ise millet anlamına gelir. İki kelime birleştiğinde "Ateş Millet" veya "Ateşin Milleti" anlamını almıştır. Ünlü Arap tarihçi Tabari'ye göre bu isimin buraya verilmesinin sebebi, toprağın yerden çıkan doğal gaz nedeniyle sürekli alevler altında olmasındandı. Bu nedenle, geçmiş dönemlerde Azerbaycan kutsal topraklar olarak anılırdı. (Altstadt, Audrey L., 1992.) Bakü yakınında bulunan ve günümüzde "Ateşkah" olarak bilinen bölgeyi Ateşperestler (Zerdüşter) kutsanmak için ziyaret eder, hatta bu kutsanmanın yanı sıra, ateşin karşısında günlerce, haftalarca oturup kutsal ölümü beklerlerdi. Bu yer şu an, ateşin hiç sönmeden devam ettiği bir müze haline getirilmiştir. Azerbaycan Türklerinin kökeni hakkındaki bilgiler tarihçiler arasında hala tartışmalıdır. Son zamanlarda birçok bilimsel araştırmanın yapılmasına rağmen, şu an bile kesin bir bilgi yoktur. Bazıları onları İran Farslarına, bazıları Tabari'ye göre, o dönemde Türk olarak bilinen Hazar-Hun'larına bağlamaktadır. Rus ve Azerbaycanlı tarihçiler ise Azerbaycan Türklerini, onların atası olma olasılığı olan, Kafkas Albanları'na bağlar Altstadt's Audrey L., 1992.). Yine bu düşünceyle, Azerbaycanlılar ve Norveçliler arasında muhtemel tarihsel bir geçmişin olabileceğini düşünen ünlü Norveçli seyyah Tur Heyerdal, özellikle Gobustan mağaralarında ve Azerbaycan'ın Şeki ve diğer bölgelerinde gerçekleştirdiği araştırmaları sonucu, bulgularına dayanarak, bu iki milleti köken olarak, o dönemde, Dağıstan'dan Gürcistan'a uzanan şerit bölge olan, 9. Yüzyıla kadar hüküm sürmüş Kafkas Albanları'na bağlamaktadır. Bu makalede bazı tarihçilere ve araştırmacılara, Gobustanda Viking izlerinin olabileceği ve Azerbaycan ile Norveç halkları arasında muhtemel bir tarihi geçmişin olma olasılığını düşündüren bulguları bazı yazılı kaynaklardan derlediğim tarihsel bilgiler ve kendi araştırmaları sonucu edindiğim bilgileri paylaşmayı amaçladım.

**Anahtar Kelimeler:** Gobustan, Müzik, Çeng

### ABSTRACT

#### TRACES OF VIKINGS in GOBUSTAN (A Shared History of Norwegians and Azerbaijanis)

The area, known today as Azerbaijan, was known to the ancients as "ATROPAT" ATAR and PATAR. "Atar" means fire and "Patar" means nation in the ancient Pars (Farsi) language. When the words are joined, they mean the "Nation of Fire". This name was given to the region, according to the well-known Arab historian, Tabari,

because of the great fire that was fed by natural gases coming out of the earth. Therefore, in remote antiquity, Azerbaijan was the holy land of the worshippers of the eternal fire, and the rich coast near Baku (the capital city) was the place of pilgrimage for many believers. (Altstadt, Audrey L., 1992.) The origin of Azerbaijani Turks is still somewhat controversial among historians despite that many resent historical studies have been present. Some relate them to Persians, some to Hun-Khazars who were called as Turks in time, according to Tabari. Russian and Azerbaijani historians relate Azeris to the Caucasian Albanians who might be the ancestors of Azeris. (Audrey L. Altstadt's,) A well-known traveler Tur Heyerdal who finds a possible historical relationship between Norwegians and Azerbaijanis, claiming that both nations might share the historical relationship with Caucasian Albanias, has conducted an archeological research in Azerbaijan, especially, in the Gobustan caves and in Sheki region where Caucasian Albanians ruled until 9th century. The same Albanians according to historical traces that were found in old Caucasian Albanian ( present Caucasian areas) areas today thought to be related to the Vikings.

**Key words:** Gobustan, Music, Çeng

## GİRİŞ

Azerbaycan kuzeyde Dağistan bölgeleri, batıdan Gürcistan ve Ermenistan, doğudan Hazar Denizi ve güneyden İran tarafından çevrelenmiştir. Azerbaycan 1991 yılına kadar eski Sovyetler Birliğine bağlı kalmış, yine bu yılda Sovyetler birliğinin parçalanmasından sonra tam özgürlüğüne kavuşmuştur. Azerbaycan'ın ülke olarak tanınması, kültürel varlıklarının incelenmesi eski Sovyet döneminde istenilen seviyelerde başarısız, 70-80 yıl boyunca Sovyet sistemiyle bastırılmış, ülke kendi dilini konuşma ve yazma konusunda Sovyetlere bağlı kalmış, insanlar büyük bir yaşam standardizasyonuna yönlendirilerek kendi kültürlerinde bazı sapmalara uğramış, kültürel araştırma alanında da teşvik edilmemişlerdir. Bu nedenle, bu dönemde kültürel araştırmalar istenilen düzeye çıkmamıştır, yeteri kadar yayın yapılamamıştır. Oysa, Azerbaycan Türkiye gibi doğuyla batıyı bağlayan ticaret güzergahı (İpek yolu) üzerindeki ülkelerden biri olarak, kültürel çeşitlilik açısından zengin bir yapıya sahiptir. Antik dönemlerde de, Azerbaycan Avrupa ve Ortadoğu kültürlerinin, eski imparatorlukların kurulup göçtüğü önemli bir coğrafik konumdadır. Örneğin Hıristiyanlığın doğuşundan önce Antik Albanların (Doğu Avrupa'ya Norveç ve civarına göç etmiş Vikingler'le bağlı) bu bölgelerde yaşadığı bu kültüre ait birçok arkeolojik, tarihsel ve etnoğrafik çalışmalar sonucu ispat edilmiş, bu çalışmalar günümüzde de devam etmektedir. Örneğin Azerbaycan'ın Şeki bölgesi yerleşim alanlarından Gebele'de bugün 5000'ni aşkın Alban kökenli Hıristiyan Azerbaycanlının yaşadığı etnoğrafik çalışmalar sonucu tespit edilirken, yine bu bölgelerde yapılan kazılar sonucu ortaya çıkarılan Alban Mabedleri (kilise) de Kafkas Albanları'nın bu bölgelerde yaşadığının bir ispatı niteliğindedir. Ancak Azerbaycan'lı tarihçilerin de araştırmalarında söz ettikleri gibi, Azerbaycanlıların, M.S. VII. yüzyılda Araplar ve Müslüman diniyle tanışması onları inanç ve kültür açısından farklılaştırmıştır (1).

Azerbaycanlılarla Norveç halkı arasında tarihi bir ilişkinin olduğu Azerbaycanlı ve Norveçli tarihçiler tarafından ciddi derecede söylenmekte, hatta bu ilişki bu konuda araştırma yapan bazı Azerbaycanlı ve Rus Antropolog, Etnograf, Tarihçi, Arkeolog, Sosyolog gibi beşeri alanda araştırma yapan bilimcilere göre de kesin sonuçlar olarak kabul edilmektedir.

1990 yılında San Francisco State University, Dans Bölümünden, Etnoloji dalında mezuniyet projem nedeniyle etnoğrafik alan araştırması yapmak üzere altı haftalık yoğun bir araştırma için Özbekistan ve Azerbaycan'a gittim. Bu bölgelerde yaptığım halk dansları ve halk müziği araştırmalarımı sahnelemek benim mezuniyet projemdi. Bu makale yalnız Azerbaycan kısmını ilgilendirir. İşte bu araştırma sırasında Azerbaycanlı mihmandarımız daha önce adını hiç duymadığım "Gobustan Mağaraları" olarak adlandırılan önemli bir arkeolojik siteden bahsetti. Burası Azerbaycan'ının başkenti Bakü'ye 60 km. uzaklıkta Apşeron Rayonunda (bölgesinde) bir yerd. Mihmandarımız bu mağaranın öneminin arkeolojik araştırma açısından çok önemli olduğunu söyledi. Öyle ki, Azerbaycan'ın tarihsel ve kültürel geçmişi hakkında Gobustan mağara kazıları ve duvar resimlerinin büyük önemi vardı. Özellikle dans ve müzik alanında bu kazılar ve resimlerden çok yararlanılmıştı. Örneğin, Azerbaycan müziğinin hâkim olduğu dörtlü aralık özelliğinin bu mağaralarda duvarlara kazılmış çalgı aletleri vasıtasıyla elde edildiği söylenirken, Azerbaycan halk danslarının, özellikle Yallı türü dansların tamamen bu mağaralara kazılı ve halkın ele ele tutmuş vaziyette, halay, horon veya benzeri bir oyun oynuyormuş gibi kazılan resimlerden esinlendiği tarihi ve kültürel bilgiler arasında önemli yer almıştır. Benzer olarak, "Çeng" gibi geçmişte çok eski dönemlere dayanan bazı halk çalgılarının resimlerinin de bu mağaralarda kazılarak resmedildiği yapılan arkeolojik ve etnoğrafik alan çalışmaları sonucu ortaya çıkmıştır.

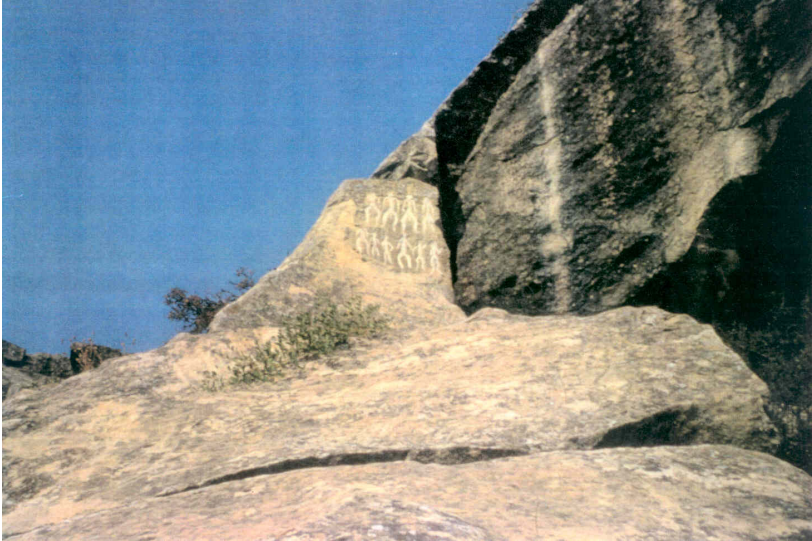
Geleceğe iz bırakan bu tür kaya üstü resimler, kazılar ve mağaralar yalnız Gobustan bölgesinde değil Azerbaycan'ın farklı bölgelerine yayılmıştır. Örneğin Nahçıvan, Ordubad bölgesinde, Karabağ dağlık bölgesinde, Şeki bölgesinde, Şeki'nin "Gebele", "Gah" yöreleri ve tabii ki Kafkasya'nın Hazar Denizi'nden Gürcistan'a uzanan diğer bazı bölgelerini de saymak mümkün.

Günümüz araştırmacıları geçmişe ışık tutan bu izlerin yönlendirmesiyle araştırmalar yapmakta geçmişe ait tarihi ve kültürel bilgiler edinmeye çalışmaktadırlar. İşte bu geziler ve araştırmalar sırasında Azerbaycan ve Norveç halkları arasındaki tarihi bağ olasılığı ortaya çıkmıştır. Bahsi edilen halklar arasındaki ilişkiyi gösteren tarihsel belgeler yanı sıra, Norveçli bir gezgin (seyyah) araştırmacı olan Tur Heyerdal'ın araştırma sonuçları özellikle önem kazanmaktadır. Ayrıca, 1990 ile 2007 tarihleri arasında Azerbaycan'ın muhtelif bölgelerinde yaptığım alan araştırmaları sonucu özellikle de Gobustan mağaraları ve Azerbaycan'ın Şeki bölgesi, Kiş kasabasında "Alban Mabedi" olarak bilinen ve bugün müze olarak halka açılan

Alban kilisesi yöneticisinden edindiğim bilgiler bu konuda somut belgeler içermektedir. Kültürel miras ve tarihsel geçmiş bağlamında önemi olan bu belgelerin elde edilmesi açısından, hem Gobustan mağaraları duvar kazıları ve hem de Alban Mabedi kalıntıları, dönemin günümüze ulaşmış gerçek kalıntıları olarak, ispat niteliği taşımaktadır. İşte tam bu noktada, zamanının çoğunu değişik okyanuslarda harcamış meşhur Norveç’li gezgin araştırmacı Tur Heyerdal’ın tespitleri önem kazanmaktadır.

Heyerdal 1981-2000 yılları arasında Azerbaycan’a dört önemli gezi düzenlemiş, özellikle Gobustan mağaraları ve Antik Ablan izleri taşıyan diğer bölgelerde incelemeler yapmış, bu incelemeler sonucu da, bazı ilginç tespitlere dayalı açıklamalarda bulunmuştur. Alban Mabedi (kilisesi) bu tespit sonuçlarının sergilendiği önemli arkeolojik sitelerden biridir.

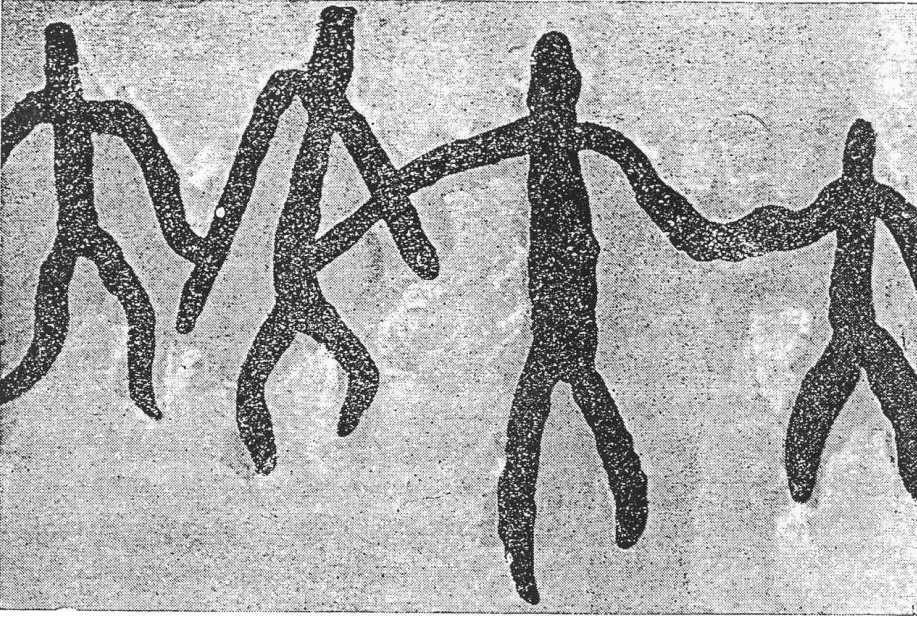
Heyerdal hakkında kısa bir biyografi hazırlayan Afet Sadıoğlu Heyerdal’ın Azerbaycan ve Norveç halkının ortak tarihi geçmişleriyle ilgili görüşlerine yer vermiştir. Bu görüşler biyografide, Azerbaycan Türkçesiyle, aynen şöyle yer almaktadır: *“Azerbaycan-Norveç Halgları elaqelerin, tarixi köklerin uzaq keçmişİ vardır. “Gedim tarihe malik ölkelerin coğrafi erazileri bir-birlerinden uzaq da, olsa bu halgların medeniyetinde, meişetinde, adet-enenlerinde yahnılıq, qohumluq elaqeleri, ohşar cehetler vardır. Bu sahede tedqiqatlar apararı meşhur Norveç seyyahı ve alimi Tur Heyerdal dünyanın bir sıra ölkeleri ile yanaşı Azerbaycana seferler etmiş, Gobustan Gayaüstü resimlerini görende heyerete gelmiş, öz elmi neticelerinin doğruluğunu sübut (ispat) eden deliller elde etmişİtir.” (2).*



Gobustan Mağaraları Girişİ (M.Ö IV Y.Y) Foto: G. Aktaş, Ekim, 1990



Gobustan Mağara Kazıları (Yalli dansı bu kazılardan esinlenmiştir.) (M.Ö IV.Y.Y)  
Foto: G. Aktaş, Ekim, 1990.



Gobustan Mağara Kazıları (Yalli dansı bu kazılardan esinlenmiştir.) (M.Ö IV.Y.Y)  
Orijinal Foto: Kamal Hasanov- Yeniden çekim: G. Aktaş, Ekim, 1990



Azerbaycanlı araştırmacılar ve tarihçiler Tur Heyerdal'ın tespitlerine büyük önem vermekte, bu tespitlerin doğruluğunu desteklemektedir. Benzer olarak, Amerikalı araştırmacı Audrey L. Altstadt "The Azerbaijani Tuks" (Azerbaycanlı Türkler) adlı çalışmasında, MÖ IV. asırda Azerbaycan, şirvanşahlar döneminin, "Kafkas Albania" (Caucasian Albania) olarak bilindiğine, Azerbaycan isminin de bu dönemlere ait, bu gün İran sınırlarında kalan, Büyük İskender'in MÖ 328'den yaklaşık MÖ 150 'ye kadar hüküm sürdüdüğü, Aturpatkan veya Atropaten olarak adlandırılan, coğrafi şerit olan, Atropaten bölgesinden geldiğine dikkat çekmektedir. Altstadt ayrıca, Azerbaycanlı tarihçi Ziya M. Buniatov ile Rus tarihçilerin yaptığı çalışmalar sonucu elde ettiği bilgiye göre, MÖ IV. asra geldiğinde Aturpatkan bölgesiyle (İran sınırları içinde kalan Güney Azerbaycan) ile Kafkas Albania (günümüz Azerbaycan'ı) bölgelerinin birleştiğini yazmaktadır (3).

Azerbaycan'ın tarihsel geçmişinin Antik Kafkas Albanlar'ıyla ilişkili olabileceği ciddi bir araştırma sonucu ortaya çıkarılmıştır. Dağistan sınırına yakın, şeki bölgesi Kafkas Albanlar'nın yoğun olarak yaşadığı bölgelerden biridir. Bu bölgede Mated olarak adlandırılan Alban Kiliseleri çevresinde Antik Albanlara ait toplu mezarlar bulunmaktadır. Nitekim Temmuz 2007 tarihinde şeki bölgesinde yaptığım alan araştırmaları sonucu topladığım etnoğrafik bilgiler bugün Norveç'te yaşayan Kafkas Albanlar'nın anavatanının Hazar denizinden Gürcistan'a kadar uzanan şerit bir bölge olduğuna dair kanıtlar ortaya koymaktaydı. şeki bölgesi köylerinden Kiş Kasabası (köyü), Alban kilisesinin ve kilise çevresinde toplu mezarların bulunduğu zengin bir bölgedir. Burada Hıristiyanlığın geniş yaygınlık kazandığı dönemlerde yaşayan halkın beyaz tenli, sarışın ve çok heybetli olduklarını, bayanların bile boylarının 2.20 ile 2.30 m. civarında olduğunu gösteren bulgular tespit edilmiştir. Bu konuda Alban Matedi müze görevlisiyle yaptığım söyleşi ilginç bilgiler taşımaktadır:

"Norveçli bilim adamlarının yaptığı araştırma 2005-2006 yıllarında Norveç'te yaşayan eski Antik Albanlar ile burada şeki'nin Gebele köyü ve Kafkasya'nın bazı bölgelerinde yaşamış olan Antik Albanlar'ın aynı kökeni paylaştıklarını ispat etmiştir. Zaten hali hazırda Gebele'de yaşayan 5000 civarında insan topluluğu Hıristiyanlığı ve onlara özgü adet ve ananelerini korumuş durumdalar. Ayrıca, Albanlar bu gün Ermeniler tarafından istila edilen Garabağ bölgesinde de ve bizim buraya bir saat uzak olan Gah rayonunda da (bölgesinde) bulunmaktadır. Buradaki kazılar hala devam etmektedir." *Hüseynova, Alban matedi (kilise) ile Ermeni kiliselerinin benzerliğine dikkat çekerek, "Ermenilerin zamanla buralara gelip buradaki matedlerde bazı değişiklikler yapmış, sonra da bu kiliselerin kendilerine ait olduğunu iddia etmişlerdir. Oysa bu kiliselerden önce, burada puta taparların matedi bulunmuştur. M.Ö 2000 yıllarında inşa edilen Alban matedlerinin Ermenilerle hiçbir alakası yoktur. Bunu zaten Norveçli bilim adamları söylemektedir." (4).*



Şeki Bölgesi Kış Kasabası, 19.7.2007. Foto: Gürbüz Aktaş



Şeki Bölgesi Kış Kasabası, 19.7.2007. Foto: Gürbüz Aktaş  
Şeki Bölgesi Kış Kasabası "Alban Mabedi" Müzesi, 19.7.2007. Foto: Gürbüz Aktaş



Ablan Müze görevlisi İlham Hüseynova müze içinde bilgi verirken.  
19.7.2007. Foto: Gürbüz Aktaş



Alban Mabedi (Kilisesi) çevresinde bulunan 2.20 m. boyuna ve 35 yaşında öldüğü tespit edilen kadın ve diğer aile mensuplarının mezarı 19.7. 2007. (Foto: Gürbüz Aktaş)



Alban Mabedi (Kilisesi) çevresinde bulunan ve üst üste defnedilmiş altı kişilik aile mezarları 19.7.2007. Foto: Gürbüz Aktaş

Tur Heyerdal iki halk arasındaki kültürel ve tarihsel paylaşımları ve etnoğrafik benzerlikleri şu açıklamalarıyla dile getirmiştir.: *"Hezer denizi sahillerinde (Gobustan-Arkeoloji Sahası) qayaüstü qayalar üzerindeki resmler mene Gırmızı deniz sahesinde rast geldiyim qedim Misirin qamışdan düzeldilmiş gemi resmlerini hatırlatdı. Bu ve diger yerlerde gemilerin ön hissese Güneş remzi vurulmuşdu. Bu resmler deqiqliyi ile vikinqlerin qedim gemilerini yada salırdı."* (5).

*"Tur Heyerdal Azerbaycanda olarken demişti ki, biz dünyanın harasında olmağımızdan asılı olmayaraq özümüzü antorolaji quruluş nöqteyi nezerinden "Gafgaz tipi" adlandırırıq. Biz fehr edirik ki, bu geder gedim, zengin medeniyete malik bir regiona, hüsusu ile Azerbaycana bağlıyq. Azerbaycan medeniyeti Çin, Mesopotamiya medeniyeti qeder qedim ve zengindir. Bu minvalla indi ise benim meqsedim Azebaycanın, hüsusu ile tedqiq etdiyim, gözlerimle gördüyüm, öyrendiyim Gemiqaya resmleri ile Norveç qayüstü tesvirleri, daş abidelerinin ohşarlığını, qohumluğunu, elece de ümumi cehetleri barede fikir ve düşüncelerimi bildirmekden ibarettir.*

*Gemiqayada resmlerin en başlıcası insan ve heyvanlara hesr olunmuşdur. En çok diqquetimi celb eden av sehnesidir. Bu av sehneleri Norveç qayüstü resmlerinde de vardır."* (6).

*"Gemiqayadaki resmlerde insanını heyvanlara tuşladığı oklar sehnesinin ohşar tesvirlerini Norveçin qayüstü şekillerinde görürük. Yahud da qollarını yanlarına açıb reqs*

elenyen adamlar tesvirini nezerden keçerek. Adamların qol qola, çiyin çiyine (omuz omuza) reqş etmesi, ovçuluqla meşğul olan ekinçi ve maldar tyfalarının yekdilliyini birliyini gösterir. Eyni zamanda bu tesvirler qedim el havalarının, nağmelerinin, regslerinin tarihini öyrnmek bakımından marağ doğurur. Bunlar hamısı ister Azərbaycan ister Norveç qaya üstü tesvirleri ovçu, maldar, ekinçi tayfalara aiddir.” (7).

Azerbaycanlı bilim adamları ve tarihçiler de Azerbaycan'ın tarihi ve kültürel geçmişi hakkındaki bilgileri içeren arkeolojik sitelerin ülkenin dört bir köşesine yayıldığını anlatan kendi araştırmalarından şu sözlerle bahsetmektedirler: “Azerbaycan erazisinde tekce Nahçıvan, Ordubadda deyil Gobustan (Apşeron), Delidağ (Kelbecer), Gence, Şamahı ve digər yerlerde de qayaüstü resmlər aşiqar olunmuş ve öyrenilmişdir. Azerbaycanını bu qayaüstü resmleri arasında ohşarlıq(benzerlik), qohumluq (akrabalık), yahud ümumilik vardır. Onlar Azerbaycan medeniyetinin eramızdan evvelki dövrlərinə aiddir. Azerbaycan alimlerinden İsaq Ceferzade, Firuze Muradova, Ceferqulu Rüstəmov, Teymur Bünyadov, Veli Eliyev, Abbas Seyidov ve başqaları ayrı-ayrı illərdə Azerbaycan erazilerindəki qyaüstü yazı və resmləri, elece de Gobustan qayaüstü resmlərini tedqiq etmiş, araşdırmalar aparmış, tarihin en uzaq, elçatmaz dövrlərinə aid dəyerli və elmi fikirlər söylemiş, eserlər yazmışlar. Tarihçi alim Teymur Bünyadov “Merd Galalar, Sert Gayalar” (Bakı, 1986-cı il) kitabında, “Sert qayalar dünyasında” fəslində göstərmişdir ki, “Gobustan tarixi neolit dövüründən de heyli qabaqdır (edkidir). Bu tarix minillikləri minilliklə calamış 10-15 minillik tarix yaratmışlardır.” (8)

## SONUÇ

Tarihin en çekici yanı gizemlerle dolu olmasıdır. Bu gizemin ortaya çıkartılması ise ciddi seviyede bilimsel çalışmalar ve bilgi yüküne bağlıdır. Azerbaycan ve Antik Ablanlar arasındaki tarihsel ve kültürel geçmişin gizemi de bu vesileyle ciddi ve güçlü bir bilgi yükü sonucu ortaya çıkartılmıştır. Bilimsel çalışmanın gereklerinden biri araştırmaya elverişli olanı bilimsel yöntemlerle araştırmak ve sonucu günümüze taşıyarak paylaşmaktır. Bu sebeple, hummalı bir çalışma sonucu, Gobustan Mağaraları ve Ablan Mabedi gizemlerini ortaya çıkarmak yerinde ve yararlı olmuştur.

Günümüzde Azeri Türklerinin yaşam tarzıyla, Norveç halkının yaşam tarzı geçmişteki benzerliği taşıyabilir, ancak bir kültürün hangi kalıntılar ve karışımlarla yoğrulup şekillendiğinin bilinmesi önemlidir. Kültür dinamik özelliği nedeniyle değişip evrimleşerek devam edecektir. Bu vesileyle, bugün Azerbaycan geçmişinde Viking izlerine, yarın Avrupa'da Sümer, Hitit, Mezopotamya ve diğer antik uygarlıkların izlerine rastlamak asla sürpriz olmamalıdır.

**Kaynakça**

1. Aktaş, Gürbüz. "Azerbaycan Halk Dansları, Geleneksel Giyim Kuşam, Müzik ve Halk Çalgıları Bilimsel Alan Araştırması Projesi, Proje No: 04 DTKM/001-2004-2007, s.1
2. Aktaş, Gürbüz."Azerbaycan Halk Dansları, Geleneksel Giyim Kuşam, Müzik ve Halk Çalgıları Bilimsel Alan Araştırması Projesi, Proje No: 04 DTKM/001-2004-2007, s.70, "Ablan Mabedi" Müze görevlisi İlham Hüseynova ile sohbet. 19.7.2007, Kış Kasabası, Şeki, Azerbaycan.
3. Altstadt, Audrey L. "The Azerbaijani Turks":1992. Stanford Univ., California, P.2.
4. Sadıqoğlu, Afet. "Tur Heyerdal Azerbaycanda", Bakı, 2006, s.2
5. Sadıqoğlu, Afet. "Tur Heyerdal Azerbaycanda", Bakı, 2006, s.25
6. Sadıqoğlu, Afet. "Tur Heyerdal Azerbaycanda", Bakı, 2006, s.64
7. Sadıqoğlu, Afet. "Tur Heyerdal Azerbaycanda", Bakı, 2006, s.64.
8. Sadıqoğlu, Afet. "Tur Heyerdal Azerbaycanda", Bakı, 2006, s.63.



## TÜRK HALK DANSLARI ÇALIŞMALARINA YÖN VEREN BİR ORGANİZASYON OLARAK “MİLLİYET GAZETESİ LİSELERARASI MÜZİK VE HALK OYUNLARI YARIŞMASI”NIN İLK ON YILI İNCELEMESİ

**C.Orhan ÇETİNKALP**

EÜ Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanı

### ÖZET

Türkiye'nin sahne üzerinde organize edilmiş halk dansları gösterileriyle ilk kez Yapı Kredi Bankası'nın 1955 yılında kurduğu Türk Halk Oyunları Yayma ve Yaşatma Tesisi'nin düzenlediği Halk Oyunları Bayramlarıyla tanıştığını söylemek mümkündür. Ardından Milliyet Gazetesinin 1965 yılında başlattığı Liselerarası Müzik Yarışmasına ek olarak Türk Halk Dansları Yarışmasını da dahil etmesi, ilk zamanlar okul müsamerelerinde ilgili öğretmenlerce sahnelenen halk dansları gösterilerinin daha geniş kitlelerce ve uzun yıllar boyunca ilgi çeken bir yarışma olmasına neden olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Yarışma, Halk Dansları, Gazete, Koşullar

### ABSTRACT

#### INVESTIGATION OF THE FIRST 10 YEARS THAT “MİLLİYET NEWSPAPER” BETWEEN HIGH SCHOOLS COMPETITION MUSIC AND FOLK DANCES AS AN ORGANIZATION THAT DRIVE (GIVE WAY) TURKISH FOLK DANCES

It is possible to say that Turkey, for the first time, acquainted with folklore shows presented on stage in the Folklore Festivals organized by Association for the protection and survival of Turkish folklore which was founded in 1955 by Yapı Kredi Bank. Following this, Milliyet Daily News included Turkish folk dancing to its contest categories addition to its music contest among high schools. Thus, Turkish folk dances which had been staged by school teachers before got an opportunity to meet larger masses for many years.

**Key words:** Competition, Folk Dance, Newspaper, Conditions

Yarışma olgusu insanoğlunun varoluş süresince tarihinde, mitolojisi ve destanlarında, güncel yaşamın her alanında var olmuştur. Bu yarışmalar sosyal yaşam içerisinde farkında olmadan kimi zaman bir rekabet kimi zaman ise düzenlenmiş kurallar çerçevesinde yapılan organizasyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yarışmanın sözlük anlamı birçok referans yayında temelde aynı olup kısaca “bir konuda, belli koşullarda açılan ve kazananlara ödül verilen bilgi, yetenek, güzellik vb.



üstünlüğü ortaya koymak, kanıtlamak... Herhangi bir çatışma söz konusu olmaksızın bir işi başkasından önce yapıp bitirme, ya da bir şeyi başkasından önce elde etme davranışı<sup>1</sup> şeklinde ifade edilip bu doğrultuda yarışmaya katılan kişi ya da kişilere “yarışmacı”, başkalarından üstün olma isteğiyle eylemde bulunmaya ise “yarışma” denilmektedir.

İnsanoğlu, yaşamı boyunca sosyal birliktelik, belli bir ideolojiye ulaşmak vb. amaçlarla düzenlenen yarışmalara ya yarışmacı ya da seyirci olarak katılmıştır. Bunun kitlesel barışa yönelik sonuçları hedefleyen ilk örneğinin Olimpiyat Oyunları olduğu görülmektedir.

Düzenli olarak yapılan, insanların ilgisini ve toplumlar arası iletişim ve etkileşimi sağlayan Olimpiyat Oyunlarının başlangıcı ile ilgili olarak Swadling, “...Şair Pidar'a göre Olimpia, Yunan Mitolojisinin Süpermen'i Herakles, koruda bir düzlük yaratıp, Altis sınırlarını çizmiş ve Zeus şerefine ilk oyunları başlatmıştır”<sup>2</sup> demektedir. Yıllar boyunca en önemli yarışmalardan biri olarak var olacak Olimpiyat Oyunları ile ilgili ilk bulgular tarihçilerce M.Ö. 776 yıllarına dayandırılmaktadır. Oyunlar esnasında yapılan yarışmalarda uyulması gereken kuralların yanı sıra Swadling aynı eserinde özetle; “Oyunların dışında da oyunlara katılan devletler ve kolonilerin birbirlerine ateşkes ilan etmesi, silahsızlanmaya gitmeleri ve ölüm cezalarının infazını ertelemeleri gibi kuralları da yerine getirmekten yükümlü olduklarını belirtmiştir.” Ayrıca yazar, önceleri dini ve tanrısal inançlar doğrultusunda yapılan Olimpiyat Oyunlarının yarışan ve başarı kazanan yarışmacılar açısından zamanla yaşadıkları toplum içerisinde statü kazanma, verilen ödüllerle ekonomi sağlama vb. gibi yaşam kalitesini etkileyen ödüllerin, oyunlara katılımı arttıran unsurlar olduğunu belirtmiştir.

Olimpiyat Oyunları hala toplumlar arası iletişim ve etkileşimin en geniş organizasyonu olma ve dünya barışında ülkeleri teşvik etmede en büyük etkenlerden biri olma özelliğini korumaktadır.

Tıpkı Olimpiyat Oyunlarında olduğu gibi yarışma olgusu, yarışmacı açısından bakıldığında bireysel doyum, statü, ekonomik kazanç ya da avantaj, izleyenler açısından; heyecan, bir gruba ait olma isteği, organizatörler açısından bakıldığında ise belirli bir amaca hizmet eden araç olarak değerlendirilmektedir. “Yarışmalarda kişilerin yerine getirmekte yükümlü oldukları çeşitli roller vardır. Kimileri tek sorumlu, kimisi yönetici, kimisi hakem, kimisi organizatör, kimisi ise müzisyendir. Bu “mesleki” roller yarışma süresince kişiler arasındaki sosyal etkileşimde etkili olur.”<sup>3</sup>

“Gönderici ve alıcı arasında zaman ve mekân birliği bulunması durumunda ise bu etkileşim şekline “sosyal etkileşim” adı verilir.”<sup>4</sup> Bu sosyal etkileşimin yaratıldığı yarışma, içinde var olduğu bireyleri ve kendine dahil olan tüm katılımcıları etkiler.

Sosyal etkileşim aracı olarak halk dansları yarışmasıyla Türkiye, Yapı Kredi Bankası'nın kurduğu Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi tarafından

<sup>1</sup> Ali Püsküloğlu, Türkçe Sözlük, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004, s.1452

<sup>2</sup> Judith Swadling, Çev. Gürün Burçak, Antik Olimpiyat Oyunları, Homer Kitabevi ve Yay.Şti., İstanbul, 2000, s.2

<sup>3</sup> Üstün Dökmen, Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Atışmaları ve Empati, Sistem Yay., İstanbul, 1994, s.104

<sup>4</sup> Üstün Dökmen, a.g.e., s.19

düzenlenen ve çeşitli il ve ilçelerin halk dansları ekiplerinin katıldığı yarışma ile 1955'de tanışmıştır. Bu yarışma, Türk halk danslarının Türkiye geneline açık olması ve geniş seyirci kitlelerini toplamayı hedef alması açısından önemlidir. Türkiye'de düzenlenen Türk halk dansları yarışmaları ile ilgili olarak yüksek lisans tezi hazırlayan Aşkar, "...Komite yurdun bazı il ve ilçelerinde bulunan Halk Oyunları ekiplerinin katılımıyla İstanbul Açık Hava Tiyatrosu'nda ilk halk dansları yarışması yaptı.

Organizasyon, Vedat Nedim Tör, Halil Bedii Yönetken ve Muzaffer Sarısözen tarafından yönetildi. 60'lı yılların sonuna kadar süren bu olayın akabinde ciddi bir yarışma olarak 1977'de Milliyet Gazetesi'nin organizasyonunu görüyoruz. Günümüze kadar gelmiş ve devam etmektedir. Bu olaya özenen birkaç gazete daha benzer şekilde yarışma yaptıysa da sürekliliği sağlanamadığından bizim açımızdan çok kayda değer değildir."<sup>5</sup> demektedir. Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi tarafından düzenlenen yarışma ve *Milliyet Gazetesi*'nin düzenlediği Liselerarası Müzik ve Halk Dansları yarışmalarının ardından çeşitli kurum ya da kuruluşlarca Türkiye'de birçok yarışma düzenlenmiş ancak hiçbiri aynı başarıyı gösterememiştir.

Kanaatimce; bu başarının en büyük nedeni Milliyet Gazetesinin ilk kez 1971 yılından itibaren başlayan ve 1981 yılına dek her yıl düzenli olarak yapılan ilk ve tek yarışma olmasının yanı sıra 1998 yılı dâhil 27 yıl boyunca özel bir kuruluşça bu alanda düzenli olarak devam eden yapılan tek bir yarışma özelliğine sahip olmasıdır.

Bu incelemede; Milliyet Gazetesi'nin büyük bir titizlik ve düzenle hazırlandığı "Türkiye Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışması"nın halk dansları dalı kategorileri irdelenmiştir.

Milliyet Gazetesi 13.12.1970 tarihli sayısında, başlık ve içerik kullanmak kaydıyla özgün bir yarışma logosu eşliğinde "Türkiye Liselerarası Halk Oyunları ve Müzik Yarışması" ibaresiyle yarışmayı tüm Türkiye'ye şöyle duyuruyordu:

"Beşinci yılına giren Türkiye Liselerarası Müzik Yarışmasına bu yıl bir yenisi daha eklenmektedir. Türkiye Liselerarası Halk Oyunları Yarışması. Her iki yarışmanın ilk elemeleri 7 ilde, finali ise İstanbul, Ankara ve İzmir'de yapılacaktır. Aynı günde yapılacak elemelerin tarihleri şöyledir;

Samsun	09-10 Ocak
Ankara	12-13-14 Ocak
Malatya	17-18 Ocak
Adana	20-21 Ocak
İzmir	24-25 Ocak
Bursa	27-28 Ocak
İstanbul	20-31 Ocak – 01 Şubat

Anadolu'dan her lise, kendine en yakın eleme merkezinde yarışacaktır. İlk elemelere katılmak için bu merkezlere gidecek okullar bütün masraflarını kendileri karşılayacaklardır. Şubat tatiline rastlayan finalde ise finale katılan lise topluluklarının yol, otel, yemek ve masraflarını Milliyet karşılayacaktır. Final yarışmasına her okuldan

<sup>5</sup> Füsün Aşkar, Türkiye'de Yapılan Halk Oyunları Yarışmalarının Kurumlara Göre İncelenip Değerlendirilmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, EÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1998, s. 7

bir yönetici, öğretilmekte davet edilecektir. Yarışma Türkiye’de ki lise denginde bütün kız ve erkek okullarına açıktır.

Topluluk elemanlarının tümünün aynı okul öğrencisi olması şarttır. Her okulu ancak bir topluluk temsil edebilir. Birden fazla topluluğu olan okullarda, okulu hangi topluluğun temsil edeceğine okul müdüriyeti karar verir. Beklemeli öğrenciler kayıtlı oldukları okuldan yarışmaya katılabilir. Her topluluğun muntazam bir kıyafetle çıkması gerekmektedir. Yarışmaya katılmak isteyen okullar “giriş formlarını” Milliyet Gazetesi – Dış Münasebetler Servisi- Çağaloğlu, İstanbul adresinden derhal alabilirler. Bu formlar doldurulup okul müdürlüğüne tasdik ettirildikten sonra en geç 31 Aralık 1970 gününe kadar Milliyet Gazetesi veya bürolarına teslim edilmelidir.

