



**EÜ  
DEVLET TÜRK MUSİKİSİ  
KONSERVATUVARI  
DERGİSİ**

*JOURNAL OF EGE UNIVERSITY  
STATE TURKISH MUSIC  
CONSERVATORY*

**Yayın Sahibi**

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

**Editör**

Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN

**Editör Yardımcıları**

Yrd. Doç. Dr. Füsün AŞKAR  
Yrd. Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE  
Öğr. Gör. Atabey AYDIN

**Sekreteryası**

Öğr. Gör. Beril ÇAKMAKOĞLU

**Dergi Yayın Kurulu**

Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN  
Doç. Dr. İlhan ERSOY  
Doç. Dr. S. Bahadır TUTU  
Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ  
Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN  
Yrd. Doç. Dr. Füsün AŞKAR  
Öğr. Gör. Atabey AYDIN

**Dizgi**

Öğr. Gör. Atabey AYDIN  
Medine CENGİL

**Basım Yeri**

Ege Üniversitesi Basımevi  
Bornova-İzmir

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

**Basım Tarihi**

17.08.2016

**Baskı Adedi: 150**

**Yönetim Yeri**

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

Web: <http://konservatuar.ege.edu.tr>

---

**Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı tarafından  
yılda iki sayı olarak yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.  
Dergimiz Dergipark Platformu üyesidir.**

**EGE ÜNİVERSİTESİ**  
**DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ**  
**HAKEM VE DANIŞMA KURULU**

Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ	Ege Üniversitesi
Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT	Cumhuriyet Üniversitesi
Prof. Dr. Hakan CEVHER	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Ayhan EROL	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Songül KARAHASANOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Serpil MÜRTEZAOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Nihal ÖTKEN	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Berrak TARANÇ	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Abdullah AKAT	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Türker EROĞLU	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. İlhan ERSOY	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Martin GREVE	Orient Institut
Doç. Dr. Kürşad GÜLBELAZ	Dicle Üniversitesi
Doç. Dr. Belma KURTIŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Bülent KURTIŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Muzaffer SÜMBÜL	Çukurova Üniversitesi
Doç. Dr. S. Bahadır TUTU	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELEN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI	Uludağ Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN	Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Füsün AŞKAR	Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Münir Nurettin BEKEN	University of California (USA)
Yrd. Doç. Dr. Gökhan EKİM	Ege Üniversitesi
Dr. Yücel AÇIN	İstanbul Teknik Üniversitesi

**EGE ÜNİVERSİTESİ**  
**DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ**  
**YIL: 2016 SAYI:8**

**BU SAYIDAKİ HAKEMLER**

Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN  
Prof. Dr. M. Hakan CEVHER  
Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI  
Doç. Dr. Onur NURCAN  
Doç. Dr. İlhan ERSOY  
Doç. Dr. S. Bahadır TUTU  
Doç. Dr. Armağan ÇOŞKUN ELÇİ  
Doç. Dr. Atilla ÖZDEK  
Doç. Mehmet Can ÖZER  
Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR  
Yrd. Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE

---

# İÇİNDEKİLER

YIL: 2016 SAYI:8

---

## **ARAŞTIRMA MAKALELERİ**

BİR MUZİKA-YI HUMÂYÛN ONBAŞISI FLAVTACI HACI MAHMÛD RÂTİB BEY VE MEŞHÛR KASİDESİ M. Hakan CEVHER .....	1
KIRIM TATAR MÜZİK GELENEĞİNDE TAŞIYICI BİR UNSUR OLARAK KIRIM TATAR KADINLARI: "APAKAYLAR" ve "KARTANAYLAR" İlhan ERSOY .....	11
TÜRKİYE'DE SOLO VOKAL İCRACILIĞIN ADLANDIRMA / İFADE FARKLILIĞINDA YATAN TEMEL DİNAMİKLER Fatih COŞKUN .....	27
GÜFTE-BESTE AÇISINDAN NİYAZ ÂYİNİ (İLÂHİSİ) Erdoğan ATEŞ .....	35
ALEVİ-BEKTAŞİ CEMLERİNDE "DESTE BAĞLAMA" GELENEĞİ VE "BAĞLAMA" ADININ KAYNAĞI Necdet KURT .....	43
PERFORMANS SANATI BAĞLAMINDA TÜRK HALK OYUNLARI İdris Ersan KÜÇÜK .....	63
BEETHOVEN OP.14 NO.2 PİYANO SONATI 1.BÖLÜM ALLEGRO FORM ANALİZİ Hasan Ali DAĞLI .....	73

## **KİTAP TANITIMI**

"İlla ki Cemile Cevher Söylesin" Hakkında Kitap Tanıtımı: Barış DOĞAN .....	89
--	----



## **Editörden,**

Dergimizin bu sayısında yayınlayacağımız yazıların büyük çoğunluğunu okulumuz öğretim üyeleri ve öğretim elemanları tarafından kaleme alınmış yazılar oluşturmaktadır. Bu durum, sanatçı uygulamacı kimliğimiz yanında teorisyen yanımızın da giderek ön plana çıktığını göstermektedir. Akademik kimliğin olmazsa olmaz yanı olan nitelikli yazı yazma ihtiyacı, sanatla yoğrulmuş bir düşüncenin tezahürü olarak ortaya çıktığında bilimin- sanat çekiciliği ile daha da ilgi uyandıracığı ve yazı yazma cesaretimizi arttıracığı inancımızı her yeni sayımızda biraz daha fazla görmekteyiz.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergimizin bu dönemki 8. sayımızda 8 yazı bulunmaktadır. Bunlar, 7 araştırma ve inceleme makalesi ile 1 kitap tanıtımı şeklindedir.

M. Hakan Cevher, "Bir Muzika-yı Humâyûn Onbaşısı Flavtacı Hacı Mahmûd Râtib Bey ve Meşhûr Kasidesi" adlı makalesinde, , edebiyat ve musiki tarihimizin çok renkli simâlarından biri olan Muzika-yı Humâyûn'da Flavta çalmış Mahmûd Râtib Bey'in yaşamını anlatmaktadır.

İlhan Ersoy, "Kırım Tatar Müzik Geleneğinde Taşıyıcı Bir Unsur Olarak Kırım Tatar Kadınları: 'Apakaylar' ve 'Kartanaylar'" adlı makalesinde, Tatar kadınlarının, Tatar kültürel kimliğinin müzik yoluyla taşınmasında ve aktarılmasındaki aktif rollerini anlatmaktadır.

Fatih Coşkun, "Türkiye'de Solo Vokal İcracılığın Adlandırma / İfade Farklılığında Yatan Temel Dinamikler" adlı makalesinde, müzik edimleri bakımından benzerlik gösteren müzisyenlerin, Türkiye'de neden farklı bir biçimde adlandırıldığını ve bu adlandırmanın temel dinamiklerini irdelemeye çalışmaktadır.

Erdoğan Ateş, "Güfte- Beste Açısından Niyaz Âyini (İlahisi)" adlı makalesinde Gerek güftesi, gerekse bestesi itibarıyla izleyiciler tarafından beğenilen ve sıkça icra edilen Niyaz İlahisinin güfte ve bestesinin kime ait olduğu üzerine bir değerlendirme ele alınmıştır.

Necdet KURT, "Alevi Bektaşî Cemlerinde "Deste Bağlama" Geleneği ve "Bağlama"Adının Kaynağı" adlı makalesinde, "bağlama" adının nereden geldiğine dair, yeni bilgiler ve bulgular ışığında bir değerlendirme yapmaktadır.

İ. Ersan Küçük, "Performans Sanatı Bağlamında Türk Halk Oyunları" adlı makalesinde, performans sanatları ve performans sanatı arasındaki ayrıma dikkat çekerken Türk halk oyunları ile performans sanatı arasında karşılaştırmalı bir inceleme yapmaktadır.

Hasan Ali DAĞLI, "Beethoven Op.14 No.2 Piyano Sonatı 1.Bölüm Allegro Form Analizi" adlı makalesinde, Beethoven Op.14 No.2 Piyano Sonat'ının Allegro bölümünü oluşturan; 63 ölçülük "Exposition" (Sergi) Bölümü, 60 ölçülük "Development" (Gelişme) Bölümü ve 64 ölçüden oluşan "Recapitulation" (Yeniden Sergileme) Bölümünü inceleyip analizlemiştir.

Bariş DOĞAN, kitap tanıtımı yazısında, Süleyman ŞENEL' in 1 Mayıs 2011 tarihinde yayımlanan ve Cemile Cevher'in sanat yaşamını konu alan, "İlla ki Cemile Cevher Söylesin" adlı kitabının içeriğine dair bilgiler vermektedir.





## BİR MUZİKA-YI HUMÂYÛN ONBAŞISI FLAVTACI HACI MAHMÛD RÂTİB BEY VE MEŞHÛR KASİDESİ

M. Hakan CEVHER\*

### ÖZET

Mahmûd Râtib Bey, edebiyat ve musiki tarihimizin çok renkli sîmâlarından biridir. Muzika-yı Humâyûn'da flavta çalmış, oradan emekli olmuştur. Şiire merakı nedeniyle kaleme aldığı her beyit takdir edilmiş, güfteleri bestelenmiş ve anekdotları dilden dile söylenegelmiştir. Mevlî müntesibidir. Bu makalede, kahramanımızın yaşamı, kaynaklar ve kendi mısraları ışığında detaylandırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Mahmûd Râtib Bey, Muzika-yı Humâyûn, Kasîde-i Garrâ-yı İnek, Flavta (Flüt)

### A CORPORAL OF MUZİKA-YI HUMÂYÛN FLUTIST HACI MAHMÛD RÂTİB BEY AND HIS FAMOUS KASİDE

#### ABSTRACT

Mahmûd Râtib Bey is one of the well-known figures in history of music and literature. He played flute in Muzika-yı Humâyûn and retired from this institution. Because of his great interest in poetry, each couplet that he wrote was highly appreciated, his poems were composed and his anecdotes were much talked about. He was a Mevlî. In this article, the life of our hero, was detailed through the agency of written sources and his verses.

**Key Words:** Mahmûd Râtib Bey, Muzika-yı Humâyûn, Kasîde-i Garrâ-yı İnek, Flute.

### Giriş

Bâb-ı Âlî Kapudanbaşı [Ser-bevâbîn-i Dergâh-ı Âlî (Fatîn, 1996: 143)] **Yenişehirli Hacı Şerîf Ağa**'nın oğlu **Hacı Mahmûd Râtib Bey** (HAMARAT), mûsikî ve edebiyatımızın en renkli sîmalarından biridir. Biyografisinden bahseden eserlerin ilki, *Sâlim* ve *Safâyî* tezkirelerine zeyl olarak kaleme alınmış olan **Fatîn Dâvûd**'a (1814-1867) ait "*Hâtimetü'l-Eş'âr (Fatîn tezkiresi) (FAT)*"dir. H. 1271 (M. 1854-5)'de yazılmış olan Fatîn tezkiresi, makalemizin konusu olan HAMARAT'ın 30'lu yaşlarına kadar bilgi verebilmektedir. Daha sonraki yaşamına ait bilgileri -oldukça özet bir şekilde olmak üzere-: **Mehmed Süreyya**'nın (1845-1909) [*"Sicill-i Osmânî (SOS) (Tezkire-i Meşâhîr-i Osmânî)"* (1893-7)], **Bursalı Mehmet Tâhir Efendi**'nin (1861-1925) [*"Osmanlı*

\* Prof. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Temel Bilimler Bölüm Başkanı, Öğretim Üyesi.

*Müellifleri (OMÜ)*" (1915)], **Mehmed Nâil Tuman**'ın (1875-1958) [*"Tuhfe-i Nâilî (TUN)"* (1949)], **İbnülemin Mahmud Kemal İnal**'ın (1870-1957); [*"Hoş Sadâ - Son Asır Türk Mûsikîşinasları (SATÜM)"* (1958)], [*"Son Asır Türk Şairleri (SATÜŞ)"* (1970)] ve [*"Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (TÜDEDA)"* (1990)]da buluyoruz. Fakat bütün bu kaynakların yanında, **HAMARAT**'ın [*"Kasîde-i Garrâ-yı İnek (KGİ)"* (1922)] manzûmesi, onun hayatına dair, diğer kaynaklara nazaran çok daha fazla bilgi içermesi bakımından, oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Bu makale; HAMARAT'ın mûsikî ve edebiyat yönünü, yukarıdaki kaynaklar ve meşhûr manzûmesi ışığında ayrıntılandırmaktadır. Bu manzûme; Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar Bölümü 1467 numarada, Hacı Selim Ağa Koleksiyonu'ndan bağış olarak intikal etmiş olarak bulunmaktadır. Bu el yazmasında malum manzûmeden başka gazeller de vardır. Makalemizin ilgili yerlerinde, 1922 yılında basılan bu kitapçığa dair yapılan göndermeler için, beyit numarası referans olarak gösterilmiştir.

### Doğumu Tarihi

Doğum tarihi hakkında net bir rakam verilemese de, bazı tahminler ile yaklaşık bir hesap yapılabilir. Bu bakımdan, KGİ'nin, kimin yazdığı anlaşılmayan önsözünün son paragrafında, [1317 yılının Şaban ayında (Aralık 1899 veya Ocak 1900) "*...takriben yetmişbeş yaşında irtihâl ederek...*"] bulunan ifadeden yola çıkarak H.1242/M.1824-5'de doğmuş olduğu söylenebilir. TUN'un yazıldığı 1949 yılına değin, kaleme alınmış kaynakların hiçbirinde doğum tarihine ilişkin bir bilgi verilmezken, Tuman H.1242/M.1826'da doğduğunu belirtmiştir. Tuman da, KGİ için yazılmış önsözden, bizim yukarıdaki varsayımımıza benzer bir çıkarım yapmış olmalıdır (Tuman, 2001: 302). SATÜŞ'te ölüm tarihinin net olarak, kaynak belirtmeksizin verilen 24 Şaban 1317 (28 Aralık 1899) tarihine bakılarak da yine aynı sonuca ulaşmak mümkündür (İnal, 1970: 1368). TÜDEDA'nın 7. cildinin 288. sayfasında, doğumuna dair verilen 1844 tarihi kesinlikle yanlıştır. Hacca gitmiş olduğu H.1260 (M. 1844) tarihi ile karıştırılmış olabileceğini tahmin ediyoruz. TÜDEDA'dan aynen aldığı anlaşılan **Mehmet Nuri Yardım** da, kitabında doğum tarihine ilişkin aynı hatayı yapmıştır (Yardım, 2007: 179).

### Doğum Yeri

Doğum yerinin İstanbul olduğu, KGİ'nin önsözünde ve TÜDEDA'da açıkça yazılmıştır. (1990: 288) Bu bilgi dışında; OMÜ'de Yenişehir'e bağlı Fener'den olduğu (M. Tahir, 1915: 331) ve Yenişehir-i Fenâr'da doğduğu TUN'da ifade edilmiştir (Tuman, 2001: 302).

Yenişehir Fener veya Yenişehir-i Fenâr, babası **Hacı Şerif Ağa**'nın doğum yeridir. Buradan oğlu Râtib Bey'in de orali olabileceği düşünülerek böyle yazılmış olabilir. Yenişehir-i Fenâr, esasen İstanbul ile alâkası olmayan bir yer adıdır ve Yunanistan'ın Teselya bölgesinde bulunan Larissa ilinin yakınında bulunan bir ovada kurulan şehre verilen isimdir. Yenişehir ismi, Bursa Yenişehir ile karışabileceği için Yunanistan'daki Yenişehir manasına "*Yenişehir-i Fenâr*" adı verilmiştir. Burası mübadele öncesi yoğun Türk nüfusunun yaşadığı yerd (Kiel, 2013: 474).

HAMARAT'ın İstanbul'da doğmuş olduğu daha doğru bir tespit olarak değerlendirilmelidir. Bu durumun aksini ifade edecek KGİ'de de herhangi bir ibareye rastlanmamıştır.

### Ailesi

Babası, Saray Kapıcıbaşlarından (Ser-bevvâbîn-i Dergâh-ı Âli) Yenişehir-i Fenârî **Hacı Şerif Ağa**'dır (Tuman, 2001: 302). Fatîn Davud, sadece "Yenişehirli", demekle yetinmiştir (Fatîn, 1996: 143). Dört eşi vardı. Dört kız ve dokuz erkek çocuğu oldu. Bunların en büyüğü **Necib Ahmet Bey**'di.

Babamız öldü bıraktı onuç evlat bizi

Dördü duhter idi baki dokuzu hep erkek (KGİ: 6)

### Fiziki Yapısı ve Kişiliği

Sarı sakalına ak düşmüş, sevimli bir yüzü vardı. Kısa boylu, şişmanca, sohbetlerin aranan kişisi, şakacı, şâir ve mûsikîşinastı (İnal, 1958: 195). KGİ'nin önsözünde ise; her bakımından güvenilir, doğuştan zeki, sakın, kanaatkâr, başkasının derdi ile dertlenen, fedakâr, merhametli bir kişi olduğu ifade edilmiştir.

SATÜM'de, vücut idmanlarına ve ok atmaya meraklı olduğu belirtilmiştir (İnal, 1958: 194). Hiç evlenmemiştir (İnal, 1958: 195).

**HAMARAT**'ın çağdaşı **Yenişehirli Avni Bey**'in (1826-1883) torunu ve Bahâriye Mevlevîhânesi'nin Şeyhi **Hüseyin Fahreddin Dede Efendi**'nin (1853-1911) yeğeni olan **Avni Aktuç** (1888-1955), ilginç kişiliğine ilişkin bir anısını şöyle nakleder:

Bahariye Mevlevihanenin bugün tarihin karanlıklarına karışan Harem dairesinin tavanında yapışmış duran o ince bakır metelikler uzun müddet yerini muhafaza etti. Dergâh yandıktan sonra, onlar da alevlere karıştı. Bu üç meteliğin tarihçesi şudur: Bir gün bu büyük salonda oynarken Ratib Beye rastladım "Oynuyorsun değil mi, lâkin biliyor musun bu oyunlar biraz da faydalı olmalı, ben sana bir marifet göstereyim de sen de çalış bakalım yapabilecek misin? Diyerek cebinden üç ince bakır metelik (on paralık) çıkardı, sağ elinin baş parmağıyla sol elinin başparmağı arasına meteliği tükürükliyerek sıkıştırdı, fiske taşı atar gibi tavana teker teker fırlattı, iki parmağın arasından yükselen metelikler tavana yapışmıştı (İnal 1958: 194).

### Nükteleri

*Köpekler bir araya gelince hırlaşır*

HAMARAT,

Râtib etsem n'ola kıtmir ile bahs-i rüchân

Kemterin kelb-i der-i Hazret-i Mevlânâyım

beytini tablo halinde odasının duvarına asmış. **Neyzen Cemal Dede** (1860-1899) "etsem"i, "etsek" ve "Mevlânâyım"ı, "Mevlânâyız" şekline çevirsek de biz de dahil olsak deyince, Râtib Bey: "*Olmaz. Köpekler bir araya gelince hırlaşır.*" cevabını vermiş (İnal, 1970: 1370).

### *Kurumundan belli*

Bir gün Bahâriye Dergâhı'nın arkasına düşen "Saya Ocağı" teşkilâtı ağalarından, selâmlıkta, hiçbir söze karışmayıp öylece oturan, kerli ferli bir zatı göstererek, kim olduğunu **Hüseyin Fahreddin Dede**'ye (1853-1911) sorunca, "Ocak Ağası" cevabını almış. O da hazırcevaplığıyla; "Anladım, kurumundan belli" demiş (İnal, 1958: 194).

### *Bu sefer de kâğıdı hücrede unuttum*

HAMARAT ayrı zamanda dergâhın dış işlerine de bakar, İstanbul'a gider, şeyhinin ismarladıklarını da alır, ama mutlaka bir ya da birkaçını unutturdu. **Şeyh Nazif Efendi** bu durumun çözümü için, isteklerini bir kağıda yazması halinde unutmayacağını salık verince, her şeyi kâğıda not ettiğini söyleyip "Bu sefer de kâğıdı hücrede unuttum" diye eklemiştir (İnal, 1958: 195-196).

### *Sabaha kadar postekinin üstündeydim*

Oldukça şakacı biri olan HAMARAT, üstünde namaz kıldığı postu yatağına serer, üzerine yatarmış. Ertesi gün de, zikrettiği imasıyla, "Vallahi sabaha kadar postekinin üstündeydim" dermiş (İnal, 1970: 1370), (Yardım, 2007: 179).

### *Hacı yatmaz*

Yenikapı Mevlevihanesi'nde bulunduğu sıralarda, dervişler HAMARAT'a vaktin geçtiğini hatırlatarak, "Artık yatsanız Hacı Bey" deyince, şu cevabı vermiş: "Hacı yatmaz..." (İnal, 1970: 1370), (Yardım, 2007: 180).

### *Ağlar güldürür*

Şahit olduğu bir konuşmada geçen, "İmamların işini ölümler sağlar" mазmunu çok beğenince, ağlarını çekmekte olan balıkçıları şaşkına çeviren şu cümleyi kurmuş, "Balıkçıların yüzünü ağlar güldürür" (İnal, 1970: 1370), (Söztutan, 2006: 145).

## **Eğitim-Öğrenim Durumu ve Bildiği Yabancı Diller**

KGİ için yazılan önsözde, Arapça ve Farsça'ya hakim olduğu belirtilmektedir.

## **Muzika-yı Humâyûn Yılları**

Enderun'a girmek için, adet üzere, **Sultân Abdülmecid** (1823-1861) ile görüştürülmüş, ancak netice olarak Muzika-yı Humâyûn hademesi sınıfına alınması kararı çıkmıştır.

Enderûna girişim etmedi ammâ tasvîb

Dedi olmaz mı seni muzıkaya kaydetsek (KGİ: 38)

Muzika-yı Humâyûn'a girmeyi hiç düşünmemişti. Böyle bir isteği olmamasına rağmen padişahın arzusuyla buraya kaydı yapıldı.

Ratib (Bey), Müzikai Humâyûnda bulunduğu esnada Sultan Abdülmecid, huzuruna celbeder, flüt çaldırır, takdir ve iltifat ile dua edermiş. Ratib (Bey), bundan ehibbasına bahsetdikçe "Takdiri kim taşıyabilir?" Padişah, istediğini yapmağa muktedir olduğu halde bana ne para verir, ne terfi eylerdi. Yalnız dua ederdi" dermiş (İnal, 1970: 1369).

Daha sonra, yeteneği sayesinde onbaşı rütbesini aldı (Fatin, 1996: 143), (Mehmed Süreyya, 1996: 1360). Fakat başarısını çekemeyen bir kişinin iftirası nedeniyle buradan emekli oldu (İnal 1958: 193).

İltifât-ı şeh-i devrânı görüp hakkımda

Hasedinden beni ettirdi tekâ'üd bir sek (KGİ: 61)

*Flavta icracısı*

Muzika-yı Humâyûn'da nota öğrenerek *flavta* çalışmaya başladı. İcrası çok beğenildi. Alışık olduğu mûsikî tavrından farklı pek çok yeni konuyu öğrendi. (KGİ: 53-4)

*Flavta* isimli çalgı bugünkü flüt ile eş anlamlıdır. Tanzimat döneminde *flavta* adı tercih edilmiştir. İngilizce *flute*, Fransızca *flûte*, Almanca *flöte*, İtalyanca *flauto* ve İspanyolca *flauta* olarak yazılmakta olup, Muzika-yı Humâyûn'da İspanyolcası kabul görerek, Türkçe *flavta* şeklinde yazılmış ve kullanılmıştır. Daha sonra *flavta* ve flüt birlikte kullanılmış ve nihayet flüt olarak kullanımı daha ağır basmıştır (Sachs, 1940: 381), (Gazimihal, 1961: 93-94), (Öztuna, 1990: 294).

Emr ü fermânını tebliğ ile gönderdi beni

Muzika kışlasına Ser-kurenâ **Ziver Bey**

Ol zaman mûzikaya âmir idi **Mîr Halil**

Beni hürmetle nezâketle kabûl eyledi pek

Yazılıp muzika efrâdına oldum dâhil

Defterinden kalemin eylediler ismimi hak

Este beste diyerek ben de usûle girdim

Başladım urmağa düm düm teke tekke düm tek

Veriş-i sa'y ü heves cümlesi hep çıkdı bûra

Verdiler bana filavta bunu meşk et diyerek

Başlayınca notayı öğrenip istihrâca

'Adetâ biz dayadık iskalayı polkaya dek

Bağladı şiddet ile nefsi hevâya hevesin

Meşke sür'atle gider idi gönülde istek

Çıkarırdım o kadar tatlı filavta sesini

Beğenir idi dudaklarımı üstâdım pek

Tarz-ı vâhidde değil işleri pek çok değişik  
Anları şerh ü beyân zihnimi alt üst edecek

Polkalar belleme vals oynama kanto okuma  
Pandomim meşki komedyaları ezber etmek (KGİ: 45-54)

Bahâriye Mevlevîhânesi Şeyhi **Hüseyin Fahreddin Dede**'nin yeğeni **Avni Aktuç** (1888-1955) dönemin mûsikî anlayışı hakkında gerçekten çok ilginç ipuçları taşıyan şu anekdotu aktarırken, hem Râtib Bey hakkında bilgi verir hem de bir mevlevî şeyhinin mûsikîye umulmadık bakışını ifade eder:

Hâlâ gözümün önündedir, on yaşında kadar vardım~1898, bir yaz günü idi Bahariye Mevlevihanesisinin güneşle dolu sofalarında, iki billûr ses dolaşıyor, lâkin bu ses kimseyi alâkadar etmiyordu. Çünkü ne bir âyin, ne bir kâr, ne d ebir beste idi. Şeyh Hüseyin Efendi ile dergâhın müdavimlerinden ve Muzikai Hümayundan mütekait Hacı Ratip Bey, bu iki mübarek sima, bir nota defterinin başında, ikisi de ayakta, dayım (Hüseyin Fahreddin Dede Efendi) nısfıye, Hacı Ratip Bey de fülût ile hiç duymadığım nağmelerle dolu bir hava çalıyorlardı. Bu ufak konser bitmişti. Hüseyin Efendi bana dönerek; 'Oğlum ! bu çaldığımız hava nedir, biliyor musun? dedi. Sustum, 'Tabii bilemezsin, hem nereden bileceksin, bu çaldığımız hava alafranga musikiden bir parçadır, meşhur Şopen denilen değerli bir zatın yaptığı bir bestedir. Şimdi sen onları anlayamazsın, sonradan belki öğrenirsin, bunlar güzel şeylerdir.' dedi" (İnal 1958: 194).

### İş Yaşamı

Abisini kaleme aldırın kişi, **Edhem Paşa**, onu da 13 yaşındayken (~1838) kaleme aldirmiş, ancak HAMARAT burada başarılı olamamış, Muzıkayı Humâyûn'a alınmıştır.

Kaleme sonra fakîri dahi yazdırdı o zat  
Belki tahsil ile imlâya gelir zan ederek (KGİ: 20)

Since on üç seneyi eylemiş idim ikmâl  
Hat-ber-âverde değilsem de değildim kûdek (KGİ: 21)

Muzıkayı Humâyûn'dan ayrıldıktan sonra pek çok değişik iş kolunda ticari faaliyette bulunmak istemiş ve nihayet inek yetiştiriciliğine karar verdikten sonra bu işte de zarar etmiş ve umduğunu bulamamıştır. Bu süreç, KGİ'de, hiciv ile süslü biçimde uzun uzun anlatılmaktadır. Netice olarak konuyu şu beyit ile özetlemiştir:

Ne kadar bokdan imiş bundan işi eyle kıyas  
Hâsılı kâr bize kaldı yığınlarla tezek (KGİ: 269)

## Edebî Yönü

### Şiirleri

Koniçeli Kazım Paşa'nın anlatıldığı makalede (Çeçen, 2008: 15-34) "Lazımsa" redifli şiir yazma modasına uyanlar arasında yazımızın kahramanı da gösterilmektedir. Burada ismi **Kapucuzade Mahmut Râtib** olarak verilmiştir. SATÜŞ'te "mevc", "bana" ve "lazımsa" uyaklı kasidelerinden bölümler görülebilir (İnal, 1970: 1370-1372). TUN'da "gıtdikçe" uyaklı gazeli örnek olarak verilmiştir. (Tuman, 2001: 302) Ayrıca SATÜM'de öksürükten şikayeti olan A'ma Ahmet Dede hakkında yazılmış bir şiiri bulunmaktadır. (İnal 1958: 195)

Kaynaklar HAMARAT'ın şairliğini; süslü, arifane, üstadane olarak nitelemişlerdir. Ziya Paşa "Harâbât"ında onun bir şiirine yer vermiştir (Ziya Paşa, 1291: 67).

### Kaside-i Garrâ-yı İnek

1922 yılında Hilal Matbaası'nda basılmıştır. "fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün" vezniyle yazılmıştır. Çok yakını olduğu, fakat kim olduğu anlaşılamayan bir kişi tarafından yazılmış bir sayfalık önsöz ile beraber 12 sayfadır. 269 beyittir. Aşık Çelebi'nin 303 beyitlik bir kasidesinden sonra Türk edebiyatındaki en uzun kasidedir" (Babacan 2003: 138).

حاجی راتب بك مرحومك آثار نادره لرندن قصیده غرای اینك

İlk beyitten ilhamla önsözün yazarı tarafından isimlendirilmiş olduğu anlaşılmaktadır:

Oku im'ân-ı nazar eyle budur bence dilek

İşte bed' eyledi Manzûme-i Garrâ-yı İnek (KGİ: 1)

### Şarkı Güfteleri

**Latif Ağa**'nın (1815-1885), Mâhûr makâmında bestelediği, "Te'lif edebilsem feleği ah emelimle" ilk mısralı güftenin HAMARAT'a ait olduğu SATÜM'de belirtilmiştir (İnal, 1958: 195/Dipnot 1). Ancak, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Sanat Müziği Sözlü Eserler Repertuarı'nda (TRT TSMR) bu güfte, HAMARAT'a değil **Mehmed Said Bey**'e (1839-1902) aittir. Ayrıca, TRT TSMR'de bu güfte ile bestelenmiş iki eser vardır: Biri **Suyolcu Lâtif Ağa**'nın 10623 repertuar numaralı, Mâhûr, Aksak şarkısı ve diğeri de **Şevki Bey**'in (1860-1890) 10624 repertuar numaralı, Uşşâk, Aksak şarkısıdır (Kip, 1989: 275). İnal'ın, daha açık bir ifadeyle, SATÜM'ün ikinci yarısını hazırlayan **Avni Aktuç**'un vermiş olduğu bu bilgiyi doğrular başka bir kanıt bulunamadığından, sehven yapılmış bir hata olarak kabul edilmesi gerekir. Hatanın SATÜM'de değil TRT TSMR'de olduğu ihtimali gözönüne alındığında, aynı güftenin iki ayrı besteci tarafından bestelenmiş olması buna eklendiğinde, hatanın aynen tekrar edilme olasılığı daha az olacağından, repertuarda belirtilen **Mehmed Sadi Bey**'in, bu güftenin gerçek sahibi olduğunu teslim etmek gerekir. Ayrıca, **Sadi Yaver Ataman** (1906-1994) kaleme aldığı "Mehmet Sadi Bey" isimli kitabında, Mehmed Sadi Bey'in "Gülşen-i Âsâr" isimli divânının tam metni de yer almakta ve bu metin içinde,

**Şevki Bey**'in Uşşak makâmından bestelemiş olduğu malum güfteyi verirken, **Suyolcu Lâtif Ağa** ile ilgili herhangi bir işaretle bulunmamıştır. Fakat bu durum güftenin Mehmet Sadi Bey'e ait olduğunu kanıtlamaktadır (Ataman, 1987: 117-8). Elde ettiğimiz her iki esere ait dörder değişik elden çıkmış nota yazılarının hiçbirinde güfte yazarının adı belirtilmemiştir.

"Sanma açıp sînemi şerh edecek yâre yok" ilk dizeli bir başka güftesinin **Zekâî Dede** (1825-1897) tarafından İsfahân makâmında ve Yürük Semâî usûlünde bestelenmiş olduğunu SATÜŞ'ten öğreniyoruz (İnal, 1970: 1372). Bu eser, TRT TSMR'de 9196 numara ile kayıtlıdır ve güfte yazarının "**Mahmud Râtib Bey**" olduğu burada da ifade edilmiştir (Kip, 1989: 240).

*Aynî Semâî*      *Sanma Açıp Sînemi*      *Zekâî*

San ma a açp sî nemi şerh edecek ya re yok  
 ye re gö mülk ya re sîn  
 aç ma ça bir ça re yok bas da gö mül mül ki ni  
 ay te ki der ya yi eşk  
 mer düm ni aç sînim ka rar bir gö ra  
 nürü hane re yok.

*Mahmud Râtib*

Sanma açıp sînemi şerh edecek yâre yok.  
 Yâre gönül veresin açmağa bir çâre yok.  
 Bastı gönül mülkünü öyle ki deryâ-yı eşk  
 lütlüm. 'ca sînim kade bir görünen hane yoku'

**"Sanma açıp sînemi", İsfahân, Yürük Semâî, Zekâî Dede**  
 (www.sanatumuziginotalari.com)

Sanma açıp sînemi şerh edecek yâre yok  
 Yâre gönül veresin açmağa bir çâre yok  
 Bastı gönül mülkünü öyle ki deryâ-yı eşk  
 Merdüm-i çeşmim kadar bir görünür kare yok (İnal, 1970: 1372)

**Dini Yönü**

1844'te (H. 1260) babası ile birlikte Hicaz'a gitti (İnal, 1970: 1366). Müzikâ-yı Humâyûn'dan emekli olduktan sonra, **Şeyh Hasan Nazif Dede Efendi**'nin (1794-



1861) dervişi oldu (Ünver, 1988: 101). Kendisine bir hücre verildi. Ama, kendisinin de keskin olarak belirttiği gibi, tarikat ortamında yaşamaya müsait olmayan bir kişiliğe sahip olduğundan devam ettiremedi. Bir ara Özbek Tekkesi'ne devam ettiyse de orada da yapamadı (KGİ: 95).

Nice tard etmeye şeyhim beni dergâhından

Gelmedi âleme bir ben gibi rüsvây köpek (KGİ: 94)

### Vefâtı

Ölüm tarihinin H. 1317 olduğu ilk defa olarak OMÜ'de belirtilmiş, onu TUN izlemiştir.

İ. M. K. İnal HAMARAT'ın vefâtına dair, iki ayrı çalışmasında, iki ölüm tarihi vermiştir. Bunlardan ilki ve önce yazılanı SATÜM'de "*15 Kânunisani 1315*" (İnal 1958: 195/Dipnot 1), daha sonra yayınlanan ikinci kitabı SATÜŞ'te ise "*28 Kânuni evvel 1899 [24 Şaban 1317]*" tarihini vermiştir (İnal, 1970: 1368). İlk verilen tarih İ. M. K. İnal tarafından yazıldığı bilinen "*Hoş Sadâ*"sına ait olsa da, aslen bu kitap ölümünden sonra basılmış ve sadece ilk sekiz forması kendi tarafından yazılmıştır. Kalan formları ise İnal'ın terekesinden geriye kalan notlar ve kendi ilâveleriyle **Avni Aktuç** tarafından kaleme alınmıştır. İki tarihin birbirini tutmamasının sebebini bu şekilde açıklamak mümkündür.

