



**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

Basım Yeri

Ege Üniversitesi Basımevi
Bornova-İzmir

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

Basım Tarihi

30.12.2016

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:9

BU SAYIDAKİ HAKEMLER

Prof. Dr. M. Öcal Özbilgin
Prof. Berrak Taranç
Doç. Dr. Barbaros Ünlü
Doç. Dr. Onur Nurcan
Doç. Dr. Özge Gülbey Usta
Doç. Dr. Selami Fedakâr
Doç. Dr. Bahadır Tutu
Doç. Dr. Linet Şaul
Doç. Dr. Ece Sözer
Yrd. Doç. Dr. Füsün Aşkar
Yrd. Doç. Dr. Özgen Küçükgökçe
Yrd. Doç. Dr. Esin de Thorpe Millard
Yrd. Doç. Dr. Aslı Tuncay

İÇİNDEKİLER

YIL: 2016 SAYI:9

ARAŞTIRMA MAKALELERİ

ŞAİR, YAZAR, POLİTİKACI, EĞİTİMCİ ve BESTECİ RÜŞTÜ ŞARDAĞ M. Hakan CEVHER	1
DEBUSSY L'ISLE JOYEUSE FORM ANALİZİ ve YORUM ÖNERİLERİ Başak GÖREN	9
PHILIP GLASS 'OPERA ÜÇLEMESİ' ÖRNEĞİNDE OPERA SANATINDA MİNİMALİZM Elif AKTUĞ, Zibelhan DAĞDELEN	31
YEREL, ULUSAL ve ULUSLARARASI BOYUTLAR ÇERÇEVESİNDE ÜÇ SANATÇI: Hayri DEV, Özay GÖNLÜM ve Talip ÖZKAN Sıtkı Bahadır TUTU	41
TÜRK KÜLTÜRÜNDE ÇALGILARIN ORTAYA ÇIKIŞI İLE İLGİLİ EFSANELER Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE	51
FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN MAZURKA OPUS 24 No.1 FORM ANALİZİ Hasan Ali DAĞLI	63
İZMİR'DEKİ MAKEDONYA GÖÇMENLERİNDE TAPANİ (BANDO) GELENEĞİ Gülşah ŞENGÜL	73
EGE ÜNİVERSİTESİ ETNOGRAFYA MÜZESİ BİNDALLILARI Derya DEMİRBAŞ KOYUN	91

Editörden,

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, her yeni sayısında bir adım daha ileriye giderek ulusal hakemli dergi statüsünü, **ulakbim-dergipark** platformuna taşımış bulunmaktadır. Sahne sanatları ve müzik alanında önemli bir boşluğu doldurması hedeflenen derginin, yarınlarda ülkemizi temsil edecek öncü dergiler arasında olması yolundaki çabalarımız kesintisiz devam edecektir. Dergimizin kuruluş aşamasından bu güne kadar gerek editörlük ve yayın kurulu olarak, gerekse yazıları ile destek olan tüm akademisyen ve sanat emekçisi dostlarımıza sonsuz teşekkürler ederiz.

Dergimizin Aralık 2016, 9. Sayısında sekiz yazı yer almaktadır. Büyük çoğunluğu araştırma ve inceleme makalelerinden oluşan bu yazılar şöyle sıralanmaktadır;

M. Hakan CEVHER, “Şair, Yazar, Politikacı, Eğitimci ve Besteci Rüştü Şardağ”ı konu alan bir yazı kaleme almıştır. Cevher, yazısında; Büyük kültür madalyası sahibi, TRT İzmir Radyosu ve Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun kurulmasında büyük katkıları olan 22 kitap, sayısız güfte ve 62 bestesiyle musikimizde çok önemli bir yeri olan Rüştü Şardağ'ın yaşamını bizlerle paylaşmaktadır.

Başak GÖREN, “Debussy L’isle Joyeuse Form Analizi ve Yorum Önerileri” üzerine bir çalışma sunmuştur. Yazar çalışmada, L’isle Joyeuse’ün besteleniş sürecini anlatıp, parçanın form analizini yapmakta ve bunların devamı olarak da piyanistlere çalınışı kolaylaştırmak adına, çeşitli teknik ve yorum önerileri sunmaktadır.

Elif AKTUĞ, “Philip Glass Opera Üçlemesi örneğinde Opera Sanatında Minimalizm” konusunu işlemiştir. Aktuğ bu çalışmada, Philip Glass’ın ‘üçleme’ olarak anılan operalarında, bilim, din, siyaset olgularını metaforik bağlamda ele almaktadır.

Bahadır TUTU, “Yerel, Ulusal ve Uluslar Arası Boyutlar Çerçevesinde Üç Sanatçı; Hayri Dev, Özay Gönlüm ve Talip Özkan”ı anlatmıştır. Tutu bu çalışmada, Denizli’yi müzik alanında temsil eden üç ismin temsil modellerinin yerel ve ulusal çapta ne gibi etkileri olduğu, yerel kabul, yerellik ve otantiklik kavramları ışığında geleneğin yerelden ulusal ve uluslararası sahneye taşınması hususunda değerlendirmeler sunmuştur.

Hande Devrim KÜÇÜKEBE, “ Türk Kültüründe Çalgıların Ortaya Çıkışı ile İlgili Efsaneler”i konu almıştır. Küçükbe makalesinde, Türk kültüründe çalgıların ortaya çıkışı ile ilgili efsane metinleri, içerikleri bakımından sahip oldukları tematik ortaklıklara göre sınıflandırarak çeşitli başlıklar altında ele almıştır.

Hasan Ali DAĞLI, “Frederic François Chopin Mazurka Opus 24 No.1 Form Analizi” adlı çalışmada, mazurkaların ortaya çıkışı ve Frederic François Chopin tarafından bestelenen, Op.24 No.1 mazurka örneği, form analiz yöntem ve teknikleri ile inceleme, tüm müzikal unsurları açıklamaya çalışmıştır.

Gülşah ŞENGÜL, "İzmirdeki Makendonya Göçmenleri Tapani (Bando) Geleneği" adlı makalede, Makedonya'nın Delçova ve Titoveles bölgesinden gelip İzmir'e yerleşen göçmenleri incelemiştir. Çiğli, Nergiz, Demirköprü, Maltepe, Çamdibi, Yeşilova, Gültepe, Mersinpınar ve Levent'e yerleşmiş göçmenlerin yaşatmaya çalıştıkları müzik kültürünü anlatmaktadır.

Derya DEMİRBAŞ KOYUN, "Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi Bindallıları" adlı yazısında, Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi koleksiyonunda bulunan bindallılar üzerinden, bindallının Türk kültür tarihi içerisindeki yeri ve önemini anlatmaya çalışmıştır.

İyi okumalar...

ŞAİR, YAZAR, POLİTİKACI, EĞİTİMCİ ve BESTECİ RÜŞTÜ ŞARDAĞ¹

M. Hakan Cevher*

ÖZET

Rüştü Şardağ (1916-1994), 20. yüzyılın güzide aydınlarından. Yaşamı, Türk kültür ve politikası içinde şekillenmiş, Milletvekilliği ve Belediye Başkan Yardımcılığı görevlerinde bulunmuştur. Fars edebiyatına dair dilimizde yaptığı çalışmalarıyla, *Büyük Kültür Madalyası* ödülüne layık bulunmuş, İzmir Radyosu ve Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun kuruluşunda bizzat rol oynamıştır. 22 kitabının yanı sıra, yazdığı güfteler ve 62 bestesiyle, Türk musikisi tarihinde önemli bir yere sahip olan Şardağ, ayrıca pek çok sanatçının hocalığını da yapmış, ulusal basında ve süreli yayınlarda çok sayıda kültür ve siyaset içerikli yazısı yer almıştır. Bu makalede, dopdolu geçen 78 yıllık yaşamı, ana hatlarıyla ifade edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rüştü Şardağ, İzmir Radyosu, Türk Edebiyatı, Türk Musikisi, Fars Edebiyatı.

POET, AUTHOR, POLITICAN, EDUCATOR and COMPOSER

RÜŞTÜ ŞARDAĞ

ABSTRACT

Rüştü Şardağ (1916-1994) is one of the most distinguished intellectuals of the 20th century. His life was shaped through Turkish culture and politics; he served as parliamentarian and deputy mayor. He was awarded with *Büyük Kültür Madalyası* (Major Culture Medal) upon his studies on Persian literature in Turkish, he took an active role in the establishment of Izmir Radio and State Chorus of Turkish Classical Music. Şardağ who has a significant place in Turkish music history with his 22 books, 62 compositions and lyrics he wrote was also the teacher of many musicians. He had many articles on culture and politics published in national media and periodicals as well. In this article his full life of 78 years will be outlined.

Keywords: Rüştü Şardağ, Izmir Radio, Turkish Literature, Turkish Music, Persian Literature.

¹ Bu yazı, Rüştü Şardağ'ın büyük kızı Sabah Hanım ile yapılan röportaj ışığında hazırlanmıştır. Tarihi bilgiler; Cumhuriyet, Milliyet, Yeni Asır, Güneş, Vatan Gazetelerinden, besteleri ise TRT repertuarından alınmıştır.

* Ege Üniversitesi, Devlet Türk Müsikisi Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü Başkanı.

“Küfr kon siyâset nekon”
(Kâfir olun siyasetle uğraşmayın)

Rüştü Şardağ



Ailesi

Mehmet Rüştü Şardağ, 1916 (1331) yılında, babası Mehmet Âtîf Beyin görevli olarak bulunduğu, Halep şehrinde dünyaya geldi. Babası, I. Dünya Savaşı nedeniyle Alay Kâtibi ve Emîni olarak Romanya cephesine gönderildiği için; annesi Kilis’li Melek Hanım, iki ablası, bir ağabeyi ile beraber, Rüştü Bey bir yaşındayken, İstanbul’a dönmek zorunda kalarak, Beylerbeyi’ne yerleştiler. Daha sonra, babası da İstanbul’a gelmiş ve orada emekli olmuştur.



2 Ocak 1935’de yürürlüğe giren *Soyadı Kanunu* ile, babasının doğduğu Şardağ’ından ilhâm ile *Şardağ* soyadını aldılar.

Eğitim-Öğrenim Yılları

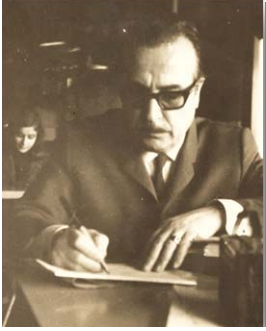
Mehmet Âtîf Bey, Kahramanmaraş’ın Elbistan ilçesinde, Şardağ eteklerinde doğdu. Mevlvî Şeyhi olan dedesinden Arapça ve Farsça öğrendi. Aldığı eğitimi oğluna aktararak, henüz beş buçuk yaşında iken, Kur’an’ı hatmettirdi. Daha sonra, Beylerbeyi ve Burhaniye Camii imamlarından Kur’an hıfzettirmiş, bizzat kendisi, Arapça ve Farsçanın temellerini öğretmiştir. Beylerbeyi Numûne ve Altûnizâde ilkokullarında okuduktan sonra, Üsküdar Ortaokulu’nu bitirdi. 1932 yılında İstanbul Muallim Mektebi’ne girdi. Yaz tatillerinde, bir ermeni hocadan özel Fransızca dersleri aldı. Babasının vefatından sonra düştükleri ekonomik sıkıntı nedeniyle önce Trabzon Muallim Mektebine sonra da Balıkesir Öğretmen Okulu’na devam etti ve oradan 1936 yılında mezun oldu. Aynı yıl başladığı, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Edebiyat Bölümü’nü 1939’da bitirdi. 1940 yılında vatani görevini yapmak üzere askere alındı. Kırkağaç’ta 16. Tümen, 64. Alay’da Levazım Teğmen olarak askerliğini tamamladı. 1960’da, Ankara Ortadoğu Amme İdaresi Enstitüsü’nde *İdarecilik* mastırı yaptı. Ankara Devlet Konservatuvarı’nda Dr. Tahsin Banguoğlu ile Deneysel Fonetik profesörü Kuhunbuh’un yanında asistanlık yaptı. Bu arada, Hukuk ve Felsefe bölümlerine devam etti ancak tamamlamadı.

EVLİLİĞİ



1944'de, 1924 doğumlu İzmirli Emine Rezzan Kutluk ile evlendi.

Bu evliliğinden; Melek Sabah², Sema³ ve Gülfer⁴ isimli üç kızı oldu.



YAZARLIĞI

18 yaşındayken, Abdülhak Hamit'in sekseninci yaş günü vesilesiyle yazdığı şiiri, Cumhuriyet Gazetes'i'nin birinci sahifesinde yayınlandı. Dîvân şiirine merak salarak, babası ile Hayyam'dan çeviri denemeleri yaptı. Varlık, Yeni Adam, Ülkü, Yığın, Hisar, Türk Müsîkîsi dergilerinde çalışmaları yayınlandı. Cumhuriyet Gazetes'i'nde, *Edebiyât Bahisleri* ve *Günün Konuları* isimli köşe yazıları yazdı, Vakit Gazetes'i'nde hikâyeleri yayınlandı. Ulus, Milliyet, Yeni Sabah, Tan, Yeni Asır,

Güneş ve Vatan gazetelerinde deneme ve eleştiri yazıları yazdı. 1944'den itibaren bir süre Ülkü Dergisi'ni yönetti. Farsçadan çeviriler yaparak yayınladı ve üç kez İran Spâs

² 1946 Ankara doğumlu Melek Sabah Şardağ, Gazi Üniversitesi Resim Bölümü'nü bitirdikten sonra London Art School'dan *Çocuk Resimleri Sertifikası* aldı. İzmir Özel Türk Koleji'nde ve Karataş Lisesi'nde resim ve sanat tarihi öğretmenliği, 1977'de Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda öğretim görevliliği yaptı. Timuçin Savaş, Fikri Sağlar, Ercan Karakaş ve İsmail Cem'in Kültür Bakanlıkları döneminde bakan danışmanlığı görevinde bulundu. İzmir'deki *Çocuklara Yeniden Özgürlük Vakfı*'nin kurucusu olup şu anda başkanlığını sürdürmektedir. Kızı Ayşe Ergen, dedesinin teşviki ile müzik eğitimi aldı. Rüştü Bey, ne yazık ki, şu anda Dokuz Eylül Üniversitesi Senfoni Orkestrası keman sanatçısı olarak görev yapmakta olan torununun konserlerini izleyemeden hayata gözlerini kapadı.

³ Sema Şardağ, üç aylık iken vefat etti.

⁴ 1952 İzmir doğumlu Gülfer Keskin, Özel Çamlaraltı Lisesi'nden sonra, İzmir Ticaret Yüksek Okulu Pazarlama Bölümü'nü bitirdi. İş Bankası'nda çalıştı. İş, Can ve Cana isminde üç çocuğu oldu. Cana Keskin Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü mezunudur.

nişanını aldı. 1944'de, Türk Ansiklopedisi'nde müşavirlik ve madde yazarlığı yaparak, "B" harfinin tiyatro dışında kalan bütün Fransız Edebiyatı maddelerini yazdı. 1981 yılında Atayol dergisini yayınlamaya başladı. Aralık 1989'dan itibaren Milliyet Gazetesi'nde yazarlık yapmaya başladı. İran'da yapılan *Uluslararası Hafız Kongresinin* başkanlığını yaptı. Hayyam Rubaileri çevirisi, Milli Eğitim Bakanlığı Klasikler Dizisi'nde yayınlanmak üzere gönderilen 19 eser içerisinde en iyisi olarak değerlendirildi ve basıldı. İran edebiyatından yaptığı çeviriler nedeniyle kendisine, *Büyük Kültür Madalyası* verildi. Çoğu İran Edebiyatı ve İslâmiyet üzerine yazılmış 22 basılı kitabı vardır.

KİTAPLARI

1. *Edebiyatımızda Vatan Duygusu*; 1940.
2. *Allah'a Giden Yollarda (Klasik Şiirimiz cilt: 1)*; Radyo Gazetesi Matbaası, İzmir, 1959.
3. *Ömer Hayyam'ın Rubaileri*; Ege Üniversitesi Matbaası, İzmir, 1960, 1961.
4. *Aşknâme (Ünlü Tercî-i Bend) Başlangıçtan Günümüze Kadar İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme*; Ege Üniversitesi Matbaası, İzmir, 1962.
5. *Hazret-i Ali'nin Ölmeyen Özdeyişleri*; Diyanet İşleri Başkanlığı Yayını, 1963.
6. *Perişan Baba Tâher ve Çift Beyitler*; İzmir, 1966.
7. *Şiraz'lı Hâfız'dan III Gazeller*; Hepileri Matbaası, İzmir, 1970.
8. *Rubailer Hayyam*; Milliyet Yayınları Dünya Klasikleri Dizisi, 1973.
9. *Mevlânâ Tek Ciltte Mesnevi*; Başkent Yayınevi, Ankara, 1973.
10. *Allah Diyor ki*; Karınca Matbaacılık, 1976.
11. *Klasik Divan Şiirimiz*; Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi, İnkılap ve Aka, 1976.
12. *Fars Bahçelerinden Altın Sözler (Hz. Ali, Mevlânâ Celaleddin Rûmî, Şirazlı Şeyh Sâdî ve Mohammed Hecâzî'den Özdeyişler*; Karınca Yayınları, 1977.
13. *Buhurî Zâde Mustafa İtrî*; Çanakkale Seramik Fabrikaları AŞ Yayını, İstanbul.
14. *Şair Sultanlar*; Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1982.
15. *Bütün Yönleriyle Hayyam Rubâileri*; Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul, 1985, 1997, 1999.
16. *Her Yönü ile Hacı Bektâş-ı Veli ve En Yeni Eseri Şerh-i Besmele*; Özgür Yayınları, Karınca Matbaacılık, İzmir, 1985.
17. *İslâm'da Sosyal Adalet*; Karınca Matbaacılık, İzmir, 1986.
18. *Mustafa İtrî Efendi*; Türk Büyüklüğü 147, Kültür Bakanlığı/1110, Ankara, 1989, 1992.
19. *Şark İslâm Klasikleri Rubailer (Seçmeler) Hayyam*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayını, İstanbul, 1990.
20. *Besmele Tefsîri, (Tefsîr-i Besmele) Hacı Bektâş-ı Veli*, Kültür Bakanlığı Başvuru Kitapları, Ankara, 1993.
21. *Mevlânâ Ulu Sesi*, İzmir, 1993.
22. *Çocuklar Güzel Çocuklar*, Karınca Matbaacılık, İzmir.

EĞİTİMCİLİĞİ

Ankara'da; 4. Ortaokul'da Türkçe, Mûsikî Muallim Mektebi, Devlet Konservatuvarı ve Maarif Koleji'nde Edebiyât derslerini verdi. 1948'de, Milli Eğitim Bakanlığı'nda *Tercüme Kurulu Üyeliği* yaptı. İzmir Özel Türk Koleji ve Özel Çamlaraltı Lisesi edebiyat öğretmenliği görevinde bulundu. Ege Üniversitesi Gazetecilik Yüksek Okulu, Devlet Türk Müziği Konservatuvarı ve Manisa Gençlik ve Spor Akademisi'nde öğretim görevlisi olarak dersler verdi.

MÛSİKİ YÖNÜ

Rüştü Bey, mûsikî ile ilk diyalogunu, henüz 13 yaşındayken Bağlarbaşı'nda, Teneffüs sokağındaki evlerinde, büyük ablası Lütfiye Hanım'ın ud ve küçük ablası Münevver Hanım'ın keman çaldığı toplantılarda kurdu. Bu toplantılara katılan, Kadıköy'lü Tanbûrî Fuat Bey, Üsküdar'lı Kemânî Ziya Bey ve Lem'î Atlı'dan istifâde etti. Bu arada *Üsküdar Mûsikî Derneği*nin çalışmalarına katıldı.



1950'de sözleri kendisine ait olan ilk bestesini yaptı:
Râst, Curcuna

*Bahçende safâ hükmediyorken solayım,
Gösterme yüzün, verme sözün mahvolayım.
Rûhumda azap olmayacaksan, n'olayım?
Gösterme yüzün, verme sözün, mahvolayım.*

Aynı yıl, İzmir Radyosu'nun kuruluşu için büyük çaba harcadı ve bütün kadroyu oluşturup müdürlüğünü yaptı ve 1952'de Basın Yayın Genel Müdürlüğü'ne devretti. *İzmir Sanatçılar Derneği Başkanlığı*nı 18 yıl yürüttü. 1985'de kurulan Kültür ve Turizm Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun kuruluşunda önemli katkılarda bulunarak, Sanat Danışmanlığı yaptı. 5 Şubat 1988'de, Başbakan Turgut Özal tarafından, Türk Sanat Müziği'ne hizmeti nedeniyle takdir plaketi verildi. TRT 1 ve TRT 2'de çok sayıda programda konuşmacı olarak yer aldı ve programlar yaptı. Güneri Tecer, Sezen Aksu, Sevim Tuna, Gönül Yazar gibi pek çok ünlü sanatçının hocası oldu. TRT Radyo sanatçılarına mûsikî edebiyatı dersleri verdi. Şarkıları, beste yarışmalarından ödüller aldı. 62 şarkının bestesi ona aittir.

Bestelerinde: Ahmet Haşim (1), Ahmet Muhip Dranas (1), Atilla İlhan (2), Fuat Edip Baksı (7), Fuat Bayramoğlu (1), Fuzûlî (1), Mehmet Çınarlı (1), Mustafa Sevilen (1), Orhan Veli Kanık (1), Osman Güngör Feyzoğlu (2), Şahap Gürsel (1), Uğur Gür (1), Ümit Yaşar Oğuzcan (3), Ümit Utku (2) ve kendisine (26) ait güfteleri kullanarak; Bayâtî (7), Bestenigâr (1), Bûselik (1), Hicâz (10), Hicâzkâr (1), Hüseyinî (1), Hüzâm (5), İsfahân (1), Kürdilihicâzkâr (1), Mâhûr (1), Muhayyer (4), Muhayyerkürdî (1), Nihâvend (4), Râst (13), Sabâ Zemzeme (1), Segâh (2), Sûzinâk (2), Tâhîr Bûselik (1) ve Uşşâk (5) makâmı ve Aksak (5), Aksak Semâî (2), Curcuna (4), Çifte Sofyân (1), Devr-i Hindî (2),

Düyek (18), Müsemmen (1), Nîm Sofyân (6), Semâî (6), Sofyân (3), Türk Aksağı (2) ve Yürük-Sengin Semâî (11) usûllerini tercih etmiştir. 11 bestesinin güfte yazarı tespit edilememiştir.

Ayrıca 24 adet güftesi; Alaeddin Yavaşça (4), Avni Anıl (3), Bekir Sıtkı Sezgin, Cevdet Çağla (3), Hüseyin Coşkuner, İsmail Baha Sürelsan (2), Fehmi Tokay, Necdet Tokatlıoğlu, Rıdvan Lâle, Sadi Işlay (3), Selahattin Erköse, Teoman Önal, Yasin Garra Gülen, ve Yılmaz Yüksel tarafından bestelenmiştir.

SİYASET YILLARI

Ankara'dan İzmir'e yerleşmeleriyle birlikte, 1950 yılında, *Belediye Yazı İşleri Müdürlüğü* görevine başladı. *Cumhuriyet Halk Partisi Propaganda Kolu Başkanlığı* görevi ile siyasete girdi. *İzmir Belediyesi Teftiş Heyeti Başkanlığına* getirildi. "Belediye Reis Muavini" oldu ve bu görevde iken 1967 yılında emekli oldu. 1968'de CHP'den *Belediye Meclis Üyesi* olarak görev yaptı. 1983'de, Halkçı Parti'den *İzmir milletvekili* seçildi. Üç ay sonra istifa edip, Bağımsız milletvekili olarak mecliste çalışmalarını sürdürdü. 1987'de Doğru Yol Partisi'nden milletvekili adayı olsa da, parti değiştirenlere getirilen yasak gereği seçime giremedi. Siyasi yaşamını, bir İran atasözü olan *Küfr kon siyaset nekon* (Kâfir olun siyasetle uğraşmayın) diyerek özetledi.