## ŞARTLAR

### Halk Oyunları Yarışması

1. Okullar içinde buldukları coğrafi bölgenin halk oyunlarını geleneksel ve stilize edilmiş tarzda oynayabilirler.
2. Topluluklar en az 3 en fazla 7 elemandan kurulacaktır.
3. Her topluluk 3 değişik oyun hazırlayacaktır. Her oyun gösteri süresi 4 dakika civarında olacak, 3 oyun için toplam süre 12 dakikayı aşmayacaktır.
4. Oyuncular için gereken müzik topluluğunu Milliyet sağlayacaktır.

Bu nedenle her okulun giriş formuyla birlikte oynayacakları oyunların isimlerini ve en basit haliyle istedikleri müziğin ses bandına kaydedilmiş bir örneğini Milliyet’e teslim etmeleri şarttır.

5. Yarışma sabahı her okula kısa bir prova imkânı verilecektir.

### Müzik Yarışması

1. Liselerarası Müzik Yarışması popüler müzik alanında bir “icra ve beste” yarışmasıdır. Yarışmaya katılacak okullar 3’er parça hazırlamak zorundadır. Bu parçalardan ikisi popüler müziğin istenilen türünde ve istenen dilde olabilir. 3 parçadan birinin ise “Türkçe beste” olması şarttır. Beste yarışmasına girecek parçanın müziğinin daha önce hiçbir yerde yayınlanmamış ve çalınmamış olması gerekmektedir.
2. Yarışmada aşırı olmamak koşuluyla gösteri (*show*) serbesttir.
3. Topluluk yalnız elektrogitarıyla diğer enstrümanlarını getirecekler, bateri, ses düzeni, org, ışık düzeni ve sahne dekoru Milliyet tarafından sağlanacaktır. Aynı ses düzenini bütün okulların kullanmaları yarışmada eşitlik sağlayacaktır. Booster vs. gibi özel ses cihazları kullanan okullar bu cihazlarını isteyen okullar tarafından da kullanılmasına müsaade edeceklerdir. Bu gibi özel cihazları Milliyet temin etmeyecektir. Yarışma salonlarında müsait yer olmadığı için bu yarışmada piyano kullanılamaz. Yarışmada ses ve müzik düzeni Milliyet tarafından sağlanacağından okullar elektronik düzensiz, organizatör vs. altında eleman getiremezler. ”

Gazetenin bu ilk ilânında dikkati çeken nokta, yarışmanın katılımı olumsuz etkileyecek detayları da ortadan kaldırma çabası olmuştur. Örneğin, Şubat ayında

okulların tatil olması nedeniyle doğabilecek ilgisizlik ve isteksizliği Milliyet Gazetesi "Şubat tatiline rastlayan finalde ise, finale katılan lise topluluklarının yol, otel, yemek ve masraflarını Milliyet karşılayacaktır" açıklamasıyla ortadan kaldırmayı hatta katılımı arttırmayı hedeflemektedir.

Ayrıca, günümüz yarışmalarından farklı olarak; yarışmalarda en önemli katılımcı öğelerinden olan çalıştırıcı / antrenör öğesinin henüz yer almamış olmasıdır. Bu nedenle Milliyet ilânında "final yarışmasına her okuldan bir yönetici öğretmen de davet edilecektir" demektedir. Bu koşul uzun yıllar (şartnamede) yer almış ve yarışmada finale kalan okulların başında bazı zamanlarda sadece yönetici öğretmenleri görevlendirilmiştir. Bu durumda ekipte yer alan öğrenciler ya kendileri hazırlıklarını yapmışlar ya da yönetici öğretmen eğitmenin rolünü yerine getirmeye çalışmıştır. Sorumlu öğretmenin bilgi yetersizliğinin problemlerini yaşamak istemeyen ve parasal kaynağı iyi olan okullar eğitmeninin final yarışmasındaki giderini kendileri karşılamıştır. Ancak, yarışmanın "final yarışmasına her okuldan bir yönetici öğretmen de davet edilecektir" koşulu, okul yöneticilerine "final yarışmasında eğitime gerek yok" düşüncesini kanaatimce bir süre aşlamıştır.

Bunun dışında "okullar içinde buldukları coğrafi bölgenin halk oyunlarını geleneksel ve stilize edilmiş tarzda oynayabilirler" koşuluyla yöre danslarının gelişimi ve kendi il/ilçesi dışında sergileme olanağının finale kalma koşulu ile sağlanabilmiş olması bir tür teşvik olmuş ve "stilize edilmiş tarz" deyimine de sahne düzenlemesi yapılması ya da "yapılabilirliği" boyutunda ilk kez Türk halk dansları çalışmalarında dile getirilmiştir.

O dönemde dikkate değer özellik ise Madde 4'te belirtilen "Oyunlar için gereken müzik topluluğunu Milliyet sağlayacaktır..." açıklamasıdır.

Bu madde ile Milliyet Gazetesi hangi yöreden gelirse gelsin, ekiplerin müziklerini Gazete'nin bizzat kendi kurduğu müzik grubuyla yapacağını duyurmaktadır. Doğal olarak, o dönemde halk dansları çalışmalarında günümüzdeki dans ve müzik uygulamalarının ve olanaklarının bulunmaması nedeniyle Milliyet Gazetesi; katılımcılara (ek yük getirebilecek) olabilecek "müziyen giderini" karşılamak gibi teşvik edici bir görevi üstlenmiş ve bu unsuru duyurma ihtiyacını duymuştur.

Gazete ilk yarışma duyurusunu 14.12.1970 / 15.12.1970 / 21.12.1970 tarihinde "Elemeler 7 İlde Ocak ve Şubat'ta yapılacak", "İki Yarışmaya Birden Katılmak Şart Değil" başlıklarıyla katılımcı okullarda oluşacak tereddütleri ortadan kaldıracak biçimde yapmış ve şartların tekrar ilânıyla olası yanlış anlaşılmaları engellemeyi amaçlamıştır. Gazetenin ardı ardına yayınladığı yarışmanın yazılı metni bir önceki gün yayınlanan metin ile aynıdır.

Rahmetli Abdi İpekçi'nin orijinal imzasıyla 04.01.1971 tarihinde yayınlanan "Milliyet'ten Mektup" adlı yazı köşesinde İpekçi "Sevgili Milliyet Okuyucusu" başlıklı yazısında Milliyet Gazetesinin "Türkiye İlkokullar arası Bilgi ve Kültür Yarışması", "Türkiye Liselerarası Müzik Yarışması" ile üçüncü yarışması olan "Türkiye Uluslararası Halk Oyunları Yarışması"ndan bahsetmektedir. Yazıda yarışmaya "Edirne'den Kars'a", "Samsun'dan Adana'ya" tabirleriyle Batı'dan Doğu'ya, Kuzey'den Güney'e yurdun her yanından liselerin katıldığı ve ilk yarışmaya katılma süresinin bitiminde Müzik

Yarışmasına 88, Halk Dansları Yarışmasına katılımın 99 olduğunu yazmıştır. Aynı yazısında ilk defa programa alınan Malatya ilinde katılımın müzik 5, Halk Dansları 16 lise olduğunu belirtmektedir. İpekçi yazısında bilinçli olarak konulan bazı şartlardan da bahsetmektedir.

“Türkiye’de folklor çalışmalarına hizmet edebilmek amacıyla yarışmaya bazı özel şartlar koymuş bulunuyoruz. Bunların en önemlisi, liselerin yarışmaya sadece çevrelerinin oyunları ile katılma zorunluluğudur. Bu sayede liselerin çevrelerinde oynanan oyunlara daha çok önem vereceklerine, unutulmaya yüz tutmuş bazı oyunları yaşatmaya çalışacaklarına ve Türk Folklorunun gelişmesi için genç beyinlerini çalıştırıp iyi şeyler bulacaklarına inanıyoruz...” “Halk Oyunları organizasyonumuzun bundan sonraki yıllarda daha başarılı olacağına inanıyor, liseli gençlerin bizlere hazırladıkları sürprizleri bekliyoruz. Abdi İpekçi”

Milliyet 05.01.1971’de yarışmayı müzik yarışmasının eski logosuyla “Milliyet Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışması” afişiyle geçip, 06.01.1971 tarihinde yarışmanın bilinen logo ve başlığı altında ilk yılında yarışmayı “İlk Yarışma 09 Ocak Günü Samsun’da” şeklinde duyurmaktadır. Yine aynı yazıda çekilen İstanbul Yarışma kuralarını;

#### “HALK OYUNLARI YARIŞMASI”

1. Kırklareli Lisesi
2. İstanbul Tekstil Sanat Enstitüsü
3. Çamlıca Kız Lisesi
4. Küçük Çekmece Lisesi
5. Ümraniye Lisesi
6. Özel Moda Lisesi
7. Haydarpaşa Lisesi

#### MÜZİK YARIŞMASI

1. İstanbul Öğretmen Okulu
2. Pendik Lisesi
3. Çamlıca Lisesi
4. Küçükçekmece Lisesi
5. Anadolu Lisesi
6. Alman Lisesi
7. Kabataş Lisesi
8. Haydarpaşa Lisesi
9. Fenerbahçe Lisesi
10. Davutpaşa Lisesi” şeklinde yayımlanmıştır.

Gazete 14.01.1971 tarihinde BURSA Tayyare Sineması’nda yapılacak olan elemeye her iki dalda toplam 12 lise katılacağını “Bursa Elemesi 27 Ocak’ta Yapılıyor” başlığıyla yazmış, haberin detayında ise iki gün süren Ankara elemelerinde 24 okulun yarıştığını belirtmiştir.

"Milliyet Gazetesi Liselerarası Müzik ve Halkoyunları Yarışması" 1971 yılında 24 kez haber yapılmıştır. Gazete o yıl yapılacak olan yarışmaya Türkiye genelinde 7 eleme merkezinde 200'ü aşkın okulun katılacağını 28.12.1971 tarihli haberiyle duyurmaktadır. Bir davulcu eşliğinde görüntülenen "Erzurum kız ekibi" fotoğraflı İstanbul elemesi başlıklı haber 30.01.1971 tarihinde yayınlanmıştır.

Fotoğraftaki geri planda yer alan seyircinin oldukça kalabalık oluşu dikkat çekicidir. 1971 yılının İstanbul elemeleri hakkındaki "Son Eleme Bugün" başlıklı haberde "Sadi Yaver Ataman, Kazım Aydılek, Fikret Değerli, İhsan Dinçer, Orhan Okay, M. Kemal Özergin ve Altay Uysal'dan kurulu Halk Dansları Yarışması Jürisi'nin kimlerden oluştuğu duyurulmaktadır.

Yarışmanın bir başka haberinden anlaşılacağı üzere gazetenin görevlendirdiği jüri üyeleri, toplam 400 puan üzerinden değerlendirme yapıp, ekiplere her jüri üyesi ayrı ayrı puan vermekte ve ekiplerin nihai puanını belirlemektedirler. Gazete ayrıca 04.02.1971 tarihli sayısında yarışan ekiplerin kritiğini de yapmaktadır. İzmir Özel Türk Koleji ekibi hakkında şunlar belirtilmektedir:

"Harmandalı, Muğla Zeybeği, Aydın Zeybeği ve Acıpayam Zeybeği ile yarışmaya katılan İzmir Özel Türk Koleji hakiki Zeybek örneği verdiler. Aralarında meşhur efelerden Atçalı Kel Mehmet Efe ve Tavaslı Köpekçi Nuri'nin torunları da bulunan bu ekibin kıyafetleri tamamen otantikti." Bergama Lisesi için ise; "Kıyafet ve oyun yönünden başarılı bir grup seyrettik. Harmandalı, Yalabık, Samani ve Dağlı Oyunlarında 2 kız öğrenci gibi diğer oyun elemanları da aynı havayı verebilselerdi daha da başarılı bir ekip seyretmiş olacaktık" denilmektedir.

Final Yarışmalarını üç ayrı ilde düzenleyen Milliyet Gazetesi 06.02.1972 tarihindeki haberinde şöyle demektedir: (Gazetenin üç büyük kentte Final olarak duyurduğu yarışma aslında yarı final statüsüydü.)

".... Finale kalan okulların 179 yarışmacı öğrencisi, 29 yönetici öğretmeni, 32 profesyonel müzisyen (davul, zurna, kemençe, saz, tulum, akordeon, vs...) 20 idarece ve teknisyeninden kurulu 260 kişilik grup yarın akşam İzmir'de buluşacak ve 5 gün sürecek final turu başlayacaktır. Finaller İzmir'de 08 Şubat Salı günü Atatürk Kapalı Spor Salonu'nda ve 10 Şubat Perşembe günü Ankara Kapalı Spor Salonu'nda ve 12 Şubat günü de İstanbul Spor ve Sergi Sarayı'nda yapılacaktır. Müzik Yarışması her üç şehirde 13.30 – 17.30, Halk Oyunları Yarışması ise 19.00 – 23.00 arasında yapılacaktır. Biletler aşağıdaki adreslerde satılmaktadır."

Milliyet Gazetesi "Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışması" büyük bir titizlikle kitleleri spor salonlarına toplayan, gazetenin tanıtımı için iyi bir reklam aracı olarak kullanan bir kurum olmuştur. Gazete bu final yarışmalarının biletlerini satarak, halk danslarını "satışı yapılabilen bir ürün" haline de dönüştürmüş ve gelir elde etmiştir.

Gazete 05.04.1973 tarihli baskısında İzmir Yarışması hakkında; "Halk Oyunlarına ilgi her yıl giderek artıyor" başlığı altında giren okulların kritiğini yaparak, 3. yılında yarışmanın Ortaklar İlköğretim Okulu (Aydın ve Muğla Zeybekleri), İzmir Özel Türk Koleji (Muğla, Acıpayam ve Serenler Zeybeği), Soma Linyit Lisesi (Yörük Ali, Gündoğdu ve Somali Zeybeği) İzmir Özel Türk Ticaret Lisesi (Dokuzlu, Oğuzlu, Mani adlı Gaziantep Oyunları), Bornova Suphi Koyuncuoğlu Lisesi (Çayda Çıra, Tamzara, Erkek Halayı Fatmalı adlı Elazığ Oyunları), Sultanhisar Lisesi (Koşma, Silifke, Sepikli ve Keklik adlı Oyunlar), Manisa Sanat Lisesi (Sarıçiçek, Düzkenar, Cilvelioy, Coşkun Çoruh adlı Artvin Oyunlarıyla), İzmir Ticaret Lisesi (Somalı, Harmandalı, Dağlı Zeybek Oyunlarıyla) katılan ekipleri tanıtmıştır. Bu haberde Sultanhisar Lisesi ekibine yapılan kritik dikkate değerdir;

"Sultanhisar Lisesi, Koşma, Silifke, Sepikli ve Keklik adlı Oyunları oynamak isteyen Sultanhisar Lisesi'nin ne yapmak istediği anlaşılamadı. Bir Gaziantep oyunu olan Çepikli'yi bambaşka bir tarzda Silifke oyunu olarak oynamaya çalıştılar. Ortaya koydukları Silifke Oyunları da çalışmalarına rağmen aslına uygun değildi. Mahalli havayı da hiç veremediler. 12 dakikalık süreyi de aştılar"

Bu haberden de anlaşılacağı üzere 3. yılına giren yarışmada bir lise ekibi, aslında geleneksel değerlerde sergilenmesi gereken ve teşvik edilen yöre danslarını; belki de yarışma şartlarında belirtilen "Okullar içinde buldukları coğrafi bölgenin halk oyunlarını geleneksel ve stilize edilmiş tarzda oynayabilirler" koşulunu kendilerince yorumlayıp sahnelemiştir. Yazıdan anlaşıldığı üzere Sultanhisar Lisesi düzensiz ya da sıradan bir ekip havası yansıtmıştır.

Yarışmalara katılan Liselerin "Katılım Şartları" adı altında yayınlananların dışında yarışma kuralları hakkında yeterince bilgi sahibi olmamaları ve genelde Türk halk dansları çalışmaları konusunda bilgili-deneyimli ve bilinçli eğitimcilerin bulunmayışı gibi nedenlerle çeşitli eleştirilere maruz kalmışlardır. Yine gazetenin 19.04.1973 tarihli baskısında "Anadolu'daki son durak BURSA" başlıklı yarışma haberinde Gemlik Kız Enstitüsü hakkında şöyle yazıyordu:

"Bursa yöresine ait olmayan oyunlarından Delilo, Tamzara, Nare, Büyük Ceviz Oyunlarını oynadılar. Oyun bakımından Elazığ havasını veremediler. Kızların erkek gibi sert oynamaları hata idi. Enstrümanları bu yörenin havasına uygun değildi. Oyunları sayı ile öğrendiklerini belli ediyorlardı. Kıyafetleri tamamen hatalıydı."

Yine aynı haberde yöre danslarını sahnelemede hatalı olan Gemlik Kız Lisesi için şöyle deniyordu:

"Bu okul mahalli oyun yerine, Çayda Çıra, Delilo, Mare, Büyük Ceviz gibi Elazığ oyunlarını oynadı. Kızların kıyafetleri tamamen yanlış. Ayaklarına pisi ve naylon çorap yanlış şolyer, başları da tepelikleri mahalline uymayan başlıklardı. Başlarına Gaziantep poşusu sarmışlardı. Erkeklerin gömlekleri de Elazığ değil, Erzurum gömleği idi. Mahalli enstrümanı zurna-davul ve klarnet olduğu halde akordiyonla oynamaları tamamen yanlışti."

Gazete eleştirilenlerinin katılan ekipler hakkında yaptıkları tespitleri kendi köşe yazılarında konu etmeleri; yarışmanın Liseler arasında düzenlenmesine karşın, halk danslarıyla uğraşanların izlediği bir etkinlik olmasını ve daha geniş kitlelerin ilgi alanına girerek önemsenip ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu köşe yazılarında yapılan eleştiriler sadece yöre dansları hakkında değil, aynı zamanda kullanılan kostüm, sahne icrası ve müzik konularını ele alan eleştirilerdir. Bursa elemesinde Simka, Kafkas Düşünü, Lezginka oynadıkları yazılan Düzce Lisesi için "...bu ekip Rus – Kafkas balesinin tesiri altında idi. Halbuki köylerde oynanan mahalli oyunları tercih etmelidirler..." şeklindeki eleştiri eksik ya da gereksiz olan arayışların, Türk halk danslarında doğabilecek yanlış uygulamaların sinyalini verme çabasıyla yapılmış yazılı eleştirilerdir.

Bu çabalarla gitgide güçlenen ve katılımcı sayısı artmaya başlayan "Milliyet Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışması"nın 1973 yılı finalinde 25.04.1973 tarihli gazete şöyle bir başlık atmıştı: "Müzik ve Halk Oyunları Yarışması Sona Erdi. Müzikte İstanbul Erkek, İzmir Koleji, Oyunlarda İzmir Özel Türk Koleji." Bu başlık rahmetli Abdi İpekçi İzmir Özel Türk Kolejini kutlarken (Resimde Ramazan Onur ve Yaşar Okyay yanı sıra ekip öğrencileri) ve Balıkesir Necati Öğretmen Okulu'nun gösteri yaparken çekilen fotoğrafları altına basılmıştır. Türk Koleji bu yarışmada yine Acıpayam, Muğla ve Serenler Zeybeklerini sergilemiş ve 867 puanla 1. olmuştur. Gazetenin "halk oyunları yarışması hakkında uzmanlar ne diyor?" sorusuyla yayınladığı yazıda şöyle denmiştir:

"İhsan Hınçer: Böylesine güzel seçilmiş 12 ekip arasında ayırım yapmak gerçekten kolay olmadı. Ekiplerin hepsi birbirinden güzeldi. Finale kalmakla aslında en büyük başarıyı elde etmişlerdi. Finalist 12 ekibin gerek yöneticilerini, gerekse elemanlarını alınlarından öpmek isterim.

Sadi Yaver Ataman: Böylesine ekipleri ortaya çıkardığı için Milliyeti candan kutlarım. Gazeteniz bize gerçek bir folklor ziyafeti çekmiştir. Duygularımı başka kelimelerle ifade etmem zor. Halk oyunlarını böylesi tutarlı eğildikleri için bütün ekipleri candan kutlarım.

Ömer Salor: Bu yıl geçen yıllara oranla daha çok zorluk çekildi. Yarışma finali tam bir halk oyunları ziyafeti idi. Ekiplerin gözlerinden öperim.

İhsan Paftalı: Milliyeti candan kutlamak görevimizdir. Jüri ve seyirciler otantik halk oyunlarının ne olduğunu gördüler. Yurdun dört bucağını temsil eden ekiplerin hepsi teker teker, ayrı ayrı birer değerdi. Hepsine başarılar dilerim."

Milliyet gazetesinin yarışması, özellikle yurdun farklı kesimlerinden katılan ekiplerin, yöresel tatların kendi mecralarından çıkıp, tüm Türkiye ile tanışmalarını sağlıyordu. İhsan Paftalı'nın da belirttiği gibi belki de birçok ilgili ya da uzman ilk kez bu kadar çok ve yoğun bir şekilde yöresel halk dansları ekipleriyle tanışma imkânını aynı zamanda ve zeminde yakalıyorlardı. İşte bu durumu yaratan final yarışmaları sosyal etkileşimin zeminini oluşturmaktaydı.



Her geçen yıl gazetenin yarışmasına katılan ekiplerin hazırlıkları daha ciddi ve düzenli olmaya başlamış bu saptama 05.04.1974 tarihli gazeteye “yirmi iki lisenin katıldığı EGE VE AKDENİZ ELEMELERİNDE GİYSİLER GEÇEN YILLARA ORANLA DAHA DÜZGÜNDÜ” şeklinde yansımıştır. Ayrıca “bazı ekiplerin derledikleri yeni oyunları sunmaları, folklorumuzun geleceği açısından memnuniyet vericiydi” şeklindeki gazete yazısı yöresel dansların derlenmesinde Milliyet Gazetesi Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları yarışmasının teşvik edici unsur bir olduğunun kanıtı olmuştur.

Katılımın her yıl arttığı yarışmanın 1979 yılında yapılan İstanbul Finalinden sonra birincilik kazanan dört lise ekibinden Türkiye ekibi oluşturulmuştur. Bu ekip Dijon Uluslararası Halk Dansları Festivali'ne katılarak dünya birincisi olmuş ve birincilik ödülü olan altın kolyeyi kazanmıştır. Dijon'da yapılan bu yarışmaya daha önce Türkiye'den İzmir Turizm Folklor Derneği de katılmış ve altın kolyeyi kazanmıştır. İzmir Türk Koleji'nin Zeybek Ekibiyle katıldığı yarışmalardaki başarısının İzmir Turizm Folklor Derneğinde faaliyet gösteren eğitimci Turgay ...'in derneğiyle Dijon Festivaline katılmış olmasının bir sonucu olarak aynı yarışma disiplini kendi Türk Koleji ekibine yansıtmasının gazetenin yarışmasında birincilik kazanmasında önemli etkenlerden biri olduğu kanaatindeyim.

Milliyet gazetesi 19.01.1976 tarihinde yayınladığı yarışma katılım (şartnamesinde) şartlarında, yeni yöre danslarının derlenmesinin değerlendirmede bir tercih nedeni olduğu, yöreler ile ilgili araştırmaların yazılı olarak en az 10 kopya ve daktilo ile yazılmış olarak gazetenin ilgili bürosuna teslim edilmesi gerektiğini, sahne düzenlemelerinin yapılabileceğini madde 5'de “Oyundaki gereksiz tekrar kaldırılmalı, figürler zincirleme hale getirilmeli ve oyuna akıcılık kazandırılmalıdır. Gösteri içindeki çeşitli oyunlar jüri ve seyircinin ayırt edebilmesi için çok kısa duraklamalarla birbirinden ayrılmalıdır” şeklinde ekiplerin sahne sunuşlarına yön veren şartlar olduğunu yayınlamıştır. Bu tarih itibarıyla Milliyet Gazetesi 1971 yılından bu yana sürdürülen ve ilgililerce çok önemsenen “Liseler Arası Müzik ve Halk Oyunları Yarışması”na katıldığı Dijon 1975 tecrübesi ile daha profesyonel ve anlaşılır kurallar koymuştur.

Bu kurallar çerçevesinde şekillenen yarışmacı ekipler arasından seçilen ekiplerle 1977'de ikinci kez yer alan Milliyet Gazetesi Ekibi, Dijon yarışmasında Kadıköy, Avusturya ve Cuma Ovası liseleri gruplarıyla tekrar altın kolye kazanılmıştır. Gazete haberi 13.09.1977 tarihli manşetinde “DİJON'DA YİNE BİRİNCİ OLDUK” şeklinde duyurmuştur. Halk dansları ekiplerinin il ve ilçelerinden final yarışması için İstanbul'a gitmelerinin yanı sıra, takip edilen yıllarda Fransa Dijon Festivali'ne yapılan yurtdışı seyahatlerinin gerçekleşmesi de katılımcıları motive eden bir diğer unsur olmuştur.

Ayrıca, 1977 yılındaki yarışmada, değerlendirmeler “Halay”, “Karşılama”, “Zeybek”, “Güvende” dalları olarak ayrılmış ve sonuçlar “Zeybek Birincisi”, “Halay Birincisi” vb. yöre adlarıyla ilân edilmiştir.

Bu yılın ardından yapılan 1978 yılındaki yarışmada Zeybek dalında birinci olan İzmir Atatürk Lisesi ekibinde yarışmacı öğrenci sıfatıyla bulunmak bende de ayrı bir tecrübe ve heyecan yaratmıştır. Aynı yıl Milliyet Gazetesi yöneticileri, yurtdışı

motivasyonunun kesilmemesi düşüncesiyle Fransa Tarbes Uluslararası Turistik Filmler Festivalinden davet sağlayarak, 1978 yılı birincileri arasından Kabataş Erkek Lisesi, Beşiktaş Kız Lisesi, İzmir İnönü Anadolu Lisesi ve Kadıköy Anadolu Lisesi'nden kurduğu Milliyet Folklor ekibini 31.05.1978 tarihinde "FOLKLOR ŞAMPİYONLARIMIZ FRANSA'YA GİTTİ" manşetiyle duyurmuştur. O yıl İzmir Atatürk Lisesi Zeybek Ekibi öğrencileri bu yazı yayımlanıncaya kadar heyecan ile kafileyi oluşturacak liseler arasında kendi liselerinin de olmasını ümit etmiştir.

Milliyet gazetesi, bu dönemde liseleri her yıl coşturan, geniş kitlelere ulaşan Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışmasına yeni bir branş daha ekleyerek 07.01.1979 tarihli baskısında bunu duyurmuştur. Ayrıca, 01.04.1979 tarihli baskısında yarışmanın genel haber sütununda "... bu yıl ilk kez yarışma koşullarında yer alan 'halk müziği' dalı özellikle halk kültürüne hizmet edenleri hem umutlandırdı, hem sevindirdi." cümleleriyle artık halk müziği yarışmasının da var olduğunu ilân etmiştir.

Halk müziği yarışmasına katılım koşulunun en göze çarpan unsuru, 05.02.1979 tarihinde "Milliyet 1979" manşetli yarışmalar ve yarışmalara katılım koşullarını belirten "Genel Koşullar" başlığı altındaki yazının 3. maddesidir. Bu madde; "Halk oyunları yarışmasına katılacak topluluklar dilerse halk müziği yarışmasına katılmayabilirler. Ancak, halk oyunlarına katılmayan topluluklar yalnızca halk müziği yarışmasına da katılmayacaklardır" şeklindedir.

Bu koşulla gazete, sadece halk müziği yarışmasına katılmak isteyen toplulukları engellemiş, temelde yarışmanın ana eksenini olan HALK DANSLARI yarışması kısmını desteklemek ve katılımı arttırmak düşüncesiyle bu yeni yarışma dalını ilân etmiştir. Böylece yarışmanın ana kimliğinin önüne geçebilecek başka bir bölüm/branş açılmamıştır.

Gazete, organizasyonunda her zaman beklentileri önceden sezmiş ve planlamıştır. Böylece her zaman alanında tek örnek olmanın da avantajıyla başarılı bir organizasyon olma özelliğini korumuştur.

Milliyet Gazetesi, aynı yıl yaklaşık (1) bir yıldan beri zorunlu kıldığı bilimsel çalışma örneklerini yine ilk kez 02.12.1979 tarihinde "Milliyet Liselerarası Halk Oyunları Yarışması Bilimsel Çalışmalarından Seçmeler: Anamur Yöresinde bir oyun öyküsü "Güzeller Güzeli..." başlığıyla aşağıdaki metni yayınlamıştır;

"Anamur'da insanın az, toprağın çok, doğanın bitek, koyunun ineğin ikiz doğurduğu sorunların yok sayıldığı zamanlarda, bir başkaymış yaşamının anlamı: altına serecek bir çulu, bacaklarına geçirecek bir ak donu olanlar mutlu sayarlarmış kendilerini. Dügün derneği hiç kaçırmazlar, davul sesi, gırnata sesi, duyduklarında kalkarlarmış oynamaya: Dertlerin az, neşenin bol olduğu günlerde düğünler, eğlenceler, bayramlar daha güzelmiş... Bu eğlencelere yaşlı-kadın-erkek herkes katılmış. Alma yanaklı, kömür güzlü yürük kızları davulun gırnatanın sesine uyar, al önceklerini beline sokar, keklükler gibi sekerek sanki ayaklarına dökerlermiş sevdalarını. Gençlerin içine ataş düşer, yürekleri cız edermiş... bu yeni düğünlerin, yeni sevgilerin başlangıcı olmuştur.

Acısını, sevincini, sevgisini, öfkesini ayaklarına vücudunun ahengine dökten yiğitlerin, kızların en iyi oynayanlarına "GÜZELLER GÜZELİ" derler, adlarına türküler düzenlerlermiş. Bu tür ...o günlerden bu yana dilden dile söylenmiş, ayaklara oyun olup oynana gelmiş...

Güzeller güzeller nerde gezerler  
Aman nerde bayram orda gezerler  
Ölürüm ben yandım. Eşim eşim gel can yoldaşım gel.  
Eşim eşim gel can yoldaşım gel. Ölürüm ben yandım.

Milliyet Gazetesi Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışma kuralları içerisinde ilân ettiği "10 sayfalık bilimsel araştırma zorunluluğu", Türk halk danslarının görsel sunumun yanında yörelerin gelenek – göreneklerinin araştırılması, yapılan bu araştırmaların yazılı metin haline getirilmesi gerekliliğini ortaya koymuştur. Yarışmaya katılan birçok lise yöneticisi / eğitmeni ekibinin sergilediği yöre hakkında zorunlu olarak bu araştırmaları yapmış ya da mevcut araştırmaları derleyerek gazeteye yollamıştır. Uzun yıllar sonra Ege Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı 20.10.2009 tarih ve B.30.2.EGE.0.78.00/818 sayılı yazısı ile oldukça önemli bilgilerin olabileceğine inandığı bu araştırmaların birer örneklerini Milliyet Gazetesi'nden talep etmiş ancak günümüze kadar olumlu ya da olumsuz bir cevap alınamamıştır.

Milliyet Gazetesi Türkiye Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışması 10. Yılına girme hazırlığı yaptığı 1980 yılında yarışma ile ilgili toplam 11 haberi gazetesinde yayınlamıştır.

Aynı yıl 07.04.1980 tarihli gazetede halk dansları final yarışmasını duyuran Milliyet "Halay", "Karşılama", "Zeybek", "Horon" ve "Karşılıklı Karşılama" dallarında birinciler seçtiğini ve jüri üyelerinin "Nida Tüfekçi, Fikret Değerli, Ömer Salor, Sabri Donat, Ömer Işık, Abdülrezzak İnal, Mesut Güler, Mazlum Nusret Kılıçkiran, Nail Özgüner, Sabahattin Türkoğlu, Ersan Başbuğ ve Uzman Sağlık" gibi isimlerden oluştuğunu bildirmiştir.

Gazete, 10. yılında yani 20.01.1981 tarihinde "1981" puntolarıyla klasikleşen "Türkiye Elemeleri Mart'ta Başlıyor" haberini İzmir, Ankara ve İstanbul elemeleri tarihlerini ve katılım formu alınabilecek Milliyet büro adreslerini duyurmuştur. Bu haberi 23.01.1981 tarihli aynı başlık ve punto kullanılan "TÜRK EĞİTİM VAKFI ATATÜRK ÖĞRENİM BURSUNUN VERİYOR" ilânı izlemiştir. Bu haberle gazete vakfın halk müziği, hafif batı müziği ve halk dansları yarışmalarına katılan öğrenciler arasından seçilen 3'er öğrenciye ayda 1.500 liradan toplam 13.500 Lira burs vereceğini duyurup, katılıma teşvik edici bir unsuru ilân etmektedir. Gazete halk dansları yarışmasının onuncu yaşını 17.02.1981 tarihli baskısında şöyle belirtir:

"Milliyet Liselerarası Halk Oyunları Yarışmasında 10 Yaşına Girdi.  
Milliyet'in düzenlediği Türkiye Liselerarası Halk Müziği Yarışması 3., Halk Oyunları Yarışması 10., Hafif Batı Müziği Yarışması 14. yaşına girdi.

Yarışmaların başladığı günden bugüne, folklor dalında değerli uğraşlar veren gençler Anadolu halkının sevgisini, üzüntüsünü, aile bağlılığını, bir başka deyişle, tüm yaşantısını simgeleyen kutsal geleneklerini büyük bir sabır ve sebatla taşıyıp durdular.

Her yarışmada olduğu gibi bu yarışmada da amaç "Daha iyiye ve daha güzele" varmak idi. Yıllar yılı omuz omuza folklorumuzun tüm zenginliklerine eğilen gençler, bu gerçeği kanıtlamış oldular bir bakıma... 1975'lerin Kars Mahalli, yine aynı yıllardaki Karadeniz ve Van Aşiret oyunları ile 1979'un Kilis Oyunları hep gün ışığına kavuşturan birimler olarak yüz güldürmüşlerdi...

Çift Kalak, İkliğ gibi Anadolu halkının asırlık halk sazları yeniden kulaklara seslenirken, tepeliklerden çoraba kadar halk giysileri folklorun çeşitli ürünleri olarak büyük bir görkemle gözler önüne serildi...

Anadolu'nun birbirinden güzel, birbirinden renkli oyunları bu yılda Mart ayında sergilemeye çalışacak. Konuya ilgi duyanlar Halk Oyunlarımızda ki yeni derlemelere, Halk Müziğimizdeki yeni çalgılara, Batı Müziği ve Şov'daki yeteneklerin sergilenişine coşkuyla tanık olacaklar.

İki yıldır Hafif Batı Müziği dalında ki yarışmada yer alan "En Başarılı Şov" çağdaş gösteri düzenini belirleme açısından büyük değer kazandı. Sahnede müzikle hareketi bütünleştirmeyi amaçlayan bu yarışma, gerçekten zor ve ustalık isteyen türdendi. Bunu, sahne içinde bir bütün olarak en iyi biçimde uygulayan topluluklar ise büyük beğeni topladı.

Bu yıl gençler yine omuz omuza ter döküp, büyük bir uğraş daha verecek. Büyük sınavın kapıları ise 08 Mart Pazar günü İzmir'de aralanacak. 11 Mart Adana, 14-15 Mart Ankara, 26-27-28-29 Mart İstanbul elemeleriyle, final kapılarına varılacak...

Bu zorlu sınavların üstesinden gelebilmek için kardeşlik anlayışı ve yardımlaşma bilinciyle hazırlanan tüm gençlerimize şimdiden başarılar diliyoruz."

Milliyet Gazetesi 10. yaşı nedeniyle yayımladığı bu yazıyla üstlendiği misyonu ve sonuçlarını açıkça aktarmıştır. Gazete 10. yılında 22.05.1981 tarihli baskısında İstanbul'da yapılan final yarışmasının sonuçlarını şu şekilde ilân etmiştir.

## **HALK OYUNLARI**

Türkiye Liselerarası Halk Oyunları Yarışması bu yıl "Halay", "Horon", "Kaşıklı Karşılama", "Zeybek", "Bar" ve "Karşılama" dallarında yapılmıştır. Bu dallar, finale kalan o Köy Merkez Lisesi ile Adana Özel Seyhan liseleri de besincilik derecesini paylaşmışlardır.

"Zeybek" dalında Aydın Endüstri Meslek Lisesi, "Kaşıklı Karşılama" dalında Bursa Ticaret Lisesi birinci olmuştur.

"Karşılama" dalında İhsan Mermerci Lisesi birinci, Silivri Lisesi ikinci, İzmir Şemikler Lisesi ile Keşan Lisesi ise üçüncü olmuştur.

"Bar" dalında İstanbul Motor Meslek Lisesi birinci, Kartal Lisesi ikinci, Tuna Lisesi üçüncü olmuştur.

"Horon" dalında Sürmene Cevher Özden Kız Meslek Lisesi İle Trabzon Akçaabat Lisesi birinciliği paylaşırken, Ankara Kocatepe Mimar Kemal Lisesi ikinci olmuştur.

"Halkbilim" ödülünü, başarılı inceleme yazılarıyla Antakya Endüstri Meslek Lisesi kazanmıştır.

Nida Tüfekçi, Ömer Salor, Fikret Değerli, Sabahattin Türkoğlu, Adli Ayter, Dr. Metin Aydın, Türkân Mersinlioğlu, İsmail Boyacı, Nail Öngüner, Sabri Donat, Ömer Işık, Uzman Sağlık'tan oluşan Seçici Kurulu karşısında yarışan topluluklar, ödüllerini Milliyet Gazetesi Genel Müdürü Yekta Okur ile Seçici Kurul üyelerinin ellerinden almıştır.

Halk Oyunları Yarışması'ndaki

"NECDET GÜNKUT ÖZEL" dalı

1- Etiler Lisesi

#### **HAFİF BATI MÜZİĞİ DALINDA DERECE ALANLAR:**

"İCRA" DALI

- 1- Fenerbahçe Lisesi, Kabataş Erkek Lisesi.
- 2- Galatasaray Lisesi
- 3- Alman Lisesi.

"KIZ SOLİST" DALI

- 1- Kadıköy Anadolu Lisesi.

"ERKEK SOLİST" DALI

- 1-Fenerbahçe Lisesi

"ŞOV" DALI

- 1- Galatasaray Lisesi
- 2- Samsun Anadolu Lisesi
- 3- Alman Lisesi

"SEÇİCİ KURUL ÖZEL ÖDÜLÜ"

- 1- İzmir Bornova Anadolu Lisesi

#### **HALK OYUNLARI DALINDA DERECE ALANLAR**

"HALAY" DALI

- 1- Haydarpaşa Lisesi, Tatvan Lisesi, Tokat Kız Meslek Lisesi, Diyarbakır Öğretmen Lisesi.
- 2- Gaziantep Anadolu Lisesi
- 3- Antakya Endüstri Meslek Lisesi, Urfa Öğretmen Lisesi, Siverek Lisesi.
- 4- Avusturya Erkek Lisesi.

5- Bakırköy Merkez Lisesi, Adana Özel Seyhan Lisesi.

"ZEYBEK" DALI

1- Aydın Endüstri Meslek Lisesi

"KAŞIKLI KARŞILAMA" DALI

1- Bursa Ticaret Lisesi

"KARŞILAMA" DALI

1- İhsan Mermerci Lisesi

2- Silivri Lisesi

3- İzmir Şemikler Lisesi, Keşan Lisesi.

"BAR " DALI

1- İstanbul Motor Meslek Lisesi

2- Kartal Lisesi

3- Tuna Lisesi

"HORON" DALI

1- Sürmene Cevher Özden Lisesi, Trabzon Akçaabat Lisesi

2- Ankara Kocatepe Mimar Kemal Lisesi

"HALKBİLİM" ÖDÜLÜ

1- Antakya Endüstri Meslek Lisesi

"NECDET GÜNKUT ÖZEL GİYSİ ÖDÜLÜ"

1- Tokat Kız Meslek Lisesi

Türkiye Türk Halk Dansları Seyircisi, bu on yıl içerisinde kitlesel olarak tüm yarışmaları "para ödeyerek" dahi olsa tribünleri doldurarak izlemiş ve lise ekiplerinde görev alan öğrenciler liselerini, il ya da ilçelerini temsil etme duygusunun yanı sıra, yaşayıp büyüdükleri yörelerden çıkıp belki de ilk kez görecekları İstanbul kentinin hayaliyle çalışmalarına katılmışlardır.