**Tahir Olgun** (1877-1951) tarafından HAMARAT'ın vefâtına düşülen tarih metni şöyledir:

Cenâb-ı râtibi ehli sühân sâhib zerâfet kim

Tarîk-i mevlevîde muhlisâne sikke pûş olmuş

Nigâhından alub Şeyhi Nazîf'in feyz-i irşâdı

O sakî-yi beka humhânesinden cür'a nûş olmuş (İnal, 1970: 1368)

Ayrıca, vefâtı ile ilgili olan, oldukça ilginç anektodu **İnal** şöyle aktarır:

Askerî tekaüd sandığı âzasından Zühdi (Bey)e âdem gönderüb,  
"Maaşlarımı göndersin. Hisabımı kapatsın. Ben ahrete gidiyorum.  
Mektebe beraber gitdik. Muzikaya beraber gitdik. Nolur ahrete de  
beraber gidelim" dedirtmiş. Zühdi (Bey), sakalını eline alub maaşları  
göndermiş. O gece ikisi birden vefât etmiştir (İnal, 1970: 1369).

Vefâtına dair düşülen en kesin ve güvenilir tarihin, İnal'ın SATÜŞ'te belirttiği, 24 Şaban 1317/28 Aralık 1899 Perşembe günü olduğu söylenebilir (İnal, 1970: 1368).

İstanbul'da ölmüş ve Beylerbeyi Kuzguncuk Nakkaş Kabristanı'nda babasının yanına defnedilmiştir.

## KAYNAKLAR

- Abdülhamid Ziya Paşa (1291). *Harâbât*. İstanbul: Matbaa-i Âmire.
- ATAMAN, Sadi Yaver (1987). *Mehmet Sadi Bey*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- BABACAN, İsrail (2003 Yaz). "XIX. Asırda Sosyo-Kültürel ve Folklorik Özellikler Taşıyan Bir Kaside: Kaside-i Garrâ-yı İnek". *Millî Folklor*, 8/58: 133-149.
- Bursalı Mehmet Tahir Bey (1972). *Osmanlı Müellifleri I-II-III*. (Haz: A. Fikri Yavuz, İsmail Özen), İstanbul: Meral Yayınevi.
- ÇEÇEN, Mehmet Korkut (2008). "Koniçeli Kazım Paşa". *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17/2: 15-34.
- Fatîm Davud (1996). *Hâtimetü'l-Eş'âr (Fatîm Tezkiresi)*. (Haz: Ömer Çifçi). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Kültür Eserleri No: 3218.
- GAZİMİHAL, Mahmut R. (1961). *Musîki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Hacı Mahmûd Râtib Bey (1922). *Kaside-i Garrâ-yı İnek*. İstanbul: Mahmudbey Matbaası.
- İNAL, İbnülemin Mahmud Kemal (1970). *Son Asır Türk Şairleri*. Cüz: VIII, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İNAL, İbnülemin Mahmud Kemal (1958). *Hoş Sadâ Son Asır Türk Müsikîşinasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Seri: 1, No: 10, Maarif Basımevi.
- KIEL, Machiel (2013). "Yenişehir". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: 3/473-476.
- KİP, Tarık (1989). *TRT Türk Sanat Müsikîsi Sözlü Eserler Repertuarı*, Ankara: TRT Yayınları.
- Mehmed Süreyya (1996). *Sicill-i Osmânî*. (Yay. Haz.: Nuri Akbayar, Eski Yazıdan Aktaran: Seyit Ali Kahraman). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları 30.
- SACHS, Curt (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1990). *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi I-II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/1163.
- ÖZTUTAN, Cevdet Yücel (2006). *Gülme Hakkımı Kullanıyorum (Bir Deste Nükte)*. İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı.
- TUMAN, Mehmed Nâil (2001). *Tuhfe-i Nâ'îli* (Divan Şairlerinin Muhtasar Biyografileri). (Yay. Haz.: Cemâl Kurnaz, Mustafa Tatçı). II/302, Ankara: Bizim Büro Basın Yayın Dağıtım.
- (1990). *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. İstanbul: Dergah Yayınları. VII/288.
- ÜNVER, İsmail (1988). "XIX. Yüzyılda Divân Şiiri". *Büyük Türk Klâsikleri*, 8/101-103, İstanbul: Ötüken-Söğüt.
- YARDIM, Mehmet Nuri (2007). *Tarihimizin Güler Yüzü*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- YILDIRIM, Fatih (2009). *Mehmet Nâil Tuman ve Tuhfe-i Nâilî'si (İnceleme-Metin-İndeks, Sayfa 101-200"*, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi SBE.

# KIRIM TATAR MÜZİK GELENEĞİNDE TAŞIYICI BİR UNSUR OLARAK KIRIM TATAR KADINLARI: “APAKAYLAR” ve “KARTANAYLAR”<sup>1</sup>

İlhan ERSOY\*

## ÖZET

Müziksel/kültürel kimlik çalışmaları, cinsiyet bağlamında kadın ve erkek olmak üzere iki farklı temel özne içerir. Bu iki farklı özne genel-geçer algıya göre, hiyerarşik bir düzende ele alınırken, erkekler öncel, yani birinci; kadınlar ise soncul yani ikinci olarak değerlendirilir. Temel olarak bu algısal hiyerarşik düzene bir tepki olarak gelişen feminist yaklaşımlar, erkek lehine olan bu algının değiştirilmesini ve kadınların da erkeklerle aynı düzeyde ele alınmasını hedefler.

Kırım Tatar sosyal yaşamında kadın cinsiyeti toplumdan soyutlanmış, katı normlar aracılığıyla kısıtlanmış ve bir alana hapsedilmiş değildir. Özellikle müzik kültürünün/geleneğinin sürdürülmesi bakımından Kırım Tatar kadınları, enstrüman çalımından, vokal formlara ve danslara kadar birçok müziksel edimin içinde yer almışlardır. Kırım Tatar dilinde yaş kategorilerine göre “Apakaylar (Genç kadınlar) ve Kartanay (İhtiyar kadınlar)” olarak nitelendirilen Tatar kadınlarının, Tatar kültürel kimliğinin müzik yoluyla taşınmasında ve aktarılmasındaki aktif rolleri bu makalenin konusunu oluşturur.

Bu konuda yazılı literatürün sayıca çok az olması, makaleyi alandan elde edilecek verilere zorlamış ve bu verilerle sınırlamıştır. Dolayısıyla bu makale Türkiye’de (Eskişehir, İstanbul/Çatalca ve Ankara/Polatlı) ve Ukrayna’nın Kırım bölgesinde gerçekleştirilen alan çalışmalarındaki gözlemler, görüşmeler ve müzik derlemelerinden elde edilen veriler ışığında oluşturulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Kırım Tatar Kadınları; Apakay; Kartanay; Müziksel/Kültürel Kimlik; Kültürel Süreklilik; Kültürel Aktarım.

## THE CRIMEAN TATAR WOMEN AS A CONVEYOR COMPONENT IN THE TRADITION OF CRIMEAN TATAR MUSIC: “APAKAYS AND KARTANAYS”

### ABSTRACT

The studies of musical/cultural identity includes two different basic subjects as woman and man in the context of gender. According to the perception that is generally accepted, while these two different subjects are considered in hierarchical order, the men are appraised as the former or the anterior; the women, on the other hand, are appraised as the secondary or the posterior. The feminist

<sup>1</sup> Bu makale, 13-15 Mart 2015 tarihleri arasında, Şanlıurfa’da düzenlenen “Halk Kültüründe Kadın Uluslararası Sempozyumu”nda sunulan sözlü bildirinin, genişletilmiş ve güncellenmiş halidir.

\* Doç. Dr. Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Öğretim Üyesi. ilhan.ersoy@hotmail.com

approaches that have basically been developed as a reaction to this perceptual hierarchical order aim to change this sense which is in the favor of the men by getting the women to be taken up in the same level with the former.

Women gender in the Crimean Tatar social life has not been abstracted from the society, restricted through hard norms or confined in any field. Especially, in terms of maintaining the musical tradition The Crimean Tatar women have taken part in a variety of musical performances from playing instruments to vocal forms and dances. The fact that the young women are called as Apakays and the old ones are called as Kartanays, accordingly with their age categories in the language of The Crimean Tatar and these Tatar women have active roles in carrying and transferring their cultural identity by means of music constitutes the main topic of this article.

The inadequate number of the written literature related to this topic has forced the article to the data that will be able to be obtained from the area and has limited it with them. Therefore, this article has been formed in the light of the observations, interviews and music compilations in relation to the studies of this area performed in Turkey (Eskişehir, Çatalca and Ankara/ Polatlı) and in the Crimea Region of the Ukraine.

**Key Words:** The Crimean Tatar women; Apakay; Kartanay; Musical/Cultural Identity; Cultural Maintenance, Cultural Transfer.

## Giriş

İnsan, toplumsal ve kültürel bir varlıktır ve aynı zamanda bu, insan için bir gerekliliktir. Bu gerekliliğin, insan tarafından hem toplumsal hem de kültürel açıdan mutlaka bilinçli ve görünür hale getirilmesi gereklidir. Böylece bu bilinçli ve görünür hal, toplumun ve kültürün sürekli bir biçimde varlığını sağlar.

Toplum ve kültür kavramları esasen içinde kimi ortaklıkları gerekli kılar. Bu ortaklıklar, aidiyet açısından son derece önemli bir zemindir. Yaratılan ortak simgeler dünyası, buna paralel olarak bir ortak anlam yaratma potansiyeli taşır, böylece toplumu bir araya getiren ortak duygu ve kimlik oluşur. Bu oluşan duygu ve kimliğin göstereni olan birçok unsur olmakla beraber, müzik önemli bir simge olarak dikkat çeker.

Toplumsal ve kültürel belleğin, biyolojik bir veri olmadığı için, kendiliğinden bir dolaşım ve aktarım gücü yoktur, bu dolaşımın ve aktarımın gerçekleşmesi için onları taşıyan "birileri"ne ihtiyaç duyulur. Çünkü adı geçen birileri, bireysel belleklerini, toplum lehine, toplumsal bir belleğe dönüştürerek, o topluluğun kültürel belleğine katkı sağlarlar. Kültürel bileşenlerin yaşamasında ve aktarılmasında en önemli unsur, işte o "birileri"nin bellekleridir. Gelenekler de kültürel anlamın devredilme ve canlandırılma biçimi olarak kültürel belleğin alanına girer... Kültürel bellek, büyük ölçüde grup içinde anlamlı olarak kabul edilen şeylerle özdeşdir (Assmann, 2001: 26-27). Assmann'ın da (2001: 91) vurguladığı gibi "kimlik kolayca anlaşılacağı üzere bir bellek ve hatırlama sorunudur". Başka bir ifadeyle, bellek toplumların hatırlama ve içbakışına işaret eder. Hatırlama kültürü bir sosyal sorumluluk olarak değerlendirilebilir. Bu esasen bir topluluğu kimlik ekseninde

"biz"leştiren önemli bir edimdir. Bu, olmazsa olmaz değişmez bir yönelimdir. "Hatırlama kültürüne, her hangi bir biçimde -zayıf bile olsa- sahip olmayan bir sosyal grup düşünmek mümkün değildir (Assmann, 2001:34). Assmann'ın bir dinsel metne referans vererek aktardığı gibi: Yaşamın sadece bugünle başlayıp bitmesi, insanın sadece ekmeyle beslenmesi kadar imkânsızdır (2001: 224).

Assmann, müziğin kültürel süreklilik açısından ve toplumsal aidiyet açısından önemini, Lamine Konte'den alıntılıdığı şu metinle aktarır: "Afrika'da pratikte yazının olmadığı zamanda geçmişi hatırlatma ve aktarmanın işlevi topluluk içinde özel bir gruba verilir. Geçmişin başarılı bir şekilde aktarılması için ayrıca müziğin etkili olduğuna inanılırdı. Bu nedenle sözel geçmiş anlatımı görevi *griot* olarak adlandırılan irticalen müzik yapan müzisyenler sınıfına verilir. Bu kişiler Afrika halklarının ortak anılarının koruyucusu oldular" (Assmann, 2001: 56).

Kültürel belleği, özellikle sözlü kültür ürünlerini, değişmez biçimde geçmişten bugüne, toplumsal sorumluluğu olan müzisyenler taşır. Başka bir ifadeyle, bir topluma ait, özellikle sözlü kültür ürünleri en çok müzik yoluyla taşınır.

İnsanoğlu doğumundan itibaren toplumsal cinsiyet kavramı ile kodlanır. Doğumdan hemen sonra, hatta kimi zaman doğum öncesinde başlanan farklı cinsiyet kodları, öncelikle "verili" renklerle ortaya çıkar. Kız bebeklerin pembe renk, erkek bebeklerin ise mavi renk ile özdeşleştirilmesi gibi, kız çocuklarına bebeklerin, erkek çocuklarına silahların verilmesi de kimi nesnelere cinsiyetlerle örtüştürülmesinin toplumsal bir normatifi durumundadır. Renk ve nesne unsuruyla ortaya çıkan bu ayırım daha sonra birçok alana yayılır ve yaşamın içine, toplumun zihinsel sürecine yerleştirilir. Dolayısıyla, kadınlar ve erkekler toplumsal yaşamın içerisinde yapacakları davranışları ve üstlenecekleri rolleri konusunda belirlenmiş sınırlar çerçevesinde yaşarlar. Bourdieu'nun aktardıkları, bu cinsiyet ayrışımı mekanizmalarının çok erken yaşlarda başladığını gösterir: "...Amerika'da kreşlerde yani Nursery School'da üç yaşından önce erkek ve kız çocuklarının nasıl erkek ve kız gibi davranılacağını öğrendiklerini, bir erkek çocuktan ya da kız çocuğundan sertlik mi incelik mi bekleyeceğimizi görmek son derece şaşırtıcı. Bu mekanizmalar çok erken kuruluyor (Bourdieu, 2014: 65).

Kadın ile erkek arasındaki var olan biyolojik farklılıklar, kimi toplumlarca ya da bireylerce toplumsal ve kültürel farklılık olarak algılanmış, toplumda buna ilişkin bir değerlendirme ve statü oluşturulmuştur. Bunun sonucunda bu algı, çoğunlukla erkek egemenliği bağlamında değerlendirilerek, erkek lehinde gelişmiştir.

Kırım Tatar kadınlarının kendilerini değişmez ve alternatifsiz bir biçimde kültürün sahibi gibi gördüklerine ilişkin bir algı yaratmak çabasında değilim, zaten durum böyle de değildir. Doğal bir süreç olarak, onların bu konuma taşındıklarını söylemek doğru bir tespit olacaktır. Örneğin, araştırmaya başladığım ilk zamanlarda, Eskişehir'deki Kırım Tatarlarındaki hâkim tavsiye: "Kartanaylara ulaşmam" yolunda idi (Görüşme, Şen, 2002).

Biyolojik gerçeklikler dışında antropolojik bir yaklaşımla, kadınlığın ve erkekliğin öğrenilen kalıplar olduğunu söylemek de bu bağlamda yanlış olmayacaktır. Ancak feminist antropoloji yaklaşımına göre, insanların fiziksel yapıya ilişkin farklı

toplumsal beklentilerinin olması, biyolojik cinsiyetin de bir toplumsal kategori olarak ele alınması gerektiğini ortaya koyar (Altuntek, 2009: 154). Bunun için “toplumsal cinsiyet” bu alanda anahtar bir kavram olarak işlevseldir. Toplumsal cinsiyetin nasıl inşa edildiğini anlamak açısından tüm kültürel araçlar kadar müzik de göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir. Çünkü müzik, toplumsal cinsiyetin nasıl örgütlendiğini ya da nasıl formüle edildiği konusunda paha biçilemez bir kavrayışa imkân sağlar.

### **Bir Ortak Kadın Kimliği Olarak: “Feminizm” ve Müzikoloji ve Etnomüzikolojide Kadın Konulu Çalışmalar**

Feminizm, çeşitli tarihsel ve çağdaş bağlamlarda erkek ve kadın arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini anlamaya yönelik bir çaba olarak, feministler ise bu çabayı gösterenler olarak tanımlanabilir (Koskoff, 2007: 209). Feminizm ortak bir kadın kimliği yaratır (Assmann, 2001: 134), bu ortak kimlik, müzik gibi kimi disiplinlerde öne çıkan çalışmalarla dikkat çeker.

“Feminist müzikoloji”, temel olarak uluslararası sanat müziğini konu edinmiştir. Yerel ve geleneksel müzikler üzerindeki ilgi görece daha yenidir. 1970’lerde feminist müzikologlar, kadın ve müzik ilişkisini ve kadının müzikteki rolünü ele alırlar. McClary 1970’den önce kadınların müzikteki yeri konusunda çok az şeyin bilindiğini, ancak 1970’lerde feminist müzikologlar tarafından yürütülen araştırmaların kadınların müzikteki etkinliğinin tahmin edilenden daha da fazla olduğunu söyler. Bunu söylerken temel olarak aktardığı söylemi şudur; kadın zaten müzikte etkindi ancak müzik çalışmalarında erkeğe olan ilginin, kadının müzikteki etkinliği konusunu gölgede bıraktığıdır, hatta uzak geçmişte olağanüstü kadınların varlığını Strozzi’yi örnek göstererek aktarır (2007: 176). Koskoff da, 1987 yılında kendi yazdığı *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* adlı kitabının basılmasından sonra müzikoloji ve etnomüzikolojide feminist ve toplumsal cinsiyet kavramlarının konu edilmesinin artış zamanı olduğunu söyler (Koskoff, 2007: 205).

Türkiye’de müzik ve kadın temalı çalışmalar da görece yenidir ve erkekler konulu çalışmalara göre niceliksel olarak azdır. Makaleye konu olan Kırım Tatar kadınları, bu literatürde önemli bir alanı kapsar. Bu hem toplumsal cinsiyet bağlamında, hem de ilgili topluluğun diaspora deneyiminden kaynaklanır.

### **Kırım Tatar Kadınları “Kartanay” ve “Apakaylar”**

Kırım Tatar dilinde yaşlı kadınlara “kartanay”; genç kadınlara ise “apakay” adı verilir. Kırım Türkleri derneklerinde kurulan kadın kollarında bu makalede konu edinilen taşıyıcılık edimi, Kırım Tatar dernek yayınlarından olan *Kırım Postası*nda (1998: 10) şöyle açıklanır: “Apakaylar Kolu: Tatar Kadınları arasında yardımlaşma, birlik ve beraberlik kurmayı hedefleyerek, gelenek ve göreneklerimiz geleceğe nesillere taşımak, öğretmek ve yaşatmak amacıyla kurulmuştur”.

Makalenin konusu her ne kadar müzik eksenli olsa da, etnomüzikoloji yaklaşımına göre müzik, tarihsel, kültürel, siyasal ve toplumsal bağlamından bağımsız olarak ele alınmayacağı için, kimi bağlamlara da değinmek, konunun bütünlüğü açısından kaçınılmazdır.

Kırım Tatarları diasporik bir topluluktur, dolayısıyla diaspora sürecinin doğal sonuçlarını Kırım Tatarlarında da görmek mümkündür. Kırım Tatarlarının da hemen her diasporik topluluk gibi, eskiye özlemleri, yani nostaljik tutumları, başat bir tutum olarak dikkat çeker. Anavatanlarından uzun süre ayrı yaşamış olan ve halen büyük bir nüfusu diasporada olan Kırım Tatarları, kültürel kimlik bileşenlerini, yerleştikleri her bölgeye taşımışlar ve yaşatmışlardır. Kırım Tatarlarının bu tutumları, eskinin yaşatılması gerekliliğini önemsediklerini ortaya koyar. Dağılmış bir halkın yerleştikleri yerlerde olumlu-olumsuz etki altında kaldığı tüm baskıya rağmen kültürünün canlı kalmasına yönelik bu edimin eyleyicileri (*failleri*) olarak Kırım Tatar kadınları bu sürecin son derece önemli dinamikleridir.

Ben bu makalede bu bağlamda Kırım Tatar müzik kültürünün sürekliliğinin sağlanmasında Kırım Tatar Kadınlarının rollerine odaklanacağım. Ancak hemen belirtmeliyim ki, Kırım Tatar müzik kültüründe taşıyıcılık edimi, bu makaleye konu olan Kırım Tatar kadınları ile sınırlı değildir. Bu bildiride adı geçen kadınlar, alan çalışmalarımda karşılaştığım birkaç “kartanay” ve “apakay” ile sınırlıdır.

Kırım Tatar kadınının kültürel alandaki varlığının temelinde politik bir etkinlik vardır. Gaspıralı İsmail Bey, Kırım Tatarları için tarihsel bir figür olarak çok önemli bir yere sahiptir. İsmail Gaspıralı, toplumu bir bütün olarak ele almış ve tüm unsurlarının eşit seviyede çağdaşlaşmasına önem vermiştir. Bu bakımdan modern milletlerin bir göstergesi olan “kadınlar toplumsal hakların verilmesi ve her alanda erkeklerle eşit seviyeye gelmesi” anlayışının savunuculuğunu yapmıştır. Diğer bir deyişle, kadını yüzyıllardır hapis olduğu fiziki ortamdan (ev ve çarşaf) çıkarmak ve toplumsal yasama-erkeklerle eşit statüde- katılımını sağlamayı hedeflemiştir (Hablemitoğlu, 1998:92). Nitekim Rusya Türkleri tarafından çıkarılan ilk kadın dergisinde de onun imzası vardır. Derginin adı *Âlem-i Nisvan* (Kadınların Dünyası)'dır. Dergi, Gaspıralı'nın öncülüğünde 1906 yılında, kızı Şefika Gaspıralı yönetiminde çıkartılmıştır (Öznil, 2009: 2). Gaspıralı'nın kızı Şefika Gaspıralı da onun izinden yürümüş ve Kırım Tatar kimliğinin varlığı açısından babası gibi önemli bir önder olmuştur.



Şekil 1. Şefika Gaspıralı

Şefika Gaspıralı, sadece Kırım Tatarlarının değil, 20. yüzyıl başlarına kadar Rusya'da tüm kadın hareketlerinin öncüsü olmuştur. Hablemitoğlu, onun hakkında yazdığı kitabında (1998; XI) Şefika Gaspıralı'yı şöyle tanıtır:

“... ilk kadın hareketinin öncüsü, ilk kadın dergisi ‘Âlem-i Nisvan’ın (kadınlar Dünyası) editörü, Türk dünyasında kültürel ve siyasal anlamda Türklük bilincinin, çağdaşlaşmanın kısaca ulusal uyanışın önderliğini yapan ünlü gazeteci, eğitimci, politikacı ve reformcu Gaspıralı İsmail Bey’in kızı ve en önemli yardımcısı, Azerbaycan Türk Cumhuriyeti’nde başbakanlarından Nasip Yusufbeyli’nin eşi, Kırım Türk Cumhuriyeti’nde Kurultay (parlamento) başkanlık Divanı üyesi ve iki dönem milletvekili ve anaokulları eğitimcisi”

Atabey (2010) de Şefika Gaspıralı için son derece etkili ve duygu yoğunluğu taşıyan sözlerle şunları aktarır:

...İlk olarak kadınlara ait bir makale, 1903’de Tercüman’da yazmıştım. Yalta’da çıkan Rusça bir gazetede bir Rus muharririn, Tatarların geriliği ve bunun dinle alakası üzerine atıp tutmasına bir seri makale ile cevapladım...” Tercüman gazetesinde Rusya’da yaşayan Türk kadınlarının düşük toplumsal statüsünü iyileştirmeye, kadının eğitimi ve çalışmasına konan geleneksel sınırları kaldırmaya çalışan Gaspıralı İsmail Bey, bu doğrultuda yazdığı yazıları ve gerekse yayınladığı haberleri yeterli bulmamış olacak ki, sadece kadınlara mahsus bir yayın organı çıkartarak başına da kızı Şefika Hanımı getirmişti. “Âlem-i Nisvan” derginin başlığı altındaki şu ibare dikkat çekicidir. “Müslimelere mahsus edebi ve tedrisi haftalık mecmuadır”. İç kapakta “Âlem-i Nisvan ya ki Hanımlar Dünyası” başlığı ve başlığın altında içindekiler sıralanmıştır. (Şefika Gaspıralı ve Rusya’da Türk Kadın Hareketi (1893-1920) Şengül Hablemitoğlu-Necip Hablemitoğlu 1998-Ankara) Âlem-i Nisvan’ın mevcut koleksiyonuna bakıldığında haber ve yazıların rastgele değil tümünün “bilgilendirme”, “aydınlatma”, “teşvik ve yönlendirme” sonra da “örgütlendirme” amacı doğrultusunda yazıldığı-yazdırıldığı görülür. Dergiden bu haberlerden bir örnek verecek olursak: Bu son vakitte de Bakülü Müslüman kadınlar “İlim ve Hayrat” namında bir cemiyet teşkil etmişlerdir. Mezkûr cemiyet şimdiden sonra kadın-kızlar arasında ilim ve mağfiret dağıtacak imiş. Toplanan parayı Gence’deki aç ve fakirlere yollamışlar. İşte bu gibi cemiyetlerin teşkili, bizim Müslüman kadınlarının akıl ve fikirlerinin ziyalandığını gösteriyor. O’na çok şey borçluyuz.

Kırım Tatarlarının en önemli yayımlarından biri olan *Emel*’de (1992) Kırım Tatar kadınlarının siyasal alandaki varlığı, önemli bir tespitle aktarılır:



Umumî Türk hatta Müslüman dünyasında serbest, gizli, eşit ve doğrudan oyla ve kadın-erkek herkesin seçme ve seçilebilme haklarına sahip olduğu ilk tam demokratik seçimler Kırım Tatar Parlamentosu (Kurultay) seçimleri vesilesiyle ilk olarak 30 Kasım 1917'de Kırım'da gerçekleşmiştir.

Yemek kültürü, ev düzeni gibi genel geçer olarak kadınlara ait kabul edilen davranışlar ve görevler, Tatar kadınlarının önemseydiği ve benimsediği rollerdir. Gerçekten de Kırım Tatar kadınları, ev düzenlerine ve temizliğe çok önem verirler. Kılıç ve Kara'nın (2004) *Eskişehir Tatarları Kültürel Kimlik Göstergeleri: Zamana Uyumlu Gelenekler* adlı çalışmalarındaki: "biz yemeyiz, içmeyiz evimize bakarız" sözü, Tatar kadınlarının evine ve ailesine bağlılığı konusunda önemli bir ipucu verir.

Kırım Tatar ritüeli olarak *Tepreş*, sosyo-kültürel verilerin sergilendiği en temel etkinliktir. "Tepreş kendi içerisinde bir bileşkeler alanı yaratır. Tepreş, Kırım Tatar kültür unsurlarının bir araya getirildiği ve sergilendiği bir alan olarak özel bir konumdadır. Bu konum, bilinen anlamıyla ritüellerin içinde barınması beklenen kültürel unsurları oldukça aşan bir haldedir" (Ersoy, 2010: 65). Kırım Tatar kadınları özellikle tepreş ritüellerinde sahnede ve sahne dışındaki alanda toplumsal bellek ve normatif tutumlar açısından son derece önemli bir konumdadır. Kırım Tatar kadınları, tepreş(ler)deki "Aş Yarışması"nda Kırım Tatar yemek kültürünün devamına ve kalıcılığına katkı sağlarlar.



Şekil 2. Eskişehir Tepreş (2004) Alanında "Aş Yarışması Standı"

Kırım Tatarlarının simgesel bir yiyeceği olan ve üzerine öykü, söylene ve yır dağarı oluşan bu yiyecek, tepreşlerde de özel bir değerinin olması doğal bir sonuçtur. İstanbul Çatalca tepreşlerinin de vazgeçilmez yiyeceği olan çibörek, Kırım'dan gelen Kırım Tatar kadınları tarafından yapılır. Örneğin, Zekiye Ablyaeva, tepreşe çibörek yapmak için Kırım'dan gelen bir Kırım Tatar kadınıdır.



**Şekil 3.** İstanbul (2006) Tepreş Alanı “Çibörek” Standı Kırım Tatar Kadınlarının Müziksel Eksende Taşıyıcı Rollerini

Literatüre göre, müziğin eril mi? dişi mi? olduğu sorusu net olarak yanıt bulamasa da, eril olduğu ya da eriller tarafından kontrol edildiğine ilişkin verilerin fazlalığı ortadadır. Avrupa da dâhil olmak üzere dünya üzerinde birçok bölgede kadınların enstrüman çalmaları engellenmiş, müzikte yalnızca vokal alanla ve kimi müziksel tür ile ilişkili bir biçimde sınırlandırılmıştır. Örneğin Auerbach'ın (2007: 221) Yunanistan köylerindeki kadınların *ağıtçı* olarak belirlendiğini aktardığı gibi, Türk müzik kültüründe de kadın, genel geçer bir algıya dayalı olarak, yalnızca *ninni*, *kına* ve *ağıt* gibi türlerde sınırlandırılmıştır.

Kırım Tatar sosyal yaşamında kadın cinsiyeti toplumdan soyutlanmış, katı normlar aracılığıyla kısıtlanmış bir alana hapsedilmiş değildir. Bu durum aynı zamanda müzikte de görünürlük kazanır. Alan çalışmalarımda, Kırım Tatar kadınlarının enstrüman çalımından, vokal formlara ve danslara kadar birçok müziksel edimin içinde yer aldığını gözlemlerim. Bu da konu üzerinde çalışmak için yeterlidir. Çünkü feminist bir perspektife göre, herhangi bir toplumda eğer kadın müzisyen varsa zaten bu bilinmeye değerdir, özel bir konumu olmak zorunda değildir.

Makalemde bu noktadan itibaren, kavramsal çerçevesini çizdiğim konuyla ilişkili olarak alan çalışmalarımda elde ettiğim kimi verileri paylaşacağım.

Yukarıda değinildiği gibi, Tatarlarda müzik, dans ve bununla ilişkili diğer kültürel ifadelerde tek başına erkek egemenliğinin bir ürünü olarak görülmez, kadınlar, erkelerle yan yana, hatta kimi müziklerde, danslarda ve başka bir kültürel ifade biçiminde başat bir unsur olarak yerini almıştır. Örneğin, İstanbul Çatalca'da (2005) düzenlenen tepreşte “mani katarı” seslendiren kartanaya, sahnedeki ve program akışındaki yeri ile önem atfedildiği gözlemlenmiştir. Kartanay, sahnede Tatarca'yı özellikle kullanır ve sunumundan sonra da maninin Hamdi Giray Han'ın nişanlısına ait olduğunu vurgulayarak, tarihsel ve kültürel bir referans verir.



Şekil 4 . İstanbul (2005) Tepreşi “Kartanay”

Yine aynı tepreşte, Kırımda doğan ve tepreşe katılanların içinde en yaşlı kartanay da sahneye davet edilir. Kartanay, kendi ağzından kimi anıları anlatarak, toplumsal ve kültürel belleği güçlendirir.



Şekil 5 . İstanbul (2005) Tepreşi En Yaşlı “Kartanay”

Kırım Tatarlarının kadınlarına kültürel hizmetleri karşılığında, onlara karşı saygılı ve değer yüklü tutumlarını, diğer kültürel etkinliklerde de görmek mümkündür. Eskişehir Tepreşinde (2004) Kırım müziğine ve kültürüne olan hizmetleri için Filiz Tram’a verilen plaket de buna iyi bir örnektir.



Şekil 6 . Eskişehir (2005) Tepreş “Filiz Tram”

Nermin Bezmen, *Kurt Seyit ve Shura* adlı romanı ekseninde gerçekleştirilen İstanbul Kırım Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği'ndeki söyleşisinde, taşıyıcı bir rol üstlendiğini söyleşisindeki şu sözlerinden açıkça görülmektedir:

Geçmişime dönük en azından onları yeniden canlandırıp yaşatarak, binlerin kütüphanesinde var ederek, hayatında hayallerinde var ederek geçmişime karşı büyük bir görevi yerine getirdiğime inanıyorum (Söyleşi, Nermin Bezmen).



**Şekil 7.** Nermin Bezmen

Bu söyleşi sonunda da İstanbul Kırım Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği başkanı Celal İçten, Nermin Bezmen şahsında Kırım Tatar Kadınlarına duydukları minneti dile getirir:



**Şekil 8.** İstanbul Kırım Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Başkanı Celal İçten ve Nermin Bezmen

...Nermin hanımın anlattıkları... vatanına dönen kırım Türklerinin vatan mücadelesindeki kadınlarının çok büyük emeği vardır. Bana göre Kırım Tatar Kadınları erkeklere göre daha çok milliyetçidir (gülüşmeler...). Şimdi bunu nereden çıkardın diyeceksiniz, ben bunu Kırım'da yaşadım, bugün Kırım'a göç edenlerin %70 i Kırım'da

doğmayan insanlardır ve bu insanları anneleri yetiştirmiştir, kadınlar yetiştirmiştir. O vatan sevgisini onlar aşılamiş, anlatmıştır ve o sevgi üzerine vatanlarına dönmüşlerdir.

İstanbul Kırım Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Başkanı Celal İçten (2004) ile yaptığım başka bir görüşmede ise yine bu minvalde görüşlerini aktarır:

Bana göre Kırım Tatarlarının Vatana dönmelerinde ve kendi geleneklerine sahip çıkmada Tatar kadınlarının çok büyük önceliği vardır ve Tatar kadınlarının milliyetçiliği Tatar erkeklerinden daha güçlüdür. Bunu nasıl söyleyebiliyorum? Bunu şu yüzden söylüyorum; bugün Kırım'a geri dönmüş olanların büyük çoğunluğu Kırım'da doğmamış olanlardır. E, peki bunlara kendi dilini, kültürünü yabancı bir kültürün içerisinde kim öğretti? Elbetteki Kırım Tatar anneleri öğretti. Bu yüzden bugün Kırım'da bir Kırım Tatar kültürü varsa bu kültür varlığını Tatar kadınlara borçludur.

### **Kırım Tatar Dansları ve Kadınları**

"Dansçılık mesleği toplumsal cinsiyete dayalı bir işbölümüne sahiptir. Kadınlar bu alanda genellikle icracı olarak ön plana çıkarlar" (Kurt, 2007:246). Kırım Tatar geleneğinde Kırım Tatar kadını da halk danslarında çok belirgin bir alana sahiptir. Kadınlar böylelikle farklılıklarını dans aracılığıyla, kadınlığa atfedilmiş, narinlik, incelik gibi kimi niteliklerle sahneleme olanağı bulurlar. *Tim Tim*<sup>1</sup> oyunu buna ilişkin önemli bir örnektir. Tim Tim oyunu, bir çobanın rüyasındaki bir peri kızının dansını konu alır.



**Şekil 9 . "Tim Tim Dansı"**

Kırım Tatar dansları üzerine yüksek lisans çalışması yapan ve aynı zamanda kendisi de dansçı ve müzisyen olan Selma Agat (2002), normatif olarak yalnızca kadınlara ait olan Kırım Tatar danslarından kimilerini şöyle sıralar:

- Yüksek Minare
- Dört Kız
- Bülbül
- Çiftetelli
- Bardak



Şekil 10 . Selma Agat

Eskişehir Kırım Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği'ne Kırım'dan bir dönem Safiye Halilova'nın geleneksel Kırım Tatar halk danslarını yeni kuşaklara aktarması beklenerek davet edilmesi de yine Kırım Tatar kadınlarının kültürel sürekliliğin sağlanmasında onlara yüklenen anlamın ve onlardan beklenenlerin anlaşılmasına açıklık getirir niteliktedir. Bu aynı zamanda hem Tatar kadınlarının bu beklentiye karşılık verebilecek konumda olduğunu hem de toplumsal olarak beklentilerin kendilerine yüklendiğini ortaya koyar. Yani, Kırım Tatar kadınının hem kendi açısından hem de toplum açısından bir misyonu vardır ve bu misyon, kendi geleneksel ve milli kültürel kimliğinin yaşatılması için önemlidir.