VEFATI

Hastalığının yanı sıra, torunu Dost'un zamansız ölümünden büyük üzüntü duyan Şardağ, 27 Kasım 1994'de ebediyete intikal etti ve Narlıdere Mezarlığı'nda eşinin yanına defnedildi.

Vefatından sonra, Kemal Baysak'ın Belediye Başkanlığı döneminde, Bahriye Üçok Meydanı'nı Gün Sazak Bulvarı'na dik olarak kesen caddeye Rüştü

Şardağ adı verildi.

Sanat, edebiyat, eğitim ve siyaset ile her anı dopdolu geçen acı-tatlı 78 yıllık yaşamı boyunca yapmış olduğu üstün çalışmaları iftiharla anılacaktır.

Circana

RAŞİ ŞARKI

Rüştü Şardas

Bah- çu- da sı- fa hışk
me- di- yer- ken
So- la- yım a- man a- ca- nım
So- la- yım
Gö- sı- ter- me- yi- züm ver- me sı- züm
mah- vo- la- yım a- man a- ca- nım
mah- vo- la- yım
Ru- hum- da a- zale ol- ma- yı- cak
San ah Mo- la- yım SAĞ a- man
a- ca- nım mo- la- yım

DEBUSSY L'ISLE JOYEUSE FORM ANALİZİ ve YORUM ÖNERİLERİ

Başak GÖREN*

ÖZET

20. yy empresyonist besteci Debussy'nin müziği, empresyonist ressam gibi, çok sayıda renk, ton ve betimleme içerir. Yorumcu açısından, parçanın besteleniş sürecini, bestecinin yazı stilini anlamak, eseri seyirciye en doğru şekilde aktarabilmek açısından önemlidir.

Debussy'nin empresyonist yazı stilini incelemek amacıyla, örnek olarak L'isle Joyeuse seçilmiştir. Parça orkestral kaliteye sahiptir. Ritmik bütünlük, armonilerin buğulu etkisi ve ani karakter değişimleri, kusursuz ve son derece başarılı bir şekilde hesaplanmıştır.

Piyanist için, L'isle Joyeuse, teknik ve yorum açısından birçok özellik barındırır. Renklerin ve nüansların zenginliği, ritmik çeşitlilik, melodik çizgiler bunların bazılarıdır.

Çalışmada, L'isle Joyeuse'ün besteleniş süreci anlatılacak, parçanın form analizi yapılacaktır. Bunların devamı olarak da piyanistlere, çalınışı kolaylaştırmak adına, çeşitli teknik ve yorum önerileri sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Debussy, Empresyonizm, Piyano, L'isle Joyeuse.

FORM ANALYSE and INTERPRETATION RECOMMENDATIONS of DEBUSSY'S L'ISLE JOYEUSE

ABSTRACT

Debussy's music as a 20th century impressionist composer, contains many colors, tones and illustrations, like impressionist painters. In terms of the composer, understand the composing process of the piece and the writing style of the composer is important to transmit the piece to the listeners in the best way.

L'isle Joyeuse was chosen as an example to examine Debussy's composing style. Because, this piece was composed in orchestral form. Rhythmic integrity, misty effect of harmony and sudden character change have been perfectly and extremely successfully expressed.

L'isle Joyeuse contains many features in terms of technique and interpretation. Richness of colors and nuances, rhythmic diversity and melodic lines are the examples of these features.

In this work, the process of composing L'isle Joyeuse will be explained and the form of the piece will be analyzed. As their continuation, some suggestions will be presented to pianists about technical and interpretation to make playing easier.

Keywords: Debussy, Impressionisme, Piano, L'isle Joyeuse.

GİRİŞ

1900'lerin empresyonist ressamlarında, resimden müziğe doğru bilinçdışı bir yaklaşım vardır. Empresyonist resimlerde ışığın gelişimi, bir senfonideki müzikal fikrin gelişimi gibidir. Bir müzik fikrinde tınların birbirleriyle olan ilişkisi ve karşılıklı uyumu ne kadar önemli ise, empresyonist resimde de tonlardaki renk aralıkları bir müzisyen titizliğinde işlenmektedir. Fransız ressam Monet'nin manzaraları, ışık oyunlarının senfonisinden başka bir şey değildir; aynı şekilde Fransız besteci Debussy'nin müziğindeki notalar yalnızca tınların, motiflerin birbirleriyle bağlantısı değil, empresyonist müzikteki seslerin bir tuval üzerindeki izleridir. Monet ve Debussy için renkler ve sesler duygulardır. Duygular ses ya da renk olarak birbirlerinden ayıramaz, melodik bir çizgi ya da resimdeki betimleme bir bütündür. Resimdeki renkler ve müzikteki tınlar iç içedir (Fleury, 1996: 68).

Müzik ve resmin bu denli bağlantılı olması sonucu; bestecilerin, resimlerden etkilenmediği söylenemez. Debussy'nin piyano repertuarındaki eserlerinden *L'isle Joyeuse* de bunun bir örneğidir. Debussy'nin *L'isle Joyeuse*'ü, Watteau'nun *L'embarquement pour Cythère* tablosunu çağırıştırır. Watteau'nun tablosundaki Cythère, Afrodit'in de doğduğu yer olarak nitelendirilen Çuha Adası'dır. Debussy'nin "ada"sı, eğer Watteau'nun bahsettiği Çuha adası ise, bu ada aslında temsili olarak Debussy'nin daha sonra ikinci eşi olacak Emma Bardac ile tatil yaptığı Jersey adasıdır.

L'isle Joyeuse Besteleniş Süreci

Debussy, birinci eşiyle yaşadığı zorlu ayrılık sürecinden etkilenerek bestelediği *Masques*'tan sonra, *L'isle Joyeuse* görkemli bir denize doğru yaşanan coşkuyu, erkeksi bir gururun çiçeklenmesini ve âşıkların sonunda maskelerinden kurtulmalarının mutluluğunu yansıtır (Halbreich, 2001: 568).

"L'isle" Fransızca'da ada anlamına gelir, "joyeuse" kelimesi ise neşe, neşeli demektir. Debussy, kelime anlamı olarak da adadaki mutluluğu ve coşkuyu betimlemektedir.

Debussy, Emma ile Jersey Adası'na yapacağı yolculuk öncesi *Masques* ve *L'isle Joyeuse*'ü editör Durand'a bin frank karşılığında satmıştır (Charton, 2012: 218). Görünen o ki Debussy *L'isle Joyeuse* üstünde, adadaki Emma ile olan günlerinde, yeniden çalışmış, aynı zamanda *Kuartet*'in piyano transkripsiyonunu yeniden gözden geçirmiş ve *La Mer*'e devam etmiştir (Charton, 2012: 219).

Jersey'deki düzenlemelerini Durand'a göndermeyi sürdürmüş, ancak Durand'dan kendi adresini gizli tutmasını istemiştir.

Eser tam anlamıyla müzikal olarak engin bir denizdir. Debussy parçanın bestelenişini 8 Ağustos 1904'te tamamlamış, 11 Ağustos 1904'te editörü Durand' a büyük bir gururla yazmıştır:

"Efendim! Çalması ne kadar zor... Bu parça piyano

uluşturuyor... eğer konuşmaya cesaret edersem" (Halbreich, 2001: 569).

Bestecinin yıllarca duymak için beklediği eserleri olan *Masques* ve *L'isle Joyeuse* 10 Şubat 1905'te, Ricardo Vines tarafından seslendirilmiştir. *L'isle Joyeuse*, Debussy'nin bütün piyano parçaları içerisinde en gelişmiş olanıdır, olağanüstü dışa dönüktür. Renklerin zenginliği ve nüans dinamikleri, parçanın sonundaki *fff* nüansına kadar yükselerek devam eder.

Form Analizi ve Yorum Önerileri

Empresyonist besteciler müziğin beş temel ögesine bağlı kalmaktadır: Melodik düzen (enstruman ses aralığındaki tiz ve pesler arasındaki uyum, inici ve çıkıcı notalar), agojik düzen (seslerin süreleri, parçanın hızı ve temponun yavaşlaması ya da hızlanması), dinamik düzen (nüans, aksanlar...), fonetik düzen (tınılar ve seslerin karakteri), armonik düzen.

Parçadaki tempoyla ilgili olarak, belirtilen metronom işaretleri tempo hissi için yalnızca bir çıkış noktasıdır. *L'isle Joyeuse* çok ritmik çalınması gereken pasajlar barındırır da, *rubato* Debussy'nin müziğinde önemli bir yer taşır.

Debussy *rubatosu* yalnızca bir vuruş ya da bir nota için yapılmamalıdır, *rubato* bütün bir cümleyi kapsar. Cümlenin içindeki bütün notalar *rubato*dan etkilenir ve belirtilen cümlede bestecinin önerisi ritmik bir yoğunlaşmadır. Fransız müziğinde - notada sarabande ya da menuet yazmasa bile- vals hissi yaygın olarak görülür. *L'isle Joyeuse*'de orta bölmede ve fırtınalı *coda* bölümünde bu vals hissi yaratılmıştır. 67. ölçüyle başlayan sekiz ölçülük *rubato*, vals duygusunu devam ettiren bir püf noktasıdır. 67 ve 68. ölçülerin sağ elinde çalınan noktalı sekizlik notalar da vals temposunun ortaya çıkmasında etkilidir. Çünkü bu iki ölçünün sağ eli yalnızca sekizlik notalardan ibaret olsaydı, 1-2-3 hissinden ziyade dikkat edilmediği takdirde dinleyici tarafından 2/4'lük ölçü şeklinde bir algıya bürünebilirdi (Halbreich, 2001).

Parçanın, serim bölümünün form analizi Tablo 1'de, gelişme ve yeniden serim bölümünün analizi Tablo 2'de, bütün temaların bulunduğu nota örnekleri de Tablo 3'te gösterilmiştir (Klein, 2007: 33).

Tablo 1.

SERİM							İkinci Tema
(Birinci Grup) Üç Bölmeli Form							
A		B			A		
Tema 1	Tema 2	Tema 3	Tema 4	Tema 5	Tema 1	Tema 2	Tema 6
Ölçü 1-6	7-20	21-27	28-35	36-51	52-63	64-66	67-98

Tablo 2.

Gelişme 1	Yeniden Serim 1			Gelişme 2	
Yeniden Serim 2	Tema 2	Tema 3	Tema 2,3	Tema 6	Tema 1
Tema 2,6	Tema 2	Tema 3	Tema 2,3	Tema 6	Tema 1
99-159	160-165	166-185	186-219	220-243	244-255

Tablo 3.

Tema 1

Tema 2

Tema 3

un peu en dehors

Tema 4

Tema 5

Tema 6

Debussy'nin aşk ve arzu dolu parçası *L'isle Joyeuse*, sonat formundadır. Kadans gibi serbest başlayan parça, serim bölümünde çok esnek, yumuşak bir tuşe ile ritmik bütünlük içine girer. *L'isle Joyeuse*'de 64-66. ölçülerdeki geri dönüş (geri dönüş teması burada açılış temasının yerine kapanış olarak çalınmasına rağmen) sonat rondosu formu esintisi hissettirir. Debussy bu geri dönüş motiflerine parça içinde bağlayıcı bir köprü rolü verir. Serim bölümünde lirik ikinci tema biraz ağırlaşarak *rubato* olarak çalınır. Gelişme bölümünde sağ elin su şırıltısına benzeyen eşliği ile sol elde öne çıkan melodik çizgilere sıklıkla rastlanır. Yeniden serim bölümü *plus animé* olarak daha neşeli bir ifade ile birinci temanın duyulmasıyla başlar. Lirik ikinci tema, yeniden serim bölümünde *fortissimo* olarak tekrar duyurulur. Parçanın en başında kadans gibi çalınan giriş bölümü, en sonda giderek hızlanıp kuvvetlenir ve parça coşkulu bir şekilde son bulur.

Tema 6'nın parçanın sonunda zafere ulaşma hissinde, Debussy'nin Fransız Okulu'nda Franck'tan d'Indy'e kadar süregelen gelenekten etkilenmiş olması muhtemeldir. Bu gelenek şöyle açıklanabilir: Parçada, koral temanın sonlara yakın yeniden zafer kazanan geri dönüşü. Debussy'nin *La Mer*'in üçüncü bölümü *La Dialogue du Vent et de la Mer* de *L'isle Joyeuse* gibi bu bağlantıyı taşır (Klein, 2007: 12).

Debussy'nin müziğinde aynı zamanda Liszt ve Chopin'in de etkileri görülür. Örneğin Tablo 4'te görüldüğü gibi, *L'isle Joyeuse*'ün 7. ölçüsünün sol elindeki eşlik partisi, Liszt'in *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*'nin 44. ölçüde kullandığı eşlikle yazı stili ve pedal kullanımı açısından çok benzerdir (Howard, 2009: 166).

Tablo 4.

Tempo: *Modéré et très souple*

Debussy *L'isle Joyeuse*, 7. ölçü

Liszt *Jeux d'eau à la Villa d'Este* 44. ölçü

Aynı şekilde Chopin *Barcarolle Op.60*'ta da benzer öğeleri bulmak mümkündür. *Barcarolle*'ün birinci teması da, *L'isle Joyeuse* 7. ölçüde görülen, nazik bir çift ses *trille* ile başlar. *L'isle Joyeuse* Tema 6'nın parçanın sonundaki etkisi, *Barcarolle*'de parçanın 62. ölçüsünde görülür. *Barcarolle*'ün orta teması, *L'isle Joyeuse* Tema 6'nın bir hazırlayıcısı gibidir. *Barcarolle* ve *L'isle Joyeuse*'de çeşitli örneklerle gösterilen bu benzerlikler, iki eser arasında bir anlatı bağlantısı oluşturur (Klein, 2007). Watteau'nun *L'embarquement* tablosundaki, dün, bugün, mitoloji ve gerçeklik öğelerinin resimsel

anlatımı, içinde romantik dönem yazı stilini de barındıran *L'isle Joyeuse*'ün müzikal öyküsü ile ilişkilendirilebilir.

L'isle Joyeuse'ü anlayıp, yorumlayabilmek için, piyanist açısından da bir takım teknik öneriler faydalı olacaktır. Öncelikle piyanist ve besteci Debussy'e göre; tuşede vurgulanan en önemli özellik, tuşları 'okşayan' ve 'masaj yapan' bir tuşeye sahip olunmasıdır. Bu da ince ve temiz bir dokunuş, asla çıkan sese müdahale etmek ister gibi değil, hatta insana piyanonun çekiçleri olduğunu unutturan bir histir. Manuel de Falla'nın notlarından da anlaşılacağı gibi "*Debussy'nin istediği, tuşede çekiçler yalnızca ses içindir ve parmaklar çekiçlere dönüşmemelidir*" (Howard, 2009: 312-313).

Debussy'nin müziğinin transparan duyulmasını sağlayan en önemli özellik parçada yapılmasını istediği bütün nüansları ve işaretleri belirtmesidir. Yorumcu, parçanın söylemek istediklerini notada yazan bütün nüanslara sağdıkkaldığı takdirde dinleyiciye en doğru şekilde aktarabilir.

L'isle Joyeuse 7. ölçüde Debussy'nin el yazısında sağ eldeki la ve do sesleri birlikte tutulmaktadır. Bu efekt, el çabukluğu ve pedaldaki küçük bir değişimle yakalanabilir. Dolayısıyla günümüzde çalınan versiyonu zaten Debussy'nin ilk istediği şekilde olmaktadır. Burada sağ elin tutması gereken la notası, sol eldeki pasajda da bulunmaktadır. Sol elde gelen la notası ile birlikte sağ elin çift sesi pedal ile uzamaktadır. Bu pasajda da aslında Debussy'nin müziğinin transparan duyulması sağlanmaktadır.

Debussy'nin el yazılarına bakıldığında, partiyon üzerine herhangi bir parmak numarası belirtmediği görülür. Bunu besteci etütlerin önsözünde şöyle belirtmiştir:

"Bir parmak numarasını zorunlu kılmak mantıksal olarak elin farklı yapılarına uymaz. Güncel piyano yazısı bu sorunu birçok parmak numarasını üst üste koyarak çözmüştür. Bu çözüm değildir, sadece bir engeldir... Bu şekilde müzik, açıklanamaz bir olay tarafından parmakların çoğaltıldığı tuhaf bir işleme dönüşür... Sonuç olarak: belirtilen parmak numarasının olmayışı mükemmel bir alıştırmadır. Bizi bestecinin parmak numaralarını kullanmamayı tercih etmeye iten uyumsuzluk anlayışını siler ve şu ebedi sözü doğrular: 'en iyi yardımcımız kendimizdir'. Bunun için kendi parmak numaralarımızı kendimiz arayalım!" (Claude Debussy, G.Henle Verlag Edition, München. Alıntılan Tokatlı Sayarı, 2010: 16).

Debussy, eserini yorumlayacak piyanistlere, teknik olarak yardımcı olacak çeşitli yazı tarzları kullanmıştır. Örneğin; 9, 15-16, 66, 107, 147, 204 ve 212. ölçülerde temanın her gelişinde tonun yedinci derecesi pesleştirilmiştir. 9. ölçüdeki ton dışı çalınan sol natürel, Debussy'nin tondaki alterasyonlardaki çelişkiye göz yumması, pasajın piyanistik açıdan daha kolay el pozisyonuna oturması olarak açıklanabilir.

L'isle Joyeuse orkestral bir eserin piyano uyarlaması şeklinde yorumlanabilir. Dolayısıyla ritmik pasajların içinde barındırdığı yavaş melodik çizgiler piyanistin elini fiziksel olarak desteklemektedir. Melodik çizgiyi takip etmeyerek teknik kaygıyla sadece parmaklardan artiküle etmeye çalışmak kaslarda sıkılık meydana getirir. Eldeki yorgunluğu önlemek için Tablo 5'teki melodik çizgiyi takip etmek önerilebilir (Howard, 2009: 331).

Tablo 5.



Debussy'nin pedal kullanımına ilişkin olarak, nota üzerinde pedal belirtmemiş olması dikkat çeker. Pedal kullanımı kişiden kişiye bağlı olarak, akustik şartlara göre değişir. Bir odada çalarken kullanılan pedal ile konser salonunda kullanılan pedal aynı değildir. Yorumcunun doğru pedal kullanımı ile ilgili olarak yine *en iyi yardımcımız kendimizdir* sözü geçerli olacaktır.

Debussy'nin piyanistin sol elini de çok aktif kullanmasını gerektiren yazı stili, "Debussy solak mıydı?" sorusunu da akıllara getirir. Bu şüphe Debussy'nin fotoğrafında sigarayı sol elle tuttuğunu gören Joan Thackray ile doğmuştur. Debussy sağ elini de aktif kullanabilmektedir. Ancak diğer fotoğraflarda da Debussy bahçe işlerini sol eli ile yaparken, yine başka bir fotoğrafta sol eli ile de kürek çekebildiği gözlemlenir. Bu iddia sonucunda Debussy'nin iki elini de güçlü bir şekilde kullanabildiği görülmektedir.

Sol elini bu kadar aktif kullanabildiğinin izleri şüphesiz *L'isle Joyeuse*'de de ortaya çıkar. Debussy 152-155. ölçülerde sol elde güçlü beşinci parmaklar istemektedir. *Coda*'da da melodik yükselişin sol eldeki rahatlık ve güçlülükle doğru orantılı olması da bu fikri kanıtlar niteliktedir (Howard, 2009: 297).

SONUÇ

L'isle Joyeuse, Debussy'nin gerek besteleniş süreci gerek icra edilmesi açısından piyano repertuarındaki en önemli eserler arasındadır. Müziğin transparanlığı, sanki seslerin üzerinde bir perde varmış gibi duyulması -empresyonist ressamlar da bu tekniğe önem verir- empresyonist besteci Debussy'nin müziğinin yorumlanması aşamasında önemlidir. Bu efektler nüanslarla, tempo belirteçleriyle, sesleri zorlamadan yumuşak bir tuşe tekniğiyle ve pedal kullanımıyla yakalanabilir.

Empresyonizmde sanatçılar, bir manzara ya da bir durumdaki izlenimlerini aktarırlar. Aynı manzarayı farklı zamanlarda resmeden empresyonist ressam, her resmi o anın izlenimine göre yapacaktır. *L'isle Joyeuse*'de de Debussy Emma Bardac'ın yanında, Jersey adasını ve yaşadığı mutluluğu, heyecanı aktarmaktadır. Parça, tablo gibi, içinde çok çeşitli renkler barındırır. Watteau'nun *L'embarquement pour Cythère*

tablosu da aşıkları, çiftleri ve onların heyecanlarını yansıtır. Bu sebeple Çuha adası ile Jersey adası bağdaştırılmaktadır.

Debussy, piyanistleri parmak numarası ve pedal kullanımı gibi teknik arayışlarda serbest bırakmıştır. Piyanist teknik düşünceler içerisinde boğulmadan, esnek ve yumuşak bir tuşayla özgür bırakılarak, parçanın bu heyecan ve coşkusunu dinleyiciye aktarır.

Debussy L'isle Joyeuse Notaları (Durand & Fils Editions)

1

L'isle joyeuse

Quasi una cadenza

PIANO

p

f *p* *p*

Tempo: Modéré et très souple

piu p *sfz* *sfz* *pp*

p léger et rythmé

2

The image displays a page of musical notation for Debussy's 'Isle Joyeuse'. It consists of five systems of piano and bass staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *p*, *poco cresc.*, *più p*, *mf*, and *p*. There are also articulation marks like *Retenu - - Tempo* and *mf*. The notation features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and a variety of chordal textures.

First system of the musical score. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand has a few notes. Dynamics include *piu p* and *ppp*. The French text *un peu en dehors* is written below the left hand.

Second system of the musical score. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a few notes. Dynamics include *ppp*.

Third system of the musical score. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a few notes. Dynamics include *mf* and *dim.*

Fourth system of the musical score. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a few notes. Dynamics include *pp*, *mf*, and *dim.*

Fifth system of the musical score. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a few notes. Dynamics include *p*.

4

First system of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the treble, and a bass line with quarter and eighth notes.

Second system of the musical score. It continues the two-staff format. The treble staff has a piano (*pp*) dynamic marking. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score. The treble staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of the musical score. The treble staff has a piano (*pp*) dynamic marking. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

Fifth system of the musical score. The treble staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the bass staff.

Sixth system of the musical score. It features a first ending bracket labeled '8' over the treble staff. The treble staff has a forte (*f*) dynamic marking. The bass staff has a forte (*f*) dynamic marking. The system concludes with a final chord in the bass.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with trills and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present.

Second system of musical notation. The right hand continues with a complex melodic pattern, and the left hand has a more active accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.

Third system of musical notation. The right hand features a rapid, repetitive melodic figure. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. The text "Un peu édé. Molto rubato" is written above the staff.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. The text "p ondoyant et expressif" is written above the staff.