Gazetenin tüm katılımcıları tek bir kampüste "Ataköy"de konaklatması, farklı illerden gelen gençlerin iki gün dahi olsa birbirleriyle kaynaşmalarını "sosyal etkileşimi" yaşamalarını, kendi yaşamları dışındaki Türkiye'yi görmelerini sağlamıştır. Günümüz yaşam koşulları ve standartları dışında olan 1970'lerin, 1980'lerin Türkiye'sinde bu organizasyonun Türk gençliğine ve Türk folkloruna bu açılardan da katkısı büyüktür.

Milliyet Gazetesi yarışmaları ilk on yıl içerisinde Türk gençlerine halk danslarının (öğrenilmesi ve) öğretilmesi, hazırladığı konser programlarıyla seyircinin dinamik tutulması, folklor kavramı altındaki diğer ürünlerin neler olduğunun kaleme alınması ve anlatılması, lise çağındaki gençlerin İstanbul dışında yurt dışı deneyimini de yaşamalarına olanak sağlamıştır.

Milliyet Gazetesi yarışmalar yoluyla kişiler arasındaki iletişimi, gruplar arasında sosyal etkileşimi başlatmış ve bu iletişim ile başlayan etkileşim "değişimi" beraberinde getirmiştir.

Gazete geçen 10 yıl süresince bazı zamanlarda kitle iletişimi için uygun bir ortam yaratmış ve bu iletişimde kaynak ve hedef arasındaki kanal başka bir deyişle kitle iletişim aracı "halk dansları" olmuştur.

**Kaynakça**

Aşkar Füsün, *Türkiye'de Yapılan Halk Oyunları Yarışmalarının Kurumlara Göre İncelenip Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, EÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1998.

Dökmen Üstün, *Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Atışmaları ve Empati*, Sistem Yay., İstanbul, 1994.

Püsküloğlu Ali, *Türkçe Sözlük*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004.

Swadling Judith, Çev. Gürün Burçak, *Antik Olimpiyat Oyunları*, Homer Kitabevi ve Yay. Şti., İstanbul, 2000.

Türkiye Milliyet Gazetesi Arşivi- 1969 – 2002.

## TÜRKÜLERDE “NİNİNİ” VE SÜMER İZLERİ

Hüseyin YALTIRIK

TRT İzmir Radyosu THM Ses Sanatçısı, Akademisyen, Doç. Dr.

*“UYUSUN DA BÜYÜSÜN, NİNİNİ  
TİPİŞ TİPİŞ YÜRÜSÜN, NİNİNİ”*

### ÖZET

Bu makale, türkülerde geçen “Ninni” ve bu kelimedenden türeyen kelimeler ile kelime gruplarının incelenmesini ele alır. Bununla birlikte “Ninni”nin Sümerlilerdeki anlamı ve Sümerlilerin Mezopotamya üzerinden Hititlerle ilişkileri bağlamında “Ninni”nin Anadolu’daki yaygınlığı ve türkülerle ninniler üzerindeki işlevselliğin incelenmesi bu makalenin bir başka amacıdır. Anadolu’daki çocukların uyuması ve tıpiş tıpiş yürümesi binlerce yıl, asırlar boyunca kimden istenmiştir? Kime yalvarılmıştır? Kime sığınılmıştır? Peki, bu Ninni kimdir? Anadolu kadını için ne ifade eder? Makalede bu sorulara tarihsel, kültürel bağlamda “ilk kez önemli ipuçlarının” da yer aldığı yanıtlar verilmektedir. Ninni, Sümerlilerin en önemli tanrıçası İNANNA’nın bir diğer ismidir ancak Tanrıça İnanna ile Tanrıça Ninni’nin ayrı ayrı kişilikler olduğunu iddia eden batılı araştırmacılar da olmuştur. “Ninni” kelimesinin kökeni ve kültürel aitliği hakkında Türkiye’deki akademik çevreler kelimenin kökenini çeşitli kelime ya da kelime gruplarına ve çocukların ses çıkarmalarının taklidine dayandırmaya çalışmışlardır. Tanrıça İnanna, antik dönemlerde Sümer’de kadın-evlenme-doğum-bebek-çocuk-uyku gibi konularla ilişkili durumlarda sıkıntıya uğrayan kadının her an sığındığı ve koruma altına alınıp yardım gördüğü bir kutsal gücü temsil etmektedir. Türk Halk Müziği repertuarında ise ninni sözcüğüne ilişkin olarak, kırka yakın ayrı söz kalıbı farklı türkülerde geçmekte ve ilk tespitlerimize göre yaklaşık 170 türküde yer almaktadır. Ninni sözcüğünün Türk halk müziği ürünlerinde şu biçimlerde geçtiği görülür: “Nenni - ninni -ninna - tanani - nini - nanninniya - ninniya - ninnana - ninninih- ninanaydam - ninninam - ninom - nina - ninay nom - ninanay - ninalar - nina nininam - narinay ninanay - ninayna - ninay ayda ninay - nina nam nina nina nam - ninina nina - nirinna ninay nay - tanina ninaynam - tanina taninaynam - dina nininam nina nay nam - dinanam dinanam dina nay nam - nina nana nana nina nanana na - ninanay nay - nina nini nam -ninanan - ninnayi ninnayi - ninnay da ninnari nannari nam - ninnay ninnay - ninna ninna - ninna ninnanam - nininna nirinah nirinna niya -nanay- ninno ninno nino”. Tasavvufi örneklerden olan deyiş, nefes ve semahlarda da yerli yersiz yer alan “Nenni” ifadesi türkülerde yer aldığı gibi daha çok dost olan “Nenni”ye bir yalvarma niteliğindedir. Sonuç olarak, Ninni’nin kullanımının halk türkülerinden çok daha önceki Anadolu uygarlıklarına, şiir ve edebiyatından ibadet biçimlerine; tanrılara ve tanrıçalara yalvarma dualarından, antik Anadolu ve Hitit-Mezopotamya-Sümer ilişkili bir kültür alışverişi coğrafyasına kadar dayandırmayı gerekli kılmaktadır. “Anne-kadın-çocuk-bebek-uyku” ilişkisi Anadolu’da birçok ninnide, türküde ve semahlarda yer almaya devam etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Türkü, Semah, Ninni, İnanna, Hitit, Mezopotamya, Sümer.



## ABSTRACT

### "LULLABY" IN TURKISH FOLK SONGS AND THE TRACES OF SUMER

There are many Turkish folk songs having the word "ninni" or the word groups related to ninni such as "nenni - ninni - ninna - tanani - nini - nanninniya - ninniya - ninnana - ninninih- ninanaydam - ninninam - ninom - nina - ninay nom - ninanay - ninalar -nina nininam - narinay ninanay - ninayna - ninay ayda ninay - nina nam nina nina nam - ninina nina - nirinna ninay nay - tanina ninaynam - tanina taninaynam - dina nininam nina nay nam - dinanam dinanam dina nay nam - nina nana nana nina nanana na - ninanay nay - nina nini nam -ninanani - ninnayi ninnayi - ninnay da ninnari nannari nam - ninnay ninnay - ninna ninna - ninna ninnanam - nininna nirinah nirinna niya -nanay- ninno ninno nino" etc. All these words take place in the poems of the Turkish folk songs called as *Türkü*, *Semah*, or *Deyiş*. About 170 samples of folk songs having these words were collected from different regions of Turkey. In these folk songs the above words and word groups point to "Inanna" that is well-known goddess of Sumer. The other name of Goddess Inanna is "Ninni". This is also common and shared name in Mesopotamia and in environment cultures with some modifications of the word such as "Nene, Nina, Nana, Nine" etc. All these words point to "The Lady" that is the Queen and the Goddess of the Heaven and she is a great helper of the women in marriage, procreation and sex problems. In Sumer the women have believed that Inanna have always reached and helped them wherever they are and whenever they need. That is why in lullabies and in 170 Turkish folk songs related with the subjects "*women-marriage-born-baby-child-sleep*" have the word "Ninni" and very close words of it. Between Sumer and Anatolia there were a very close relationship in trade, cultural affairs, music, and beliefs etc. One of the goddess names of Hittites is "Hannahanna" that means "grandmother" just like today's "Anneanne" in Turkish language in Anatolia. This is also very close in phonetic spelling and in meaning to goddess Inanna. Since thousands of years Sumer culture and the cultures of Anatolia were in a close relationship. Turkish people came to Anatolia from Central Asia and maintained their own culture mutually interacting with the Anatolian old cultures. As a result of this mutually interacting, some words just like "Ninni, Nenni, Nen, Nanay, etc." took part in Turkish folk songs called as *Türkü*, *Deyiş*, and *Semah*. Finally, all these words in Turkish folk songs "Nen, Ninni, Nenni, Nana, etc." transferred from the old believing and praying times to Goddess Inanna (Ninni) of both Sumer and Anatolia.

**Key words:** *Türkü*, *Semah*, Ninni, Inanna, Hittite, Mesopotamia, Sumer

## GİRİŞ

Bu makale, türkülerde geçen "Ninni" ve bu kelimededen türeyen kelimeler ile kelime gruplarının incelenmesini ele alır. Bununla birlikte "Ninni"nin Sümerlilerdeki anlamı ve Sümerlilerin Mezopotamya üzerinden Hititlerle ilişkileri bağlamında "Ninni"nin Anadolu'daki yaygınlığı ve türkülerle ninniler üzerindeki işlevselliğin incelenmesi bu makalenin bir başka amacıdır.

Anadolu'da en yaygın ninnilerden biri şöyledir:

"Uyusun da büyüsün, **Ninni**"

Tıpış tıpış yürüsün, **Ninni**"

Bu iki dizenin gramer yapısına baktığımızda bebeğe söylenen bu sözlerin aslında bir üçüncü şahsa söylendiğini kolayca anlarız. Eğer bebeğe hitaben söyleneydi şöyle olacaktı:

"Uyu da büyü"  
Tıpış tıpış yürü"

Öyleyse Anadolu'daki çocukların uyuması ve tıpış tıpış yürümesi binlerce yıl, asırlar boyunca kimden istenmiştir? Kime yalvarılmıştır? Kime sığınılmıştır? Bu sorunun cevabı şu iki satırda açık seçik verilmiştir:

"Uyusun da büyüsün, **Ninni**"  
Tıpış tıpış yürüsün, **Ninni**"

Peki, bu **Ninni** kimdir? Anadolu kadını için ne ifade eder? Önce bu soruya cevap arayalım:

Ninni, Sümerlilerin en önemli tanrıçası İNANNA'nın bir diğer ismidir. Hatta Tanrıça İnanna ile Tanrıça Ninni'nin ayrı ayrı kişilikler olduğunu iddia eden batılı araştırmacılar da olmuştur.<sup>1</sup> Tanrıça İnanna'nın "Nin-Ana"dan (Gök-Ana) türeme olduğuna dair bir yaklaşım mevcuttur. Sümer Güneş tanrısı Utu'nun kız kardeşi İnanna (Ninanna) aynı zamanda aşk tanrıçasıdır ve Uruk kentinin tanrıçası olarak da bilinir. Çok sıcak ve ateşli olduğuna inanılan Venüs (Dilbad) gezegeni ile özdeşleştirilir. Sümerlilere sevgiyi ve sevmeyi onun öğrettiğine inanılır. İnanna'nın farklı yörelere ve zamanlara göre söylenişi şu şekilde saptanmıştır: ***INNIN, In-nin, In-ni-na, I-ni-en-na, En-nin, En-ni-na, In-na-na, in-na-na, in-na-an-na, Na-na, Ni-in, Nin, ni-in-ni, Nin'-ni-na, Nin-an-na, Ni-in-na-na, Ir-ni-na.*** (Gelb 1960).<sup>2</sup>

Tanrıça İnanna'nın en önemli sembolü "Yıldız"dır. Cennetin kraliçesi olması nedeniyle sabah ve akşam ilk parlayan yıldız odur ve çocuklarına, inananlarına rahatlık ve huzur sağlar.<sup>3</sup> Anadolu'da Alevî-Bektaşî inanışlarında Fatma Ana'nın başka bir ismi "Zühre Ana"dır. Hatta bir Nefeste "Ali'min Alnında Zühre Yıldızı" olarak geçmektedir ki, Fatma Ana'ya işaret eder. Venüsün Anadolu'daki adı "Zühre"dir. Sümer Aşk Tanrıçası İnanna; Akadlarda İştâr, İsrail'de Astarta, Yunanlılarda Afrodit, Romalılarda Venüs adı altında saygı görmüş ve varlığını sürdürmüştür. Meryem Ana'ya Müslümanların özel saygılarının yanı sıra Hıristiyan inancı mensuplarınınca göklerin hakimesi gibi olağanüstülükler uygun görülmüştür.<sup>4</sup>

Öte yandan Anadolu yakınlarındaki Nineva (Ninova/Nineveh) de Tanrıça İştâr'ın yerleşim yeri olarak kabul görmekte ve ismi Tanrıça İştâr ile özdeşleştirilmekte idi. Bu dahi Nineva adının "tanrıça" ve "kadın" ile ilişkili olduğunu anlamaya yeterlidir. Nineva şehrinin MÖ. 6000 yıllık tarihi içinde özellikle MÖ. 3000 yıllarında, Asurlular ve çevresinin tanrıça İştâr'a bir inanç merkezi olması, Sümerlilerde ve

<sup>1</sup> I. J. Gelb, *The Name of the Goddess Innin*, Journal of Near Eastern Studies, 19. Cilt, No. 2 (Apr., 1960), s. 72-79

<sup>2</sup> I. J. Gelb, age, 1960.

<sup>3</sup> Patricia Monaghan, *The Goddess Path - myths, invocations, and rituals*, U.S.A. 1999.

<sup>4</sup> Richard N. Ostling, *The Search of Mary, Handmaid or Feminist*, The Time, Aralık 1991, ss. 52-56.

onların devamı olan kadim kültürlerde tanrıça İnanna'nın (Ninni'nin) önemini belirgin olarak vurgulamaktadır.

"Ninni" kelimesinin kökeni ve kültürel aitliği hakkında Türkiye'deki akademik çevreler hemen hemen benzer yaklaşımlarda bulunarak, kelimenin kökenini İtalyanca gibi batı dillerine ve bir kısmı da doğu dillerine dayandırmaya çalışmışlardır. Bir yüksek lisans tezinde de bu durum irdelenmiş olup net bir yaklaşım ortaya konulamamıştır.<sup>5</sup> Kelimenin ses taklidine dayandığına ilişkin bir yaklaşım kelimenin kökeni konusunda daha çok kabul görmüştür.<sup>6</sup>

Sümerlilerde tanrıça isimleri genellikle "N..." ile başlamakta ve isimlerdeki baskın harfin (sesin) "N" olduğu görülmektedir: An (Anu), Nanna, İnanna/İnnanna, Ninlil, Nidaba, Nin-sun, Nina, Nintur<sup>7</sup>(Ninhursag), Ninatta<sup>8</sup>, **Ninni**...

Sümer kralı Şulgi'nin (**Dungi** olarak da okunur) karısı kraliçe Abisimti'nin çocuğu için söylediği ninni çivi yazısıyla kil tabletlere günümüzden 4000 yıl kadar önce yazılmıştır. Metnin kopyasının eski Babil devrinden kalma olduğu kayıtlardan anlaşılmaktadır.<sup>9</sup>

<sup>1</sup>u<sub>5</sub>-a a-u<sub>3</sub>-a  
<sup>2</sup>u<sub>3</sub>-ru-ru-ja<sub>2</sub> he<sub>2</sub>-em-ma-gur<sub>4</sub>-e  
<sup>3</sup>u<sub>3</sub>-ru-ru-ja<sub>2</sub> he<sub>2</sub>-em-ma-buluj<sub>3</sub>-e<sup>li-ic-mu-uh</sup>  
<sup>4</sup>ji<sup>c</sup>i-ri<sub>9</sub>-na-gin<sub>7</sub> ur<sub>2</sub> he<sub>2</sub>-gur<sub>4</sub>-re<sup>lim-X-X</sup>  
<sup>5</sup>u<sub>2</sub>cakir<sub>3</sub>-ra-gin<sub>7</sub> pa he<sub>2</sub>-tal<sub>2</sub>-tal<sub>2</sub>-e  
<sup>6</sup>u<sub>3</sub>-mu-un ne-ta mu-e-zu me-ta-me  
<sup>7</sup>ji<sup>c</sup>hachur zal-le id<sub>2</sub>-de<sub>3</sub> la<sub>2</sub>-a-ba  
<sup>8</sup>/lu<sub>2</sub>\ /di<sup>3</sup>\-de<sub>3</sub>? cu-ni ha-ma<sup>2</sup>-an-pec-e  
<sup>9</sup>/lu<sub>2</sub>\ al-nu<sub>2</sub>-a cu-/ni\ [ha-ma]-ab-zi-zi-i  
<sup>10</sup>du<sub>5</sub>-mu-ju<sub>10</sub> u<sub>3</sub>-sa<sub>2</sub>-ge ca-mu-un-ku<sub>4</sub>-ku<sub>4</sub>-ku<sub>4</sub>  
<sup>11</sup>u<sub>3</sub>-sa<sub>2</sub>-ge ca-mu-un-ja<sub>2</sub>-ja<sub>2</sub>-ja<sub>2</sub>  
<sup>2</sup>u<sub>3</sub>-sa<sub>2</sub> ja<sub>2</sub>-nu u<sub>3</sub>-sa<sub>2</sub> ja<sub>2</sub>-nu  
<sup>13</sup>u<sub>3</sub>-sa<sub>2</sub> ja<sub>2</sub>-nu ki du<sub>5</sub>-mu-ja<sub>2</sub>-ce<sub>3</sub>

<sup>5</sup> Bkz. Ayşe Farsakoğlu, *Türk Ninnilerinde İslami Motifler*, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı, Erzurum, 2006.

<sup>6</sup> Bkz. Amil Çelebioğlu, *Türk Ninniler Hazinesi* (TNH), İstanbul -1982, ss. 10-14; Ali Berat Alptekin, "Ninni", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (TDEA), Devirler/İsimler/Eserler/Terimler, S. VII. İstanbul 1985-1986.

<sup>7</sup> "Şekil veren" anlamına gelen "Nintur", Roma döneminde de kabul gören ve doğum tanrıçası olarak kadına yardım eden tanrıça "Nona" ismiyle anılacaktır. Bu kelime aynı zamanda doğumun "dokuzuncu" ayına istinaden "Nine" ile ilişkilidir. İngilizcede "dokuzuncu" manasına gelen "Ninth" kelimesi bu tanrıça adı ile ilişkilendirilmektedir. Tanrıça "Nintur" Sümerlilerde bir ebenin elinde kova ile su tutan bir kadın olarak temsil ediliyordu.

<sup>8</sup> Sümer devamı Akadlarda bir tanrıça olan Ninatta, kaynaklarda Müzik tanrıçası olarak geçmektedir. İhtar'ın Tammuz (Dumuzi) için söylediği ilâhilere Kulitta ile birlikte eşlik eder.

<sup>9</sup> Kramer, Samuel Noah, "u<sub>5</sub>-a a-u<sub>5</sub>-a: A Sumerian Lullaby (with Appendix by Thorkild Jacobsen)", in *Studi in onore di Edoardo Volterra*, Università di Roma: Milano 1971, 191-205: score transliteration, translation, photograph, commentary (UM 29-16-15).

Bu ninninin başlangıcındaki (u -a a-u-a) dahi Anadolu kadınlarının söyledikleri "e, e, e, e", "hu, hu, hu, hu, hu" seslerine çok yakındır. Tercümesi şöyledir:

*Ninni, Ninni...  
Neşe dolu şarkımla, kuvvetli olarak büyüsün o,  
Neşe dolu şarkımla kocaman olsun o,  
İrina ağacı gibi kökünden kuvvetli olsun o,  
Sakir bitkisi gibi tacından geniş büyüsün o,  
(uyku) O senin üzerine elini açacak,  
Orada yatan seni koruyacak,  
Oğlum uyku seni yeniyor,  
Uyku üstüne çökmek üzere,  
Gel uyku gel uyku, oğluma gel;  
Oğluma çabuk gel uyku,  
Onun yorgun gözlerini uyut,*

Muazzez İlmiye Çığ'ın çevirisi olan bu ninni dikkat edilirse tanrıça Ninni'ye yalvarış ve sığınişla başlamaktadır. Bu ninni ile Anadolu'da yaygın olan ilk baştaki ninni arasındaki paralellik belirgindir:

*Ninni, Ninni...  
Neşe dolu şarkımla, kuvvetli olarak büyüsün o,  
Neşe dolu şarkımla kocaman olsun o,*

Anadolu ninnisini bu ninni kalıbına dökersek:

*Ninni, Ninni...  
Uyusun da büyüsün o,  
Tıpış tıpış yürüsün o,*

Ninniler toplumlarda farklı isimlerle adlandırılmaktadır. Ninni sözü Divan – ı Lûgât'-i't Türk'te "balu balu" olarak yer alırken farklı Türk toplulukları ve farklı kavimler farklı adlandırma yapmışlardır:

Ninniler için Azeriler "layla laylay"; Başkurtlar "sangildak yırı"; Çağataylar "elle"; Çuvaşlar "nenne"; Kazak Türkleri "beşik jırı, eldim, eldiy"; Kerkük Türkmenleri "leyle, leyley, leylev"; Kırgızlar "aldey – aldey, beşik ırları"; Kırım Türkleri "ayya, naniy"; Kosova Türkleri "nina"; Özbekler "alla"; Tatarlar "bişik/beşik cırı / Bölü cırı"; Türkmenler "alley, hüvdi, hövdü, huvdu"; Uygur Türkleri "öllöy/alay" demişlerdir.<sup>10</sup>

Afganistan'ın kuzeyinde yaşayan ve Moğol oldukları halde Türkçe konuşan "Hizara Oymağı" ninniye "ilâhiya"; Almanlar "wiegenlied"; Araplar "neni, ninna" (tehmim, hemheme, becbece = ninni söylemek, bebek avutmak anlamında); Arnavutlar "këngë djepi"; Bulgarlar "Приспивна песен"; Farslar "lâlâai, laylay, nânû"; Fransızlar "berceuse"; İngilizler "lullaby"; İtalyanlar "Ninna Nanna, nenia, nina, ninna, nine, nino"; İspanyollar "nana"; Pakistanlılar "lori"; Ruslar "Колыбельная, yankanye"; Yunanlılar "nannarismata, nani" demişlerdir.

<sup>10</sup> Bkz. Ayşe Farsakoğlu, *Age*, s. 10.

Ninniye Kars'ta "lalay, nanay", Erzincan, Erzurum'da "elo" denmektedir. Ninni bazı yörelerde farklı anlamlarda da kullanılmaktadır. Sözelimi Muğla'da "küçük çocuk", Isparta'da "oyuncak bebek" ve Malatya'da "gözbebeği" anlamındadır. Fiil olarak da Anadolu'nun çeşitli yörelerinde "ninni söylemek, ninni demek, nenni çalmak, nen eylemek, nenen demek" şeklinde kullanılmıştır.

Halk Türkülerinde sıkça geçen kalıp sözlerde şunlar dikkat çekicidir: "NENİNİ - NİNNİ - NİNNA - TANANI - NİNİ - NANNİNİNİYA - NİNNİYA - NİNNANA - NİNNİNİH - NİNANAYDAM - NİNNİNAM - NİNOM - NİNA - NİNAY NOM - NİNANAY - NİNALAR - NİNA NİNİNAM - NARİNAY NİNANAY - NİNAYNA - NİNAY AYDA NİNAY - NİNA NAM NİNA NİNA NAM - NİNİNA NİNA - NİRİNNA NİNAY NAY - TANİNA NİNAYNAM - TANİNA TANİNAYNAM - DİNA NİNİNAM NİNA NAY NAM - DİNANAM DİNANAM DİNA NAY NAM - NİNA NANA NANA NİNA NANANA NA - NİNANAY NAY - NİNA NİNİ NAM - NİNANAN - NİNNAYI NİNNAYI - NİNNAY DA NİNNARİ NANNARİ NAM - NİNNAY NİNNAY - NİNNA NİNNA - NİNNA NİNNANAM - NİNİNNA NİRİNAH NİRİNNA NİYA - NANAY - NİNNO NİNNO NİNO.

Bu kırka yakın ayrı söz kalıbı farklı türkülerde geçmekte ve Türk Halk Müziği repertuarında ilk tespitlerimize göre yaklaşık 170 türküde yer almaktadır. Başlangıçta pek dikkat çekmeyen ve ezgi üzerinde kelime ve hece boşluklarını doldurmak amacıyla söylendiği izlenimini de veren bu kalıplarda neden farklı bir hece, kelime ya da kelime grubu değil de "Ninni, Nenni, Nen, Nana, Nanay" gibi kelimelerin seçildiği hususunda yerli ya da yabancı kaynaklarda konunun Sümer ve Mezopotamya üzerinden Hitit-Anadolu kültürlerinde de yer alan Tanrıça İNANNA / NİNNİ ile ilişkili olabileceğine dair günümüze kadar herhangi bir yaklaşım yer almamıştır.

Türkülerdeki Ninni ile ilgili kelime ve kelime gruplarının yörelere göre dağılımı ise şöyledir:

Azerbaycan: 5, Adıyaman: 1, Aksaray: 1, Ankara: 2, Antalya: 1, Artvin: 1, Aydın: 1, Balıkesir: 10, Bartın: 1, Bayburt: 3, Bilecik: 4, Bitlis: 2, Bolu: 1, Burdur: 1, Çanakkale: 1, Çankırı: 2, Denizli: 1, Diyarbakır: 3, Doğu Anadolu: 1, Edirne: 1, Elazığ: 3, Erzincan: 4 (1 Tanesi Tasavvufi), Erzurum: 6, Eskişehir: 3, Giresun: 5, Güneydoğu Anadolu: 2, Kuzeydoğu Anadolu: 1, Hatay: 1, Isparta: 1, İzmir: 2, Kahramanmaraş: 2, Kars: 4, Kastamonu: 2, Kayseri: 2, Kırıkkale: 2, Kütahya: 1, Malatya: 3, Manisa: 1 (Tasavvufi), Muğla: 3, Nevşehir: 1, Niğde: 1, Ordu: 4, Orta Anadolu: 2, Rize: 2, Samsun: 2, Sivas: 9 (2 Tanesi Tasavvufi), Sinop: 3, Şanlıurfa: 2 (1 Tanesi Tasavvufi), Tekirdağ: 1, Tokat: 6 (1 Tanesi Tasavvufi), Tunceli: 1, Uşak: 3, Van: 2, Yozgat: 5, Rumeli: 1

Doğuda çok düzenli biçimde "Ninni, Nenni, Nanay, Nina, Ninanay vb." olarak ifade edilen kelimeler batıya ve Trakya'ya gelindikçe değişim göstermekte; farklı biçimlere ve kalıplara bürünerek daha ziyade türkünün saz kısımlarını sözel olarak doldurmaya yarayan bir terennüm hissi vermektedir. "Ninni" ve bu kelimeye ilişkin söz kalıpları içeren türkü örneklerinden bazıları şunlardır:

**AKÇAYIM BOYDAN BOYA**

**Yöre:** SİVAS / Kangal / Karasuver Köyü

**Kaynak kişi:** Fatma YILMAZ - Şenay ERDEN

**Derleyen:** Orhan Gazi YILMAZ

AKÇAYIM BOYDAN BOYA (hele hele nanayı)  
GEZERİM KÖYDEN KÖYE (dön oynayı oynayı)  
İSTERİSEN SAR BENİ (hele hele nanayı)  
AKÇAYIM DOYA DOYA (dön oynayı oynayı)

**ALA ÇORAP ÖRMEDİM**

**Yöre:** TOKAT / Reşadiye

**Kaynak kişi:** Aslan KURT

**Derleyen:** Arif MEŞHUR

ALA ÇORAP ÖRMEDİM  
AYAĞIMA GEYMEDİM (aman)  
ÇOK GÜZELLER SEVDİM (amma)  
KIYMET GİBİ GÖRMEDİM  
Bağlantı:  
HOPPA NİNNA NİNANAY NİNANAY NİNANAY  
YANDIM NİNA NİNANAY NİNANAY NİNANAY

**BAHÇADA YEŞİL ÇINAR**

**Yöre:** DİYARBAKIR

**Kaynak kişi:** Celal GÜZELSES

**Derleyen:** Muzaffer SARISÖZEN

BAHÇADA YEŞİL ÇINAR  
BOYUN BOYUMA UYAR  
BEN SENİ GİZLİ SEVDİM  
BİLMEDİM ALEM DUYAR

Bağlantı:  
AMAN GÜLÜM NANANAY  
TOP KAKÜLLÜM NANAY  
NANAY KİBAR YÂRİM NAYNANA NAYNAY

**BEBEĞİ NAZLI BÜYÜTTÜM**

**Yöre:** DOĞU ANADOLU

**Kaynak kişi:** Sabahat AVŞAR

**Derleyen:** TRT MÜZİK DAİ. BAŞK. THM MD.

BEBEĞİ NAZLI BÜYÜTTÜM  
NİNİ SÖYLEDİM UYUTTUM  
BEN YAVRUMU KAYBETTİM

Bağlantı:  
 BEBEK OY NENNİ  
 YAVRUM OY NENNİ  
 SEBEBİM OY OY

### **BEN ÇAYA İNDİM**

**Yöre:** ERZURUM / Horasan / Pirhasan Köyü

**Kaynak kişi:** Refik BİNGÖL

**Derleyen:** Yücel PAŞMAKÇI

BEN ÇAYA İNDİM (oy) ÇAY KARA DAŞLAR (vay nana bir hoşum can)  
 BEN ÇAYA İNDİM (oy) ÇAY KARA DAŞLAR (vay nana serhoşum ben)

### **BİZİM BAĞLAR BURADIR**

**Yöre:** ERZİNCAN / Kemaliye (Eğın) / Günyolu Köyü

**Kaynak kişi:** Osman NİZAMOĞLU

**Derleyen:** Mustafa ÖZGÜL

(na nana) BİZİM BAĞLAR BURADIR  
 (of canım) GÜLİ SIRA SIRADIR  
 (na nana) ALAN MURAT ALMASUN  
 (of canım) GÖZÜM ARDI SIRADIR

### **BU DAĞIN ÖNÜNDE KUŞ YUVASI VAR (NANAY - YALLI HAVASI)**

**Yöre:** KARS / Çıldır / Kakaç Köyü

**Kaynak kişi:** Süleyman KARABAĞ

**Derleyen:** Mehmet ÖZBEK

BU DAĞIN ÖNÜNDE KUŞ YUVASI VAR  
 AY DAĞLAR AY DAĞLAR YÂRA GİDERİM  
 BU BENİM GÖNLÜMÜN HOŞ HAVASI VAR  
 YOL VERİN AY DAĞLAR YÂRA GİDERİM

### **BUGÜN AYIN ÜÇÜDÜR**

**Yöre:** AZERBAYCAN

**Kaynak kişi:** İbrahim YILDIRIM Arşivi

**Derleyen:** PLÂKTAN YAZILDI

BUGÜN AYIN ÜÇÜDÜR (de gülüm ninay ay da ninay)  
 GİRME BOSTAN İÇİDİR (yâr girme bostan içidir)  
 DUDAKLARIN BAL ŞEKER  
 DİLİN BADAM İÇİDİR (yâr dilin badam içidir)

**BÜYÜK CEVİZİN DİBİ****Yöre:** ERZİNCAN / Kuruçay**Kaynak kişi:** Nazım CAN**Derleyen:** Ahmet YAMACI

BÜYÜK CEVİZİN DİBİ (nanay gülüm nana yâr)  
 NE GEZERSİN EL GİBİ (nanay kibarım nanay)  
 SALLAN DA GEL YANIMA (nanay gülüm nana yâr)  
 HELALCA MALIM GİBİ (nanay kibarım nanay)

**ÇAYDA ÇIRA YANIYOR****Yöre:** ELAZIĞ**Kaynak kişi:** Şükrü CANAYDIN - Sıtkı DEMİRCİ**Derleyen:** Muzaffer SARISÖZEN

ÇAYDA ÇIRA YANIYOR (hanım nanay güzel nanay gülüm nanay)  
 AYDA YILDA YANIYOR (hanım nanay güzel nanay gülüm nanay)  
 YAVAŞ YÜRÜ SEVDİĞİM (hanım nanay güzel nanay gülüm nanay)  
 ENGELLER UYANIYOR (hanım nanay güzel nanay gülüm nanay)

**ÇİMENDE SÜRÜ GAZLAR****Yöre:** VAN / Erciş**Kaynak kişi:** Mustafa DOKUMACI**Derleyen:** Hüsamettin SUBAŞI

ÇİMENDE SÜRİ GAZLAR (hop gülüm nanay nanay)  
 GANATLARI BEYAZLAR (şengülüm şengülüm nanay nanay)  
 GAÇ GÜNDÜR GÖRMEMİŞEM (hop gülüm nanay nanay)  
 CİĞERİM ONA YANAR (şengülüm şengülüm nanay nanay)

**ÇÖKELEĞİ ÇÖKERTTİM****Yöre:** SİVAS / Karaçayır Köyü**Kaynak kişi:** Nergiz GÖÇER - Fatma YILMAZ**Derleyen:** Orhan Gazi YILMAZ

ÇÖKELEĞİ ÇÖKERTTİM (haydı da canım çökelek)  
 ÜSTÜNE TUZUN EKTİM (ne diyon canım çökelek)  
 YÂR GELECEKSİN DİYE (haydı da canım çökelek)  
 ŞU ZAMANDIR BEKLETTİM (şinanay canım çökelek)

**DENİZ GİBİ TEKNELİ****Yöre:** KİLİS**Kaynak kişi:** Nail ASLANPAY**Derleyen:** Muzaffer SARISÖZEN

DENİZ GİBİ TEKNELİ  
 GÜLE REYHAN EKMELİ  
 CAHİLLİKTE YÂR SEVEN  
 BİRAZ SEVDA ÇEKMELİ



Bağlantı:

LEY LEY ŞİNANAY NAY  
 MAKARA DA GÜLÜM ŞİNANAY NAY ŞİNANAY NAY  
 OYNATANSIN OYNATAN ŞİNANAY NAY  
 (KENDİ MALIMSIN MALIM ŞİNANAY NAY)

### DEFİMİN DELİKLERİ

**Yöre:** YOZGAT / Akdağmadeni

**Kaynak kişi:** Halime TUNÇ

**Derleyen:** Siyami TAŞTAN

(nay ninni nay ninni) DEFİMİN DELİKLERİ  
 (nay ninni nay ninni) CEBİMİN ERİKLERİ  
 (nay ninni nay ninni) BEN SANA VARIR MIYIM  
 (nay ninni nay ninni) DEL'OĞLAN DEDİKLERİ

Bağlantı:

(nay ninni nay ninni) VUR ELLERİ ELLERE  
 (nay ninni nay ninni) ELLERİ GOY BELLERE  
 (nay ninni nay ninni) ANNESİ GURBAN OLSUN  
 (nay ninni nay ninni) ŞIKIRDAYAN ELLERE

### DERE GELİYOR DERE

**Yöre:** BALIKESİR / Şavaştepe

**Kaynak kişi:** Hatice GÜLER

**Derleyen:** TRT MÜZİK DAİ. BAŞK. THM MD.

(eyişmem ben) DERE GELİYOR DERE  
 (ninna ninnanam) KUMUNU SERE SERE  
 (eyişmem ben) AL DERE GÖTÜR BENİ  
 (ninna ninnanam) YÄRİN OLDUĞU YERE

Bağlantı:

NİN NİNNA NİNA NİNA Nİ Nİ NA  
 NİNNA NİNİNAM NİNA NİNA NİNİNAM

EYİŞMEK: Söyleşmek

### DERE KENARINDA TAŞ BEN OLAYDIM

**Yöre:** GİRESUN / Şebinkarahisar

**Kaynak kişi:** Hasan KARAKOÇ

**Derleyen:** Ahmet YAMACI

DERE KENARINDA TAŞ BEN OLAYDIM  
 ELA GÖZ ÜSTÜNE KAŞ BEN OLAYDIM  
 SENİN GİBİ GÜZELE EŞ BEN OLAYDIM

Bağlantı:

NİNNİ DE NENNİ DE NENNİ DE NENNİ  
AL KOLUN ÜSTÜNE ÜRGELE BENİ

ZAY: Yitik, kaybolmuş

ÜRGELEMEK: Yavaş yavaş sallamak

### **DUT FİDANI BOYUNCA**

**Yöre:** EDİRNE / Keşan

**Kaynak kişi:** Emrullah GÜRSES

**Derleyen:** Muzaffer SARISÖZEN

DUT FİDANI BOYUNCA (vay vay)  
DUT YEMEDİM DOYUNCA (vay vay)  
AĞZIM DİLİM KURUSUN (vay vay)  
YÂR DEMEDİM DOYUNCA (vay vay)

Bağlantı:

YANARIM HEY YANARIM VAY  
ŞİRİLİ LİLİLAM ŞİRİLLİ LİLLİ LAM  
TANANI NİNİ YÂR TİNİNNİ NİNNİ YÂR

### **DUMAN DAĞDAN YUKARI**

**Yöre:** RİZE / Hemşin

**Kaynak kişi:** Emin YAĞCI

**Derleyen:** Enis GENÇTÜRK

DUMAN DAĞDAN YUKARI  
VAY NANADIR VAY NANA  
A KIZ SENİN ANANA  
ÇAĞİREYİM KAYNANA

**KOMAR:** Karadeniz bölgesinde yetişen geniş yapraklı bir ağaç.

### **ENTERE ALDIM KIRKBEŞE**

**Yöre:** SİNOP / Boyabat

**Kaynak kişi:** Ziya ORUÇOĞLU

**Derleyen:** Muzaffer SARISÖZEN

ENTERE ALDIM KIRKBEŞE  
YUDUM SERDİM GÜNEŞE  
SENİN YÂRİN GÜL İSE  
BENİMKİDE MENEVŞE

Bağlantı:

NANNİNNİYA NİNNİYA NANNİNNİYA NİNNİYA  
NANNİNNİYA NİNNİYA NANNİNNİYA NİNNİYA

### ERKİLET ALTINI KÖLGE BASMA MI?

**Yöre:** YOZGAT / Boğazlıyan

**Kaynak kişi:** Sabiha KUBİLAY

**Derleyen:** İclal AKKAPLAN

ERKİLET ALTINI KÖLGE BASMA MI (aman aman sürmelim)

Bağlantı:

HOPPA DİNANA DİNANA DİNANAYNAM<sup>11</sup>  
OYNA ŞİNANA ŞİNANA ŞİNANAYNAM  
YALLAH DİNANA DİNANA DİNANAYNAM  
SENİN YÂRİN BENİMKİNDEN YOSMA MI (aman aman sürmelim)

Bağlantı

HOPPA DİNANA DİNANA DİNANAYNAM  
OYNA ŞİNANA ŞİNANA ŞİNANAYNAM  
YALLAH DİNANA DİNANA DİNANAYNAM

ERKİLET: Bir yer adı

### EVLERİ GÖRÜNÜYOR

**Yöre:** ELAZIĞ

**Kaynak kişi:** Hafız Osman ÖGE

**Derleyen:** Mehmet ÖZBEK

EVLERİ GÖRÜNÜYOR (nananay nananay)  
GÖNÜLDÜR YERİNİYOR (vay beni yandım yâr)  
ÇEKİLECEK DERT DEĞİL (nananay nananay)  
MEVLAM SABİR VERİYOR (vay beni yandım yâr)

<sup>11</sup> Bu türkünün bağlantısındaki "DİNANA DİNANA DİNANAYNAM" söz kalıbı çok dikkat çekicidir. Tanrıça İnanna'nın yazılışının "dİNNİN, dIn-nin, dIn-ni-na, I-ni-en-na, En-nin, dEn-ni-na, dIn-na-na, in-na-na, in-na-an-na, Na-na, Ni-in, Nin, ni-in-ni, dNin<sup>2</sup>-ni-na, dNin-an-na, Ni-in-na-na, dIr-ni-na" olduğunu da göz önüne alınırsa türküdeki "İNANA" ve "İNANAYNA"nın "D" ile başlamasını anlamsız görünmemektedir.