### **Kırım Tatar Müziği Ve Kırım Tatar Kadını**

Kültürel kimliğin taşınmasında önemli bir araç olan müzik, içinde barındırdığı maddi ve manevi unsurlarla kültürel sürekliliğin sağlanmasında önemli bir katkı sağlar. Bu aracı kullanarak kültürel sürekliliğin sağlanmasında önemli bir özne (*fail*) de Kırım Tatar kadınlarıdır. Kültürel süreklilik, ilgili toplumun çimentosu gibidir. Toplumsal değerlerin sürekliliği "biz"i yaratır. İşte bu "biz"i yaratan değerler, çoğu zaman müziğe konu olmuştur. Kırım Tatarları için müziğe konu olan iyi bir örnek *Tatarlığım* burada anılması gereken en önemli dağarlardan biridir. Ukrayna'nın Kırım bölgesinde yaptığım alan çalışmasında Zühre Mahmudov'un seslendirdiği *Tatarlığım* adlı yır, kimlik temasına ve Tatar olmanın yeni kuşaklara anlatılmasında önemli bir etki sağlar.



Şekil 11. Zühre Mahmudov

### **TATARLIĞIM<sup>ii</sup>**

Tatarlığım, tuvğan yerim,  
Balalıqtan suyemen.  
Onlar içün köp vaqıtlar  
Cılay-cana küyemen.  
Qayda barsam, men köremen  
Ğarip tatar saçılğan.  
Öz bağında çoqlamaga  
Yoq bir güli açılğan.  
Qalteceksiñ, öz bağından,  
Öz tilinden pek ğarip.  
Lâkin kimge aytacaksiñ  
Sen bularnı til carıp.  
Qattı celmen atılğanlar  
Tavğa, taşqa ya carğa.  
Cartı dünya mezar bolğan  
Tatarlıqqa, tatarğa.  
Er mezarnıñ baş ucunda  
Toqtap töktim köz yaşım.  
Er birine çıñlarım  
Yasap tiktim baş taşın.  
Kol köterip dua ettim  
Yüregimden hudağğa.  
Uzun, qutlu ömür bersin  
Barı öksüz anayğa!

Romanya'da yaşayan Kırım Tatar göçmenlerinden bir apakay, Türkiye'deki İstanbul Çatalca tepreşinde seslendirdiği Tatar yırlarıyla yine taşıyıcı bir unsur olarak konumlanmıştır.





Kırım Tatar müzik kültürünün kimi zaman anavatandan getirilen müzisyen kadınlarca seslendirilmesiyle kültürel sürekliliğin anavatan bağlantısıyla bir kültürel temas yoluyla sürdürülmesi de önemli bir tutum olarak dikkat çeker.



Şekil 15. İstanbul (2006) Tepreş "Asiye Sale"

Kırım Tatar kadınlarının öteden beri Kırım Tatar müziğinde icracı olarak var olduğu aşağıdaki tarihsiz ancak günümüzden çok öncelere dayandığı izlenimi veren bu fotoğraftan<sup>iii</sup> görülebilir.



Şekil 16. Kırım Tatar Ansambli

## Sonuç

Gelenek, elbette cinsiyet eksenli bir kavram değildir. Dolayısıyla geleneği yalnızca erkekler oluşturmaz ve yalnızca erkekler taşımaz. Bu görüş, Kırım Tatarları için de geçerlidir. Tersten bir söyleyiş ile Kırım Tatar kadını kültürel / müziksel mirası ne tek başına erkek egemenliğine bırakmış, ne de bu mirası tek başına üstlenmiştir.

Ancak, bütün bir miras için geçerli olmasa da, kimi koşullarda ve edimlerde Kırım Tatar kadını öne çıkar.

Kimi toplumlarda müzik edimleri toplumsal denetime tabi tutularak, kadının müziksel zeminden uzaklaştırıldığını görülür. Bu kimi zaman içerden kimi zaman da dışarıdan gelen bir denetim mekanizması olarak karşımıza çıkar. Ancak tarihsel ve güncel tüm olağanüstü koşullara rağmen Kırım Tatar kadınları, zaman ve uzamda hatırlamayı gerçekleştirerek, Kırım Tatar kültürel kimliğini yaşatır, canlı tutar ve aktarır. Dolayısıyla Kırım Tatarları, “Apakaylar” ve “Kartanaylar” aracılığıyla, geçmişin hafızasının yeşertilmesi ve canlı tutulmasıyla, topluluk olarak meşruiyet kazanır.

## KAYNAKLAR

- AGAT, S. (2002). *Kırım Türkleri Halk Ounlları ve Geleneksel Giysileri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ALTUNTEK, N. S. (2009). *Yerli'nin Bakışı Etnografya: Kuram ve Yöntem*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- ASSMANN, J. (2001). *Kültürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ATABEY, N. (2010, Mart 08). *Şefika Gaspıralı ve ilk kadın dergisi "Aleml Nisvan" (Hanımlar Dünyası)*. Mart 03, 2015 tarihinde Haberiniz: [http://www.haberiniz.com.tr/yazilar/koseyazisi7651-Sefika\\_Gaspıralı\\_ve\\_ilk\\_kadın\\_dergisi\\_Aleml\\_Nisvan\\_Hanımlar\\_Dunyasi.html](http://www.haberiniz.com.tr/yazilar/koseyazisi7651-Sefika_Gaspıralı_ve_ilk_kadın_dergisi_Aleml_Nisvan_Hanımlar_Dunyasi.html) adresinden alındı
- AUERBACH, S. (2007). Şarkıdan Ağıta: Bir Yunan Köyünde Kadınların Müzikal Rolü. *Dans Müzik Kültür / Folklor Doğru*, 221-244.
- ERSOY, İ. (2010). *Kırım Tatar Ritüeli Tepreş Ekseninde Diaspora Kimlik ve Müzik*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- HABLEMİTOĞLU, Ş. H. (1998). *Şefika Gaspıralı ve Rusya'da Türk Kadın Hareketi (1893-1920)*. Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık.
- KARA, K. A.-Ç. (2002). *Eskişehir Tatarlarının Kültürel Kimlik Göstergeleri Zamana Uyumlu Gelenekler*. Eskişehir. Kırım Postası. (1998). *Kırım Postası, Yıl 1, Sayı 3*, 10.
- KOSKOFF, E. (2007). Sol Alanda Tek Başına: Post-Postmodern Bilimin, Müzikoloji ve Etnomüzikoloji Alanlarıdaki Feminist ve Toplumsal Cinsiyet Temelli Çalışmalara Etkileri 1990-2000. *Dans Müzik Kültür/Folklor Doğru*, 205-220.
- KURT, B. (2007). Dans Sahnesinde Kadınlar. *Dans Müzik Kültür / Folklor Doğru*, 245-258.
- MCCLARY, S. (2007). Bir Disiplini Yeniden Şekillendirmek: 1990'larda Müzikoloji ve Feminizm. *Dans Müzik Kültür / Folklor Doğru*, 175-205.
- ÖZDİL, M. (2009). *İsmail Gaspralı'nın Din ve Toplum Anlayışı*. Isparta: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- PIERRE Bourdieu, R. C. (2014). *Sosyolog ve Tarihçi*. İstanbul: Açılım Kitap.
- STONE, R. M. (2008). *Theory For Ethnomusicology*. New Jersey: Perason Prentice Hall.
- ŞEN, R. (2002, Haziran), Eskişehir, Görüşme. (İ. Ersoy, Röportaj Yapan)

<sup>i</sup> Tim tim dansının kimi kaynaklarda yağmurun yağışını betimlediği söylenir (<https://www.facebook.com/TuDuMu/posts/10151348062975978>). Benim yaptığım görüşmede ise, Tim Tim'in keman çalgısıyla karakteristik olduğu için çalgıda kullanılan “teli çekerek çalma” (piçikato) eyleminin yarattığı bir tınıyı betimlediği için parçanın adının “Tim Tim” olduğu söylendi (2004 Abbasov görüşme).

<sup>ii</sup> Yır, Tatar alfabesi ile orijinal şekliyle verilmiştir.

<sup>iii</sup> Fotoğraf 2004 yılında Kırım Ansabl şefi Server Kakura'nın arşivinden elde edilmiştir

# TÜRKİYE’DE SOLO VOKAL İCRACILIĞIN ADLANDIRMA/İFADE FARKLILIĞINDA YATAN TEMEL DİNAMİKLER

Fatih COŞKUN\*

## ÖZET

Türkiye’de şarkı söyleyen kişi “ses sanatçısı”/“ses sanatkârı” ve “şarkıcı” olmak üzere iki farklı şekilde adlandırılır. Benzer adlandırma farklılığı “saz sanatçısı” ve “çalgıcı” olmak üzere çalgı çalanlar için de geçerlidir. Bu makalenin amacı, müzik edimleri bakımından benzerlik gösteren müzisyenlerin, Türkiye’de neden farklı bir biçimde adlandırıldığını ve bu adlandırmanın temel dinamiklerinin neler olduğunu anlamaya yöneliktir. Çalışmayı, disiplinler bir çerçeveye oturtmak ve sistematik bir analiz yapabilmek adına, yazı için gerekli olan etnografik veri, E.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü’nde sekiz öğretim görevlisi ve on dokuz öğrenciden oluşan sınırlı bir odak görüşme grubu ile yapılan görüşmelerden elde edildi. Makalede gözlem ve görüşme yöntemleri kullanıldı, bu yöntemlerle elde edilen veriler kavramsal bir çerçevede değerlendirildi.

**Anahtar Kelimeler:** Müzisyen, Şarkıcı, Sanatçı, Seçkinlik, Meşruluk, Kimlik

## BASIC DYNAMICS OF DIFFERENCES IN NAMING/EXPRESSION OF SOLO VOCAL PRACTICES IN TURKEY

### ABSTRACT

In Turkey, people who singing is to be called in two different ways as "vocal artist" and "singer". Similar naming differences as "music instrument artist" and "player" is valid for the instrument to be played. The purpose of this article, the musicians are similar in terms of music acts, why it is called in Turkey in a different way and this appellation is to understand what the basic dynamics are. Working on behalf of the discipline is to fit a frame and to make a systematic analysis, the ethnographic data required for the post, Ege University Turkish Music State Conservatory at the Department of Vocal Education consists of eight lecturer and nineteen students were from my interviews with a limited focus group interviews. Articles in observation and interview methods are used, the data obtained by these methods was assessed in a conceptual framework.

**Key Words :** Musician, Singer, Artist, Elitism, Legitimacy, Identity

## Giriş

Maddi, toplumsal ve ifade kültürü olmak üzere üç bileşenden oluştuğu kabul edilen ve söz konusu bileşenlerle kaynaşık bir bütün olma özelliği taşıyan sosyokültürel dizge içinde dil, din ve sanat, ifade kültürü başlığı altında yer alır. Kültür bağımlısı bir disiplin olduğu için bütünüyle insan yaratısı olan dil ve o dili oluşturan sözcükler, deyimler, ifadeler, özdeyişler, ait olduğu toplumun sahip olduğu zihniyet, yaklaşım, algıya ilişkin sosyolojik, kültürel, antropolojik kodlar, veriler içerir. Söz konusu veriler, ilgili toplumu kültürel açıdan okumamıza anlamamıza olanak tanıyan anahtarlardır. "Bir dil, onu kullanan milletin kafa yapısını, nasıl düşündüğünü, zihninin nasıl çalıştığını ve mantığını ortaya koyar" (Akyol, 2010 : 4).

## İdeoloji, Dil, Radyo

Dil, ideolojinin en önemli taşıyıcılarından biridir. Bir ideolojinin topluma empoze edilmesinde, benimsetilmesinde, dilin kullanım şekli çok önemli olup, söz konusu amaca hizmet açısından medya, en önemli araçtır, güçtür. Türkiye'de cumhuriyetin ilanı ve ulus devletin resmi ideolojisi doğrultusunda girilen toplum mühendisliği ekseninde en önemli ve en güçlü araçlardan birinin radyo olduğunu söylemek yanlış olmaz (Althusser, 2014: 51). "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtlar" kitabında toplumu egemen ideolojiye göre tasarlamada etki ve güce sahip ideolojik aygıtların neler olduğuna ilişkin verdiği listede medyayı, haberleşme başlığı altında Haberleşme DİA'sı (basın, yayın, radyo-televizyon vb.) şeklinde sayar.

Toplumun egemen ideolojiye bağlı bir biçimde biçimlendirilmesindeki ideolojik aygıtların kullanımına Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında da rastlanır. Bunun bir örneğini Dinç (2000: 57), şöyle aktarır:

"Mustafa Kemal'in bir gün Orman Çiftliği'nde elindeki radyoyu karıştırırken tesadüfen Rus Radyo'sunu yakalaması ve Sofya'da bulunduğu sırada edindiği Slav dillerine aşinalığı sayesinde bazı sözleri deşifre etmesi sonucunda radyoda yapılan propagandayı sezmesi, "mevzubahis kuşkuların" büyük ölçüde bertaraf edilmesinde önemli rol oynayacaktır. Bu hadiseden sonra bizde de Radyo'nun ivedilikle kurulması gündeme gelecek ve Radyo böylece "yeni kurulan ulus devletin resmi sesi" olmak, asıl işlevinin yanı sıra, bu doğrultuda yararlanılmak üzere yayın hayatına başlayacaktır."

Yine aynı konuya ilişkin radyonun kuruluş amacının ve işlevinin ne olduğunu Kütükcü (2012: 30), aşağıdaki paragrafta özetlemektedir:

"Cumhuriyet'in ilk yıllarında tesis edilen kuruluşların ekseri çoğunluğu gibi, Radyo'nun da kuruluş amacı çift-hedeflidir. Elbette ki, "çağdaş bir ülke" yaratmak emelinde olan yeni siyasal irade, bu bağlamda Batılı emsallerinden ayrı düşmemek, geride kalmamak adına, Radyo'yu "çağdaş ülkelerde var olan bir teknolojik olanak" olarak addedecek ve yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde de mevcudiyetini elzem görecektir. Buna karşın Radyo'nun tesisinde, ikincil bir hedefin de varlığı yok sayılamaz. Bu, ilgili bölümde tarihsel oluşumlarıyla beraber tanımlandığı biçimde, Radyo'nun "yeni yapılandırılmaya çalışılan ulus devletin ideolojik arka planına katkıda bulunabilecek bir propaganda organı" olarak değerlendirilmesidir."

İmparatorluktan ulus-devlete geçişin ilk yıllarında ülkenin "çağdaş uygarlık düzeyine" ulaşmasında en önemli göstergelerden biri olarak kabul edilen sanat ve

sanatçıya aşırı vurgu yapıldığını dönemle ilgili birçok kitaptan, Atatürk’ün söylev ve demeçlerinden, oluşturulan kültür sanat politikalarından biliyoruz. Söz konusu amacı da içine alacak şekilde yayın hayatına başlayan Radyo’nun sanat faaliyetlerini de ideolojik bir değerlendirme içinde kendi kontrolü altına almak istemesi, buna bağlı olarak da öncelikle ülkedeki saygın müzisyenlerin birer radyo icracısı olmaları için gayret göstermesi, tahmin edilebilen bir netice olacaktır.

“Ses sanatçısı”/“ses sanatkârı” kategorisinin kimden çıktığını, bunu ilk kullananın ya da önerenin kim olduğunu tespit etmek zor olsa da bu ifadenin Cumhuriyet’in ilk yıllarında elitist yaklaşıma ait olduğunu, radyo aracılığı ile bu algının ve kullanımın yaygınlık kazandığını söylemek yanlış olmaz. Radyonun yayın hayatına başlangıcından itibaren Türk sanat müziği programlarında yer alan müzisyenler için kullandığı kategori “ses sanatkârı”/“ses sanatçısı” olmuştur. Sözelimi Ali Rıza Avni Tınaz’ın 1961 yılından itibaren kesintisiz olarak 25 yıl kendisinin hazırlayıp sunduğu “Ses ve Saz Dünyamızdan” adlı sanat müziği programlarında kullanılan terminoloji “sanatçı”/“sanatkâr” olmuştur. Ve yine Tarık Gürcan’ın hazırlayıp sunduğu “Tanıdınız mı ?” adlı sanat müziği programında kullandığı dil aynıdır. Yalnızca radyo programıyla kalmayıp yayın hayatına 1940’da başlayan Radyo Dergisi’nde de aynı dilin kullanıldığına tanık oluruz: “Ses imtihanlarına giren ve ikinci sınıftan birinci sınıfa terfi eden ses sanatkârlarından Azize Tözem’i okuyucularımız sesiyle tanırlar” (Radyo Dergisi, 1944). “ Zeki Müren: Safiye Ayla gibi uzun seneler kendisini bu işe vermiş bir sanatkara ders vermeye kalkmak...” (Radyo Haftası , 1954).

Cumhuriyetin başından beri özellikle sanat müziği camiasındaki müzisyenlerin, yazarların, program yapımcıların dilinde “sanatçı/sanatkâr” ifadesinin, dönemin elitist yaklaşımı doğrultusunda kullanıldığını, söz konusu ifadenin, içinde saygınlığı, kıymeti barındıran anlamıyla kendini konumlandırarak radyodaki müzik programlarının anonslarıyla, radyoya ait dergilerle yaygınlık ve yerleşiklik kazanarak norm haline geldiğini söylemek mümkündür.<sup>2</sup>

Öğrenci görüşme grubundan on iki öğrencinin, akademisyen görüşme grubundan beş akademisyenin “aslında kim için hangi isimlendirmeyi kullanacağımızı medyadan öğreniyoruz, medyanın “sanatçı” dediğine “sanatçı” “şarkıcı” dediğine “şarkıcı” diyoruz, medya bizi yönlendiriyor, halk bunların hangisini kullanayım diye düşünmez” açıklaması o dönem için radyonun, günümüz içinse medyanın etkisi ve gücünü göstermesi açısından önemlidir. Medyada yer alan metinlerde kullanılan dile dikkat ettiğimizde popüler müzikte yer alan müzisyenler için “ünlü şarkıcı Tarkan”, TRT, Devlet Korosu, Konservatuvar vb. kurumlarda yer alan ve almayan da dahil olmak üzere yönelimi sanat müziği olan tüm müzisyenler için “sanatçı/sanatkâr/ses sanatçısı Münip Utandı”, yönelimi halk müziği olan müzisyenler

<sup>2</sup> “...Fahire Fersan, Vecihe Deryal, Vedia Tunççekiç, Nihal Erkutun gibi isimler Ankara Radyosu’nda sazlarını geliştirmiş ve geniş dinleyici kitlelerine ulaştırmış kadın saz sanatkarları olarak anılmalıdır”(Yazgan, 2006 : 110). ... Yeni İstanbul Radyosu mikrofonlarının unutulmazları arasında yer alan “sevgili dinleyiciler kıymetli ses sanatkarımız.....programına başlıyor” sunuşunda dahi...” (Kütükçü, 2012 : 135); ... “.....radyoda fiilen çalışan ses ve saz sanatkarlarına...” (Aktüze, 1993-1995 : 295); ... “İstanbul Radyosu ses sanatçıları .....ve saz sanatçıları.....” (Tanrıkorur, 1998 :287-288); ... “Hatta ses sanatkarı Afife’yi ailesinden benim istememi rica etti” (Tör, 1999 : 52).

içinse “Türkcü Zara” vb. örnek ifadelerinde yer alan isimlendirmelerin yaygın şekilde kullanıldığına tanık oluruz. Söz konusu metinlere ve bu metinlerdeki dile maruz kalan insanların medyanın etkisi ve koşullandırmasından bağımsız olmadığı söylenebilir.

### **Müzikte Meşruluk/Seçkincilik, Müzik Türleri ve İzlerkitle Sınırlılıkları**

Katmanlı toplumlarda insanların içine doğdukları kültür, almış oldukları eğitim, yaşadıkları çevre, sahip oldukları yaşam standardı açısından farklar vardır. Toplumun katmanlanmasında etken olan bu faktörler toplumu farklı katmanlara ayırdığı gibi birbirinden farklı zevk kitlelerine de böler. Her bir kitlenin müzik zevki farklı olup dinleyicisi olduğu müzik türü kendisi için meşrudur. Farklı müzik türlerinin meşruluğunun kabullenilmemesi; müzik yapmanın toplumsal yönlerinin bütünüyle yok sayılması/görmezden gelinmesi müziğin yalnızca tını olarak ele alınmasının yarattığı yanılısma; yüksek kültür/seçkinci kültür olarak ifade edilen tutumu doğurarak, aşağılayıcı, küçültücü bir terminolojinin kullanımına yol açar. Sanat müziği, ciddi müzik, klasik müzik, piyasa müziği gibi ifadeler seçkinci tavrın yakıştırmalarına örnektir.

Meşruluk temelde, belli yaratıcı etkinliklerin kabul gördüğü ve olumlu olarak değerlendirildiği, bu alanlarda üretenlerin yaptıkları iş için bir biçimde tanınmaları gerektiğini o toplumdaki insanların onaylamasıdır. Meşruluk terimi, belli etkinlik türlerinin yasak olduğu anlamına gelmez ancak, bazılarında diğerlerine göre daha yüksek düzeyde değer verildiği anlamına gelir. Müzik ile ilişkili olarak meşruluk, kimi müziksel etkinliklerin çok önemli görülmesi, kimilerinin dikkate bile alınmaması anlamını taşır. Örneğin, Müslüm Gürses, Kibariye, İbrahim Tatlıses gibi şarkıcılar kendi izlerkitlelerince meşruiyetten, bu müzisyenler seçkinler tarafından kabul görmez, ciddiye alınmazlar. Fakat Müslüm Gürses’in dünyaca ünlü yabancı rock müzik gruplarının parçalarına Türkçe sözler yazılarak seslendirdiği “Aşk Tesadüfleri Sever” adlı cover albümü elit kitle tarafından büyük beğeni topladı (İpek, 2008).

Uzun yıllar caz, Afrika kökenli Amerikalılar arasında meşruiyet, caz müziği ve müzisyenleri ulusal çapta sanatçı olarak kabul görmezdi, seçkinlerin belirlediği topluluklarda meşru sayılmazdı. Oysa bugün caz, elit sınıfın dinlediği bir müzik haline gelmiş, entelektüel olmanın simgelerinden biri olmuştur. Örneğin, Clinton’ın Beyaz Saray’da bir caz simgesi haline gelen çalgı olarak saksafonu basın karşısında çalması, Amerika toplumundaki cazın konumunu resmi bir meşruiyet kazandırmaya yönelik bir çaba ve gösterge olarak değerlendirilebilir.

(alkislarlayasiyorum.com/icerik/64127/bill-clinton-saksafon-sov, tarih yok)

“Ses sanatçısı”/“sanatkârı” ve “şarkıcı” kategorilerini kullanmayı tercih edenler arasında öğrenci görüşme grubundan 15 kişi, akademisyen görüşme grubundan 5 kişi tercihlerini popüler/piyasa müziğinin içinde olup olmamaya göre belirlediklerini ifade ederler. Popüler müziğin içinde yer alan müzisyen için “şarkıcı”, yer almayan içinse “ses sanatçısı”/“ses sanatkârı” ifadesini kullanırlar. Bu olgu, görüşme yaptığım kişilerin, müzisyenin yönelimi olan müzik türünü ölçüt olarak yaptıkları dilsel tercihlerini gösterir. Müzik türü ölçüt alınarak yapılan dilsel tercihe başka bir örnek

akademisyen görüşme grubundan bir akademisyenin “sanat müziğinde yer alan kişi için “sanatçı”, operada yer alan kişi için “şancı”, halk müziğinde yer alan kişi için “türkücü”, popüler müzikte yer alan kişi için “şarkıcı” derim” yanıtıdır.

Söz konusu görüşme grupları içinde “Ses Sanatçısı” ve “Şarkıcı” kategorilerini kullanan kişilere, müzisyenlerin yaptıkları işte bir “kıymet” derecesi olup olmadığı sorulduğunda: “ses sanatçısı” kategorisini kullandıkları müzisyenlerin yaptığı işi, değerli, saygın bulduklarını, “şarkıcı” kategorisini kullandıkları müzisyenlerin yaptığı işi değerli görmediklerini ifade ederler. Bu bakış açılarının sebebinin : “piyasa/popüler müzik yapanlar bu işi para odaklı ve eğlence amaçlı yapıyorlar, sanat amaçlı yapanların para kaygısı yok, onlarda öncelikli olarak müzik adına iyi, güzel bir şey yapma düşüncesi ön planda geliyor, yaptıkları işte samimiyet var” yanıtıyla gerekçelendirdiler.

Bu ifadelerde müzik türü gözetilerek yapılan dilsel tercihlerin seçkinlik yaklaşım ve meşruluk kavramlarıyla ilişkili olmasının yanı sıra, “sanatçı” ifadesinin saygınlık, kıymet içerirken “şarkıcı”, “çalgıcı” ifadelerinin küçümseme, hor görme anlamını içermesi, insanların ait oldukları kültürel sınıf itibarıyla sahip oldukları meşruluk hiyerarşisine bağlı olarak kullandıkları isimlere/kavramlara yükledikleri anlamları gösterir.

Akademisyen görüşme grubundan üç kişi, öğrenci görüşme grubundan beş kişinin: “bir kişiye “ses sanatçısı” diyebilmek için o kişinin yaptığı müziğin estetik değerleri ciddiye alıyor olması ve şarkı söylerken ses ve nefesini doğru kullanması, diksiyonunun düzgün olması, detone olmadan şarkı söylemesi, duyguyu iyi verebiliyor olması gerekir” şeklinde yaptığı açıklamalar insanların sahip olduğu estetik beğeni, estetik ölçüt ve müziğin içsel/tınısal bileşenlerine vurgu yapmaktadır. “Müziğin toplumsal meşruluğu ile estetik arasında yakın ilişkiler olsa da ikisi birbirinden ayrı düşünülmelidir. Meşruluk, toplumsal ilişkilere dayalı bir ölçüttür, oysa estetik ölçütler müziğin kendi içsel nitelikleriyle ilgilidir. Bu anlamda meşruluk estetik niteliklerden bağımsız olarak da var olabilir. Dolayısıyla bir toplumda meşrulaşmış müziğin estetik niteliklerden yoksun olabileceği mümkündür. Pek çok insanın, deneysel biçimlerin, yenilikçi bestecilerin duygularını aktarıyor olsa da, estetik niteliklerden yoksun olduğunu düşünmesi bundandır. Bunun aksine seçkinlerce meşrulaştırılmayan müzik ise, yine pek çok insanın değer verdiği içsel nitelikleri taşıyor olabilir” (Erol, 2002: 161).

Gerek kitlelerin dinleyicisi oldukları müziğin meşruluğu ve bu meşruluğun başka bir kitleye göre göreceliliği, gerekse izlerkitle sınırlılıklarını göstermesi açısından öğrenci görüşme grubundan oryantasyonu arabesk müzik olan beş öğrenci ve oryantasyonu halk müziği olan üç öğrencinin “Müslüm Gürses bize göre ses sanatçısıdır. Müslüm Gürses’i dinleyen insanlar da Müslüm Gürses’i sanatçı olarak görür. Kimse bir müzisyenin sanatçı olup olmadığına karar veremez. Önemli olan dinleyicinin onu nasıl gördüğü ona ne dediğidir. Sanat müziğinde Meral Uğurlu, Bekir Sıtkı Sezgin gibi isimler sanat müziği dinleyicisi için ne kadar değerliyse, onlar için ne ifade ediyorsa, Müslüm Gürses de kendi dinleyicisi için aynı şeydir” açıklamaları örnek ifadelerdir.

Norm, latince kökenli “norma” kelimesinden dönüştürülen bir kelime olup, “marangoz gönyesi” anlamına gelir. Kelime dönüşen haliyle (norm), düzgü, kural, ölçü anlamına gelmektedir. Bir toplum/topluluk da yerleşiklik kazanmış, yaptırım gücüne sahip, insanların davranışlarını biçimlendiren yazısız kuralların varlığına tanık oluyoruz. Bu kurallar norm olarak adlandırdığımız kurallardır. Buna göre toplumsal normlar, insanların birbirlerine karşı nasıl ve ne şekilde davranacaklarını belirleyen, katıldığımız toplumsal durumlarda eylemlerimizi yöneten bir ölçüt veya kural bütünüdür (Doğan, 2000: 408). Toplumsal normlar ile meşruluk kavramı birbiriyle çok yakından ilişkilidir. Çünkü norma uygun olan bir şey meşru, meşru olan şey de norma uygun olmak zorundadır.

Akademisyen görüşme grubundan iki kişinin, öğrenci görüşme grubundan dört kişinin: “Benim için “şarkıcı” mı “sanatçı” mı dendiği hiç önemli değil, bence hepsine “şarkıcı” denebilir bir sakıncası yok. Fakat hangi camiada bulunuyorsan oranın diline göre konuşmak zorundasın. Yoksa büyük tepki alırsın. Ben şimdi bana göre hepsi şarkıcıdır diye kendisini “sanatçı” olarak gören öyle tanımlayan ve bu dilin kullanıldığı bir ortamda şarkı söyleyen bir insandan “şarkıcı” diye bahsedemem büyük tepki alırım ve uyarırım” şeklinde verdiği yanıt, birey olarak farklı düşünseniz de içinde bulunduğunuz toplum ya da topluluğun normlarına ve meşruluk kalıplarına göre davranma zorunluluğuna işaret eder. Aksi şekilde davrandığınızda meşruiyet krizi doğması ve tatsız bir durumla karşılaşılması söz konusu olabilir. Bu tip yazısız ve resmi olmayan kuralların yaptırımı daha çok ayıplama, kınama, dışlanma biçiminde ortaya çıkar. Bir toplumda ya da toplulukta insanların kendilerini nasıl tanımladıkları, konumlandıkları o insanlar için aynı zamanda bir kimlik/aidiyettir. O nedenle isim, adlandırma, tanımlama kişiye aidiyet duygusunu yaşatması ve kendini değerli hissetmesi açısından çok önemli bir olgudur. Bu beklentiyi karşılamayan ya da zedeleyen bir davranış sergilendiğinde meşruiyet krizi doğabilir.

### **Bilinçlilik-Bilinçsizlik Durumu**

Görüşme grubunda içinde bulunduğu disipline ilişkin kullandığı dile ait ifadeler/kavramlar üzerinde düşünen, sorgulayan bir tutum geliştirmiş ve dilsel tercihini buna göre belirlemiş kişiler de vardır. Öğrenci görüşme grubundan beş öğrenci, akademisyen görüşme grubundan dört akademisyenin konuyla ilgili yaklaşımı ve tercihleri “ben “şarkıcı” ismini aşağılayıcı bulduğum için herkes için “yorumcu”, “icracı” ifadesini kullanıyorum” şeklindedir. Her iki görüşme grubunda bu ifadelerin her ikisini de kullanan olduğu gibi yalnızca birini kullananlar da bulunmaktadır. Söz konusu ifadeleri kullanan kişiler “yorumcu ya da icracı isimlerini kullanmak diğer isimlerin kullanımında var olan sıkıntılı durumu ortadan kaldırıyor ve bizi çok rahatlatıyor, böylece kimseyi aşağılamadığımız gibi yüceltmiyoruz da” açıklamasını yapmıştır.

### **Değer Skalası Farklılıkları**

İnsanların neyi neden değerli buldukları ve sahip oldukları değer ölçütleri çeşitlilik gösterir. Aşağıdaki yanıtlardan ilki “donanımı” ikinci yanıt “performans



kaliteyi”, üçüncü yanıt “formal eğitimi” kendisine ölçüt almaktadır. Bu ölçütler üzerinden müzik ve müzisyen değerli/değersiz görülmektedir.

Akademisyen görüşme grubundan bir kişi: “ben piyasa müziğini kıymetli bulmuyorum fakat Orhan Gencebay bu konuda bir istisna. Bana göre o sanatçı, çünkü müzik bilgisine sahip, artı besteci, üreten bir adam. Bu işi bilen biri” yanıtını vermektedir.

Öğrenci görüşme grubundan on dört öğrenci ve akademisyen görüşme grubundan üç kişi: “ben şarkı söyleyen birinin sesini doğru kullanıyor mu, nefesini doğru yerde alıp veriyor mu, detone olmadan söyleyebiliyor mu bunlara bakarım. Bunları yapabiliyorsa o benim için sanatkârdır bunlar eksikse şarkıcıdır. Çünkü şarkıcılar bu konularda titiz değildir pek bunlara önem vermezler” yanıtı vermektedir.

Öğrenci grubundan üç kişinin verdiği yanıt “benim için kural okullu, eğitilmiş olmaktır ben buna bakarım” şeklindedir.

## Sonuç

Şarkıcılığın yalnızca Türkiye’ye özgü farklı şekilde adlandırılmasını anlamayı ve açıklamayı odağına alan bu çalışma, farklı kültürel çevre ve zevk kitlelerine ait insanların, dinleyicisi olduğu müziği, aidiyet duymadığı bir kitlenin müziğinden daha değerli bulduğunu ortaya koymuştur. Her kitlenin meşruluk ölçütleri farklı olduğu için, değer kavramı da buna göre değişiklik göstermektedir. Bir kitleye göre değerli bulunan şey başka bir kitle için değersiz görülebilir. Müzikteki beğeni, beraberinde gizil bir biçimde bireyin zihninde müzik hiyerarşinin de varlığını ortaya koyar. Başında sanat sıfatı bulunan her adlandırmanın ciddi, saygın, kıymetli bulunması, piyasa/popüler müziğin ve bu türün müzisyenlerinin sanat amaçlı üretildiği iddia edilen müzikten ve müzisyenlerden aşağıda görülmesi, değersiz bulunması bundandır.

Ait olduğunuz toplumun, cemaatin, kitlenin kullanmış olduğu dil ve o dile ilişkin isimlendirmeler o kitlenin normlarını da içerir. Normlara uyum ve sadakat, normların yaptırım gücü gereğidir. Kitlenin bireylerden bu konuda bir rol beklentisi vardır. Bunu karşılamadığınızda meşruluk ve aidiyet kalıplarını kırmış olursunuz. Bu da dışlanma, kınanma, ayıplama vs. şeklinde karşılık bulabilir.

Müziği/müzisyeni değerli/değersiz bulma konusunda dinleyicinin kendine ölçüt bellediği değer skalası çeşitlilik gösterir. Müzik donanımına sahip olmak, formal eğitime sahip olmak, performans kalite bu skalada yer alan öğeler arasındadır.

## KAYNAKLAR

(1944, Temmuz 15). *Radyo Dergisi*.

(1954, Ekim 23). *Radyo Haftası*.

AKTÜZE, İ. (1993-1995). "Radyo'da Müzik" maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- AKYOL, C. (2010). *Dilin Kökeni ve Gelişimi*.
- ALTHUSSER, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İthaki Yayınları.
- DİNÇ, A. (2000). *İstanbul Radyosunun Öyküsü, İstanbul Radyosu: Anılar, Yaşantılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DOĞAN, İ. (2000). *Sosyoloji, Kuramlar ve Sorunlar*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- EROL, A. (2002). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- KEAMMER, J. E. (1993). *Music in Human Life*, Austin: University of Texas Press.
- KÜTÜKÇÜ, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*, İstanbul: Ötügen Yayınları.
- TANRIKORUR, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Ötügen Yayınları.
- TÖR, V. N. (1999). *Yıllar Böyle Geçti*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- YAZGAN, T. (2006). *Önce Radyo Vardı*, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Ali Rıza Avni Bant ve Plak Arşivi. E.Ü.Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Görsel İşitsel Arşivi. (tarih yok).
- [alkislarlayasiyorum.com/icerik/64127/bill-clinton-saksafon-sov](http://www.alkislarlayasiyorum.com/icerik/64127/bill-clinton-saksafon-sov). (tarih yok). [alkislarlayasiyorum.com](http://www.alkislarlayasiyorum.com): <http://www.alkislarlayasiyorum.com> adresinden alındı
- GÜRCAN, T., MÜREN, Z., TM Programı, (1965). *YouTube*. Ocak 10, 2016 tarihinde YouTube: <http://www.youtube.com>
- İPEK, B. (2008, Aralık 26). [arsiv.sabah.com.tr](http://www.arsiv.sabah.com.tr). <http://www.arsiv.sabah.com.tr>

## GÜFTE-BESTE AÇISINDAN NİYAZ ÂYİNİ (İLÂHİSİ)

Erdoğan ATEŞ\*

### ÖZET

Mevlevî Mûsikîsinin önemli türlerinden biri olan Niyaz Âyini (İlâhisi), zaman zaman âyinlerin sonunda istek üzerine icra edilen bir eserdir. Gerek güftesi, gerekse bestesi itibarıyla izleyiciler tarafından beğenilen ve sıkça icra edilen bu eserin üzerinde durulması gereken en önemli özelliği güfte ve bestesinin kime ait olduğudur.