6

The image displays a piano score for Debussy's 'Isle Joyeuse', starting at measure 6. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a *piu p* dynamic. The second system starts at measure 8, marked with *p* and *p e cresc.*. The third system features *mf* and *piu p* dynamics. The fourth system includes a *mf* dynamic. The fifth system is marked *a Tempo* and contains triplets in both hands, with dynamics *p* and *mf*. The score is characterized by its lush, impressionistic texture, with frequent use of chords and arpeggios.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth-note patterns in the right hand. The second system continues with a piano (*p*) dynamic. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic, with a first ending bracket labeled '8' and a repeat sign. The fourth system begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes the instruction *p expressif et en dehors*. The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic and features a change in key signature to two flats (Bb and Ebb).

8

The image displays a musical score for Debussy's 'Isle Joyeuse', specifically measures 8 through 12. The score is written for piano and includes a vocal line. The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns in the right hand, and sustained chords and moving lines in the left hand. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The vocal line includes the lyrics "cre - - - - - scen" and "do". The score is marked with various performance instructions such as "expressif et en dehors" and "A".

Musical score system 1, featuring piano (p) dynamics and the instruction *p poco a poco animé e molto cresc.* The system includes treble and bass clefs with various musical notations such as slurs and triplets.

Musical score system 2, continuing the piano piece with treble and bass clefs and various musical notations.

Musical score system 3, featuring the instruction *sempre cresc.* and including treble and bass clefs with various musical notations.

Musical score system 4, featuring piano (p) dynamics and including treble and bass clefs with various musical notations.

Musical score system 5, featuring the instruction *Plus animé* and *mf* dynamics, including treble and bass clefs with various musical notations.

10

The image displays five systems of musical notation for a piano piece, likely Debussy's 'Isle Joyeuse'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a dynamic marking of *p* (piano). The second system also starts with *p*. The third system includes the performance instruction *poco a poco cresc.* (gradually increasing). The fourth system continues the piece. The fifth system concludes with a dynamic marking of *f* (forte). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks across both staves.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system is in bass clef and includes the dynamic marking *pp subito*. The second system is also in bass clef and includes the dynamic marking *p*. The third system is in treble clef and includes the dynamic marking *f*. The fourth system is in treble clef and includes the dynamic marking *mf*. The fifth system is in treble clef and includes the dynamic marking *f*. The score features various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

12

The musical score for Debussy's 'Isle Joyeuse' (measures 12-16) is presented in a grand staff format. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score consists of five systems of music. The first system (measures 12-13) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 14-15) features a forte (*f*) dynamic and includes the instruction 'Un peu c d ' above the staff. The third system (measures 16-17) continues with a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 18-19) is marked *ff* and includes the instruction 'tr s en dehors' below the staff. The fifth system (measures 20-21) also features a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many beamed notes and dynamic markings. The first measure is marked *più ff*, and the second measure is marked *ff*. There are several accents and slurs throughout the system.

Tempo: très animé jusqu'à la fin.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar complexity. The first measure is marked *ff*. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. The first measure is marked *ff*. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation. The first measure is marked *fff*. The system ends with a double bar line. There is a small annotation 'Sua bassa' in the bass staff.

KAYNAKLAR

- BOCQUILLON, M. F. (2005). *Empresyonizm*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- BROWN, M. (2004-2005). "Composing with Prototypes: Charting Debussy's 'L'Isle Joyeuse". *Intégral Intégral*, Vol. 18/19.
- CHARTON, A. (2012). *Debussy*, Paris: Editions Gallimard
- DURAND & Fils. (1904). *L'Isle Joyeuse, First Edition*, Paris: D. & F. ([http://imslp.org/wiki/L'Isle_joyeuse_\(Debussy,_Claude\)](http://imslp.org/wiki/L'Isle_joyeuse_(Debussy,_Claude)))
- FLEURY, M. (1996). *L'impressionisme et la Musique*, Paris: Librairie Arthème Fayard.
- HOWARD, R. (2009). *The Art Of French Piano Music*, North Yorkshire: Yale Uni. Press
- KLEIN, L. Michael (2007). "Debussy's L'Isle joyeuse as Territorial Assemblage". *University of California Press 19th-Century Music*, Vol. 31, No. 1
- LOCKSPEISER, E. ve HALBREICH, H. (2001). *Debussy, Sa Vie et Sa Pensée*, Fransa: Fayard
- STILLMAN, M. (2007). *Debussy, Painter of Sound and Image*, Fransa: The Flutist Quarterly.
- TOKATLI SAYARI, E. (2010). *Performans Tekniği Açısından Debussy Etüdleri: II. Defter*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

PHILIP GLASS 'OPERA ÜÇLEMESİ' ÖRNEĞİNDE OPERA SANATINDA MİNİMALİZM

Elif AKTUĞ*

Zibelhan DAĞDELEN**

ÖZET

Minimalizm terimi ilk olarak 1960'lı yılların ortalarında sanatta, 1980'lerde ise avangart müzikte duyuldu. Sonraki yıllarda mimari gibi farklı disiplinlerde de kendini gösteren minimalizm, başta yıkıcı bir tarz olarak algılsa da zaman içinde içerik olarak bir akım halini aldı. Dönemin kitle kültürünün ortak dili (*lingua franca*) haline gelen terim, 1970'li yıllarda rock müzikte kendini gösterdi. 1980'lerde "New Age" ile yeni bir form kazandı. Aynı yıllarda televizyon reklamlarını ve Hollywood film müziklerini de etkisi altına alan akım, serializmin etkisini yok eden bir sembol haline geldi. Özellikle Philip Glass, Hollywood film müziklerinde bu anlamda bir çıkış açmış oldu. Glass'ın kullandığı doku ve tını, ilk kez 1988 yılında Special K reklam müziği için kullanıldı. Majör üçlü arpejler, Kellogg's'la daha mutlu ve daha sağlıklı bir hayatı telkin ediyordu. 1992'de Incognito parfümünün reklamı için yine P. Glass'ın *Fotoğrafçı* başlıklı avangart tiyatrosundan alıntılar yapıldı (Strickland, 1993:1).

Bu çalışmada, Philip Glass'ın 'üçleme' olarak anılan operalarında, bilim, din, siyaset olguları metaforik bağlamda ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Minimalizm, Opera, Philip Glass

MINIMALISM in THE ART of OPERA THROUGH THE EXAMPLE of 'OPERA TRILOGY' by PHILIP GLASS

ABSTRACT

The term minimalism first emerged in art in mid-60's and then in avant-garde music in the 80's. Minimalism, which also had a place in different art branches such as architecture, became an artistic trend although it had originally been perceived as a subversive movement. This trend, becoming a common language of the mass culture, also appeared in rock music in the 70's and took on a new shape via "New Age" in the 80's. Dominating commercial music and Hollywood soundtracks, minimalism became a symbol that overthrown the effects of serialism. In this sense, especially Glass achieved a significant breakthrough in Hollywood soundtracks. Glass's texture and sound was first featured in 1988 for *Special K* jingle. Triadic Major arpeggios were suggesting a happier and healthier life with *Kellogg's*. In 1992, *Incognito* perfume commercial also incorporated excerpts from Glass's avant-garde theater "The Photographer" (Strickland, 1993:1). In this study, the concepts of science, religion and politics in Glass's opera 'trilogy' will be examined in metaphorical context.

Keywords: Minimalism, Opera, Philip Glass

* Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı

** Doç. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı

GİRİŞ

İlk olarak sanat dünyasında başlayan ve daha sonra müziğe yayılan bir hareket olan minimalizm, 1960'lı yıllarda Amerikan avangart görünümünün bir ürünü niteliğindedir. Minimalist stilin, malzemeleri mümkün olduğu kadar küçültmesi, azaltması ve fikirleri kapsamlı olarak tekrarlaması onun en göze çarpan özellikleri arasındadır (Geiersbach, 1998: 26).

Serializmin hegemonyasının devam ettiği bir dönemde varlık gösteren minimalist kompozitörler, eğitimlerini de bu dönemde aldılar. Terry Riley ve La Monte Young gibi birinci kuşak minimalist kompozitörler, eserlerinde farklı kültürlerden aldıkları müzikal malzemeleri ve stilleri kullanarak, serializmin akademik karmaşıklığına karşı çıktılar. İkinci kuşak minimalistler arasında yer alan Philip Glass, Steve Reich ve John Adams da birinci kuşak minimalistlerin izinden giderek, gerek sahne gerekse enstrümantal eserlerini yine farklı kültürlerin malzemeleriyle oluşturdular.

Minimal müzik, Amerikan müziğinin kurumsallaşmasında önemli bir rol oynayan serializm karşısında profesyonel kimliğini elde ederken zorluklarla karşılaştı. Serializmin kolay anlaşılabilir olmayışı, kompozitörün yaratıcılığının ve entelektüelliğinin bir kanıtı olarak görüldü. Eserlerin zorluk derecesi, düşük ya da yüksek sanat olarak kategorize edilmesine neden oldu (Strickland, 1993: 120).

DeneySEL ve akademik tavrı yıkmayı amaçlayan minimal müzikte süreklilik, armonik hareketlerin yavaşlatılması, kullanılan aralıkların azaltılması, her şeyden önce bu aralıkların tekrarlanması veya uzatılması yoluyla sağlandı. Müzikal unsurların, armonik, dokusal ve yapısal olarak aşamalı bir biçimde katlanması, minimal müziğin bir diğer belirgin özelliği olarak karşımıza çıkar. Zihinde kısmen hipnotik bir etki yaratmayı amaçlayan minimal müziğin, darbe odaklı yapısıyla tüm gelenekleri yıktığını söylemek mümkündür.

Philip Glass 'Opera Üçlemesi'

Müziğini *uzay makinesi motoru* olarak tanımlayan Glass, eserlerinde, çalgınlıkların birbiri ardına geldiği, robotik düzenin gerektiğinde bertaraf edildiği fütüristik bir dünyayı betimler. Müzikal hümanizmden uzak olan kompozitörün daha çok post-hümanist bir tavrı vardır (Strickland, 1993: 289). 1980'lerde başta Talking Heads grubu olmak üzere birçok New Wave tarzı müzikte, özellikle vokal ve gitar partilerinde Glass'ın motorik tekrarları kullanılır (Strickland, 1993: 248).

Opera üçlemesi fikri, 1979'da Philip Glass'ın, Stuttgart Devlet Operası Müzik Direktörü Dennis Russell Davies ile yaptığı bir görüşmede ortaya çıkar. Wagner'in *Ring* başlıklı dörtlümesine gönderme niteliğinde olan Glass'ın opera üçlemesinde, yavaş gelişen ancak artarak dönüşen müzikal yapı, üçlemeyi oluşturan operaların birbirlerine artistik yönden de bağlanmasına olanak sağlar (Richardson, 1999: 3). Aynı bakış açısıyla başkahramanlar, operalarda semiyotik bağlamda birer figür olarak

karşımıza çıkar. Üçlemenin temel fikri, düşünce yapıları ve bakış açılarıyla dünyayı değiştiren insanlardır. Üçlemeyi oluşturan operalar *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* ve *Akhnaten* 1986'da üç ayrı gece arka arkaya sahnelenir. Bilim, politika ve din merkezli temalara dikkat çekmek istediğinden bahseden Glass, diğer kompozitörlerden farklı olarak dramaturjinin yaygın gerekliliklerini kullanmaktan kaçındığına dikkat çeker (Glass, 2015: 403).

Einstein on the Beach

İlk olarak 1976'da sahnelenen opera, kabaca Albert Einstein'ın hayatının tasviri niteliğindedir. Eserde, Einstein'ın hayatı tamamen yansıtılmamakla birlikte metaforik yansımalar eserin tamamına hakimdir. Örneğin; tren, eserin iki sahnesinde karşımıza çıkar ve görelelik kuramını temsil eder. Tren ve trenlerin geçişleri arasındaki ilişki, kuramdaki matematiksel bir denkleme açıklamak için kullanılır (Coventry, 2014: 1).

Eser, 4 perde, 9 sahne ve 5 intermezzî'den (knee plays) oluşur. Intermezzî'ler, prelude, interlude ve postlude gibi eser boyunca duyulan kısa bağlantı parçalarıdır. Müzikal yapının çekirdeğini oluşturan bu kısa parçalar, eserin farklı sahnelerinde, o sahneyle orantılı olarak şekillenir (Glass, 1978: 66).

Operanın 3 görsel ana teması (tren, duruşma, uzay aracı), yine 3 müzikal ana temayla bağlantılıdır. Eserin vokal ve görsel temalarının oluşturulmasında, 4 ana karakter, 12 şarkıcı, dansçılar, solo kemancı, keyboard ve üfleme çalgılar kullanılmıştır.

En önemli müzikal temalar intermezzo'larda ve keman sololarda karşımıza çıkar. Einstein'ı karakterize eden solo kemancı aynı zamanda operanın solistidir. Kemancının oturuş pozisyonu, kendi rolüyle ilişkili olarak bir ipucu vermesi açısından, orkestra ve sahne arasındadır. Çünkü bu karakter, bazen Einstein'ın kendisi, bazen de olayların tanığı konumundadır. Karakterin müzikal çizgisi eserin tamamında belirleyici bir rol oynar (Glass, 1978: 64).

Glass, vokal teksti, sayılardan ve notalardan oluşturmuştur. Sayılar, müziğin ritmik yapısını, notalar ise, müzikal aralıkları temsil ederler. Kompozitör, teksti bu şekilde oluşturmasının en önemli nedenini, eseri uluslararası dinleyiciler açısından daha anlaşılır kılmak olarak açıklar. Opera, 19. yüzyılda bir trende başlar, 20. yüzyılda bir uzay aracında sona erer. Ana karakterler eser boyunca farklı kombinasyonlarda karşımıza çıkar (Glass, 1978: 67).

Einstein on the Beach, neredeyse Glass'ın geliştirdiği tekniklerin resimli el kitabı gibidir. Glass, eseri yapı, süslemeler, armonik gelişim ve kromatizm ile ilgili fikirlerinin "katalog" u olarak tanımlar (Strickland, 1993: 239).



Fotoğraf 1. Einstein on the Beach

Kaynak: http://assets.rollingstone.com/assets/images/story/philip-glass-einstein-on-the-beach-receives-powerful-revival-at-the-brooklyn-academy-of-music-20120916/large_120916-einstein-beach-600-1347836435.jpg



Fotoğraf 2. Einstein on the Beach

Kaynak: <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/music/classical/article3385716.ece>

Satyagraha

Sanskritçe *gerçek güç* anlamına gelen *Satyagraha*, Glass'ın, Gandhi'nin 1890'larda Güney Afrika'ya giderek sosyal değişim için başlattığı şiddete başvurmayan hareketinden etkilenerek ortaya çıkardığı bir operadır. Eser, Gandhi'nin Güney Afrika'ya varmasıyla başlayan ve oradan ayrılmasıyla sona eren yirmi yıllık süreci konu alır. Glass kitabında, Gandhi'nin girişiminin çoğu zaman pasif bir direniş olarak yansıtıldığına, ancak bunun doğru olmadığına, girişimin son derece aktif, sadece şiddete başvurmayan bir hareket olduğuna dikkat çeker (Glass, 2015: 398). Üç perdelik operanın her perdesi tarihsel bir figür tarafından canlandırılır. 1. perdede, Leo Tolstoy; 2. perdede, Rabindranath Tagore; 3. perdede, Martin Luther King Jr. Başkahraman olarak sahne alır. Operada Hint kültürü, geçmiş, şimdi ve gelecek olarak üç farklı zaman diliminde ele alınır. Geçmiş, Gandhi'yle yazışan ve ondan Transvaal'deki kardeşimiz olarak bahseden Tolstoy'la temsil edilir. Şimdiki zaman için, Gandhi'nin çağdaşı, Hintli şair ve Nobel Edebiyat ödülü sahibi Tagore sahnededir. Tagore, Gandhi'ye yürüyüşlerde ve oruç tutarken eşlik eder. Gelecek zaman için ise, Gandhi'nin insan hakları mücadelesi için şiddete başvurmayan yöntemini benimseyen Martin Luther King Jr. karşımızdadır (Glass, 2015: 400). Eserde, şarkıcıların söylediği bölüm kutsal bir Hindu metni olan *Bhagavad Gita*'dan alınmıştır. Glass, *Satyagraha*'nın çoğunlukla flamenko müziğinde duyulan bir nota dizisiyle açıldığından bahseder. Hint müziği ile Avrupa müziği arasında gizli bir bağlantı olduğunu vurgulayan Glass, bunun kanıtını İspanyolların flamenko müziğinde bulunduğunu söyler (Glass, 2015: 401). Glass, John Howell ile yaptığı söyleşide, *Satyagraha*'nın vokal yoğunluğu en yüksek eserlerden biri olduğuna dikkat çeker (Glass, Howell, 1981: 70).



Fotoğraf 3. Satyagraha

Kaynak: <http://www.nonesuch.com/journal/philip-glass-satyagraha-at-the-met-masterpiece-of-musical-and-visual-art-ny-post-2011-11-07>



Fotoğraf 4. Satyagraha

Kaynak: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/10491171/The-opera-novice-Satyagraha-by-Philip-Glass.html>

Akhnaten

Glass, Einstein ve Gandhi'den sonra din teması için antik dönemden esinlenir. Mısır Firavunu Akhnaten'in hüküm sürdüğü Amarna dönemi, farklı disiplinlerden birçok sanatçının ilgisini çekmiştir. Glass, bu dönemi 3. operası *Akhenaten*'de ele alır (Frandsen, 1993: 241-242). Eser, tektanrıcılık düşünülerek ve Mısır firavunu Musa ile ilişkilendirilerek, Freud'un tavsiyesi üzerine yazılmıştır. Velikovsky'nin, Akhnaten'in Oedipus'un prototipi olduğu varsayımına bir göndermedir. Kompozitör, bir kerede iki opera ortaya koymayı planlar. Oedipus karakteri sahne arkasında, Akhnaten ise sahne üzerinde yer alacaktır (Glass, 2015: 407). Ancak yaptığı araştırmalar sonucunda ortaya koymak istediği görüşleri Akhnaten'in daha iyi yansıtacağı kanısına varır ve eseri bu karakter çerçevesinde kurgular. Üç perdeden oluşan *Akhnaten*'in teksti, Shalom Goldman tarafından Eski İbranice, Aramice, Eski Mısırca, Akatça ve eserin sahnelendiği bölgenin yerel dilinde oluşturulmuştur. İlk ve tek olarak Akhnaten'in 2. perde 4. sahnedeki aryası "The Hymn to the Sun" izleyicinin yerel dilindedir (Glass, 2015: 408).

IV. Amonhotep (Amon'u hoşnut eden anlamına gelir) biçimindeki ismini Akhnaten (Aten'in hayırlı evladı) olarak değiştirir. Krallığının 5. yılında Akhnaten, Mısır'ın başkentini Tell el Amanra'ya, yani Mısır'ın tam orta noktasına taşır. Burası sınır taşlarına göre *tek bir tanrının hizmetine sunulmuş* bir bölgedir. Hükümdarlığının 8 ila 12. yılları arasında diğer tanrılara ibadet etmeyi tümüyle yasaklar ve yeni inanç sistemini kabul ettirmek amacıyla tapınakların duvarlarından ve heykellerden diğer tanrıların isimlerini sildirir. İlk *tektanrıcılık* dönemi olarak kabul edildiğinde, Amarna geçiş dönemi, Aten'in diğer tanrılardan daha üstün bir konuma geldiği henoteizm dönemi olarak görülebilir. Akhnaten'in on altı yıllık hükümdarlığı döneminde sanatsal

üslupta, özellikle belirli kişilerin tasvirleri söz konusu olduğunda, radikal değişiklikler meydana gelir. Bu değişiklik, sanatsal anlayışta gerçekçilik arayışı ya da kraliyet ailesinin bir biçimde deforme olduğu anlamına gelmemektedir. Tam tersine bu, sanatsal biçimlerin her zaman dini anlayışın özelliklerini ifade ettiği anlamına gelir. Kimi bilim insanları yumurta kafalı figürlerin ve cinsiyetsiz insan figürlerinin muhtemelen yeniden doğuşu ima ettiğini öne sürmektedir. Akhnaten'in yeni dini inancı Tell el Amarna'ya taşınmaya zorlanan yöneticiler ve saray personeli dışında topluma derinlikli olarak nüfuz etmez. Yeni dinin halkın tanrıya ibadet etmesini kraliyet ailesi aracılığıyla yapması gibi çekici olmayan yönleri bulunmaktadır (Brewer, Teeter, 2011: 56-57). Amarna (18. Hanedan) Dönemi boyunca Akhnaten dini, *tektanrıcılık* olarak kabul edilmekte ve Mısırlıların, Yahuda- Hıristiyanlık düşüncesinin kaynağı olduğunun bir kanıtı olabileceği ileri sürülmektedir. Amarna döneminde geçerli olan dinsel inanışlar çok daha doğru bir biçimde henoteizm kavramıyla ifade edilebilir. Henoteizm, bir tanrının geçici olarak diğer tanrılardan üstün bir konuma getirilmesidir (Brewer, Teeter, 2011: 114).



Fotoğraf 5. Akhnaten

Kaynak: <http://www.laopera.org/mobile/Tickets/?depth=6&srcid=10234>



Fotoğraf 6. Akhnaten

Kaynak: <http://www.laopera.org/mobile/Tickets/?depth=6&srcid=10234>

SONUÇ

Opera sanatının, birçok sanat dalını bünyesinde barındırmasından dolayı, özellikle oluşturulan tekstin içerdiği kodlar ve müzikal leitmotiv'ler, eserin farklı okumalarına da olanak sağlar. 20. yüzyıl operaları çoğunlukla müzik, libretto, teatral ve sinematik unsurlar, objeler, ışık, mim, dans gibi çoklu ortam içerirler. Bu tür operalardaki çoklu ve değişken faktörler, zaman zaman izleyiciyle sanat ürünü arasındaki iletişim sürecini karmaşıklştırmakla birlikte, izleyiciye eseri farklı bakış açılarıyla yorumlama olanağı sağlar. Eserlerdeki bileşik öykülemeyle oluşturulan metaforlar ve semboller, hikâyeyi çok katmanlı bir forma dönüştürür (Aktuğ, 2016: 69). Yenilikçi ve alışılmadık ortamlar kullanarak, anlam, uygulama, yorumlama bağlamında çok katmanlı bir anlatı yaratma çabası, günümüz operalarında sıkça rastlanan bir tavidir (Aktuğ, 2016: 71). *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* ve *Akhnaten* başlıklı operalarını içine alan üçlemede Glass, geleneksel operalardan teknik ve estetik açıdan farklı (Sakarya, 2014: 22) bir yol izlemiştir. Birçok dönem operasında olduğu gibi, özellikle *Einstein on the Beach*'de zaman kavramını esneterek kullanan kompozitör, konunun sürekliliğini ikinci planda tutarak, teksti ve müzikal yapıyı öne çıkarmıştır. *Satyagraha* ve *Akhnaten*'de ise, tekstler farklı dillerde oluşturulmuştur. Ancak, Glass'ın kullandığı, armonik ve ritmik kurulum, tekstle müzik arasındaki yapısal uyumu sürekli kılar. Glass'ın 'opera üçlemesi' minimal operanın en seçkin örneklerini oluşturmaktadır.