**FERAYİ'DİR GIZIN ADI FERAYİ**

**Yöre:** MUĞLA

**Kaynak kişi:** Galip BİRGİLİ - Raziye GÜLTEN

**Derleyen:** Muzaffer SARISÖZEN

FERAYİ'DİR GIZIN ADI FERAYİ (de yandım aman esmer yârim de  
aman da Ferahi)

TÜRKMEN DE GIZI KATARLAMIŞ MAYAYI (of yâr yandım aman  
esmer yârim de aman da mayayı)

Bağlantı:

NİNNİ NİNNA NİNNİ NİNNANA NİNNİNİH NİNANAYDAM  
AMANDA AMAN FERAHI

**GADUNUMA ŞİNANAY<sup>12</sup> (ODASINDA HALİYİM)**

**Yöre:** BARTIN

**Kaynak kişi:** Sadi Yaver ATAMAN

**Derleyen:** Sadi Yaver ATAMAN

Bağlantı:

GADUNUMA ŞİNANAY ŞİNANAY NAY  
HANIMA DA ŞİNANAY ŞİNANAY NAY  
GÜZELE DE ŞİNANAY ŞİNANAY NAY  
ÇİRKİNE DE NİNANAY NİNANAY NAY

**GALALIYAM GALALI**

**Yöre:** ERZURUM

**Kaynak kişi:** Seyfettin SİĞMAZ

**Derleyen:** Muzaffer SARISÖZEN

GALALIYAM GALALI (de kızım nanay nanay de hanım nanay)  
BAŞI YEŞİL VALALI

Bağlantı:

BEN BU HANIMIN NESİNE YANDIM  
BAŞINDAKİ FESİNE YANDIM  
BELİNDEKİ KEMERE YANDIM

<sup>12</sup> Burada geçen "Şinanay" diğer bazı türkülerde de geçmekte; sevinmeyi, güzelliği ve güzel bahtlı olmayı, yani bir anlamda işlerin iyiye gitmesi gibi pozitif bir anlamı temsil etmektedir. Buna karşı "çirkin" yani güzel olmayanlara da "Ninanay" uygun görülmektedir ki, bu karşılaştırmada "Ninanay'a yalvar da senin halini daha iyi hale çevirsin ancak o zaman sana da Şinanay denebilir" gibi bir mana seziliyor.

**HANIMA BAK HANIMA****Yöre: RUMELİ****Kaynak Kişi: Halime YAZAR****Derleyen: Rüstem AVCI**

HANIMA BAK HANIMA (hanım Ayşe'm)

HANIMIN FİSTANINA

O KOCA FİSTANINI (hanım Ayşe'm)

TOPLA DA GEL YANIMA

Bağlantı:

HANIM NİNNA NİNNİNAM

YANDIM NİNNA NİNNİNAM

KULUM NİNNA NİNNİNAM

YANDIM NİNNA NİNNİNAM

**EVLERİNİN ÖNLERİ KUYU****Yöre: UŞAK****Kaynak kişi: Ali KIRHAN****Derleyen: Muzaffer SARISÖZEN**

EVLERİNİN ÖNLERİ KUYU

KUYUDAN ALIRLAR SUYU

KALK KAÇIVERELİM A ZALIMIN OĞLU

Bağlantı:

UYAN ALİM NENNİ NENNİ NEN NEN NEN

ELLER GELMİŞ SENDE GEL

**UFAK UFAK KARINCA****Yöre: MUĞLA / Fethiye****Kaynak Kişi: Mustafa COŞKUN****Derleyen: Mustafa HOŞSU**

UFAK UFAK KARINCA (nenni yavrum nenni)

OĞLAN PAZARA VARINCA (nenni yavrum nenni)

KİMSELERE GÖRÜNME (nenni yavrum nenni)

UĞRADILAR NAZARA (nenni yavrum nenni)

Bağlantı:

NENNİ DEDİM UYUTAMADIM NENNİ YAVRUM NENNİ

SEFA İLE BÜYÜTEMEDİM NENNİ YAVRUM NENNİ

Tasavvufi örneklerden olan deyiş, nefes ve semahlarda da yerli yersiz yer alan "Nenni"<sup>13</sup> ifadesi yukarıdaki türkülerde yer aldığı gibidir ve daha çok dost olan "Nenni"ye bir yalvarma niteliğindedir:

### **ARMUT AĞACI**

**Yöre:** MANİSA / Turgutlu

**Kaynak kişi:** Mehmet BULANLAR

**Derleyen:** TRT İZMİR RAD. THM MD.

ARMUT AĞACI ARMUT AĞACI BAŞINDA TACI  
KALKSIN SAMAH EYLESİN ANAYNAN BACI (edeynen baci)

Bağlantı:

NENNİ NENNİ NENNİ  
DOST NENNİ NENNİ  
HAS NENNİ NENNİ  
NENNİ NENNİ NENNİ  
DOST NENNİ NENNİ

İKİ TURNAM GELİR (pirim) BAĞDAT ELİNDEN  
DOST KANADINI KIRMIŞ (pirim) NE GELİR ELDEN

Bağlantı

ÇIRAYI YAKTIM OCAĞA  
KOLKOLA DA KUÇAK KUCAĞA  
MEYDANA GEL MEYDANA  
MEYDAN ERENLERİNDİR  
SAMAH DÖNENLERİNDİR

Bağlantı

PİR: Ulu kişi

### **BUGÜN YASTA GÖRDÜM ZÜLFÜ SİYAHİ (KISAS SEMAHI)**

**Yöre:** ŞANLIURFA / Kısas Köyü

**Kaynak kişi:** Veli AYDIN - Veli ÖNCÜ

**Derleyen:** Melih DUYGULU

Bağlantı:

NENNİ DE NENNİ NENNİ  
DOST NENNİ NENNİ HAS NENNİ NENNİ

<sup>13</sup> Türkülerde geçen "Ninni" yerine, semahlarda daha çok "Nenni" ifadesinin geçmesi dikkat çekicidir.

BUGÜN YASTA GÖRDÜM ZÜLFÜ SİYAHİ (zülfü siyahım)  
 GÜLMEDİ SULTANIM (dost dost) BİLMEM NE HALDIR  
 HALI ARZ EYLERİM DİNLE AHVALI  
 SORMADI SULTANIM BİLMEM NE HALDIR

Bağlantı  
 O SULTANI ÂŞIK PİRDEN SORARIM (gurban sorarım)  
 BUGÜN DÜNYA YARIN (dost dost) AHRET ARARIM  
 AŞKINA KILDIĞIM SABR-I KARARIM  
 KALMADI SULTANIM BİLMEM NE HALDIR

Bağlantı  
 O SULTANDIR HER İŞLERİN SEBEBİ  
 ALNININ UĞRUNDA GÖRDÜM HABİBİ  
 YARALARA MERHEM SARAN TABİBİ  
 SARMADI SULTANIM BİLMEM NE HALDIR

Bağlantı  
 VELİ'M HU DER AKLIM BAŞIMDAN GİTTİ  
 AĞLIĞIMDA BENİ SALACAK ETTİ  
 CENAZEYİ KILARIM DEYİ VADETTİ  
 KILMADI SULTANIM BİLMEM NE HALDIR

Bağlantı

### **PERVAZ KISMI:**

GECE GÜNDÜZ DURMAKSIZIN  
 YOLUNA REVÂNİM SENİN  
 HER YERDE HÂZİR NÂZIRSIN  
 SENSİN MÂBUDU CÜMLENİN

EZEL EBED SENSİN GAFFAR  
 VARLIĞIN BİZİM İLE VAR  
 GEL İHSAN EYLE GÜZEL YÂR  
 BİZE GEVHERİ MADENİN

MUHAMMET ALİ NURUNDUR  
 BEKTAŞI VELİ SIRRINDIR  
 KUL SENİN GİZLİ VARINDIR  
 GÖRDÜK DİDÂR-I CEMÂLİN

DERTLİ DİVANİ'YE HİMMET  
 NO'LA DİLBER KIL HİDAYET

BÂKİDİR NUR-U VELÂYET  
ŞAHİD-İ KUR'AN ÜL MÜBİN

NENNİ DE NENNİ NENNİ  
DOST NENNİ NENNİ HAS NENNİ NENNİ

HAS : Saf  
SALACAK : Tabut  
MÂBUD - MABUT : Tapınılan, ibadet edilen  
GAFFAR : Merhamet eden  
DİDÂR : Güzel yüz  
CEMAL : Güzel  
HİMMET : Ermiş kimse etkisi, çaba, bağış  
VELÂYET : Sahiplik  
MÜBİN : Açık, besbelli  
HİDAYET : Doğru yol  
AHVAL : Durum  
HABİB : Gönül dostu  
REVAN : Gitmek, devam etmek

### **DULDALANMA YÂR MEVLAYI SEVERSEN**

**Yöre:** KUZEY DOĞU ANADOLU

**Kaynak kişi:** Âşık Nihani

**Derleyen:** Muzaffer SARISÖZEN

DULDALANMA YÂR MEVLAYI SEVERSEN  
YANDIRIR CİHANI ŞANLI GÖZLERİN  
AHIRI MEVTİME SEBEP OLURSUN  
TEK BANA GÖSTERME GAMLI GÖZLERİN

KARA BELİK AĞ GERDANA YASLANIR  
DELİ GÖRSE MAH CEMALİN USLANIR  
SAMSUN DİYARBEKİR VAN DA SESLENİR  
BELLİ HER KAZADA ÜNLÜ GÖZLERİN  
GAMZELERİN ÖLDÜRMEYE YAY TUTAR  
DİDEM YAŞI UMMAN OLMUŞ ÇAY TUTAR  
BENİ GÖRÜR GÖZÜN YUMAR HUY TUTAR  
BELADIR BAŞIMA CİNLİ GÖZLERİN  
BİLEMEDİM RUHSATÎ'NİN SUÇUNU  
ÜÇ GÜZELE TARATMIŞTIR SAÇINI  
SARAYIDIM AL BEŞİĞİN İÇİNİ  
SALLASAM UYUSA NENNİ GÖZLERİN

DULDALANMA: Saklanma, gizlenme, örtünme, esirgeme  
BELİK: Saç örgüsü



DİDE: Göz  
 UMMAN: Deniz  
 AHİR: Son  
 GAMZE: 1-Süzgün bakış 2-Çene veya yanak çukuru  
 MEVT: Ölüm  
 MAH: Ay  
 CEMAL: Yüz güzelliği  
 HUY TUTMAK: Aksileşmek, sinirlenmek

**GİTME DURNAM GİTME NERDEN GELİRSİN**  
**(KIRKLAR SEMAHI)**

**Yöre:** ERZİNCAN / Tercan

**Kaynak kişi:** Âşık İsmail AYDIN (Daimi)

**Derleyen:** Adnan ATAMAN

**(AĞIRLAMA) (I)**

GİTME DURNAM GİTME NERDEN GELİRSİN  
 SEN NAZLI CANANA BENZERSİN DURNAM  
 HER BAKIŞTA BENİ MECNUN EDERSİN  
 GÖNÜLDE MİHMANA BENZERSİN DURNAM

Bağlantı:

HAS NENNİ NENNİ  
 DOST NENİ NENNİ

KAŞLARINA MİM DUVASI YAZILIR  
 CEMALİNE TÜRLÜ BENLER DİZİLİR  
 SENİ SEVMEYENLER HAKTAN ÜZÜLÜR  
 PİR BALIM SULTANA BENZERSİN DURNAM

Bağlantı

**(PERVAZ) (II)**

PİR BALIM SULTANA BENZERSİN DURNAM  
 YÖRÜDE DİLBER YÖRÜ CANANA YÖRÜ  
 DURNAM GÖK YÜZÜNDE PERVANE DÖNER  
 DERTLİ AŞIKLARA BADELER SUNAR  
 ÂŞIKLARIN SENDEN İNAYET UMAR  
 TABİBE LOKMANA BENZERSİN DURNAM  
 PİR BALIM SULTANA BENZERSİN DURNAM

**(YÜRÜTME) (III)**

ALLAH ALLAH ALLAH ALLAH  
 HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY  
 BUGÜN BEN PİRİMİ GÖRDÜM  
 GELİR SALINI SALINI  
 SELAMINA KARŞI DURDUM

BAĞRIM DELİNİ DELİNİ (hüdey)  
 GELDEDİM YANIMA GELDİ  
 GAMZESİ SİNEMİ DELDİ  
 BİR İZZETLİ SELAM VERDİ  
 ALDIM SEVİNİ SEVİNİ (hüdey)

GAYNADI GARIŞTI GANIM  
 EZELDEN SEVERDİ CANIM  
 SEN BENİMSİN BENDE SENİN  
 DEDİM SEVİNİ SEVİNİ (Allah)  
 (DEDİM SEVİNİ SEVİNİ (hüdey)

GIYMATIN BAHA BIÇILMEZ  
 CEMALİN NURDAN SEÇİLMEZ  
 VAKİTSİZ GÜLLER AÇILMAZ  
 DEDİM GÜLÜNÜ GÜLÜNÜ (hüdey)

DEDEM OĞLU DER AĞLATMA  
 YÜREĞİM O DE DAĞLATMA  
 VARIP YADLARA BAĞLATMA  
 ZÜLFÜN TELİNİ TELİNİ (Allah)  
 (ZÜLFÜN TELİNİ TELİNİ ) (hüdey)

### **HAK BENİ YARATTI ADEM**

**Yöre:** ERZİNCAN

**Kaynak Kişi:** Ali YILDIRIM

**Derleyen:** Nida TÜFEKÇİ

HAK BENİ YARATDI ADEM  
 NUR VERDİ KENDİ NURUNDAN  
 CİHAN BANA ETTİ SİTEM (nenni)  
 NENİN BENİM GÜZEL YAVRUM (nenni)

HAK TÂLÂDAN GELDİ NİDA  
 ZUHR OLDU BAŞTAN AYAĞA  
 TENİM KARIŞTI TOPRAĞA (nenni)  
 NENİN BENİM GÜZEL YAVRUM (nenni)

CAN VERDİ CANIM ALMAYA  
 BİR GÜL VERDİ KOKLAMAYA  
 MELEKLER GELDİ SORMAYA (nenni)  
 NENİN BENİM GÜZEL YAVRUM (nenni)

ZUHR: Görünme, meydana çıkma

**KÂBENİN DALLARI BÖLÜK BÖLÜKTÜR**

**Yöre:** KARABÜK / Safranbolu

**Kaynak Kişi:** Sadi Yaver ATAMAN

**Derleyen:** Sadi Yaver ATAMAN

KÂBENİN DALLARI BÖLÜK BÖLÜKTÜR  
BENİM YÜRECİĞİM DELÜK DELÜKDÜR  
DÜNYA DEDÜKLERİ BİR GÖLGELÜKTÜR

Bağlantı

CANIM KABEM VARSAM SANA  
GÜZEL KABEM YANSAM SANA

EŞİM DOSTUM YÜKLESİNLER YÜKÜNÜ  
GOMŞULARIM HELÂL ETSİN HAKKINI  
BİLMEZ OLDUM BEN IRAĞI YAKINI

Bağlantı

KISMET EYLE YA MEVLÂ BİZE KÂBE'Yİ  
NASİB EYLE YA MEVLÂ VARUP GELMEYİ

EVLERİNİN ÖNÜ MEKTEP NENNİ  
MEKTEPTE OKURLAR TEBBET NENNİ  
GÜVEYİNİN ADI MEHMET NENNİ

NASİP: Payına düşen bölüm;  
NASİP ETMEK: Eriştirmek, elde etmesini sağlamak  
TEBBET: Kur'an okumaya yeni başlayanların ilk öğrendikleri bölümlerden biri

**KIR AT BU DAĞLARI AŞMALI BUGÜN**

**Yöre:** SİVAS / Divriği

**Kaynak Kişi:** Âşık Ali KIZILTUĞ

**Derleyen:** TRT İSTANBUL RADYOSU THM MD.

KIR AT BU DAĞLARI AŞMALI BUGÜN  
DOSTUN ELLERİNE (ömrüm) DÜŞMELİ BUGÜN  
YÂRİNEN DEVRANIM SOHBETİM BUGÜN  
NENNİ NENNİ NENNİ GÜL NENNİ NENNİ

AÇILSIN LALELER AÇILSIN GÜLLER  
GÜLLERİN DALINDA (ömrüm) ÖTSÜN BÜLBÜLLER  
HELE NENNİ NENNİ DE NENNİ DOST NENNİ  
NENNİ NENNİ NENNİ GÜL NENNİ NENNİ

ŞU GURBETİ İCAD EDEN ONMASIN  
 AY DOĞSUN ÜSTÜNE (ömrüm) GÜNEŞ DOĞMASIN  
 VUR SUN FELEK SİLLESİNİ KALKMASIN  
 HELE NENNİ NENNİ DE NENNİ DUR NENNİ

AÇ KOLLARIN SEMAH EYLE  
 DEM-İ DEVRANA DÖNSÜN  
 GÜLÜM NENNİ NENNİ DE NENNİ  
 HELE NENNİ DE DUR EYLEN

GAHİ BÜLBÜL GAHİ GÜLLER  
 AĞLADIKÇA VEREM EDER  
 BEN BÜLBÜLÜM AŞK DESELER  
 DEM-İ DEVRAN KILAR ÖTER  
 HELE NENNİ NENNİ DE NENNİ

DOST CAN YOLDAN DUR  
 AYRILANLAR EĞLEN DUR  
 EĞLEN DUR DİNLEN DUR  
 AÇ KOLLARIN İKİ TARAF IRGALAN  
 GÜLÜM NENNİ NENNİ DE NENNİ  
 CANIM NENNİ NENNİ DE NENNİ

AH-Ü ZAR ELİNDEN COŞ EDEN DİLBER  
 HER GELİP GEÇTİĞİN YOLLAR AĞLASIN  
 DEMEDİM Mİ FANİ DÜNYA GÜLDÜRMEZ  
 ÂŞIK OLAN DEMİ DEMİ DEVRAN EYLESİN  
 HER DEM CANAN AŞKINA HÜ HÜ.....  
 GÖNÜL GAMLI FENDLİ DÜNYANIN HALİ  
 GÖSTER YOLLARIMI BEKTAŞI VELİ  
 FELEK NENNİ NENNİ NENNİ DOST NENNİ  
 DEMEDİM Mİ FANİ DÜNYA BAKİ OLMAZ

EĞER YOLCUYUSAN YOLLARDA DURMA  
 FELEK DÖNDÜYSE YAPTIĞINA ALDANMA  
 KİM GÜLMÜŞ DÜNYADA KAYGI OLSUN FELEĞE  
 ÇOK YANSIN AĞLASIN HEM CANDAN DİLBER  
 HELE NENNİ NENNİ NENNİ DOST NENNİ  
 GURBAN NENNİ NENNİ NENNİ NENNİ DE DUR EYLENEYLEN DUR DİNLEN DUR

ONMAK: İyileşmek, düzelmek  
 DEM: Zaman, çağ  
 IRGALANMAK: sallanmak  
 FEND: Düzen, hile

**MURSAL'DAN ÇIKTIM HEKME'YE DOĞRU (BARABAR)**

**Yöre:** SİVAS / Divriği

**Kaynak Kişi:** Âşık Ali KIZILTUĞ

**Derleyen:** TRT MÜZİK DAİ. BAŞK. THM MD.

MURSAL'DAN ÇIKTIM HEKME'YE DOĞRU  
BİR GELİN YAVRUMA ÇAĞIRIYI NENİN NENİN NENİN  
DEDİM BACIM NERELİSİN DEDİ MURSAL'LI  
YOLDAŞ OLAM ŞU YOLLARDA BARABAR

Bağlantı:

BARABAR BARABAR BARABAR  
ÖLEK ÖLEK ÖLEK BARABAR  
GELİN DEDİ BU YONCALIK GAYRI ÇAMIRLIK  
BİR AHD EYLEDİM Kİ GARDAŞ OF OF O DA ÖMÜRLÜK  
ALİ'Mİ SALMIYI ZALİM AYRILIK  
MEKTUP YAZAK ŞU YOLLARDA BARABAR

OĞLAN DEDİ TANIMAM Kİ YAZAYIM  
GOYVER BACIM ŞU DAĞLARI GEZEYİM  
EVLİYİSEN SENNER NASIL GİDEYİM  
BEN AYRILDIM GARŞI YOLDAN BARABAR

Bağlantı

GELİN DEDİ ŞU GEDİĞİ SAVUŞTUR  
GORKİYİM ALLAH ALİ NERDEYSE BANA KAVUŞTUR  
GARDAŞ ORUYACA BENİ YOLLA BARABAR

Bağlantı

OĞLAN DEDİ Kİ BEN ÖLEM BACIM  
EKİN DEĞMİŞ KEÇEYE DÖNMÜŞ SAÇI  
İŞTE BEN ALİ'YİM CANIMIN İÇİ  
YOL ÜSTÜNDE AĞLADIRLAR Kİ BARABAR

Bağlantı

MURSAL: Divriği'ye bağlı bir köy  
HEKME: Mursal köyü yakının da bir yerleşim yeri  
AHD ETMEK: Söz vermek, yemin etmek

Bütün bu Nenni/Ninni'li söz kalıplarının türkü metinlerinde yer almasının kökeni kadınların Antik dönemlerde Venüs yıldızı ile özdeşleşen Tanrıça İnanna'ya (Nenni/Ninni/İnin/Nana/Nene) olan inançları ve bu inançlar bağlamında kalıplaşmış dualardır. Tanrıça İnanna, antik dönemlerde Sümer'de *kadın-evlenme-doğum-bebek-çocuk-uyku* gibi konularla ilişkili durumlarda sıkıntıya uğrayan kadının her an sığındığı

ve koruma altına alınıp yardım gördüğü bir kutsal gücü temsil etmektedir. Halk türküleri gerek söz gerekse ezgi olarak eski kalıplar üzerine daima yeni olay, kişi, yer ismi vb. kelime ve kelime gruplarıyla güncellenmektedirler. Türkülerin; Anadolu'da binlerce yıl sürmüş geleneklerle etkileşerek tanrıça İnanna'ya övgü dolu sözlerin de bulunduğu eski dua ve şiir metinlerinden ve ezgilerden izler taşıması çok doğal sayılmalıdır.

Her ne kadar Anadolu sahasında yazıya geçmiş türküler arasında Karacaoğlan'ın bir şiirinde geçen *Ninni* kelimesinden dolayı kimileri bu kelimenin Anadolu'daki ilk kullanımını 16. YY. dolaylarına getirmekte ise de halk türkülerinin ve türkü geleneğinin Karacaoğlan'dan çok eskilere dayandığı da gerçektir. Kuşaktan kuşağa aktarılarak varlığını sözlü gelenekle sürdürmesi, Ninni'nin kullanımının halk türkülerinden çok daha önceki Anadolu uygarlıklarına, şiir ve edebiyatından ibadet biçimlerine; tanrılara ve tanrıçalara yalvarma dualarından, antik Anadolu ve Hitit-Mezopotamya-Sümer ilişkili bir kültür alışverişi coğrafyasına kadar dayandırmayı gerekli kılmaktadır. Bu etkileşim sadece inançlar bağlamında olmayıp kültür – sanat dâhil yaşamın hemen hemen her alanında olduğuna dair birçok delil bulunmaktadır. Sözelimi Hititlerde ölünün külleri kutsal sayılır, onlara karşı özel bir saygı gösterilirdi. Küllerin konduğu kap toprağa gömülürdü. Bu kaplar genellikle topraktan yapılmış küçük çömleklerdi. Öte yandan bu kül, kemik koyma kapları arasında tunç, başka türden alaşım kaplar da görülmüştür. Bu maden kap yapma geleneği ise Mezopotamya kaynaklıdır. Demek Hititler, bu alanda komşu kültürlerden birtakım inanç unsurları almakta sakınca görmemişlerdir. Bu durum kültürlerarası inanç kaynaşmalarının kaçınılmaz bir sonucudur.<sup>14</sup> Bir başka örnek de tanrıça İnanna'nın benzer bir isimle Hitit tanrıçaları arasında yer almasıdır. Hitit tanrıçalarından "Hannahanna"<sup>15</sup> günümüzdeki "Anneanne" karşılığına denk geliyordu. Anlamca aynı olan bu kelimeler tanrıça İnanna (İnnanna) ile fonetik olarak da çok yakındır. Bu nedenle Anadolu kültürleriyle Sümerlilerin kültürü arasında Mezopotamya üzerinden bir alışverişin olduğu apaçık bir gerçektir.

Anadolu'ya "Balı-Balı" söyleyerek gelen Oğuz kadını, birdenbire kucağındaki yavrusuna neden "**Ninni**" söylemeye başlamıştır? Bir başka ifadeyle Anadolu'ya gelince "Balı-balı"lar "Ninni"ye nasıl ve niçin dönüştü? İşte bu değişimin nedeni Anadolu'nun antik kültür kökenlerinde gizlidir. Bu tezimizi şimdilik tespit ettiğimiz 170 halk türküsünde ve Semahlarda yerli yersiz, anlamlı anlamsız geçen "Ninni/Nenni" kelimesi ve bu kelimeye ilişkin en az 40 kadar kelime grubu doğrulamaktadır. Bu türküler özellikle "*kadın-evlenme-doğum-bebek-çocuk-uyku*" temalarıyla bezelidir ki, bu da başta "kadınları" olmak üzere Anadolu'nun kadim kültür katmanlarının Sümerliler ile Mezopotamya üzerinden karşılıklı kültür-sanat ve ticari ilişkilerine dayanan Tanrıça İnanna'ya (Ninni'ye) olan sığınmacı inançlarından dolaydır.

<sup>14</sup> <http://www.definelerim.com/eski-anadolu-da-olum-inanislari-t276.html>

<sup>15</sup> Bkz. Marshall Cavendish, *Gods, Goddesses, and Mythology*, Marshall Cavendish Corporation, New York 2005, s. 695.

Mezopotamya antik kültür geleneğinde telli çalgılarını çalmaya başlamadan önce müzisyenlerin ellerini temizlemek amacıyla yıkamaları bir gelenek olup çalılıp seslendirdikleri pek çok şarkı Tanrıça İnanna'yı (Ninni'yi) anlatıyordu.<sup>16</sup> Gerek geleneksel müzik uygulamalarında gerekse bu ezgilerle seslendirilen şiir metinlerinde en çok ismi geçen Ninni yani Tanrıça İnanna'nın günümüz ninnilerinde ve Anadolu halk türkülerinde izinin olmaması düşünülemez. Bugün doğrudan tanrıça İnanna'yı baştan sona konu bütünlüğü içinde anlatan bir halk türküsünün bulunması beklenemez. Ancak, 10. yy.dan bu yana Oğuzların Anadolu'daki kadim kültürlerle birlikte ve iç içe yaşadıkları göz önüne alındığında, etkileşimin olmadığını ve bu etkileşimin tek taraflı olduğunu savunmak asla inandırıcı olamaz. Bu nedenle tanrıça Ninni'nin Sümer-Anadolu eksenindeki varlığı, etki alanı ve kültür-sanat ürünlerine geçmesi çok doğaldır. Bununla beraber Tanrıça İnanna (Nenni/Ninni) sadece Anadolu'da benimsenmiş değildir. Mezopotamya ve civar halklarının ortak değeri olmasının yanı sıra İnanna kültü ticaret, göç vb. yollarla çok uzaklara da taşınmıştır. Tıpkı yakın zamanlardaki "El Nino" kasırga adının Amerika'ya taşınması gibi. Anlamı "küçük çocuk" olan "El Nino" tüm dünyaca bir küresel haber olarak günlerce paylaşıldı. Buradaki "Nino" ile Anadolu halk türkülerindeki "Ninno" kelimesi anlamca ilişkilidir. "El Niño" İspanyolca "küçük çocuk, velet, kız çocuğu" anlamlarına gelmektedir. İtalyan ninnilerinde de tıpkı Anadolu örneklerindeki ninniler ve türkülerdeki gibi "Ninni" ve bu kelimedenden bozma kelime grupları yer almaktadır. Bunlardan bazıları şunlardır:<sup>17</sup>

**Ninna nanna** il mio ciocione  
E di pane non ce n'è un boccone  
Né del crudo e né del cotto  
Né del macinato troppo.

Bir başka örnek:  
Fai la **nanna**, che tu crepi  
Ti portassino via i preti  
Ti portassino al camposanto  
Fa' la **nanna**, angelo santo

Bir başka örnek:  
**Ninna** oh **ninna** oh  
che pacenza che ce vò  
mo te sbatto pe' gli comò  
ohò! ohò! ohò!

<sup>16</sup> <http://www.dl.ket.org/humanities/connections/class/ancient/mesopmusic.htm>

<sup>17</sup> "Ninna Nanna" adıyla anılan bu ninni Pia Calamai isimli bir ortaokul öğretmeni tarafından 1965 yılında Tuscany şehrinde derlenmiştir.

Şu örnek İtalyan Ninnisi ise yukarıda örneklenen Anadolu halk türkülerindeki Ninni söz kalıplarına çok benzemektedir:<sup>18</sup>

Süennë nghênnêtòèrë, nghênnêggénd' òh  
e nghênn'a ccussë figghjè assoléménd' òh ...

**Ninnênênnë e nninnênênnë**

u lupë s'ha mmêngiàtë la pecoréll' òh ...  
Pecoréllë mië, comë faciëst' òh  
quënnë mmòcch'o lupë tē vēdistë? òh ...

Yukarıdaki İtalyan ninnisinde geçen "**Ninnênênnë e nninnênênnë**" söz kalıbı ile Anadolu halk türkülerinde geçen söz kalıplarından "**ninno ninno nino**" veya "**nine ninnene ninom**" arasındaki muazzam benzerliğin nedeni tarihin çok derinlerinden gelen kültür katmanlarında, göçler ve diğer sebeplerle kaçınılmaz olan kültürel etkileşimlerde aranmalıdır.

Anadolu halk türkülerinden bir başka örnekte ise Ninni; "ninno" ve "nino" olarak geçmektedir:

**KARPUZ KESTİM YİYEN YOK**

**Yöre :** ANKARA / Haymana

**Kaynak Kişi :** Remzi COŞKUN

**Derleyen :** Muzaffer SARISÖZEN

KARPUZ KESTİM YİYEN YOK (ağam yâr yâr, paşam yâr yâr)  
HALİN NEDİR DİYEN YOK (ninno ninno nino yâr)  
AYRILIK GÖMLEĞİNİ (ağam yâr yâr, paşam yâr yâr)  
BENDEN BAŞKA GİYEN YOK (ninno ninno nino yâr)

KARPUZ KESTİM SULANDI (ağam yâr yâr, paşam yâr yâr)  
GİNE GÖNLÜM BULANDI (ninno ninno nino yâr)  
ELA GÖZLÜM BOYNUNA (ağam yâr yâr, paşam yâr yâr)  
MAVİ DOLAK DOLANDI (ninno ninno nino yâr)

Bir başka türkümüzde (Ninne Ninne) kalıbı şu şekilde geçmektedir:

<sup>18</sup> Luisa Del Giudice (for Elena), "Ninna-nanna-nonsense? Fears, Dreams, and Falling in the Italian Lullaby", *The Italian Lullaby, Oral Tradition*, 3/3 (1988), p. 270-293.



## EVLERİNİN ÖNÜ YONCA (NİNNE NİNNE)

**Yöre: KERKÜK**

**Kaynak kişi: Abdülvahit KÜZECİOĞLU**

**Derleyen: Emin ALDEMİR**

EVLERİNİN ÖNÜ YONCA  
YONCA KALKMIŞ DAM BOYUNCA  
BOYU UZUN BELİ İNCE

Bağlantı:

NİNNE YAVRUM NİNNE  
ESMER YAVRUM NİNNE NİNNE NİNNE

Sonuç olarak, sözünü ettiğimiz “Ninni, Nenni, Nen, Nene, Anne, İnanna” ile “anne-kadın-çocuk-bebek-uyku” ilişkisi Anadolu’da birçok ninnide, türküde ve semahlarda yer almaktadır. Asıl metinlerin yanında daha çok tamamlayıcı sözler gibi yer alan bu kelimelerin adresi bize göre Sümerlilerin Tanrıçası **Ninni** yani **İnanna**’dır.

### Kaynakça

- GELB, J. *The Name of the Goddess Innin*, Journal of Near Eastern Studies, 19. Cilt, No. 2 (Apr., 1960).
- MONAGHAN, Patricia. *The Goddess Path - myths, invocations and rituals*, U.S.A. 1999.
- OSTLING, Richard N. *The Search of Mary, Handmaid or Feminist*, The Time, Aralık 1991.
- FARSAKOĞLU, Ayşe. *Türk Ninnilerinde İslami Motifler*, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı, Erzurum, 2006.
- ÇELEBİOĞLU, Amil. *Türk Ninniler Hazinesi* (TNH), İstanbul -1982.
- ALPTEKİN, Ali Berat. “Ninni”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (TDEA), Devirler/İsimler/Eserler/Terimler, S. VII. İstanbul 1985-1986.
- CAVENDISH, Marshall. *Gods, Goddesses, and Mythology*, Marshall Cavendish Corporation, New York 2005.
- DEL GIUDICE, Luisa (for Elena), “Ninna-nanna-nonsense? Fears, Dreams, and Falling in the Italian Lullaby”, *The Italian Lullaby, Oral Tradition*, 3/3 (1988): 270-293.
- KRAMER, Samuel Noah. “u<sub>5</sub>-a a-u<sub>5</sub>-a: A Sumerian Lullaby (with Appendix by Thorkild Jacobsen)”, in *Studi in onore di Edoardo Volterra*, Università di Roma: Milano 1971.

### İnternet Siteleri:

- <http://www.definelerim.com/eski-anadolu-da-olum-inanislari-t276.html>
- <http://www.dl.ket.org/humanities/connections/class/ancient/mesopmusic.htm>

## TÜRKİYE'DE "ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK" BAĞLAMINDA HALK MÜZİĞİ ARAŞTIRMALARININ GEREKLİLİĞİ

**F. Reyhan ALTINAY**

EÜ DTM Konservatuarı Ses Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi, Doç. Dr.

### ÖZET

Bu makalede "çokkültürlülük" konusuna, halk müziği penceresinden ve ülkemizin çok kültürlü yapısına örnek bazı yöreler ile bu yörelerin müzik unsurlarından yola çıkılarak bakılacaktır. Çokkültürlülük bağlamında "müzik" olgusunun incelenmesi geleneksel pratiklerin içerisinde müzik türleri, çalgılar ve çeşitli ses kaynakları, seslendirme ve çalma pratiklerinden oluşan müziksel icralar, müzik eşliğinde oyun, dans vb. kalıp davranışların sergilenmesi, müzik ve söz sanatları, müziğin icra edildiği ortamlar ve mekânlar, müziğin icra edildiği zamanlar, müzik icrasını izleyenlerin tutum ve davranışları gibi pek çok unsurun da eşzamanlı olarak incelenmesini içerir. Ülkemizde 20. yy. ortalarından itibaren kır ve kent yaşamının iç içe geçen karmaşıklığında, tek tip bir müzik incelemesinden bahsedilebilmesi olanağı ortadan kalkmıştır. Ülkemizin hemen her yöresinde yaşayan/yaşatılan müzik geleneklerimizin çeşitliliği göz önüne alındığında, kentsel müziğin yerel müzik ile iç içe geçtiği gözlenen bu yörelerde "çokkültürlülük" bağlamında halk müziği araştırmalarının yapılması ihtiyacı iyiden iyiye hissedilmektedir. Bu bağlamda, bu makalede ülkemiz halk müziğine "çokkültürlülük" penceresinden yaklaşılmasının gerekliliği üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Türkiye, Halk Müziği, Çokkültürlülük, Şehir-köy

### ABSTRACT

#### THE NECESSITY OF FOLK MUSIC RESEARCHES IN THE CONTEXT OF MULTICULTURALISM IN TURKEY

In this article, multiculturalism will be examined paying attention to the structure of our country's multicultural folk music window of some regions and some musical elements of these regions. In the context of multiculturalism, the examination of "music" simultaneously includes examining of music genres in traditional practices, instruments and various sound sources, vocalizations and performing of musical executions, dances accompanied by music, dance etc., a lot of elements just like exhibiting mold behaviors, music and word arts, execution environments and locations in which music performed, timings and schedules of performing music, attitudes and behaviors of followers in the execution of music. In our country, in the nested complexity of rural and urban life, it is impossible to mention the only examining type of music since the middle of 20th Century. Almost every region of the country living / kept alive given the variety of traditions music, urban music, seen in this region are closely intertwined with the local music, the need for researches on folk music felt good to better in the context of "multiculturalism". In this context, this article will focus on the necessity of our country's folk music in the perspective of multiculturalism window.

**Key words:** Turkey, folk music, multiculturalism, city – village.

## GİRİŞ

Bu makalede “çokkültürlülük” konusuna, halk müziği penceresinden ve ülkemizin çok kültürlü yapısına örnek İzmir kenti ile İzmir’in çevre ilçe ve köylerindeki müzik unsurlarından yola çıkılarak bakılacaktır. İnsan ve kültür ilişkisi bakımından evrensel, ulusal, yerel değerlerin aynı zaman diliminde ve belli bir mekân bağlamında bir arada var olabildiği çağımızda, “çokkültürlülük” kavramı ile bu kavramın çevresindeki unsurların araştırılması, incelenmesi ve anlamlandırılması ihtiyacının öne çıktığı gözlenmektedir.

Çokkültürlülük bağlamında “müzik” olgusunun incelenmesi ise çeşitli kültürel topluluklara özgü geleneksel pratiklerin içerisinde müzik türleri, çalgılar ve çeşitli ses kaynakları, seslendirme ve çalma pratiklerinden oluşan müziksel icralar, müzik eşliğinde oyun, dans vb. kalıp davranışların sergilenmesi, müzik ve söz sanatları, müziğin icra edildiği ortamlar ve mekânlar, müziğin icra edildiği zamanlar, müzik icrasını izleyenlerin tutum ve davranışları gibi pek çok unsurun da eşzamanlı olarak incelenmesini içerir.

Ülkemizde halk müziği araştırmaları büyük çoğunlukla “kırsal alanlarda” belli bir geleneğin – düşün, yas törenleri, dinsel ritüeller, geçiş dönemleri ve mevsimlik pratikler – çevresindeki sözlü kültür ürünlerinin derlenmesi ve kaydedilmesi olarak algılanmıştır. Buna karşılık 20. yy. ortalarından itibaren kır ve kent yaşamının iç içe geçen karmaşıklığında, tek tip bir müzik incelemesinden bahsedilebilmesi olanağı ortadan kalkmıştır. Ayrıca, tarihsel, toplumsal ve coğrafik yapısı itibariyle “kültürel çeşitliliğin” adeta bir şölene dönüştüğü ülkemizin her yöresinde aynı türde müziksel unsurların var olduğunu söylemek, bilimsel ve kültürel bağlamda olanaklı değildir. Bu açıdan bakıldığında, özellikle büyük kent konumundaki merkezler başta olmak üzere kültürel çeşitliliğin gözlemlendiği bütün yörelerimizdeki müzik türlerinde “çokkültürlülük” izlerini takip etmek mümkündür.