Günümüzde yayınlanmış notalarda ve icrası esnasında yapılan anonslarda eserin Sultan Veled'e ait olduğu ifade edilmektedir. Ancak güftenin bütününe ve eserin melodik yapısına dikkatlice bakılırsa bu eserin Sultan Veled'e ait olmadığı görülür. Makalemizde eserin güfte ve bestesine dair bir değerlendirme ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Niyaz, Mûsikî, Sultan Veled, Melodi, Yürük Semâi.

### THE PRAYER RITUAL IN TERMS OF LYRICS AND COMPOSITION

#### ABSTRACT

The Prayer Ritual (Hymn), which is one of the important genres of Mevlevi music, is a kind of work that sometimes used to be performed at the end of the rituals upon request. The most important quality of the Prayer Ritual, which was performed very often and enjoyed by the audience due to its lyrics and composition, is who its writer and composer was.

Today, in the musical notes published and the announcements made during performances, it is expressed that the Prayer Ritual was written and composed by Sultan Veled. However, examined by the whole lyrics and the melodic structure of the work, it is seen that the Prayer Ritual is not a work of Sultan Veled. In this article, there is an evaluation of the lyrics and the composition of the Prayer Ritual.

**Key Words:** Prayer, Music, Sultan Veled, Melody, Yuruk Semai.

### Giriş

Türk Tasavvuf (Tekke) Mûsikîsî'nde güfte, melodik yapı ve icra şekli olarak en önemli türü Mevlevî Ayinleri oluşturur. Başka bir ifadeyle Türk Mûsikîsî formları içinde "Miraciye"<sup>1</sup>den sonra en uzun soluklu ve en sanatlı eserler Mevlevî Ayinleridir.

\* SDÜ.İlâhiyat Fak. Türk Din Mûsikîsî Öğ.Gör. erates32@hotmail.com

<sup>1</sup> Miraciye: Edebiyatta Hz. Muhammed'in Miraç mucizesini konu alan manzumedir. Türk Din Mûsikîsî'nde ise bu manzumenin bestelenerek icrasına denir. Miraciyeler içinde en meşhuru Nâyi Osman Dede'ye ait olan eserdir. Güfte ve bestesi itibarıyla miracın şanına yakışır bir başarı ile meydana getirildiği kabul

Melodik yapıları ve sanatsal özellikleri bakımından Mevlevî Âyinleri zirve eserler olarak kabul görmüştür.

Mevlevî Âyinleri beste olmanın ötesinde dînî bir kimliğe sahiptir. Mevlevî Tarikatında Allah'ı zikrin önemli bir ifadesi amacıyla bestelenen bu eserler hem sanat hem de dînî bir anlam taşımaktadır. Bundan dolayıdır ki Mevlevîlik edep ve erkânı içerisinde mûsikî önemli bir yere sahip olmuş ve pek çok sanatçı yetişmiştir.

Hz. Mevlânâ'nın vefatından sonra, onun görüş ve düşünceleri çerçevesinde kendi kurallarını oluşturmaya başlayan Mevlevîlik anlayışı, tarikat erkânı, Semâ'nın şekli ve icra edilişi ile ilgili disiplinlerini de ortaya koymaya başlamıştır. Bu oluşumun bir disiplin altına alınmasında muhakkak ki Sultan Veled'in büyük gayretleri vardır. Babasının esaslarını koyduğu tarikat adabına yeni bazı kaideler, usûller ilave etmiş, Konya dışında tekke ve zâviyelerin kurulmasını sağlamıştır (Sultan Veled, 1991: 16).

Zikrin ve Semâ'nın nasıl yapılacağı, tarikat disiplini içerisinde mûsikîye gösterilen ilgi ve alâka neticesinde çok önemli mûsikîşinaslar ve besteler ortaya çıkmıştır. Özellikle de Semâ mukabelelerinde icra edilmek üzere bestelenen Âyin-i Şerifler Mevlevîlik Tarikatı'nın kültürümüze kazandırdığı önemli hizmetlerden biridir.

Bu doğrultuda Mevlevî Mûsikîsi'nin kültürümüze kazandırdığı eserlerden biri de "Niyaz İlahisi"dir. Niyaz İlahisi, bazı mukabelelerin sonunda genel istek üzerine icra edilen Segâh Makamı'ndaki eserdir. Esas anlamda bu makaleye konu olan Niyaz İlahisi ve Niyaz İlahisi'nin güfte ve bestekârının kim olduğuna dair oluşan şüphelerdir. Günümüz mûsikî çevrelerinde bu eserin Sultan Veled'e ait olduğu görüşü hâkimdir. Matbu notalı eserlerin başında veya icradan önceki takdimlerde "bestesi ve güftesi Sultan Veled'e ait olan" diye ifade edilmekte, bazen de "güftesi Sultan Veled'e ait olup bestekârı bilinmemektedir" şeklinde anons edilmektedir. Hâlbuki eserin bestelenme şekline, melodik akışına ve güfteye, şiir ve vezin olarak biraz dikkatle bakıldığı zaman Sultan Veled'in yaşadığı dönemin üslubuna uymadığı, dolayısıyla da Sultan Veled'e ait olmadığı görülecektir.

Bu bakış açısıyla hazırladığımız makaleye konu ile yakın alakasından dolayı öncelikle tasavvufi anlamıyla "Niyaz" kavramının ne olduğunu ele alacak, sonra da Mevlevîlikteki Niyaz İlahisi ve Niyaz İlahisi'nin güfte ve beste açısından Sultan Veled ile alakasını ortaya koymaya çalışacağız.

### **Tasavvufta Niyaz**

Dua, yalvarma, tevazu gösterme gibi anlamlara gelen niyaz kavramının tasavvufi literatürlerde daha geniş anlamlar kazandığını görmekteyiz. Genel anlamıyla niyaz, Farsça yalvarmak demektir. Ayrıca, şeyhe saygılı olmak, elini öpmek, eteğini tutmak ve müridin şeyhin huzurunda boyun bükerek ondan himmet dilemesine de niyaz denir. Müridin bağlı olduğu tarikat usulüne göre, şeyhin huzuruna çıkması da niyaz olarak tanımlanır. Her tarikatın kendine göre niyaz metodu

---

edilir. Segâh, Müstear, Dügah, Neva, Sabâ ve hüseyinî olmak üzere altı ayrı makamdan meydana gelen Miraciye Türk Din Mûsikîsinin en sanatlı ve en muhteşem eseri kabul edilmektedir. Daha geniş bilgi için bkz: Erdoğan Ateş, Türk Din Mûsikîsi, Rağbet Yayınları, İstanbul 2015, s. 112-115.

vardır. Mesela Mevlevilikte sağ eli sol, sol eli sağ omuza koyup, sağ ayağın başparmağı ile sol ayağın başparmağı üzerine basılarak hafifçe eğilip niyazda bulunurlar, buna “Niyaza Durmak” denir (Cebecioğlu, 1997: 558).

Ayrıca Hz. Mevlâna'nın türbesinde dışarıya bakan pencereler ile genelde türbe pencerelerine de “Niyaz Penceresi” denir (Cebecioğlu, 1997: 560). Mevlevi geleneğinde “Niyaza Durmak” adıyla bilinen hareketin tasavvuftaki diğer adı “Niyaz Duruşu”dur.

Bu bilgilere paralel olarak niyaz, tören esnasında yürüme ve şeyhin karşısında duruş vaziyeti olarak da tanımlanır. Bu yürüyüşte önce sağ adım atılır, sol adım onun yanına getirilir ve sağ ayağın başparmağı sol ayağın başparmağının üzerine konulur. Eller ise yine sağ el üste gelecek şekilde ve parmakları düz uzatarak çapraz vaziyette göğse konulur. Bu duruş mevlevilikteki Niyaza Durmak ile çok büyük benzerlikler arz etmektedir. Bu duruşun kaynağı hakkında şu kısa nakledilmiştir:

“Hz. Peygamber su ister. Hasan ve Hüseyin birlikte koşarlar. Hüseyin suyu getirir ancak acele ettiği için ayağını bir şeye çarparak yaralamıştır. Hz. Peygamber'in huzurunda bu durumun belli olmaması için sağ ayağının başparmağını yaralanan sol ayağının başparmağı üzerine koyar. Ancak Hz. Peygamber bu durumu anlar. Selman da bu sırada huzurdadır. Onun da sol ayağının başparmağı kesik olduğu için Hz. Hüseyin'in yaptığı bu davranış hoşuna gider, o günden sonra bu usulü benimser ve müteakiben bu türlü duruş gelenekselleşir” (Sarıkaya, 2002: 193).

Bu açıklamalardan başka Mevlevi dergâhlarına yapılan para bağışına da niyaz denilmektedir. Dokuz rakamının Mevlevilerce kutsal kabul edilmesinden dolayı, bu bağış “*Nezr-i Mevlana*” denilen dokuz rakamının katları halinde yapılır. Bu niyaz bağışı ya oradaki canlılara eşit olarak paylaştırılır, ya da Mevlevihane'nin ihtiyaçları için kullanılmaktadır (Sözer, 1996: 505).

Niyaz kavramının bir diğer anlamı da, Nâsır Abdülbâki Dede'nin yaptığı 7 mürekkep makamdan bir tanesinin adıdır. Daha önce bu isimde fakat başka terkipte bir makam olduğu bilinmektedir. Ancak Nâsır Abdülbâki Dede'nin terkiibi Hicâz + İsfahân şeklinde ve Dügâh kararlıdır (Öztuna, 2000: 313).

### **Mevlilikte Niyaz Âyini**

Niyaz kavramının genel anlamına paralel olarak isimlendirilmiş olan Niyaz Âyini bir istek ilâhisidir. Literatürde hem Niyaz Âyini hemde Niyaz İlâhisi şeklinde ifade edilmektedir. Mevlevi Âyini icrası esnasında dinleyiciler üzerinde meydana gelen manevi zevklerden dolayı, Semâ meclisinin biraz daha uzatılması için Semâ'nın sonuna doğru istek üzerine yapılan âyine denir. Semâhanede bulunanlardan biri bu hazzın bir müddet daha devam etmesini arzu edip istekte bulunabileceği gibi, şeyh efendi de doğrudan bu âyinin uzatılmasını isteyebilir. Eğer Niyâz Âyini icra edilecekse mukabalenin bitiminde Son Peşrev çalınmadan neyzen başı icra edilen Âyini Şerif'in makamından Segâh Makamı'na kısa bir geçiş taksimi yapar ve Niyaz Mukabelesi başlar. Ayrıca;

**“İy âşikân iy âşikân men hâkrâ govher kunem  
İy mutribân iy mutribân deff-i şumâ pur zem kunem.”**

Yani “Ey âşıklar ey âşıklar, ben toprağı inci yaparım, ey sâzendeler ey sâzendeler, definizi altınla doldururum” anlamındaki beyitle başlayan Hüseyinî Makamı’ndaki âyin okunduğu zaman, şeyh saz heyetine bir miktar para yollar ve niyaz mukabelesi yapılır. Niyaz Âyini’nin makamı Segâh, usûlü ise Devr-i Revân ve Yürük Semâi olarak değişmeli icra edilir. Mukabele Son Yürük Semâi çalınarak bir taksimle sona erer (Eraydın, 1994: 364).

Günümüz icralarında ve matbu nota yayınlarında dört kıta olarak bilinen Niyaz Âyin’in güftesi Abdülbâki Gölpinarlı’da altı kıta olarak verilmektedir (Gölpinarlı, 1992: 379-380). Günümüzde genellikle şu güfte icra edilmektedir:

**Şem’i ruhuna cismimi pervâne düşürdüm  
Evrâk-ı dili âteşi sûzâna düşürdüm  
Bir katre iken kendimi ummâna düşürdüm  
Mevlâ’yı seversen beni söyletme gâmım var.**

**Dinle sözümü sana direm özge edadır  
Derviş olana lazım olan aşk-ı Huda’dır  
Âşıkın nesi var ise mâşûka fedadır  
Semâ safâ câna vefa rûha gıdadır.**

**İy sofu bizim sohbetimiz câna safâdır  
Bir cur’amızı nûş edegör derde devadır  
Hakk ile bizim etiğimiz ahde vefadır  
Semâ safâ câna vefa rûha gıdadır.**

**Işk ile gelin tâlib-i cûyende olalım  
Zevk ile safâlar sürelim zinde olalım  
Hazret-i Mevlânâ’ya gelin bende olalım  
Semâ safâ câna vefa rûha gıdadır.**

**Ben bilmez idim gizli iyan hep sen imişsin  
Tenlerde vü canlarda nihan hep sen imişsin  
Senden bu cihân içre nişân ister idim ben  
Âhir bunu bildim ki cihan hep sen imişsin**

**İy ki hezâr-âferin bû nice sultan olur**  
**Kulu olan kişiler husrev u hâkân olur**  
**Her kim bu gün Veled'e inanuben yüz süre**  
**Yoksul ise bây olur, bây ise sultan olur.**

Güfteden hareketle üzerinde durmak istediğimiz husus Sultan Veled'e ait olarak bilinen Niyaz İlâhisi'nin aslında ona ait olmadığına dair tespitleri ortaya koymaktır. Kanaatimizce bu eserin Sultan Veled'e aittir denilmesindeki en önemli sebep, şiirin son dörtlüğünün üçüncü mısraında geçen **"Her kim bu gün Veled'e inanuben yüz süre"** beytindeki **"Veled'e"** kelimesidir. Bunun dışında bu eserin Sultan Veled'e ait olduğuna dair hiçbir bilgi mevcut değildir. Bu dörtlük "Divân-ı Türki-i Sultan Veled" adlı eserin 120 sayfasında yer alır. Destur ifadesi ile başlayan şiir 12 mısradır ve şiirin ilk iki beyti ile son iki beyti alınarak Niyaz İlâhisi'nin son dörtlüğü olarak kullanılmıştır (Veled Çelebi, 1341: 120-122).

Ayrıca da yukarıda verilen güftenin ilk dört kıtası bugün icra edilen Niyaz Âyini'nin güftesidir ve bu kıtalar **"mef'ûlü, mefâilü, mefâilü, feülün"** vezni ile yazılmıştır. Fakat biraz önce ifade edilen **"Veled'e"** kelimesinin geçtiği son dörtlüğün vezni ise **"fâilâtün, fâilâtün, fâilâtün, fa'lün"** vezni ile yazılmıştır. Bundan dolayı da diğer kıtaların tümü besteye ve melodik akışa uygun iken şiirin son kıtası bu akışa uymamakta, melodik bir uyumsuzluk görülmektedir.

Ayrıca, Sultan Veled'in şiir dilinde ağırlıklı olarak Farsça'yı tercih ettiği hepimizce malumdur. Bu anlamda Sultan Veled'in babasının izinden giderek Farsça'yı tercih ettiği bir gerçektir. Fuat Köprülü'nün ifadesiyle Türk Edebiyatı'nda Mevlânâ tesiri onunla başlamıştır (Köprülü, 1991: 238). Dolayısıyla gerek Divân-ı Türki-i Sultan Veled adlı eserde Niyaz İlâhisi'nin bulunmaması, gerekse Sultan Veled'in Türkçe'yi çok fazla tercih etmemesinden dolayı bu eserin Sultan Veled'e ait olmadığını söyleyebilir. Ayrıca, bestelenmiş Âyini Şerifler'in güfteleri Farsça iken Niyaz İlâhisi'nin Türkçe olması, geleneğe uygunluk göstermemesi bakımından da dikkât çekicidir.

Niyaz Âyini'ne melodi olarak da bir göz atarsak cevaplanması gereken bazı sorular ile karşılaşırız. Eserde üç farklı melodik yapı bulunmaktadır. **"Şem'i ruhuna cismimi pervâne düşürdüm"** beyti ile başlayan ilk dörtlük, gayet ağır bir ritmik akışla icra edilmektedir ve Devr-i Revân usûlü ile bestelenmiştir. Bu dörtlükten sonra gelen ve **"Dinle sözümü sana direm özge edâdır"** mısra ile başlayan üç kıtada ritim birden hızlanmakta ve Yürük Semai usûlüne dönüşmektedir. Sanki zihinlerde usûl geçkisinden ziyade farklı iki eserin birleşimi gibi bir çağrışım uyanmaktadır. Ayrıca, İtrî'nin Segâh Âyini'nin, Beste-i Kadîm Âyinler'in, Seyyit Ahmet Ağa'nın Nihavend Âyini'nin, Dede Efendi'nin Nevâ, Hüzzam ve Sabâ Bûselik Âyinlerinin, kısacası pek çok Âyin-i Şerif'in sonunda, icra edilen Son Yürük Semâi Niyaz Âyini içerisinde aranağme olarak çalınmaktadır. Kanaatimizce bu Son Yürük Semâi, melodik akışındaki güzellik ve makam uygunluğu bakımından aranağme olarak Niyaz Âyini'ne sonradan dâhil edilmiştir. Bu aranağmeyi kimin bestelediği ve esere kim tarafından, ne zaman ilâve edildiğine dair hiçbir bilgi mevcut değildir.

Bu gün icra edilen Niyaz Âyini'nin bütününe bakacak olursak sanki "**Şem'i ruhuna cismimi pervâne düşürdüm**" beyti ile başlayan ilk güfte ayrı bir eser, sonra gelen ve "**Dinle sözümü sana direm özge edâdır**" mısraı ile başlayan üç kıta da ayrı bir ilâhi gibidir. Çünkü eserin melodik akışına, hızına ve ritim farklılığına baktığımız zaman ayrı iki eserin birleşmiş olabileceği izlenimi açıkça belli olmaktadır. Bir de eser arasında aranağme olarak çalınan Son Yürük Semâi'nin eserin aslından olmadığı hususu göz önüne alınırsa sanki üç farklı melodinin birleştirilmesi şeklinde değerlendirmek mümkündür.

Ayrıca eserin bestelendiği dönem açısından Sultan Veled'in yaşadığı yüzyılda bestelenmiş olamayacağı şu bilgilerden de anlaşılmaktadır. Sultan Veled'in yaşadığı dönemdeki müzik ve Semâ ile ilgili bilgilere bakacak olursak farklı değerlendirmeler karşımıza çıkmaktadır. Gölpinarlı'ya göre Eflâkî Menâkib-el-Ârifin'i 1353 te (754 H) yani Ulu Arif Çelebi oğlu Emir Adil Çelebi zamanında bitirmiştir. Öyle olduğu halde bu dönemde henüz mukabele töreni yoktur. Ne Devr-i Veled'den bahis vardır, ne Selâmlardan, ne Naat'tan ne de Taksim'den. Mevlevî rivayetlerine inanarak ve Devr-i Veledî sözüne kapılarak Semâ mukabele şekline sokanın Sultan Veled olduğunu söylemek yanlıştır (Gölpinarlı, 1992: 382). Mevlânâ, Sultan Veled ve ondan sonraki Çelebiler zamanında mukabele olmadığı gibi Semâ esnasında icra edilmek üzere hazırlanmış veya bestelenmiş hususi besteler de yoktu (Gölpinarlı, 1992: 455). Bu açıklamalar ışığında Mevlevî Mûsikisi'nin önemli ilk eserleri olarak bilinen Beste-i Kadîm'lerin, bile kuvvetle muhtemel XVI. yüzyılda bestelendiği kabul edilmektedir. Buna paralel olarak yine Gölpinarlı'nın belirttiğine göre, Mevlevî Semâ'ndan son şekli ile bahseden ilk risalenin 1545 yılından sonra vefat eden Divane Mehmet Çelebi'ye ait olduğunu, bu risaleye göre de Pir Adil Çelebi zamanında (XV. yy) Semâ'nın son şeklini aldığını düşünüyoruz (Gölpinarlı, 1992: 383).

Bu konuda ulaşabildiğimiz en önemli bilgi ise, Niyaz İlâhisi'nin Devr-i Revân usûlü ile bestelenmiş olan mısralarının, XVI. yüzyılda Afyon'da yaşamış olan Sultan Divânî mahlaslı Mehmet Çelebi'ye ait olduğudur. Elde ettiğimiz bilgilerde Sultan Divânî'nin kısaca hayat hikâyesi anlatıldıktan sonra yazının sonunda "Sultan Divânî'nin şiiirlerinden birisi şöyledir" denilerek güfte küçük bir iki değişiklikle şu şekilde verilmiştir:

**Şem'i ruyına cismimi pervâne düşürdüm**

**Evrâk-ı dili âteşi sûzâna düşürdüm**

**Bir katre iken kendimi ummâna düşürdüm**

**Eyvah yolumu vadi-i hüsrana düşürdüm**

**Takrîr edemem, derd-i derûnum elemim var**

**Mevlâ'yı seversen beni söyletme gâmim var.**

(Sultan Baba, [http://ehlitevhid.de/elemin/evliyalar/S/SULTAN\\_BABA.html](http://ehlitevhid.de/elemin/evliyalar/S/SULTAN_BABA.html), erişim 12-12-2005)

Kuvvetle muhtemeldir ki eserin güfte yazarı olan Sultan Divânî ismi zaman içerisinde Sultan kelimesi benzerliğinden dolayı Sultan Veled olarak değişmiştir. Ayrıca, günümüzde icra edilen Niyaz İlâhisi'nin güftesinde "**Eyvah yolumu vadi-i hüsrana düşürdüm**" ifadesi bulunmamaktadır. Güftenin yukarıda verilen şeklinin doğru olduğunu düşünüyoruz.



Eserin bestesinin kime ait olduğu hususunda ise bir kayda rastlayamadık. Bütün bu bilgiler ışığında Niyaz İlâhisi'nin de XV. yüzyıldan önce bestelenmiş olabileceğine ihtimal vermiyoruz. Hatta eserin melodik yapısını ve güfte yazarının XVI. yüzyılda yaşamış olduğunu dikkate alırsak, bu dönemden sonra bestelenmiş olacağı güçlü bir ihtimaldir.

### Sonuç

Günümüz mûsikî çevrelerinde, matbu notalarda ve icralarda bazen güftesi bazen de hem güftesi hem de bestesi Sultan Veled'e ait olarak bilinen Niyaz İlâhisi'nin, eldeki bilgiler doğrultusunda Sultan Veled'e ait olmadığı açıktır. Ayrıca da bu eserin gerek usûl geçkileri, gerek aranağmesi ve gerekse de melodik yapısı itibariyle farklı bestelerin bir araya getirilmiş olduğu kanaati oluşmaktadır. Ayrıca eser içinde çalınan aranağmenin pek çok âyin içerisinde de icra edildiği dikkate alınır bu aranağmenin Türk Din Mûsikîsi açısından anonim özellik taşıdığı söylenilebilir.

Ulaşabilen bilgilere göre de eserin güftesinin XVI. yüzyılda Afyon'da yaşamış olan Sultan Dîvânî mahlaslı Mehmet Çelebi'ye ait olduğudur. Amacımız, Niyaz İlâhisi ile ilgili bir anlaşmazlık yaratmak değil, mûsikî literatürlerine yanlış geçtiğini düşündüğümüz ve yanlış bilinen bir konuyu düzeltmektir. Eserin Sultan Veled'e ait değilse kime ait olacağı sorusundan hareketle güftenin Sultan Dîvânî'ye ait olduğuna dair bilgiler elde ettik, ama maalesef eserin bestekârı hususunda bir sonuca ulaşamadık.

Niyaz İlâhisi Mevlevî Mûsikîsi'nin bir güzelliğidir. Eserin icra amacı ve şekli korunarak devam ettirilmeli ancak güfte Sultan Dîvânî, beste ise lâ edrî diye bilinmeli ve açıklanmalıdır.

### KAYNAKLAR

- ATEŞ Erdoğan (2015). *Türk Din Mûsikîsi*, Rağbet Yayınları, İstanbul.
- CEBECİOĞLU Ethem (1997). *Tasavvuf Terimleri ve Değimleri Sözlüğü*, Rehber Yayınları, Ankara.
- ERAYDIN Selçuk (1994). *Tasavvuf ve Tarikatlar*, Marmara Üniversitesi. İlâhiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 4. Baskı, İstanbul.
- GÖLPINARLI Abdülbâki (1992). *Mevlana'dan Sonra Mevlevilik*, İnkılap Kitabevi İstanbul.
- KÖPRÜLÜ Fuat (1991). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları. Ankara.
- SARIKAYA M. Saffet (2002). *XIII-XVI Asırdaki Anadolu'da Fütüvvetnâmelere Göre Dini İnanç Motifleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZTUNA Yılmaz (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Sultan Baba (2005). [http://ehlitevhid.de/elemin/evliyalor/S/SULTAN\\_BABA.html](http://ehlitevhid.de/elemin/evliyalor/S/SULTAN_BABA.html), erişim.
- Sultan Veled (1991). *Maarif* (Çev. Meliha Anbarcıoğlu), MEB Yayınları, İstanbul.
- SÖZER, Vural (1996). *Mûzik Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul.
- Veled Çelebi (1341). *Divân-ı Türki Sultan Veled*, Matbaai Âmire İstanbul.



# ALEVI-BEKTAŞI CEMLERİNDE “DESTE BAĞLAMA” GELENEĞİVE “BAĞLAMA” ADININ KAYNAĞI\*

Necdet KURT\*\*

## ÖZET

Bu makalede, “Bağlama” adının nereden geldiğine dair, yeni bilgiler ve bulgular ışığında bir değerlendirme yapılmıştır. Öncelikle Orta Asya, Anadolu ve yakın coğrafyalarda telli sazların tarihçesi incelenmiştir. İkinci aşamada halk müziği geleneğinin oldukça canlı olduğu Alevi-Bektaşî edebiyatı ve müziğinin oluşumu üzerine bilgiler verilmiş, üçüncü aşamada ise “Deste Bağlama” geleneğinin oluşumu ve kopuzdan bağlamaya geçiş değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, Alevi-Bektaşî edebiyatı ve müziğiyle, ayin-i cemlerde en önemli unsurlardan biri olan “Deste Bağlama” hem sazın kendisine, hem de sazın çalındığı düzene (Akort) adını vermiştir. Çalınan düzene zaman içerisinde her kesimden kabul gören “Bağlama Düzeni” sazın adına da “Bağlama” denilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Alevi-Bektaşî, Ayin-i Cem, Kopuz, Bağlama, Deste Bağlama.

## “DESTE BAĞLAMA” TRADITION AND THE ORIGIN OF THE NAME OF “BAĞLAMA” IN ALEVI-BEKTASHI CEM RITUELS

### ABSTRACT

This article aims to make an assessment about where the name of “Bağlama” comes from in the light of newly emerging findings and information. First of all, history of string musical instruments was examined in the central Asia, Anatolia and nearby geography. Secondly, the information is given about the composition of Alevi-Bektashy literatüre and music, in which folk music tradition is highly living. Thirdly, the formation “Deste Bağlama” tradition and the process of transtion from lute-kopuz to “Bağlama” have been evaluated. As a result, “Deste Bağlama” which gives its name to the both musical instrument and the Accord (Akort), is the mostimportant part of Alevi-Bektashy’s “ayin-i cems”, literatüre and music. In the course of time, the order has been started to be called as “Bağlama Düzeni” and the name of the musical instrument becomes “Bağlama”.

**Key Words:** Alevi-Bektashy, Ayin-i Cem, Kopuz, Bağlama, Deste Bağlama.

\*“Dört Kıta Folklorun İzinde” adlı, Prof. Özkul Çobanoğlu armağanı kitabında yayınladığım makalenin yeni bilgiler eklenmiş, gözden geçirilerek yeniden düzenlenmiş halidir.

\*\* Folklor ve Müzik araştırmacısı

## Giriş

Bu yazıdaki amaç; daha önce birçok araştırmacının çeşitli varsayımlarla açıklamaya çalıştığı, “Bağlama” adının nereden geldiğini yeni bilgiler ve bulgular ışığında aydınlatmaktır. Bu çalışmada, Türk soylu sazların atası sayılan kopuzdan evrilerek, günümüze kadar gelen ve “Bağlama” adıyla kullanılan “Saz<sup>1</sup>”ımızın tarihçesinden, tarihî kaynaklardaki bahislerinden ve günümüzde Anadolu’nun birçok yerindeki işlevinden yola çıkarak “Bağlama” adının nasıl oluştuğu konusu ele alınmıştır.

Konu dört ana başlık altında incelenmiştir.

- 1-Orta Asya, Anadolu ve yakın coğrafyalarda telli sazların tarihçesi.
- 2-Alevi-Bektaşî edebiyatı ve müziğinin oluşumu.
- 3- Deste bağlama geleneğinin oluşumu ve kopuzdan bağlamaya geçiş
- 4-Bağlama adı hakkındaki görüşler ve sonuç.

## Orta Asya, Anadolu ve Yakın Coğrafyalarda Telli Sazların Tarihçesi

M.Ö. 4000-3500’lü yıllarda yaşamış olan Sümerler ile ilgili İngiliz Arkeolog Leonard Walley’in Mezopotamya’da Fırat nehri civarında yaptığı araştırmalarda ve kazılarda, Sümer kültür ve uygarlığına ait birçok tablet bulunmuş, bu tabletlerin bir kısmının da Sümer müziğine ait olduğu tespit edilmiştir. Çivi yazısı ile yazılan bu tabletlerin yıllar sonra çözülmesi neticesinde Sümerlerin bir nota yazısı kullandıkları, heptatonik<sup>2</sup> bir ses dizisine sahip oldukları anlaşılmıştır (Sözer: 1996: 335). Bunun diğer bir kanıtı da yine bu kazılarda bulunan o döneme ait bir flütür (Akdoğan: 1999: 5-6).

M.Ö. 3000 den itibaren belirginleşen Altay-Türk Kültürü, aynı zamanda Altay-Türk Müzik Kültürünün de belirleyicisidir. Altaylılar Orhun kıyıları, Moğol bozkırları ve İrtiş boylarına etkide bulunarak, MÖ II. binden itibaren de ilk yurtlarından ayrılarak gelecekteki Orta Asya Türk Müzik Kültürünün temellerini hazırlamışlardır (Budak, 2000: 23). İlk zamanlar Altaylarda, Yenisey Kırgızları ve birçok diğer Türk boylarında şaman ayinlerinde başta kopuz olmak üzere diğer birçok sazın; hastaları tedavi etmek, iyi ruhları çağırarak ve kötü ruhları kovmak gibi amaçlarla kullanıldığı, ayrıca Altaylar ve kuzeyinde şaman davullarının, hasta tedavisinde ve dini törenlerde kullanıldığı bilinmektedir (Erseven,1996). Karomatlı’nın çalışmalarındaki Orta Asya Türk Müzik Kültürü ile ilgili görüşlerinde MÖ I. binden itibaren gelişmiş bir müzik görüyoruz. Bu döneme ait kaya resimlerinde def gibi vurmali aletler görülüyor. Müzik aletleri kalıntıları ve özellikle Sibiryada bulunan kalıntılar arasında flüt ve ney’e rastlanıyor. Tambur, dutar, çapraz flüt, bulaban, dombra gibi enstrümanlar topluluklarda en çok kullanılan sazlardır (Karomatlı, 1999).Bu bilgiler ışığında, günümüzdeki bağlamanın atası sayılabilecek telli sazlar MÖ. II binli dönemlerden itibaren şekillenmeye başlanmıştı diyebiliriz.

<sup>1</sup>Günümüzde çalgıların tamamı genel ifade ile “saz” olarak anılır. Ancak Anadolu halkı arasında saz kelimesi ile kast edilen kopuzdan evrilen bağlama ailesinden olan çalgılardır.

<sup>2</sup>Heptatonik Dizi: Majör veya yedi diatonik dereceden (yedi ayrı tondan, notadan) oluşan ses dizisi. Gam.

Türk dünyasında müzik aletlerinin oluşumu hakkında anlatılan birçok efsane mevcuttur. Bunlardan biri şöyledir: “Hünerli bir kişi olan Korkut, bir müzik aleti icat edip tabiatın esrarlı hayatını bu müzik aletinin sesine katmak ister. Çam ağacını kesip kurutur, ondan bir müzik aleti yapmaya çalışırken bir gün düşünde melek ona yol gösterir: ‘Korkut, yapıp durduğun kopuz, altı yaşındaki tek hörgüçlü erkek devenin ilikli kemiği gibidir, ona benzet, üzerini deri kapla. Tekenin boynuzundan tiyek (sazın telinin altına konup teli tahtadan biraz yüksek tutan eşik) yap. Beş yaşındaki aygırın kuyruğundan kıl, bağırsak gerek. Bunları birleştirirsen aletin konuşup durur’ diye öğüt verir. Korkut, gördüğü rüya doğrultusunda kıl kopuz yapıp âlemi ezgileriyle hem hüzünlendirmiş hem de neşelendirmişti” (Yardımcı 2014: 51).

Kırgızlar ise kendi aralarında yüzyıllardan beri ağızdan ağza aktardıkları başka bir efsanede, müziğin ilk defa nasıl doğduğunu, telli çalgıların ortaya nasıl çıktığını, raksların ilk defa nasıl oluştuğunu, şu şekilde anlatırlar: (Efsane halkın müziği hiç bilmediği, hiç ezgi-melodi duymadığı çok eski bir zamanda geçer) “Kambar-Kam adlı efsanevi bir avcı vardır. Bir gün ağaçlık bir yerden geçerken garip bir ses işitir. Baktığı zaman ağaçtan ağaca gerilmiş bir bağırsağın, rüzgârın tesiri ile titreşip ses çıkardığını görür. Bu gerili olan bağırsak ağacın tepesinde iken yaralanıp düşen bir maymunun bağırsağıdır. Çıkan ses Kambar’ın o kadar çok hoşuna gider ki; bu sesleri verebilecek bir âlet yapmak ister. Birkaç bağırsağı alarak içi oyuk bir ağaç parçasının üzerine gerer, düzenler ve çalmaya başlar” (Abbasova-Anadol 2002: 760-761).

Efsanelere göre telli sazların ilki sayılan Kopuz’un ortaya çıkışı böyledir. Avcı Kambar’ın yeni çalgısında seslendirdiği ilk küğ (ilk hava-melodi) şimdi Kırgızlar arasında hâlâ çalına gelen Kambar-Kam havasının başlangıcı ve asıl şekli sayılır (Abbasova-Anadol 2002: 760-761).

Orta Asya’daki günümüz Türk dünyası coğrafyasında âşıklar ve sanatçılar, icralarını hâlâ ata sazi kopuz ve türevi sazlar ile yaparken, Azeri coğrafyasındaki sazın adı “Âşık Sazi”, Anadolu coğrafyasındaki sazın adı ise “Bağlama” hâlini almıştır. Genel olarak “Saz” adıyla birlikte, özel olarak “Bağlama” adı Anadolu coğrafyasına has, özellikli ve dikkat çekici bir isimdir. Burada şu bilgi de göz ardı edilmemelidir; bilindiği üzere gerek Anadolu’da yaşamış Hititlerde, gerekse Mezopotamya vb. yerleşim merkezlerinde bugünkü bağlamaya çok benzeyen telli çalgıların da kullanıldığı belgelenmiştir. Orta Asya’dan Anadolu’ya göç eden sazların buradaki mevcut kültürlerin sazları ile zaman içerisinde form ve işlev bakımından birbirlerini etkiledikleri tahmin edilmekte, ancak ne kadar etkiledikleri bilinmemektedir. Zira bahsedildiği gibi, taşınan kültürle iç içe geçmiş ve zamanla kaynaşmış olan, mevcut coğrafyaya ait bir saz ve müzik kültürü vardır.