KAYNAKLAR

- AKTUĞ, Elif (2016). "Luciano Berio Un Re In Ascolto Örneğinde 20. Yüzyıl Opera Sanatında Semiyotik Yaklaşımlar", *Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi*. Ocak- Şubat- Mart- Nisan 2016 Sayı: 06 Kış İlkbahar Dönemi.
- BREWER, Douglas J., TEETER, Emily (2011). *Mısır ve Mısırlılar*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- COVENTRY, Chelsea M. (2014). *Einstein on the Beach: A Global Analysis*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of Nebraska- Lincoln School of Music
- FRANSEN, Paul John (1993). "Philip Glass's 'Akhnaten', *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 2 (Summer, 1993), pp.241-267.
- GEIERSBACH, Frederick J. (1998). "Making the Most of Minimalism in Music", *Music Educators Journal*. Vol. 85, No. 3 (Nov., 1998), pp. 26-30+49.
- GLASS, Philip (1978). "Einstein on the Beach", *Performing Arts Journal*. Vol. 2, No. 3 (Winter, 1978), pp. 63-70.
- GLASS, Philip, HOWELL, John (1981). "Satyagraha and Contemporary Opera" *Performing arts Journal*. Vol. 6, No. 1 (1981), pp. 68-83.
- GLASS, Philip (2015). *Words Without Music*, New York: Liveright Publishing Company.
- RICHARDSON, John (1999). *Singing Archaeology Philip Glass's Akhnaten*, USA: University Press of New England.
- SAKARYA, Uğur Cihat (2014). *Yirminci Yüzyıl Müziğinde Minimalist Eğilimler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- STRICKLAND, Edward (1993). *Minimalism: Origins*, Bloomington, IN: Indiana University Press.

İnternet Kaynakları

Fotoğraf 1. Einstein on the Beach

http://assets.rollingstone.com/assets/images/story/philip-glass-einstein-on-the-beach-receives-powerful-revival-at-the-brooklyn-academy-of-music-20120916/large_120916-einstein-beach-600-1347836435.jpg Erişim tarihi: 28. 09. 2016

Fotoğraf 2. Einstein on the Beach

<http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/music/classical/article3385716.ece> Erişim tarihi: 28. 09. 2016

Fotoğraf 3. Satyagraha

<http://www.nonesuch.com/journal/philip-glass-satyagraha-at-the-met-masterpiece-of-musical-and-visual-art-ny-post-2011-11-07> Erişim tarihi: 28. 09. 2016

Fotoğraf 4. Satyagraha

<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/10491171/The-opera-novice-Satyagraha-by-Philip-Glass.html> Erişim Tarihi: 04.11.2016

Fotoğraf 5. Akhnaten

<http://www.laopera.org/mobile/Tickets/?depth=6&srcid=10234> Erişim tarihi: 28. 09. 2016

Fotoğraf 6. Akhnaten

<http://www.laopera.org/mobile/Tickets/?depth=6&srcid=10234> Erişim tarihi: 28. 09. 2016

YEREL, ULUSAL ve ULUSLARARASI BOYUTLAR ÇERÇEVESİNDE ÜÇ SANATÇI: Hayri DEV, Özay GÖNLÜM ve Talip ÖZKAN*

Sıtkı Bahadır TUTU**

ÖZET

Denizli halk müziğinin temsilcisi olarak kabul edilen Hayri Dev, Özay Gönlüm ve Talip Özkan yerel, ulusal ve uluslararası temsil açısından farklı özellikler taşıyan sanatçılardır. Bu makalede, Denizli'yi müzik alanında temsil eden üç ismin temsil modellerinin yerel ve ulusal çapta ne gibi etkileri olduğu *yerel kabul*, *yerellik* ve *otantiklik* kavramları ışığında tartışılmış ve geleneğin yerelden ulusal ve uluslararası sahneye taşınması hususunda değerlendirmeler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Hayri Dev, Otantiklik, Özay Gönlüm, Talip Özkan, Yerel Kabul, Yerellik.

Hayri DEV, Özay GÖNLÜM and Talip ÖZKAN: THREE MUSICIANS WITHIN the FRAME of LOCAL, NATIONAL and INTERNATIONAL DIMENSIONS

ABSTRACT

Hayri Dev, Özay Gönlüm and Talip Özkan accepted as the representatives of Denizli folk music are musicians with different individual qualities in terms of local, national and international representation. In this article the national and international impact of the representation models of these three m

usicians were discussed in the light of local acceptance, locality and authenticity concepts. Also some assessments were presented on transferring the tradition from local to national and international arena.

Keywords: Authenticity, Hayri Dev, Local Acceptance, Locality, Özay Gönlüm, Talip Özkan.

GİRİŞ

Hayri Dev, Özay Gönlüm ve Talip Özkan; bu üç ismin Denizli halk müziğini temsil kabiliyeti geniş çevreler tarafından kabul edilmektedir. Bunun yanı sıra; Dev,

* Bu makale; 29 Ağustos 2014 tarihinde, Denizli Pamukkale Üniversitesi'nde düzenlenen "Teke Yöresi Türk Halk Müziği Bilgi Şöleni"nde sunulan sözlü bildirin yeniden düzenlenmiş halidir.

** Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, bahadir.tutu@gmail.com

Gönlüm ve Özkan'ın yerel, ulusal ve uluslararası temsil açısından farklı kişisel özellikler taşıdıkları dikkat çekmektedir. Makalede, bu üç ismin hayatları ile ilgili detaylar¹ karşılaştırılarak, farklı temsil özelliklerinin ortaya çıkmasına sebep olan etkenlerin tartışılması için gerekli çerçeve çizilmiştir.

Gelenek çevresinin *yerellik kabulü* ve ulusal/uluslararası pazarın yönlendirdiği *otantiklik algısı*, yereli ulusal ve uluslararası temsilin yaratıcı/icracı özellikleri dışında kalan diğer bileşenleridir. Bu kavramları açıklarken gelenekte değişme ve otantiklik ilişkisine de değinilmiştir. Dev, Özkan ve Gönlüm'ün temsil modelleri, müzik kimliği özelliklerinin yanı sıra bu düzlemde değerlendirilmektedir.

Hayri Dev, Özay Gönlüm ve Talip Özkan'ın Yetiştirme Süreçleri

Dev' in hayatı Gökçeyaka Köyü'nde (Çameli, Denizli) geçmiş, Özkan ise liseyi Denizli'de tamamladıktan sonra yükseköğrenim için Ankara'ya gitmiştir. Gönlüm diğer iki sanatçıdan; babasının jandarma astsubayı olması sebebiyle çocukluğunu Denizli, Afyon ve Kütahya gibi kentlerde geçirmiş olması bakımından farklıdır.

İlginç bir detay, Gönlüm'ün de Özkan'ın da dört beş yaşlarındayken karşılaştıkları ilk çalgının ağız armonikası olmasıdır. Ayrıca, Özkan da Gönlüm de ortaokul yıllarında mandolin çalmışlardır. Dev ise, küçüklüğünde yerel çalgılarla karşılaşır ve amcalarından/dayılarından üç telli bağlama çalmayı öğrenir. Özkan, bağlamaya Gönlüm'e göre daha erken bir dönemde yedi-sekiz yaşlarındayken başlar. Acıpayam'da yöre eserlerini çok iyi bilen Hasan Aydoğdu'dan 45 gün kadar ders alarak o günün sevilen ezgilerinden Köroğlu ve bir takım oyun havalarını öğrenir. Özkan'ın ifadesine göre, bu aşamadan sonrası özellikle annesinin teşvikiyle ve tamamen kendi gayretiyle gerçekleşmiştir. Gönlüm; bağlama ile ancak lise yıllarında tanışır ve etrafında bağlama öğrenmek için yardım alacağı birini bulamayınca kendi kendine çalışmaya başlar.

Gönlüm, biriktirdiği para ile İstanbul'a gittiğinde bağlamasıyla İngilizce parçalar söyleyerek bir şekilde kendini göstermeye çalışır. Özkan ise, Denizli Lisesi'nde konserlerde bağlama çalmaktadır ve Denizli'ye gelen Ankara Radyosu Yurttan Sesler Topluluğu'nun başındaki Muzaffer Sarısözen'in dikkatini çeker ve bu vesileyle Ankara Radyosu'na Ege Bölgesi'ni temsil eden bir bağlama icracısı olarak girer. Özkan, eğitim hayatından müzik sebebiyle vazgeçmez. Ankara'da başladığı Fransız Filolojisi öğrenimini, İstanbul Radyosu'na geçtiğinde tarih bölümünde tamamlar. 1977 yılında Fransa'ya yerleşir ve burada Türkiye dışındaki Türklerin müzik ve dansları ile ilgili çalışmalarını yürütür, bir yandan da bağlama dersleri verir.

Özay Gönlüm ise, 1956 yılında Sarısözen'le tanışarak, Ankara Radyosu'ndaki programlara misafir sanatçı olarak katılmaya başlar ve 1966 yılında bu kuruma yetişmiş sanatçı olarak girer. Dolayısıyla Gönlüm ve Özkan'ın ulusal sahne olan

¹ Sanatçıların hayatları hakkında verilen bilgiler Özkan: 1999, Öztürk: 2004 ve "http://www.youtube.com/watch?v=9PMTTOCCsq2w" kaynaklarına dayanmaktadır.

Radyo'ya adım atmalarında tanıştıkları Sarısözen'in rolünü unutmamak gerekir.

Diğer iki sanatçıdan farklı bir profile sahip olan Hayri Dev, hiç öğrenim görmemiştir ve gençliğinde bir taraftan çobanlık yaparken diğer taraftan ailesinden gizli saklı arkadaşları ile ormanda buluşup çalıp söylemekte, yarenlik etmektedir. Dev, yarenliğe daha sonra çevre düşünlerinde ve sohbet toplantılarında devam etmiştir. 1992 yılında Fransız araştırmacı Jerome Cler'in dikkatini çeken Dev, Fransa'da akademik bir ilgi ile karşılaşarak konserler vermiştir. UNESCO tarafından 2003 yılında kabul edilen, ülkemizin 2006 yılında taraf olduğu Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kapsamında kültürel mirasımızın belli unsurlarını yeniden yaratmak ve yorumlamak açısından gerekli bilgi ve beceriye yüksek düzeyde sahip olan Hayri Dev, 2008 yılı için *Yaşayan İnsan Hazinesi* olarak seçilmiştir. Bu adımdan sonra; Dev, ulusal boyutta tanınma yoluna girmiş ve kendisinden geleneğin sürdürülebilirliği konusunda faydalanma çabaları artmıştır.

	Hayri DEV	Özyay GÖNLÜM	Talip ÖZKAN
Çocukluğun geçtiği yer	Gökçeyaka Köyü	Kütayha, Afyon, Denizli (Ege Bölgesi)	Denizli
Aile mesleği olarak müzik	+	-	-
Aile teşviki	-	?	+
Tanıştıkları ilk çalgı	Üç telli cura, çam düdüğü	Ağız armonikası	Ağız armonikası
Bağlama ile tanışma	Çok küçük yaşlarda (Üç telli)	Lise çağında	İlkokul çağında
Gündeme taşınmalarında etkili isim ve kurumlar	Jerome Cler, Unesco Milli Komisyonu	Muzaffer SARISÖZEN, Ankara Radyosu	Muzaffer SARISÖZEN, Ankara Radyosu
Yaşadıkları yerler	Gökçeyaka Köyü	Gençliğinden itibaren; İstanbul, Ankara	Gençliğinden itibaren; Ankara, İstanbul, İzmir, Fransa, Hollanda

Tablo 1. Üç Sanatçının Yetişmeleri Hakkında Karşılaştırma

Ulusal ve Uluslararası Temsil Konusunda İki Anahtar: Yerel Kabul ve Yerellik Kavramları

Makalemdede, Denizli'yi müzik alanında temsil eden üç ismin temsil modellerinin yerel ve ulusal çapta ne gibi etkileri olduğunu tartışarak çeşitli tekliflere ulaşmayı hedefledim. Buna bağlı olarak; aşağıda ulusal ve uluslararası seviyede temsilin çıkış noktası olan yerelle ilgili iki kavramı hakkındaki değerlendirmemi sunmaktayım.

Birbiriyle sıkı sıkıya bağlı olan *yerel kabul* ve *yerellik* kavramları aslında anlamları bakımından bazı detaylarla birbirinden ayrılır. Yerel kabul, yerelde yaşayan grup tarafından benimsenmekle doğrudan ilgilidir. Benimsenen unsur toplum ya da grup tarafından kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımlanır. Tam bu noktada; çeşitli disiplinlerdeki birçok yaklaşımın, kültürel mirasın en önemli taşıyıcısı olan gelenekler hakkındaki *otantiklik*, bir başka deyişle *asillik* ve *aslına uygunluk* sorgulamaları karşımıza çıkar.

Konuyu açıklığa kavuşturmak için, değişerek kendini güncelleyebilme özelliğine sahip olan geleneğin otantiklik kavramı ile ilişkisine birkaç soruyu gündeme getirdikten sonra değinmek gerekir.

“Kendini güncelleme gücüne sahip olan gelenekte asıl olmayan bir unsur nasıl ayırt edilebilir?”

“Bir türkünün hangi tarihte, hangi ortamda, hangi icracı tarafından seslendirilen örneği asıldır?”

Bu sorular karşısında otantiklik şartının belirleyiciliğinin ortadan kalktığı görülür. Diğer taraftan; anlamının otantiklik şartından daha farklı olduğunu düşündüğüm *otantiklik algısı*, kültür ürünü, yaratıcısı ya da aktarıcısını sahiplenen halk arasında ve ürünün sunulduğu pazarda var olabilir. Ayrıca, otantiklik algısına uygun bulunan ürünler, uygulamalar ve inanışlara toplumsal kimliğin inşa edilmesinde özel bir önem yüklenilmektedir.

Antropolog Richard Handler 1986 yılında yayınladığı makalesinde; otantik kültürün, sahiplerine diğer kültürler karşısında bağımsız bir birim olarak var olma imkânı tanıdığından söz eder (Handler, 1986: s.4). Handlerin ifadesine katkıda bulunmak gerekirse; *otantiklik iddiası*, sahip olunan kültürü diğer kültürlerle karışarak özgünlüğünü yitirme tehlikesinden korumak için alınan bir tedbir olarak da görülebilir. Otantiklik iddiasını taşıyan ve bu özelliği tescil edilmiş ürün, başka kapsamlarda farklı araçlarla işlenerek yeniden üretilse bile, asıl olan değerini kaybetmeyecek, aksine yeniden üretimler birçok durumda asıl olanın marka değerine katkı sağlayacaktır. (*Örneğin, Âşık Veysel Kara Toprak-Fazıl Say, Uzun İnce Bir Yoldayım-Tarkan ve birçokları gibi*) Ayrıca dar çevrelerde muhafaza edilmiş ve otantiklik iddiası taşıyan geleneksel unsurların günümüzde pazarda belli bir ticari paya sahip olduğu gözden kaçırılmaması gereken bir husustur.

Halk müziği özelinde de belli bir bölgeye bağlı olan halk tarafından sahiplenilerek benimsenmenin yerel kabul olduğunu söylemek mümkündür. Kanal B televizyon kanalında yayınlanan belgeselde Hayri Dev'in sarf ettiği sözler bu konuda verilebilecek en öz örneklerden biridir.

“Üç telli bağlama bu yörede, dedemgilden bu yana bu yörede çalınır. Başka; Dirmil, Burdur tarafı cura. Beş telli onlar, beş telli çalıyor onlar. Dayılarımız yapardı bağlamayı, ondan sonra da biraz ben yaptım. Bu Karaman Kırığı ile bu yörede bu üç telli bağlama ile çalınır. Keman olsun, üç telli olsun bunlar Karaman Kırığını o kadar net çıkarır” (<http://www.youtube.com/watch?v=9PMTOCCsq2w>).

Dev, Denizli ili sınırları dâhilinde belli bir kesimin müzik geleneğinin içerdiği özellikler nedeni ile farklı olduğunu ifade etmektedir. *Karaman Kırığı* ya da *Masit Kırığı* olarak adlandırılan türün icrası için asıl çalgılar Dev tarafından sayılmış ve bunların başına *üç telli bağlama* konulmuştur. Çalgı unsuru dışında; söz katmanı, müzik biçimi, işlev ve sosyal çevre gibi olguların özellikleri de otantiklik algısı içinde tutularak yerel kabul ilkesinin belirlenmesinde pay sahibi olabilir. Burada ilgi çekici olan, müzik icrasının somut katmanı olan çalgının ön plana çıkmasıdır. Bu tesadüfi değildir. Çünkü çalgı, müzikli icranın en görünür katmanını oluşturmaktadır ve görsel bir simge olarak temsil kabiliyeti oldukça yüksektir. Hele üç telli bağlama, çam düdüğü gibi çalgıların sadece belli bir çevreye ve toplum kesimine özgü olduğunun tescillenmesi, ona etrafında kimlik inşa edilebilecek özellik kazandırır.

Yerel kabul ile sıkı ilişki içinde olduğunu söylediğimiz *yerellik* ise, yerel kabulün sınırlarını belirleyen bir kavramdır. Dahası bu sınırların kapsamında, ilgili halk grubunun beğenisine hitap etme, icra ortamında işlevleriyle ya da en azından işlevlerinin simgeleriyle birlikte var olma ve bilinme özellikleri de yer almaktadır. Kısacası, somut olan ya da olmayan yerel unsurun taşıdığı kültürel kodlar, kendini belli bir yere bağlı ve ait hisseden halk tarafından anlamlandırılarak çözülebilmektedir.

Yerel kabulü açıklamaya çalışırken değindiğim otantiklik algısına, yerel terimini kullanırken daha farklı yaklaşmak yerinde olacaktır. Çünkü yerel: aynı zamanda pazar payı, değişen beğeni, ihtiyaçlar ve her ne kadar gelenekle kuşatılmış bile olsa bireyin yaratıcılık güdüsü gibi etkenlerle otantiklik algısının sınırlarını belirleyecek gücü taşımaktadır. Bu algının sınırlarının, daha doğrusu geleneğin sınırlarının genişletilmesi, genellikle temsil kabiliyetine sahip gelenek mensuplarının halkın diğer değerleri ve geleneğin diğer unsurları ile çelişmeyen yeni yaratmaları ve icraları aracılığıyla gerçekleşir. Diğer taraftan, özellikle kaybolan ya da kaybolmaya yüz tuttuğu düşünülen bir geleneğin canlandırılması gibi aşamalarda, otantiklik algısının geleneksellik özelliğinin merkezine yerleştirildiği görülür. Bu durumda muhafazakâr bir gelenekçilik durumu ortaya çıkar. Yaşadığı dönemde birçok varyasyona sahip olan bir halk bilgisi ürünü bile geçmişten kalan veri ile sınırlanarak neredeyse taşlaşırılır. Krister Malm, 1993 yılında yayımlanan makalesinde bu durumdan söz ederken, genç

sanatçıların köklerini arayarak sanatlarını bu zeminde inşa etme çabasının, bir üsluba aşırı derecede bağlanma suretiyle abartılı bir üslup taklidi sonucuna vardığını belirtir (Malm, 1993: 350). Bu durumda ise, aslında gelenek yaşatılmamış, halk bilgisi ürünü sadece müzeye kaldırılmış olur.

Üç İsim, Üç Temsil Modeli

Kavramlar konusundaki bu tartışmanın ardından öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, konu ettiğim her üç isim de yerelde benimsenmektedir. Diğer taraftan; yerel kabul ile ilişkili olmasına rağmen farklı ölçütleri akla getiren “yerellik” sıfatı bakımından yapılacak bir değerlendirmede, üç ismin farklı özellikler sergilediği ortaya çıkmıştır.

Değerlendirmeye Hayri Dev ile başlayacak olursak, sanatçının icralarını gerçekleştirdiği doğal çevre Denizli ilinin güney kesimidir. İcralarında kullandığı çalgıdan repertuarına kadar bu kesimin müzik özelliklerini taşıyan sanatçı, kendisine akademik ilginin yönelmesinden önce sadece yerelde tanınmıştır. Sanatçının akademik çevrelerdeki bilinirliği ve bu çevrelerin toplumda farkındalık yaratma çabaları Dev’ e genişleyen bir sahada yine yerellik özelliği ile bilinirlik kazandırmıştır. Dolayısıyla Dev için “yerel” nitelmesini yapmak yerinde olacaktır. Çünkü ulusal ve uluslararası sahnede Dev’in gördüğü ilginin sebebi yereli temsil kabiliyetinin yüksek oluşudur. Hatta günümüz şartlarında Dev’in marka değerinin yükselmesinde küresel çapta yeni bir boyut kazanan geleneksel otantiklik algısı ve beklentisinin önemli katkısı olduğu görülmektedir.

Özay Gönlüm ise, yerel müziğin belli bir dönemde ulusal çapta beğeni toplamasında önemli rol oynamıştır. 1966 yılında Ankara Radyosu’na yetmiş sanatçı olarak giren Gönlüm, solo programlarında çoğunlukla Ege bölgesine özgü havaları seslendirmiştir. Bu icralarının arasında Denizli halk müziği örneklerinin ayrı bir yeri olduğu hepimiz tarafından bilinmektedir. Ayrıca Gönlüm, ulusal boyuttaki popülerliği tartışma gerektirmeyen bir sanatçıdır. Sanatçının sunum becerisinin, sunumunu destekleyecek yenilik arayışlarının ve radyo-televizyonun yerelin ülkeye tanıtılmasındaki rolünün popülerleşmesinde büyük katkısı olmuştur. Örneğin; Denizli ağzı ile Umman Nine’nin askerdeki torunu Ahmet’e nasihatlerini içeren meşhur mektuplarını canlandırarak anlatmış, anlattığı kısa ve çoğunlukla mizahî hikâyeleri bir türküye bağlamış ve bu yolla bütün dikkatleri üzerine çekmiştir. Gönlüm’ ün bu uygulamaları yaparken, meddahlık ve âşıklık sanatlarından ilham aldığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Özellikle âşıkların anlattığı hikâyelerde konunun bir türküye bağlanması müziğe belli bir arka plan oluşturarak derinlik katmaktadır. İcracının zihnimizde oluşturduğu bağlam içine yerleşen türkü, artık çok daha fazla etki gücüne kavuşmuştur. Gönlüm ulusal boyuttaki etkisini yüzyıllardır ispatlamış olan bu yöntemle, yani ulusal bir araçla, Denizli’nin hem ağız özelliklerini hem de müziğini ulusa sevdirmiştir. Öyle ki, birbiri ardından Ege, Orta Anadolu ve Karadeniz türkülerini seslendirirken bile Denizli ağzı ve kendi tavrı ile icralarda bulunarak benim-

senebilmiştir. Bir başka sunum aracı olarak tasarladığı ve *yaren* olarak adlandırdığı çalgı; çeşitli çevrelerden tepki görüp bağlamacılar tarafından benimsenmediği gibi eleştirilere maruz kalsa da tüm halkımızın dikkatini çekmiş, en önemlisi Özyay Gönülüm ile özdeşleşmiştir. Sonuçta; Özyay Gönülüm televizyon gibi bir araçla evlerimize konuk olmuş, konserlerle kasabamıza şehrimize gelmiş, bu icra ortamlarında icraları yeni işlevler yüklenerek ülke çapında benimsenmiştir. Ayrıca; Avrupa ülkeleri, Çin, Japonya, Tayland, Bangladeş, Ortadoğu ülkeleri, ABD, Meksika ve Avustralya'da verdiği konserlerde, yine sunum becerisini sergileyen Gönülüm, özellikle gittiği ülkelerin dillerindeki karakteristik müzik yaratılarını bağlaması eşliğinde söyleyerek sempati kazanmıştır. Bu sebeple, Özyay Gönülüm'ü yereli temsil eden, oradan beslenen ulusal bir sanatçı olarak nitelemek gerekmektedir.

Talip Özkan ise, hem yerel hem de ulusal müzik kimliğinin temsilcisi olarak çalışmalarını çok daha farklı bir seviyede sürdürmüştür. Özkan da Denizli ilinden çıkmış, Türkiye radyosunda Ege Bölgesini temsil etmiş, hatta zeybeklerin bağlama ile icrasına ilişkin üslup geliştirme konusunda öncü bir isim olmuştur. 1957 yılında girdiği Ankara Radyosu'nun ardından İstanbul Radyosu'nda çalışmış ve verdiği röportajdaki ifadesine göre kendini burada ispatlamıştır. Yine kendi ifadesine göre, İzmir Radyosu'nda çalıştığı yıllarda belli bir icra disiplinin benimsenmesine katkı sağlamıştır (Özkan: 1999).