Türk halk müziği ürünlerinde yörelerin kendine özgü müziksel karakteristiğini ifade eden “ortak kalıp ezgiler (=çekirdek ezgi kalıpları)” bulunurken; çokkültürlülüğün öne çıktığı merkezlerden derlenen halk müziği ürünlerinde az rastlanır, zengin bir melodik yelpazeyle karşılaşılır. Böylesi alanlardan derlenen halk ezgilerinde Türk müziği makamlarının bütün ihtişamıyla yaşadığını görmek mümkün olup ezgilerin icralarında “halk müziği – geleneksel sanat müziği – çoksesli müzik” türlerine özgü çalgıların çeşitliliği de dikkat çeker. Bu türden yörelerimizdeki türkülerin, uzun havaların söyleyiş/seslendirilme biçimleri (=tavri) ve türkülerde kullanılan yerel dil özellikleri ile bu yörelerdeki geleneksel – dinsel pratikler (ritüeller) bağlamındaki müzik unsurlarının kente taşınmış örneklerinin varlığı da çokkültürlülüğe ilişkin bir başka önemli göstergedir.

Ülkemizin hemen her yöresinde yaşayan/yaşatılan müzik gelenekle-rimizin zenginliği ve çeşitliliği göz önüne alındığında, kentsel müziğin yerel müzik ile iç içe geçtiği gözlenen bu yörelerde “çokkültürlülük” bağlamında halk müziği araştırmalarının yapılması ihtiyacı iyiden iyiye hissedilmektedir. Bu bağlamda, bu makalede Türkiye kültür coğrafyasının bir tür bileşkesi konumundaki illerimizin başında gelen ve “çokkültürlü” yapısıyla öne çıkan bir alan olarak “İzmir” kentimizdeki

mevcut dinsel, geleneksel, kültürel toplulukların bağlamında müzik türlerinin, müziksel pratiklerin, çalgıların, müzik dağarlarının neler olduğu; seslendirme biçimlerinin nasıl olduğu ve bu kültürel bağlamda ne anlam taşıdığına ilişkin örnek bir araştırma modeli sunularak, ülkemiz halk müziğine "çokkültürlülük" penceresinden yaklaşılmasının gerekliliği üzerinde durulacaktır.

### *Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve*

"Kent, köy, kırsal, gecekondu, varoş" vb. kavramlar demografik yapıların sınırlarını belirttiği kadar toplumbilimlerinin de laboratuvarlarına işaret eder. 20. yy.ın ortalarından itibaren dünyada ve ülkemizde belirginleşen nüfus hareketleri ve göç olgusunun bir sonucu olarak, köy – kent ikileminin "gecekondu, varoş" gibi yapılarla kırılanlaştığı ve melezleştiği görülür. Bu değişimin yönü Asya, Afrika, Latin Amerika gibi ülkelerde sadece kırsal alandan kente doğru değil, aynı zamanda farklı bölgelerden belirli merkezlere doğru olurken, ülkemizde 1950'li yıllardan itibaren köyden – kente doğru özellikle İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlere yönelik olmuştur.

*"1927'den 1950 genel nüfus sayımına kadar nüfusun yerleşim alanlarına göre dağılımında dikkate değer bir farklılık gözlenmemektedir. 1950 yılında nüfusun % 25'i kentsel alanlarda yaşarken, 1980'de bu oran % 43.9'a yükselmiştir. Kırsal kesimde yaşayan nüfusun oranı ise % 75'den % 56.1'e düşmüştür... 1950'li yıllardan sonra Doğu Marmara, Ege, Çukurova ve Orta Anadolu'nun bazı kentlerine açık bir şekilde göç olmuştur. Aynı yıllarda Türkiye'nin doğu kesimi ile batı kesimi karşılaştırıldığında batı kesiminin göç ile nüfus kazandığı görülmekte; Doğu Anadolu, Güney Anadolu, Karadeniz ve İç Anadolu'nun bazı illerinin nüfus kaybettiği izlenmektedir."*<sup>1</sup>

Türkiye'de modernleşmenin miladı Cumhuriyet dönemi ve dönemin ideolojisi de "Batılılaşma" olarak belirlenmiş ise de Batılılaşma yönündeki hareketlerin başlangıcının Tanzimat dönemine kadar uzandığı bilinmektedir. Bununla birlikte Batılı anlamdaki bir modernleşmeden ziyade "merkez – çevre" ilişkisi bağlamında bir kültürlenme modelinin yansımalarının yaşandığı ülkemizde 1950'li yıllardan günümüze "köy – gecekondu (varoş) – kent" üçlemesinin iç içe geçmiş görünümü dikkat çeker.<sup>2</sup>

Osmanlı imparatorluğu döneminde ise İstanbul, Bursa, Edirne, Harput, Urfa, Diyarbakır vb. gibi büyük kentlerin birer ticaret merkezi konumunda oluşu; Osmanlı – Türk – Müslüman kimliğine sahip nüfusun Hıristiyan, Yahudi vb. gibi farklı dinsel, Rum, Ermeni vb. gibi farklı etnik gruplarla birlikte bu merkezlerde "kentsel" nitelikte bir yaşam tarzını sürdürmelerine olanak sağlamıştır. Bu merkezlerin dışında Anadolu'da yaşayan halkın ise tarım ve hayvancılığa dayalı "kırsal" yaşam tarzının hâkim olduğu "köylülük" bağlamında kültürünü biçimlendirdiği görülür. Dolayısıyla

<sup>1</sup> Ercan Tatlıdil, *Kentleşme ve Gecekondu*, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 47, E.Ü. Basımevi, İzmir, 1989, s. 25.

<sup>2</sup> Bkz. Caner Işık – Nuran Erol, *Arabeskin Anlam Dünyası Müslüm Gürses Örneği*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, ss. 53 –54.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde “kır toplumu” ve “kent toplumu” belirgin bir biçimde ayrılmışken, Cumhuriyet döneminden itibaren “kır – kent sürekliliği” (*folk – urban continuum*) yeni medeniyetimizin yeni hayat tarzını “inşa” etmiştir.

*“Kır toplumu (folk society) “Modern” kent – sanayi toplumlarının iktisadi ya da toplumsal – kültürel özelliklerinin hiçbirinin görülmediği varsayılan tüm tarihsel dönemlerdeki “ilkel” tarım toplumlarını anlatan bir terim. Kır toplumu kavramı kuramsal ve ampirik gerekçelerle, ayrıca ideolojik yanlılığı nedeniyle sık sık eleştirilmiştir. Kır – kent sürekliliği (folk – urban continuum) Kır toplumlarından kent toplumlarına geçişi anlatan bir kavram. Toplumların kendilerine özgü toplumsal, kültürel ve iktisadi özelliklerinin irdelemesi onların evrim çizgisinde farklı noktalara yerleştirilmesi sonucunu verecektir.”<sup>3</sup>*

İşte bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu’nun Türkiye Cumhuriyeti Devleti’ne en büyük bakiyesi de bu “çokkültürlü” toplumsal yapı olmuştur. II. Dünya savaşı sonrası İngiltere ve ABD başta olmak üzere sonradan önemli ölçüde göç almış olan ülkelerden Almanya, Fransa, İsviçre, Kanada, Avustralya gibi çokkültürlü toplumlar (*multi-cultural society*) için “kültürel çoğulculuk, çokkültürlülük, çokkültürcülük” gibi tanımlamaların öne çıktığı görülür.<sup>4</sup> Kültürel çoğulculuk veya çokkültürlülük kavramları demokrasi ve insan hakları bağlamında; sosyal adalet bakımından gelişkin ve eşitlikçi, refah toplumlarına gönderme yapan politik bir söylem<sup>5</sup> olarak algılanmakla beraber; kimi görüşler de bu kavramların ulus – devlet modeline karşıt bir yapıya işaret ettiği yönünde değerlendirmeler yapar.<sup>6</sup> Bundan daha dikkat çekici olan ise “küreselleşme” kavramının hâlihazırda gündemde olduğu 21.yy. dünyasında “kültürel farklılık” olgusunun karşısında birbirine benzer yapılar, kurumlar, yaşam tarzları inşa etmek suretiyle toplumları biçimlendirmek fikri hayata geçirilmektedir. Bu noktada C. Wulf, kültürel farklılıklardan yola çıkılarak, toplumsal barışın sağlanması bağlamında nasıl yararlanılacağı konusunda şu vurguyu yapar:

*“Küreselleşme tartışmasına şu anda egemen olan tek dünya zihniyetinin ışığında, görünümünün aldatıcı bir şekilde benzer olduğu yerlerde bile tarihsel ve kültürel farkları vurgulamak kaçınılmazdır. Diğerleriyle iletişimi mümkün kılan da budur. Eğer herkes kendindeki ve kendi kültüründeki ötekiliğin farkında olsaydı, bu öteki halk ve kültürlerin ötekiliğini anlamak ve ötekinin görüş açısından düşünmeyi mümkün kılacak heterolojik bir düşünme tarzı geliştirmek açısından yeni imkânlar ortaya çıkarırdı. Farklılıkların ve başkılığın giderek artan ölçüde farkına varılması ve kültürel çeşitliliğin tanınması, farklı kültürlerin ortak yönlerinin belirlenmesi imkânını ve onlar arasındaki bariyerlerin yıkılması sonucunu doğurur. Küreselleşmenin amaçlarından biri homojen dünyadır; bunun neticesinde, farklılıkları kavrama ve kabul etme esastır ve hatta şiddetli çatışmaları önlemeye yardımcı bile olabilir.”<sup>7</sup>*

<sup>3</sup> Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çevirenler: O. Akınhay – D. Kömürçü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, ss. 402 – 403.

<sup>4</sup> Gordon Marshall, *A.g.e.*, s. 126.

<sup>5</sup> Bkz. W. A. Haviland – H. E.L. Prins – D. Walrath – B. McBride, “Kültürel Çoğulculuk ve Çok Kültürlülük”, *Kültürel Antropoloji*, (Çev. İ.D. Erguvan Sarioğlu), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2008, s. 802.

<sup>6</sup> <http://web.inter.nl.net/users/Paul.Treanor/kultur.pdf> (Ocak, 2013) (Çev: Uğur Ü. Üngör).

<sup>7</sup> Cristoph Wulf, *Tarihsel Kültürel Antropoloji*, Dipnot Yayınları, Ankara, 2009, ss. 312 – 316.

18. yy’dan itibaren “ulus, millet, halk” kavramlarının tanımlanması ve anlamlandırılması noktasında “kültür” kavramına büyük bir önem atfedilerek, kültürün birleştirici, bütünleştirici gücünden yararlanılmıştır. Bu konudaki en önemli vurgulardan biri olarak, Atatürk’ün “Türkiye Cumhuriyeti Devletinin temeli kültürdür”<sup>8</sup> söylemi örnek verilebilir.

*“Herder’le birlikte ‘volk’ (halk) ve ‘nation’ (ulus) kavramlarının eş anlamda kullanılmasına da şahit oluruz. Bu eşanlamlılık, bundan sonra temel bir kullanım biçimi haline gelir. Dolayısıyla bütünlüğü kastedilen şey ‘halk’ kavramı üzerinden doğrudan doğruya ‘ulus’un kendisidir. Burada artık o ulusu diğer ulusal varlıklardan ayrı kılan, bu arada ona ‘ruhunu veren’ yani onu ayrı bir ulus yapan diğerlerine benzemeyen bir manevi dünyanın ‘tarihi’ ve bu tarihin yapıcısı rolünde onun ‘farklı kültürü’ öne çıkmaktadır.”*<sup>9</sup>

İngilizcede “folk” halk tabakası, “lore” bilgi, bilim anlamına gelir. “People” kelimesi de halk demektir ve bu terim bütün halk tabakasını yani aydını da cahili de bir arada ifade eder. Folklor terimini ilk kez kullanan W.J. Thomas bu terim ile daha çok köy, oba gibi kırsal alanda yaşayan okumamış ve cahil halk tabakasını kastetmiştir. Hatta “folk music” anlamında kimi zaman “peasant music” yani “köylü müziği” tanımlaması da kullanılmıştır. Halk müziği, halk tiyatrosu, halk edebiyatı, halk dansları vb. kavramlarda geçen ve İngilizcedeki “folk” karşılığı olarak kullanılan “halk” teriminin yüklendiği anlam içinde de “halk tabakası” yani yüksek öğrenim görmemiş ve hayat tarzı birbirine çok benzeyen, benzer ekonomik, kültürel ve sosyal hayat yaşayan insanlar anlatılmaktadır.

Halk kültürü (*popular culture*), geleneksel kültür (*traditional cultur*) ya da sözlü gelenek (*oral tradition*) kavramları 18. yy’da Avrupa’da seslendirilmeye başladığında, bu kavramların içerdiği kültürel öğeleri yaşayan/yaşatan bir “halk sınıfı” ile bu halk sınıflarını dışarıdan bakışla inceleyen “orta sınıf aydınlar”dan bahsedilebilmekteydi.<sup>10</sup> 19. yy. Avrupası’nda halk, bir toplumu oluşturan bireylerin tümü, ancak, medeni ve okur-yazar bir toplumda cahil kısım biçiminde tanımlanmakta iken; 19. yy. Türk toplumunda halk “havas” ve “avam” kavramlarıyla ikili bir sınıf bağlamında tanımlanmaktaydı.<sup>11</sup> A. Dundes ise halkın en az bir ortak faktörü paylaşan herhangi bir insan grubu olup bu grubu birbirine bağlayan faktörden daha önemlisi grubun kendine ait kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır, demiştir.<sup>12</sup>

*“Hiç kuşku yok ki burada halktan kastedilen ‘saf halk’ yani kozmopolit etkilerle bozulmamış olduğu varsayılan kırsal dünyanın insanıdır. Ulusa ait olan, değişmeden gelen ve içinde tarihselliği barındıran kültürü taşıyan işte bu kırsal dünya, yani köylülüktür. Kentliler ise ‘ulusal olmayan’ daha ‘evrensel’ ya da kozmopolit bir ‘yüksek kültür’ün tüketicisidir. ‘Halka’ yani ‘köylüye’ doğru yönelen 18. Yüzyılın bu romantik eğilimi, öncelikle etnoloji, folk çalışmaları (volkskunde), Alman filolojisi ve Alman tarihi*

<sup>8</sup> M. Kemal Atatürk’ün 1923 yılında Konya’da yaptığı bir konuşmadan alınmıştır.

<sup>9</sup> Kudret Emiroğlu – Suavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, Bilm ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, ss. 525 – 526.

<sup>10</sup> Peter Burke, *Kültür Tarihi*, (Çev. Mete Tunçay), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2008, s.23.

<sup>11</sup> Orhan Hançerlioğlu, “Halk”, *Toplumbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul, 1996, ss. 165 – 166.

<sup>12</sup> Metin Ekiçi, *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Geleneksel Yayınları 1, Ankara, 2004, s. 6.

*çalışmaları başta olmak üzere 'beşeri bilimler'in önem kazandığı Almanya'da esas olarak kökenleri ve farklılıkları kavramaya yönelmiştir."*<sup>13</sup>

Bu bağlamda, 13.yy.dan – 20. yy. başlarına kadar yedi yüzyıllık bir süreçte Osmanlı'da "emperyal" bir yapıdan, 20. yy.da Cumhuriyetle "uluslaşma" sürecine evirilen Türkiye için "çokkültürlülük" söyleminin diğer çokkültürlü toplumlara oranla daha az etkin olduğunu düşünmemiz olası değildir.

Ülkemizde "büyük şehir – kent" ya da "metropol" olarak nitelendirilen başlıca üç ilden söz edilebilir: İstanbul, Ankara ve İzmir. Türkiye siyasi haritasında yer alan bölgelerde "büyük şehir" tanımlamasına uyan diğer illerin nüfus yoğunluğu göz önüne alındığında ise bu üç ilimize oranla daha az heterojen bir kültürel yapının var olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte sözgelimi, Ege ile Marmara Bölgelerinin kesiştiği noktada yer alan Balıkesir, Bursa illeri ya da Akdeniz ile Güney Doğu Anadolu Bölgelerinin kesiştiği noktada Hatay gibi illerimizin kültürel ve müziksel görünümü tam anlamıyla "çokkültürlülük" bağlamında inceleme gerektirecek karakteristikleri bünyesinde barındırır. Kentlerin, kültürel bir bütün olması, etnik bütün olması, dinsel kurumlar – dinsel etkinlikler gibi özellikler bakımından irdelendiğinde ise "başlı başına bir bütünü" ifade ettiği de bir diğer önemli saptama olarak dikkat çeker.<sup>14</sup>

Türkiye'de halk müziği alanındaki ilk "müzikolojik" tespitleri ortaya koyan Mahmut Ragıp Gazimihâl, 1928 yılında Osmanlıca olarak kaleme alıp yayımladığı eserinde "şehir halk nağmeleri, şehir halk mûsikisi" tanımlamalarını kullandığı görülür: "*Binaenaleyh, Avrupa'da basılan Türk şarkıları arasında bâkir Anadolu ezgileri kadar Rumeli'nin ve şehirlerimizin halk nağmeleri de bulunabileceğidir.*"<sup>15</sup> Gazimihâl'in 1929 yılında yayımladığı diğer önemli eserinde de "şehir ve köy halk musikisi" tanımlamalarının yer aldığı görülür: "*Esasen, vaktiyle İstanbul gibi büyük şehirlerimizin halk musikleri ile köy musiklerimiz arasında hiçbir fark da yoktu...*"<sup>16</sup> Gazimihâl'in H.S. Karsel ile birlikte kaleme alıp yayımladığı kitabında da, Ankara'daki müziksel unsurlardan bahsedilirken bu kavramdan yararlanılmıştır:

*"Harp yılları içinde alatrka musiki hariçten gelip gidenlerle aileler arasında da taammüm etmeğe başladı. Fakat şehir halk musikisi hür ve müstakil bir şekilde ve hâkimiyetini kaybetmeden yine yaşıyordu; dışarıdan getirilen musikiden ayrı olan yerli musiki de ekseriyetle tesirini hiç kaybetmemişti."*<sup>17</sup>

M.R. Gazimihâl "şehir mûsikisi (yani klasik bestelerimiz)" ve "köy mûsikisi (yani Anadolu türkülerimiz)" diye nitelendirdiği bu iki türün "hakikatte" sanat ve anlatım bakımından birbirinden farklı olmadığına işaret ederek; bu ortaklığı köy mûsikilerinin,

<sup>13</sup> Kudret Emiroğlu – Suavi Aydın, *A.g.e.*, ss. 525 – 526.

<sup>14</sup> Doğan Ergun, *100 Soruda Sosyoloji Elkitabı*, 8. Baskı, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 226 – 227.

<sup>15</sup> M. Ragıp Gazimihâl, "Avrupalılar Tarafından Toplanan Türkülerimiz", *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbâlimiz*, Maarif Matbaası, İstanbul, 1928.

<sup>16</sup> K. Mahmut Ragıp, *Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları*, İstanbul Konservatuarı Neşriyatından Kitap: 2, Evkaf Matbaası, İstanbul, 1929, s. 14.

<sup>17</sup> M. Ragıp Kösemihal – H. Suphi Karsel, *Ankara Bölgesi Musiki Folkloru – Halk Ezgi, Çalgı ve Ayakoyunları Hakkında Notlar*, Numune Matbaası, İstanbul, 1939, s. 10.

şehir mûsikilerinin etkisinde kalması ve şehir mûsikilerinin de “yaratma, üretme” bağlamında “köy mûsikileri”ne pek çok şey borçlu olması ile açıklamaktadır:

*“Halk Türklerimiz ile klasik bestelerimiz arasında münasebet var mıdır? Bu soru bütün Avrupa’yı işgal eden bir meselenin aynıdır: Şehir musikileri ile köy musikileri arasındaki münasebetlerin mahiyeti nedir? Bu yoldaki münakaşaları tetkik neticesinde şuna inanıyoruz ki, köy musikileri şehirlerin tesirlerinden kurtulamadıkları gibi, şehir musikileri de köylü icatlarına pek çok şeyler medyundurlar..”<sup>18</sup>*

M.R. Gazimihâl bu iki bağlamdan kaynaklanan türküler ve oyun havalarının “makam/usul” karakteristiklerini açıklarken, Cumhuriyet döneminin önemli müzisyen/folklorcularından biri olan Ferruh Bey (Arsunar)’in tespitlerine de yer vererek, İstanbul, İzmir ve Konya gibi büyük merkezlere dikkat çekmektedir:

*“Konya’nın eski derebeylik türkülerinde mâhur, uşşak, hüzzam ile izahı mümkün terkipler vardır... Konya türkülleri yalnız birkaç İstanbul makamı ile izah edilebilmektedirler... Konya’nın yeni türküllerinde ise –ki harp senelerinden beri derebeyliğin havalarına galebeye başlamıştır– İstanbul’un piyasa makamları câridir. Mamafih Konya’nın daima en büyük dergâh merkezlerinden biri olduğu da unutulmamalıdır. Konya halk edebiyatı hakkında bir cilt yazan S. Nüzhet Bey bazı edebi vesikalarda, makam isimleri ve bunların yıldızlarla münasebetleri hakkında eski klasik musiki müelliflerini de meşgul eden mütaaalalar görüldüğünü söylemişlerdi. Konya’yı Erzincan ve Niğde havalisi kadar saf bir halkiyat merkezi sayamayız... Konya havalarının ise usullerinde de İstanbul tesirleri barizdir. Şunlar kullanılır: 9/8 (evfer), 4/4, 6/4 (Alaturkadaki sengin semai), 7/4 (alaturkadaki sengin devr-i hindi) bir de ¾ (alaturkadaki Yörük semai) bazen de 9/8 (fakat Garbi Anadolu’dakilerden külliyyen farklı)... **İzmir**, Aydın havalisi halk musikileri ise pek başka ve çok daha bakirdirler. En büyük kısmı Hüseyini, Tahir, Uşşak ile izah olunabilmektedir. Kalanlar ise nisbet sırasıyla Mâhûr, Nikriz, Hicaz pek nadiren Hüzzam ve en nihayet Zavil ile izah olunabilmektedirler. Bunlarda da seyir hürriyeti hâkimdir. Ekseriyetle minör temayül dikkate şayandır... Aydın vilayeti ritimleri çok canlı ve kahramancadırlar. Ferruh Bey diyor ki, Aydın’da “aydın usulü” dağlık taraflarda (yani Gölcük yaylası, Koçarlı, Boğaziçi yaylası civarlarında) 7/8 (alaturkada devr-i hindi) nadiren 10/8 (alaturkadaki curcuna) nadiren 10/16 (curcuna)... Bilhassa Aydın zeybekleri ile meşhur olduğundan orada en ziyade 9/8 (Aydın) kullanılır. Ağır ve yürükleri vardır. Her zaman İstanbul’daki mukabillerine benzemezler.”<sup>19</sup>*

“Şehir halk musikisi” ve “köy halk musikisi” ayrımı S. Şenel’in kategorilendirmesinde belirgin bir biçimde görülür: “Resmi ve özel saha araştırmalarının ortaya koyduğu en önemli sonuç Trabzon merkez musiki hayatının, köy musiki hayatı ile pek çok yönlerden farklılık gösterdiğiidir. Başka bir deyişle Trabzon’da en az iki çeşit halk musikisi karakteri vardır: **Şehir Halk Musikisi** ve **Köy Halk Musikisi**...”<sup>20</sup> Bu ikili kategorilendirme daha da detaylandırılarak, şehir halk musikisi tanımlamasının hangi bağlamlara tekabül ettiği belirtilmiştir:

<sup>18</sup> Gazimihâl, “Halk Türklerimiz ve Klasik Bestelerimiz”, a.g.e., 1928.

<sup>19</sup> Gazimihâl, “Türkülerde Makam ve Usul”, a.g.e., 1928.

<sup>20</sup> Süleyman Şenel, *Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul, 1994.



"Trabzon **şehir halk musikisinin** birkaç farklı karakterinden haberdar olabiliyoruz. Bunlar: 1. Ev, konak, mesire yerleri vs. gibi ortamlarda, kadın ve erkeklerin ayrı ayrı veya karışık olarak yaptıkları musikili toplantılarda icra edilen tipik şehir halk musikisi. 2. Köy muhitinden şehir muhitine taşınmış tipik bölgesel halk musikisi. (Horon musikisi vs. gibi) 3. Âşık musikisi. 4. Civar yörelerden (Erzurum, Kars, Erzincan, Gümüşhane, Rize, Giresun vd.) taşınmış komşu halk musikisi."<sup>21</sup>

M. Kaygısız'ın kent – köy ikilemi bağlamında halk müziğinin gelişim seyrini açıkladığı kitabında da şunlar belirtilmektedir:

"19. yy.dan itibaren kent – köy ilişkilerinin sıklaşması, kısmi sanayileşme, Batılılaşma çabaları, halk müziği ile divan müziğini yakınlaştırdı. Karşılıklı etkileşim oldu. Halk ezgi ve ritimleri divan müziğine, divan müziği makam – ezgi – ritim – usul ve çalgıları halk müziğine girmeye başladı. Böylelikle halk müziğinin gerek konuları, gerek ezgi – ritim ve biçimleri, gerek makamları, gerek estetik yönü gelişerek değişti. Çalgıları hem tür olarak çoğaldı, hem de doğal evrim sürecinde belli bir standarda yaklaştı. Çalgıların boyu, tel adedi, perde sayısı kesin olmamakla birlikte bölgesel bakımdan birbirine yaklaştı, benzedi. Divan müziğinde kullanılan çalgılarla, ritim, usul ve makamların halk müziğindeki etkisi yüzyılın sonunda kent merkezlerinde iyice belli oldu. Ut, kanun, klarnet ve santur gibi çalgılarla, müstezât, rast, hicaz, nikriz, hüseyini gibi makamların halk müziğinde de bulunması bu etkiyi kanıtlamaktadır. Ancak, yine de halk müziği, sanat müziği gibi standarda ulaşmadı."<sup>22</sup>

S. Ekici ise Elazığ – Harput müziğini incelediği kitabında "şehir müziği" ile "halk müziğinin" tam orta noktasında yer alan bir karakteristik yapıya dikkat çekmekte ve bunu tarihsel süreçlerle gerekçelendirerek şöyle belirtmektedir:

"Harput, 1085 yılında Türklerin eline geçmesi ile birlikte cami, medrese, hastane, çeşme, türbe ve saray gibi kurumlar yapılarak hızla şehirleşmeye ve önemli bir kültür merkezi olmaya başlamıştır. Bu kurumlarda çok sayıda mutasavvıf ilim adamı ve sanatkar yetişmiştir. Bu sanatçılar Harput kültürü ile Türk İslâm kültürünün sentezinden oluşan eserler vermiş, şairler şiirler yazmış ve adı bilinmeyen bestekârlar da Harput'taki saraylarda, konaklarda bu şiirleri bestelemişlerdir... Tasavvuf ve Türk sanat müziği ile birlikte Harput ve çevresindeki insanların yaşadıkları çeşitli olaylar karşısındaki duygularını şiirlere dökerek seslendirmesi sonucu yakılan ve dilden dile dolaşarak anonim halk müziği ürünleri arasına girmiş türkülere de rastlamak mümkündür. Bu türkülerin bazılarının bestekârı bilinmekle birlikte büyük bir çoğunluğunun kim tarafından, ne zaman yakıldığı bilinmemektedir. Harput türküleri, meçhul kişiler tarafından yakıldıktan bir süre sonra gerek söz, gerekse melodi eklenip çıkarılması ile topluma mal olmuştur. Görülüşü gibi Harput müziği; Türk halk müziği ile İslâmiyet'in kabulünden sonra çıkan Tasavvuf müziğinin, daha sonraki saray veya şehir müziği ile harmanlandığı bir bölgedir."<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Süleyman Şenel, A.g.e., ss. 132 – 133.

<sup>22</sup> Mehmet Kaygısız, *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 182 – 183.

<sup>23</sup> Savaş Ekici, *Elazığ Harput Müziği*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009, ss. 31 – 34.

Y. Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi’nin “Halk Musikisi” maddesinde de “klasik musiki” türü ile karşılaştırmalı olarak açıkladığı paragrafta şunları belirtir:

*“Dar mânâsıyla ‘Türk Musikisi’ dediğimiz zaman, Anadolu ve çevresindeki ülkelerde yaşayan veya yaşamış olan halk musikisini anlıyoruz. Bu musiki, büyük merkezlerden uzaklaştıkça, klasik musikimize yaklaşır. Meselâ İstanbul, İzmir, Bursa, Edirne, Konya gibi büyük tarihi Türk kültür merkezlerinde ve hemen hemen Meriç’ten Avusturya sınırlarına kadar Balkan Türklüğü’nün vaktiyle yaşadığı ve umumiyetle ‘Rumeli’ dediğimiz ülkelerdeki halk musikisi, hemen hemen tamamen Klasik Türk Musikisi kaidelerine dayanmaktadır ve üslup farkları bile ehemmiyetsizdir... Büyük merkezlere yakın çevrelerde teşekkül eden halk musikisi mahsulü ve sahibi meçhul türkülerin, çok defa klasik musikimizin şarkıları ile ayırt edilebilmeleri imkânsızdır... Bazı makam ve usuller, halk musikisinden klasik musikiye geçip yerleşmiştir.”<sup>24</sup>*

Türk halk müziği alanındaki bilgi birikiminin, sistemli olarak Cumhuriyet döneminden itibaren oluşturulmaya başlandığı ve halk müziği ürünlerinin bu dönemden başlayarak belgelendirildiği göz önüne alındığında; yerel/geleneksel müzik türlerine ilişkin tanımlamalar ve terminolojik çözümler için biraz daha zamana ve yeni araştırmalara ihtiyaç olduğu anlaşılır. Bununla beraber halk müziği alanında ilk yayınlardaki tespitlerden itibaren (1928) “şehir halk musikisi” ve “köy halk musikisi” kavramlarına dikkat çekildiği; ülkemize özgü “kent – kır” iç içeliğinin ortaya çıkardığı kültürel manzara gereğince bu tanımlamalara sıklıkla başvurulduğu ve nihayetinde bu yapının “çokkültürlülük” kavramı eksen alınarak anlamlandırılabilceği görülmektedir.

Bu bağlamda, günümüzde Türkiye’de halk müziği araştırmalarının önemli bir ayağını oluşturan “şehir halk müziği” boyutunun; hem “kapsamlı” (yatay) hem de “derinlikli” (dikey) bir biçimde “çokkültürlülük” kavramı çerçevesinde bir yöntem ile yapılması; kültürel çeşitliliğin nesnel bir biçimde ortaya konulabilmesi kadar, toplumsal sorunların çözümü ve toplumsal barışın sağlanmasında da önemli bir işlevi yerine getirecektir.

Bu bilgilerin ve yaklaşımların doğrultusunda, bu makalenin odağını oluşturan kavramsallaştırmalara ilişkin bir örnek inceleme modeli önerisine burada yer verilmiştir. Örnek inceleme alanı olarak “İzmir” kenti seçilmiş olup kentin çokkültürlü yapısına ilişkin sadece fikir verebilecek bazı örnek müziksel olaylar ve olgulara yer verilmiştir.

#### *İzmir’de Çokkültürlülük Bağlamında Halk Müziği İnceleme Modeli*

- Ülkemizdeki ilk kurumsal derleme ve belgelendirme çalışması olarak kabul edilen Batı Anadolu’daki derlemeler kapsamında; İzmir ve yöresi halk müziğine ilişkin ilk bilgileri edinmekteyiz. 1925 yılında Dârü’l Elhan Kurumunca görevlendirilen müzik öğretmenleri Seyfettin–Sezai Asaf Kardeşler tarafından, Batı Anadolu derlemeleri kapsamında İzmir ve çevresinde halk müziği alanında ilk derlemeler

<sup>24</sup> Yılmaz Öztuna, “Halk Musikisi”, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, M.E.B. Basımevi, İstanbul, 1969, s. 246.

gerçekleştirilmiş olup derlemelerin sonuçları 1926 yılında *Yurdumuzun Nağmeleri*<sup>25</sup> adıyla Osmanlıca olarak kaleme alınmış olan bir kitapta yayımlanmıştır. Yerel müzisyenler ile kadın – erkek kaynak kişilerden, ses kayıtları yapılmaksızın, doğrudan notaya alınarak belgelendirmelerin gerçekleştirildiği bu ilk tespitler ve İzmir'deki müziksel görünüm hakkında şu bilgiler kaydedilmiştir:

### **Musikimiz Hakkında Bir Rapor**

Evvelâ Ankara'dan İstanbul yoluyla **İzmir'e** gittik. İzmir Maarif müdürü Nail Bey delâletiyle **İzmir'in** güzide musikişinaslarından ve mahalli musikisine vâkıf zatlardan mürekkep bir komisyon teşkil ve millî kütüphanede içtima ile onların fikirlerini dinledik ve verdiğimiz karar veçhile bu komisyonun toplayacağı Türkün ruhundan doğan parçaları tekrar **İzmir'e** avdetimizde müştereken tetkik ve mütalâa etmek üzere **İzmir'den Ödemiş'e** hareket ettik. Ödemiş'te **köylü ve şehirli sâz şairleriyle** temas ettik. Ödemiş'e mülhik Birgi nahiyesine gidip nahiyeye müdürünün delâletiyle yaylalardan ve civar köylerden celp ettiğimiz Sinân Baba ve Ali Efe gibi birisi seksen ve birisi yetmiş yaşında iki ihtiyar gibi musiki hafızası yerinde birkaç sâz şairiyle görüşüp tetkikatta bulduk. **Ödemiş'te** halkımıza Avrupa musikisinin ne kadar ileri gittiğini göstermek daha doğrusu kulaklarına garp musikisiyle bir muarefe te'min etmek üzere büyük bestekârlardan, güzide eserlerden mürekkep programlarla iki defa konser verdik. **Ödemiş'ten Tire'ye** gittik. Tire'den Türk Ocağı heyeti ve muallimler delâletiyle eski Türk hanende ve sazandeleriyle temas ederek onların musiki mahfuzâtını dinledik ve bunları notaya aldık... **İzmir'e** avdet ettik. Teşkil ettiğimiz komisyon azalarını toplayıp hazırladıkları parçaları aldık. Umumî hapisaneye giderek oradaki saz çalan köylülerle temas ettik. **İzmir'de** mekteplerdeki musiki tedrisatını yakından görüp anlamak üzere maarif müdürü Nail beyle birlikte dört beş mektebin musiki derslerinde bulduk...

#### **İzmir Musikisi: İzmir'de dört türlü musiki vardır.**

1. Avam arasındaki musiki ki eski ve yeni **zeybeklerin oyun ve türkü havalarıdır**. Bu musiki alaturka musikişinaslar tarafından-tek seda ile kabil olabildiği kadar-ıslah edilmiştir.
2. **Rumların bizim millî havalarımızın şivelerinden istifade ederek vücuda getirdikleri bestelerdir**. Rumlar bizim köylülerimizin ekseriyetiyle bir muzırdan ibaret olan ve gayet kısa süren oyun havalarının ikisini veya üçünü birbirine rabt ve biraz ıslah etmişlerdir. Bu Rumlar tarafından değiştirilmiş zeybek havalarımızla bizim köylülerimiz katiyen oyuna kalkmazlar. Ve kendilerine bu havalarla oyun teklifini hakaret sayarlar.
3. **Saltanat Musikisi**: Üzerimizde esrarengiz sarayların içinde esen uyuşuk hava tesirini yapan ve gözlerimiz önünde o esrarengiz sarayların dolaşık dehlizlerinde parmakları üzerinde muhteriz yürüyen harem ağaları ve cariyeler manzarası canlandıran sessiz, ruhsuz, insanı uyuşukluğa gark eden musiki. Bu musikiyi biraz canlandıran ancak bizim millî havalarımızın şiveleridir.

<sup>25</sup> Seyfettin – Sezai Asaf, *Yurdumuzun Nağmeleri*, Milli Matbaa, İstanbul, 1926.

4. **Cazbant** ayrıca nazar-ı itibara alınacak bir nev olmamasına rağmen bütün Avrupa musikisi için mahsus bir muhatara halini ve şimdi bazı Avrupa şehirlerinde yasak edilen bu zenci musikisi vatanımızın henüz belli başlı bir temeli olmayan musikisinin istikbali namına bir tehlikedir. Avrupa'da olduğu gibi memleketimizin en medeni şehirlerinde de sâri bir hastalık gibi ve bilhassa dansın mütemmimi olduğu için hayret verici bir sürat ve suhuletle taammüme etmekte ve gençlerimizin ekseriyetine kendisine cezp ederek milli musikimizden zevk alan pek az adam bırakmaktadır.

### **Garbî Anadolu Köyleri Musikisi: Bu havalide üç çeşit musiki vardır.**

1. **Uzun havalar** tabir edilen bestelerdir. Bunlar halk şiirlerini terennüm ederler ki, Avrupa Musikisi'nde de mevcut olan resitatifin mukabilidir. Bu uzun havalar usul ile çalınmaz. Her sanatkârın arzusuna göre serbestçe çalınabilir. Bu şiirlerimizin makam ile okunup aynı zamanda saz dediğimiz altı telli muayyen alet-î musikiye veyahut bağlama, cura ve bunlara mümasil köylerimizde kullanılan sazlarla refakat edilerek temsil olunmasıdır.
2. **Kadın oyun havalarıdır.** Bunlar 4/4 ve 9/8 usulleridir. Bu musiki şuh ve şakrak ve bizim musikimiz nokta-î nazarından çok karakteristiktir. Gayet çabuk usul ile çalınır. Bunlar pek mebzul ise de birbiriyle çok karışmış ve bu suretle ekseriyetle aralarında fazla müşabehet hâsıl olmuştur.
3. **Erkek oyun havaları** yani **zeybek havalarıdır.** Bunlar da birincisi ağır zeybek, ikincisi yürük zeybek olmak üzere iki kısma ayrılır. Bu erkek oyun havaları 9/4 ve 9/8 usullerdedir.

İki üç motiften ibarettir. Bunlar, ancak otuz-kırk saniye sürdüğünden, oyun esnasında bunların ıslah edilmiş şekilleri mevcuttur. Bunlar iki üç kısımlıdır. İki kısımlılar (2-1) şekil ve üç kısımlıda ise (3-2-1) ve (1-2-1) şekil olup yani bu sonuncu da ikinci kısımdan sonra birinci kısım tekrar eder. Avrupa musikisinde mevcut iki ve üç kısımlık Almanların lidform dedikleri şarkı şeklinin bizde mukabilidir.

### **Garbî Anadolu'da Kullanılan Musiki Aletleri**

1. **Bağlama:** Bu, tambur şeklini andıran ve çok ufak olan üç telli bir musiki aletidir.
2. **Cura:** Bağlamanın biraz büyüğü olup dört tellidir.
3. **Saz:** Saz tabir edilen musiki âletleri dört kısma ayrılıp tellerinin sayısına nispetle altı telli, sekiz telli, on telli, on iki telli saz denilir. Eski âşıklar tarafından ekseriyetle kullanılan ve şimdi Garbî Anadolu'da numunesine tesadüf edemediğimiz bu sonuncunun maruf adı "divan sazı"dır.
4. **Ağız Sazları:** Bunlar küçük zurna ve kavaladan ibarettir. Bize ait olmayan musiki âletlerinden klarnet, trompet, pöklü. Trombon da bazı kasaba ve köylerimizde kullanılmaktadır. Bunları kullananlar ekseriyetle vaktiyle askerliklerini askerî muzika takımlarında geçirmiş olanlardır.
5. **Vurularak çalınan aletler:** Bunlar davul, darbuka, zilli maşa, parmak zilleri, def, madenî tepsi ve çifte naradan ibarettir.
6. **Yay ile çalınan sazlar:** Bunlar kabak ve kemaneden ibarettir. Kabak köylülerimiz tarafından bir su kabağı ortadan kesilip bir tarafına ince ve uzun bir sap takılarak ve

oyuk cihetin sathına koyun kuyruğunun iç tarafındaki ince ve gayet sağlam deri gerilerek yapılır; bu derinin üzerine-kemanda olduğu gibi- bir ufak köprü konularak üstüne üç tel gerilir. Yay ise kırk ile elli santimetre uzunluğunda bir ince adi değnek bükülerek ve iki ucu arasına on beş at kılı gerilerek yapılır ve üzerine ağaç sakızı sürülür.<sup>26</sup>

*Yurdumuzun Nağmeleri*<sup>27</sup> adıyla yayımlanan bu kitapta İzmir merkezi ile çevre ilçe ve köylerinden derlenen türkü ve ezgiler ise şunlardır: Zeybek Oyun Havası, İzmir Zeybeği, Soğuk Kuyu (Tire), İzmir Zeybeği, İzmir, Ödemiş Zeybeği, İki Parmak (Ödemiş), Ayvaz Oğlu (Ödemiş), İnce Memed (Ödemiş), Kamalı (Tire), Tire, Tire, Bergama, Arpazlı, Bergama, Çandarlı, Kordon, Bergama, Harmandalı, Ödemiş, Bayındır Zeybeği, İzmir'in Kavakları, Gündüz Bey (Uzun Hava).