Uygur metinlerinde, Dede Korkut Kitabı’nda, Divanü Lügati’t-Türk’te ve Yunus Emre Divanı’nda kopuzdan söz edilir. Kopuzun dışındaki ikinci bir çalgı ise nefesli bir saz olan kavaldır. Zamanla ozanların çaldığı kopuzun yerini “Saz” almıştır (Turan, 1994: 260). Türk soylu sazların atası sayılan Kopuz’dan yola çıkılarak, zaman içerisinde farklı çalgı çeşitleri ortaya çıkmaya başlamıştır. İlk zamanlar ozanlarının kullandığı iki veya üç telli olan bu sazlar, Türk sazlarının ilk basamaklarını oluşturuyordu. Kırgızlar, bu sazların, ağaçların dibinden, kutlu köklerinden yapıldığına inanıyorlardı. Tel sayıları arttıkça Türkler bu sazlara Tambur, Tambura, Dombra diyorlardı. Ayrıca at kılı teller Türk kültürünün günümüze gelen en eski hatıralarındandır (Ögel, 1991: 62-63).

Bahaeddin Ögel'in Dede Korkut Hikâyelerindeki kopuzun işlevi ile ilgili tespitlerinden bazıları şu şekildedir:

1. Velilik ve ululuk sembolü idi. Dede Korkut'ta görüldüğü gibi.
2. "Gazi erenlerin başına ne geldiğini" söyleyen bir sembol idi.
3. "Ulularla haberleşme", medet ve yardım isteme sesiydi.
4. Topluluğa haber veren, halkı uyaran kutlu ses de kopuzun kutlu sesidir.
5. "İyi ruhları çağırın, kötü ruhları kovun kutlu ses de" kopuzun sesidir (Ögel, 1991: 5)

Karomatlı'nın İslam öncesi ve Bahattin Ögel'in İslam sonrası kopuzla ilgili bu tespitlerinin neredeyse tamamı, içerikleri bakımından çok az farklarla değişmiş olsa da günümüz Alevi-Bektaşî toplumunda bağlama ile yerine getirilmektedir. Sazın adı ve şekli zaman içerisinde değişimlere uğramış olsa da, inançlar açısından geleneksel fonksiyonlarının birçoğu korunmuştur.

Dede Korkut hikâyelerinde kopuz, "kolca kopuz", "kurulica kopuz" ve "akca kopuz" diye de anılmaktadır. Kopuzun, şaman tarafından yalnızca tedavi ve kötü ruhları kovmada kullanılan bir ses âleti olmadığı, Türk kültüründe yukarıda ifade edildiği gibi velilik ve ululuk simgesi olduğu üzerine görüşler de ileri sürülmektedir. Kopuzun, "Kıl Kopuz" veya "İkilik" gibi adlarla bilinen ve şamanla birlikte ifade edilen "İki Telli Kopuz" türü Orta Asya halkları arasında, özellikle Kazakistan'da geleneksel bir saz olarak bugün de kullanılmaktadır (Yardımcı, 2014: 54). Mahmut Ragıp Gazimihal ise (1975: 43,44); "Dede Korkut hikâyelerinde "Kolca kopuz" bazen de "Elce Kopuz" olarak bahsi geçen sazın bele asılarak yiğitlerin silahlarının yanında, (belki de okluklarının yanında) taşındığını belirtmiş, dolayısıyla "Kolca", "Elce" ifadesiyle günümüz bağlamına yakın bir boyutta olduğunu vurgulamıştır.

O dönemlerde Türk sazları, Osmanlı'nın egemenliği altında olan ve yeni fethedilen bölgelerde kurulan Bektaşî tekkeleri vasıtasıyla, Yunan coğrafyası başta olmak üzere Avrupa'nın içlerine kadar gitmiş ve o bölgelerde kendine yaşam alanları bulmuştur. Sadi Yaver Ataman (1993), Türk kopuzunu "Gebza" adıyla Yugoslavya'nın Niş kasabasıyla Priştine arasında seyyar berberlik eden, 55 yaşındaki Atanoviç adındaki bir kişinin elinde gördüğünü yazmıştır. Yine aynı makalede; "Bazı Cönk ve supanların bildirdiğine göre, Sarı Saltık gibi Hacı Bektaş erenlerinin ve dervişlerinin, Rumeli fütühâtından (fethetmelerinden) önceleri, Kopuz birlikleri kurarak, konaktan konağa meydan gösterileri yaparak Fransa'ya kadar gittikleri rivayet edilir diyerek kopuzun Avrupa'ya yol macerasından söz etmiştir. Macar coğrafyasında aynı adla yaşamış olan Kopuz'un icracılarına Kopuzcu anlamına gelen "Kopzaş" denilmektedir (Özkan, 1990: 20), Arnavutluk, Makedonya, Romanya, Bulgaristan gibi ülkelerde Saz, Kopuz, Bulgari, Lavta adıyla, Yunanistan'da Bozuk<sup>3</sup> sazından esinle "Bozuki, Buzuki", gibi isimlerle varlığını sürdürmektedir.

<sup>3</sup> Anadolu'da bazı yörelerde "Çöğür" sazına verilen bir isimdir. Aynı zamanda Bağlamada aşağıdan yukarı La-Re-Sol sesine akortlanan düzenin adıdır.

Kopuz, 13. yüzyılın ikinci yarısı ile 14. Yüzyılın başlarında yaşamış olan ünlü halk ozanı Yunus Emre'nin ve çağdaşı Kaygusuz Abdal'ın şiirlerinde de görülmektedir.

İy kopuzıla çeşte aslun nedür ne işde  
Sana su'âl soraram eydivir bana üşde

Eydür ki aslum agaç koyın kirişi bir kaç  
Gel 'işretüm dinle geç 'aklı koma beleşde

Eydürler bana harâm ben ugruluk degülem  
Çünkü aslum mismildür ne varımış kirişde

Bana kiriş didiler 'ışka giriş didiler  
Benüm adum 'ışk virdi ben durmazam kolmaşda

Şâdılgıla geldüm iş bu 'âleme toldum  
Mürvetlere düzüldüm kodılar iş bu düşde

Agaç deri dirildi kirişile bir oldı  
'İşk denizine taldı bahâne yok bu işde

Mevlânâ sohbetinde sâzıla işret oldı  
'Ârifma' niyet aldı çün biledür ferişde

Ferişteyi anmakdan bilesin murâd nedür  
Gice gündüz biledür senün ile her işde

Ol ferişteley adı Kirâmen Kâtibîn'dür  
Yazmakdan usanmazlar armazlar yaz u kışda

Birisi sag omzunda birisi sol omzunda  
Birisi hayrun yazar birisi şer cünbişde  
Kâğıdları dükenmez ne hod mürekkebleri  
Aşınmaz kalemleri kâ'imlerdür ol işde

Hem meyhâneye varur hem büt-hâneyegirür  
Bunlar saklarlar seni sen gâfilsin bu işde

Yûnus imdi Sübhân'ı vasfeylegil gönülde

Ayru degül 'ârifden bu kopuzılaçeşde (Tatçı, 2012: 245).

Yunus Emre bu şiirle adeta o dönemde kullanılan sazların ağzından, hem nasıl yapıldıklarını hem de toplumdaki günah algılarına karşı "Mevlana sohbetlerinin" bile bu sazlarla yapıldığını ve ariflerden ayrı olmadığını ifade etmektedir. Ayrıca bu şiirden o dönemde bu sazları çalanlar ve icra edenler üzerinde büyük bir baskının olduğu da anlaşılmaktadır.

Kaygusuz ise;

Otuz kobuz, kırk çeste, elli ıklıg-ı rebab

Hub çalınsın odada iktelli saz ile

Bunca sözü söyledik bize baki kalır yok

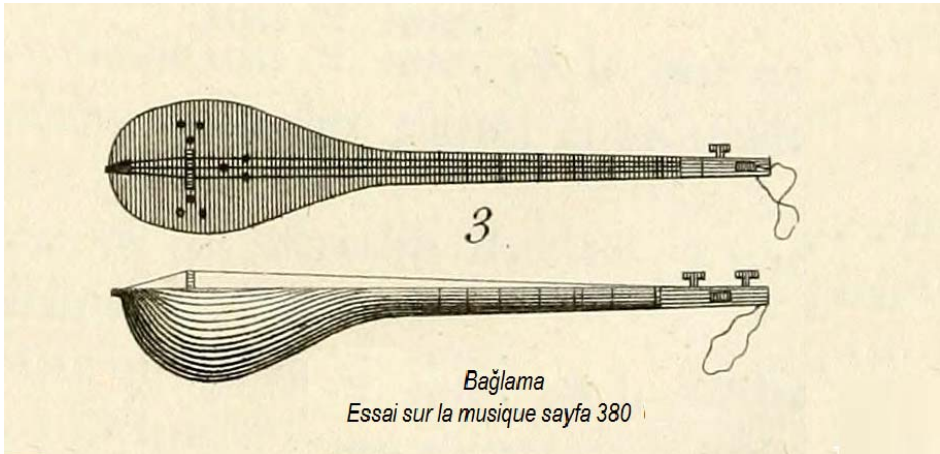
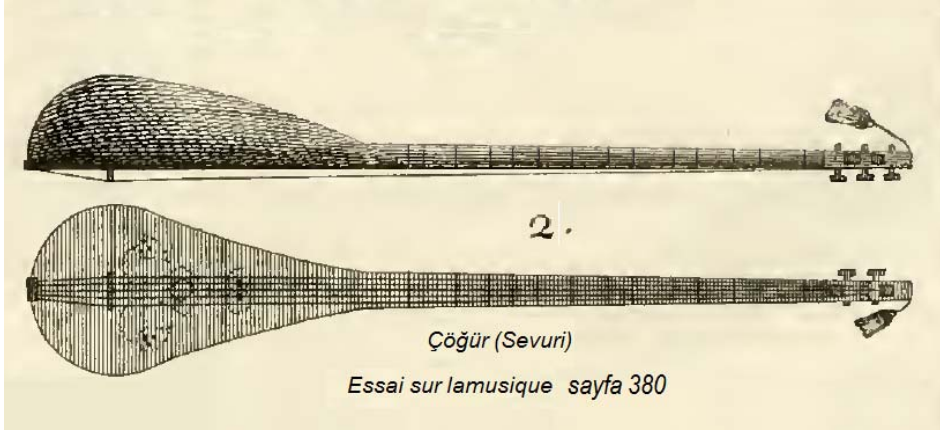
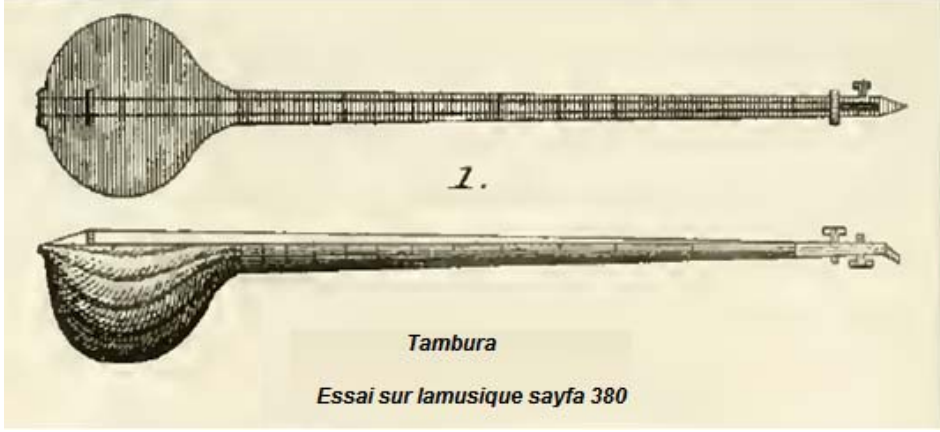
Kaygusuz'a nazar eyle bir güler yüz ile (Gazimihal, 1958: 38).

Kaygusuzda bu şiirinde o dönemde kullanılan sazları bildirmiştir. Her iki ozanın yaşadıkları dönemde henüz "Bağlama" adına rastlanmamaktadır. Hatta XVII. yüzyılın önemli bir gezgini olan Eyliya Çelebi de çalgılar bahsinde, "Çarta, Ravza, Şeştar, Şeşhane, Kopuz, çöğür, çeşde, karadüzen, yelteme, tanbure, barbut, ufalak" isimleri geçerken "Bağlama" ismi geçmemektedir. Gazimihal, Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız isimli kitabında "Belki de şehirlerde yok, köy ve aşiretlerde vardı. O yüzden Evliya haberdar olmadı" demektedir (Gazimihal, 1975: 106). Aslında Gazimihal' in bu ifadesi son derece yerinde bir tanımdır, nedenine aşağıda değinilmiştir.

İlk olarak Oğuz ve Çağataylarda ortaya çıktığı düşünülen Kopuz kavramı, Kırgızlarda "Kabuz", Altaylarda "Kamış", Uygurlarda "Kabus", Kazaklarda "Kovuş", "Kavuz" adıyla kullanılmış, ilerleyen zamanlarda değişim ve gelişimiyle birçok çeşitli çalgıya ata babalık yaparak coğrafya' ya göre şekillenen Dombra, Barbut, Rebap, Tar, Dutar (iki tel), Şeştar (Altı tel), Tambura, Cura, Çöğür, Divan vb. yeni çalgılar türeterek oldukça geniş bir coğrafyaya yayılmış, tahminlerimize göre de Anadolu topraklarında XVII. Yüzyıl'dan sonra "Saz" genel adı ile birlikte, "Bağlama" özel ismiyle de anılmaya başlanmıştır.

Bağlama adının ilk resmi kayıtlarına, Fransız yazar De Laborde' un 1780 yılında Paris'te yayımladığı *Essai Sur la Musique* adlı eserinde rastlamaktayız. Burada çok önemli bilgilerle birlikte çeşitli sazların çizimleri de mevcuttur. Bu bilgiler batılı bir araştırmacı tarafından özenle ve detaylı şekilde kaleme alınması nedeniyle de özel bir önem arz etmektedir.





Delaborde 'nin çizdiği resimlere bakıldığında o dönemdeki “Tambura” adıyla resmettiği sazın yuvarlak formda, oldukça uzun bir sapı ve iki telinin bulunduğunu görmekteyiz. Zira Türk Dünyasında İkitelli (Dutar) adında bir sazın varlığı zaten bilinmekte ve hâlâ günümüzde de kullanılmaktadır. “Çöğür” (Sevuri) ise onbeş perdeli ve daha armudi gövdeli ve beş tellidir. Her iki sazda geniş bir ses yapısına sahiptir. “Bağlama”adıyla tarif ettiği saz ise oldukça kısa saplı ve sadece yedi perdeli olarak görünmektedir. Yedi perdeli oluşu, çalgının icrasında telden tele geçkilerin olduğunu göstermektedir. Bu durum, tezimizi doğrular nitelikte olup, bağlama düzeninde çalındığının apaçık bir göstergesidir. Bu çizim günümüzde de yaygın kullanılan, özellikle bağlama düzeni için tasarlanmış olan “kısa saplı” bağlamanın da kayıtlardaki ilk çizimidir.

Neden kısa sap olduğu sorusunu ise şöyle açıklanabilir; Tarihi belgelerde gezginci âşıkların bazen at sırtında, bazen de yaya köy köy, diyar diyar gezip sanatlarını icra ettikleri bilinmektedir. Taşıma kolaylığı olmasından dolayı boyutları küçük sazlara ihtiyaç olmalıydı diye düşünmek yanlış olmasa gerek. Bu akort sisteminin de, bu yeni boyutla ortaya çıkmış olabileceği ihtimali gözardı edilmemelidir. Günümüzde olduğu gibi, o dönemlerde de kısa saplı sazın bu haliyle gezginci Alevi – Bektaşî âşıkları arasında, özellikle de ayin-i cemlerde kullanıldığı bilinmektedir. Aynı zamanda ayin-i cemlerdeki işlevlerinden biri olan, aşağıda değindiğimiz “Deste Bağlama” geleneğinden dolayı bu akort sisteminin adı da “Bağlama Düzeni” olarak anılmaya başlanmıştır.

### **Alevi-Bektaşî Edebiyatı Ve Müziğinin Oluşumu**

Edebiyatçılar ve Edebiyat Tarihçileri'nin ortak görüşü 15. yy.dan önce âşık edebiyatı olmadığı ve bu yüzyıldan sonra rüyasında bade içtiğini söyleyen, elinde sazı kendi koşmalarını terennüm eden ve aşkı arayan âşıkların ortaya çıktığı yönündedir. Bizce de bu görüş doğru olmakla birlikte, yine görüşümüzce; İslam'ın Türkler tarafından kabulünden sonra, eski dönemlerde ozanların yüklediği ruhlarla iletişim kurmak, hastalara şifa dağıtmak, gaipten haber verme gibi özellikleri zayıflamış, eski Türk edebiyatındaki ozanlık ve destan söyleme geleneği yerini âşıklık ve halk hikâyeciliğine bırakmıştır. Eski Türk inançlarına ait birçok motif ve unsur da İslâmî şekillere bürünerek âşıkların şiirlerinde, dolayısıyla bu yeni edebiyat içerisinde yer bulmuşlardır. Bu yeni tarz ile ozan yerini 'âşık'a, destanlar yerini halk hikayelerine bırakmıştır. Eski dönem ozanlık geleneğinin bazı özellikleri de, Alevi-Bektaşî âşıkları arasında yaşatılmış, yaşatılmaktadır.

Anadolu'nun Türkleşmesinde ve İslamlaşmasında önemli rol oynayan Kalenderî, Hurufî, Melamî, Haydarî, Cevlakî ve Bektaşî dervişleri toplum üzerinde etkili olmak için en etkili yol olan şiiri seçmiş ve şiirlerinin muhtevasında inançlarına ve düşüncelerine yer vermişlerdir. Senenin muhtelif zamanlarında yapılan ayin-i cemlerde sazlarıyla bu şiirleri terennüm ettiler; yaptıkları semahlarla bunu daha etkili kılma yoluna gittiler. Şekillenen bu yeni edebiyatla birlikte, “ozan”ın yerini “âşık”; “kopuz”un yerini de “karadüzen, bağlama, çöğür, tambura, cura” aldı (Kaya, 2003: 2). Doğan Kaya'nın sözettiği “karadüzen” ve “bağlama” ifadesi aslında sazın kendisinden

ziyade, düzen, yani akort sistemine verilen bir isimdir, dikkat çeken ayrıntı ise zamanla sazın kendi adı gibi kullanılmaya başlanmış olmasıdır.

Ozan sözcüğünün, Oğuzların halk şair musikîşinaslarına verilen isim olduğunu belirten Fuat Köprülü debu konuda şunları ifade etmektedir: "Ozanlar Oğuz cemiyeti arasında hususi bir zümre teşkil ederler, ellerinde kopuzu ile eski Oğuz destanları, Dede Korkut hikâyeleri söylerler, yeni hadiseler hakkında yeni yeni şiirler tanzim ederler. XV. Asırdan sonra bu ozan kelimesi yerine Azeri ve Anadolu sahalarında “Âşık”, Türkmen sahasında da “Baksı”, “Bahşı” kelimesi yer almıştır. Türk dünyasında bahşı ile ozan ülke ülke aynı işi paylaşmış görünüyorlar. Fakat bahşı çoğu ayin adamı kaldığı halde, ozan gezgin ve ferdi sanatçı olmuştur. Âşığın yaşayış bakımından atasıdır" (Parlak, Erişim: 2014).

Köprülü, Yıldırım, Ataman, Günay, Kaya, Parlak ve daha birçok araştırmacının da bildirdiği gibi, eski zamanlarda Şaman, Kam, Baksı, Bahşı vb. isimlerle anılan kişilerin, saz ve söz eşliğindeki öğretiyeye dayalı edebi yapılarının, günümüzde Anadolu ve yakın coğrafyalardaki temsilcileri “Âşıklar” dır.

13. yüzyıl, Anadolu'da Türk diliyle meydana gelen edebiyatın bir dönüm, bir ayırım dönemiydi. Bu yüzyılda Yunus Emre yeni kavram, motif, hayal ve imge dünyasıyla Anadolu'ya bir ilham kaynağı sundu. Âşıklar sazlarıyla Türk dilini şiirleştirip halkın duygularını dile getirdi (Gölpınarlı, 1992: 1-6). Alevi-Bektaşî edebiyatı Hacı Bektaş-ı Veli ve Abdal Musa kültürüyle beslenmiş Anadolu halk edebiyatının imkânlarının birleştirilmesiyle yeni bir sentez oluşturdu. Önceleri özü yönüyle Yunus Emre'nin şiirlerine dayanan bu edebiyat geleneği sonraları zamanla bazı belirgin farklar kazanarak özgün yeni bir edebiyat oldu (Gölpınarlı, 1992: 78).

Erman Artun ise; “Türkler arasında ilk olarak Orta Asya'da Ahmet Yesevî ile görülmeye başlayan tasavvuf akımı, daha sonra Moğol istilasıyla Anadolu'ya gelen dervişlerle burada da etkili olmaya başlamıştır. Anadolu'da Yunus Emre'yle doruk noktasına çıkan dinî-tasavvufi halk edebiyatı her dönemde ve her zümrede önemli sanatçılar yetiştirmiştir. Alevi-Bektaşî edebiyatının kökleri Yunus Emre'ye kadar uzanmaktadır. Fakat kuruluşu 14. yüzyılda Kaygusuz Abdal'la olmuştur” (Artun, 2000). İfadesiyle Alevi-Bektaşî edebiyatının oluşumunu tarif etmiştir. Aslında o dönemlerde oluşumu nerdeyse şekillenmiş olan Alevi-Bektaşî Edebiyatının temelleri, Ahmet Yesevî ve Hacı Bektaş-ı Veli tarafından atılmıştır demek daha doğru olacaktır. Çünkü bu edebiyatın ilk temellerini oluşturan ve âşıkların beslendiği menkıbeleri içeren “Yesevî hikmetleri, Makâlat gibi eserleri yazmışlardır.

Alevî-Bektaşî literatüründe aşktan, cemâlden, didârdan, sâkiden, bâdeden, azizlerin menkıbelerinden yoldan ve erkândan bahseden konulara "Nutuk", bunların bestelenmiş olanlarına ise "Nefes" denir. Nefeslerin içinde On iki İmamın adı geçerse "Duvaz<sup>4</sup>", Hz. Peygambere övgü olarak yazılmışsa "Nâa't-ı Şerif", Hz. Ali'ye övgü olarak yazılmışsa "Nâa't-ı Ali", Hz. Hüseyin'in matemi dile getiriliyorsa buna da "Mersiye" denir (Koca-Onaran, 1987: 5). Bu edebiyat oluşumu ile özellikle yedi ulu ozan diye

<sup>4</sup> Halk arasındaki söyleniş şekli “Duvaz İmam” şeklindedir, Farsça “Duvazdeh” Oniki sayısında bozma bir kelimedir. Oniki imam anlamına gelir, Oniki İmamlar için söylenmiştir.

anılan ozanların eserleri, Bektaşî tekkelerinde, Nutuk, Nefes, "Nâa't-ı Şerif", Nâa't-ı Ali", "Nâa't-ı Nebi", Alevî cemlerinde Nefes, Deyiş, Duvaz, Mersiye olarak, Alevî âşıkları arasında kısa sürede yaygınlaşmış, bunun icrasına uygun bir müzik anlayışı da gelişmiştir.

Orta Asya'dan getirdiğimiz geleneklerin en önemlilerinden olan müzik ve müzik aleti (Kopuz) ile ibadetin, Anadolu'daki İslam'a bürünmüş şekli olan bu icra şekli, Ayin-i cemlerin vazgeçilmez "sözlü müzikal" unsurları hâline gelmiştir. Zaman içerisinde her eser kendi tarzında bir müzik yapısı oluşturmuş, "Nefesler, Deyişler, Duvazlar, Mersiye vb. melodik anlamda ayırt edilebilir şekillere bürünmüştür".

Alevî-Bektaşî dünyasında, yazdıkları eserleriyle bu yeni edebiyatın kurucuları olanve şeklini veren, yazdıkları eserlerle "Deste bağlama" geleneğinin de oluşmasına neden olan, aşağıda değindiğimiz yedi ulu ozan ile diğer ozanlar Anadolu'da "Büyük âşıklar" diye anılırlar. Bu edebiyatı oluşturan ozanlar yazdıkları nefes, deyiş, mersiye, nâat vb. gibi eserlerinin yanında, yine bu edebiyata temel sayılabilecek nesir türü eserlerde yazmışlardır. Örneğin; Hacı Bektaşî Veli'nin "Makâlat", Fuzulî'nin "Sıhhat ü Maraz", "Hadikat-ü Süeda", Virani'nin "Virani Baba Risales'i", Yemini'nin "Faziletname"si gibi. Tüm bu eserlerin yanısıra, Alevî-Bektaşî dünyasında ulu kabul edilen kişilerin yazdıklarından türetilen menkıbeler şeklindeki halk anlatmaları mevcuttur. Bu tarz ürünlerde anlatılan konular yıllarca yeni âşıklara ilham kaynağı olmuş ve birçok şiir bu menkıbeler çerçevesinde kurgulanmıştır.

Alevî-Bektaşî Edebiyatının temellerini oluşturan ozanların yaşadığı coğrafyalara bakıldığında etki alanları ve ne kadar geniş bölgelerde yayılmış anlaşılmalıdır. Sözkonusu bu ozanlar ve yaşadıkları dönemler ve yerler şunlardır.

- Ahmet Yesevî (12. yy.) (1103-1165) Semerkant- Buhara
- Hacı Bektaşî Veli<sup>5</sup> (13. yy.) (1209-1271 Nişabur-Horasan-Sulucakarahöyük)
- Yunus Emre (13. yy.) (1238-1321 Anadolu'nun her yerinde etkisi görülmektedir)
- Kaygusuz Abdal (14. yy.) (1341-1444 Anadolu-Mısır)
- Kazak Abdal (17. yy.) (Romanya ve Balkanlar)
- Muhiddin Abdal (16. yy.) (Trakya ve Balkanlar)

### Yedi Ulular

- SeyyidîmâdeddînNesîmî(14. yy.) (1369-70 -1404 Güney Azerbaycan- Halep)
- Yemini (15. 16 yy.) (Tuna boyları, Romanya)
- Fuzûlî, (16. yy.) (1480-1566 Hilla - Bağdat)
- Şah İsmail Hatai. (Hatayi) (16. yy.) (1487-1524 Erdebil)
- Virani (16. yy.) (Necf- Anadolu- Deliorman)
- Kul Himmet (16. yy.) (Tokat - Sivas)
- Pir Sultan Abdal. (16. yy.) (Sivas)

<sup>5</sup>Hacı Bektaşî Veli bir Ozan veya Âşık değildir, ancak en ünlü eseri olan MAKALAT gibi menakıpnameler açısından bu edebiyata temel teşkil eden eserler yazmıştır.

Yukarıda bahsi geçen ozanların yaşadıkları dönemlerden günümüze kadar yüzlerce yıl geçmiş olmasına rağmen, ürettikleri eserler, halk arasında hâlâ etkilerini koruyarak varlığını sürdürmektedir. Bu durum, âşıklık geleneğinin yüzlerce yıldır yeni mektepler oluşturup yeni âşıklar yetiştirerek devam ettiğini ve yeni âşıkların yeni üretimler yaptığını göstermektedir. Bu ürünler ise o dönemde ortaya çıkan bu yeni edebiyatın hem etkisini hem de gücünü gösterir. Bahsi geçen âşıkların eserleriyle birlikte, zaman içerisinde toplum tarafından kabul gören Derviş Ali, Sefil Ali, Kul Hüseyin, Harabi, Kâtibi, Kemteri, Yemini, Fedayi, Deruni, Genç Abdal gibi eski dönemlerde yaşamış ve günümüzde de bu gelenekten beslenen daha isimlerini saymadığımız çok sayıda âşığın eserleri aynı saygınlıkla icra edilmektedir. Bu eserlerin icrası sırasında uyulması gereken kuralları, "Bütün Yönleriyle Bektaşîlik ve Alevîlik" adlı kitabında Bedri Noyan bizlere şu şekilde aktarmıştır: "Bu eserlerin icrası da belli bir kural ve disiplin içinde yapılırdı. Alevî-Bektaşî geleneğinde bağlamayı icra edecek kişinin uyması gereken kurallar vardır. İcracı, icraya başlamadan önce sazın karın (göğüs) bölümünün sağ, sol ve orta kısmını "Allah, Muhammet, Ali" diyerek üç defa öper. Muhabbet sofrasında veya ayin-i cemde saz çalınıp duvaz okunurken herhangi bir şey yenilip içilmez, diz üstü oturulur, konuşulmaz. İcranın Kur'an dinleniyorcasına bir saygı ile dinlenmesi gerekir" (Noyan, 2001: 677). Aslında Bedri Noyan burada, bağlamanın gördüğü saygı ve kutsiyetle birlikte, ayin-i cemlerde icra edilen eserlerle Dede, Kamber ve Zakirlere gösterilen saygıyı da anlatmaktadır.

Çorum'a bağlı Dede Kargın köyünden, "Dede Kamber Buyrukile yapılan röportajda" (2014), kendi bölgeleri ve yakın çevrelerdeki cemlerde de bu icraların hala aynı saygınlıkta yapıldığını, "Deste" sonunda Duvaz okunurken, bacıların ayağa kalkıp darda durduğunu, erkeklerin ise iki dizlerinin üzerinde dinlediğini belirtmiştir. Aynı şekilde Âşık Ali Söyleyen' de (2014) Tokat ve Amasya yöresindeki cemlerde de aynı durumun söz konusu olduğunu, Duvaz okunduktan sonra Dede'nin destur vermesiyle canların rahata geçtiğini bahsetmiştir. Anadolu'da bu icra her bölgede aynı saygınlıkta olmakla birlikte günümüzde büyük şehirlerde yapılan cemlerde geleneğin birazda olsa özelliğini yitirmeye yüz tuttuğu görülmektedir.

Geçmiş dönemlerde Alevi-Bektaşîler için sazın (Bağlama) önemini ve inançlarla nasıl bütünleştirildiğini de şu sözler açıkça ifade ediyor: "Bilhassa Bektaşî âşıkları ve bazı meydan şairlerinin kullandıkları sazların daha büyük olduğu görülür. Bunlarda ayrıca saza takılan tel sırası, çalgının göğsüne ve teknesine açılan delikler, bu deliklerin sayısı, sap dibinin gövdeye bitiştiği kısımlarda yer alan şekiller ve sazın bazı parçaları özel remizler olarak birtakım Bektaşî inançlarını simgeler. Tellerin üç sıra bağlanması, sazın göğsüne ve teknenin üst kısmına açılan üç delik; Allah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali üçlüsünü temsil eder. Saz sapının gövde ile birleştiği yere yapıştırılan üçgen şekiller de yine aynı inanç doğrultusunda kullanılan Bektaşîlik remizleridir. Saz üzerinde üç sıra hâlinde toplam on iki telin bulunması ise bu tellerin on iki imam aşkına bağlandığı anlamını taşır. On iki tel bağlanan bir sazın da büyük ebatta olacağı muhakkaktır" (Şenel,1991: C. 3).

Gerek Anadolu, gerek Orta Asya'nın sözlü kültüründe dini öğreti metodu olarak hep müzikten yararlanılmıştır. Kazak ve Özbekler' in müzikle seslendirilen "Yesevî hikmetlerini", büyük bir saygı ve huşu içinde dinledikleri bilinmektedir

(Yardımcı, 2014: 54). Burada âşıklara ve icra ettikleri Yesevî hikmetlerine gösterilen saygı, yukarıda bahsi geçen Kamberliğin ve icra ettikleri deyişlerinin Alevi toplumu üzerindeki saygınlığı ve kutsiyetinin devamına bir örnektir. Alevi-Bektaşî edebiyatı bu zümrelerin geleneklerini, inançlarını, aralarında söylenen atasözlerini, deyimlerini de ifadelendirir, din ulularını över, onlara ait menkıbeleri şiirleştirir, usulden, erkândan ve ayinden bahseder. Alevi Bektaşî kültürünün kökleri Orta Asya İslamiyet öncesi inanç sistemlerine kadar uzanır (Melikof, 1994: 30).

Ayrıca Melikof'un yukarıda belirttiği hususlardan "Alevi Bektaşî kültürünün kökleri Orta Asya İslamiyet öncesi inanç sistemlerine kadar uzanır" ifadesi sadece Alevi-Bektaşî edebiyatı ve onlara ait menkıbelerin şiirleşmesinden ibaret değildir. Aynı inanç sistemi içerisindeki birçok diğer ritüelde de kendini göstermektedir. Örneğin, kentlerde özelliğini yitirmeye yüz tutsa da, Anadolu'nun birçok yerindeki Alevi köylerinde hâlâ "Dede, Kamber veya Zâkirlik" yapan âşıklar, Şamanlık inancındaki Kam'lar, Baksı'lar gibi saygındırlar. Kutsiyetine ve kerametlerine inanılır. Zaman zaman bu kişilerin, Şaman ayinleri sırasında Kam'larının trans halindeyken yaptığı gibi, ateşten bir kor almak gibi veya kaynayan kazana elini daldırmak gibi şeyleri yaptıkları görülmüştür. Bazılarının da şifa kaynağı olduğuna inanılır. Alanda yaptığımız çalışmalarda bunu anlatan çok sayıda öykü ile karşılaştık. Bu durum yukarıda Melikof'un belirttiği İslam öncesi inançların devamı niteliğindedir. Kam ve Baksı'ların birtakım fonksiyonlarını, dedelerle birlikte saz (bağlama) çalan zakir âşıklar üstlenmiştir. Burada Halil Bedii Yönetken' in, Bektaşîler' de Müzik ve Oyun" adlı makalesinde "Türk binlerce yıldan beri devam edegelen müzik ve oyun geleneklerinin önemli bir kısmını Cem'de yaşatmıştır. Cem'e sırf bedii ve tamamen profan bir gözle bakıldığı zaman onda Türk'ün müziğe ve raksa karşı ruhunda doğuştan taşıdığı ezeli ve ebedi sevginin tezahürü görünür" şeklindeki ifadesi de önemlidir (Yönetken, 1945).

Aslında cemlerde yaşatılan eski Türk inanç ve gelenekleri sadece Yönetken'in bahsettikleriyle sınırlı değildir. Eski Türk inançlarından getirilen birçok inanış ve gelenek, bu yeni inanç sisteminde kendine yer bulmuş, gündelik hayatın içinde yaşatılmaktadır. Bu inanç ve geleneklerin en önemlilerinden biri, müzik aletinin bir ibadet aracı olarak kullanılmasıdır. Bu geleneğin en önemli enstrümanı bağlamadır. Hatta daha genel anlamda ifade etmek gerekirse Türk Müsîkîsinin temelinde kopuz ve bağlama yer alır. Türklerin Orta Asya'dan başlattıkları göçle birlikte müsîkî anlayışları da kopuzun sapında Anadolu'ya taşınmış, daha sonra bu kültüre kopuzdan pek de farklı olmayan bağlama yerleşmiştir. Bağlama ve kopuzun perde taksimatı birbirinden pek de farklı değildir. Bağlama ve kopuzdaki bu perdeler, Türk Müsîkîsi makamlarında en çok kullanılan perdelerdir (Özkan, 1990: 17).