Sanatçının Türkiye çapındaki etkileri yalnızca icralarıyla sınırlı kalmamış, özellikle radyoda yetiştirdiği elemanlarla da katlanarak artmıştır. Bu hizmetlerin ardından gelen Fransa deneyimi, sanatçının Türk müziğinin çeşitli coğrafyalardaki icraları ve köklerine duyduğu ilgiyi hayata geçirmesi için uygun bir zemin hazırlamıştır. Özkan; Paris'te, bu konuda Türkiye'de bulabileceğinden çok daha fazla kaynak bularak çalışmalarını sürdürmüştür (Özkan: 1999).

Talip Özkan'ın meslek hayatındaki ilgi çekici detaylardan biri, yurtdışında üç yabancı firma tarafından albümlerinin yapılmış olmasıdır. İki albüm Fransız Radyosu bünyesindeki *Ocora*, birer albümü ise *Music of the World* ve *Axiom* firmalarından çıkmıştır. *Music of the World* tamamen *world music* (dünya müziği) adı verilen kategoride, *Axiom* ise belli bir dönemde yine aynı kategorideki albümleri piyasaya süren firmalardır. Bu firmalar göz önüne alındığında; müzik piyasasında geleneksel müziklerin yüzyılın başından itibaren sahip olduğu pazar payının, albümlerin yayımlandığı 1980'li ve 1990'lı yıllarda devam ettiği ve bu sebeple alanda ticari faaliyet gösterildiği akla gelmektedir.

Ocora, bu yapılanmalar arasında bence farklı bir öneme sahiptir. Fransa Radyosu bünyesindeki yapılanma, besteci ve müzikologlar tarafından yönetilerek işletilmekte ve dünya çapında geleneksel müzik miraslarının toplanarak kayıt altına alınmasını amaçlamaktadır. *Ocora* tarafından bilimsel amaçlarla gerçekleştirilen 600'den fazla kayıt dinleyicilere plak, kaset ve kompakt disklerle sunulmuştur (<http://www.discogs.com/label/57784-Ocora>, Erişim 27.08.2014).

Talip Özkan'ın yurtdışında yaptığı üç albüm geleneksel Türk halk müziği içeriklidir. Bu albümlerde Ege Bölgesi ve Teke Yöresi'nin özel bir yeri vardır. Ocora'dan 1994 yılında çıkan *Tanbur Sanatı* adlı albüm ise, Özkan'ın bir geleneksel Türk sanat müziği çalgısı olan tamburla ve bazı eserlerde sesiyle icra ettiği halk ve sanat müziği eserlerini içermesi sebebiyle üzerinde ayrıca durulması gereken bir örnektir.

Görüldüğü gibi Özkan, yurtdışında sadece Denizli ve Ege Bölgesi'nin değil, birçok yöremizin halk müziğinin yanı sıra sanat müziğimizi de temsil etmiştir. Özkan'ın Gönülüm' den en önemli farkı, farklı yörelerin eserlerini icra ederken yöresel tavır özelliklerini yansıtmaya özen göstermesidir. Dolayısıyla, Talip Özkan'ın yurtdışında gerçekleştirdiği temsili yerel olarak nitelenecek eksik bir değerlendirme yapmamıza yol açar. Anlattığımız özelliklerine bağlı olarak; Talip Özkan'ı, yerelden çıkan, yerel müziğin ulusal çapta yayılmasına katkı sağlayan ve uluslararası sahnede Türk müziğini temsil eden bir sanatçı olarak tarif etmek gerekmektedir.

SONUÇ

Dev, Gönülüm ve Özkan hakkında yaptığım değerlendirmelerin sonunda, Dev'i ulusal ve uluslararası bilinirliğe ulaşan *yerel*, Gönülüm' ü yereli ulusal çapta temsil eden *ulusal*, Özkan'ı ise ulusalı uluslararası seviyede temsil eden *ulusal* sanatçılar olarak nitelendirdiğimi tekrar etmek istiyorum. Bu farklılıkların oluşmasında; sanatçıların kişisel özelliklerinin yanında, aile desteğinden yetişme koşullarına, eğitimlerine, meslek hayatlarında karşılaştıkları insanlara kadar çeşitli etkenler belirleyici olmuştur.

Talip Özkan 1999 yılında verdiği röportajda alçakgönüllü davranarak şöyle der: *"Bizler taklit sanatçlarıyız. Aynı Topal Ramazan'dan aldığım gibi çalmazsam makbul değil. Daha güzel çalsam bile: Otantik! Etnomüzikolojik yönden mükemmel bir karardır bu. Ama yüksek seviyede yeteneklere taklit dışında bir şeyler yaptırmak gerekir."*

Özkan'ın ifadesine bazı yönlerden katılmakla birlikte, otantiklik şartına bağlı olarak kendini geleneğin dışında tutmasını doğru bulmuyorum. Çünkü kavramları açıklarken de değindiğim gibi; *otantiklik algısı*, yer, zaman, politik ortam, pazar payı, markalaşma, geleneğin canlandırılması çabası gibi değişkenlere bağlı olarak tekrar tekrar şekillenebilir. Algıyı yönlendirenler ise, geleneğin mensuplarıdır. Örneğin, Hayri Dev' in *Masit Kırığı* icrasında asıl çalgılar arasında saydığı *keman*, otantiklik algısının kapsamına ne zaman girdi? Bu soruyu cevaplamak için oldukça zahmetli bir araştırma yapmak gerekir. Araştırma sonucunda, eğer *keman geleneğe şu zamanda girdi* gibi tatminkâr bir sonuca ulaşırsa kemani otantiklik algısının dışında mı bırakmamız gerekecektir?

Bu noktada, geleneğin yerelden ulusal ve uluslararası sahneye taşınabileceğini vurgulamak gerekir. Taşınmanın, farklı yerel çevrelere ve geleneğin yaratıldığı çevreye geri dönüşü ve yansımaları olması muhtemeldir. Dejenerasyon tartışmalarında önemli olan; geleneğe geri dönüşlerde eklenen yeni unsurların, geleneğin diğer unsurları ve toplumun değerleri ile çelişip çelişmediğine bakarak gerekli

değerlendirmeleri yapmaktır. Bu çerçevede, her geri dönüşün dejenerasyon olmadığı için altını çizmek gerekir. Halk müziğinin yerelden farklı boyutlardaki, hatta diğer müzik türlerindeki yeniden üretimleri, geleneksel işlevleri üstlendikleri iddiasında olmadıkları müddetçe; geleneksel ürünün, onun yaratıcı ve aktarıcılarının marka değerlerine katkı sağlar. Fakat marka değerine katma değer eklemek için öncelikle marka olmak gerekir. Markalaşma sürecinde ise, daha önce sözünü ettiğim muhafazakâr gelenekçilik yaklaşımı ile geleneğin dondurularak muhafaza edilmesi düşünülebilecek en büyük yanıltıcıdır. Donmak yok olmak demektir ve yok olanın boşalttığı mevki işlevsel ihtiyaçların varlığı sebebiyle çok geçmeden doldurulur. Markalaşma sürecinde; akademik çalışmaların geleneğin sürdürülebilirlik bakımından değerlendirilerek bilinir kılınması yolunda yapılması, ayrıca bu sürecin devlet ve özel sektör eliyle desteklenmesi büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKLAR

- ÖZKAN, Talip (1999). "Talip Özkan Röportaj" (Röportajcı: ODTÜ THBT-THM Alt Birimi ve Bağlama Grupları), *Halkbilimi Dergisi*. Ankara: S.11, (Güz).
- HANDLER, Richard (1986). "Authenticity". *Anthropology Today*. C.2, S.1.
- MALM, K. (1993). "Traditions and Media". *Ethnomusicology*. C.37, S.3, ss.339-352.
- ÖZTÜRK, Okan Murat (2004). "Ustasız Bir Usta'nın Öyküsü: Özey Gönüm", *Özey Gönüm Arşiv Kayıtları (Kitap+2 CD)*. İstanbul: Kalan Müzik.

TÜRK KÜLTÜRÜNDE ÇALGILARIN ORTAYA ÇIKIŞI İLE İLGİLİ EFSANELER

Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE*

ÖZET

İnsan; yaratıcı gücünü sergilediği ilk alanlardan olan çalgı yapımında, ürettiği çalgılara çağın ve toplumun koşullarına göre farklı farklı anlamlar yüklemiş, çalgıların tasarımını göksellikten dünyeviliğe, şeytanilikten ilahiliğe uzanan kozmogonik ve mitolojik bir simgesellikle örmüştür. Bu özellikleri ile çalgılar, sözlü kültür ürünlerimizden masallar, destanlar, türküler gibi pek çok türde konu edilmiştir. Oluşum efsaneleri de çalgıları özellikle ortaya çıkışları ile ele alan anlatmalardır. Bu makalede Türk kültüründe çalgıların ortaya çıkışı ile ilgili efsane metinleri incelenmiş; içerikleri bakımından sahip oldukları tematik ortaklıklara göre sınıflandırılarak çeşitli başlıklar altında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çalgı, Oluşum Efsaneleri, Türk Kültürü.

LEGENDS ABOUT THE CREATION OF MUSICAL INSTRUMENTS in TURKISH CULTURE

ABSTRACT

Human beings have attributed different meanings to the musical instruments they created according to the different conditions of the era and society in the field of instrument making which is one of the first areas enabling them to show their creative power. They have knitted the musical instrument's design with a cosmogonic and mythological symbolism ranging from celestial to earthly and demonic to divine. With these qualities musical instruments have been subjected to many oral cultural products like fairy tales, epic narratives and folk songs. Creation legends are also the narratives which treat the musical instruments in terms of their creation. In this article, legends about the creation of musical instruments in Turkish culture were examined and handled under different titles with a classification according to their thematical commonalities.

Keywords: Creation Legends, Musical Instrument, Turkish Culture.

GİRİŞ

İnsanlık tarihi kadar eski olan ve sahip olduğu soyut ifade gücü nedeniyle kültür tarihi içerisinde her dönemde özel bir yerde konumlandırılmış müziğin

* Araştırma Görevlisi, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, hdkucukebe@gmail.com.

somutlaştırılarak insanın hizmetine sunulmasında kullanılan en temel aracı olan çalgılar, insanın içsel yolculuğunda sadece ilahî güçle değil kendi türüyle de iletişimini kuvvetlendiren; acısını, sevincini, kaygılarını kısacası her türlü duygusunu dışa vurmada kullandığı araçlar olarak öne çıkmaktadır. Bu özellikleri ile sözlü kültür ürünlerimizden masallar, destanlar, türküler gibi pek çok türde çalgılara yer verilmiştir. Dağların, hayvanların, göllerin, kutsal mekânların, insanların hayatını kolaylaştıran buluş ve aletlerin oluşumunu ya da meydana gelişini açıklayan efsaneler ise çalgıları özellikle yaratılışları ile konu alan önemli halk bilgisi ürünlerindedir.

Bu makalede efsane türünün tanımı, sınıflandırılması ve kaynakları hakkında kısaca bilgi verildikten sonra; tez, kitap ve makale gibi çeşitli kaynaklarda yer alan Türk kültüründe çalgıların ortaya çıkışı ile ilgili 26 adet efsane metni incelenmiş; içerikleri bakımından sahip oldukları tematik ortaklıklara göre efsanelerin öne çıkan özellikleri çeşitli başlıklar altında ele alınmış, ardından bu efsaneler kaynaklarına göre sınıflandırılmıştır.

Efsane

Max Luthi tarafından “duygusal bir anlatımla, anlatıcı tarafından bilinçli olarak gerçek olaylar anlatıldığı iddia edilen, dinleyicilere bu olayın gerçek olup olmadığını, gerçek ise nasıl gerçek olduğunu düşündürdüren ve bu gerçekten haberdar olmayı isteyen, nesilden nesile sözlü aktarım yoluyla geçen ve karakteristik bir şekile sahip anlatım türü” (Luthi, 1995: 66) olarak tanımlanan efsaneler bir toplum için önemli olan olay, durum, varlık ve sosyal kurumların oluşum nedenlerine açıklama getirmek; ait oldukları toplumun yaşadığı coğrafyayı, tabiatı ve toplumun hayatında önemli olan varlık ve nesnelere yerelleştirmek ve millileştirmek; toplumda geçerli olan gelenekler ve bunlara bağlı sosyal davranış ve kurumları geçerli kılmak ve genç kuşaklara aktarım, benimsetmek (Oğuz vd., 2010: 143) işlevlerine sahiptirler.

Konularına göre; “Yaratılış efsaneleri”, “Tarihlik efsaneler”, “Olağanüstü kişiler, varlıklar ve güçler üzerine efsaneler”, “Dinlik efsaneler” şeklinde sınıflandırılan (Boratav, 1969: ss. 108-109) efsaneler “Mitolojik”, “Tarihî”, “Dini” ve “Hayali/fantastik” olmak üzere dört ayrı kökene bağlanmaktadır (Ergun, 1997: 41).

Çalgıların Ortaya Çıkışı ile İlgili Efsanelerde Ortak Temalar

Bireysel Acı ve Sıkıntıların İfadesi

Bu tema altında incelenen efsanelerin büyük çoğunluğunda kahramanın bir yakınının ölümü, çok sevdiği birinden ayrılmak gibi hayatını değiştirecek nitelikte bir tecrübe yaşadığı, ne kadar ağlayıp üzülse de içindeki kederi dışarı atamadığı, sonunda bir müzik aleti yaparak acısını onun aracılığı ile dışa vurma yolunu seçtiği ve bu şekilde rahatladığının anlatılmış olduğu görülmektedir.

Örneğin Jetigen’in ortaya çıkışını anlatan bir Kazak efsanesi (Ospanaliyeva, 2011: 369) kış mevsiminde hastalık ve kıtlıkla karşı karşıya gelen bir köyde bir adamın yedi oğlunun birden hayatını kaybetmesi üzerine adam, kurumuş bir ağacı alarak

yedi telli bir çalgı yapar ve yedi çeşit ses çıkararak ölen yedi oğlunun karakterini ve hareketlerini anlattığı küğler besteler. Oğlu için bestelediği ve jetigen aracılığı ile seslendirdiği bu ağıtlar onun acısını hafifletmesine imkan verir.

Yine Kambarkan (Dıykanbayeva, 2004: 384-385) adlı Karakalpak efsanesinde aşk acısıyla dağ bayır gezen Kambarkan ormanda kurumuş tilki bağırsaklarını ağacın dalına gererek bir çalgı yapar ve üzüntüsüne teselli olsun diye onunla bir ezgi çalıp söyler.

Usak Yafrakları (Zaripova Çetin, 2009: 76-90) isimli Tatar efsanesinde ise kocası Ali'nin kendisi üstüne kuma getirmesine çok üzülen Fatma, derdini kimseye anlatamaz ve kavak ağacına sarılıp ağlar. Ancak ağlamak da derdini hafifletmeyince ağacın dibinde yeşeren kamışı koparıp kuray (kaval) yapar ve onu çalarak acısını dışa vurur.

Toplumsal Acı ve Sıkıntıların İfadesi

Ortak değeri inşa etme, koruma, yaşatma, yayma ve kendini ifade etme açısından ait olduğu topluma özel bir alan ve olanak sağlayan bir unsur olarak müziğin ve çalgıların kullanımına ilişkin çeşitli örnekleri tüm kültürlerde olduğu gibi Türk sözlü kültüründe de bulmak mümkündür. Özellikle ozanlık ve âşıklık geleneğinde çalgı, toplumun içinde bulunduğu sıkıntılı durumları aşığın aktarmasında aracı olan önemli bir simge durumunda olmuştur. Çalgıların ortaya çıkışları ile ilgili olarak anlatılan efsanelerde de bu durum açıkça görülebilmektedir.

Örneğin; bir Karakalpak efsanesinde (Fedakar, 2008: 416-421) Korkut Ata halkın dertlerini ve düşüncelerini dile getirecek güzel bir müzik aleti yaparak, onu halka armağan etmek ister. Değişik şekillerdeki pek çok müzik aleti yapar, fakat halkın duygu ve düşüncelerini dile getirecek bir saz yapamaz. Nihayetinde bu işlevi yerine getirebilecek yegane sazın kopuz olduğuna karar verir ve yapım çalışmalarına başlar.

Çalgının Kültür-medeniyet Kahramanları Tarafından İcat Edilmesi

Yaratılışla ilgili Türk mitlerinde Tanrı yardımcıları aracılığı ile insanlara avlanma, barınma, ateş yakma, yemek yapma gibi temel ihtiyaçlarını nasıl göreceklarını öğretmektedir. Mitolojide karşımıza çıkan ve insanoğluna ilk eylemleri öğretmek onun hayatını kolaylaştıran bu olağanüstü-tanrısal kahramanlar bilimsel literatürde kültür-medeniyet kahramanı, ya da medenileştirici kahraman olarak adlandırılmışlardır. Mitik dönemden sonra ortaya çıkan destan ya da efsane gibi edebi yaratılarda da kültür-medeniyet kahramanları karşımıza çıkmaktadır. Bu karakterler yaratılış mitlerindeki kadar olağanüstü-tanrısal nitelikte olmayan, daha gerçekçi ve insani bir yapıda görünmektedirler. Yaşadıkları toplumda bir takım üstün özellikleri ile diğerlerinden ayrılarak toplum hayatını kolaylaştıracak buluşlar gerçekleştirmiş ve toplum tarafından kutsanmışlardır. Bu kahramanların başında peygamberler gelmektedir. Bazı eylemleri ilk kez onlar gerçekleştirmiş ve ortaya çıkardıkları meslek

dalının piri kabul edilmişlerdir. İlk atalar tarafından gerçekleştirilen bu eylemler sonraki nesillerce kutsal kabul edilmiş ve yapılan her eylem tanrısal varlıkların ve ataların yaptığıının bir tekrarı olarak kabul edilerek kutsallarla örülmüştür (Aça, 2500: 43).

Örneğin, Uygur Türkleri'nden derlenmiş bir efsanede (Öger, 2008: s. 687) Nuh Peygamber'in torunu Herz bir kültür-medeniyet kahramanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Herz, tilkiyi tutarak postundan elbise yapıp giymeyi, yiyeceği tuz ile yemeyi, tambur, berbab ve ud yapıp çalmayı icat eder ve dünya halkına öğretir.

Yine Maragalı Abdülkadir'in edvarında naklettiği bir efsaneye göre; (Bardakçı, 1986: 116-117) Adem Peygamber'in torunu Lameş udu, Lameş'in kızı Sala ise ilk davulu icat eder.

Neyin ve satarın nasıl ortaya çıktığını anlatan Uygur efsanelerinde (Öger, 2008: ss. 681-685) de kültür-medeniyet kahramanları ile karşılaşmaktayız. Dünyada canı sıkılan Adem Peygamber bir meleğin yardımı ile rüyasında ney sazını yapar; yine Adem baki dünyadan sürülünce sazını da yanında götürmek için Allah'a yalvarır ve satarı yüksek bir dağın tepesinde 12 ay boyunca çalar; bu efsanenin başka bir varyantında (Öger, 2008: 681) Adem ak sakallı bir ihtiyara dönüşmüştür ve bir dağın tepesine göklerden bir bulutun üstünde inen bu ihtiyar tüm mahlukatı mest eden bir ezgi çalar ve ortadan kaybolur, ardından orada yaşayan insanlar bu çalgının aynısından yapmaya çalışırlar.

Kutsallık ve bilgelik özellikleri ile Oğuz'un bilicisi ve doğru yol göstercisi olan Korkut Ata'yı da kopuzu ve bazı küğleri icat etmesi, çağdaşlarına kopuzu çalmayı öğretmesi ve ozanlık sanatını ve meslek dalını ortaya çıkarması bakımından kültür-medeniyet kahramanı olarak nitelemek mümkündür (Aça, 2005: 45). Korkut Ata kopuzu icat eden ve ozanların piri olan bir kültür-medeniyet kahramanı olarak Türk dünyası efsanelerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Kazak Türkleri'nden derlenmiş bir efsaneye (Osmaniyeva, 2011: 370) göre küçüklüğünden yetenekli bir çocuk olarak büyüyen Korkut, insan ve tabiat olaylarının, kainattaki varlıkların sesini çıkarabilecek bir alet yapmak ister, bu çalgıyı yapmaya uğraşırken uyuyakalır ve rüyasında gördüğü bir meleğin yardımı ile çalgıyı tamamlar. Ozanlık ve aşıklık geleneğinde rüya sayesinde çalıp-söyleme yeteneğine kavuşma motifi burada çalgıya kutsallık katmaktadır. Bir Karakalpak efsanesinde (Fedakar, 2008: 416-421) ise Korkut, kopuzu nasıl doğru bir şekilde yapacağını hileyle şeytanlardan öğrenir. Korkut Ata'nın ölümden kaçışını ve kopuzla bazı küğleri icat ederek ölümsüzlüğü yakalayışını anlatan efsanede (Aça, 2005: 43-51) ise ölüm ve ölümsüzlük temaları üzerinde durulmuştur. Ölümsüzlüğün sembolü olarak görülen su ile kutsal kopuzdan çıkan sihirli ses ve kutsal küğler birlikte ele alınarak Korkut Ata'nın insanlığa kopuzu ve küğleri miras bırakarak nasıl ölümsüz hale geldiği anlatılmıştır (Aça, 2005: 46).

Topşuur ve ikilinin ortaya çıkışını ve yalnızca topşuurun ortaya çıkışını anlatan iki efsanede (Aça, 2005: 43-51) ise bu kez kültür-medeniyet kahramanları olağanüstü

özelliklere sahip iki kadındır. Biri gökten biri sudan gelmiş iki kız topşuur ve ikili isimli çalgıları çalarlarken iki arkadaş onları görür ve yakalamak ister. Kızlar ellerindeki çalgıları üstünde oturdukları kayalara vurur ve geldikleri yere geri dönerler. Daha sonra iki arkadaş, kayaların üstünde çıkan izlere bakarak bu çalgıları inşa ederler. Bu efsanelerde de çalgıların icadı olağanüstü varlıklara bağlanarak onlara bir kutsallık katılması söz konusudur.

Tanburi Küçük Artın'ın 18. Yüzyıl'da kaleme aldığı edvarında aktardığı bir efsanede (Popescu-Judetz, 2002: 79-90) de Zat, Fat, Cem, Em, Fen, Er ve Ser isimli yedi hükema yedi sesi çıkararak yedi felekiyata yerleşerek musiki ilmini yaratırlar. Zat bu yedi sesi bir düzene sokmaya çalışırken birbirlerine çok yakın olmamaları için bir alet inşa etmeleri gerektiğini söyler. Hepsini gönül birliği eder ve ağaçtan kısım kısım, yedi ağzayı boru şekline getirerek çobanların çaldığı çalgıyı yani kavali yaratırlar. Daha sonra onların öğrencileri Beha, Enis, İlyas, Esedi ve Hut çeşitli makamları ve çalgıları icat ederler. Bu özellikleri ile bir kısmının adı tarihteki peygamberlerle benzerlik gösteren yedi hükema ve onların öğrencilerini de kültür-medeniyet kahramanları sınıfında değerlendirmemiz mümkündür.

İlahî Sır ve Çalgı İlişkisi

Kültür tarihi boyunca müziğe meşruiyet kazandırmak ve insanların müzikten neden zevk aldığını göstermek için çeşitli açıklamalar yapılmıştır, bu durum müzik ile birlikte çalgıların da kutsanması ile sonuçlanmıştır.