Seyfettin – Sezai Asaf, *Yurdumuzun Nağmeleri*, Memleket Matbaası, İstanbul, 1926.

<sup>26</sup> Seyfettin - Sezai Asaf, "Musikimiz Hakkında Bir Rapor", Muallimler Birliği Dergisi, S. 5, Ankara, 1925 (1341). Bu metin Osmanlıca olup tarafımdan günümüz Türkçesi'ne aktarılmıştır.

<sup>27</sup> F. Reyhan Altınay, *Yurdumuzun Nağmeleri (Seyfettin Sezai Asaf) Çevriyazım – Tıpkıbasım*, Meta basımevi, İzmir, 2008.

زيبك اويوره هوارى [آيدین] آیدین

ازمیر زيبك آیدین

Yurdumuzun Nağmeleri, Sayfa.7

• İzmir ve çevresinde ikinci resmi halk müziği derlemesi Dârü'l Elhan kurumunun gerçekleştirdiği ikinci seyahatte; Yusuf Ziya Bey, Ekrem Besim Bey, Muhiddin Sadak ve Ferruh Asunar'dan oluşan ekip ile 16 Temmuz 1927'de gerçekleştirilmiştir. Batı Anadolu illerini de kapsamış olan bu derlemelerde İzmir ve Ödemiş çevresinden "Gündüz Bey, Türkmen Kızı" gibi türküler derlenmiş; bu seyahatte derlenen türküler ve ezgiler daha sonra *Anadolu Hak Şarkıları Defter: 3 – 4 ve 11*'de yayımlanmıştır.<sup>28</sup>

• İzmir ve çevresinde gerçekleştirilen üçüncü önemli derleme çalışması Ankara Devlet Konservatuvarının ikinci gezisinde olup 1938 yılında yapılmıştır. İki grup olarak gerçekleştirilen derlemenin birinci grubu Ferit Alnar Başkanlığında, Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Tahsin Banguoğlu ve teknisyen Rıza Yetişen'den oluşmuştur. 1938 yılı derlemelerinde yörenin en karakteristik halk ezgilerinden olan zeybek havaları başta olmak üzere Menemen, Bergama, Harmandalı, Karşıyaka ve İzmir merkezden türküler ve ayrıca kadın oyun havalarının kaydedildiği görülür. Bu derlemelerin sonucunda İzmir ve yöresinden 29 sözlü, 19 çalgısal, 35 eşlikli, üç uzun

<sup>28</sup> *Anadolu Halk Şarkıları Defter: 3, Defter: 4, Şehzâdebaşı: Evkaf-ı İslâmiye Matbaası, İstanbul, 1927; Halk Türküleri, Defter: 11, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, Evkaf Matbaası, İstanbul, 1929.*

hava, 80 adet kırık hava olmak üzere toplam 83 adet halk ezgisi ve türküsü derlenmiştir.<sup>29</sup>

- İzmir ve çevresinde gerçekleştirilen dördüncü kurumsal derleme çalışması ise TRT Genel Müdürlüğüne 1 – 16 Eylül 1967 tarihleri arasındaki 16 günlük “TRT Birinci Folklor Derlemesi”dir. Bu derlemelerde İzmir merkez ile çevre ilçe ve köylerden Bergama, Tepeköy, Kapıköy, Karalarbaşı Köyü, Ödemiş, Beydağ gibi merkezlerde yerel müzisyenler ve kaynak kişilerden derlemeler yapılmıştır. Bu derlemelerde 100 kadar türkü ve ezgi; zeybek oyun havaları, kadın ezgileri, semahlar; bağlama, kaval, klarnet, davul gibi halk çalgılarından ezgiler, 8 tane masal, ramazan manileri ve ninniler kaydedilmiştir.

Derleme Yeri	Derleme Tarihi	Derleyiciler	Band Sayısı	Parça Sayısı <sup>30</sup>
İzmir ve çevresi	1-16 Eylül 1967 (14 iş günü)	V. Arseven I. Gülöksüz – T. Özkan	41	100Ezgi(8masal)

- Türkiye'nin hem nüfus yoğunluğu hem de en çok göç alan kenti olması bakımından İzmir, üçüncü büyük kent konumunda olup kente göçün özellikle Manisa ve Balıkesir illerinden olduğu görülür.<sup>31</sup> Bununla birlikte İzmir geçmişten günümüze yurt dışı coğrafyalardan da göç alan bir il durumundadır. Bu göçlerin önemli bir bölümü özellikle Yunanistan, Bulgaristan, Makedonya, Saraybosna ve Kosova gibi Balkan coğrafyasının önemli noktalarından olmuştur.

- Bu ülkeler arasında nüfusunun beşte birini Türk topluluklarının oluşturduğu Makedonya'dan İzmir'e önemli bir göçün olduğu bilinmektedir. Makedonya'dan İzmir'e göç eden toplulukların Karşıyaka, Şemikler, Örnekköy, Soğukkuyu, Dedebaşı, Çamdibi, Buca, Altındağ gibi belirli merkezlere yerleştikleri görülür. Bu merkezler içinde daha çok Karşıyaka'da Dedebaşı, Örnekköy, Demirköprü, Yeni Mahalle, Şemikler ve Çiğli'de yerleşmiş olan “Makedonya Vranofça Göçmenleri”i özel bir kültürel topluluk olarak dikkat çekmektedir. Makedonya Vranofça'dan İzmir'e göç ederek yerleşik düzene geçmiş olan bu kültürel topluluk, artık İzmirli'dir. Bununla beraber Vranofçalılar, Makedonyadaki müzik, dans ve inanç pratiklerini göç ettikleri İzmir'de sürdürmekte, özellikle ana dillerinde halk şarkılarını söyleyerek dil ve kültürlerine ait birikimlerini kuşaktan kuşağa aktarmaktadırlar. Vranofçalılar'ın kentli yaşam tarzına uyum göstermeleri; kentin sosyo-ekonomik yaşamına katkıda bulunmaları, kendi aralarında ve çevreleriyle uygar, barışık ilişki biçimleriyle İzmir için farklı bir renk oluştururken, aynı zamanda kendi iç yaşantılarında, geride bıraktıkları geleneksel yaşam biçimlerine ait kimi kültürel davranışları sürdürdükleri de gözlenmektedir.

<sup>29</sup> M. Şakir Ülkütaşır, *Cumhuriyetle Birlikte Türkiye'de Folklor ve Etnografya Çalışmaları*, Ankara, 1972, ss. 78 – 83; İhsan Hınçer, “Devlet Konservatuarı ve Halk Melodileri Derleme İşii”, *TFA*, Yıl: 2, C. 1, S. 22, Mayıs 1951, ss. 337 – 338.

<sup>30</sup> *TRT Kurumu Folklor Derlemesi I*, “Birinci Folklor Derlemesi İzmir Ekibinin Raporu”, İzmir, 1967, ss. 1 – 7.

<sup>31</sup> Erol Tümertekin, “Türkiye'de Kademeli Göçler”, *Sosyal Antropoloji ve Etnoloji Bölümü Dergisi I*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, Güz 1971, İstanbul, 1972, s. 49.



1940 lar köyde halay

<http://site.mynet.com/vranofca/1/id13.htm>



1960 lar Vranofca'dan göç edenler CİĞİ' de..

<http://site.mynet.com/vranofca/1/id13.htm>

• İzmir'de günümüzde Makedonya–Vranofça'dan göç eden topluluklarda, kültürel kodların taşınmasında/sürdürülmesinde Melâmilik inanç pratiklerinin işlevinin büyük olduğu saptanmıştır. Özellikle Makedonya – Vranofçalı kadınların Melâmilik dinsel öğretileri çerçevesinde toplanarak, kendi inanç ve ibadetlerini sürdürmede; aralarında Türkçe – Makedonca konuşup ilâhiler söyleyerek dillerini canlı tutmalarında, geleneksel müzik türleri ve repertuarının önemli bir işlevi yerine getirdiği görülmektedir. İzmir kentinde günümüzde "çokkültürlülük" bağlamında, Makedonya – Vranofçalı kadınların bir taraftan kent yaşamına adapte olurken; diğer taraftan göç ettikleri kültürel coğrafyanın kodlarını da taşımak suretiyle düğün, kına gibi geçiş dönemi pratiklerinde geleneksel müzik/oyunlarını yaşatarak, kültürel



kimliklerini İzmir kentinde bir renk olarak sürdürdükleri 2009 yılı itibarıyla saptanmış ve belgelenmiştir.



İzmir, Karşıyaka – Demirköprü Vranofçalılar’ın düğünü, 2009. (Fotoğraf: F.Reyhan Altınay)

• İzmir’in Selçuk ilçesi geleneksel müziğin halen yaşadığı bir beldedir. Selçuk ilçesi İzmir’in güneyinde olup güneydoğusunda Germencik’e bağlı Ortaklar ile güneyindeki Söke ilçelerinden dolayı Aydın iline sınırı bulunmaktadır. Selçuk ilçesinin bu konumundan dolayı yerli halkın büyük çoğunlukla “Yörük ve muhacir” topluluklardan oluştuğu görülmektedir. Bilindiği gibi Ege bölgesi Yörük kültürü bakımından belirgin bir karaktere sahip olup Yörük yaşam tarzına ilişkin öğeler Selçuk ve yöresinde de etkin olarak görülmektedir. Yöreye 1923’den itibaren mübadele anlaşması gereğince Selanik ve çevresinden önemli bir göç olmuştur. Ayrıca, Hıristiyanlığın önemli bir merkezi olan Meryemana Kilisesinin Selçuk ilçesi yakınlarında yer alması nedeniyle de, bu yöre bir inanç merkezi olarak kabul edilir. 1923 muhacretiyle beraber Selçuk ve yöresine yerleştirilen muhacirlerin bir kısmını “Romanlar” oluşturmaktadır. “Kale Mahallesi” olarak bilinen yerde yerleşik olan Romanlar arasında yerel müzisyenler çoğunluktadır. Yörede “düğün, asker uğurlama” gibi geçiş dönemi pratikleri; “hidrellez, Ramazan” gibi takvime bağlı ritüeller

bulunmakta; bu uygulamaların büyük bir bölümünde müzisyen olarak Romanların etkin oldukları gözlenmektedir. Son yıllarda ise yörenin turizm alanında gelişen eğlence kültürü bağlamında geleneksel müzik pratiklerinin yanı sıra farklı müzik uygulamalarının da varlığı dikkat çeker. Bunların başlıcaları “deve güreşleri, festival etkinlikleri, turistik amaçlı eğlence müziği” vb.dir.

- Bu bağlamda, İzmir – Selçuk yöresi geleneksel müzik pratiklerinde Selçuklu Roman müzisyenler oldukça etkin bir rol oynamaktadırlar:

- Selçuk’un Merkezindeki şehir kültürü karakterli Türk sanat müziği türü ile “piyasa ya da eğlence müziği” tanımlamasına uyan oyun havaları, meyhane şarkıları, arabesk türündeki repertuarın, kendilerine özgü bir üslup ve tavırla seslendirilmesinde; yörenin geleneksel düşün, sünnet gibi geçiş dönemi müzik pratiklerindeki yerel müzik/halk müziği türüne özgü repertuarın seslendirilmesinde; Hıdırellez, Ramazan gibi takvime bağlı ritüellerden, asker uğurlaması gibi törenlere kadar tüm geleneksel bağlamlardaki repertuarın (ağır zeybek, kıvrak zeybek havaları, nöbet havaları, Rumeli havaları vb.) seslendirilmesinde etkin oldukları anlaşılmaktadır.

- İzmir – Selçuk yöresi geleneksel müzik pratiklerinde Selçuklu Roman müzisyenler; kadın ve erkekler olarak müzisyenlik mesleğini iki koldan sürdürmektedirler. Selçuklu Roman kadın müzisyenler “dairecilik (dâreçilik)”, Selçuklu Roman erkek müzisyenlerin bir kısmı “davul – zurna, davul – klarnet” çalıcılığı, Selçuklu Roman erkek müzisyenlerin bir kısmı da “cümbüşçülük” geleneğini geçmişten günümüze aktarmaya ve sürdürmeye devam etmektedirler.

- İzmir – Selçuk yöresi geleneksel müzik pratiklerinde Selçuklu Roman müzisyenler yörede yaygın olan yerel repertuarı, halk müziği repertuarını yerel halk halk çalgıları eşliğinde seslendirmekte iken; artık günümüzde “Çingene müziği repertuarı” ya da “Roman müziği repertuarı” olarak bilinen şarkıları, elektro çalgılar ya da ses taşıyıcı cihazlar ve bilgisayarlardan *playback* olarak seslendirmektedirler. Bu durum bir yönüyle Selçuk yöresinin yerel/geleneksel müzik repertuarı ve yerel müzik karakterlerinin, gelecek kuşaklara aktarılmasının önünde önemli bir engel olarak görünmektedir. Diğer taraftan ise Selçuklu Romanların kendilerine özgü bir müzik türü ve repertuarı oluşturmaları; kendilerini müziksel açıdan daha iyi ifade edebilmelerine de olanak sağlamaktadır.

- İzmir – Selçuk yöresi geleneksel müzik pratiklerinde Selçuklu Roman müzisyenlerin seslendirdikleri türküler ve ezgiler müziksel açıdan incelendiğinde; İzmir yöresinden derlenen halk müziği ürünlerinin makamsal (Segâh makamı benzerliği gösteren örnekler mevcuttur) ve ritmik karakterleri (9 / 8’lik tartım kalıbı yaygındır) ile büyük ölçüde benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu da Batı Anadolu’da hâkim müziksel tür olan zeybekler ve oyun havalarının, sözlü kültür ürünleri üzerindeki etkisi ile açıklanabilir.

- İzmir – Selçuk yöresi geleneksel müzik pratiklerinde Selçuklu Roman müzisyenler, içinde yaşadıkları sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel güçlüklerle, yoksunluklara rağmen; bu kültürel topluluk üyeleri kendilerini “müzik diliyle” ifade etmeye ve varoluşlarını “müzik yoluyla” gerçekleştirmeye devam etmektedirler.

Selçuk Kale Mahallesi (İsabey Mahallesi)'nde 2009 – 2010 yılları arasında çeşitli müzikli gelenekler bağlamında İzmirli Romanların, kente “çokkültürlülük” bağlamında ne türden katkılar sundukları belgelenmiştir.



İzmir, Selçuk – Kale Mahallesi Romanları, 2009 (Fotoğraf: F.Reyhan Altınay)

• İzmir ve yöresi başta olmak üzere Batı Anadolu “zeybek” müzik ve oyun türünün en yoğun yaşandığı bir kültürel coğrafyadır ve bu yöre “zeybek” kültürü ile adeta özdeşleşmiştir. Zeybek türküleri ve ezgileri, kendilerine özgü ritmik yapı, tartım–düzümler, oyun geleneği, bağlama ile icrasında uygulanan tavır, sözlü örneklerindeki yerel ağız ile Ege Bölgesi’ne özgü bir türdür. Zeybek kelimesinin kökeni hakkında bilgi veren kaynaklarda gerek zeybek kelimesi, gerekse zeybek oyunlarının kökenleri ile yaşatıldıkları yöreler hakkında çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Orta Asya’dan, Balkanlar’a, Yunanistan’dan Ege Denizi adalarına kadar birçok yerde zeybek kelimesi ve oyunlarına sahip çıkılmaya çalışılmış ve bu konuda pek çok yayında bilgiler yer almıştır.<sup>32</sup>

• İzmir ve çevresinde zeybek müziği türündeki ürünlerin seslendirilme bağlamları incelendiğinde geçmişten buyana açık alanlarda “davul–zurna” ile 20. yy.

<sup>32</sup> Bu konuda geniş bilgi için bkz. Akça, F. Akçakoca. *Denizlide Zeybek Oyunları Ve Köy Düğünleri*, Dağıtım Yeri: Çatal Çeşme Pazarı, Denizli, 1937; Demircioğlu, (Demirci) Yusuf Ziya, *Köy Halk Türküleri*, 1938; Yılmaz, A. *Bergama’da Folklor*, Cumhuriyet Matbaası, İzmir, 1941; Yılmaz Ali, O. Bayatlı. *Bergamada Millî Oyunlar*, Cumhuriyet Matbaası, İzmir, 1942; Bayatlı, Osman. *Ege’de Zeybek Oyunları ve Havaları*, Nefeset Matbaası, İzmir, 1943; *Türkten Türküler I*, Şemsi Yastıman Sazevi Yayınlarından No: 1, Dizerkonca Matbaası, İstanbul, 1958; Bayındır, Hüseyin Hilmi. *Tarihte Zeğbeklik ve Musikisi*, Aydın İli Antik Kalıntıları Koruma ve Müzeleri Geliştirme Derneği Yayını Sayı:1, Taşkın Matbaası, Aydın, 1964; *Türk Anadolu Halk Türküleri*, Halk Evleri Genel Merkezi Yayınları No: 2, Başnur Matbaası, Ankara, 1965; Yönetken, Halil Bedii, *Derleme Notları I*, Orkestra Yayınları, Çeltük Matbaacılık Koll. Şti, İstanbul, 1966; Onur Akdoğu, “Zeybek Kelimesinin Kökeni”, *Türk Kültürü*, S. 374, s. 355; *Zeybek Kültürü Sempozyumu (24–25 Ekim 2002)*, Muğla Üniversitesi Yayınları: 45/Fen–Edebiyat Fakültesi Yayınları: 09, Muğla Üniversitesi Basımevi, Muğla, 2004.

başlarından itibaren de "davul, klarnet, trompet, saksafon" gibi çalgıların eşliğinde icra edildiği görülmektedir. Kapalı mekânlarda ise "bağlama, cura, kabak kemane"nin yanı sıra sanat müziği etkisinin gözlemlendiği "ince çalgı" takımlarından "keman, ud, darbuka" gibi çalgılarla da icra edildiği görülür. İzmir'in Bergama ilçesi de bu türün en fazla yaygın olduğu yerlerden olup yörede yaşamış olan diğer toplulukların da – kendi kültür dağarına kattığı – ya da o toplulukların, kendi dağarından yöre kültürüne aktardığı ortak müziksel ürünler "çokkültürlü" yapının belirgin yansımalarını içerir. Yörede "Bergama Zeybeği" adıyla bilinen türkü; 24 Temmuz 1923 yılında imzalanan Lozan antlaşması sonrasında Batı Anadolu'dan mübadele ile Yunanistan'ın Atina yakınlarına yerleştirilen Rumlar/Yunanlılar tarafından da müzik ve söz olarak icra edilmiş ve plaklara kaydedilmiştir. Bu türkünün yeniden yaratılması ve seslendirilmesi konusunu "çokkültürlülük" bağlamında inceleyen Doç. Dr. H. Yaltırık, türkünün çeşitli Yunanlı müzisyenlerden kayıtlarını da örnek olarak sunmuştur.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Hüseyin Yaltırık, "Çokkültürlülük Bağlamında Bergama Zeybeği Üzerine Bir İnceleme", *Uluslararası Bergama Sempozyumu Bildirileri*, Bergama Belediyesi Kültür Yayınları, 7–9 Nisan 2011, İzmir, 2011, ss. 704–717.

ÖRNEK: 1

Adı: *BERGAMA ZEYBEĞİ (Haydin Yallah Aman Aman Bergama)*

Okuyan: İzmirli Recep

Çalanlar: Santuri Ethem Efendi (Diğerleri bilinmiyor)

Kayıt Yeri ve Tarihi: ?, 1926 Öncesi.

ÖRNEK: 2

Adı: *Aman Aman Melemen (Tragoudi Turkiko)*

Okuyan: Eleftherios Menemenlis

Çalanlar: Dimitris Semsis – "Salonikios" (Keman); Dimitris Arapakis – (Santur); Kyriakidis – (Ud);

Kayıt Yeri ve Tarihi: Atina, 1927

ÖRNEK: 5

Adı: *Zeibekiko Ousak*

Okuyan: Leonidas Smyrneos

Çalanlar: Ud: ??? ; Keman: ??????

Kayıt Yeri ve Tarihi: New York, 1927

ÖRNEK: 7

Adı: *PERGAMOS*

Okuyan: Solon Lekkas

Çalanlar: Selanik "Bam Terlele" Müzik Topluluğu.

Kayıt Yeri ve Tarihi: Selanik, Şubat 2003



Bergamalı Hasan Çakı Efe (Fotoğraf: Muharrem Yorgancıoğlu Özel Arşivi)



Bergamalı Hasan Çakı Efe ve Zeybekler

Bergama Kermesi, 28 Haziran 1959 (Fotoğraf: Muharrem Yorgancıoğlu Özel Arşivi)

• Alevi – Bektaşî kültürel kimliğinin en belirgin kodlarını taşıyan Alevi müziği ve semahları, İzmir’in Merkez ve ilçelerindeki “Alevi – Bektaşî Kültür Dernekleri” vb. adlarla kurulan ve “cemevi” olarak hizmet veren kurumlarda günümüzde yoğun olarak icra edilmektedir. İzmir kent merkezi ile bazı ilçelerde aktif bir biçimde varlığını

sürdüren cemevlerinde Alevi kültürel kimliğinin, "Muharrem, görgü cemi, öğreti – aklanma cemi" gibi dinsel pratiklerde "öğretici – eğitici" dinsel önderlerin (Dedeler) geleneksel müzik pratikleri, türleri ve repertuarı aracılığıyla, dinsel ve kültürel bilgileri, kentli genç kuşaklara aktardıkları; kentlilik bağlamında bu aktarım yoluyla gençlerin kültürel kimliklerini fark etmelerinde ve kimlik inşasında geleneksel semah müzikleri ve danslarının önemli işlevleri yerine getirdiği saptanmıştır. İzmir'de 30 Aralık 2009 tarihinde Narlıdere Hacı Bektaş Veli Cemevi'nde gerçekleştirilen Muharrem ayı erkânı ile 3 Ocak 2010 tarihinde Bornova Atatürk Mahallesi Pir Sultan Abdal Cemevi'nde Muharrem ayının sonu itibariyle yapılan erkânda, İzmir kentinde "çok kültürlülük" bağlamında, Alevi – Bektaşî toplulukların dinsel/geleneksel pratikleri belgelenmiştir.



İzmir, Bornova – Atatürk Mahallesi'nde Muharrem Cemi, 3 Ocak 2010 (Fotoğraf: Gani Pekşen)



İzmir, Bornova – Atatürk Mahallesi'nde Muharrem Cemi, 3 Ocak 2010 (Fotoğraf: Hüseyin Yaltırık)

• İzmir'in Narlıdere, Naldöken, Uzundere, Kemalpaşa ilçelerinde Alevi-Bektaşî topluluklardan "Tahtacı" olarak tanımlanan geleneksel/dinsel grupların yaşattıkları kültürel öğeler de İzmir halk müziği ürünlerine yansımıştır. 1952 yılında İzmir-Narlıdere çevresinde yapılan bir derlemede "Tahtacılar"dan da 40 kadar eser derlendiği görülür. Tasavvufî halk müziği ürünlerinden "semah" türünün buralardan derlenmiş örnekleri genellikle üç bölümlü, 9/8'lik karakteristik tartımda olup Ege bölgesi ve Teke yöresine özgü "gurbet havaları"na benzer serbest seslendirilen kısımlarla semahların tamamlandığı gözlenir. İzmir'de Narlıdere ve Doğançay gibi semtlerde topluca yaşadıkları ve kültürlerini yaşattıkları gözlenen Tahtacıların, kültürel kimliklerini koruma, yaşatma ve günümüzde bu kültürel kimliklerini yeniden inşa etme süreçlerinde, geleneksel müzik ve danslardan büyük ölçüde yararlandıklarına tanık olunmaktadır. İzmir – Doğançay Mahallesi'nde 26 Eylül 2009 tarihinde bir dernek açılışında "mekân dışı geleneksel/dinsel pratikler" bağlamında, İzmirli Tahtacılar'ın İzmir kentinin "çokkültürlülüğü"ne ilişkin önemli ipuçlarına ulaşılmış ve belgelenmiştir.



İzmir, Karşıyaka – Doğançay Mahallesi Tahtacıları, 26 Eylül 2009 (Fotoğraf: Serap Akdeniz)

• İzmir İl Dernekler Müdürlüğü'nün 2011 yılı itibariyle verilerinin ışığında; İzmir'de günümüzde elli (50) civarında "kültür, sanat, folklor derneği"nin bulunduğu bilinmektedir.<sup>34</sup> Büyük kentte sosyo-ekonomik bakımdan "tutunabilmek", göç edilen coğrafyadaki güçlükleri "hemşehrilik" bağlarıyla göğüsleyebilmek ve "kültürel devamlılığı" sağlayabilmek amacıyla İzmir'deki dernekler "çokkültürlülük" kavramının hayat bulduğu kültürel mekânlardandır.

<sup>34</sup> Barış Doğan, İzmir'de Kültür, Sanat ve Folklor Derneklerinin Müzik Etkinlikleri ve İzmir Müzik Yaşamına Etkileri (Basılmamış Yüksek Lisans tezi), Danışman: Doç. Dr. F. R. Altınay, E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Duysal Tasarım Programı, İzmir, 2011.

• Sözelimi, İzmir’de günümüzde kentlilik bağlamında, “Kula Yâren” geleneğinin kente taşınmış bir örneği İzmir–Bayraklı Kulalılar Derneği’nde yaşatılmaktadır. 1950’li yılların başından itibaren İzmir’e göç eden Kulalılar büyük bir bölümü Bayraklı ilçesine yerleşmiştir. Günümüzde yerel yönetimde Belediye Başkanlığı düzeyinde Kulalılarının etkin olduğu gözlenen Bayraklı’da, dernek çatısı altında bir yâren müzik ve halk oyunları topluluğu faaliyetlerini sürdürmektedir. Kula Yâren geleneğinin sembolik nitelikte bir müzik topluluğunca sürdürülmesi, geçmişte yaşanan geleneğe duyulan özlemin giderilmesi ve genç kuşak Kulalılara kültürel aktarımın devam etmesi, dernek mensuplarınca önemli bir kültürel pratik olarak görülmektedir.

• Kula’dan İzmir’in Bayraklı ilçesine göç edenlerin kurduğu Bayraklı–Kulalılar Derneği yâren kültürünün kente taşınmış ve sembolik nitelikte yaşatılan bir örneği olarak görülür. Derneğin kurucuları ve elemanları Kulalı olup geçmişte yaşadıkları kültürel bağlamlara duydukları özlem ile gelecek kuşaklara bu kültürel unsurların taşınabilmesi için kentsel bir örgütlenme modeli ile yâren geleneğini sürdürmeye çalışmaktadırlar. Ancak, bu örgütlenme modelinde müzik ve oyun geleneklerinin sadece fantastik birer öge ya da kültürel etkinlik boyutundan öteye geçemediği gözlenmektedir. Bununla birlikte derneğin, bu kültürü yaşatmaya yönelik amatörce çabaları, konunun ilgililerince büyük bir takdirle karşılanmakta ve her geçen gün daha fazla desteklenmektedir.<sup>35</sup>

• Yâren ekibi “ayaktakiler” ve “oturanlar” olmak üzere iki grup halinde konumlanmıştır. Yerde oturan beş yâren metal darbuka; ayaktaki ekibin en sağındaki kişi zilli maşa çalar. Ayaktaki topluluğun tam ortasında duran yârenbaşı zilli maşa, onun solundaki bir kişi de tef çalar. Ayrıca, ayakta duran diğer dört kişi de türküleri seslendirir. Bayraklı – Kulalılar Derneğinde 15 Şubat 2010 tarihinde gerçekleştirilen görsel/duysal kayıtlar sırasında, oyuna kalkan tüm yârenlerin katılımıyla bir tür ünlemi, seslenmeyi içeren ve yüksek sesle söylenen “yâren değişmesi” uygulamasına da örnekler verilmiştir. Geleneğin bağlamında özel bir önem atfedilerek “Yâren değişmesi” olarak adlandırılan ve yiğitlik, mertlik gibi duyguları harekete geçirmek, coşkuyu arttırmak için söylenen kalıp sözlerden bazıları şöyledir:

- NEŞ OLSUN ALLAHIM NEŞ OLSUN!

ALESİ GÖZLER YAŞ OLSUN!

YÂREN KIZANI BAYRAĞIN ALTINA DOLSUN! HO HO HOOOY!

• Bu “naralar atılırken” davul–zurna susar, değişimler bitince yörede “bıçak havası” olarak da bilinen ezgiler tekrar çalınmaya devam edilerek gelin almaya, yâren kızanı ve bayraktar önde olduğu bir konumla gidilir. Düğün bitimine kadar yâren topluluğu düğün sahiplerinin, yâren kızanı da yârenbaşının emrindedir.<sup>36</sup> Yâren değişmelerinin ardından oyuncular ayağa kalkar; müzik ve oyun kaldığı yerden

<sup>35</sup> Kula yârenliği konusunda çeşitli kaynaklarda bu geleneğin aşamaları ve yârenlerin karakteristiğine dikkat çekilerek şunlar belirtilmiştir: 1. Oturup Kalkma 2. Yemek Yeme 3. İltifat Etme 4. Musiki 5. Oyun 6. Atışma 7. Dikkatli ve uyanık olma 8. Temizlik 9. Kötü Alışkanlıklardan Korunma.

<sup>36</sup> Bayraklı Kulalılar Derneği üyesi, kaynak kişi Cafer Tayyar Demir ile 15 Şubat 2010 tarihinde dernekte yapılan görüşmeden alınmıştır.



sürdürülür. Bu oyunun ardından Sepetçioğlu zeybeği tekrar oynanıp bu kez bir başka yâren tarafından nâra atılarak diğer kalıp sözler söylenir.

- Bayraklı – Kulalılar Yâren topluluğunda müzik ve oyun kalıplaşmış bir sırayla icra edilir. Topluluğun seslendirdiği türkülerin sırası şöyledir:
- MERHABA MERHABA HEPİNİZE BİRDEN MERHABA
- ŞEN OLA DÜĞÜN ŞENOLA
- KINALIDIR YABAYAĞIN TAZISI
- BİR TAŞ ATTIM KARAKOLUN CAMINA
- İZMİR'İN KAVAKLARI
- KARŞIDAN GEL GÖREYİM GEL GEL AMMAN
- SAMANCININ ARABASI DOLANIR
- ANKARA'NIN TAŞINA BAK
- ELVEDA ELVEDA HEPİNİZE BİRDEN ELVEDA
- Oyunlar
- SEPETÇİOĞLU
- OF AMAN AMAN MANİSA



İzmir, Bayraklı – Kulalı Yârenler, 15 Şubat 2010 (Fotoğraf: F.Reyhan Altınay)

• İzmir'de geçmişten günümüze yaşamakta olan diğer dinsel/geleneksel topluluklar da, İzmir'in "çokkültürlü" yapısı bakımından paletin diğer renklerini oluşturmaktadır.<sup>37</sup>

• Bu topluluklardan biri olarak, İzmirli Yahudiler 17. yy.dan itibaren bu kente yerleşmeye başlamışlardır. Günümüz verileriyle İzmir Yahudi Cemaatine mensup üye sayısı yaklaşık 1.750 kişidir.<sup>38</sup> İzmir Havra Sokağı, Agora, Tilkilik gibi semtlerde yaşamış olan Yahudi toplulukların dinsel müziklerinde özellikle İzmir kentsel/makamsal müziğin – Türk sanat müziğinin – etkisi oldukça güçlüdür.<sup>39</sup> Bununla birlikte İzmirli Yahudi toplulukların geleneksel/dinsel müzik unsurları hakkında henüz bilimsel nitelikli araştırmalar ortaya konulmamış olup "çokkültürlülük" bağlamında, İzmir kent kültürüne önemli bir katkı sağlayacağı düşüncesiyle araştırılmaya değer bulunmaktadır.



TRT Müzik, Sesler, Renkler, Yüzler, Yapım: A. Bozkurt, 2011.

<sup>37</sup> Bu konuda geniş bilgi için bkz. "İzmirli Olmak" *Sempozyum Bildirileri*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 22 – 24 Ekim 2009.

<sup>38</sup> Hale Okçay, "İzmirli, Yahudi, Kadın Olmak Üzerine", "İzmirli Olmak" *Sempozyum Bildirileri*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 22 – 24 Ekim 2009, ss. 239 – 241.

<sup>39</sup> Sara Pardo, "İzmir Kültürünün Bir Parçası Olarak İzmirli Museviler", "İzmirli Olmak" *Sempozyum Bildirileri*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 22 – 24 Ekim 2009, ss. 290 – 295.

## Sonuç

Türk halk müziği türünün kapsamındaki “sözlü (*vocal*) – çalgısal (*instrumental*)” ürünler; “anonim – ferdi” yaratmalar; “ritimli – serbest ritimli – karma ritimli” ürünler; “dinsel – dindışı” ürünler; “çalgı eşlikli – eşliksiz” ürünler; “oyun (dans) eşlikli – eşliksiz” ürünler; “kadın ezgileri – erkek ezgileri – çocuk ezgileri”; “hikâyeli – hikâyesiz” ürünler; “ritüel bağlamında – bağımsız” seslendirilen ürünler vb. gibi çeşitli kategorilerle açıklanmaya ve anlamlandırılmaya devam edilmektedir. Bütün bu kategorilerin yanı sıra; her geçen gün toplumsal ve kültürel alanlarda değişimin hızla yaşanmakta olduğu çağımızda “halk müziği” türünün de yeni açıklamalara, kavramsallaştırmalara, araştırma/inceleme yöntemlerine gereksinimi olduğu görülmektedir. Günümüzde toplumbilimlerin birincil bir önemle ele aldığı kültürel kuramlardan<sup>40</sup> ve toplumbilimi kavramlarından yararlanmak suretiyle halk müziği araştırmalarının/incelemelerinin yapılması; ülkemizin müziksel zenginliğinin daha sağlıklı bir biçimde ortaya konulması ve gelecek kuşaklara daha iyi aktarılmasını sağlayacaktır.

Bu bakış açısıyla, makalenin başlangıcında da belirtildiği gibi “çokkültürlülük” kavramı ekseninde halk müziği türüne ilişkin araştırma/incelemeye temel oluşturacak tanımlamalar;

1. Şehir halk müziği
2. Köy halk müziği
3. Diğer yerleşim alanlarından derlenen/kaydedilen müzik ürünleri, biçimindeki bir kategorilendirme de çözümleyici bir işlev görebilecektir.

Bu bağlamda, Türkiye’de halk müziği araştırmalarında başlıca şu parametreler dikkate alınabilir:

1. Büyük kent, metropol vb. tanımlamasına uyan kent merkezlerinin belirlenmesi. (Örnek: İstanbul, Ankara, İzmir vb.)
2. Nüfus yoğunluğu bakımından ikincil konumda olan kent merkezlerinin belirlenmesi. (Örnek: Aydın, Adana, Trabzon vb.)
3. Coğrafi bölgelerin kesişme noktaları, geçiş yolları üzerindeki kentlerin belirlenmesi. (Örnek: Afyonkarahisar, Sivas, Diyarbakır vb.)
4. Coğrafi konumu bakımından deniz kıyısı, adalar, boğaz geçiş yolları üzerindeki yerleşim merkezlerinin belirlenmesi. (Örnek: Antalya, Rize, Çanakkale, Gökçeada vb.)
5. Coğrafi konumu bakımından sınır (hudut) boylarında yer alan yerleşim merkezlerinin belirlenmesi. (Örnek: Kars, Hakkâri, Kırklareli vb.)
6. Arkeolojik buluntular ve mitolojik söylencelerin işaret ettiği; tarihe kayıt düşülmüş büyük medeniyetlerin yaşadığı merkezlerin belirlenmesi. (Örnek: Çorum, Tokat, Nevşehir vb.)

<sup>40</sup> Bkz. Cristoph Wulf, *Tarihsel Kültürel Antropoloji*, Dipnot Yayınları, Ankara, 2009; Daniel G. Bates, *21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji (İnsanın Doğadaki Yeri)*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009; Bkz. W. A. Haviland – H. E.L. Prins – D. Walrath – B. McBride, *Kültürel Antropoloji*, (Çev. İ.D. Erguvan Sarioğlu), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2008; Michael Herzfeld, *Antropoloji (Kültürde ve Toplumda Teorik Uygulamaya)*, Say Yayınları, İstanbul, 2012.

7. Tarihsel bakımdan (sözelimi, Osmanlı İmparatorluğu döneminde) büyük kent merkezi ya da başkent konumunda olanların belirlenmesi. (Örnek: Edirne, Bursa, Erzurum, Manisa vb.)
8. Tarihsel bakımdan kültürel, sanatsal ya da dinsel merkez konumunda olanların belirlenmesi. (Örnek: Konya, Kırşehir, Kütahya vb.)
9. Yakın geçmişinde belirgin bir merkezden önemli ölçüde göç almış olan merkezlerin belirlenmesi. (Örnek: Eskişehir, Samsun, Kocaeli vb.)
10. Geçmişten bugüne önemli ticaret merkezi konumunda olanların belirlenmesi. (Örnek: Muğla, Gaziantep, Zonguldak vb.)

Yukarıda sayılan maddelerin çoğunu bir arada barındıran – sözelimi; İstanbul, İzmir, Balıkesir, Bursa, Hatay, Mardin – gibi çokkültürlü kentlerimizin var olduğu, ayrıca, bu kent merkezlerindeki kültürel bağlamların çeşitliliği de göz önüne alındığında; halk müziği alanındaki derleme ve araştırmaların, yukarıda sayılan parametreleri de içerek biçimde çok boyutlu yapılması bir gereklilik olarak, gündemimizde yerini almalıdır.

21. yy.da ancak, bu yöntem ile "yerel – ulusal – evrensel" kültür köprüleri sağlam inşa edilebilir.