Aslında, kopuzun yerine bağlamanın yerleşmiş olması görüşü büyük oranda taraftar bulmakla birlikte, yukarıda da belirttiğimiz gibi Anadolu'ya taşınmış olan kopuzun, zaman içerisinde bu coğrafyadaki mevcut kadim kültürlerin o dönemdeki sazları ile bir etkileşiminin olduğu tahmin edilmektedir. Dolayısıyla, araştırmacıların çoğunun Anadolu'da bulunan birçok sazın ve halk müziği unsurlarının büyük oranda Orta Asya'ya bağlanması çabası aslında biraz da olsa kuşkuyla karşılanmalıdır. Zira

yukarıda da bahsedildiği gibi, taşınan kültürle iç içe geçmiş ve zamanla kaynaşmış olan, mevcut coğrafyaya ait bir saz ve müzik kültürü söz konusudur..

Ancak, İsmail Hakkı Özkan'ın bu tespitindeki “Türklerin Orta Asya'dan başlattıkları göçle birlikte müzik anlayışları da kopuzun sapında Anadolu'ya taşınmış, daha sonra bu kültüre kopuzdan pek de farklı olmayan bağlama yerleşmiştir” cümlesi de önemli bir ayrıçtır. Çünkü birçok araştırmacının öne sürdüğü gibi, kopuz tarih sahnesinden çekilmemiş, aksine Anadolu'daki yerli sazlarla etkileme, etkilenme ve bütünleşme dâhil, birçok nedenden dolayı zamanla gerek isim, gerek şekil açısından bağlama olarak form değiştirmiştir.

Buradaki bilgilerin birçoğu göstermektedir ki 17. yüzyıla kadar “Bağlama” ismi henüz oluşmamıştır. Bu konuyla ilgilenmiş olan bütün araştırmacıların ortak görüşü de, Anadolu coğrafyasında kopuz isminin tarih sahnesinden çekilmeye başlamasının, XVII. yüzyıldan itibaren olduğu yönündedir. Bu görüş bizce de doğru olmakla birlikte, isimlendirme açısından Kopuz'dan Bağlamaya geçiş konusundaki görüşümüzü de desteklemektedir. Bu durumda bağlama adının XVII. yüzyıldan itibaren, yani “Deste Bağlama Geleneği”nin yaygınlaşmasından sonra oluşmaya başladığını söylemek yanlış olmayacaktır.

### **Deste Bağlama Geleneğinin Oluşumu Ve Kopuzdan Bağlamaya Geçiş**

17. yy. itibarıyla yukarıda bahsettiğimiz Alevi-Bektaşî Edebiyatı'nı oluşturan ozanların şiirleri, içeriklerine göre genellikle anonim olan müzik cümleleri ile icra ve ifade edilmiş, deyiş, duvaz imam, mersiye, nâat vb. eserler müzikal açıdan da ayırt edilebilir duruma gelmiştir. Türlerin bu şekilde belirginleşmesinden sonra yüzlerce yıldır Türk Dünyasında “Kopuz” olarak yaşamış sazın adının “Bağlama” olarak değişmesine neden olan “Deste Bağlama” geleneği de şekillenmeye başlamıştır. Günümüzde de “Deste Bağlama” geleneği tüm Alevi yerleşkelerinde görülmele beraber, özellikle Orta Anadolu'da Alevi cemlerinde zakirlik yapan âşıklar arasında çok yaygındır. Alanda yaptığımız araştırmalarda gördük ki, Âşık bağlamayı çalmaya başladıktan sonra arka arkaya en az üç tane deyiş, nefes okur, okuduğu eserler tercihen yedi ululardan veya yukarda bahsi geçen Alevi toplumunda saygınlığı olan, eserleri kabul görmüş diğer âşıkların eserlerinden oluşmaktadır. Bağlama eşliğinde okunan bu eserler bazen ozanlardan tek birine ait olabileceği gibi, ayrı ayrı ozanlara da ait olabilir. Hak, Muhammet, Ali için söylenen en az üç deyiş bir Deste'yi oluşturur. Bu deyişlerin peşinden, oniki imamlar için söylenen bir duvaz ile de deste bağlanmış olur. Bu üç eser, bazen daha fazlada olabilir, ancak her zaman en sonuna bir Duvaz İmam eklenerek deste bağlanmış olur.

Deste okunurken bütün canlar iki diz üstünde oturur. Duvaz okunup deste bağlanırken ise bacılar ayağa kalkıp dar durumuna geçerler. Âşıklar sazı bir birlerine takdim ederken veya Dede, Âşıktan nefes destelemesini istediğinde, âşığa: “Bir deste de sen bağla” diyerek himmet eder. Âşık, sazı eline aldığıda o da diğeri gibi “Hak, Muhammet, Ali” diyerek üç kere öper alnına koyar ve eserleri çalıp söylemeye başlar (Anadolu'nun birçok yöresinde bağlamaya niyaz etmek yavaş yavaş kaybolursa da,

tahtacı adıyla anılan Aleviler de hâlâ canlı bir şekilde yaşamaktadır). Bazen birden fazla âşığın bulunduğu ayin-i cem ve muhabbetlerde bağlamanın elden ele gezdiği de olur, ama her âşık en az üç deyişten sonra diğerine sıra verir ve sonunda âşıklardan herhangi birisi duvaz ile desteyi bağlar. Özellikle Amasya, Tokat, Çorum, Çankırı, Samsun ve yakın yörelerinde, belli bir yaşın üzerindeki hangi dede veya âşığa sorsanız bu geleneği size anlatır. Geleneğin adı her ne kadar son zamanlarda genç nesil âşıklar arasında unutulmaya yüz tutmuş olsa da “Âşığın demesi üçtür”, “Ya üç, ya hiç”, “Üçleme”, “Üçlemeden bırakılmaz” şeklindeki en az üç olmasını ifade eden deyimlerle gelenek, halen Alevi cemlerinde yaşamaktadır.

Bektaşî tekkelerinde yapılan cemlerde nefesler bir saz eşliğinde söyleniyor ise, şu enstrümanlar kullanılır: Ney, Tambur, Rebab, Ut, Kanun, Kudüm veya Mazdar (Mazhar), Bektaşî köylerindeki Cemlerde ise, “Saz, Bağlama, Çöğür, Bozuk, Cura, Tambura” ile eşlik edilebilir (Koca ve Onaran 1987: 5). Bektaşî tekkeleri dışında yapılan ayin-i cemlerdeki gelenek içinde, bağlama dışında başka bir çalgı ile sanatını sürdüren âşık yoktur. Buradaki geleneğinin enstrümanı, bağlama ve türevleri olan telli sazlardır. Ancak; Tokat, Çorum, Mersin ve yakın yörelerinde ayin-i cemlerde bazen bağlama ile birlikte kemanın da kullanıldığı, kemanın diz üstüne yaslayarak çalındığı da bilinmektedir. Eski yazıda “Keman” ile “Güman” aynı imlâda yazıldığı için ne Keman ne de Kemançenin çalınmasına İl. Mahmut dönemine kadar izin verilmemiştir. Bilindiği gibi güman şüphe anlamındadır. Bir batı sazı olan kemanı, İl. Mahmut döneminde Mevleviler Türk müziğine sokmuşlardır (Koca-Onaran 1987: 5). Dolayısıyla ayin-i cemlerde de Kemanın kullanılması, büyük ihtimalle bu dönemden sonra olmalıdır.

Aslında Ayin-i Cem’deki muhabbetlerin en temel unsurlarından biri olan bu gelenek o kadar önemlidir ki, muhabbet sofralarında bu eserlerin icrası olmazsa olmazdır. Muhabbet sofralarının kendi içinde yüksek bir disiplini vardır. Âşık sazı eline aldığı anda yukarıda Bedri Noyan’ın bizlere aktardığı ve yaptığımız alan çalışmalarında da gördüğümüz şekilde dinlerler. Muhabbet ortamına gelen yeni canlar muhabbet sofrasına oturamaz, ayakta sözün ve nefeslerin bitimini beklerler. Muhabbet sofralarının bir özelliği de; Cem’i yürüten dedenin ve âşıkların, simgesel bir dille yazılan deyiş ve nefeslerdeki batını anlamları, oradaki canlara izah ederek gündelik yaşama dair nasihatler vermesidir. Bu sebeple Alevi Bektaşî erkânının anlaşılmasında, bilgi ve inanç boyutunun kavranmasında bağlama, deyişler, nefeslerin ve muhabbetin ayrı bir önemi vardır.

Namık Kemal Doğanay “Marifetin kapısı muhabbet” başlıklı makalesinde bu konuyla ilgili şunları yazmıştır: Zakir, “usta malı” denilen Yedi Ulu Ozanlar ve yol ehli diğer âşıkların nefeslerinden üç veya azami beş tanesini saz eşliğinde havalandırır. Muhabbetin sonlarına doğru kendi mahlaslı deyişlerini de Dedenin isteğiyle (Himmetiyle) seslendirebilir. (Muhabbet ortamında alçak gönüllü, turab olma, benlikten uzak olma gibi nedenlerle Zakir kendi deyiş ve nefeslerini söylemekten imtina eder). Muhabbet, başta Alevi-Bektaşî inancının oluşması ve aktarılması işlevinin yanı sıra, yeni nefes ve deyişlerin doğmasına imkân sağlaması, yola bağlılığın oluşması işlevine de sahiptir. Çünkü muhabbetlerde bulunanlar, inancı, erkânı öğrenmek ve coşkunluk yaşamak isteyenlerle doludur. Bu durum yeni deyiş ve



nefeslerin doğuşuna imkân sağlarken, daha önce Hakâşıklarınca söylenmiş nefes ve deyişlerin batını anlamlarının anlaşılmasına neden olur (Doğanay, 2015).

Alevi deyişleri, duvazlar, mersiyeler, tevhitler, semahlar ve mihraçlama gibi özellikli tasavvuf eserleri, bağlama düzeninde çalınmaktadır. Aşağıdan yukarı Re, Sol, La seslerine çekilen ve La karar çalınan düzenin adı Bağlama düzenidir. Her ne kadar bazı yörelerde kimi âşıklar bu icraları karadüzende (bozukdüzen, La-Re-Sol) yapsalar da, bu türden icralar için Anadolu genelinde âşıklar arasında yaygın olan akort, bağlama düzenidir.

Genel tarifi ile sazda (Bağlama) çeşitli akort düzenleri vardır. Bu düzenler adlarını, o düzende çalınan ezgilerden ve müzik yapılarından alırlar. Örneğin; Misket türküsünden adını alan "Misket Düzeni", Fidayda oyun havasından adını alan "Fidayda Düzeni", Abdalların ana melodik unsurları olan Bozlakların icrası için "Bozlak Düzeni" veya "Abdal Düzeni", Müstezat havaların icrası için "Müstezat Düzeni" gibi bunlara benzeyen birçok düzen mevcuttur. Kanımızca bağlama düzeninin ortaya çıkışı da böyledir. Yukarıda bahsettiğimiz "Deste Bağlama" geleneği ile âşıklar arasında bu düzen (Akort) sistemi ağırlıklı kabul görmüş, adına da zamanla "Bağlama Düzeni" denilmiştir. Burada şu soru akla gelebilir: O zaman Fidayda veya Misket gibi akortlar saza adını verememiş de neden, bağlama düzeni adını vermiştir? Fidayda veya Misket birer türkü isimleridir, Bozlak ise sadece Orta Anadolu yöresine ve bu yörede yaşayan Abdal Türkmenlerine has bir akort ve icra şeklidir. Bağlama düzeni ise Balkanlardan Azerbaycan'a kadar yayılmış olan Alevi-Bektaşîler arasında Deste Bağlama geleneği için kullanılan bir akort sisteminin adıdır. Yani herhangi bir türkünün adı değil, bir geleneğin adı olmuştur. Bu nedenle deste bağlarken çalınan düzenin adı "Bağlama Düzeni", desteyi bağlamaya yarayan araç olarak da, "Bağlama" adı zaman içerisinde kendiliğinden oluşmuş kullanıcılar ve halk arasında kabul görmüştür. Bu düzen bazı icracılar arasında "âşık", "âşıklama düzeni" olarak bilinmekle birlikte, "Veysel (Âşık Veysel) düzeni" diye de adlandırılmıştır.

Burada tekrar Ataman'ın söylediklerine dikkat çekmek gerekir: "Anadolu'nun en eski âşıklarının kopuzlu ozanlar olduğu söylenir. Sonraları Çöğür, Meydan sazı, Divan sazı, Kara düzen gibi adlar alan ve Âşık Veysel gibi bağlamayı (Bağlama düzenini) tercih eden çalgılar taşımışlardır. Âşıklıkta Bağlama düzenli sazın kullanılmasında, daha doğrusu yaygın hale getirilmesinde Âşık Veysel'in büyük etkisi olmuştur. Bugün âşık geçinenlerin kullandıkları sazlar, genellikle Kara düzen ve Divan sazıdır ve yine Sivas bölgesi âşıkları Bağlama çalmaktadırlar" (Ataman, 1993). Bu durumun nedeni, o dönemlerde bağlama düzeninin daha çok Alevi-Bektaşî icracılar tarafından biliniyor ve Sivas bölgesinde bu nüfusun fazlaca yaşıyor olmasıdır. Âşık Veysel'in çaldığı düzen, alevi âşıkları arasında zaten bilinmekteydi. Alevi toplumu dışında bağlama çalan birçok insan, Âşık Veysel sayesinde bu düzenden haberdar olmuş ve o nedenle Veysel düzeni adıyla da anılır olmuştur.

Farabi ve Maragalı Abdulkadir'in yazılarına bakıldığında, deste bağlama geleneği oluşmadan önce de bu akordun (bağlama düzeni), icracılar arasında kullanıldığı anlaşılmaktadır. Farabi, üst-alt teller arasının dörtlü şekilde akortlandığı bu düzeni, "ud düzeni" olarak adlandırılmakta, Maragalı ise 14 yy. da Türk tanburu

diye adlandırılan sazı şöyle tarif etmektedir: "Türk tanburu, kâsesi ve yüzeyi sirvaniyân tanburunun yüzey ve kâsesinden daha küçük olan bir sazdır. Koluysa sirvaniyân tanburunun kolundan daha uzundur. Yüzeyi düzdür. Bunun bilinen akort sekli, en alttaki telin  $\frac{3}{4}$  ünün (dörtlü aralık) bir üsttekine eşitlenmesi ile hesaplanır. Bazıları buna iki tel, bazıları üç tel bağlarlar. Bu, kullanıcıların isteğine bağlıdır." Buradaki isteğe bağlı iki veya üç telin bağlanması son derece önemli bir husustur. Zira iki tel takıldığında günümüzde de kullanılan "Dutar" (iki telli) sazının akort tarifini yaptığı görülmektedir. Bilindiği gibi ikitelli'de orta tel yoktur. Sadece alt ve üst tel vardır. Günümüzde de aynı şekilde kullanılmaktadır. Maragalı'nın bahsettiği, isteğe bağlı üçüncü tel bağlandığında ise doğal olarak ortadaki boşluğa bağlanacaktır. Bağlama düzeni, daha sonradan ortaya üçüncü bir telin eklenerek alt telin beşlisine akortlanmak suretiyle de elde edilmiştir. Zaten beşli, dörtlü ve ikili aralıklar antik dönemlerden beri telli çalgılarda yaygın olarak kullanılan temel akort sistemleridir. Demek ki benzer birçok düzen o yıllarda bilinmekte ve farklı isimlerle icra edilmekteydi. Ancak, Farabî'de ve Maragalı'da "bağlama düzeni" veya "bağlama" adı geçmemektedir. Bu akort sisteminin bağlama düzeni olarak adlandırılması ile bu düzenin yüzyıllar öncesinden bilgi ve açıklamalarının var olması ve değişik topluluklarca çalınarak sürdürülmüş olması ayrı ayrı değerlendirilmesi gereken durumlardır. Bu çalışmadaki amaç da konunun isimlendirilmesi ile ilgilidir.

İrfan Kurt'un şu tespiti de oldukça önem taşımaktadır: "Konya'ya bir seyahatim sırasında bağlama çalanlarla tanışmak istediğimde orta yaş üzerinde olan birkaç sazıcının "Biz bağlama çalmayız, biz saz çalarız, bağlamayı Bektaşiler çalar" dediklerine şahit oldum" (Kurt, 2003). Burada görüldüğü gibi "bağlama" ve "saz" kelimelerinin arasında görünen bir ayırım yapılırken, icraları konusunda da görünmeyen bir ayırım yapılmaktadır. Çünkü Konya'da taşımalar<sup>6</sup> dışında yerli Alevi-Bektaşî müziği yoktur. Aslında Konya'daki sazıcıların gelişigüzel kullandıkları bu söylem, sazın, "bağlama" hâlini aldıktan sonraki işlevinin özetidir. Buradaki tezimizi doğrular nitelikte olup, Alevi- Bektaşîlerin bağlama çaldığını ifade etmeleri, kopuzdan evrilen saza, bağlama adının nereden ve nasıl geldiği konusunda da önemli bir belgedir.

Çocukluğumda, bağlama çalmasını yeni öğrendiğim zamanlarda rahmetli annemin: "Hadi yavrum, Kul Himmet'ten bir deste bağla" dediğini hatırlıyorum. Yine aynı zamanlarda katıldığım ayin-i cemlerde bazen Dede'nin bana bağlamayı uzatıp, "Al bakalım şu bağlamayı küçük âşık, bir deste de sen bağla" dediği, desteyi ne ile bağlayacağım diye sorduğumda ise "Deste, bağlama ile bağlanır" cevabı hâlâ kulaklarımdadır.

Bağlama adı özellikli bir isimlendirmedir. Aynı ailedeki diğer sazlar işlevlerine göre adlandırılmıştır. Örneğin; Divan bağlaması denilmez, Divan sazı denir. Meydan bağlama denmez, meydan sazı denir. Ailedeki diğer sazlar ise Çöğür, Cura, Tambura vb. isimlerle anılmaktadır. "Bağlama" ismi, TRT Radyo korolarının kurulması ile

<sup>6</sup> Halk Musikisi ürünleri doğduğu yörelerin karakteristik özelliklerini koruyarak, başka yörelerde derlenmiş ise, taşıma (türkü) olarak adlandırılır. Çeşitli nedenlerle memleketlerini terk edip başka memleketlere yerleşmek, askerlik, gurbet, hastane, hapisane gibi yerlerde uzun süren arkadaşlıklar vb. nedenlerle de bu taşımalar gerçekleşebilir.

kurumsal bir biçimde yaygınlaşmaya başlamış, son yıllarda gerek medyadaki ifadelerle, gerekse üniversitelerin ilgili bölümlerinin disiplini ile “Bağlama Ailesi” kavramı ön plana çıkmıştır, bununla birlikte “Divan Bağlama”, “Cura Bağlama”, “Tambura Bağlama” gibi isimlendirmeler yavaş yavaş literatüre girmiştir. Günümüzde kabul görmüş yaygın isim ise “Bağlama Ailesi” ve Bağlama”dır.

### **Bağlama Adı Hakkındaki Görüşler ve Sonuç**

Bütün araştırmacıların bağlama isminin oluşması ile ilgili görüşleri neredeyse aynı olup, ağırlıklı görüş, sazın sapına perde bağlamak, teknesine kapak veya kulağına tel bağlamak gibi eylemlerden dolayı adının bağlama olabileceği şeklindedir. Ancak bu tez doğru olsaydı Perde, Tel veya kapak bağlanan tüm sazların isimleri de aynı olmalıydı.

Bu konuda araştırmacıların kaynak gösterdiği M.R. Gazimihal’in yazdıklarını aynen buraya aktarma gereği duyuyoruz.

Bizde bağlama (Osmanlı Mısırında tanbur bağlama), vadesi kesinlikle kestirilemeyen bir dönemecten sonra, orta boy saplı, mızrap sazının sıfatı olmuştu. Evliya çelebide bu ad henüz yoktur (Belki de şehirlerde yok, köy ve aşiretlerde vardı da, Evliya haberdar olmadı) Şu hâlde XVII. yüzyıl sonlarında eski bir adın, halk dilinde yerini bağlama tuttuğuna inanmamız gerekiyor. Terk edilmiş ad Kopuz’un kendisi olmak gerekmektedir.

Bağlama nispeti, sazın kendisinden önce perdeler mi, yoksa gerili deriye, sonunda tercih edilen tahta göğüs kapağına mı verilmişti istifhamı (Sorusu) keza şimdilik çözülememiştir; çünkü Anadolu’nun XIV. yüzyıl metinlerine doğru indikçe bağlamak fiili kapamak anlamıyla kapıyı kapamakta kullanılmış görünüp buna göre bilhassa kastedilmiş olabilirdi (Kaplamaktan kaplama değişimiz gibi). Onsekizinci yüzyılda artık sazın kendisine Bağlama denildiği biliniyor. Yok, eğer Farsça “perde” nin Türkçe olarak “bağlama” kıdemle mevzubahisse, o takdirde zamanın bütün perdeli Türk emsal sazlarının Türkçe adı şartıyla kopuzgiller anlamında kelime olmuş demektir. İlave edelim ki tel takmaya Anadolu’da bağlama denir. Kopuz’dan Dombra’ ya yahut Çigör’ den Çögür’e veya Kopuz’dan Bağlama’ya istihale (bire bir karşılaştırma) edildiği zaman bu ifadelerin her biri aynı kapıya çıkıyor (Gazimihal 1975: 106).

Gazimihal de konuya aynı kuşku ile yaklaşmış, Bağlama isminin, sazın kendisinden önce perde bağlamaktan mı, yoksa sazın göğüs kapağını bağlamaktan mı geldiği konusu, çözümlenmiş bir soru değildir” demektedir. Ancak Gazimihal de konuya içerik değil şekil açısından yaklaşmıştır.

Gazimihal; Anadolu’ da Kopuz’un tarih sahnesinden çekilmesi ile ilgili, okur-yazar olmayan bir kesimin cahilce karalama ve kötülemeleri sonucu saz çalmanın günah olduğu ve cennete gidemeyecekleri gibi söylemlerinin etkisiyle halkın çalgı ve müzikten uzaklaştığını, bunun sonucu olarak da kopuzun işlevini kaybettiğini ifade etmektedir. Gazimihal’in, yukarıda tespit ettiği “Şu halde XVII. yüzyıl sonlarında eski bir adın, halk dilinde yerini bağlama tuttuğuna inanmamız gerekiyor. Terk edilmiş ad

Kopuz'un kendisi olmak gerekmektedir", ve yine üzerinde durduğu, "cahillerin karalaması ve saz çalmanın günah olduğu" konusu doğru olmakla birlikte, kopuzun tarih sahnesinden silinmesinde etkisi olmadığı görüşündeyiz. Öyle olsaydı bu durumda kopuzla birlikte diğer birçok sazında kaybolması gerekmez miydi? Bağlama tam tersine, Anadolu Alevi-Bektaşilerince "Telli Kur'an" sıfatıyla kutsal addedilmiştir. Yukarıda söz ettiğimiz nedenlerden dolayı, yüzyılların sözlü ve inançsal kültür birikimini içerisinde taşıyan saz, her dönemde saygınlığını korumuş, bununla birlikte Asya'da şekli ve adı değişmeyen kopuz Anadolu'da zaman içerisinde form değiştirerek karşımıza "Bağlama" adıyla çıkmıştır. Yine, yukarıdaki tespitinde Gazimihal, "Kaplaktan kaplama" deyişimiz, şeklinde bir örnek kullanmıştır, Bağlama adının oluşmasında bağlamak fiili ile ilgili, perde veya tel bağlamak gibi gerçek bir eylem söz konusu değil, ayin-i cemlerde deste bağlamaktan dolayı mecazi bir anlam söz konusudur. Yani deste bağlamaktan dolayı desteyi bağlayan araç olarak "Bağlama" dır.

Bektaşilik, Alevi inancının kent soylu yüzüdür. Turgut Koca'nın anlatımıyla, Bektaşi tekkelerinde kullanılan müzik aletleri ile köylerdeki ayin-i cemlerde kullanılan müzik aletlerinin farkını yukarıda bahsetmiştik. Dolayısıyla, "Deste bağlama" ve bağlama çalma geleneği daha ziyade köylerdeki ayin-i cemlerde yaygındır. Gazimihal'in Evliya Çelebi ile ilgili "Belki de şehirlerde yok, köy ve aşiretlerde vardı. O yüzden Evliya haberdar olmadı." dediğinden söz etmiştik. Evliya Çelebi seyahatnamesinde çok sayıda Bektaşi tekkesinden söz ederken, köylerde yapılan ayin-i cemlerden hiç söz etmemektedir. Alevilikte ser verip sır vermemek diye bir kavram vardır, bundan dolayı Evliya Çelebi ayin-i cemleri görememiş veya bu yüzden herhangi bir bilgiye sahip olamamış olabilir. Büyük ihtimalle Evliya Çelebi ayin-i cemlere girebilmiş ve görmüş olsaydı, belki de Alevi âşıklarındaki deste bağlama geleneğinden söz edebilirdi.

Köprülü ise "17. asırdan sonra edebiyatımızda kopuza ve kopuzculara pek tesadüf edemiyoruz. Lehçetü'l Lügat müellifi Es'ad Efendi de bu ifadeyi kuvvetlendirerek, kopuz'u ud ve berbat müteradifi olarak kaydediyor. Bu kayıtlardan Kopuz'un XVIII. Asır esnasında da Garp Türkleri arasında hâlâ tanındığını ve ma'mafih artık eski şöhretini muhafaza edemeyeceğini anlamaktayız" (Parlak: erişim 2015), diyerek Kopuzun yerine başkaca (Kopuz'dan türeyen) sazların ikame ettiğini vurgulamıştır.

## Sonuç

Yunus Emre, Beypazarlı Dertli gibi birçok ozan ve âşğın şiiirlerinden, yaşadıkları dönemlerde zaman zaman saz ve saz çalanlar üzerinde yüksek bir baskının olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, Aleviler için ibadetlerinin ana unsurlarından ve kutsal sayılabilecek bir değerde olan "Bağlama", veya XVII asırdan önceki adıyla "Kopuz", o dönemlerde toplumsal baskı ve karalamalarla karşı karşıya kalsa da, aleviler arasında bir ibadet aracı olmasından dolayı her zaman kutsal ve çok önemli bir yere sahip olmuştur.

Ayin-i Cem’ de deste bağlamaktan dolayı desteyi bağlayan araç olarak, isminin, baskılardan çekinerek şifreli bir şekilde bağlama olarak değiştirilmiş olması fikri akla gelse de, bu durum oldukça zayıf bir olasılıktır. Ancak; gerek baskılar sonucu gerekse kendiliğinden, her ne şekilde olursa olsun, yüzyıllardır çalına gelen saz olan kopuz, XV yüzyıldan itibaren yavaş yavaş şekillenen Alevi-Bektaşî edebiyatı ile Orta Asya’dan getirdiğimiz özelliklerinden biri olan, sazın kutsiyeti ve sazla ibadet şekliyle ayin-i cemlerde kendine yer bulmuştur. Buradan, bağlamanın ve bağlama düzeninin aleviler tarafından icat edildiği gibi bir sonuç çıkarılmamalıdır. Çok daha eski dönemlerden beri var olan bir sazın ve bilinen bir akort sisteminin alevi inancı içerisindeki bir gelenekle, nasıl isim aldığı anlatılmıştır.

Alevi-Bektaşî edebiyatı ve müziğinin şekillenmesiyle oluşan “Deste Bağlama” geleneği, ayin-i cemlerin ve muhabbetlerin en önemli ana unsurlardan biri hâline gelmiş, bu gelenek XVII yüzyıldan sonra hem sazın kendisine, hem de sazın çalındığı düzene (akort) adını vermiştir. Deste bağlarken çalınan düzene, zaman içerisinde her kesimden kabul gören “Bağlama Düzeni”, sazın adına da, mecaz-ı mürsel ile desteyi bağlayan araç anlamında “Bağlama” denilmiştir.

## KAYNAKLAR

- ABBASOVA F., ANADOL C. (2002), Türk Kültür ve Medeniyeti, IQ Sanat Kültür İletişim Yay. İstanbul, II. Baskı.
- AKDOĞU O. (1999). “Türk Müziği Tarihi”, *Ulusal Müzikoloji*, Aylık Müzikoloji Dergisi, Selen Yayıncılık, Ocak, Sayı: I.
- ARTUN Erman, Alevi-Bektaşî Edebiyatına Genel Bir Bakış.  
<http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/5.php> (html erişim: 10.09.2015).
- ATAMAN S., Y (1993). *Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- DELABORDE Jean-François Benjamin (1780). “Essai Sur la Musique Ancienne And Modern”, Paris.
- DOĞANAY, Namık Kemal. [http://www.asikremzani.net/makale/Marifetin\\_Kapisi\\_Muhabbet](http://www.asikremzani.net/makale/Marifetin_Kapisi_Muhabbet). (html erişim: 10.10.2015).
- ERSEVEN İlhan Cem (1996). *Alevilerde Semah*, İstanbul: Ant Yayınları.
- GAZİMİHAL, Mahmut Rağıp (1958). *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklig*, Ankara: Ses ve Tel Yayınları.  
 \_\_\_\_\_ (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Kültür Bakanlığı..
- GÖLPINARLI Abdülbaki (1992). *Alevi- Bektaşî Nefesleri*, II. Baskı, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- GÜNAY Umay (1992). *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yay.
- KAROMATLI Faizullah (1999). “Antik Dönemde Orta Asya’da Müzik ve Anadolu ile Özbek Müziği Arasındaki İlişkiler,” Bildiri metni, *Uluslararası “Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları” Sempozyumu*, (12-13 Kasım) Ankara: Kültür Bakanlığı.
- KAYA Doğan, [http://dogankaya.com/fotograf/baslangictan\\_gunumuz\\_asi\\_k\\_edebyati.pdf](http://dogankaya.com/fotograf/baslangictan_gunumuz_asi_k_edebyati.pdf) (html erişim: 15.05.2016).
- KOCA Turgut-Onaran Zeki (1987). *Gül-Deste Nefesler, Ezgiler, Notalar*, Ankara.
- KURT İrfan, “10. İstanbul Türk Müziği Günleri (04-05 Aralık-2003) - Müzik Araştırmaları ve Folklor Derlemeleri” Sempozyum tam bildiri metni.
- MELIKOF İrene (1994). *Uyur İdik Uyardılar*, İstanbul.
- NOYAN Bedri Dedebeba (2001). *Bütün Yönleriyle Bektâşîlik ve Alevîlik*, Ankara: Ardıc Yay.
- OGÜN Atilla Budak (2000). *Türk Müzik Kültürünün Kökeni, Gelişimi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. No:2392.
- ÖGEL Bahaeddin (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

ÖZKAN İsmail Hakkı (1990). *Türk Müsikişi Nazariyatı ve Usuller, Kudüm Velveleleri*, III.Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

PARLAK Erol, Anadolu'da Bağlama <http://www.turkuler.com/baglama/tarih1.asp> (html erişim: 15-05-2013).

SÖZER Vural (1996). *Müzik, Ansiklopedik Sözlük*, 4.Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

ŞENEL Süleyman, "Âşık Musikisi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.

TATÇI Mustafa (2012). *Yunus Emre Divan-ı İlahiyat*, İstanbul.

TURAN Şerafettin (1994). *Türk Kültür Tarihi*, II. Baskı, İstanbul: Bilgi Yayınevi.

YILDIRIM Dursun (1998). "Orta Asya Bozkırından Urumuneli'ne "Türk Sözlü Şiir Sanatının Yayılması Üzerine", *Türk Bitiği*, Ankara: Akçağ Yay.

YARDIMCI Mehmet (2014). "Geleneksel Kültürümüzde Saz ve Zile'de Kıl Kopuzu", *Zile Kültür Sanat Dergisi*, Zile Belediyesi Kültür Yayınları, Ekim.

YÖNETKEN Halil Bedii (1945). "Bektaşiler' de Müzik ve Oyun", *Sivas Ülke Gazetesi*, 28.

### **Röportajlar;**

"Âşık Ali söyleyen" ile 23-10-2014 tarihinde yapılan görüşme.

"Dede, Kamber Buyruk" ile 02.09.2014 tarihinde Didim'de yapılan görüşme. Görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metinleri Necdet Kurt arşivindedir.

# PERFORMANS SANATI BAĞLAMINDA TÜRK HALK OYUNLARI

İdris Ersan KÜÇÜK\*

## ÖZET

Performans sanatı, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan, izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat biçimidir. Performans sanatı biçimciliğe karşı çıkan, düşünceye önem veren bir anlayış olarak ortaya çıkar. Performans terimi son yıllarda kavramsal olarak geniş bir alanda çalışan akademik disiplinler arasında kuramlaşmıştır (Küçükaksoy, 2013: 61). Bu nedenle kullanıldığı yere göre bazı anlam farklılıkları oluşabilir. Örneğin; Dans, Tiyatro, Sinema gibi performans sanatları ile performans sanatı kavramsal olarak farklı şeylerdir. Performans sanatı bu diğer sanat dalları ve insana ait her türlü eylemden yararlanarak tekrarı olmayan disiplinlerarası bir eser ortaya koyan sanat dalıdır. Bu çalışmada performans sanatları ve performans sanatı arasındaki ayrıma dikkat çekilirken Türk halk oyunları ile performans sanatı arasında karşılaştırmalı bir inceleme yapılacaktır. "Performans Sanatı" ile ilgili tanıtıcı düzeyde kısıtlı bilgi verilerek, çalışmanın sonunda Harry F. Wolcott'un önerdiği nitel veri analizi yöntemine göre Türk halk oyunlarının sahnelenmesindeki yenilikçi arayışlar ile performans sanatının ortak noktaları açıklanacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Halk Oyunları, Performans, Sanat

## THE PERFORMANCE ART IN THE CONTEXT OF TURKISH FOLK DANCE

### ABSTRACT

Performance art which was emerged in 1960's is a form of art performing live in front of audiences. Performance Art is opposed to form, it emerges as a concept with emphasis on ideas. Terms of performance is recently theorized amongst the academic disciplines are studied conceptually in a large field (Küçükaksoy, 2013: 61). So some meaning differences may emerge according to where it used. For example performing arts such as dance, theatre, cinema are conceptually different from performance art. Performance art is a branch of art produces non-repetition(unique) multidisciplinary pieces by utilizing other art branches and all kinds of human actions. In this study, while the distinction between performing art and performance art care is taken, a comparative study will be carried out between Turkish folk dance and performance art. In this work, it will be given limited information about performance art as an introductory level and than common points between innovator seekings in staging of Turkish folk dance and performance art will be explained according to qualitative data analysis method which proposed by Harry F. Wolcott.

**Key Words:** Folk Dances, Performance, Art

\* Araştırma Görevlisi, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Türk Halk Oyunları Bölümü, idris.ersan.kucuk@ege.edu.tr

## Giriş

Bilginin çeşitliliği, iletişim araçlarının artması ve gündelik hayatın hızı yeni kavramlar doğurmaktadır. Söz ve yazının hızla akışı insanın kendini ifade etme konusunda arayışlarına sebep olmuştur. Sanat bu arayışlarda insan için etkili bir seçenek olarak karşımıza çıkarken, kavramların sanat aracılığıyla imgeleştirilmesi sıkça atfedilen bir durumdur. İnsanın sanatsal ifadelerinden biride iletişim araçları ve ana akım medyanın şekillendirdiği estetikten farklı olan performans sanatıdır. Bu çalışmada yığınların beğeni anlayışıyla çok örtüşmeyen bir sanat dalı olan “Performans Sanatı” ile ilgili tanıtıcı düzeyde kısıtlı bilgi verilecek ve Türk halk oyunları bağlamında tartışılacaktır. Performans sanatı zihinlerde felsefi sorular bırakan özellikleriyle derinlemesine düşünülmesi gereken bir sanat dalıdır. Türk halk oyunlarının sahnelenmesindeki arayışlarda performans sanatının yerini sorgulamak ve performans sanatı olarak nitelendirilebilecek etkinliklere Türk halk oyunlarının kavramsal olarak önerilmesi bu çalışmanın sınırlarını oluşturmaktadır. Öncelikle Türk halk oyunlarının ve performans sanatının ortak ögesi olan sanat kavramı üzerinde durmak yararlı olacaktır.