Antik Çağ filozoflarından Pisagor'un gezegenlerin ya da gök cisimlerinin dönüşünden yani evrenin hareketinden ortaya çıkan sesleri müziğin temeli olarak düşünmesi, Antik Yunan dönemi ve sonrası pek çok müzik kuramcısını etkilemiştir. Söz konusu teori 17. yüzyılın ortaları ve 18. yüzyılın başlarına kadar Ortaçağ İslam ve Osmanlı Dönemi müzik kuramcılarının edvarlarında müziğin ortaya çıkma sebeplerinden biri olarak anlatılmıştır.

Yine İslam mistisizminde Bezm-i Elest olarak bilinen olay müziğin ilahî kaynağını ve insandaki müzik coşkusunu açıklamak için kullanılmıştır. 17. yüzyılın önemli mutasavvıflarından Ahmed er-Rıfai'ye (1122-1222) göre Kur'an-ı Kerim'de Araf Suresi'nde (7/212) geçen "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" sorusuna ruhların "Evet, Rabbimizsin" (-Elestu bi-Rabbikum. -Kalu-bela.) şeklinde cevap vermesi üzerine, ilahî "Elest" hitabını işitmenin zevki kalplerde yer tuttuğundan, Hz. Âdem'in yaratılmasından ve zürriyetinin dünyaya gelmesinden sonra, bu gizli sırlar zuhur eden halden dolayı bir nağme ve yahut güzel bir kelime işittikçe o eski ahitte işitilmiş olanın zevki sebebiyle kalp, uçacak hale gelir (Güray, 2010: 135).

Müziğin insanın yaratılışından önce evrenin yaratıldığı dönemde var olduğu fikri üzerine kurulu çeşitli efsaneler de mevcuttur ve bu efsanelerin çoğunda çalgılar da aslında cennette yaratılıp melekler ya da peygamberler gibi bir aracı ile yeryüzüne indirilmektedirler.

Örneğin Tanrı yeri, göğü, denizleri, okyanusları ve melekleri yarattıktan sonra Adem'i yaratıp, cana onun vücuduna girmesini emrettiği ve meleklerin satar çalmasıyla canın Adem'in vücuduna girdiği efsanede (Öger, 2008: 682-685) melekler satarı baki dünyadan fani dünyaya götürürler; yine başka bir efsanede (Öger, 2008: 681) Adem baki dünyadan sürüldüğünde Allah'ın izni ile satarını da fani dünyaya getirir ve on iki ay boyunca onu çalarak tüm mahlukatı mest eder.

Baki dünyadan gelmiş olan bu çalgıların oradan haber verme özelliğine sahip olarak düşünüldüğü efsaneler de dikkat çekmektedir. Örneğin bir Uygur efsanesinde (Öger, 2008: 681) huri tarafından Adem'in boğazından çıkartılan çalgının ilk dört deliğinden gelen ses azabın alametinden haber vermekte, sonraki dört delikten gelen ses ise cennetteki kuşların ötüşünü dinletmektedir.

Efsanelerde baki dünyada yaratılıp dünyaya getirilen ve bu nedenle ilahi sırları söyleyen çalgıların yanında bu sırları bir şekilde işiten bir ağaç ya da doğal malzemenin çalgıya dönüşmesi durumu da mevcuttur.

Örneğin; Uygur efsanesinde (Öger, 2008: 681) gökyüzünden gelen ak sakallı ihtiyarın çaldığı satarın aynısını yapmak isteyen insanlar Leeldağ'daki tüm ağaçları keser ancak hiçbir çalgıdan bu sesi alamaz. Yine bir aksakallı dede çalgıyı yapmak isteyen delikanlıya ihtiyarın çaldığı satarın sesini sadece dut ağacının içine sindirdiğini ve bu yüzden yalnızca dut ağacından yapılan çalgının o ilahi sesi verebileceğini söyler.

Bu efsaneler arasında neyin yaratılışı ile ilgili olanlar da çok yaygındır. Örneğin, yukarıda sözü geçen Uygur efsanesinin devamında Adem, hurinin getirdiği çalgıyı çalar ve onu dinleyen bitkilerden yalnızca kamışlar bu sestten etkilenir, içleri yanarak oyulur ve Davut peygamber zamanında bu kamışlardan ney adlı çalgı yapılır.

Yunan mitolojisindeki anlatmalardan Kral Midas'ın kulaklarının eşek kulakları olduğunu gören berberinin bu sırrı kazdığı bir çukura söylemesi ve çukurun etrafında biten kamışların sırrı açık etmesi İranlı şairlerden Senâi ve daha sonra Mevlana tarafından tasavvufi öğretinin anlatıldığı bir metafor olarak kullanılmıştır. Senâi'nin anlattığı hikayeye göre; bir padişah sırdaşına bir sırrını anlatır. Padişahın sırdaşı bu sırrın ağırlığı ile hastalanır ve hekim ona uzaktaki bir göle giderek sırrını suya söylemesini tavsiye eder. Zamanla, gölün etrafında biten kamışlardan yapılan nefesli saz, padişahın sırrını tüm dünyaya ilan eder (Ayvazoğlu; 2012: 26).

Antik Yunan kaynaklı bu efsane sözlü kültürdeki dolaşımı sırasında dini bir içerik kazanmış ve çalgının ilahi sırları açık etmesi ekseninde yeniden yaratılmıştır. Bu efsaneye (Ayvazoğlu, 2012: 26-28) göre Hz. Muhammed'in Miraç gecesinde öğrendiği sırları Hz. Ali'ye söylemesi ve Ali'nin bu sırrın yüküne dayanamayarak boş bir kuyuya içini dökmesi üzerine kuyunun etrafında kamışlar biter ve bir çoban bu kamışlardan ney yapar, neylerin sesini dinleyen Hz. Muhammed sırları onlardan duyar ve Ali'nin yaptığı ortaya çıkar (Ayvazoğlu, 2012: 27). Mevlevî inancında neyin bu sırları kıyamete kadar söyleyeceğine inanılmaktadır.

Bu noktada çalgıların, insanoğlunun ilahi bir nitelik atfettiği ve muhayyilesinde soyut bir kavram olarak yer bulan müziği somutlaştırmasına ve onun üzerinde bir çeşit hakimiyet kurmasına imkan veren araçlar olarak öne çıktığını söylemek mümkündür.

Müziğin soyut olma durumu, Tanburi Küçük Artın'ın edvarında naklettiği bir efsaneye (Popescu-Judet, 2002: 79-90) de konu olmuştur. Efsanede tanbur müziği ifade eden somut araç olarak kullanılmaktadır. Yukarıda bahsi geçen 7 ağazeyi, makamları ve çeşitli çalgıları icat eden kültür-medeniyet kahramanlarından 7 hükemanın öğrencileri Şit, Sukrat ve Kelan sırasıyla miskal, keman ve tanburu icat ederler. Daha sonra Sukrat'ın öğrencilerinden Kebir ile arasında geçen bir diyalogda Kebir musikinin ne olduğunu sorar ve Sukrat, Araf Suresi'nin 143. Ayetinde geçen "Len Terani" ifadesine bir telmih yaparak ona cevap verir. Ayete göre Musa Allah'ı görmek ister, Allah da "Len terani" yani "Beni göremezsin" şeklinde cevap verir. Sukrat bu ifadeyi, ağazenin ve tanburun sesinin görünmezliğini anlatmak için kullanmaktadır. Tanburun ne söylediğini ise ancak "erbab-ı kemâl" anlar. Bu ifade ile tanburun ilahi bir gizli bilgiyi aktardığı ve bu bilginin ancak olgun insanlar tarafından anlaşılabilceği kast edilmektedir.

Kainatta her şeyin zıttı ile var olması gibi yukarıda örneklerini verdiğim ilahi sırrı söyleyen çalgıların kutsandığı efsanelerin karşıtı olarak, çalgıya şeytani nitelikler yükleyen efsaneler de anlatılagelmiştir. Bu iki zıt kutbun aralarındaki sebep-sonuç ya da öncüllük ilişkisini daha detaylı şekilde tartışılmayı da makalenin sınırlılığı dışında bırakarak konu ile ilgili örnekler vermekle yetineceğim.

Halk ve yönetici gruplar arasındaki çatışmada ezilen halkın sesi olarak sembolleşen çalgı mitolojik-dini karakterdeki pek çok anlatmada şeytan icadı olarak gösterilmiştir. Örneğin; ney ve satarın yaratılışını Adem'in yaratılışı ile ilişkilendiren efsanelerde (Öger, 2008: 681) Adem baki dünyadan bu çalgıları çalıp ibadetten uzaklaştığı için kovularak fani dünyaya gönderilir, buraya da sazını götürmek için Allah'a yalvarır ve bu isteği kabul olunur, ancak dünyada da 12 ay boyunca çaldığı satarın sesinden tüm mahlukat mest olup işlerini yapamaz hale gelince saz çalmayı bırakır. Yine aynı efsanenin bir varyantında (Öger, 2008: 681) Adem'den sonra Havva da yaratılır ve Havva Adem'in çaldığı satarın sesinden etkilenecek ona yakınlaşır, ikisi birlikte sürekli satar çalıp eğlenerek ibadetten uzaklaştıkları için Allah meleklere satarı baki dünyaya götürmelerini emreder. Bu anlatmalarda çalgılar tüm dünyevi arzuların da üzerinde toplandığı insanı ibadetten ve çalışmadan uzaklaştıran bir simge şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Karakalpak efsanesinde (Fedakar, 2008: 416-421) ise Korkut'un, kopuzu doğru şekilde yapma bilgisinin Şeytan'ın elinde olması ve yine bir diğer efsanede (Yardımcı, 2015) dutarın sesinin güzel çıkmasının sırrı karşılığında deliklerden birine Şeytan'ın kendi isminin konulmasını şart koşması efsanelerde çalgının şeytani niteliğine vurgu yapan unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Doğa-İnsan İlişkisi

Bilgi, insan uygarlığının temellerini oluşturan en önemli kavramlardan biridir. Tarihin her döneminde bilgiye sahip kişi, diğer insanların nezdinde farklı bir özellik kazanmıştır. Sınırsız bilgiye sahip olmanın ise tanrısal varlıklara özgü olduğu düşünülmüştür. İnsanlar arasından bazıları Tanrı'nın bilgisinin bir kısmına nüfuz edebilir ve nüfuz ettiği miktarda Tanrı'nın konumuna yaklaşmış olur. Dolayısıyla insanların tanrılarla temas kurabilmesi için bu kutsallığa sebebiyet veren bilgiye nüfuz etmeleri gerekmektedir. Doğa, Tanrı'ya has bu bilgeliği simgeleyen bir unsurdur dolayısıyla doğa ile ilişki kurma Tanrı ile kurulan ilişkiye eşdeğerdir (Güray, 2010: 123). Doğa ile böylesi bir ilişkinin müzik unsurları üzerinden kurulması da pek çok anlatmada olduğu gibi çalgıların ortaya çıkışı ile ilgili efsanelerde de yer almaktadır.

İnsanın, özellikle erken döneminde doğa ile kurduğu ayrılmaz ilişki ve tüm hayatını onu gözlemleyerek yönetmesi; müziği ve çalgıları tasarlarken de hem doğadaki hayvan ve bitkilerin çıkardığı seslerden ilham alması hem de kullanacağı malzemeyi doğadan temin etmesi ile sonuçlanmıştır.

Haberleşme ve avcılık gibi işlevsel sebeplerle ortaya çıkmış olduğu düşünülen doğadaki sesleri taklit etme arayışı ayrıca doğadaki her şeyin bir ruhu olduğuna inanan animist dünya görüşü ile yakından bağlantılıdır. Bir sesi taklit etmek, aynı zamanda o sesin doğal kaynağında bulunduğu inanan ruhla bağlantıya geçmek anlamına gelir.

İnsanların doğadaki çeşitli sesleri taklit edecek müzik aletleri yapmaları ya da çalgıların çıkardıkları sesleri doğadaki seslerle örtüştürmeleri de efsanelere konu olmuştur. Örneğin Uygur efsanesinde Efrasiyap rebabı has bahçede dinlediği bir kuşun sesini taklit etmek üzere icat etmiştir (Öger, 2008: 685). Tanburi Küçük Artin'in musiki ilminin doğuşu ile ilgili naklettiği efsanede (Popescu-Judet, 2002: 79-90) de üç yüz yıl yaşayan Feridun hükema bir dalın üstüne konmuş, segah, düğah ve rast ağazelerini eden, Multanca çençuni isimli bir kuş görür. Dalı ve kuşu resmeden Feridun bir saz yapar, adını çençuniye koyar, daha sonra bu sazın ismi çenge dönüşür.

İkinci durum ise Kambarkan efsanesinde (Dıykanbayeva, 2004: 384-385) görülmektedir. Tilkinin kurumuş bağırsaklarını bir ağaç dalına gererek yaptığı çalgıya ad koyamaz ancak bir gün kırlarda gezerken "komuz kak" adlı otun rüzgarda uğuldayarak ses çıkardığını duyar ve çalgının sesini bu otun sesiyle örtüştürerek çalgısına "komuz kak" adını verir.

Doğa-insan ilişkisi çalgıların hangi malzemeden yapıldığını ve neden o malzemeden yapıldığını anlatan efsanelerde de görülebilmektedir. Çalışmada incelediğimiz efsanelere baktığımızda çalgıların tellerinin neden bağırsaktan yapıldığını anlatan bir efsane kalıbının olduğu ortaya çıkmaktadır. Pek çok farklı topluluktan derlenmiş, farklı çalgılarla ilgili efsanelerde (Öger, 2008: 685; Dıykanbayeva, 2004: 384-385; Özgür, 2006: 5) ormanda herhangi bir sebeple ölmüş ve ağaç dallarında asılı kalmış kuş, tilki, geyik gibi hayvanların bağırsaklarının rüzgarla gerilerek çeşitli sesler çıkardığını gören kahramanlar aynısını uygulayarak gırcek, komuz, kanun gibi çalgıları icat ederler.

İnsan Simgeselliği

İnsanın yaratılmışların en kıymetlisi olarak Tanrı'nın suretinden yaratıldığı ve bir mikrokozmos olarak teşekkül ettirildiği görüşü pek çok inanç sisteminin temel taşlarından biridir.

İslam mistisizmindeki Allah-insan-evren anlayışı ile benzeşen noktalar bulunan Hinduizm'deki bir yaratılış anlatısına göre insan yaratıldığında ateş, konuşma haline gelir ve ağızın içine girer; rüzgar, nefes haline gelir ve burun deliklerinin içine girer. Güneş, görme haline gelir ve gözlere girer; Gök, işitme organı haline gelir ve kulakların içine girer. Otlar ve ağaçlar, saçlar haline gelir ve derinin içine girer. Ay, düşünce haline gelir ve yüreğin içine girer. Ölüm sonsuzluğun verilmesi haline gelir ve göbeğin içine girer. Sular, tohumlar haline gelir ve tenasül uzvunun içine girer (Göktaş; 2009: 297) Böylece insan kainatın küçük bir modeli olarak karşımıza çıkar.

Bu görüşü Antik Çağ düşünürlerinin öğretilerinde de bulmak mümkündür. M.Ö. 4. yüzyılda ortaya çıkan Stoacı görüşe göre insanın da kainatın da ruhu ve bedeni vardır. Öyleyse insan ruhu ve bedeni, kâinattan bir parçadır. Bu takdirde insan küçük bir kainattır. Bu bakımdan Stoacılar da evren, içinde insanın en üstün yere sahip olduğu kademeli bir düzeni öngörür ve insan evrenin amacıdır. Yani insan evrenin merkezidir (Göktaş; 2009: 296).

Hristiyanlık ve Yahudilik'e göre ise Âdem, Allah'ın ideal tipi olarak, diğer varlıklar arasında, ayrı bir yere oturtulmuştur. Tekvin'de, diğer varlıklar için "iyi", insan için "çok iyi" sıfatının kullanılması, bunun yanında diğer varlıkların hiçbirine verilmeyen "Tanrı suretinde ve şeklide" yaratılma özelliği onun üstünlüğüne işaret etmektedir. Topraktan yaratılan insan kalıbına, bizzat Tanrı'nın kendi ruhundan üfürmesi, kendisinde maddi ve manevi güçlerin birleşmesine sebep olmuştur (Göktaş; 2009: 297).

İslam'da ise benzer şekilde topraktan yaratılan Adem'e ruh bizzat Allah tarafından üfürülmüştür (A'raf, 12-14; Rahman, 14; Bakara, 30). Böylece insan toprak gibi maddi, ruh gibi manevi iki temel prensibin birleşmesi sonucu insan olmuştur ve Allah'ın yarattığı en büyük değerdir. Diğer yaratıklara nisbetle daha mükemmel yaratılmış, ve daha üstün değerlerle donatılmıştır.

İslam tasavvufunda da insan, özüyle Allah'ı, kalıbıyla varlığın tümünü temsil etmektedir. Bu yüzden insana küçük kâinat denmiş, insan kainatın küçük bir modeli olarak nitelendirilmiştir.

Tıpkı topraktan yaratılan ve ruhu Allah tarafından üflenen Adem gibi çalgı da ağaç ya da toprak gibi somut malzemelerden yapılmıştır ve ancak insan ruhu ile varlığını tamamlayabilir, yani Tanburî Küçük Artin'in naklettiği gibi "sazın canı sazendedir" (Popescu-Judetz, 2002: 90-92). Muhtemeldir ki bu sebeple çalgının ortaya çıkışı ile ilgili anlatılarda insan ve kainat sembolizminin yeri büyüktür.

Tanburî Küçük Artin tarafından nakledilen tanbur ile ilgili efsanede insanın ruhu nasıl ki araç olarak bedenini kullanırsa, aynı şekilde tanburun ruhu da insandır ve

insan tanburu ilahi bilgiyi nakletmede ve kendini ifade etmede bir aracı olarak kullanmaktadır. Efsanede bu sebeple tanburun küçük kainat olan insanın vücudundan esinlenilerek oluşturulduğu söylenmektedir. Tanburun; teknesi insanın başına, sapı vücuduna, perdeleri gırtlığına teşbihtir. Dört teli yürekteki dört damara, beşinci ise nefese teşbihtir. Nasıl ki insanda yedi felekiyatın tümü görünmekte ise, tanburda da yedi felekiyatın tamamı bu şekilde görünmektedir. Tanburun teknesi arza, kolu semaya, telleri felekiyata, nim perdeler de buruciyata, perdelerin kat kat bağları da derecelere teşbihtir. Parmakların perdeler üzerinde gezmesi de felekiyatların burçdan burca gezmesi ve ağaze etmesine teşbihtir. Bu anlatımla tanbur insana benzetilirken, küçük kainat olarak ifade edilen insana benzemesi sebebiyle aynı zamanda kainatı da üzerinde barındırmaktadır.

Neyin icadıyla ilgili olarak anlatılan Hz. Muhammed'in ilâhî bir sırrı Hz. Ali'ye söyledikten sonra Ali'nin bu sırrın mânevî ağırlığına dayanamayıp onu susuz bir kuyuya bağırıldığı ve daha sonra bu kuyudan çıkan kamışlardan her rüzgâr estiğinde bu sırrın etrafa yayıldığı yolundaki menkıbe de Mevlânâ'nın felsefesinde neyi, "İnsan-ı Kâmil" in, yani belirli aşamalardan geçerek olgunlaşmış insanın sembolü olarak görmesi ile yakından ilgilidir. Dinlediği ilahi sır ile içi yanarak boşalmış, bağı dağlanarak delik-deşik edilmiş, geldiği yerin özlemiyle yanıp tutuşan bu saz Mesnevi'nin başlangıcında Mevlânâ tarafından belirtildiği gibi kamışlığa dönmek ister (Uludağ, 2004: 253):

"Dinle neyden çün hikayet etmede

Ayrılıklardan şikâyet etmede"

Yine neyin ortaya çıkışını anlatan Uygur efsanesinde (Öger, 2008: 681) satar çalgısı insanın sureti iken, ney insanın boğazını simgelemektedir ve yürekte gelip boğazdan çıkan ses insanın boğazına girerek üzüntü vermektedir. Ney ile ilgili efsanede insan suretinde olduğu söylenen satarın ortaya çıkışını anlatan Uygur efsanesinde (Öger, 2008: 681) ise aksakallı bir ihtiyar satar yapmak isteyen delikanlıya satarın insanın sureti olduğunu, çalındığında sesin kalpteki otuziki damar sayesinde otuz iki kulağa yerleştiğini söyler. Delikanlı da dut ağacını keser ve insan suretinde satar yapar, otuz kulak ve kalp telini sağlamlaştırıp padişahın huzuruna çıkar.

Artin'in musiki ilminin doğuşu ile ilgili naklettiği efsanede (Popescu-Judetz, 2002: 79-90) de Hut hükema kendi eylediği şehirde yaşayan tıknaz ve boyunsuz, kısa ve topukları buduna yapışmış, başı gövdesine yapışık bir adam görür ve Tulum çalgısını o adamdan esinlenerek icat ederek bu sazı yedi ağazenin ölçülerinden ahenk eder.

Maragalı Abdülkadir'in edvarında naklettiği, udun ortaya çıkışını anlatan bir efsanede (Bardakçı, 1986: 116-117) ise Adem Peygamber'in torunu Lâmeş, oğlunun ölümü üzerine cesedini bir ağaca asar ve ceset kurduktan sonra o ağaçtan oğlunun suretinde bir çalgı yapar ve ud bu şekilde icat edilmiş olur.

Çalgıların insan suretinde yapılmasının yanında insanların çalgılara dönüştüğü efsaneler de bulunmaktadır. Örneğin; Rize'den derlenen bir efsaneye (Mirazlı Saral, 2006: 80) göre iki sevgili, ailelerinin zulmünden kaçarken Allah'a "saz olup söyleşelim" diye dua eder ve limon ile selvi ağacına dönüşürler, bu ağaçlardan da kemençe ve yayı yapılır.

SONUÇ

Çeşitli kitap, makale ve lisansüstü tez çalışmalarında yaptığım taramalar sonucu ulaştığım Türk kültüründe çalgıların ortaya çıkışı ile ilgili 26 adet efsane metninin ele alındığı bu makalede efsaneler; tematik olarak "Bireysel Acı ve Sıkıntıların İfadesi", "Toplumsal Acı ve Sıkıntıların İfadesi", "Çalgının Kültür-medeniyet Kahramanları Tarafından İcat Edilmesi", "İlahî Sır ve Çalgı İlişkisi", "Doğa- İnsan İlişkisi" ve "İnsan Simgeselliği" başlıkları altında gruplandırılmıştır.

Tek bir kaynaktan beslenmek yerine, efsanelerin yaratımında ya da aktarımında mitolojik, dinî, tarihî ya da hayalî unsurlardan birden fazlası birlikte kullanılmış olabileceği göz önünde bulundurularak çalışmaya konu olan efsanelerin hangi kaynaklar üzerine kurulu olduğu konusundaki sınıflandırma ise efsanenin kurgusunda öne çıkan kaynağa göre yapılmıştır. Buna göre; mitolojik kökene bağlanabilecek olan 4 adet, tarihi kökene bağlanabilecek olan 9 adet, dini kökene bağlanabilecek 2 ve hayali kökene bağlanabilecek 1 adet efsanenin yanında; 5 adet efsanede mitolojik ve dini, 1 adet efsanede ise tarihi ve dini, 1 efsanede ise tarihi ve hayali, 2 efsanede ise dini-hayali unsurların bir arada kullanıldığı görülmektedir.