## Kaynakça

- AKÇA, F. Akçakoca. *Denizlide Zeybek Oyunları Ve Köy Dügünleri*, Dağıtım Yeri: Çatal Çeşme Pazarı, Denizli, 1937.
- AKDOĞU, Onur. "Zeybek Kelimesinin Kökeni", *Türk Kültürü*, S. 374.
- Anadolu Halk Şarkıları Defter: 3, Defter: 4, Şehzâdebaşı: Evkaf-ı İslâmiye Matbaası, İstanbul, 1927.*
- ASAF, Seyfettin – Sezai. *Yurdumuzun Nağmeleri*, Memleket Matbaası, İstanbul, 1926.
- ASAF, Seyfettin – Sezai. "Musikimiz Hakkında Bir Rapor", *Muallimler Birliği Dergisi*, S. 5, Ankara, 1925 (1341).
- BATES, Daniel G. 21. *Yüzyılda Kültürel Antropoloji (İnsanın Doğadaki Yeri)*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009.
- BAYATLI, Osman. *Ege'de Zeybek Oyunları ve Havaları*, Nefaset Matbaası, İzmir, 1943.
- BAYINDIR, Hüseyin Hilmi. *Tarihte Zeğbeklik ve Musikisi*, Aydın İli Antik Kalıntıları Koruma ve Müzeleri Geliştirme Derneği Yayımı Sayı:1, Taşkın Matbaası, Aydın, 1964.
- BURKE, Peter. *Kültür Tarihi*, (Çev. Mete Tunçay), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2008.
- DEMİRCİOĞLU, (Demirci) Yusuf Ziya, *Köy Halk Türküleri*, 1938.
- DOĞAN, Barış. İzmir'de Kültür, Sanat ve Folklor Derneklerinin Müzik Etkinlikleri ve İzmir Müzik Yaşamına Etkileri (Basılmamış Yüksek Lisans tezi), Danışman: Doç. Dr. F. R. Altınay, E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Duysal Tasarım Programı, İzmir, 2011.
- EKİCİ, Metin *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Geleneksel Yayınları 1, Ankara, 2004.
- EKİCİ, Savaş. *Elazığ Harput Müziği*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009.
- EMİROĞLU, Kudret– Suavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, Bilm ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003.
- ERGUN, Doğan *100 Soruda Sosyoloji Elkitabı*, 8. Baskı, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2006.
- GAZİMİHÂL, M. Ragıp. "Avrupalılar Tarafından Toplanan Türkülerimiz", *Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbâlimiz*, Maarif Matbaası, İstanbul, 1928.
- GAZİMİHÂL, M. Ragıp. "Halk Türkülerimiz ve Klasik Bestelerimiz", *a.g.e.*, 1928.
- GAZİMİHÂL, M. Ragıp. "Türkülerde Makam ve Usul", *a.g.e.*, 1928.

- Halk Türküleri, Defter: 11*, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, Evkaf Matbaası, İstanbul, 1929.
- HANÇERLIOĞLU, Orhan "Halk", *Toplumbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul, 1996.
- HAVILAND, W. A.– H. E.L. Prins – D. Walrath – B. McBride, "Kültürel Çoğulculuk ve Çok Kültürlülük", *Kültürel Antropoloji*, (Çev. İ.D. Erguvan Sarıoğlu), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2008.
- HERZFELD, Michael. *Antropoloji (Kültürde ve Toplumda Teorik Uygulama)*, Say Yayınları, İstanbul, 2012.
- HİNÇER, İhsan. "Devlet Konservatuvarı ve Halk Melodileri Derleme İşİ", *TFA*, Yıl: 2, C. 1, S. 22, Mayıs 1951.
- İŞİK, Caner– Nuran Erol, *Arabeskin Anlam Dünyası Müslüm Gürses Örneği*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002.
- "İzmirli Olmak" *Sempozyum Bildirileri*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 22 – 24 Ekim 2009.
- KAYGISIZ, Mehmet. *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.
- KÖSEMİHÂL, Mahmut Ragıp. *Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları*, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından Kitap: 2, Evkaf Matbaası, İstanbul, 1929.
- KÖSEMİHÂL, Mahmut Ragıp – H. Suphi Karsel, *Ankara Bölgesi Musikî Folkloru – Halk Ezgi, Çalgı ve Ayakoyunları Hakkında Notlar*, Numune Matbaası, İstanbul, 1939.
- MARSHALL, Gordon *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çevirenler: O. Akınhay – D. Kömürçü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.
- OKÇAY, Hale. "İzmirli, Yahudi, Kadın Olmak Üzerine", "İzmirli Olmak" *Sempozyum Bildirileri*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 22 – 24 Ekim 2009.
- ÖZTUNA, Yılmaz. "Halk Musikisi", *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, M.E.B. Basımevi, İstanbul, 1969.
- PARDO, Sara. "İzmir Kültürünün Bir Parçası Olarak İzmirli Museviler", "İzmirli Olmak" *Sempozyum Bildirileri*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 22 – 24 Ekim 2009.
- ŞENEL, Süleyman. *Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul, 1994.
- TATLİDİL, Ercan. *Kentleşme ve Gecekondu*, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 47, E.Ü. Basımevi, İzmir, 1989.
- TÜMERTEKİN, Erol "Türkiye'de Kademeli Göçler", *Sosyal Antropoloji ve Etnoloji Bölümü Dergisi 1*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, Güz 1971, İstanbul, 1972.
- Türk Anadolu Halk Türküleri*, Halk Evleri Genel Merkezi Yayınları No: 2, Başnur Matbaası, Ankara, 1965.
- Türkten Türküler 1*, Şemsi Yastıman Sazevi Yayınlarından No: 1, Dizerkonca Matbaası, İstanbul, 1958.
- ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir. *Cumhuriyetle Birlikte Türkiye'de Folklor ve Etnografya Çalışmaları*, Ankara, 1972.
- WULF, Cristoph. *Tarihsel Kültürel Antropoloji*, Dipnot Yayınları, Ankara, 2009.
- YALTIRIK, Hüseyin "Çokkültürlülük Bağlamında Bergama Zeybeği Üzerine Bir İnceleme", *Uluslararası Bergama Sempozyumu Bildirileri*, Bergama Belediyesi Kültür Yayınları, 7–9 Nisan 2011, İzmir, 2011.
- YILMAZ, A. *Bergama'da Folklor*, Cumhuriyet Matbaası, İzmir, 1941.
- YILMAZ Ali, O. Bayatlı. *Bergamada Millî Oyunlar*, Cumhuriyet Matbaası, İzmir, 1942.
- YÖNETKEN, Halil Bedii, *Derleme Notları I*, Orkestra Yayınları, Çeltük Matbaacılık Koll. Şti, İstanbul, 1966.
- Zeybek Kültürü Sempozyumu (24–25 Ekim 2002)*, Muğla Üniversitesi Yayınları: 45/Fen–Edebiyat Fakültesi Yayınları: 09, Muğla Üniversitesi Basımevi, Muğla, 2004.

## TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE ÇALGI VE ÇALGI MÜZİĞİ

İlhan ERSOY

EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Ses Öğretimi Bölümü Öğretim Üyesi, Yrd. Doç. Dr.

### ÖZET

Müzikleri seslendirmek için üretilen çalgılar, toplumların kültürel yapılarıyla ilintilidir. Çünkü müzik esasen bir ifade kültürüdür. Dolayısıyla bu kültürel ifadeleri seslendirebilmek için hemen her toplum, zamansal ve çevresel adaptasyona da bağlı olarak kendi kültürel değerleri, tercihleri/beğenileri ekseninde, farklı malzemelerden, farklı biçimlerde ve farklı tınılar üretebilen çalgılar meydana getirmiştir. Bu bağlamda üretilen çalgılar her kültürde değişkenlik göstermiş, kültür içinde farklı bir biçimde konumlandırılmış ve anlamlandırılmıştır. Bu yazıda, kültürel ifade bileşenleri olarak çalgıların geleneksel Türk müzik kültürü içerisinde nasıl konumlandırıldığı ve anlamlandırıldığı irdelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Çalgı, Çalgı Müziği, Geleneksel Türk Müziği.

### ABSTRACT

#### THE INSTRUMENT AND INSTRUMENTAL MUSIC IN TURKISH MUSIC CULTURE

The instruments produced for performing music are directly linked to the cultural characteristics of the society that produces them. Music is, after all, a culture of expression. In order to musically express its cultural characteristics, almost every society throughout history – depending on temporal and environmental adaptations – has manufactured musical instruments that are based on its values and preferences and are from various materials, shapes and timbres. In effect, the musical instruments belonging to different societies vary in many aspects and are placed and perceived in a unique way in each society. This paper will discuss how musical instruments are placed and perceived within the Turkish culture as components of cultural expression.

**Key words:** Music, Instrument, Instrumental Music, Traditional Turkish Music

### GİRİŞ

Ses, müziği oluşturan en temel unsurdur. Çünkü müziğin oluşması için ilk önce (organize edilmiş) ses(ler)e ihtiyaç duyulur. Bu sesleri üretebilmek için en temel araçlar, insan ses(ler)i ve çalgı(lar)dır. Kaynağı bilinmeyen ve belgelenemeyen, ancak sıkça dillendirilen bir görüşe göre, insanoğlu müziksel sesi elde etmek için önceleri kendi uzuvlarını (ellerini, ayaklarını), çevresindeki kimi maddeleri ve kendi sesini kullanmıştır (Say, 2001:181). Günümüzde ise müziksel sesi elde etmek için insan sesinin yanı sıra artık hem çok sayıda çalgı üretilmiş, hem de üretilmiş olan kimi çalgılarda yapısal değişimler/dönüşümler gerçekleştirilmiştir. Yeni çalgı tasarımları ve

çalgı üzerindeki değişim/dönüşüm denemeleri bugün de aralıksız bir biçimde sürdürülmektedir.

Üretilen hemen her çalgı, üretildiği kültürel bağlam içerisinde biçimlenir. Türk müzik kültürü de kendi değerleri ekseninde çalgıları biçimlendirir/yeniden üretir. Bu yazı, çalgıların Türk müzik kültürü içerisinde konumunu, (kimi zaman) karşılaştırmalı yöntem ile analitik bir biçimde irdelenmesinden oluşur.

### **ÇALGISAL PARAMETRE AÇISINDAN GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ**

Geleneksel bir mirası olan, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği her ne kadar ulusalcı bir bakışla homojen bir biçimde, ortak bir kültür potasında değerlendirilse de aslında birçok farklı unsurda, özellikle de sosyo-kültürel bağlamda ciddi biçimde farklılaşırlar. Çünkü her müzik türü sosyo-kültürel bağlamda, bunun bir yansıması olarak da müziksel değerler bağlamında farklılaşır. Eğer durum böyle olmasaydı, müzik türleri diye bir konu olmazdı.

Akustik bilgisi, akort sistemleri, perde hesapları, müziğin yazınsal bir alanının, kuramsal bir literatürünün oluşması gibi birçok edim, müziksel temelde sanat müziklerini, halk müziklerinden farklılaştırır. Bu farklılıkları ortaya çıkaran en önemli dinamik “müziksel bilinç” kavramıdır<sup>1</sup>. Bu bağlamda sanat müzikleri: “Yüksek kültür taşıyıcısı toplum katmanının malı olan kavramları adlandırılıp tanımlanmış, öğretilmesinden dinlenilmesine değin bütün edimi bilinçle işlenip yöntemler geliştirilmiş müzik türü” iken (Oransay, 1977:5); halk müzikleri bu anlamda yarı bilinçlidir ve kendi iç dinamiklerinde/doğasında sanat müziklerindeki gibi kavramsal ve kuramsal bir gelenek taşımaz. Günümüzde Türk halk müziğinde var olduğu düşünülen kavramsal ve kuramsal gelenek, aslında müziğin sahibi olan halkın dinamiklerinden değil, halkın ürettiği müzikler üzerinden onu sistematize etmeye çalışan akademik kurumlar ve kişilerin çalışmaları sonucunda oluşturulmuştur.

Üretim ve tüketim bağlamında halk müzikleri ve sanat müzikleri, iki farklı sosyo-kültürel kesimin malı oldukları için ilgili müzik türlerinde farklı çalgıları kullanılır. İstisnai olarak Türk müzik kültürü içerisinde her iki müzik türünde de keman, klarnet ve kanun gibi kimi ortak çalgıların bulunması, onların çalgısal bağlamda farklılıklarını ortadan kaldırmaz. Çünkü adı geçen çalgılara yüklenen anlam, kültürel değer ve bu kültürel değer bağlamında çalgıların teknik olarak kullanımı ve müzik gelenekleri içerisindeki konumlandırılmaları bu iki müzik türünü farklılaştırır. Başka bir ifadeyle çalgı, biçimsel olarak aynı olsa da ilgili müzik kültürü içerisinde ürettiği tını, bu tınının üretilmesinde kullanılan yöntem ile kültür içerisindeki anlamı ve konumu itibarıyla farklılaşır.

<sup>1</sup> Bilinç ekseninde vurgulanan bu farklılık, bilinçli müzikler ile yarı bilinçli ya da bilinçsiz müziklerin birbirlerinden daha üstün olduğunu göstermek niyeti taşımaz. Bir müziği “bilinç” kavramı ekseninde değerlendirirken, estetik yargılardan bağımsız hareket edilmektedir. Dolayısıyla burada vurgulanmak istenen, müziklerin kendi iç dinamiklerinden hareketle nesnel, analitik bir tespit yapmaktır.

## GELENEKSEL TÜRK MÜZİKLERİ AÇISINDAN “ÇALGI MÜZİĞİ” KAVRAMI

Müzikler, birçok farklı referanslarla<sup>2</sup> sınıflandırılabilirler gibi, *Çalgısal* ve *Sözlü/Vokal* olmaları bakımından da sınıflandırılabilirler. Vokal bileşeni olan (söz içeren) müziklere “sözlü/vokal müzikler”; yalnızca çalgı(lar) için üretilmiş müziklere ya da orijinalinde vokal olsa da yapıtların yalnızca çalgı(lar) aracılığıyla seslendirilmelerine ise “çalgı müziği” (*instrumental music*) diyebiliriz. Çalgı müziği kategorisinde de bir alt sınıflandırma yapılarak, “çalgı(lar) için üretilen” ve çalgı(lar) aracılığıyla seslendirilse de “çalgı(lar) için üretilmeyen” müzikler olarak iki farklı başlık altında değerlendirilebilir. Bu alt sınıflandırmada söz konusu olan fark ise, yalnızca çalgı(lar) ile seslendirilse de, üretimin çalgıya özel olması ya da olmamasıdır.

Uluslararası/Batı sanat müziklerinde başta *senfoni* gibi çalgı(lar)ya özel türlerin yanı sıra, *konçerto* ve *sonat* gibi “bir çalgıya özel” türleri görmek mümkündür. Türk sanat müziğinde ise *saz semai*, *peşrev*, *taksim*, *medhal*, *longa* ve *sirto* gibi “çalgıya özel bir” dağarın oluşmasına karşın, genel-geçer olarak “bir çalgıya özel” dağar ve buna ilişkin bir gelenek oluşmamıştır. Ferit Alnar’ın *Kanun Konçertosu*; Fazıl Say’ın *Ney Konçertosu*; Cengiz Özdemir’in *Bağlama Konçertosu*; Onur Akdoğu’nun *Ud İçin Sonat* gibi az sayıda “bir çalgıya özel” dağarın varlığına rağmen bu türden çalışmalar toplum tarafından fazla benimsenmemiş, çok sınırlı bir kesim içerisinde kalmış ve yaygınlık kazanamamıştır. Bu sınırlı kesime ait kimi müzik yazarları ve müzisyenler (Akdoğu, 2005; Erkan, 2011), Türk müziği çalgılarına “kişilik” ve “kimlik” kazandırma yolunun yalnızca Batılı anlamda bir edimle gerçekleşeceğini savunur. Akdoğu, bu edimin “Türkleştirilerek” benimsenmesi gerektiğini önerir:

Kendi türlerimizin dışında, Batıdaki tüm türler örneğin konçerto, senfoni, sonat gibi türler mevcut biçimleri ile müziğimize aktarılabilir. Biçimlerin içinde yer alan ezgiler Türk müziği olacağından bu biçimlerin alınışı, Türk müziğinin Batılılaşması olmayacaktır. Bir başka deyişle içerik Türk, biçim Batıdır yalnızca (2005;210).

Türk halk müziğine gelindiğinde durum biraz farklılık arz eder. Türk halk müziği temelde lokal (*teritoryal*) ve etnik (*ethnic*) bir nitelik taşıdığı ve zaten bölgenin/etnisitenin lokal çalgılarıyla icra edildiği için sanat müziklerinden farklılaşır. Bir başka söyleyişle, etnisite ekseninden hareketle, “Laz” müziklerinin seslendirilmesi için “Laz” çalgılarının, bölgesel bir eksenle, “halay” bölgesi olarak bilinen Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde “halay” çalgılarının kullanılması, çalgıya özel bir literatürden bahsetmeyi mümkün kılabilir. Elbette bu, halk müziğinden bahsederken halkı özne olarak kullanıldığında geçerlidir. Günümüzdeki uygulamada ise, ulus-devlet ideolojisinin etkisiyle, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu’nun (TRT) öncülüğünde ve önderliğinde halk müziği orkestrası oluşturulmuş, Anadolu’da etnik/lokal olarak birbirlerinden çok farklı müzik kültürlerine ait çalgılar bir potada toplanarak, yeni bir halk müziği tınısı (*sound*) üretilmiştir. Bu tını üretilirken

<sup>2</sup> “Ulusalıcı” bir referans ile *Ulusal - Uluslararası*; ya da “İnanç” referansı ile *Dini - Dindışı (Seküler)* ayrımları gibi.



başat çalgı olarak bağlama benimsenmiştir<sup>3</sup>. Dolayısıyla bağlama, kimi lokal veya etnik çalgıların tınlarını ve üsluplarını benzetleme (*imitation*) potansiyeli taşıdığı için bugün gerçekten de Türk halk müziğinin “ana çalgısı” olarak algılanmaktadır. Bağlama bu potansiyelini “tavır” edimiyle gerçekleştirmektedir. Tavır, ulusal ölçekte Türk halk müziği dağarının bağlama tarafından seslendirilmesinde anahtar bir rol üstlenir ve bağlamayı ulusallaştırır. Seslendirmelerde kullanılan “tavır”, ilgili ezginin seslendirilmesini meşru kılar. Tavır bu eksende bir yerde “icazet” makamıdır. Tavır olgusuyla birlikte TRT dağarı bir bakıma “ulusal bağlama dağarı”na dönüşebilmektedir (Ersoy: 2009; 275).

### TÜRKİYE PİYASASINDAKİ ÇALGISAL ALBÜM KONSEPTİNE BİRKAÇ ÖRNEK

Türkiye’de piyasaya sürülen çalgısal müzik albümlerin kapakları, -çalgı merkezli- değil, çalgı üzerindeki etkinliği ve becerisi yüksek olan, yani çalgıyı ustaca çalabilen müzisyenlerin öne çıkarılan görüntüleriyle düzenlenir. Bu konuda burada birkaç örneğe değinmek yerinde olacak. Örneğin, Klarnet çalan Hüsnu Şenlendirici’nin *Hüs-n-ü Hicaz* adlı albüm kapağında klarnet, Şenlendirici’nin görüntüsünün arkasında, yalnızca gölgesi/silueti ile yer almıştır.



Şekil 1. Hüsnu Şenlendirici’nin *Hüs-n-ü Hicaz* Albüm Kapağı

Başka bir örnekte ise, *Enstrümantal Folk Music* adlı albümünde Çetin Akdeniz de albüm kapağında kendi fotoğrafını ön plana almış, bağlama ise yalnızca bir “karaltı” olarak yer almıştır.

<sup>3</sup> Konuyla ilgili olarak bkz “Türkiye’de Uluslaşma Sürecinde Bir Simgе Olarak ‘Bağlama’” (Ersoy, 2009; 268-278)



Şekil 2. Çetin Akdeniz'in *Enstrümantal Folk Music* Albüm Kapağı

Konuya ilişkin son ve çarpıcı örnek ise Ahmet Koç'a ait *Sözün Bittiği Yer* albümünde yer almaktadır.



Şekil 3. Ahmet Koç'un *Sözün Bittiği Yer* Albüm Kapağı

Koç, bağlamayı tek parmağı ile taşıdığı bir pozunu albüm kapağına taşımış ve bağlama çalmanın kendisi için ne denli basit olduğunu vurgulamıştır. Yani Koç da bu pozuyla albüm kapağındaki fotoğrafı ile çalgının önüne geçmektedir.

Yukarıda konuyla ilgili seçilmiş olan örneklerde görüleceği üzere, çalgısal müzik albüm kapakları ekseninden bakıldığında, müzisyenler kapak fotoğraflarında çalgılar(ın)dan belirgin bir şekilde öne çıkarılmaktadır. Türkiye'de çalgısal müzik albümlerinin tamamının bu biçimde üretildiğini söylemek güçtür, ancak yukarıdaki

gibi örnekler, Türkiye’de çalgısal albüm kapaklarının hangi müziksel tutumla ve bilinçle piyasaya sürüldüğüne ilişkin fikir vermektedir.

### **TÜRK MÜZİĞİNDE ÇALGISAL SESLENDİRMEYE İLİŞKİN BETİMLEMELER**

Türk müziği literatüründe çalgısal seslendirmelere ilişkin “tatlı çalmak”, “yumuşak çalmak” ve “sert çalmak” gibi seslendirmeyi olumlayan ya da olumsuzlayan yerleşik ve yaygın sözcükler kullanılır. “Duygusuz çalmak” da yaygın kullanılan başka bir ifade olarak dikkat çeker. Bu ifade aynı zamanda Türk müziğinde usta seslendirmelerin “duygu” yüklü olması beklentisinin olduğunu bize gösterir. Türk müziğinde bu “duygu”nun ortaya çıkarıldığı düşünülen temel seslendirme biçimleri olarak ölçsüz/usulsüz müzik seslendirmeleri önemli bir konumdur. Geleneksel kültür içinden bakıldığında sanat müziğinde genel bir ifadeyle, “taksim”; halk müziğinde “açış” olarak tanımlanan ölçsüz/usulsüz seslendirmeler bu bağlamda önemli bir ölçüt kaynağıdır. Seslendiricilerin hemen hepsinden bu beklenir ve virtüöz kriteri bu seslendirme ekseninde belirlenir. Çoğu profesyonel seslendirme kurumlarında/kuruluşlarında da aranan kriterlerin başında bu ölçsüz/usulsüz seslendirmeler gelir. TC Kültür Bakanlığı topluluklarında ya da TRT’de çalgı seslendiricileri arasında seçim yapılırken bu vazgeçilmez bir beklentidir. Bu seslendirmeler kimi zaman ölçülü seslendirmelerde çok yetkin olsa da bir müzisyenin virtüöz olup olmadığı konusunda söylemsel bir zemin oluşturma potansiyeli taşır. Bu konuda bir örnek verecek olursak: Birçok kesimce bağlama çalgısı için virtüöz olarak kabul edilen Çetin Akdeniz’in “açış”larının “duygusuz” olduğu iddiası onun virtüözlüğünü tartışılır hale sokar<sup>4</sup>. Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarında yapmış olduğu söyleşide kendisine atfedilen: “çok iyi çalıyor ama duygusu yok” gibi ifadelerle çok karşılaştığını ve bu ifadenin de neyi kapsadığını anlayamadığını söylemiştir (Grşm: 12 Şubat 2008). Görüleceği gibi, müzik kültürümüzde çalgı konusunda virtüözlerimizi nasıl ve neye göre belirlediğimiz belirsizdir. Burada normatif bir tutumdan ziyade, duygu bağımlısı bir değerlendirme yapılmaktadır.

### **TÜRK MÜZİĞİNDE ÇALGI ÖĞRETİMİ VE METOTLAŞMA SÜRECİ**

Çalgı öğretimi, hemen her müzik kültüründe olduğu gibi Türk müzik kültüründe de bir öğreten, bir de öğrenen ilişkisine dayalı bir biçimde sürdürülmektedir. Bu ilişki Türk müzik kültürü içerisinde özellikle konservatuarlar gibi kurumsallaşmalardan öncesinden itibaren yaygın bir biçimde “meşk” olarak tanımlanır ve bilinir. Meşk, “bir üstat tarafından musiki parçasının tedricen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir” (Behar, 1998; 24). Meşk yöntemindeki aktörler, üstat/usta; talebe/çırak gibi farklı bir biçimde tanımlansa da temelde bir “öğreten” bir de (kimi zaman birden fazla) “öğrenen”den oluşan iki aktörün varlığı söz konusudur. Meşk yöntemine Türk

<sup>4</sup> <http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=%C3%A7etin+akdeniz%2F%2320902399> WEB adresinden de görüleceği üzere, bu konu özellikle bağlama çalan müzisyenler arasında yaygın bir biçimde konuşulur.

müzik kültürü içerisinde çoğu zaman olumsuz bir anlam yüklenmiştir. Kimi müzik yazarları, Türk müziğinde çalgı öğretiminin geri kaldığını, metotlaşmadığını, bunun sebebinin de meşk yönteminde var olan usta-çırak ilişkisinin olduğunu vurgulamışlardır. Bir yanılı olarak, usta-çırak ilişkisi, gayri-sistemantik bir çalgı öğretim süreci olarak tanımlanmakta ve bu sürecin -acil- bir biçimde terk edilmesi gerektiği, “metot” ve “usta-çırak”, çalgı öğretiminde birbirlerinin alternatifleri gibi algılanmakta ve metotlaşma sürecinin başlamasıyla da usta-çırak ilişkisinin biteceği düşünülmektedir. Metotlaşma, elbette bir sistematikleştirme ve standartlaştırma sağlamaktadır ve çalgı öğretiminde son derece gerekli ve faydalıdır. Ancak metot, çalgı öğretimi için tek başına yeterli olmayacaktır. Metot üzerinden öğretim verildiğinde -bir yanılısıma olarak- sürecin değişeceği, niteliğinin artacağı düşünülmektedir. Metotla birlikte belki çalgı öğretim süreci kurumsal bir mekâna taşınacak ve sistematize edilmiş bir öğretim yöntemine dayalı yürütülecektir, ancak çalgı öğretimi aslında edimsel olarak yine bir öğretene, bir de öğrenene dayalı bir biçimde devam edecektir. 1975 yılından itibaren üniversitelere bağlanarak kurumsallaşan Türk müziği konservatuarlarında da çalgı öğretimi halen bu biçimde yürütülmektedir. Çalgı öğretimlerinin vazgeçilmez bir edimi olarak hemen her müzik kültüründe adı geçen öğreten ve öğrenen aktörlerinin görüldüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz. Çünkü çalgı öğretimi, metot olsa da olmasa da bir öğretene ihtiyaç duyar. Bu yalnız Türk müziği ile sınırlı da değildir. Kısaca söylemek gerekirse hemen hemen bütün çalgı öğretimi yöntemleri doğasında meşk yöntemini içinde barındırır.

Türk geleneksel müziklerinde çalgı öğretiminin farklılığı, dağar ile olan ilişkisiyle ortaya çıkar. Uluslararası/Batı sanat müziğinde çalgı öğretimi daha çok çalgı(lar) için hazırlanmış olan yapıtların seslendirilmesiyle yürütülür. Bu yapıtlar, çalgının ses sınırları, ses rengi, çalım tekniğine uygunluğu dikkate alınarak, bilinçli bir biçimde üretilir. Çalgı öğretiminde direkt hedef, çalgının kendisidir. Türk müzik kültüründe ise hedef direkt olarak çalgı değil, ilgili yapıtın seslendirilmesidir. Öğretim boyutuyla konuyu ele alacak olursak, Türk müziği konservatuarlarında özel durumlar hariç, çalgı öğretimi, solfej, dağar ve kuramsal bilgi düzeyine bağımlı bir biçimde yürütülür.

### ÇALGILARA YÜKLENEN ANLAMLAR

Türk geleneksel müzik kültüründe kimi çalgılara işlevlerinin yanında, kimi anlamlar da yüklenmiştir. Örneğin özellikle Mevlevilikte genel-geçer bir algı olarak, *neyin* özel bir konumu vardır. Bu özel konum çalma ediminden, çalan kişiye verilen sığata kadar farklılaşır. Örneğin diğer çalgılardan farklı olarak: *Ney* çalınmaz, “üflenir” ve *ney* çalan da “neyzen”dir. *Neyin* tınısı “hüzün” duygusu üretir. *Ney* ayrılıktan yakını ve insanı bu yüzden etkiler, hüzünlendirir. Hiçbir zaman tınısal çerçevede bu çalgı, neşe ve eğlence etkisi yaratmaz ya da yarattığı düşünülmez. Bunun nedeni ise tasavvufi bir derinlik taşıır: İnsanoğlu dünyaya gelmeden önce Allah’ın yanında iken, dünyaya gelerek ondan ayrılmıştır. *Ney* de kendi ortamı olan, sazlıklardan koparılmış ve ortamından uzaklaştırılmıştır. Bu analogi ile *ney* özlem ve hasret vurgusu yaparak hüzün duygusunu doğurur. Ayrıca, yine tasavvufi bir perspektif ile *ney* aynı zamanda

insanı sembolize eder. Neyde bulunan dokuz boğum, insanın ana rahminde geçirdiği süreyi; neydeki yedi tane olan deliğinin yine insanın yüzünde yer alan yedi deliği refere ettiği, neyin bu bakımdan "insan-ı kâmil"i sembolize ettiği düşünülür.

*Bağlama* da Anadolu'da yer alan kimi etnik gruplarda/mezheplerde kutsal sayılır. Örneğin, Alevi inancına göre bağlama "Telli Kur'an"dır:

... cem ibadetindeki Kur'an, bildik Kur'an değil mızrapla çalınan bir enstrüman, yani bağlamadır. Nitekim bağlama (saz) Alevi evlerinde başköşede bulundurulur. Saz çalınacaksa göğsünden üç kez öpülüp başa götürüldükten sonra çalınmaya başlanır. Birine verilecekse yine aynı saygı gösterilir. Bu yüzden saza "Telli Kur'an" denir; çünkü saz nağmelerinin kutsal olduğuna inanılır. (Zelyut, 1998; 167-168).

Çalgılara yüklenen anlamlar ne Türk müzik kültürü ile ne de bu kültürde yer alan *ney* ve *bağlama* gibi çalgılarla sınırlıdır. Bu zihinsel davranış birçok farklı kültürlerde de karşımıza çıkar. Kültürel kimliği yansıttığı düşünüldüğü için kimi çalgılar ulusal simge haline dönüştürülmüştür. Örneğin "sitar" denilince akla Hint kültürü, "buzuki" denilince Yunan kültürü geldiği gibi, "bağlama" denilince de, müziğin içinde olan hemen herkesin aklına Türk kültürü gelir (Ersoy, 2009; 270). Böylece çalgılar hem kültürel hem de toplumsal farklılıkları ortaya çıkarır ve aynı zamanda kültürel kimlik ekseninde simgeselleştirilir.

## SONUÇ

Ulusal ya da uluslararası; geleneksel ya da popüler ölçekte hemen her müzik kültüründe çalgı(lar) ilgili müzik kültürü içerisinde anlamsal ve teknik açıdan yeniden üretilir. Ne çalgısal, ne dizgesel, ne de tınısal bir homojenliğin olmadığı, olamayacağı müzik zemininde Türk sanat müzikleri, Türk halk müzikleri ve Türk popüler müzikleri çalgıya yükledikleri değerler itibarıyla hem birbirlerinden, hem de uluslararası çerçevede diğer müzik türlerinden farklılaşırlar. Bu bağlamda hemen her çalgı kendi kültürü içerisinde farklı bir anlam olarak özgünleşir ve çoğu zaman simgeselleşir.

## Kaynakça

- Akdoğan, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Behar, C. (1998). *Zaman Mekan Müzik*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Erkan, Ç. (2011). Çalgı ve Bestecilik. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 56.
- Ersoy, İ. (2009). Türkiye'de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak "Bağlama". *Halk Kültüründe Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* (s. 268-278). Kocaeli: Motif Vakfı Yayınları.
- Oransay, G. (1976). *Müzik Tarihi*. Ankara: Yaykur Açık Yükseköğretim Dairesi.
- Say, A. (2001). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Zelyut, R. (1998). *Öz Kaynaklarına Göre Alevilik*. İstanbul: Yön Yayınları.

## TÜRK MÜZİĞİNDE ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİNDEKİ BİR BESTELEME TEKNİĞİNİN KULLANIMI: 'UYARLAMA'

**Çağrıhan ERKAN**

EÜ Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, Temel Bilimler, Öğretim Görevlisi, Dr.

### ÖZET

Uyarlama, müziğe bir iç disiplin ve soluk getiren, Türk müziği için de uygulanması gereken önemli bir teknik ve uygulamadır. Çalgıların, koronun, kişisel vokal ve çalgı icracısının gelişimini sağlayan, yeni bir repertuar oluşumunu önemseyen bir yapıdır. Türk müziğinde birçok türde sözlü eserler için uyarlamalar, koro için birçok düzenlemeler (Geleneksel sanat müziği yada geleneksel halk müziği), çalgısal eserler için (zeybekler, oyun havaları, sirto, longa, saz eseri, saz semai vs.) uyarlamalar ve orkestra için düzenlemeler yapmak mümkündür. Yeni dünya düzeninde uluslararası ilişkili paylaşma ve yaşama zorunluluğu, müzik açısından da önemsenmesi gereken bir zorunluluktur. Bu sebeple Türk çalgıları ile uluslararası çalgıları kullanarak yapılan çalışmalarla gerek tek sesli gerek çok sesli uyarlamalarla, düzenlemelerle, üretilen ve yorumlanan eserler her iki müzik platformuna da canlılık getirecektir..

**Anahtar Kelimeler:** Uyarlama, düzenleme, Türk müziği, çalgılama

### ABSTRACT

#### TO USE IN THE INTERNATIONAL ART MUSIC COMPOSING TECHNIQUE WITH TURKISH MUSIC: 'ADAPTATION (TRANSCRIPTION, ARRANGEMENT)'

Adapted to the music that brings an inner discipline and a pale, Turkish music is a major technical and application must be applied for. Instruments, choirs, vocal and instrumental performer of personal development, enabling the formation of a new repertoire care are structure. For many kinds of Turkish music, solo, adaptations, arrangements for the choir in many (Traditional Turih Music), for instrumunts works (folk songs, dance tunes, sirto, longa, sazeseri, sazsemai), to make adaptations and arrangements for orchestra are possible. To share and to live an international obligation associated with the new world order, should be considered important in terms of music is a must. For this reason, studies using Turkish instruments and international instruments need to have single voice polyphonic adaptations. These arrangements produced and reviewed every two music platform works will also be revitalized.

**Key words:** Adaptation, arrangement, Turkish music, instrument fit

Bilindiği gibi, Uluslararası müzikte çok çeşitli türlerde eserler yazılmış; bazı besteciler, farklı bestecilerin temalarını daha çok çalgısal olmak üzere kuartet, piyano, klasik gitar ve çeşitli çalgılar için uyarlayarak, çeşitleme, etüt ve uzun soluklu olan sonat, konçerto vs. gibi türlerde eserler de üretmişlerdir. Bu uyarlamalar kimi zaman

tek çalgının tekniği geliştirmek üzere oluşturulmuş, kimi zaman ise çokseslilik öğeleriyle kalabalık orkestralarla icra etmek üzere tasarlanmıştır. Geleneksel Türk müziğinde anonim olan veya bestelenen eserler, çoğunlukla sözlü eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum çalgılar için değerlendirildiğinde özellikle birçok çalgının teknik olarak gelişiminin kısır bir döngüde dolaşmasına sebep olmuştur. Oysaki Türk müziği çalgılarının da fizyolojisine uygun seslendirilebilecek daha özgün ve geniş bir repertuvar oluşturulması söz konusu olmalıdır.<sup>1</sup> Bu anlamda bestecilerin makamsal olan bir müzik için özgün eserler üretme bağlamında başvuracağı en önemli alanlardan biri de 'uyarlama tekniğidir (*transcription* veya *adaptation*); buna bağlı olarak da daha çok sayıda çalgılar düşünülerek yapılan 'düzenleme (*arrangement*)' olgusudur.

Müzikte uyarlama (*ing. adaptation, transcription*) bir temanın ya da eserin, herhangi bir çalgı için (çoksesli müzikte daha çok piyano için) ritimsel, tonal, doku ve yapı kurgusu düşünülerek, çokseslilik uygulamalarından yararlanılarak, o çalgının teknik özelliklerini, genlik, tınsal farklılıklarını göz önüne alarak kısmen yeni bir eser hâlinde tasarlanmasıdır. İlk olarak 14.yy'da ortaya çıktığı belirtilen<sup>2</sup>, sözel eserlerin lute ve klavyeli çalgılar için uyarlanması olarak kullanılmaya başlamıştır. Ancak bu yeni tasarlanmış kompozisyon için ilgili çalgının özellikle yeni bir tavırla, yeni bir solukla, ifade edilmesi önem taşımaktadır. Müzikte uyarlama terim olarak '*transcription*' ve '*adaptation*' gibi anlamlarda kullanılsa da *The New Grove Dictionary of Music*<sup>3</sup> sözlüğünde ve müzik terminolojisi hakkında yazılan kaynaklarda *transcription* teriminin "özellikle bir orchestra eserinin piyanoya aktarılması" olarak ifade edilmektedir. Öte yandan uyarlama için *adaptation* teriminin 'bir eserin bir çalgı için uygunlaştırılması, uyarlanması, ona özgü olması aktarılması' anlamı taşıması bu konu yabancı literatür için daha açıklayıcı bir terim olduğu gerçeğini yansıtmaktadır. Öte yandan benzer bir şekilde kullanılan bir terim de 'düzenleme (*arrangement*)' dir. Bu uygulama, uyarlama terimi ile sıkça beraber kullanılsa da, uyarlamanın yani Türkçe'de de kullanılan adapte olmak kavramının, bir eserin daha çok bir çalgı yada sese indirgenmesi; düzenleme kavramının ise, yine basit anlatımıyla 'bir eserin, özellikle birden çok çalgı için çok sesli öğeleri de dikkate yeni bir düzende yeni bir anlayışla tasarlanması, paylaşılması, işlenmesi' anlamı, iki olgunun daha ayrıştırılan bir anlatımla açıklanmasını sağlayacaktır. Bu çalışmadaki konuyla ilgili anlatımlar yukarıda bahsedilen terimler ve ayrımlar baz alınarak gerçekleştirilmiştir.

Uyarlama, özellikle global dünya düzeninde Türk müziğinin ve çalgılarının uluslararası çalgılar ile beraberlik sonuncu müziksel fikir alışverişinin oluşmasını, kültürel müziklerin başka toplumlar için bir sunum oluşturmasını sağlayan ve bu yönünü kuvvetlendiren, önemsenilmesi gerçeğini yansıtan bir uygulamadır. Doğada var olan her çalgı, her toplum için gerek kültürel olarak kullanımıyla gerekse çalgıdan

<sup>1</sup> Bkz. Çağrıhan Erkan, *Türk Müziği Çalgıları için Eser Tasarımı*, EÜ DTM Konservatuvarı Dergisi, Sayı:1, İzmir, 2011, s.95.

<sup>2</sup> Willi Apel, Archibald Thompson Davison, *Historical Anthology of Music*, Harvard University Press, Cambridge, 1946

<sup>3</sup> Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Edition 2*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

çıkan tınısal etkiyle birçok ifadeye karşılık gelmektedir. Sözelimi bir udun davudi tınısı, bağlamanın çoklu mızraplarla tavrısal özelliği, kanunun aynı anda birçok parmak kullanımına imkân veren zengin tekniği ve tınısı, aynı şekilde uluslararası sanat müziğinde çok kullanılan çalgılardan olan üflemeli ve yaylı çalgılar topluluğunun dinamik ve romantik etkisi, piyanonun zengin ses genliği ve rengi, klasik gitarın ve arpın geniş olanaklara sahip kullanımı, uyarlama için önemli karakterlerdeki çalgılardır. Güçlü bir tını elde etmek için bu çalgıların ses genlikleri, tınısal özellikleri, çalım teknikleri önemsenmesi gereken ayrıntılardır. Çünkü özellikle Türk çalgılarının yapısal özellikleri gereği tınıları çok kuvvetli (gür) değildir. Dolayısıyla eşlik yapacak ya da uyarlanacak çalgı ya da düzenleme yapılacak çalgılar topluluğu doğru seçilmelidir. Bu durum kompozitör için, sindirilmiş bir çalgı bilgisine, tını bilgisine ve frekans özelliklerine göre doğru bir paylaşımın nasıl olması gerektiği fikrine hâkimiyeti zorunlu kılar.