Tanımlaması zor da olsa yaşamı yorumlamak, dışa vurmak ve hayattan zevk almak amacıyla, insanın düş gücünün yaratıcı kullanımına sanat denir.(Havilland, 2008: 690) Sanat kelimesi genellikle plastik ve görsel sanatlar için kullanılsa da edebiyat, müzik sanatlarını da kapsar (Ersoy, 2002: 5). Bunun yanı sıra dans sanatı da görsellik içermesine rağmen “sanat” kelimesinin yalnız kullanımında ilk akla gelenler arasında yer almaz. Sanatın bilimsel sınıflandırılmasına yönelik girişimlerde, sanatın uygulamalı olup olmadığına veya nasıl uygulamalar içerdiğine dikkat çekilmektedir. Buna göre sanat kavramını plastik sanatlar, fonetik sanatlar ve performans sanatları olarak sınıflandırabiliriz (Ersoy, 2002: 19). “Performans sanatlarının”, “gösteri sanatları” terimi ile eş anlamlı kullanıldığı görüldüğümüz gibi (Aşkar, 2011: 1) buna benzer bir terminoloji kullanımını Antropoloji alanında da görürüz. İngilizce konuşulan ülkelerde birçok gösteri disiplinini kapsayan “performance studies” adında bir alan yaratılmıştır ve Fransız bilim insanları tarafından bu kavram “anthropologie des arts du spectacle” yani “gösteri sanatları antropolojisi” ifadesiyle karşılanmıştır (Auge, 2005: 59). Türk halk oyunları kavramı da tam bu noktada gösteri sanatlarının antropolojik bir ögesi olarak karşımıza çıkar. Türk halk oyunları terminolojik bir ifade olarak her bir kelimesi (Türk, halk, oyun) tartışmaya açık olsa da Türkiye’de zihinlerde oluşturduğu anlam, kültür, spor ve sanatı içine alan performansa dayalı bir olgudur.

## Performans Sanatı

“Performans” terimine kelime anlamıyla bakıldığında, birçok kaynakta “çalışanın yaptığı iş için harcaması gereken maksimum enerji, bilgi, kişisel yeterlilik ve işten aldığı doyum” açıklamalarına rastlanır. Türk Dil Kurumu, performans kelimesinin yerine “başarım” kelimesini önerir. Ancak sanat terminolojisinde bu kelimeyle eşleşmiş bir sanat dalı yoktur.

Performans terimi son yıllarda kavramsal olarak geniş bir alanda çalışan akademik disiplinler arasında kuramlaşmıştır (Küçükaksoy, 2013: 61). Bu nedenle



kullanıldığı yere göre bazı anlam farklılıkları oluşur. Örneğin; Dans, Tiyatro, Sinema gibi performans sanatları ile performans sanatı kavramsal olarak farklı şeylerdir. Performans sanatında "performans" terimi bir sanatın uygulama sürecinin, o sanata ait eserin kendisi olduğunu işaret eden bir sıfat olarak karşımıza çıkmaktadır. Performans sanatı gösteri sanatlarının hepsinden yararlanılarak icra edilebileceği gibi hiç birinden yararlanmadan, plastik sanatların yaratım sürecindeki performans özne kabul edilerek de icra edilebilir. Bunun yanı sıra insanın herhangi bir hareketi veya davranışı da performans sanatının icra aracı olabilir. Performans sanatı çeşitli sanat dalları ve insana ait her türlü eylemden yararlanarak tekrarı olmayan disiplinler arası bir eser ortaya koyan sanat dalıdır.

Performans sanatı, 1960'lı yıllarda biçimciliğe karşı çıkan, düşünceye önem veren bir anlayış olarak ortaya çıkar ve izleyicinin önünde canlı olarak icra edilir. Performans sanatı etkinlikleri bazen "happening" olarak da adlandırılır. Bunun yanı sıra ilk olarak 1960 yılında Litvanyalı-Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından John Cage'in 1957-1959 Back Mountain College'daki "deneysel kompozisyon" derslerine katılan sanatçılar ile tanışması sonrasında oluşturulmaya başlanmış uluslararası bir "avant-garde" grup olan Fluxus, beden sanatı, süreç sanatı ile yakından ilgilidir. Sahne ve gösteri sanatları ile ortak yönler taşısa da, dans, müzik, tiyatro, sirk, jimnastik gibi etkinliklerden farklı olarak görsel sanatların içinden çıkmış öncü bir akım olarak kabul edilir; tiyatro performanslarından farklı olarak olayların ilüzyonu değil olduğu şekliyle olayın kendisi sergilenir. Kökleri 20.yy başındaki Dada akımının anarşist performanslarına, 1920 ve 30'lu yılların sürrealist ve fütürist performanslarına ve hatta Jackson Pollock'un aksiyon resmine kadar gider. Bildiğimiz anlamıyla performans sanatı 1960'larda doğduktan sonra yaygınlaşıp 70'lerde fikirleri ön plana çıkaran kavramsal sanatla bağlantılı olarak devam etmiştir. Bu yönüyle performans sanatı estetikten ziyade metinselliğe yani anlatıya önem vermiştir (Bolat Aydoğan, 2008: 8-11).

## **Performans Sanatının Kökünü Oluşturan Sanat Akımları**

### **Dadaizm**

Yaklaşık 1916'da Zürih ve New York' da az çok eş zamanlı olarak ortaya çıkan bir modern sanat akımıdır. Kısmen Birinci Dünya Savaşı'na nihilistçe ve anarşistçe bir tepki olarak görülebilir. Bu sanat akımı irrasyonalizme vurgu yapmış ve mevcut sanat gelenek ve kurumlarına köktenci bir meydan okuma kararlılığı göstermiştir. Maskaralık, ironi ve saygısızlığı, şok etme gayesini taşıyan; fakat daha önemlisi, sanat dünyasının sosyal, ekonomik ve siyasal, kurumları üzerine belli bir içe dönük düşünmeyi kendi ürünlerine taşıyan ilk sanat akımlarından biri olmuştur.

### **Sürrealizm**

Fransız şair ve yazar Andre Breton'un 1924'de Sürrealizmin Manifestosunu, sonra da 1928'de Sürrealizmin İkinci Manifestosunu yayınlamasıyla ortaya çıkmıştır. Sürrealizm, psikiyatrinin özellikle de Sigmund Freud'dan başlayarak gelişen psikanalizin verilerine dayanan bir sanat görüşüdür. O zamana kadar gelmiş geçmiş bütün okullar eşya arasında görülen münasebetler üzerine düşünülen ifade imkânları

arayarak kurulmuştu. Sürrealizm de aynı şeyi başka yoldan, benlik yolundan, insan ruhu yolundan, şuurlu olmayan âlem yolundan yapıyordu. Onlara göre insan, duyularıyla dış dünyayı idrak eder, anlar, ama dış dünya hakkındaki idrakı somut bir gerçekliğin ifadesi değildir (Güvemli, 1960: 147).

### **Fütürizm**

Fütürizmin manifestosu 22 Şubat 1909 tarihli Figaro Gazetesi'nde çıkmıştır. Ardından da 3 Mart 1910'da Torino'daki Chiarella tiyatrosunda üç bin kişinin önünde okunmuştur. Flippo Tommaso Marinetti bu okulun kurucusuydu.

Fernande Olivier'in\* dediğine göre Picasso Clichy semtine taşınalı Ermitage kahvesini karargâh yapan bu akımın üyeleri herkesten ne kadar ayrı ve başka olduklarını göstermek için kravatlarına uygun, ama değişik renkte çorap giyerler ve kahvede otururken pantolonlarının paçalarını iyice çekip biri acı yeşil, öbürü kan kırmızı çoraplarını gözünüze sokarlarmış (Güvemli, 1960: 169).

Marinetti'ye göre çağdaş sanat, çağdaş hayatı ifadeye elverişli olmalıdır. Statik, yani durgun ve sabit tablo devri geçmiştir. Hayat demek hareket demektir. Geçmişe yönelen, gelenekçi, geçmişte tekrarlayan bir sanat yaşayamaz. Asıl sanat ileriye yönelmiş olmalıdır. Fütürist adı da esasen buradan gelmektedir (Güvemli, 1960: 171).

### **Türkiye'de ve Dünyada Öncü Performans Sanatçıları ve Çalışmaları**

"Performans sanatı biçimselliğe bir tepki ve alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Amaç; sanatçının ve izleyicinin rolüyle sanatın ve sanat eserinin tanımını kalıplardan çıkarmaktır. Müzik, dans, şiir, tiyatro ve video gibi farklı alanları bir araya getiren performans sanatında özellikle canlı sanatçı eylemlerine yer verilir" (Bilgehan, 2013: 4). Bu eylemlerdeki hareket unsuru dans ile kavramsal bir ilişki içersindedir.

Karşıt ruhlu performans sanatı ile klasik baleye bir tepki olarak doğan modern dansın çok ortak yanı vardı. Bu nedenle aynı akımlardan etkilenmiş bazı postmodern dans örnekleri de performans sanatı ile benzerlik gösterdi. "Belirli bir sıra göz önüne alındığında neyin dansı gerçekten dans yaptığı sorgulandı. Yani bunu sanat yapan nedir? Böyle bir soru avant-garde ya da modern dansçılar tarafından sorulabilir: örneğin, Twyla Tharpe (Push Comes to Shove, 1976), Yvonne Rainer (Trio A, 1967), Laura Dean (Changing Pattern, Steady Pulse, 1974) veya -(heralde seyircilerin tipik olarak zamanın biraz ardında belirmelerinden beri, diğer sanatçıların sorunsuz bulduğu şeylerde problem bulmak)- bazı Merce Cunningham çalışmaları. Son zamanlarda, görsel sanatlarda, örnekler Carl Andre'nin yapı taşlarını içerir ve müzikte, John Cage'in "4 Dakika 33 Saniye" adlı eseri gibi benzer bir tartışılabilir "minimalizm" dansda da ortaya çıkabilir. Örneğin, performans sanatına yakınlığıyla bilinen sanatçı Mehmet Sander, müziğin, dansın bir numaralı düşmanı olduğunu söyleyerek müziği çalışmalarından tamamen çıkarmıştır (Aşık, 2011: 38). Bir başka örnekte, David Best dans stüdyosunun ortasında oturmuş patates cipsi yeme olgusunu onların dans sunumu gibi tarif eder. Ardından akıllara şu sorular gelmektedir; bu neden dans değildi? Eğer değilse nasıl değil ya da dans ise nasıl dans? Burada cevabın bir bölümü

\* 1881–1966 yılları arasında yaşamış Fransız artist, model Picasso'nun eski sevgilisi.

açıkça neden bir şeylerin dans ve de sanat olduğunu genel yargı içinde kapsamaktadır" (McFee, 1992: 67). Hem sanatın geleneksel medyası-mimari, edebiyat, müzik, resim, heykel ve dans, daha yeni fotoğraf ve film medyası açıkça görünüyor ki örnek estetik kabul etme olanakları sunuyor (Eldridge, 2003: 249). Olanakların bütünü değerlendirildiğinde bile alışıla gelmiş sanat algılarından bir parça bulamamak bu sanat ile ilgili bazı soruları ortaya koymaktadır.



**Fotoğraf 1.** Hürriyet Gazetesi Pazar Eki'nden 31 Mart 2013

Öncelikle Allan Kaprow'un 1958'de "happening" olarak ifadesi Türkiye'de de kabul gördü. Bu çok özel ve dar bir anlam yüklü olduğu düşünülmüş olsa gerek ki daha sonra performans kelimesi türedi. Performans kelimesinin İngilizce ve Fransızca'da kazandığı anlamlar Türkçede tam karşılık bulmuyordu, ama yine de benimsendi. Performans Sanatı Türkiye'ye 1961-66 yılları arasında gelmiştir. Adnan Çoker'in Paris'den geldiğinde Akademi'de gerçekleştirdiği seyirciye karşı müzik eşliğinde resim yapma etkinlikleri Performans Sanatının Türkiye'deki başlangıcı olduğu düşünülebilir. Dönemin gazeteleri; "Resim Gösterisi Yarıda Bıraktırdı", "Johann Sebastian Bach Akademi'de Resim Dersi Verdi", "Güzel Sanatlar'da Müzik Eşliğinde Resim Sergisi Çok Başarılı Oldu" gibi başlıklar atarak bu çalışmalarını anlatı. 1961 yılında Akademinin Osman Hamdi Salonunda gerçekleşen performansa Komet, Mehmet Güleryüz, Metin Acar, Ayla Berkan, Doğan Türker, Metin Talayman, Oktay Anıl Anmert katılırken Ergin Korbek'de "mim" ile eşlik etti (Akaş: 35-36). Günümüzde özellikle ana akım medya gazetelerinde performans sanatı, eleştirel bir manşetle okuyucuya sunulmuştur (Bkz, Fotoğraf-1).

Türkiye’de Performans sanatı adına bahsedebileceğimiz, modern dans disiplininin de bilinen bir başka önemli sanatçı Aydın Teker’dir. "1980’den beri her yıl farklı bir eser ortaya koyan Aydın Teker’in 1990 yılında başlayıp dört yıllık bir zaman dilimine yayılan, beş farklı "Aulos"u vardır. "Aulos"un kelime olarak bir anlamı yoktur, koreografinin içinde de kullanılan, kendi yarattıkları özel dilin içinde geçen ses parçalarından birisidir sadece. Teker isimle seyirciyi önceden yönlendirmeyi sevmediğinden, bir çok eserinin ismi hiçbir anlamı olmayan kelimeler yada harflerden oluşur. Ayrıca performansı için mekân seçiminde de oldukça özgür davranan Teker, New York’da Brooklyn Köprüsü, Belçika’da tütün depolarının olduğu bir bölgede bir gemi, İstanbul’da Yerebatan Sarnıcı gibi değişik mekânları tercih etmiştir" (Evcı, 2002: 178).

2000’li yıllardan beri altın çağını yaşayan performans sanatının en önemli temsilcilerinden biri de "Performans Sanatının Madonnası" lakabına sahip Nezaket Ekici’dir. Ekici’nin 2006 yılında video yerleştirme yöntemiyle hazırladığı "Zamanın Ruhı" adlı eseri İstanbul sokaklarına da taşınmıştır. Ayrıca sanatçının 2004 yılında sergilediği "Krema" adlı eseri, 2011 yılında 3. Selanik Bienalinde sahilde gerçekleştirdiği performansı ve 2013 yılında sergilediği "Bir Milyon Öpücük" adlı eseri dikkat çeken performanslarından bazılarıdır. Sanatçı halen DNA-Die Neue Aktionsgalerie-Berlin, Aeroplastics Contemporary, Claire Oliver Galery-New York, PI Artworks-İstanbul&London, ve Gallery Braverman-Tel Aviv sanat galerilerinde performanslar sergilemektedir.



**Fotoğraf 2.** Hürriyet Gazetesi Pazar Eki’nden 31 Mart 2013.

### **Türk Halk Oyunları ve Performans Sanatı**

Türk halk oyunları, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan günümüze değin süregelen bir sahne disiplini. Kültür, spor ve sanatı bünyesinde barındıran Türk halk oyunlarının sanatsal özelliği bu çalışmanın öznesi olması sebebiyle mercek altına

alınacak konudur. Performans sanatının doğuşunda gördüğümüz biçime karşı duruş Türk halk oyunlarında farklı bir şekilde etkisini gösterir. Türk halk oyunlarının sahnelenmesinde her ne kadar geleneksele bağlı kalınma iddiası olsa da koreografik olarak arayışlar dikkate değer boyuttadır. 2003 yılında Bornova Halk Eğitim Merkezi zeybek ekibinin “Koca Ümmet” oyununu yarışma sahnesinde *kanon* olarak icra etmesi, 2010 yılında Üçetek Gençlik ve Spor Kulübünün “Soğukkuyu Zeybeği” ile “Yeşil Giy Yeşil Kuşan” oyununu aynı anda oynatması gibi koreografik denemeler bu arayışlara örnek olarak sunulabilir. Bu denemelerin öncesinde Türk halk oyunlarını *River of the Dance* örnek modelinden yararlanılarak bale ile birleştiren Sultans Of The Dance topluluğunun öncülüğü yadsınmamalıdır. “Anadolu Ateşi” sahne projesi adıyla prömiyerini yapan topluluk Türkiye’de halk oyunları adına yeni algılar doğurmuştur. Türk halk oyunlarındaki gelenekçi muhafazakâr görüşlerin arasında, bu topluluğun keskin bir farklılıkla ortaya çıkması Türk halk oyunlarındaki biçimciliğe karşı duruşu da cesaretlendirmiştir. Performans sanatında biçim kavramına karşı duruş, performans sanatına multidisipliner özellik kazandırırken Türk halk oyunlarındaki biçim karşıtlığı özgünlük arayışı olarak yorumlanabilir. Çünkü bir kaç istisnai deneme haricinde Türk halk oyunlarındaki arayışlar yine çerçeve sahne, kostüm ve seyirci bileşenleriyle birlikte denenmektedir.

Türk halk oyunları birçok değişik dans türüyle bir araya getirilmekte ve ortaya yeni bir dans çıkmaktadır. Bu tür dansları icra bağlamına göre performans sanatı veya fusion dans kavramı içerisinde düşünebiliriz. Günümüzde “Zeybreak” dansı buna iyi bir örnektir. Buradan yola çıkarak oluşan “Anadolu Break” dans topluluğu yine Türk halk oyunlarının diğer danslarla birleşim gösterdiği iyi bir örnektir. Performans sanatı bağlamında değerlendirildiğinde bu çalışmalar eylemsel olarak ortak özellikler gösterebilir. Ancak performans sanatının ruhunu oluşturan kavramsallığı görmek seyirci bağlamında değişkenlik gösterebilir. Bu nedenle buraya kadar verilen örnekleri Türk halk oyunlarının performans sanatı bağlamındaki örnekleri olduğunu düşünmek yerine Türk halk oyunlarının performans sanatı içerisinde var olma sürecinin basamakları olarak düşünmek daha yerinde olacaktır.

Türk halk oyunlarının dans ve mekan bakımından performans sanatıyla benzer özellikler gösterdiği önemli bir nokta *flashmob* dur. Türkçe karşılığı bulunmayan flashmob kelimesi, “aniden ortaya çıkıp eylemini gerçekleştirip yok olan grup” anlamına gelmektedir. Türk halk oyunlarındaki ilk flashmob denemesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü öğrencileri tarafından 2011 yılında “Dans Sosyolojisi” dersi içeriğinde uygulanmıştır. İstanbul’da bir alışveriş merkezinde yapılan çalışma *halk oyunları mobu* olarak adlandırılmıştır (Kurtişoğlu, 2011: 51). Ardından 2015 yılında İzmir’de düzenlenen Uluslararası Eğitimde Yaratıcı Drama Kongresi açılışında, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü öğrencileri tarafından Yörük Ali Zeybeği flashmob olarak icra edilmiştir. Bu *flashmobun* sosyal paylaşım sitelerinde üç milyonun üzerinde izlendiği bilinmektedir.

Bienallerde görülen performans sanatçılarının eserlerinde Türk halk oyunlarının bir özne olmadığını görürüz. Örneğin; Türkiye’nin en tanınmış performans sanatçılarından biri olan Nezaket Ekici 2013 yılında Pi Artworks’te

gerçekleştirdiği sergisinde, sanatsal bir pratikle, gıda kavramı üzerinden ele aldığı performansta bir halk dansı olan Flamenko dansından yararlanmıştır. Türk halk danslarının performans sanatı ile iç içe olduğu yer sokaklar ve halka açık kapalı mekânlardır. Özellikle zeybek danslarının yapısal özelliği sokak performansçılarının ilham kaynağı olmuştur. Kalabalık meydanlar, metro çıkışları, alışveriş merkezleri gibi halka açık mekanlarda zeybek dansları tematik olarak performans sanatı içerisinde yer almaktadır. Yani bu performanslarda bir Zeybek dansının tamamı değil, bedenselleştirilmiş figürleri sergilenmektedir. Türk halk oyunları adına performans sanatında öncü grup Mimus Performans Sanatları grubudur. Gurubun sanatçılarından Akın Deniz Aydemir'le yapılan görüşmede kendilerinin halk oyunları eğitimi aldıklarını ancak performans sanatı icra etmeyi tercih ettikleri için zeybek danslarını performans sanatı içerisinde sergileme yoluna gittiklerini öğreniyoruz. Bununla beraber Mimus üyelerinin sahne sanatları emekçileri arasındaki taşeron sistemiyle haksız kazanç sorunlarına karşı da anti-kapitalist bir duruşla performans sergiledikleri elde edilen veriler arasındadır. Bu bilgiler ışığında performans sanatı ile Türk halk oyunları arasında kavramsal bir köprü oluşmaktadır.



**Fotoğraf 3.** İzmir'de Bir Alışveriş Merkezi 11.01.2015.



**Fotoğraf 4.** İzmir Konak Meydanı Metro Çıkışı 21.04.2016.

### **Sonuç**

Türk halk oyunları ve performans sanatının kavramsal birlikteliği sanat içerisinde varlığını gösterebilmektedir. Sanatın tanım güçlüğü, beraberinde sanatın sınırsızlığını doğurduğunu bu çalışmalarda daha net görebiliyoruz. İnsanın düşüncelerinden kesitler sunan "Performans Sanatı" çağın getirileriyle mekanikleşen insana alternatif bir ifade şansı tanıyor. Performans sanatında gösterinin anlık ve tekrarlanmaz yegâne olması onun en belirgin özelliklerinden biridir. Tekrarlansa bile bu tekrar bir farklılık taşıyacaktır ve dolayısıyla bu performans öncekinden başka bir performans olacaktır. Performans sanatı bu özelliği ile provası ve tekrarı olmayan, yaşama en yakın sanat biçimlerinden biri olduğu düşünülür (Bolat, 2008: 5). Türk halk oyunlarının sahnelenmesinde performans, etnografik temellere dayanmasının yanı sıra bazı uygulamalarda verilmek istenen kavramsal mesajı odaklanır. Bu gibi durumlarda Türk halk oyunları performans sanatının ana öznesi veya etkili bir yardımcı öznesi haline gelebilir.

Bu çalışmanın temelini oluşturan Wolkott'un önerdiği nitel veri analizi yöntemi bize öznel yorumlar getirme şansı verir. Buna göre performans sanatının tanımlanarak bir kalıp içersine sokulması onun dadaist temellerine aykırı geleceğinden, performans sanatını içersinde Türk halk oyunları denemelerine teorik

olarak bir engel yoktur. Bunun yanı sıra geçmişe yönelen, gelenekçi, geçmişte tekrarlayan bir sanatın yaşayamayacağını düşünen fütürizm fikrini de yapısında bulduran performans sanatı Türk halk oyunları ile ayrı uç noktalarda görünebilir. Ancak kültürün dinamizmine bağlı olarak Türk halk oyunlarının sürekli bir değişim süreciyle varlığını sürdürdüğü göz ardı edilmemelidir.

Sanatsal iletişim açısından değerlendirildiğinde mesaj veren ve alan arasındaki bedensellik Türk halk oyunları ve performans sanatının ortak paydasını oluşturur. Bu noktada izleyici veya araştırmacıların bu konu üzerindeki algıları Türk halk oyunları ve performans sanatı arasındaki yakınlık veya uzaklığı belirlemektedir. Yapılan bu çalışmayla performans sanatı gibi multidisipliner bir alana dikkat çekilerek Türk halk oyunları ile ilgilenen sanat okurunun düşünsel sınırlarına katkı sağlamaya çalışılmıştır.

## KAYNAKLAR

- AŞIK, Güler (2011). *İfade Aracı Olarak Beden: 1990 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Performans Sanatı*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- AŞKAR, Füsun (2011), "Sanatsal İletişim Modeli: Sahne (Performans) Sanatları Üzerine Bir İnceleme", *Akademik Bakış Dergisi*, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler, Sayı: 25.
- AKAŞ Ceyda, *Sanat Dünyamız Dergisi*, 67.Sayı.
- AUGE, Marc, COLLEYN, Jean-Paul Çeviri: İsmail Yerguz, *Antropoloji*, Dost Kitabevi Yayınları.
- BİLGEHAN, Zeynep (2013), *Hürriyet Gazetesi*, Pazar Eki.
- BOLAT AYDOĞAN, Kibar Evren (2008), "Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı" *ART-E Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergi*, Sayı: 1.
- ELDRIDGE, Richard (2003), "An Introduction to the Philosophy of Arts", *Cambridge University Press*.
- ERSOY Ayla (2002), *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık.
- EVCI, Muzaffer (2002), *Dans Daima*, Favori Yayınları.
- GRAHAM, McFee (1992), *Understanding Dance*, Routledge Publishment.
- GÜVEMLİ, Zahir (1960), *Sanat Tarihi*, Varlık Yayınları.
- HAVİLLAND, William A. ve diğerleri(2008),*Kültürel Antropoloji*, Kaknüs Yayınları.
- KURTIŞOĞLU, Belma (2011), "Flashmob Dansı: Toplumsal Muhalefet", *Porte*, Akademik Dergi, Yıl:2 Sayı:3.
- KÜÇÜKAKSOY Merve Eken (2013), "Etnomüzikolojide Performans Çalışmaları: Tanım ve Yaklaşımlar", Yayına Hazırlayan: Arzu Öztürkmen, *Müzik, Dans, Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar*, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.



# BEETHOVEN OP.14 NO.2 PİYANO SONATI 1.BÖLÜM ALLEGRO FORM ANALİZİ

Hasan Ali DAĞLI\*

## ÖZET

Bir müzik yapıtını oluşturan öğeler, yapıtın türünü, biçimini, üslubunu ve bestecisinin özgün müzikal anlayışını anlamamızı, sınıflandırmamızı sağlayacak önemli veriler içermektedir. Yüzyıllar boyunca bestelenen ve icra edilen müzik yapıtları, kendi zaman dilimleri içerisindeki sanatsal olguların ve anlayışların birer özeti gibidir. Bu sebep ile yapılacak form analiz çalışmaları, eserlerin form yapısının nasıl oluşturulduğunu, nasıl bir araya getirildiğini ve müzikal dilini anlamamız bağlamında mutlaka yapılması gereken çalışmalardır. Genel olarak ele alındığında kompozisyon çalışmaları ikili (binary) ya da üçlü (ternary), tekil ya da bileşik form şeklinde sınıflandırılmaktadır. Tekil formlar "Lied" (Şarkı) gibi formlardan oluşmaktadır. Bileşik form ise birden fazla tekil formun bir araya gelmesi ile oluşan "Sonat" gibi döngüsel formlardır. Çalışmanın konusunu oluşturan Sonat formu, müzik tarihi içerisinde önceleri kantata olarak başlayıp, 17.yy' da Beethoven döneminde büyük bir gelişim ve değişim gösterip, güçlü ve uzun orta bölmenin olduğu "Beethoven Sonatı" olarak müzik tarihi içerisindeki yerini alacaktır. Beethoven Sonatına örnek olarak ele alınan Beethoven Op.14 No.2 Piyano Sonat'ının Allegro bölümünü oluşturan; 63 ölçümlük "Exposition" (Sergi) Bölümü, 60 ölçümlük "Development" (Gelişme) Bölümü ve 64 ölçüden oluşan "Recapitulation" (Yeniden Sergileme) Bölümü incelenmiştir. Bu çalışmada, James Arnold Hepokoski'nin Sonat formu için uyguladığı analiz yöntemleri kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Beethoven, Sonat, Piyano, Form Analiz, James Arnold Hepokoski.

## FORM ANALYSIS OF BEETHOVEN OP.14 NO.2 PIANO SONATA 1.SECTION ALLEGRO

### ABSTRACT

Elements constituting a musical composition involve important data that will allow us to understand and classify the genre, form and style of the composition and genuine musical understanding of its composer. Musical compositions, which were composed and rendered for centuries, are like summaries of the artistic facts and understandings in their own periods of time. For this reason, form analysis studies obviously need to be conducted to understand how form structures of compositions are created, how they are combined and their musical language. Generally, composition works are classified as binary or ternary, singular or

\*Ege Üniversitesi, Devlet Türk Müziği Konservatuarı, Türk Halk Oyunları Bölümü Okutmanı,  
hasan.ali.dagli@ege.edu.tr.

composite. Singular forms consist of forms such as "Lied". And composite forms are cyclical forms such as "Sonata" that is formed by combining more than one singular forms. Sonata form as the theme of our article started out as cantata in the beginning, underwent a significant progress and change in 17th century and gained its place in musical history as "Beethoven Sonata" in which there was a strong and long middle section. In this article, 63 measured "Exposition" Part, 60 measured "Development" Part and 64 measured "Recapitulation" Part that are constituting the 1st part of Beethoven Op. 14 No.2 Piano Sonata considered as an example of Beethoven Sonata are analyzed through form analysis techniques. In this work, analysis methods of James Arnold Hepokoski that he has applied for Sonata form, are used.

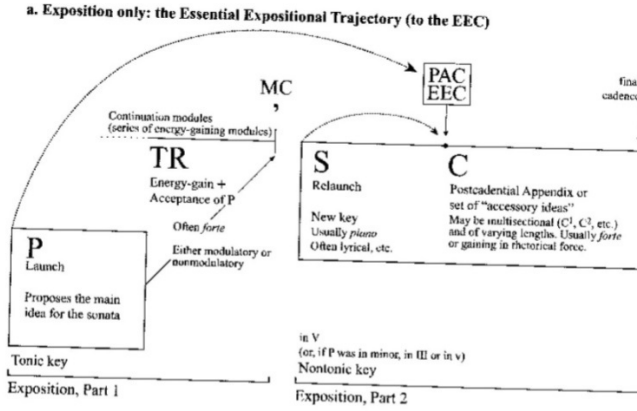
**Key Words:** Beethoven, Sonat, Piano, Form Analysis, James Arnold Hepokoski.

## Giriş

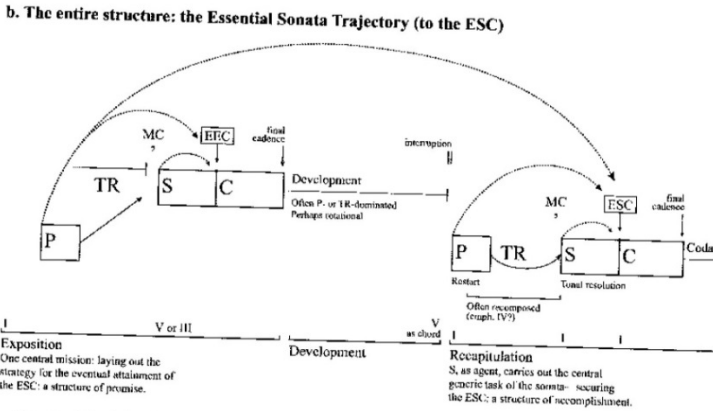
Klasik müzik tarihi içerisinde, her dönemin kendi dinamikleri ile yeniden şekillenmiş, değişmiş ya da gelişmiş birçok müzikal form ile karşılaşmıştır. Bu çeşitlilik, zaman içerisinde ortak özellik ya da farklılıkların tespit edilmesi ile sınıflandırılmış ve günümüz müzikal form yapılarının oluşumuna öncülük etmiştir. Kendi içinde, kendi zamanının politik, sosyolojik ve sanatsal dokularını da içeren bu müzikal formlar, her besteci kuşağı ile daha da gelişmiş, büyümüş ve bugünkü klasik müzik form yapılarını oluşturmuştur. Tür ve biçim çalışmaları ile birbirinden ayrıştırılan, sınıflandırılan ve yeniden yapılandırılan müzik türleri, bestecilerin ve dönemsel müzik biçimlerinin, üsluplarının kanıksanmasıyla günümüz bestecilik anlayışına ışık tutmuştur.

Klasik müzik türleri içerisinde önemli bir yere sahip olan 'Sonate'(sonat) ve form yapısı hakkında bilgi edinmenin, konunun daha sağlıklı algılanması bağlamında yararı olacaktır. Sonat terimi, sözlük anlamı olarak; Bir ya da birden fazla çalgı için yazılmış, üç veya dört bölümden oluşan, önceleri ses ile okunan bir müzik türü olan Cantata (Kantata) ya karşılık, çalgı ile seslendirilen müzik yapıtı olarak kullanılmıştır. Klasik dönem öncesi Sonata dichiesa (Kilise Sonatı) ve Sonata dacamera (Oda Sonatı) olarak iki türde bestelenirdi (Sözer,2012: 221). Müzik dili ve anlatım dili yüksek olan bu eserler piyano, keman, viyolonsel, flüt, vb. solo bir çalgı için veya piyano (çembolo, org) eşliği ile yaylı ve nefesli çalgılardan biri için yazılırlar (Cangal, 2011: 137). Solo çalgı için yazılan sonatlara "Solo Sonat" denilmektedir. Piyano eşliği ile birlikte en fazla bir çalgı aleti için yazılan sonatlar da "Duo Sonat"olarak adlandırılmaktadır. Yapısal olarak üç ya da dört bölmeli olan sonatlar zaman bağlamında kendi içinde farklılıklar göstermiştir. Varılan en son biçim; Exposition (sergi) bölümü ardından gelen *Development* (gelişim) bölümü, *Recapitulation* (yeniden sergileme) ve *Coda* bölümü gelmesi ile oluşmaktadır (Say, 2012: 486). *Exposition* bölümünde temalar sergilenmektedir. İlk tema, eserin ana tonalitesindedir. Bu bölgede, çeşitli geçiş ve kadans yapıları ile majör tondan dominant, minör tondan paralel tonlara modülasyon gerçekleşir. Bu aktarma kısmı genel olarak dinamiktir. 2. Tema, bu modülasyon kısmından sonra yeni ton ile gelmekte ve aynı tonda, yeni motif malzemeler ile bu bölme kapatılmaktadır. *Development* (gelişim) bölümünde, exposition (sergi) bölümünde sunulan temalar ya da bu temaların türetilmesi ile

oluşan motifler işlenir. Genelde dramatik bir yapıdadır. Tonal bağlamda, uzak tonalite alanlarında sergilenmektedir. Recapitulation (yeniden sergileme) bölümü, sergilenen tüm temaları yeniden ele alır. Ancak tonal bağlamda, ana tonda işlenmektedir. Böylece, dominant tonda yapılan modülasyonlar, ortadan kalkar ve sergilenen zıtlıkların bir sentezi oluşturulur. Genelde küçük tema anımsatmaları ya da tema ile ilişkili başka motifler işlenir. Coda bölümü, exposition(sergi) bölümünün sonunu oluşturur. Bu bölme, eserin özeti niteliğindedir. Ana tema ya da başka motifler duyurulur (Ulrich, Vogel, 2013: 149). Hepokoski, kitabında sonatlardaki exposition (sergi) bölümünü aşağıda gösterilen Şekil-1 ve Şekil-2 deki gibi ele almıştır.



Şekil 1-Exposition(sergi)<sup>1</sup>



Şekil 2- Tüm Yapı: Temel Sonat Yapısı<sup>2</sup>

<sup>1</sup>HEPOKOSKİ James Arnold, DARCY Warren (2011). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, s.17.