Makale kapsamında incelediğim efsanelerde yaratılışı anlatılan çalgıların pek çoğunun sözlü halk anlatmalarının icrasında kamlık, ozanlık, bahşılık, jırvalık, haycılık ve âşıklık geleneğinde icracıya eşlik eden dombıra, kıl kopuz, kopuz, komuz, çathan gibi çalgılar ve tasavvufi sanat müziğinde ayinlere eşlik eden ney ve tanbur gibi çalgılar olması; yukarıda belirlenen temalarla birleşince bir anlam kazanmaktadır.

İnsan; yaratıcı gücünü sergilediği ilk alanlardan olan çalgı yapımında, ürettiği çalgılara çağın ve toplumun koşullarına göre farklı farklı anlamlar yüklemiş, çalgıların tasarımını göksellikten dünyeviliğe, şeytanîlikten ilahîliğe uzanan kozmogonik ve mitolojik bir simgesellikle örmüştür.

Ozanların kendi kişiliklerinde hem halkın, hem de bireyin duygu ve düşüncelerini ifade etme aracı olarak çalgıyı kullanmaları hem kutsal hem de şeytanî olana gönderme yaparken, kültür-medeniyet kahramanları tarafından icat edilen ve ilahî sırrı söyleyen çalgılar tasarımlarıyla da insan ve evren simgeselliğini ve doğa-insan ilişkisini üzerlerinde taşımaktadırlar. Efsanenin herhangi bir uygulamaya geçerlik kazandırma işlevini düşünecek olursak tüm bu semboller yumağının müziği ve onun etrafında şekillenen pratikleri geçerli kılmaya hizmet ettiğini söylemek mümkündür.

KAYNAKLAR

- AÇA, Mehmet (2005). "Kültür-Medeniyet Kahramanları" ve Türk Müzik Aletlerinin Ortaya Çıkışı Hakkında Teşekkül Etmiş Bazı Efsaneler" *Milli Folklor*, Yıl:12, Sayı:45, ss.43-51.
- AYVAZOĞLU, Beşir (2012). *Ney'in Sırrı*. İstanbul: Kapı Yay..
- BARDAKÇI, Murat (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yay.
- BORATAV, Pertev Naili (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ERGUN, Metin (1997). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi* I. Cilt. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- FEDAKAR, Pınar (2008). *Karakalpak Efsaneleri (İnceleme-Metinler)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÖKTAŞ, Mehmet (2009). "Şeyh Galip'in 'Hoşça Bak Zatına Kim Zübde-i Alemsin Sen' Mısraı Bağlamında İnsanın Mahiyetine Dair" *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi* Cilt-Sayı: 11-2, ss. 289-308.
- GÜRAY, Cenk (2010). "Semâ'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir" *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Sayı:56, ss. 123-152.
- DIYKANBAYEVA, Aygerim (2004). *Kırgız Efsaneleri Üzerinde Bir Araştırma (İnceleme-Metinler)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- LUTHI, Max (1995). "Masalın; Efsane, Menkabe, Mit, Fabl ve Fıkra Gibi Türlerden Farkı" Çev. Sevengül Karasubaşı. *Milli Folklor*. Sayı: 25, ss. 66-68.
- MİRAZLI SARAL, Yasemin (2006). *Doğu Karadeniz Bölgesi Denizcilik Folkloru Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- OSPANALİYEVA, Bibigül (2011). *Kazakistan'ın Jambıl Bölgesi Efsaneleri (İnceleme-Metinler)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- OĞUZ, Öcal. EKİCİ, Metin vd. (2010). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yay.
- ÖGER, Adem (2008). *Uygur Efsaneleri Üzerinde Bir Araştırma (İnceleme-Metinler)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZGÜR, Zeliha (2006). *Kanun Çalgısının Üretim Aşamaları ve Yapımında Kullanılan Ahşap Malzemenin Seçimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- POPESCU-JUDETZ, Eugenia (2002). *Tanburi Küçük Artın (A Musical treatise of the Eighteenth Century)* İstanbul: Pan Yay.
- YARDIMCI, Mehmet. "Geleneksel Kültürümüzde Saz ve Zile Kopuzu" <http://www.mehmetyardimci.net/img/files/akademik21.pdf>, Erişim Tarihi: 04.06.2015.
- ZARİPOVA ÇETİN, Çulpan (2009). "Usak Yaprakları (Kaval yaprakları)" *Tatar Geleneksel Çalgılarının Halk Edebiyatındaki Görünüşleri*. Karadeniz-Blacksea-Chornoye More, Sayı:3.

FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN MAZURKA OPUS 24 No.1 FORM ANALİZİ

Hasan Ali DAĞLI*

ÖZET

Mazurkalar, 16.yy da Polonya'nın Ortadoğu'sundaki Bialowieza orman bölgesinde yaşayan Mazurlar tarafından ortaya çıkarılan ve kısa sürede tüm orta Avrupa'ya yayılan, günümüze kadar ulaşmayı başarmış bir Polonya halk dansı ve şarkısı türüdür. Müzikal bağlamda anonim formda olan bu türün, günümüze kadar ulaşmasında birçok bestecinin büyük katkısı olmuştur. Bu bestecilerin en başında, ikisi tamamlanmamış 58 mazurkayı tekrar ele alıp, yeniden besteleyen Frederic Chopin gelmektedir. 1810 yılında Polonya'da dünyaya gelen ve daha çok solo piyano eserleri besteleyen F.F.Chopin, kariyeri boyunca vatan sevgisini ve özlemini, mazurka ve polonez türü üzerinde yaptığı çalışmalar vasıtası ile ifade etmiştir. Makalenin konusu bağlamında F.F.Chopin tarafından bestelenen toplam 64 ölçüden oluşan, Op.24 No.1 mazurka örneği, form analiz yöntem ve teknikleri ile incelenmiş, tüm müzikal unsurlar açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Frédéric François Chopin, Mazurka, Piyano, Form Analiz.

FORM ANALYSIS of FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN MAZURKA OPUS 24 No.1

ABSTRACT

Mazurka is a genre in Polish folk dance and music. Being introduced by Mazurs who lived in Bialowieza, in the 16th century, Mazurka spread all over the central Europe in a short time and reached the present day. Various composers have made a major contribution to the sustenance of this originally anonymous genre. Among all these composers, F.F. Chopin, having rehandled and recomposed 58 mazurkas, two of which were incomplete, is the most significant one. Chopin, who composed many songs for solo piano, expressed his love and longing for his country through his works on mazurkas and polonez. This study aims to analyse F.F. Chopin's Op. 24 Number 1 which is comprised of 64 measures, as a Mazurka example, using methods and techniques of form analysis and through the explanation of all its musical elements.

Keywords: Frédéric François Chopin, Mazurka, Piano, Form Analysis.

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

GİRİŞ

Mazurkalar; 16.yy da Polonya'nın orta doğusunda bulunan *Mazurlar* tarafından çıkan ve kısa sürede, önce Polonya Sarayına, oradan da tüm Avrupa'ya yayılan, 3 zamanlı ve vurgusu 2. zamanda olan Polonya halk şarkısı ve halk dansı türüdür. Tema ve konu bağlamında Mazurkalar, Polonya'daki yoksul çiftçilerin gündelik hayatındaki neşe, eğlence ve hüznelerini anlatır. Polonyalı olan Chopin tarafından zaman içerisinde tekrar ele alınarak bestelenmiş mazurkalar, geleneksel yapısı itibari ile etkileyici bulunmaktadır (Say, 2012: 337).

Romantik dönemde yoğun ulusalcı akım ile başlayan ve yüzyılın sonuna doğru bestecilerin yerel müzikal formlara yöneldiği görülmektedir. Bu yaklaşım ile ritmik ve melodik özellikleri koruyan, ancak dönem müziğinin gerekliliği olan stilizasyon yöneliminden geri kalamayan Chopin, ikisi tamamlanmamış 58 mazurkayı yeniden besteleyerek, Polonezler ile başladığı Polonya folklorunu, klasik müzikle bütünleştirme amacını mazurkalar ile sona erdirmiştir (Say, 2012: 337). Ancak dans biçiminde bestelemiş olduğu bu çalışmalar, hiçbir zaman gerçek danslara eşlik etmek için kullanılmamıştır.¹

Chopin, eserlerini polifonik yapıda değil, homofonik yapıda sergilemiştir. Genel olarak mazurka ezgileri uzun ve çok süslüdür (Selanik, 1996: 188). Üç vuruşludur ve esas vurgu ikinci ve üçüncü vuruşlarda gelmektedir (Cangal, 2011: 81).



Şekil 1. Mazurka Tartımı

Geleneksel şekli ile mazurkalar, kısa bir giriş bölümü ile başlayıp, başka tonlardan oluşan toplam üç bölmeden oluşmaktadır. Ortada başka bir tonda olan trio ya da sadece bir bölme bulunur. Birçok dans müziğinde olduğu gibi ana ezginin başında kısa bir giriş bulunmaktadır (Say, 2012: 337).

Form bağlamında mazurkalar birleşik Üç Bölmeli Şarkı (lied) formundadır.² Üç Bölmeli Şarkı formlarını Cangal şu şekilde açıklamıştır:

"Çoğunlukla birinci ve üçüncü bölmeleri birbirinin aynı ya da benzeri olan üç dönem *Üç Bölmeli Şarkı Formu*'nu oluşturur. Şarkı formları içinde en çok sevileni ve kullanılanı bu formdur. Genellikle dönemler sekizer ölçülüdür. A (8 ölçü) B (8 ölçü) A (8 ölçü)"

¹ Chopin, *Klasik Müzik Koleksiyonu* (2002), İstanbul, Boyut Yayın Grubu, s. 96.

² Yaşar Üniversitesi Müzik Kompozisyon Bölümü Öğretim Görevlisi Dr. Füsün Köksal'ın basılmamış *Form Analiz Ders Notlarından* aktarılmıştır (2014).

Bu çalışmada analizi yapılacak olan “F.F Chopin Mazurka Op.24 No:1” adlı eser, form analiz yöntem ve teknikleri ile incelenecek, sınıflandırılacak ve önemli olan müzikal unsurlar belirtilecektir. Eserin formal bağlamda özeti şu şekildedir; Eser üç bölmeli olup, *sol minör* tonundadır. Birinci bölme (A) ile gösterilmiştir. *Sol minör* ve ilgili majör olan *Si bemol majör* tonlarındadır. İkinci bölme, birinci bölmenin analizinde “B” harfi gösterildiği için karışıklık olmaması adına “C” harfi ile belirtilmiştir. Bu bölme ilgili majör olan *Mi bemol majör* tonundadır. Son yani üçüncü bölmeye geçişte (A), ikinci bölmenin son ölçüsünde, enarmonik modülasyon kullanılmış ve *Sol minör*ün dominantına bağlantı yapılarak *Sol minör* tonuna geçilmiştir. Birinci bölmenin kısaltılmış röprizi ile *Sol minör* tonunda sonlandırılmıştır. Eser ve eseri oluşturan bölmeler hakkında daha detaylı bilgi, çalışmanın devamında belirtilecektir.

Eserin Bölme, Periyod Yapıları ve Analizi

“A” Bölmesi ve Periyod Yapısı

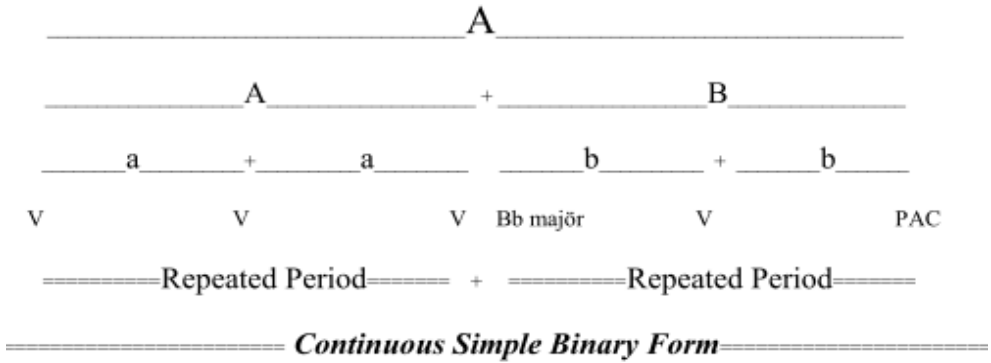
Eserin A bölümü, form bağlamında “Continuous Simple Binary” (Devam eden ikili büyük periyod) dir. 16 ölçü+16 ölçü şeklinde iki büyük periyodun bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. 1. ölçüden 17. ölçüye kadar olan kısım “A” periyodu, 17. ölçüden 33. ölçüye kadar olan kısmını ise “B” periyodu olarak adlandırılabilir. Ayrıca daha detaya inilecek olunursa, A ve B periyodları da, 8’er ölçüden oluşan toplam 4 tane küçük periyoddan oluşmaktadır. Bunların ilk periyodunu “a”, 2. periyodu yine “a”, 3. periyodu “b” ve 4. periyodu da “b” şeklinde adlandırmak mümkündür. Bu durumdan da anlaşılacağı gibi birbirini tekrar eden periyodlardan bahsedildiği açıkça bellidir. Bu form, “Repeated Period” (Tekrar eden periyod) olarak adlandırılmaktadır.

Armonik bağlamda ise ilk iki periyod yapısı, *Sol minör* tonundadır ve periyodlar dominant derecede yani yarım kadans ile bitmiştir. Diğer iki periyod ise *Sol minör*ün ilgili majörü olan *Si bemol majör* tonunda olup, 4. periyodun sonuna kadar dominant yani yarım kadans ile bitmiş, son olan 4. periyod ise tam kadans ile bitmiştir.

Son olarak göze çarpan ilginç bir husus ise, eserin ilk periyodunda karşılaştığımız makamsal yaklaşımdır. Bu periyodda, Türk müziği makamlarından olan nikriz makamının oluşumunu sağlayan “nikriz beşlisine” rastlanmaktadır. Bu makamsal tematik yaklaşım F.F.Chopin’in birçok eserinde karşımıza çıkmaktadır.

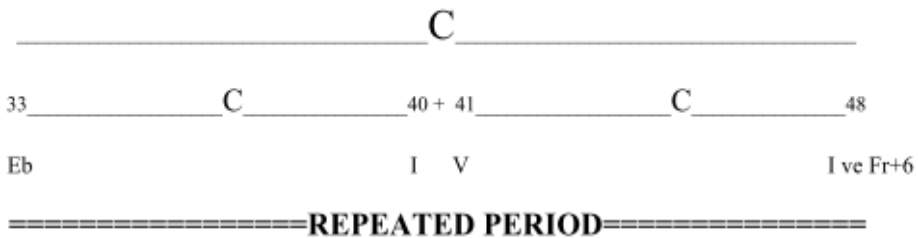


Şekil 2. Nikriz Beşlisi

“A Bölmesi”**“C” Bölmesi ve Periyod Yapısı**

Eserin periyodları ve bölümleri arasında karışıklığa neden olmamak için “B” olarak adlandırılması gereken bu bölüm, C bölümü olarak adlandırılmıştır. Bu bölmenin periyod yapısı “Repeated Period”dan oluşmaktadır. 8 ölçü+ 8 ölçü şeklinde birbirini tekrar eden iki periyodun bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. 33. Ölçüden 41. Ölçüye kadar olan kısım “C” periyodu, 41. Ölçüden 49. Ölçüye kadar olan kısmı ise bir önceki periyodun tekrarı olduğundan yine “C” periyodu olarak adlandırılabilir. Bu durumdan da anlaşılacağı üzere birbirini tekrar eden periyodlardan bahsedildiği bu örnekte de açıkça bellidir. Bu form, “Repeated Period” olarak adlandırılmaktadır.

Armonik bağlamda ise birbirini tekrar eden iki periyod, *Mi bemol majör* tonundadır. Periyodlar dominant derece ile başlayıp, tam kadans ile bitmiştir. Ancak tekrar eden 2. periyodun son ölçüsünde *Mi bemol majör* (tam kadans) ile bitirilip, Fransız Artık Altılısı yani V/IV fonksiyonu ile enarmonik modülasyon yapılarak, bir sonraki bölmenin tonu olan *Sol minör*ün V. derecesi yani dominantı olan re fonksiyonuna geçilmiştir. Bu enarmonik modülasyon, *Mi bemol majör*den *Sol minöre* geçiş için kullanılmıştır.

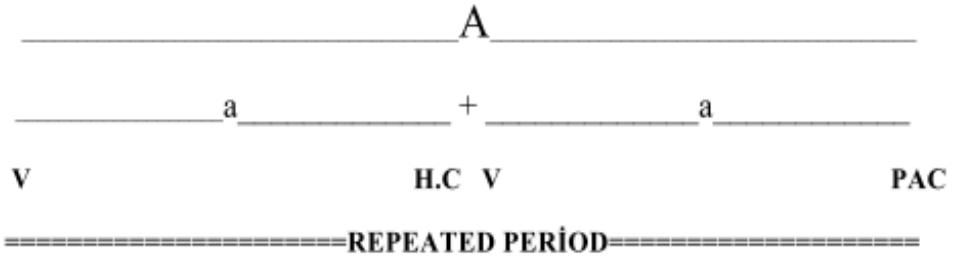
“C Bölmesi”

Kısaltılmış “A” Bölmesi ve Periyod Yapısı

Eserin son kısmı olan bu bölme, A bölümünün 1. periyodunun tekrarı şeklindedir ve *Kısaltılmış Röpriz* olarak adlandırılır. Bu bölme, 49. ölçü ile başlayıp, eserin son ölçüsü olan 64. ölçüyü kapsamaktadır. 8+8 şeklinde birbirini tekrar eden iki küçük periyoddan oluşmaktadır. Bu sebeple periyod formu “Repeated Period” olarak düşünülür.

Armonik bağlamda incelenecek olursa, bu kısaltılmış röpriz bölümü yine A bölümündeki gibi dominant derece ile başlayıp, ikinci ölçüsünde toniğe geçmektedir. En son periyodun sonu haricinde yarım kadans kullanılmıştır. Bölmenin en son ölçüsünde tam kadans yapılarak tonikte yani *Sol minör*de bitirilmiştir.

“A Kısaltılmış Röpriz Bölmesi”



SONUÇ

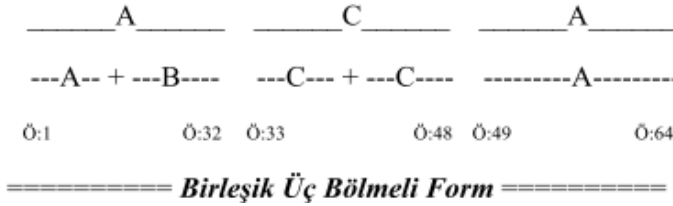
Formal bağlamda eser “Birleşik Üç Bölmeli” formda, $\frac{3}{4}$ ’lük ve *Sol minör* tonundadır. Eserin bütünü 64 ölçüden oluşmaktadır. 1. ve 32. ölçüler arasında olan kısım, eserin A Bölmesi, 32. ve 49. ölçüler arasında olan kısım, eserin C Bölmesi ve 49. ve 64. ölçüler arasında olan kısım eserin son bölümü olan A Bölmesinin kısaltılmış röprizi olarak kurgulanmıştır.

1. bölme olan A bölümü, *Sol minör* ve *Si bemol majör* tonunda 16 ölçü uzunluğunda 2 adet periyoddan oluşmuştur. İlk periyod *Sol minör*, ikinci periyod ise ilgili majör olan *Si bemol majör*dür.

2. bölme olan C bölümü, *Si bemol*ün IV. (subdominant) derecesi olan *Mi bemol majör* tonunda 8’er ölçü uzunluğunda birbirini tekrar eden 2 adet periyoddan oluşmuştur. Bu noktada, *Si bemol*ün *Mi bemol majör* tonunun V. derecesi yani dominantı olduğunu da vurgulamak gerekir.

3. bölmede A bölümünün ilk 16 ölçüsüne yani ilk periyoda röpriz yapılmıştır. Bu durum, A bölümünün tamamının röpriz edilmesini değil, kısaltılarak ilk 16 ölçüsünün oluşturduğu ilk periyoda röpriz yapıldığını göstermektedir.

“F.F Chopin Mazurka Op.24 No:1”



Armonik bağlamda genel olarak, eseri oluşturan bölmelerden; A bölümü sırası ile *Sol minör-Si bemol majör*, C bölümü *Mi bemol majör* ve son bölüm olan A kısaltılmış röpriz bölümünün *Sol minör* olarak tasarlandığı görülmektedir. Diğer bir husus, eserin genel anlamda akor kurgusunun yedili akorlar ya da yedili akorlara altıncı derecelerin eklenmesi üzerine kurgulanmış olmasıdır.

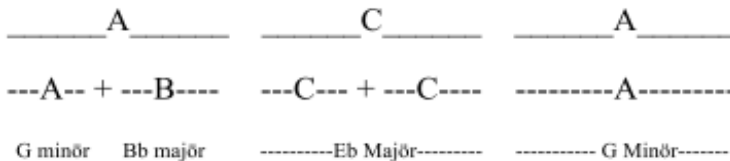
Periyodlar da genel olarak V. yani dominant derece ile başlatılmış ve toniğe bir sonraki ölçüde gelinmiştir. Tonik hep geciktirilmiş ve armonik bağlamda esere gizemli bir hava hissi katmıştır. Ayrıca eserin armonik kurgusu “Common Chord” (ortak akor) modülasyonu ile geliştirilmiştir. Bu durum *Sol minör-Si bemol majör- Mi bemol majör* ve *Sol minöre* dönüş şeklindedir. Buradaki ortak durum, her bir periyod yapısında ilgili tonun alterasyonlarına bir sonraki periyod ya da bölümde yeni bir alterasyonlu sesin eklenmesi ve sonunda enarmonik modülasyon ile *Sol minöre* bağlanmasıdır.

Son olarak göze çarpan ilginç bir husus ise, eserin ilk periyodunda karşılaştığımız makamsal yaklaşımdır. Bu periyodda, Türk müziği makamlarından olan nikriz makamının oluşumunu sağlayan “nikriz beşlisine” rastlanmaktadır. Bu makamsal tematik yaklaşım F.F.Chopin’in birçok eserinde karşımıza çıkmaktadır.



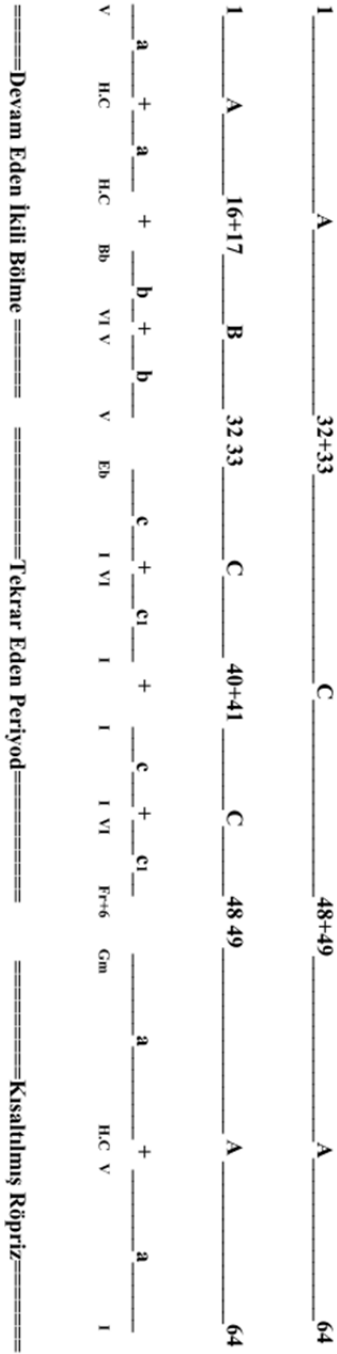
Şekil 3. Nikriz Beşlisi

“F.F Chopin Mazurka Op.24 No:1”



ESERİN FORM VE ARMONİK YAPISININ ŞEKLİ ANALİZİ

"F. F. Chopin Mazurka Op. 24 No: 1"

FORMAL VE ARMONİK ANALİZ ŞEKLİ

Frédéric François Chopin Mazurka Opus 24 No.1 Partitürü³

Vier Mazurkas.