Uluslararası müzikte özellikle uyarlamalar ve düzenlemeler: Senfonik orkestra, yaylı ve üflemeli çalgılarla yapılan düetler, triolar, kuartetler, piyano, arp, klasik gitar ve teknik yönüyle dinamik ve çevik kullanıma uygun çalgılar üzerinde gelişim göstermiştir. Sözelimi; Paganini<sup>4</sup>'nin 'Second Violin Concerto'su Robert Schuman<sup>5</sup> tarafından uyarlanarak 'Six piano studies (op. 10)' adıyla yazılmıştır. Yine Paganini'nin 'La Campanella Étude No. 3 (G sharp minor)' adlı eseri F.Liszt tarafından 'La Campanella' adıyla piyano için uyarlanmış, Sergey Rachmaninov<sup>6</sup> yine Paganini'nin bir teması üzerine '*Rhapsody on a Theme of Paganini* Op. 43' isimli eseri solo piyano ve senfonik orkestra için düzenlenmiş, Arnold Schönberg<sup>7</sup> J.Brahms<sup>8</sup>'in 'Piano Quartet in G minor' adlı eserini orkestra için düzenlemiş, Macar besteci, piyanist ve Doğu Avrupa halk müziği derleyicisi Bela Bartok (1881-1845) çeşitli halk ezgilerini piyano için uyarlamış bestecilerdir.

Başka bir örnekle konu gözlemlenecek olursa: Sözelimi Niccolo Paganini keman için birçok eser etüd, kapris vs. bestelemiştir. Paganini'nin en çok bilinen eserlerinden biri olan Caprice no:24 adlı eserinin teması ve daha birçok keman eseri, dönem olarak hemen ardından yetişen aynı zamanda iyi birer icracı olan Franz Liszt tarafından piyano için çeşitlemeler, orkestra için düzenlemeler başlıklarıyla yeniden uyarlanmış ve düzenlenmiştir. Aşağıdaki eserde de bu temalardan biri görülmektedir.

<sup>4</sup> 1782-1840 yılları arasında yaşamış, İtalyan aslı keman sanatçısı ve bestecisi.

<sup>5</sup> 1810-1856 yılları arasında yaşamış, Almanya'daki Romantik hareketin öncülerinden birisi olan Alman besteci ve müzik eleştirmeni.

<sup>6</sup> 1873-1943 yılları arasında yaşamış, 20. yüzyılın ve Rus romantizminin son temsilcilerinden önemli bir piyanist ve besteci.

<sup>7</sup> 1910-1913 yılları arasında yaşamış, Avusturya-Macaristan asıllı 20 yüzyılın çağdaş bestecilerinden.

<sup>8</sup> 1833-1897 yılları arasında yaşamış, Alman asıllı besteci, piyanist ve orkestra şefi.



Caprice no. 24 in A minor  
for violin

NICCOLO PAGANINI (1782-1840)

THEME



**La minor Niccolò Paganini'nin 24 numaralı Caprice'inin teması**

Bu tema, daha sonra *Franz Liszt* tarafından *Etude No.6 Theme and Variations* adıyla piyanoya uyarlanmıştır. Orijininde de çeşitlemelerin yapıldığı tema, piyano yazısı ve tekniği ile daha hacimli bir eser haline gelerek piyano edebiyatı için ileri seviye bir eser olarak repertuvarda yerini almıştır.

Aşağıdaki nota bahsedilen 24 numaralı *Capris'in Liszt* tarafından piyano için uyarlanan tema ve varyasyonlarından (çeşitleme) oluşan eserinin tema pasajıdır. Ayrıca on bir varyasyonu daha yapılmıştır. (tamamı <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=500#> adresinden görülebilir)

**Theme and Variations**

from "Transcendental Etudes after Paganini"  
S140, No. 6

Quasi presto  
a capriccio

Franz Liszt

sempre simile

ossia

sempre simile

sempre simile

© 2014 by Starbark Digital Music LLC. All rights reserved. [www.starbark.com](http://www.starbark.com)

**Franz Liszt Etude No.6 Theme and Variations**

Uyarlanan ya da orkestra için düzenlenen bu yeni tasarımlar yeni bir tür ve biçim anlayışı ile başka bir kimlikle çalgı, koro ya da çalgı topluluğuna ait repertuvarları genişletmektedir. Böylelikle hem ilk temayı besteleyen kişinin eseri, hem de uyarlayan ya da düzenleyen kişinin emeği öne çıkartılmaktadır. Burada o eserin ya da eserlerin ifade gücünün bestecilere verdiği içsel enerji çok önemlidir. Bestecinin bu yeni üretimi sağlayacak bir ruh hâlini yaşaması ve etkilenmesi gerekir. Ancak bu şekilde besteci o temanın etkisini yeni eserinde dinleyene ulaştırabilir.

Türk müziğinde ise birçok türde sözlü eserler için uyarlamalar, koro için düzenlemeler (Geleneksel sanat müziği ya da geleneksel halk müziği), çalgısal eserler için (zeybekler, oyun havaları, sirta, longa, saz eseri, saz semai vs.) uyarlamalar ve orkestra için düzenlemeler yapmak mümkündür. Türk müziği önemli ve özgün karakterli ezgilere sahip zengin bir müziktir. Dolayısıyla seçilen tema ya da eserin ezgisel karakterinin ne olduğu doğru saptanarak, içselleştirilerek Türk ve uluslararası çalgı ya da çalgılarına uyarlamak mümkündür. Bu tür tasarımlarda özellikle çalgı bilgisinin çok büyük önem taşımaktadır. Sözgelimi, bir sözlü eser bağlama için uyarlanacaksa o çalgının çalgısal özellikleri ile klarnet çalgısı için uyarlanacak teknik uygulamalar farklı olacaktır. Aynı şekilde koro için düzenlenmesi değişik öğeleri önemsemeyi gerektirir. Ancak günümüzde her çalgının ortaklaşa çalmaya çalıştığı bir çalgı topluluğu ile eser yorumlama alışkanlığı, anlatılan bu fikirlerden uzak kalmaktadır. Hedef olarak seçilen çalgının karakterini öne çıkaran bir seslendirme olmadığı sürece eserin yeni bir solukla seslendirilişi 'uyarlama' niteliği taşımayacaktır. Bilinen bir alışkanlıkla bir eser yorumlanırken çalgı ya da ses topluluğuna eklenen ya da değiştirilen yeni bir kaç çalgı ya da vokal, o eser için 'yeniden düzenlenmiş' (*rearrangement*) anlamına gelmemektedir. Genel alışkanlıkla yapılan bu uygulama, sadece bir 'çalgılama' (oturtum) özelliği taşımaktadır. Bu çalışmada bahsedilmek istenen müziksel davranış bu değildir.

Türk müziği için bu alanda çalışılabilecek önemli solo ve çoklu çalgı birliktelikleri şöyle sıralanabilir:

- Konuya uygun olan geleneksel eserlerin seçimiyle geleneksel çalgılar ile performansına ve tınısına uygun olacak uyarlamalar,
- Seçilen eserin türü ve ritmik yapısına göre çalgı seçimi ile yapılan uyarlamalar,
- Uluslararası platformda paylaşabilmek için klasik gitar veya piyano eşlikli uyarlamalar,
- Uluslararası platformda paylaşabilmek için eserlerin sadece piyano ve klasik gitar uyarlamaları,
- Eserlerin geleneksel bir çalgı ya da çalgılar ile yaylı kuartet eşlikli düzenlemeleri,
- Eserlerin vokal veya vokaller ile yaylı kuartet eşlikli düzenlemeleri,
- Eserlerin sadece yaylı kuartetin icra edeceği düzenlemeler,
- Koro için yapılmış düzenlemeler,
- Koro ve çalgı için yapılmış eşlikli düzenlemeler,
- Ulusal ve uluslararası çalgılarla düzenlemeler,
- Ulusal ve uluslararası çalgılarla vokal ya da vokaller ile düzenlemeler,

Yine biçimsel olarak da uyarlama yaparken kullanılabilir bestecilik teknikleri: Çeşitleme, Ground Bass Tekniği<sup>9</sup>, Süit, Senfonik şiir, olarak denenebilir.

Bu konuda yapılan girişimlerden en önemlisi, Cumhuriyet'in ilanıyla başlayan yenileşme hareketleridir. Bilindiği gibi 'Türk Beşleri' yazdığı eserlerle bu konudaki adımların başlarını çeken önemli müzisyenlerdir. Bu besteciler Türk müziğinde uyarlama ve düzenleme anlayışının değişik platformlarda kısmen de olsa görülmeye başlamasına ön ayak olmuşlardır. Sözelimi Ulvi Cemal Erkin'in 'Köçekçeler Süiti' (karcıgar köçekçelerden esinleniş), Ahmet Adnan Saygun'un koro için yazdığı 'Op.5 Manastır Türküsü' düzenlemesi, daha sonraları Muammer Sun'un 'Op.7 Ses ve Orkestra için Altı Türkü' adlı çalışmalarıyla konuya olan önemi vurgulamışlardır.

### Sonuç

Kültürlerarası müzik etkileşiminde kendi kültürel sınırları içerisinde değerlendirilen bir bilgi, sadece o kültürel çerçevede ve toplumda devamlılığını sürdürür. Dolayısıyla böyle bir aktarım bir süre sonra o müzik türünün itibar kaybetmesine (günümüzde yaşadığımız gibi), bir dönem sonra ise yok olmadan tozlu raflarda kalmasını sağlayacak bir konuma gelmesine zemin hazırlamaktadır. Bu sebeple, yenedünya düzeninde uluslararası ilişkili paylaşma ve yaşama zorunluluğu, müzik açısından da önemsenmesi gereken bir zorunluluktur. Bu sebeple Türk çalgıları ile uluslararası çalgıları kullanarak yapılan çalışmalarla gerek tek sesli gerek çok sesli uyarlamalarla, düzenlemelerle, üretilen ve yorumlanan eserler her iki müzik platformuna da canlılık getireceği şüphesizdir.

Özünün değerinin artması yanında, özgününün de değerinin artacağı kaçınılmazdır.

### Kaynakça

- Adams, John Stowell, *5000 Musical Terms*, Oliver Diston Press, Boston, 1851.
- Akdoğan, Onur, *Türk Müziği'nde Türler Ve Biçimler*, 2.Baskı, Meta Basım, İzmir, 1997.
- Aktüze, İrkin, *Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 2004.
- Apel, Willi, *Harvard Dictionary Of Music*, Second Edition, The Beiknap Press Of Harvard University Press, Massachusetts, 1974.
- Apel, Willi, Archibald Thompson Davison, *Historical Anthology Of Music*, Harvard University Press, Cambridge, 1946.
- Boran, İlke, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- Busby, Thomas, *A Complete Dictionary Of Music*, A Third Edition, Londra, 1811.
- Cangal, Nurhan, *Müzik Formları*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004.
- Cole, William, *The Form of Music. The Associated Board Of The Royal Schools Of Music*, Oup Press, London, 1986.
- Erkan, Çağrhan, *Türk Müziği Çalgıları İçin Eser Tasarımı*, Eü Dtm Konservatuarı Dergisi, Sayı:1, İzmir, 2011.
- Gerou, Tom, Linda Lusk, *Essential Dictionary Of Music Notation*, Alfred Publishing, İngiltere, 1996.
- Grassineau, James, *A Musical Dictionary; Being A Collection Of Terms and Characters*, Wilcox Prees, London, 1740.
- Grout, Donald, Claude Palisca, *A History Of Western Music*, 6<sup>th</sup> Edition, W.W. Norton & Company, New York, 2001.

<sup>9</sup> Bkz. Çağrhan Erkan, 17. Yüzyıl Müziği'nde Ground Bass Tekniğinin Barok Dönemin Bağlamında Temsil Ettiği Kimlik, Doktora Tezi, İzmir, 2011.

- Hodeir, Andre, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.
- Kaygisiz, Mehmet, *Müzik Tarihi*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999.
- Kutluk, Fırat, *Müziğin Tarihsel Evrimi*, Çivi Yazıları, İstanbul, 1997.
- Pratt, George, *The Dynamics of Harmony*, Oup Press, Oxford, 1997.
- Nelson, Robert, *The Technique of Variation: A Study of Instrumental Variation From Cabezón To Reger*, Berkeley And Los Angeles, 1948.
- Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Edition 2*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- Sachs, Curt, *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1965.
- Selanikli, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayımcılık, Ankara, 1996.
- Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005.
- Ülkü, Metin, *Çeşitleme Biçimi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1987.
- Valentine, Thomas, *Dictionary of Musical Terms*, The Hall Leonard Press, The Third Edition London, 1833.
- Walton, Charles, *Basic Forms In Music*, Alfred Publishing, California, 1974.
- Yurga, Cemal, *Müzik Tarihinde Türler Ve Ülkeler*, Özmert Basımevi, Malatya, 1995.



## KEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI: İKONOĞRAFİK ÖRNEKLER VE BİR KEMAN YAPIM MERKEZİ OLARAK AVRUPA ÜLKELERİ ARASINDA İTALYA'NIN YERİ

**Murat KÜÇÜKEBE**

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü  
Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı, Arş. Gör. Dr.

### ÖZET

Bu makalede amaç, kaynaklara dayalı olarak kemanın ortaya çıkışına ilişkin bilginin oluşturulmasına etki eden ikonografik örnekleri ele almak ve İtalya'nın bu süreçteki konumunu incelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Keman, çalgı, keman, ikonografi, İtalya, Cremona

### ABSTRACT

#### THE EMERGENCE OF THE VIOLIN: ICONOGRAPHIC EXAMPLES AND ITALY'S SIGNIFICANCE AMONG THE EUROPEAN COUNTRIES AS A VIOLIN MAKING CENTER

The purpose of this article is to evaluate the iconographic examples affecting the creation of the information concerning the emergence of the violin and to analyse Italy's position in the process.

**Key words:** Violin, musical instrument, iconography, Italy, Cremona.

Türkçedeki karşılığı ile 'keman'ın Avrupa'da ilk olarak nerede ortaya çıktığı konusunda terminolojik karışıklıklardan doğan belirsizlikler ve görüş ayrılıkları vardır. Söz konusu terminolojik karışıklık, aynı çalgının farklı ülkelerde 'ayrı' adlarla anılmış ya da farklı çalgıların ayrı ülkelerde 'aynı' adlarla anılmış olmalarından kaynaklanır. Bununla birlikte belirli bir terimin, çalgıyla yakın özellikler gösteren diğer çalgıları da içine alacak ve genel bir adlandırma yapmaya yarayacak şekilde 'ortak' kullanıldığı da görülebilmektedir. Ne var ki birbirinden farklı bazı özelliklere de sahip çeşitli boylarının üretildiği ilk aşama sonrasında çalgının temel niteliklerinin belirginlik kazanması ile birlikte onun ile ilgili adlandırmada da belirli bir ortaklığa varılmıştır. Günümüzdeki görünümüne en yakın durumu alması esas alınacak olursa geriye kalan az sayıda çalgı ve ikonografik örnek, Milano, Brescia, Mantova ve Venedik kentleri arasında kalan kuzey İtalya'nın Padana Ovası<sup>1</sup>'ni, çalgının ilk örneklerinin görüldüğü

<sup>1</sup> Diğer adı ile Po Ovası.

bir coğrafya olarak işaret etmektedir. Bu bağlamda Gaudenzio Ferrari'nin Saronno ve Vercelli'deki freskleri kanıt olarak gösterilir.<sup>2</sup>



Fotoğraf 1. Saronno Kilisesi'ndeki fresklerden bir kesit.<sup>3</sup>



Fotoğraf 2. Vercelli Kilisesi'ndeki fresklerden bir kesit.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> David Boyden, *The History Of Violin Playing From Its Origins to 1761*, Oxford University Pres, New York, 1990, s.34.

<sup>3</sup> <http://www.orpheon.org/oldsite/seiten/education/OldestVioladagamba.htm>, 18.07.12.

Bununla birlikte genel kabul, çalgının lira, viyol ve rebek gibi kendisinden önce kullanılmakta olan ve ona zemin hazırladığı düşünülen diğer çalgıların değiştirilmeleri ya da bazı özelliklerinin birleştirilmeleri ile ortaya çıkmış olduğudur. Günümüzdeki görünümüne en yakın halini alarak temel yapısal özelliklerinin belirlendiği zaman, kendisine dördüncü bir telin de eklendiği 16.yy.' in ortalarıdır.<sup>5</sup>

Çalgının o dönemde nasıl akort edildiğine de ilişkin bilgi veren en eski metin, 1556 yılında Jambe de Fer tarafından Lyon'da yazılmıştır.<sup>6</sup> Epitome Musical adlı eserinde Jambe De Fer, perdesiz dört telli çalgılardan bahsetmekte, *violon*'u yani kemanı *viol*'lerden kesin bir biçimde ayırarak tanıtmakta ve bu farklı adlandırmanın toplumsal bir işlevi olduğundan da bahsetmektedir. Buna göre *viol*ler centilmenlerin, tüccarların ve diğer saygıdeğer insanların zamanlarını geçirmek için çaldıkları müzik aletleridir. Bu çalgılar İtalya'da genel olarak *viola da gamba*<sup>7</sup> olarak adlandırılmakta, bazıları bacak arasında bazıları ise bir taburenin üzerinde oturur durumda iken, bacaklar üzerine konulmuş durumda aşağı doğru tutularak çalınmaktadırlar. Bununla birlikte omuza dayayıp kol üzerinde taşınarak çalınan violer için de *viola da braccia*<sup>8</sup> adı kullanılmıştır. Öte yandan keman, bu çalgı üzerinden kazançlarını sağlayan kişiler tarafından kullanılmaktadır. Çalgı genel olarak dans müziğine eşlik etmek amacıyla kullanılmakta, bu nedenle beşli aralıkların kullanımını kolaylaştıracak şekilde akortlanmaktadır. Bununla birlikte küçük ve hafif bir çalgı olması da düğün alaylarında ya da maskeli eğlencelerde ön sıralarda ilerlemek isteyen taşınarak çalınmasını kolaylaştırmaktadır. Ancak dördüncü telin eklenmesi ve çalgının olanaklarının değiştirilmesi ile birlikte kullanım alanları ve kullanıcıları da zamanla değişmiştir.

İkonografik yöntemlerle elde edilen bilgiler, 16. yüzyılın sonlarına doğru kemanın kullanımının arttığını ve onun 'popüler' bir çalgı haline geldiğini göstermektedir. Söz konusu dönemden kalma yağlı boya tablolar, bu konu ile birlikte çalgının ilk örneklerini betimleme amacıyla da yararlanılan başlıca kaynaklardır. Caravaggio'nun<sup>9</sup> tablolarında resmettiği çalgıların, parlak renkleri ve titiz işçilikleri nedeniyle artık usta ellerden çıkmakta oldukları düşünülmektedir.

Çalgının erken dönemlerindeki görünümü hakkında fikir veren bir diğer örnek de Veronese'nin 'Marriage at Cana' adlı tablosudur. 1563 yılında resmedilmiş olan tabloda orta ve arka planda kalan çalgı, kemanın ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir.

<sup>4</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/File:GFerrari\\_Adorazione\\_pastori\\_VC.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:GFerrari_Adorazione_pastori_VC.JPG), 18.07.12

<sup>5</sup> Çalgının üç telli örnekleri de dâhil edilirse bu tarih daha erken bir döneme, 16. yy'ın başına kadar geriye alınabilir. Bu örneklerin tamamı Milano yakınlarındaki bazı kiliselerde bulunan yağlıboya tablolarındaki keman tasvirlerine dayanmaktadır. Söz konusu gerekçeyle çalgının ilk olarak kuzey İtalya'da ortaya çıktığı iddia edilmektedir.

<sup>6</sup> Philibert Jambe de Fer, *Epitome Musical*, Lyon, 1556.

<sup>7</sup> Kelime İtalyanca'da bacak anlamına gelmektedir.

<sup>8</sup> Kelime İtalyanca'da kol anlamına gelmektedir.

<sup>9</sup> Tam adı Michelangelo Merisi da Caravaggio'dur (1571-1610 Milano)



Fotoğraf 3. Caravaggio 'Lute Player'.<sup>10</sup>Fotoğraf 4. Marriage at Cana.<sup>11</sup>

Benzer şekilde, Monteverdi'yi tahmini olarak 25 yaşındayken betimlediği düşünülen 1592 yılında resmedilmiş bir portrede de arka planda duvara asılı, 'f' delikleri, çentikli orta kısmı, ikili kenar süsü<sup>12</sup> ve işlemeli klavyesi olan bir kemanın betimlendiği görülebilmektedir.

<sup>10</sup> <http://www.canvasreplicas.com/Caravaggio133.htm>, 18.07.12

<sup>11</sup> <http://www.italian-renaissance-art.com/Marriage-at-Cana.html>, 18.07.12.

<sup>12</sup> Bu ikili kenar süsü (flato olarak adlandırılmaktadırlar), Gasparo Da Salo'nun öğrencisi Brescia'lı ünlü keman yapımcısı Giovanni Paolo Maggini'nin karakteristik özelliklerinden biridir.



Fotoğraf 5. Claudio Monteverdi'yi betimlediği düşünülen tabloda kemanın görünümü.<sup>13</sup>

Bir başka örnek Annibale Carracci'nin 1600'lerde yaptığı bir eskiz çalışmasıdır. Bu çalışmada da keman ve yayının tutuluş görüntüleri yer almaktadır.



Fotoğraf 6. Annibale Carracci'ye ait eskiz çalışması<sup>14</sup>

<sup>13</sup> <http://www.willcwhite.com/tag/monteverdi/>, 18.07.12.



Fotoğraf 7. Annibale Carracci'ye ait eskiz çalışması<sup>15</sup>

Çalgının kullanımı zamanla artmış olsa da 16. yüzyılın sonlarına kadar, sayısal olarak viyollere duyulan gereksinim, kemana duyulan gereksinimden daha fazla olmuştur. Bu durum, Gasparo da Salo'nun<sup>16</sup> tahminen kemandan çok viyol yapmış olmasının sebebi olarak görülmektedir. Bununla birlikte Münih kilise orkestrasını yöneten Orlando Lasso'yu resmetmiş olan Hans Mielich'in tablosunun<sup>17</sup>, büyüklük olarak kemandan çok viyollere yakın oldukları düşünülebilecek çalgıları betimlemiş olması da konu ile ilgili diğer bir kanıt olarak görülür.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/pd/a/annibale\\_carracci\\_an\\_angel.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/a/annibale_carracci_an_angel.aspx), 26.11.2012.

<sup>15</sup> <http://artgalleryofontario.tumblr.com/post/29405894186/studies-for-the-hand-of-an-angel-holding-a-violin>, 26.11.2012

<sup>16</sup> İtalya'da bulunan Garda gölü kıyısındaki Salo kasabasında yaşamış, bilinen ilk keman yapımcısıdır. Gasparo da Salo, Salo'lu Gaspar anlamında kullanılır. Bununla birlikte kemana son biçimini verdiği düşünülen Gasparo Duiffopruggar isimli, Alman kaynaklarına göre Almanya'da doğduğu kanıtlanmış, ancak gençlik ve öğrenim yıllarını İtalya'da geçiren bir başka ustanın da adı geçmekte, ne var ki günümüze ulaşan hiç bir kemana olmadığı için çalgının ilk yapımcısı olarak Gasparo da Salo kabul edilmektedir.

<sup>17</sup> Tablonun 1565-70 yılları arasında resmedildiği düşünülmektedir.

<sup>18</sup> David Boyden, *The History Of Violin Playing From Its Origins to 1761*, Oxford University Press, New York, 1990, s.40.



Fotoğraf 8. Hans Mielich'e ait tablonun görünümü.<sup>19</sup>

Keman, günümüze kadar oldukça fazla değişim<sup>20</sup> göstermiş olsa da genel görünümünü ve temel yapısal özelliklerini 16.yy.ın ortalarında kazanmıştır. Doğal olarak 'keman' yapan belirli ustalardan da ancak bu tarihten itibaren bahsedilebilmektedir.

13. yy.a kadar daha çok lavta ve gitar yapımıyla adı anılan İtalya'nın, yaylı çalgı yapımına yönelmesi muhtemelen ülkeye gelen Fransız ve Alman ustalar aracılığıyla olur.<sup>21</sup> Bununla birlikte ülkenin, 16. yüzyılda artan keman ve kemancı 'ihracatı' ile tanınip, diğer ülkelere göre öne çıktığı görülmektedir. Bu durum, döneme ilişkin ihracat kayıtları ile de doğrulanmaktadır.<sup>22</sup> İtalyan eserlerinin her türünün ihracatında

<sup>19</sup> <http://www.historyofinformation.com/expanded.php?id=2839>, 18.07.12.

<sup>20</sup> Günümüze kadar korunarak gelebilmiş az sayıdaki çalgıdan ve ikonografik örneklerden anlaşıldığı üzere kemanın sapı önceleri daha kısıydı, gövdeye bağlanma şekli farklıydı ve farklı bir açı ile yapılmaktaydı. Bununla birlikte tuşesi ve bas kirişi de daha kısıydı, ayrıca burguluk kısmındaki kavis daha azdı.

<sup>21</sup> Franz Farga, *Geigen und Geiger*, Albert Müller Verlag, Zürih, 1940, s. 20.

<sup>22</sup> David Boyden, *The History Of Violin Playing From Its Origins to 1761*, Oxford University Pres, New York, 1990, s. 38.

olduğu gibi keman ihracatı da 1490'lı yıllarda Charles VIII'in hükümdarlığı zamanında başlar, Francis I dönemine kadar, Catherine de Medici'nin Orleans Dükü ile yaptığı evlilik sonrasında ve özellikle 1547 yılında kraliçe olduğu dönemde artarak devam eder. Kendisinin talebi üzerine önce bir grup dansçı, sonraki yıl da bir grup kemancının Fransa'ya gönderildiği bilinmektedir.<sup>23</sup>

Bununla birlikte Charles IX'un Cremona'lı Andrea Amati'ye bir dizi keman sipariş ettiği, buna ek olarak 1572'de Cremona yapımı bir keman alması için Sör Delinet'e 50 'pound tournois' ödediği aktarılmaktadır.<sup>24</sup> Gasparo da Salo, kendisinin Fransa ile yaptığı ihracat ile ilgili olarak, 1588'deki gelir vergisi beyannamesinde bahsetmekte, Fransız ticaretinin bozulduğunu, bunun da Fransa'nın dengesiz politikalarının doğal bir sonucu olduğunu söylemektedir. Paris'li çalgı yapımcıları ve tüccarlarının 1551-1625 tarihleri arasındaki dökümleri, kemanın ve diğer yaylı çalgıların Venedik, Brescia ve Cremona'da 'moda' haline geldiğini göstermektedir. Bu ifade, kemanların adı geçen İtalyan şehirlerinde ortaya çıktığı anlamını taşıyorsa da Brescia'nın söz konusu dönemde keman yapımında herhangi bir yerde olduğundan çok daha önde olduğu ve daha uzun bir geleneği temsil ettiği kabul edilmektedir.<sup>25</sup>

İtalyan keman ve kemancılarının diğer bölge ve ülkelerden ithal edilmesinin başka benzer örnekleri de vardır. Van der Straeten'e göre, 1559'da, Antwerp'li Pietro Lupo, tahminen İtalyan yapımı olan beş keman ile bir keman kutusunu, Utrecht'li bir yargıca 72 livre'ye satmıştır.<sup>26</sup>

Benzer bir örnek olarak 1590'a kadar, Kraliçe Elizabeth tarafından çalıştırılan tüm keman ve viyol çalıcılarının, hemen hepsinin İtalyan olduğu, ithal edilen İtalyan kemancıların oldukça büyük miktarlardaki ücretler talep etmiş oldukları, İtalya'da komisyonla çalışan kemancıların ücretlerinin bile oldukça pahalı oldukları aktarılmaktadır.<sup>27</sup> Gasparo da Salo'nun, sipariş edilen iki adet kemanı için, sözleşme fiyatı ya da depozit olarak aldığı 102 liradan bahsedilmekte, bu durumda ustanın her bir kemanı için talep ettiği ücretin, hizmetçisine ödediği yıllık ücret olan 12 lirenin dört katından daha fazla olduğu anlaşılmaktadır.<sup>28</sup>

Bununla birlikte Fransız dokümanlarından, yukarıda bahsedilene benzer bir durumun, İtalya ile bağlantılı olarak gelişen<sup>29</sup> Paris'teki keman yapımcılığı çevresi için de geçerli olduğu görülür. Fransa'daki keman yapım merkezleri Mirecourt, Nancy ve Lyon'da yer almaktadır. Bu merkezlerden Lyon, Venedik ve Paris arasında yer alan ve aynı zamanda Milano'dan da geçmekte olan temel ticaret yollarından birinin üzerinde bulunmaktadır. Bu yol, zamanın ipek sevki için kullanılan önemli güzergâhlarından biri konumundadır ve Lyon'un bu sayede ipek dokumacılığı merkezlerinden biri haline gelerek büyük bir zenginlik ve ün sağladığı, özellikle

<sup>23</sup> A.g.e. s.38

<sup>24</sup> A.g.e. s.38.

<sup>25</sup> A.g.e. s.38

<sup>26</sup> E. Van der Straeten, *History of The Violoncello*, London, 1915, vol. 1, s. 128-9.

<sup>27</sup> David Boyden, *The History Of Violin Playing From Its Origins to 1761*, Oxford University Pres, New York, 1990, s. 39.

<sup>28</sup> A.g.e. s. 39.

<sup>29</sup> Özellikle 1550'lerden sonra.

Francis l'in bu endüstriyi etkin şekilde desteklemek için 1520 yılında Milano'dan Rhone vadisine ipek böceği yumurtaları getirttiği aktarılmaktadır.<sup>30</sup> Bununla birlikte söz konusu ipek ticaretinin, Milano, Paris ve Lyon'daki bölgelerin kemanın yapımının ilk dönemlerine ilişkin 'bilginin en çok sağlanabildiği' bölgeler olmalarının nedeni olarak da görmek mümkündür.

Birkaç somut örnek, Lyon'un keman yapımının önemli bir merkezi olduğunu ortaya koymaktadır. Jambe de Fer'in ilk dört telli gerçek kemanı tanımlayan 1556 yılına ait araştırması, Lyon'da basılmıştır. Aynı zamanda, Gaspar Duiffoprugcar, 1533'den öldüğü tarih olan 1571'e kadar Lyon'da çalışmıştır. En belirgin şekilde ud yapımcısı olarak bilirse ve ilk kemanlarının taklit olduğu anlaşılrsa da, Gaspar Duiffoprugcar 1550'den sonra keman yapmış olduğu tahmin edilmektedir.

Keman diğer Avrupa ülkelerinde de vardır ve yapılmıştır. Fakat keman kullanımı ve yapımcıları ile ilgili kayıtlar, İtalya ve Fransa ile ilgili kayıtlara nispeten daha azdır. 16. yüzyılda, Almanya'da, İngiltere'de ya da başka bir ülkede keman yapımı merkezleri varsa bile, bunu kanıtlayacak kayıtlar yoktur. Bu nedenle dönemin kemanlarının ve keman çalıcılarının İtalya'dan ithal edilmiş oldukları düşünülmektedir.

Kültürel ve siyasal bağları ile İtalya'ya çok yakın<sup>31</sup> olan İspanya'da da benzeri bir durumun varlığı ve İtalyan kemanlarının İspanya'ya da ihraç edilmiş olduğu düşünülebilir. Ancak böyle bir durum olmuş olursa da ayrıntıları veren, bilinen herhangi bir belge bulunmamaktadır. Ayrıca 16. yüzyılda ya da herhangi bir dönemde İspanya'da keman yapımı eğitimi veren bir okulun varlığına dair herhangi bilgiye de rastlanmamaktadır. Yine de, 16. yüzyılda keman, İspanya'daki müzikal yaşamın önemli bir parçasıdır. Çünkü 1600'lere ait İspanyol tablolarından bazılarında, kemanın resmedilmiş olduğu görülmektedir. Bunun bir örneği, Sevil'de bulunan Juan de Roelas'nın yaptığı 'Hermengild'in Ölümü' adlı tablodur.

Tabloda, üç çalıcının yer aldığı bir ölüm sahnesini resmedilmiştir. Çalıcılardan biri (Brescia'lı Giovanni Paolo Maggini'nin karakteristik özelliklerinden biri olarak kabul edilen) ikili kenar süsü ile süslenmiş dört telli kemanı çalmakta, bir diğeri çelloyu üçüncü çalıcı da arpa çalmaktadır. Kemanın öncülleri olarak görülen çalgılardan *rebec* (rebek) ve *fiddle*'lerin, ortaçağ sanatında sıkça resmedildiği bir ülkede, kemanın 16. yüzyıldaki dikkat çekici eksikliği ilgi çekicidir. Bu ilgi ile İspanya'ya ait kaynaklar sistematik şekilde araştırıldığında 16. yüzyıl İspanya'sında kemanın varlığı ve yapımı ile ilgili kanıtların ve destekleyici bilgilerin bulunması olası gözükmektedir.<sup>32</sup> Keman ve keman çalıcıları ile ilgili bir dizi referans da İngiliz dokümanları ve tablolarında görülmektedir. The King's Musick'e ait kayıtlar, kralın hizmetinde çalışan bir grup çalıcının adını liste şeklinde belirtmiştir. Bu kayıtlarda, 1555'den itibaren İtalyan kemancıların adları görülmeye başlar ve çalıcıların hepsi olmasa da büyük çoğunluğunun İtalya'dan gelmiş olduğu görülür. Örneğin, bu

<sup>30</sup> Boyden, *A.g.e.*, s. 39.

<sup>31</sup> Hapsburg-Valois Savaşlarını sona erdiren Cateau-Cambresis antlaşmasından sonra (1559) Venedik dışındaki tüm İtalyan şehirleri, aşağı yukarı İspanya egemenliği altına girmişlerdir.

<sup>32</sup> Boyden, *a.g.e.* s. 41.

listelerde adı geçen Ambrose de Milan ilk olarak (1540) viyol çalıcıları, daha sonra da (1555-91) viyol ve/veya keman çalıcıları arasında yer almıştır. Diğer bir önemli nokta da, kemanların bu listelerde adının geçmeye başlamasından kısa bir süre sonra rebeklerin kraliyet belgelerinden yok olduklarının görülmesidir.

Hans Mielich'in, Orlando Lasso tarafından yönetilmekte olan saray orkestrasını betimleyen tablosu, kemanın Almanya'da da Bavyera sarayının çalıcıları tarafından kullanılmış olduğunun bir kanıtı olarak görülür. 1565 ile 1570 yılları arasında yapılan bu tablo, spinet, üfleme çalgı ve telli çalgıları betimlemektedir. Telli çalgılar arasında, bir kısmı resmedilmiş olarak iki viyola ile iki büyük boy keman (ya da küçük viyola) vardır. Fakat bu çalgılar, Alman keman yapımı okulları ile ilgili bilgi içermemektedirler. 16. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Alman kuramcı ve besteci Agricola'nın (Martin) da Almanya'da keman yapımı eğitimi veren okulların varlığı konusunda bilgi vermediği, ancak Polonya'ya ait *fiddle*'lerden bahsettiği görülmektedir. Bununla birlikte Almanya'nın bir şehri olan Stralsud'un belediye başkanı, 1555'de, şehrindeki dört adet Polnische geigerdan (Polonya'lı kemancı) bahsetmiştir. Diğer bir kayıt da Polonya Sarayı ile ilişkili olarak bilgi sağlamakta, buna göre 1585'te, Macaristan'daki Medgyes Parlamentosu'nun hizmetindeki kilisenin açılışı sırasında çalınan çok sesli ilahide, bir trombon çalıcısı ile bir kemancı, Polonya Kralı Stephen Bathory'nin hizmetinde görev yapmıştır. Ne var ki keman çalıcısı İtalyandır ve Stephen Bathory'nin kendisi de İtalya'da eğitim görmüştür. Kısacası, o dönemde Polonya'da keman yapımı eğitimi veren bir okul varsa da günümüzde buna dair bir kanıt bulunmamaktadır.

## Sonuç

Yukarıda aktarılan örnek ve tartışmalara rağmen kemanın bütün Avrupa ülkelerinde yapılmış olduğunu düşünmek olasıdır. Bununla birlikte kesin olan şey, çalgının ilk dönemlerine ilişkin bilgi sağlamaya yönelik günümüz yöntemleri ile ulaşılan, kendisinin günümüzdeki yapısal özelliklerinin, önemli oranda Milano, Brescia, Mantova ve Venedik kentleri arasında kalan Kuzey İtalya'nın Padana Ovası'nda, özellikle Brescia ve Cremona şehirlerinde, söz konusu coğrafi bölgenin çalgı yapımcıları ve onların içinde oldukları zanaatkar çevresinin çağına özgü ekonomik, kültürel ve sosyal koşulları içerisinde şekillendiğidir. Dekoratif özellikleri ile çağının kültürel değerleri ve sembolik unsurları ile kuşatılmış olan çalgı, genel ölçülerinin oluşturulmasına yönelik prensiplerle söz konusu dönemin matematik bilgisini yansıtmakta, tınısı ile de döneminin müziksel ihtiyaçlarını anlatmaktadır. Kendisine ait özel bir adlandırma ile anılması, yapısal özelliklerindeki belirginleşme ve diğerlerinden 'ayrı' özellikleri olan belirli bir çalgı haline gelmesi ile aynı döneme rastlar. Kullanım alanlarının değişimi ile birlikte kendisine yüklenen kültürel anlamlar da değişmiş, başlarda sınıfsal açıdan sadece belirli bir tabakayı çağrıştıran bir çalgı iken, sonraları meyhaneler ve köylülerin düzenlediği danslı eğlencelerden, kralların saraylarında düzenlenen aristokrat saray balolarına kadar en çok tercih edilen yaygın ve 'değerli' bir çalgı haline gelmiş, yapısal ve tınısal açıdan önem atfedilen 'en iyi' örnekleri, tanınmış ve zengin kişilerin olduğu çevrelerde çok yüksek fiyatlara alıcı

bulabilmiştir. Bu koşullarda kendisine duyulan söz konusu ilgi ve müziksel ihtiyaçlarla çalgının ekonomik değeri de artmış olduğu, ilişkili olarak yapımına yönelen kişiler ve uzmanlaşma alanlarının oluştuğu, bu bağlamda kuzey İtalya'daki Brescia ve Cremona şehirleri merkezileştiği ve giderek artan bir üne kavuştukları görülmektedir.

### **Kaynakça**

- Boyden David, *The History Of Violin Playing From Its Origins to 1761*, Oxford University Pres, New York, 1990.
- Jambe de Fer Philibert, *Epitome Musical*, Lyon, 1556.
- E. Van der Straeten, *History of The Violoncello*, London, 1915, vol. 1.
- <http://www.orpheon.org/oldsite/seiten/education/OldestVioladagamba.htm>, 18.07.12.
- [http://en.wikipedia.org/wiki/File:GFerrari\\_Adorazione\\_pastori\\_VC.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:GFerrari_Adorazione_pastori_VC.JPG), 18.07.12
- <http://www.canvasreplicas.com/Caravaggio133.htm>, 18.07.12
- <http://www.italian-renaissance-art.com/Marriage-at-Cana.html>, 18.07.12.
- <http://www.willcwhite.com/tag/monteverdi/>, 18.07.12.
- [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/pd/a/annibale\\_carracci\\_an\\_angel.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/a/annibale_carracci_an_angel.aspx), 26.11.2012.
- <http://artgalleryofontario.tumblr.com/post/29405894186/studies-for-the-hand-of-an-angel-holding-a-violin>, 26.11.2012
- <http://www.historyofinformation.com/expanded.php?id=2839>, 18.07.12.





---

## 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." ifadesi ile yıl verilir. Yazar sayısı altı ya da daha fazla olduğunda metin içinde ilk geçtiği yerden itibaren ilk yazarın soyadı ve diğerleri "ve ark." ifadesi 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
<b>A. DIŞ YAPI YÖNÜNDEN</b>					
1. Başlık ile konu uyumu					
2. Makalenin şekil bakımından yayına uygunluğu					

<b>B. İÇERİK YÖNÜNDEN</b>					
1. Bilimsel yenilik					
2. Kuramsal çerçeve					
3. Hipotez-sonuç ilişkisi					
4. Kaynak kullanımı					
5. Araştırmada yeterlilik					
6. Dil ve ifade					

DEĞERLENDİRME SONUCU	
Ayten 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**