Sonat formunun, süit formundan ayrılıp, klasik döneme kadar olan süreç içerisinde form ve biçim bağlamında geçirmiş olduğu değişim ve gelişim, Beethoven'ın sonatları ile en son halini almıştır. Beethoven, sonatın ilk bölümü olan sonat allegrosunda kullandığı temaları birbirinden farklı yazmıştır. A ve B temaları tamamı ile birbirine zıt işlenmiştir. Tüm sonat boyunca bu zıt kurgulamalar, Beethoven'ın müzikal ilkesini oluşturur. Ton değişimi olamayan köprü ve gelişme bölmelerinde bazen A teması bazen de B teması öne çıkmıştır. 18.yüzyılın diğer sonatlarına göre Beethoven sonatları biçim açısından farklılıklar göstermektedir (Uğurlar,2010:35). Vincent D'Indy, Beethoven sonatlarında şu farklılıkları tespit etmiştir:

- 1-)Ritimsel Gelişme: Değişik ezgiler ve armoniler üstünde tek bir ritmin inatçı sürekliliği.
- 2-)Ezgisel Gelişme: Ezgi olduğu gibi kalır, armoni ve ritim değişir.
- 3-)Armonisel Gelişme: Armoni değişmez, ritim ve ezgi değişikliklere uğrar.
- 4-)Çoğaltma: Bir temanın bir ögesini, yeni yeni sesler katarak, ezgisel sınırını genişleterek yapılan geliştirme.
- 5-)Azaltma: Yukarıdakinin tersi; temanın bazı sesleri kaldırılır.
- 6-)Üst üste yığılma: Birkaç tema ya da tema parçası birlikte işitilir" (Hodeir,2011: 91).

Beethoven sonatlarının karakteristik özelliği Development (gelişme) bölmesinin, önceki sonatlara kıyasla daha uzun olması ve bu bölmede kullanılan müzikal örgütlemelerin daha büyük olmasıdır. Ayrıca A ve B teması arasında kullanılan bağlantının (köprü) geniş olması ve ardından gelen sergi tekrarında kullanılan tema kurgularının farklı yorumlanması, eksilmesi ya da birbirine sıkı imitasyonlar ile karıştırılmasıdır. Buna bağlı olarak finalde uzun ve geliştirilmiş bir coda ile sonlandırılmasıdır. 17. yüzyıl bestecilerinin bağlı kaldıkları bir anlayışa dönerek Beethoven bütün bir sonatı tek bir temadan, bir bütün olarak çıkarmak istemektedir. Tüm aktarılan bu ön bilgiler ışığında, Beethoven'ın Op.14 No:2 Piyano Sonatının 1.Bölümü olan Allegro kısmı, bu makalede, Hepokoski'nin sonat analiz yöntemleri kullanılarak incelenmiştir.

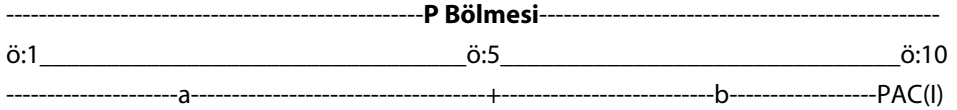
### **Exposition (Sergi) Bölümü**

Bu bölüm sonat formlarında; Primary İdea"P", Transition"TR",Secondary İdea "S" ,Closing Space "CS" bölmeleri ile Medial Ceasure "MC", "EEC" kadans yapılarından oluşmaktadır. (Hepokoski, Darren,2011: 18). Eserin exposition bölümü, toplam 63 ölçüden oluşmakta ve auftakt ile başlamaktadır. Eserin bu bölümü, tonal bağlamda G majör ile başlamakta olup, transition bölümü içinde dominant tonalite olan D majör'e modülasyonu gerçekleştirilmiştir. Ayrıca development bölümüne kadar bu tonda devam etmektedir.

<sup>2</sup>HEPOKOSKİ James Arnold, DARCY Warren (2011). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, s.17.

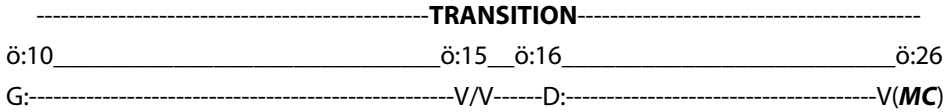
### Primary İdea/Theme ( Ana fikir/tema) Bölmesi

Bu bölme "P" ile gösterilmektedir.(Hepokoski, Darren,2011,18) 1-10 ölçüleri arasında toplam 9 ölçüden oluşmaktadır. Eserin ilk ölçüsünün eksik ölçü olduğunu düşünürsek, yapı gereği 8 ölçüde denilebilir. Bu bölme form bağlamında cümle yapısı ile karşımıza çıkmaktadır. 1-5 arası "a" ve 5-10 arası "b" iki adet phares (fraz) görülmektedir. Armonik bağlamda G majör ton ile başlanıp, 9. Ölçünün başında perfect authentic cadans (PAC) ile tonikte bitmektedir.



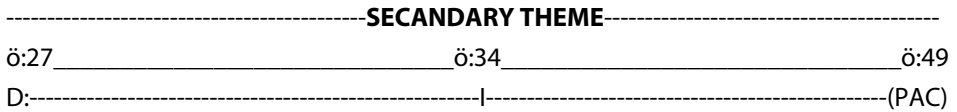
### Transition (Aktarma) Bölmesi

Transition bölümü "TR" ile gösterilmektedir. (Hepokoski, Darren, 2011:18) Bu bölüm, 10. ölçüden 26. ölçüye kadar olan kısımdan oluşup, toplam 16 ölçüden oluşmaktadır. 15. ölçüde V/V ile G majör' ün dominant tonu olan D majör tonuna modülasyon yapılmıştır. 25. ölçüde ilgili tonalitenin dominantında kalış yapıp "medialceasure" yani "MC" yapılarak bu bölüm bitirilmiştir. Özel motif olan sightfigüre (iç çekme) kullanılmıştır. Bahsi geçen bu figürler, 21 ile 24. ölçüler arasında görülmektedir. Melodik bağlamda ise dinamik bir cümle yapısı kurgulanıp, ağırlık sol el olan bas partiye verilmiştir.



### SecondaryIdea/Theme ( İkinci Fikir/Tema) Bölmesi

Secondary Idea/theme bölümü "S" ile gösterilmektedir. (Hepokoski, Darren, 2011:18) Sonatın ikinci fikrini yada temasını simgelemektedir. Bu bölüm, 27-49 ölçüler arasında toplam 22 ölçüden oluşmaktadır. D majör tonalitede devam etmektedir. Form bağlamında fraz (phares) gruplarından oluşmaktadır. 34. Ölçüde PAC gelemediği için bu ölçüden 48. Ölçüye kadar augmentation - extention yapıp, melodi genişletilmiştir. 48.ölçüde PAC yapıp, D majör( I) yani "EEC" ile bu bölüm bitirilmiştir.



**EEC**

\_\_\_\_\_ogmantasyon\_\_\_\_\_

### Closing Space (Kapanış) Bölmesi

Bu bölme "CS" ile gösterilmektedir. (Hepokoski, Darren,2011,18) 49 ile 64. Ölçüler arasında kalan ve toplam 15 ölçüden oluşan bir bölmedir. Bu bölmede yeni materyaller gelmektedir. 49 ile 59.ölçüler arasında toplam 10 ölçülük cümle yapısı görülmektedir. Tonal bağlamda D majör tonalitesi devam etmekte ve tonik akoru ile 63.ölçünün sonunda bitmektedir.

-----CLOSING SPACE-----  
 ö:49 \_\_\_\_\_ ö:64  
 |-----|

### Development &Recapitulation( Gelişme & Yeniden Sergileme) Bölümü

Bu bölüm çok uzun bir bölümdür. Toplam 124 ölçüden oluşmaktadır. 64 ile 125. ölçü arasında kalan 60 ölçü development, 125 ile 188. ölçüler arasında kalan 64 ölçü ise Recapitulation bölümünü oluşturmaktadır. Tonal bağlamda G minör ile başlayan bu bölüm, G majör tonalite ile bitmektedir. Bu bölmenin sonunda 188 ile 200. Ölçü arasında toplam 12 ölçü koda bulunmaktadır.

-----DEVELOPMENT-----+-----RECAPITULATION-----+-----CODA-----  
 ö:64 \_\_\_\_\_ ö:125 \_\_\_\_\_ ö:188 \_\_\_\_\_ ö:200  
 Gm-----G:-----|

### Development (Gelişme) Bölmesi

Bu bölme 64 ile 125. ölçüler arasında kalan toplam 60 ölçüden oluşmaktadır. Exposition bölümde sergilenen fikirlerin geliştirildiği bir bölmedir. Tonal bağlamda recapitulation bölümüne kadar G minör ve ilgili tonlarda sergilenmiştir. Ö:75 te Bb majör, ö:82 de G minörün neopolitan'ı olan Ab majör tonlarına modülasyonlar mevcuttur. Güçlü ve agresif bir yapıya sahiptir. Bunun sebebi olarak 82. ölçüden başlayarak 98. ölçüye kadar olan Storm and stress topic figürlü yazım düşünüle bilinir. Genel olarak sağ elde üçleme içeren ve forte nüanslı melodik yapı kurulmuştur. Sol el ise genel olarak 16'lık birimde yazılmış, buda bu bölmeye agresiflik ve dinamiklik kazandırmıştır. 98. ölçü ile sergi bölümünden motifler taklit edilmiştir. 116. ölçüden 125. ölçüye kadar olan kısımda sergi bölümündeki motifler Liquidation yapılarak 125. ölçüye kadar olan kısımda G majör tonaliteye modülasyonun işlemleri yapılmıştır. Recapitulation bölümünden önce öö:109-123 arasında retransition denilen, dominant pedalı üzerine kurulmuş bir bölme bulunmaktadır. Burada dominant pedalının amacı ilk tonalitemiz olan G majör tonalitesini hazırlamaktır. Bu durum sonat formlarının development kısımlarının sonunda sıkça karşılaşılan bir durumdur.

### Recapitulation (Yeniden Sergileme) Bölmesi

Bu bölme, exposition bölümündeki tematik materyallerin ton değişmeksizin (modülasyon) tekrar ele alındığı bölmedir. Toplamda 64 ölçüden oluşan bu bölme 125. ölçü ile 188. ölçüye kadar olan kısmı kapsamaktadır. Tonal bağlamda G majör tonunda başlayıp, yine bu tonda bitmektedir. Transition kısmında modülasyon

görülmemekte olup, yine G majör tonundadır. Bu sebep ile bu bölmedeki "S" G majör tonunda kalmaktadır.

### **Coda (Koda) Bölmesi**

Bu bölme toplamda 12 ölçüden oluşmaktadır. 188. ölçü ile 200. ölçüler arasındaki kısımdır. Genel anlamda sonatta sergilenen bütün materyallerin sergilendiği bir bölmedir. Sonatın kısa bir özeti niteliğini taşımakta ve yine tonik yani G majör tonalite başlayıp bitmektedir.

### **ESERİN EXPOSITION & RECAPITULATION BÖLÜMLERİ ARASINDAKİ FARK**

Sonat formunun en büyük özelliklerinden birinide bu fark oluşturmaktadır. Exposition bölümündeki tonal değişiklikler, recapulation bölümünde uygulanmamaktadır. Bunun başlıca sebebi; exposition bölümünde transitiondaki modülasyon G majörden dominant ton olan D majöre aktarılmıştır. Dolayısı ile transition'ın ardından gelen ikinci fikir olan "S" ana tonun dominantı olan tonda gelmektedir. Bu sonatta ise yine aynı şekilde, "S" G majörün dominantında yani D majörde sergilenmiştir. Oysaki recapulation bölümündeki transition modülasyona uğramadığı için ardından gelen "S" bölümü tonikte gelmiştir.

### **Sonuç**

Beethoven Opus 14 No:2 Piano Sonatı Allegro (1.Bölüm) için yapılan bu analiz çalışmasında eser genel olarak üç bölümde incelenmiştir. Bunlar; "Exposition", "Development" ve "Recapitulation" bölümleridir.

Exposition bölümü toplam 63 ölçüden oluşmaktadır. G majör tonu, bu bölümün tonalitesini oluşturmaktadır. Eser, eksik ölçü ile başlamaktadır. Formal bağlamda bu bölüm, sergi kısmı olduğu için (a+b) phares (fraz) grupları ile karşılaşılmıştır. Phares (fraz) grupları 4+4 ölçülük cümle yapısı ile oluşmaktadır.

10. ölçü ile birlikte toplam 16 ölçü, cümlelerin dominant tona aktarıldığı "Transition" bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölme, eserin dominant tonu olan D majör tonundadır. Genel olarak bu bölmede motifsel işlemler olan iç çekme figürleri kullanılmıştır. Piyano partisinde ağırlık sol elin hakim olduğu bass partiye verilmiştir. 25. ölçüde transition bölümünün tonu olan D majör'ün dominant akorunda kalmış yani "Medial Ceasure" yapılarak transition bölümü 2. fikrin gelmesi için modülasyonu tamamlamıştır.

Secondary İdea/Theme (2. fikir) bölümü toplam 22 ölçüden oluşmaktadır. D majör tonalitede devam etmektedir. Form bağlamında phares (fraz) gruplarından oluşmaktadır. 34. ölçüde gelmesi gereken PAC, gelemediği için 48. ölçüye kadar augmentation - extention yapıp, melodi genişletilmiş ve 48.ölçüde PAC yapıp, Ana tonalitenin dominantı olan D majör( I) de yani "EEC" yapılarak bu bölme bitirilmiştir.

Closing Space Bölmesi toplam 15 ölçüden oluşan bir bölmedir. Bu bölmede yeni materyaller (2. fikri pekiştirecek ve gelişme bölümü için hazırlık için yeni motifler) ve düşünceler gelmektedir. 49 ile 59. ölçüler arasında toplam 10 ölçülük cümle yapısı

görülmektedir. Tonal bağlamda D majör tonalitesi devam etmekte ve tonik akoru ile 63. ölçünün sonunda bitmektedir.

Development bölümü, Bu bölme 64 ile 125. ölçüler arasında olup, toplam 60 ölçüden oluşmaktadır. Exposition bölümünde sergilenen fikirlerin geliştirildiği bir bölmedir. Tonal bağlamda G minör ve ilgili tonlarda sergilenmiştir. Ö:75 te Bb majör, ö:82 de G minörün neapolitan'ı olan Ab majör tonlarına modülasyonlar mevcuttur. Bu bölme çok büyük önem arz etmektedir. Beethoven sonatlarının en önemli karakterlerinin sergilendiği ve fark yarattığı bölmedir. Diğer sonatların gelişme bölümlerine oranla çok uzundur ve kullanılan armonik, melodik ve ritmik dokuların en ustalıkla kullanıldığı bölümdür. Genel olarak sağ elde üçleme içeren ve forte nüanslı melodik yapı kurulmuştur. Sol el ise genel olarak 16'lık birimde yazılmış, bu da bu bölmeye agresiflik ve dinamiklik kazandırmıştır. 98. ölçü ile sergi bölümünden motifler taklit edilmiştir. 116. ölçüden 125. ölçüye kadar olan kısımda sergi bölümündeki motifler Liquidation yapılarak 125. ölçüye kadar olan kısımda G majör tonaliteye modülasyonun işlemeleri yapılmıştır.

Recapitulation bölümünden önce öö:109–123 arasında retransition denilen, dominant pedalı üzerine kurulmuş bir bölme bulunmaktadır. Bu bölmenin amacı ana tona hazırlık yapmaktır. Genel olarak sonatların gelişme bölümünün sonlarında sıkça karşılaşırlar. Bu bölmede de ana ton olan G majör tonalitesine hazırlık yapılmıştır. Toplamda 64 ölçüden oluşan bu bölme 125. ölçü ile 188. ölçüye kadar olan kısmı kapsamaktadır. Tonal bağlamda G majör tonunda başlayıp, yine bu tonda bitmektedir. Transition kısmında modülasyon görülmemekte olup, yine G majör tonundadır. Bu sebep ile bu bölmedeki ikinci fikir G majör tonunda kalmaktadır.

Eserin allegro kısmının son bölümünü eserin bütün müzikal materyallerinin kullanıldığı ve adeta sonatın kısa bir özeti olan coda kısmı bulunmaktadır. Bu bölme, toplamda 12 ölçüden oluşmaktadır. 188. ölçü ile 200. Ölçüler arasındaki kısımdır. G majör tonalite başlayıp bitmektedir. Sonuç olarak; yapılan bu tür analiz çalışmaları ile mevcut müzikal kompozisyon çalışmalarının incelenmesi, sınıflandırılması, gelecekte olabilecek yeni kompozisyon çalışmalarının gelişmesine katkı sağlayacaktır.



Beethoven Piyano Sonatı Opus 14 No.2 Partitürü<sup>3</sup>

(149) 1

ZWEI SONATEN  
für das Pianoforte

von

L. VAN BEEHÖVEN.

Beethovens Werke.

Serie 16. N<sup>o</sup> 133.

Der Baronin von Braun gewidmet.

Op. 14. N<sup>o</sup> 2.

Allegro.

Sonate N<sup>o</sup> 10.

The musical score is presented in two staves (treble and bass clef). It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a *legato* instruction. The second system continues the melodic line. The third system features a *cresc.* (crescendo) marking and a *p* dynamic. The fourth system has a *p cresc.* marking. The fifth system includes a *p* dynamic and a triplet marking. The sixth system concludes the movement with a *p* dynamic.

Original-Verleger: C. Haslinger qm Tobias in Wien.

B. 133.

Stich und Druck von Breitkopf &amp; Härtel in Leipzig.

<sup>3</sup><http://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/243296>

2 (150)

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dolce.* (dolce). The score is marked with a rehearsal sign (B. 133.) at the end of the seventh system.



4 (152)

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system shows a melodic line in the treble and a bass line with chords. The second system includes the instruction *cresc.* and features more complex rhythmic patterns. The third and fourth systems contain dense, rapid sixteenth-note passages in both hands. The fifth system includes the instruction *decresc.* and *ppp*, with the bass line featuring triplet patterns. The sixth system continues with melodic and rhythmic development.

(153) 5

First system of the musical score, measures 1-4. The right hand features a melodic line with slurs and accents, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to fortissimo (*ff*). The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of the musical score, measures 5-8. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand accompaniment becomes more rhythmic and active.

Third system of the musical score, measures 9-12. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The left hand accompaniment features a steady eighth-note pattern with *cresc.* (crescendo) markings.

Fourth system of the musical score, measures 13-16. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a *p* (piano) dynamic marking. The left hand accompaniment features a steady eighth-note pattern with *cresc.* markings.

Fifth system of the musical score, measures 17-20. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a *p* dynamic marking. The left hand accompaniment features a steady eighth-note pattern with triplets in the final two measures.

Sixth system of the musical score, measures 21-24. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a *p* dynamic marking. The left hand accompaniment features a steady eighth-note pattern with triplets in the final two measures.

B. 133.

6 (154)

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system shows a complex texture with many beamed notes. The second system features a 'cresc.' marking. The third system has a 'p' marking followed by a 'cresc.' marking. The fourth system includes a 'p dolce' marking. The fifth system has a 'cresc.' marking. The sixth system has 'cresc.', 'decresc.', and 'cresc.' markings. The score concludes with the number '1133' centered below the final measure.



## KAYNAKLAR

- CANGAL,Nurhan (2011). *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- HEPOKOSKİ James Arnold, DARCYWarren(2011). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford: Oxford University Press.
- HODEIR, Andre (2011). *Müzikte Türler ve Biçimler*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- SAY, Ahmet(2012). *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SÖZER, Vural(2012). *Müzik Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- UĞURLU, Berna Tülay.(2010). *Ludwing Van Beethoven'ın Klasik Sonat Formuna Katkıları*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ULRICH Michels, GUNTER Vogel (2013). *Müzik Atlası*, Çev: Semih UÇAR, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- KÖKSAL Füsun, Dr., (2014). İzmir: Yaşar Üniversitesi Müzik Kompozisyon Bölümü, Yayımlanmamış Form Analiz Ders Notları.





## “İlla ki Cemile Cevher Söylesin” Hakkında

### *Kitap tanıtımı*

**Barış DOĞAN\***

Müzik Folkloru Araştırmacısı, müzikolog yazar ve İstanbul Türk Müsikîsi Devlet Konservatuarı Sanatçı Öğretim Görevlisi Süleyman ŞENEL'in1 Mayıs 2011 yılında yayımlanan kitabı “İlla ki Cemile Cevher Söylesin” toplam 411 sayfadan oluşmaktadır. 21x15 cm boyutlarında hazırlanan kitabın kapağı siyah renkte olup, üzerinde Cemile Cevher'in siyah-beyaz bir fotoğrafı ve Karadeniz Kemençesi bulunmaktadır. Cemile Cevher isimli sanatçının hayat hikâyesini konu alan kitapta, okuyucuyu bağlayan, akıcı ve sade bir dil kullanılmıştır.

Yazar, Cemile Cevher hakkında bir kitap yazma fikrini Anadolu Sanat Yayınları kurucu sahibi İzzet Gündoğ Kayaoğlu'ndan aldığını, 1998 yılında hazırlıklara başladığını ve 2000 yılında kitabı hazırlandığını belirtmiştir. Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda düzenlenen “50. Sanat Yılında Cemile Cevher'e Saygı Gecesi”nden sonraki günlerde yayımlanması planlanan kitabın basım hazırlıkları, Kayaoğlu'nun vefatı sebebiyle ancak 26 Şubat 2010 yılında, Cemile Cevher'i 84 yaşında kaybettiğimiz günün ardından hızlanmıştır.

Toplam üç bölümden meydana gelen kitabın ilk bölümünde; Cemile Cevher'in aile hayatından, sanat hayatına başlangıcından ve TRT kurumundaki çalışmalarından bahsedilmektedir. İkinci bölümde, Cevher'in sanatçılığının yanı sıra TRT Türk Halk Müziği repertuarına katkıları üzerinde durulmuş, aynı zamanda doldurduğu kaset, bant ve plakların detaylarına yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise sanatçının kendi dilinden hatıraları, sanatçı dostlarının Cemile Cevher hakkındaki yorumları ve hayranları tarafından Cemher'e yazılan şiirler aktarılmış ve de kazandığı plaketter ile teşekkür belgeleri sıralanmıştır.

Şenel, birinci bölümü Cemile Cevherin hayatına ayırarak bir sanatçının yükselişini kronolojik bir sıra ile okuyucuya sunmaktadır. Şenel'in belirttiğine göre:

11 Ağustos 1926 yılında Trabzon'un Maçka kazasında doğan Cemile İnaner, ablası Makbule Hanım ve Mehmet Salih Bey'in ikiz çocuklarının eğitimlerine yardım amacıyla 1946 yılında İstanbul'a gelir. Ablası, eniştesi ve yeğenleri ile Cihangir'de bir apartmanda ikamet eden Cemile'nin hayatı, apartmanın kapıcısı Salim Efendinin Hafız Saadettin Kaynağ'ı tanınması ile birden değişir.

İnaner ailesi Cemile'nin musiki ile ilgilenmesini istememektedir. Buna karşılık evde, bahçede, sokakta ısrarla şarkı, türkü okuyan Cemile'ye mahalle sakinleri

\* Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü Öğretim Görevlisi

“Cihangirin Bülbülü” lakabını takmışlardır. Cihangir’in bülbülü sonunda eniştesi Salih Mehmet Ongan’ın “sahnelere çıkmaz sadece radyoda okursan sana izin veririm” demesinin ardından Saadettin Kaynak’ın görüşme çağrısına koşu koşu gider. Kaynak, kendisinden çekinmemesini ve birkaç eser okumasını ister; Cemile iki Türk sanat müziği eseri seslendirir. İkinci eser bitmeden Saadettin Kaynak sorar; “Peki! Sen memleketinin türkülerini bilmiyor musun? Türkü! Türkü!”

Bunun üzerine Cemile hemen, Trabzon türkülerinden birisini seslendirir.

Dirvana vurdu muştı

Tuyi tarlaya duştı

Ben ne ettum gaynana

Oğlun peşume duştı

Kaynak aradığı sesi bulduğundan emindir. Danışmanlığını yaptığı Columbia Plak Firması ses rejisörü Bay Jak ile Cemile’yi tanıştıırır ve plak anlaşması yaparlar. İnaner olan soyadı Saadettin Kaynak tarafından “Cevher” olarak değiştirilir (Şenel, 2012: 37-54).

Saadettin Kaynak ile tanışan Cemile Cevher’in sanat yaşantısı hızla ilerlemeye devam eder. Saadettin Bey’in eline verdiği bir mektup ile TRT İstanbul Radyosu Müzik Yayınları Müdürü bestekar Cevdet Çağla’nın yanına gider. Mektupta Cevher’in radyoya kabulü rica edilmektedir. Radyo hayatı bu şekilde başlayan Cevher, Rizeli Hasan Sözeri ve “Karadeniz’den Sesler” Topluluğu, Maçkalı Kemençeci Hasan Tunç ile solo programları, Necati Başaran ve “Şen Türküler Kümesi”, Sadi Yaver Ataman ve “Memleket Havaları Ses ve Tel (Saz) Birliği”, Nedim V(asıf)Otyam ve “Yurdun Her Köşesinden Deyişler ve Söyleyişler Topluluğu ve tabi ki Muzaffer Sarısözen “Yurttan SeslerTopluluğu” gibi birçok topluluğa kabul edilerek Karadeniz türkülerini icra eder.

1950 yılında Türkiye Radyo Kurumunda başlayan sanat hayatında, yıllarca halkın beğenisini kazanan Cevher, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) olarak 1 Mayıs 1964 yılında başlayan yeni yayıncılık döneminde, ekranlara en sık çıkan sanatçılardan biri olur. Beş yıl akitli, yirmi beş yıl kadrolu çalıştığı TRT mikrofonlarından kendi isteği ile emekli olur. 20 Mart 2000 yılında “50. Sanat Yılında Cemile Cevher’e Saygı Gecesi” ile çeşitli televizyon programlarına tekrar katılır. 1961 yılında sanatçı Ali Ekber Çiçek ile yaşamlarını birleştiren ve 8 yıllık evliliği boyunca çocuk sahibi olamayan Cevher, 2010 yılında vefat eder.

İkinci bölümde Cevher’in kendi yetiştirdiği yörede öğrenerek belleğinde sakladığı ve artık halka sesini duyurabilme şansını kazandığı TRT mikrofonlarından seslendirdiği beş Karadeniz türküsünü “Kaynak Kişi” sıfatıyla TRT repertuarına eklenmesi anlatılmıştır. Aktarıklık sıfatıyla Hasan Sözeri ve Hasan Tunç’tan öğrenerek mikrofonlarda seslendirdiği 15 türkü de kayıtlara geçmiştir. Cevher’in çeşitli halk sanatçılarından derlediği türkülerin sayısı ise; 26’dır. Cemile Hanım’ın çocukluğundan bu yana hafızasında tuttuğu türkülerin yanı sıra, radyo çalışmaları sırasında öğrendiği/derlediği türkülerin notalarını yazdığı dört adet türkü defterinde toplam 49 adet türküyü zamanımıza ulaştırmasıyla, halk müziğimize bu yönde de hizmette bulunmuş değerli sanatçılarımızdan olduğunu belirtmiştir. Türkü defterinin

müzikolojik yönden taşıdığı değer ve notaların genel görünümü hakkındaki düşüncelerini yazar yine bu bölümde okuyucuya sunmuştur. İkinci bölümde; Cemile Cevher’in otuz yılı aşkın görev yaptığı TRT İstanbul Radyosu diskoteğinde bulunan plak ve bantların detayları ile özel firmalar için doldurduğu plak ve kasetlerin detaylarına da yer verilmiştir (Şenel, 2012: 153-217).

Üçüncü bölümde; sanatçının kendi anlatım üslubunu okuyuculara aynen aktarmanın anlamlı olacağı düşüncesiyle düzenlenen “Cemile Cevher’in Dilinden Hatıralar”, Cevher’i yakından tanıyan ve aynı sanat ortamını paylaştıkları Adnan Ataman, Neriman Altındağ Tüfekçi, Ali Ekber Çiçek, Yücel Paşmakçı, Prof. Dr. Can Etili, ve Kamil Sönmez gibi sanatçıların Cemile Hanım ile ilgili hatıralarını anlattıkları “Sanatçı Dostları Cemile Cevher’i Anlatıyor” alt başlıkları bulunmaktadır. Halk tarafından kısa sürede sevilen ve beğenilen bir sanatçı olan Cemile Cevher’e dinleyicileri tarafından yazılan çeşitli şiirler, takdim edilen plaket, teşekkür belgesi ve beratlar üçüncü bölümün bir alt bölümünde okuyucuya sunulmuştur.

Süleyman Şenel; kitabının son bölümünde Cemile Cevher’in türkü defterinden kopyaladığını ve çeşitli katkı ve onarımlarda bulunduğunu belirttiği notaları, ilk dizelerine göre alfabetik olarak sıralamıştır.

Bir dönemin ünlü sesi Cemile Cevher’in hayatını konu alan bu kitap, bir sanatçının yıllar içindeki ilerleyişini ve deneyimlerini okuyuculara aktararak gelecek kuşak sanatçılara bir model sunma konusunda büyük önem taşımaktadır. Eser, sadece bir biyografi çalışması olmasının ötesinde, içerdiği karşılaştırmalı incelemeler doğrultusunda müzikolojik açıdan da dikkat çekmektedir.

## KAYNAK

ŞENEL, Süleyman (2012). *İlla ki Cemile Cevher Söylesin*, 1. Baskı, İstanbul: Kayhan Matbaacılık, 411 Sayfa.



# EGE ÜNİVERSİTESİ

## DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ

### YAYIN İLKELERİ

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, Mayıs ve Aralık ayı olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanan **ulusal hakemli** bir dergidir.

Yayımlanan yazıların her türlü telif hakkı Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'ne, düşünsel ve bilimsel sorumluluğu yazarlarına, çeviri ve aktarmaların ise hukuki sorumluluğu çevirmenlerine/aktaranlarına aittir. Dergiye makale gönderen yazar, bu ilkeleri kabul etmiş sayılır. Bu ilkelere uymayan makaleler kesinlikle değerlendirilmeye alınmayacaktır.

Dergide yayınlanan yazı ve fotoğraflardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

**Amaç:** a) Güzel Sanatlar, Sahne Sanatları ve Sosyal Bilimler alanlarında araştırmaya, incelemeye veya derlemeye dayanan her türlü kuram ve yöntem sorunlarına yer veren makaleleri yayımlamak, bunları ulusal düzeyden uluslararası düzeye taşımak, b) Bu alandaki çalışmaları izlemek, c) Bu alanın kuramsal ve yönetsel gelişmesine katkı sağlayacak her türlü çalışmayı Türkçe veya uluslararası dillerden birinde yayımlamak,

**İçerik:** Dergide yazılar iki farklı kategoride değerlendirilir:

- Dergimize konu olabilen ilgili alanlarda, yeterli bilimsel inceleme, gözlem ve araştırmalara dayanarak bir sonuca ulaşan, orijinal ve özgün çalışmaları içeren "Araştırma Makaleleri",
- Dergimize konu olabilen ilgili alanlarda, tez özetlerini; kitap, albüm, konser vb. yayın ve etkinliklerin betimlemelerini, eleştirilerini, tanıtımlarını; çeviri makaleleri; müzisyen görüşmelerini; fikir yazılarını vb. içeren "Derleme ve Serbest Yazılar"dan oluşur.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'nde yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma ya da yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olma şartı aranır. Sözlü olarak nerede sunulduğu belirtilmek kaydıyla, bildiriler yayıma kabul edilebilir. Bir araştırma kurumu/kuruluşu tarafından desteklenen çalışmalarda, söz konusu kurumun/kuruluşun ve projenin adı, varsa, tarihi ve sayısı dipnotla belirtilmelidir.

**Makalelerin Gönderilmesi:** Belirtilen ilkelere göre hazırlanan yazılar, [egekonsd@gmail.com](mailto:egekonsd@gmail.com) adresine e-posta yoluyla veya CD içinde yazışma adresimize gönderilir. Yayımlanamayan makalenin CD'leri yazar(lar)ına geri verilmez; bu konuda idari ve adli sorumluluk kabul edilmez. Eğer hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı metni e-posta yoluyla [egekonsd@gmail.com](mailto:egekonsd@gmail.com) adresine veya CD içinde yazışma adresimize en geç 15 gün içinde gönderir. Yayımlanmasında esasa yönelik olmayan küçük düzeltmeler Yazı İşleri tarafından yapılabilir.

**Makalelerin Yayımlanması:** Dergiye gönderilen "Araştırma Makalesi", editör ve yardımcıları tarafından uygunluk açısından incelendikten sonra uygun görülenler iki hakeme gönderilir. Hakemlerin değerlendirmeleri sonucunda iki yayımlanabilir raporu alan makale, dergi yönetiminin uygun görülmesi halinde bir sayıda yayımlanır. Hakem raporlarının birisinin olumlu, diğerinin olumsuz olması durumunda makale üçüncü bir hakeme gönderilir. Bu durumda makalenin yayımlanıp yayımlanmamasına üçüncü hakemin raporuna göre karar verilir. Hakemlerden olumlu rapor alamayan makaleler yayımlanamaz. "Derleme ve Serbest Yazılar"

ise, editör, editör yardımcıları tarafından ya da ilgili alanda belirlenecek en az bir hakem tarafından incelenir ve yayınlanmasına bu süreç sonrasında karar verilir.

### **YAZIM KURALLARI**

Dergiye gönderilecek makalede Türkçe/İngilizce özet ve anahtar kelimeler-keywords bulunmalıdır. Ayrıca makalenin İngilizce başlığı, Türkçe başlığın altına eklenmelidir.

Makale *word* dosyası olarak hazırlanmalı, ortalama 30 sayfayı geçmemelidir. Makalede sayfa düzeni şu şekilde olmalıdır:

<b>TIMES NEW ROMAN</b>	<b>Metin boyutu</b>	<b>Dipnot boyutu</b>	<b>Paragraf aralığı</b>	<b>Paragraf girinti</b>	<b>Üst kenar boşluğu</b>	<b>Alt kenar boşluğu</b>	<b>Sağ kenar boşluğu</b>	<b>Sol kenar boşluğu</b>	<b>Satır aralığı</b>
	12 punto	10 punto	3 nk	1.25 cm	3 cm	2 cm	2 cm	3 cm	Tek

Makalelerde kullanılacak kısaltmalarda TDK yazım kılavuzu esas alınmalıdır.

### **MAKALEDE KAYNAK GÖSTERME**

Dergimize gönderilecek makalelerin aşağıdaki kaynak gösterme sistemine uygun olması gerekmektedir:

#### **KİTAPLARDA:**

Metin içinde: (Akdoğan, 2004: 963)

#### **Eserin kaynaklarda yazımı şu şekilde olmalıdır:**

AKDOĞU, Onur (2004). *Zeybekler*, İzmir: Sade Matbaacılık.

#### **MAKALELERDE:**

Metin içinde: (Gabriel, 2012: 511)

#### **Makalenin kaynaklarda yazımı şu şekilde olmalıdır:**

GABRIEL, Solis (2012). "Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology", *Ethnomusicology*. Vol: 56, No.3.

#### **TEZLERDE:**

Metin içinde: (Küçükkebe, 2008: 36)

#### **Tezin kaynaklarda yazımı şu şekilde olmalıdır:**

KÜÇÜKEBE, Murat. (2008). *Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Kullanılan bütün kaynaklar makalenin sonunda "**KAYNAKLAR**" adı altında verilmelidir.

### **TABLO ve ŞEKİLLER**

1- Tablo ve şekil açıklaması,

Tablo 1: .....

şeklinde 8 punto ile yazılmalı ve ortalanmalıdır.

2- Tablo içi metinler 8 punto, satır aralığı tek, paragraf aralığı 0 nk olmalıdır.

3- Tablo sayfaya ortalanmalıdır.