14. *Lento*, M.M. $\text{♩} = 108$. Fr. Chopin, Op. 24. N^o 1.

p rubato

dolce

con anima

breve.

p

s. 7292

³http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP142718-PMLP02282-FChopin_Mazurkas_Op.24_KullakEd.pdf

The image displays three systems of musical notation for Frédéric François Chopin's Mazurka Opus 24 No.1. Each system consists of a piano (right) staff and a bass (left) staff. The first system includes dynamics such as *cresc.*, *p*, *riten.*, and *dim.*. The second system is marked *a tempo*. The third system includes *sempre più p* and *pp*. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

KAYNAKLAR

- CANGAL, Nurhan (2011). *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
 HODEIR, Andre (2011). *Müzikte Türler ve Biçimler*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
 SAY, Ahmet (2012). *Müzik Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
 SELANİK, Cavidan (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
 ULRICH Michels, GUNTER Vogel (2013). *Müzik Atlası*, Çev: Semih UÇAR, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Diğer Kaynaklar

- F.F. Chopin *Klasik Müzik Koleksiyonu* (2002), İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
 Yaşar Üniversitesi Müzik Kompozisyon Bölümü Dr. Füsün KÖKSAL *Form Analiz Ders Notları* (2014) İzmir.
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP142718-PMLP02282-FChopin_Mazurkas__Op.24_KullakEd.pdf.

İZMİR'DEKİ MAKEDONYA GÖÇMENLERİNDE TAPANİ (BANDO) GELENEĞİ

Gülşah ŞENGÜL*

ÖZET

Anadolu'dan Balkanlar'a, Balkanlar'dan Anadolu'ya yaşanan göçler kültür etkileşimlerini, kültürlerin dinamikliğini sağlamıştır. Göçmenler Türkiye'ye yerleşme sürecinde zaman zaman zorluklar yaşasa da hep bir arada kalmayı başarmışlardır. Makedonya'nın Delçova ve Titoveles bölgesinden gelip İzmir'e yerleşen göçmenlerin incelendiği bu çalışmada ele alınan bölgeler; Çiğli, Nergiz, Demirköprü, Maltepe, Çamdibi, Yeşilova, Gültepe, Mersinpınar ve Levent olarak belirlenmiştir. Buradaki göçmenler hep birlikte geleneksel kültürlerini yaşatmışlar ve günümüze kadar getirmişlerdir. Yaşayan kültürleri doğum, düşün ve ölüm gibi ritüellerde daha belirgin görülmektedir. Göçmen kültürünün bir parçası olan Tapani adı verilen orkestra düşünlerin vazgeçilmezidir. Makedonya'dan göçen müzisyenlerle İzmir'de yetişen müzisyenler Tapaniyi oldukça geniş kitlelere hitap edecek şekilde yaşatmışlardır.

Anahtar Kelimeler: Makedonya, Delçova, Titoveles, İzmir'de göçmen düşünleri, Tapani

TRADITION of TAPANİ (BAND) in MACEDONIA IMIGRANTS in IZMIR

ABSTRACT

Migration from Anatolia to Balkan, Balkan to Anatolia, cultural integration provided the dynamism of cultures. Immigrants had always managed to stay in-one, however they had some difficulties while they were settling to Turkey. In this article, that is limited to Izmir in Turkey, generally we are examining immigrants from Delçova and Titoveles in Macedonia. We take Çiğli, Nergiz, Demirköprü, Maltepe, Çamdibi, Yeşilova, Gültepe, Mersinpınar and Levent from Izmir. Immigrant in this districts all together, they keep the culture alive and bring it to present. Living cultures can be seen easily from ritual like birth, death, and weddings. Tapani (Band), which is the part of the immigrants culture, is irreplaceable. Musicians came from Macedonia and musicians grew up in Izmir keep the Tapani alive in such a way that to address to large crowd of people.

Keywords: Macedonia, Delçova, Titoveles, Immigrants weddings of Izmir, Tapani

* Ege Üniversitesi DTM Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü mezunu.
gulsahsengul1993@hotmail.com

GİRİŞ

Tapani adı verilen orkestra geleneğinin özne olarak alındığı bu çalışmada, Makedon göçmenlerinin Türkiye'ye göçü, beraberinde kültürel öğelerin taşınması ve sürdürülmesi ele alınacaktır. Kültürel göçe dair tarihi bilgilere ilgili literatür taranarak ulaşılmıştır. Evren ve örneklem olarak Makedonya'nın Delçova ve Titoveles bölgesinden gelip İzmir'e yerleşen göçmenlerin yaşadığı Çiğli, Nergiz, Demirköprü, Maltepe, Çamdibi, Yeşilova, Gültepe, Mersinpinar ve Levent semtleri belirlenmiştir. Çalışmanın İzmir bölgesi özelinde ele alınmasındaki temel neden, ilgili alanlarda o kültürün bir parçası olarak katılımlı gözlem yapılması ve yorumlama olanaklarının bulunması olarak ifade edilebilir. Konu hakkındaki bazı bilgilerin edinilmesi için kaynak kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Öncelikle dokusunu ve göç sürecini daha iyi anlamak açısından Makedonya hakkında kısa bilgiler vermek yararlı olacaktır.

Bir balkan ülkesi olan Makedonya, tarihte birçok devlet ve imparatorluğun sınırları içinde olmuştur. 542 yıl Osmanlı İmparatorluğu hâkimiyeti altında kalan bölgede, birçok Türk izine rastlanmaktadır. Özerk Cumhuriyet Makedonya, Yugoslavya Sosyalist Federatif Cumhuriyeti'nin iç savaflara girdiği dönemde bağımsızlığını ilan etmiştir. Eski Yugoslavya'nın dağılmasıyla *çok-etnikli* ve *çok-kültürlü* yapının oluşum süreci başlamıştır (Koledarov, 1977: 294). Gelişen süreçte bölgede; Makedonlar, Gotlar, Bizanslılar, Romlar, Arnavutlar, Germenler, Venedikliler, Hunlar, Avarlar, Bulgarlar, Peçenekler, Uzlar, Kuman-Kıpçaklar, Hırvat, Sloven, Boşnak, Slavlar/Sırp, Yunanlılar ve en son da Osmanlı döneminde iskân edilen çeşitli Türk toplulukları varlık göstermiştir (Hoffman, 1977: 464). Makedonya Cumhuriyeti'nde en yaygın dinler Ortodoksluk ve İslam'dır. Ülkede Müslümanların büyük çoğunluğunu Arnavutlar oluşturmaktadır. Müslüman Makedonların Hıristiyanlardan ayırt edilmek için kendilerine Torbeş dedikleri ve günümüzde de bu şekilde anıldıkları bilinmektedir.

Makedonya

Sözcük anlamı *çeşit, çeşni* olan Makedonya, adına yakışır şekilde etnik çeşitlilik barındırmaktadır. Makedonya 14. yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı Devleti'nin hâkimiyetine girerek Türkleştirilmeye başlamıştır. Fakat bir görüşe göre "Türkler Hunlardan beri Makedonya'da yaşarlar" (Işık, 2003: 1). Kemal Vatan'ın, Makedonya'daki Türk izlerinin çoğunlukla Osmanlı döneminden kaldığını belirten bir görüşü, "Osmanlı'nın İstanbul'a girmeden ve Anadolu'nun tümünde birliği sağlamadan Balkanlar'a yerleşmeye başladığı dikkate alınırsa bölgedeki Osmanlı izleri daha iyi anlaşılır" (2015: 378).

Makedonya'nın dağılmasıyla ilgili görüşlere gelince;

Sürgevil ve Özgün, "Makedonya bölgesi, 19. yüzyıl Avrupalı diplomatların kullanmayı çok sevdiği sihirli kelime olan *Avrupa Göç Dengelerinin* çatıştığı kriz merkezlerden birisi haline gelmiştir. Bundan dolayı bölge bir anlamda bu güçler tarafından kendi lehlerine parçalanmaya başlamıştır. Abdülhamit yönetimi bu durum

karşısında güçlü bir politika izleyemez. Böylece Makedonya ve çevresinde mektepli subay yoğunlaşması ve gözlerinin önünde yaşanan Makedonya sorununa olan ilgileri hürriyetin ilanına yol açacak faaliyetlere girişmelerine fırsat vermiştir” (2012: 209).

“Yugoslavya’da Tito’nun işbaşında kaldığı 1945-1980 dönemi, her bakımından ülkenin altın yıllarıdır. Yönetimin uluslara eşit mesafeli yaklaşımı benimsemesi ve azınlıkların haklarını koruyacak önlemler alması, ülkedeki etnik gerilimin ortadan kalkmasını sağlamıştır” (Rahman, 2012: 11).

Oran ise, Alman işgalinin başladığı 1941’den savaşın sona erdiği 1945’e kadar geçen 4 yıl içerisinde, Yugoslavya sınırları içerisinde yaşayan uluslar birbirleriyle kıyasıya mücadele etmişlerdir. “Tito 1948’den sonra Arnavutluk’la bozuşur ve Batı dünyasıyla (bu arada Balkan Paktı bağlamında Türkiye’yle) ilişkiye geçer, bunun sonucu olarak da 51- 52 öğretim yılında Türk okulları açılır ama yabancılaşan Türk toplumu güvenini yitirdiği için Türkiye’ye göçe başlar. 62’de baskıcı içişleri bakanı Rankoviç görevden alındığında, artık Türkler eskisi gibi yüzde 25 değil, çok azalmışlardır. Dolayısıyla, sorun olmaktan çıkmışlardır” (1993: 134).

Makedonya’da Azınlıklar

Arnavutlar, Sırp, Romanlar, Ulahlar, Makedonya’da ve Romanya’da yaşayan etnik gruplardır. “Torbeşler: Makedonya’nın dağlık bölgelerinde yaşayan Müslümanlardır. Makedonca konuşurlar. Literatürde *Slav Müslümanlar* olarak geçerler. Kendilerini Türk olarak kabul ederler. Türkler: Makedonya’daki Türklerdir. Daha çok Doğu Makedonya’da yaşarlar. Fakat Osmanlı hâkimiyetinde, Makedonya sınırları içinde kalan her yere yerleştirildikleri için ikinci büyük topluluktur” (Işık, 2003: 4).

Makedonya’da Türkler

“Osmanlı Devleti 14. yy ikinci yarısından itibaren Balkanlara yönelir. Osmanlı’nın Mudanya’yı almasıyla Rumeli sahilinden geçişle, Osmanlı’nın Balkanlar üzerine uyguladığı iskân politikaları Türklerin Balkanlara yerleşimini hızlandırır. Balkanlara Türkmenler ve Yörükler yerleştirilir. Bölgeye yerleştirilen Türkmen ve Yörükler Anadolu’dan dillerini ve kültürlerini de getirmişlerdir” (Işık, 2003: 4). 16. yüzyılın sonunda Balkanlara hâkim olan Osmanlı imparatorluğu bölgenin büyük bölümünü Türkleştirmeyi de başarır.

17. yüzyılın başlarında Osmanlı’nın Balkanlar üzerindeki hâkimiyeti zayıflamaya başlamıştır. 17. yüzyılın sonlarına doğru kaybedilen savaşlar ve topraklar sonucunda ters göç başlar” (Işık, 2003: 6). 1789 Fransız İhtilali Makedonya’da da milliyetçilik hareketlerini başlatır. 1912-1913 Balkan savaşları sırasında Makedonya; Bulgarlar, Sırp ve Yunanlar arasında paylaşılır. Birinci Balkan Savaşı Makedonya’nın Ege’nin ve Trakya’nın büyük bölümünün kaybı ile sonuçlanırken, “1913’te Osmanlı Devleti kayıplarını telafi etse de çoğunluğu Makedonya’ya ait beş ili (Selanik, Manastır, Kosova, Yanya ve İşkodra) kaybeder” (Saatçi, 2002: 68). Böylece 542 yıl süren Osmanlı egemenliği son bulur.

Balkanlardan Türkiye'ye Göçler / Balkan Savaşları Sırasındaki Göç

Yapılan zulümlerden kurtulmak göçlerin başlıca sebebi olarak açıklanabilir. Osmanlı Devleti'nin dini hoşgörüsü yüzyıllarca konuşulmuş ve takdir edilmiştir. Osmanlı ve balkan halkı dini inançlarını bir arada rahatça yaşama imkânı bulmuşlardır. Aynı hoşgörüyü savaş sırasında, Bulgarlar göstermemiş ve elde ettikleri topraklarda Türkleri ve Pomakları din değiştirmeye zorlamışlardır. Ekonomik sebepler de göçün önemli nedenleri arasında yer almaktadır. Savaş sırasında Yunan hükümeti Müslümanların mal ve emlakini Hıristiyan halka dağıtmaya başlamıştı. Yunan hükümetinin bu uygulaması Romanya, Bulgaristan Sırbistan'daki Müslümanlar için de geçerli olmuştu" (Hall, 2003: 21).

Osmanlı göç etmek isteyen halka yardım gemileri göndermiş, göçler deniz yoluyla yapılmış ve ulaştıkları limanlar İstanbul, İzmir ve Antalya olmuştur. "Balkan savaşlarından sonra Makedonya'daki Türk kültürü, Osmanlı hâkimiyeti altında oluşan, yeni koşullar biçiminde yaşayan kültürün bir aksamıdır. Bu kültür, birçok bakımdan baskı, işkence ve zorbacılığa karşın, günümüze kadar canlı bir kültür olarak varlığını korumaktadır" (Öcalan, 2002: 176).

Atatürk Dönemindeki Göç ve İskân

İlk dönemde göçmenler (1923-1933) çoğunlukla *serbest göçmen* olarak kabul edilmiş, ikinci dönemde (1934-1938) gelenler ise *iskânlı* olarak gelmişlerdir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti tüm olanaklarını Yunanistan'dan gelen mübadil Türklerin göç ve iskânı için seferber etmiştir. Bu sebeple Balkan ülkelerinden gelecek göçmenlerin iskân işlemlerinin devlet yoluyla gerçekleşmesi mümkün değildir ve Balkanlardan gelecek Türk göçmenlerden sadece serbest göçmen olma şartını kabul edenlere ülkeye yerleşme izni verilmiştir.

1930'lu yıllardan sonra Türklerin Balkanlarda giderek rahatsızlığını dile getirmesi üzerine kayıtsız kalınamamış ve iskân hareketi başlamıştır. Bu dönemdeki göçmenler de aynı şekilde ilk olarak İstanbul ve İzmir'e gelmişlerdir. Fakat Doğu Anadolu, Akdeniz, İç Anadolu ve Trakya'nın nüfus yoğunluğu oldukça düşük seviyedeydi. "Dolayısıyla muhacir iskân planı için Trakya'nın tümü, Akdeniz'in ova ve yayla bölgeleri, İç Anadolu'nun sulama imkânı bulunan yerleri ile Doğu'da ziraat ve hayvancılığa uygun bölgeler öncelikli olarak değerlendirilmeliydi. Nitekim Trakya'nın tümü değerlendirildi. Bu yerleşimler Edirne, Kırklareli, Tekirdağ ve Çanakkale olmuştur. Doğuya yönelik iskân faaliyetlerine karşılık göçmenlerin bir kısmının bölgede kalmadığı, iskân hakkından vazgeçmek uğruna batıya döndüğü dikkati çekmektedir" (Cumhuriyet Gazetesi, 1935: 3).

"1939-1950 yılları arasında göçlere izin vermeyen Yugoslavya hükümeti, 1950'den sonra sınırları gayri resmi olarak açtı. Prof. Dr. Sabahattin Zaim'in *Son Yugoslav Muhacirler* adlı raporunda belirttiği gibi 1953 yılında Yugoslavya ile yapılan Balkan Paktından sonra göçe müsaade edildi. 1950-1958 yılları arasında

Yugoslavya'dan Türkiye'ye 104.372 göçmen geldi (Işık, 2003: 8)". Hasan Basri Öcalan, "Bugün Makedonya'nın neresine giderseniz gidin, bu kültürün bir anıtına, güzel Türkçemizin etkisine, zengin örf ve adetlerimizin bir izine varırsınız" (2002: 179) şeklinde ifade etmektedir.

İzmir'e 1950-1960 Döneminde Göç Eden Makedon Türkleri

Makedon Türklerinin İzmir'e serbest göçmen olarak gelişleri 1950 ve 1960 yıllarıdır. Serbest göçmen olmaları sebebiyle geldikleri tam tarih, geliş yerleri ve yolları hakkında kesin bilgi bulunmamaktadır. Makedon Türkleri Makedonya'nın Üsküp, İştıp, Tito-Veles, Delçova şehirlerine bağlı köylerden gelip Ege bölgesinde özellikle Manisa Akhisar ve İzmir'e yerleşmişlerdir.

Çalışmada ele alınan İzmir'deki göçmenler çoğunluk olarak; Gültepe, Mersinpinar, Yeşilova, Çamdibi, Nergiz, Demirköprü, Maltepe, Şemikler, Çiğli bölgelerinde bulunmaktadır. Buradaki göçmenler çoğunlukla 1950 ve sonrasında, Balkanlarda yaşadıkları zorluklar sebebiyle göç kararı almışlardır. İzmir'e geldiklerinde onları bekleyen bir ev bir iş yoktur. İskân zamanı geçmiştir ve hayatlarını kendi imkânlarıyla kurmak zorundadırlar. Daha öncesinde göçen bir akraba, bir tanıdık onlar için önemlidir. Bu yüzden aynı bölgelerde toplanmış olmaları doğal bir sonuçtur. Bu birlikteliğin diğer bir doğal sonucu da yanlarında getirdikleri kültürü -yerleştikleri bölgeye taban tabana zıt da olsa- yaşatma arzusudur.

Makedon Müziği

Bireysel müzik ve toplu müzik olarak iki başlık altında, toplu müzikler ise Calgija (ince saz), Davul-Zurna ve Tapani (bando) olarak 3 grupta incelenebilir.

a. Bireysel Müzik

Bireysel müzik Balkan savaşları öncesinde genelde köylerde çobanların bir grup oluşturmaksızın yaptığı müzik olarak tanımlanabilir. Bu müzik içinde yer alan Supelka (kalın flüt), duduk ve gayda Makedonya'da bireysel olarak çalınan en yaygın çalgılardır. "Balkan savaşlarından sonra köylerine dönen çobanlar, askeri bandolarda öğrendikleri çalgıları köylerine getirmişlerdir. Savaş sonrası özellikle Osmanlı hâkimiyetinden sonra bölgedeki karışıklık, yaşanan göçler ve artık çobanlık yapmak yerine işçi olan insanlar nedeniyle Makedonya'nın ekonomik durumundaki değişim bireysel müziğin önemini yitirmesine neden olmuştur. Makedon Türkleri Türkiye'ye gelmeden çok önce bireysel müzik bitmiştir. Bu nedenle Türkiye'deki Makedon Türkleri arasında örneğin gayda, duduk çalan görülmez" (Işık, 2003: 17).

b. Toplu Müzik

- Calgija (ince saz) grubu

"Yazılı kaynaklarda Calgija grubunun Balkanların Osmanlı'nın egemenliği altında olduğu dönemde, Osmanlı müzik kültürünün etkisiyle oluştuğu belirtilir.

Calgija Makedonya'da restoran, kafe gibi kapalı yerlerde çalınan şehir müziği içinde yer alır. Ud, cümbüş, kanun, daire, kemaneden oluşur. Düğünlerde ve sünnetlerde çalınır. Repertuarında Osmanlı'nın hafif klasik şarkıları (longa, peşrev), şehir şarkıları (türkü), marşlar, Çingene dansları, gelenekten özellikle *Kasapska Oro* yer alır. Calgija grubu Türk müziğindeki usullerden ve makamlardan yararlanır. Özellikle Hicaz, Saba ve Uşşak eserlerden çalar. 20. yüzyılda bu gruba klarnet eklenirken, grup 1930' larda akordeon ve darbuka ile son şeklini alır" (Timothy, 2000: 979).

- Davul-zurna

Makedonya'da Titoveles, Üsküp, Tetovo, Ohrid bölgesinde yer alan müzik topluluğundan biridir. Makedonya'ya özgü iki Zurla (zurna) iki Tapan (davul) dan oluşan bir gruptur. Bu grup genelde bu bölgedeki kasabalarda yaşayan Rom müzisyenlerden meydana gelir. "Aziz günlerinde, düğünlerde, Müslümanların sünnet ve bayramları ile İslam takviminin kutsal günlerinde çalarlar" (Timothy, 2000: 976).

Ali Şengül'le yapılan görüşmede varlıklı ailelerin Üsküp'ten davul-zurna getirttiklerini daha sonra İzmir'de de davul-zurna çalan ekiplerinin oluştuğunu belirtmiştir. Şenlikler bazen tek davul çift zurna bazen de çift davul çift zurna ile yapılmıştır.

- Tapani

Makedonca *tapan* davul, *Tapani* davullar demektir. Makedonlarda klarnet, trompet, trombon, saksafon, trampet ve davuldan oluşan gruba *Tapani* denir. Aynı zamanda Tapani'ler, bandonun göçmenlerin halk dilinde kullandığı isimdir. Hilmi Kavadarlı ile yapılan görüşmede "Tapan tek bir davul demektir, Tapani ise bir grup çalgıdır. Tapani'ler geldi dediğimizde müzisyenlerin geldiğinden bahsederiz" görüşü bu durumu desteklemiştir.

Sakip Orçun Songelen ile yapılan görüşmede de "Tapan, tupan; Makedonca, Bulgarca, Boşnakça, Sırpça olmak üzere Slav dillerinde davul demektir. Tapani'ler klarnet, trompet, trombon, saksafon, trampet ve davuldan oluşan bando grubudur" sözleriyle desteklemiştir. Makedonya'da Tapani gruplarının ortaya çıkışı 1800'lere dayanır. Balkan savaşları sırasında ordudaki bandolarda çalgılar öğrenilmekteydi. Balkan Savaşlarından sonra müzisyenler, orduda öğrendikleri çalgıları kendi köylerinde düğünlerde çalmaya başlamışlardır. Askere gitmeden önce ise köylerinde gayda ya da zurla çalarlardı.

Askeri bando düzeninde olduğu gibi Tapani'lerde de üflemeler çalgısal hiyerarşide ilk sırada bulunurlar. Sonrasında vurmali çalgılar (trampet, davul gibi). Tapani de tıpkı askeri bandolarda olduğu gibi ayakta durup belli bir sırada gezinerek çalınır. Bu durum bando ile etkileşimin göstergesidir.

"İzmir'de yeni nesil müzisyenlerin şehir bandolarına girmesinden sonra zaten yabancı bir kelime olan Tapani yerine bandonun kullanması normaldir" (Işık, 2003: 19). Yine de kendi kültürlerinin içinde göçmenler, Tapani demeyi tercih etmektedirler.

Eski dönemlerde düğünlere sadece Tapani'ler gelirken günümüz koşullarında Tapani, daha çok orkestranın içindeki ek grup olarak bulunmaktadır. Elektronik koşullar olmadan sadece sazların meydana getirdiği Tapani'ler, gelenekselliği olabildiğince sürdürmektedir.

Evlence; kız istemeye başlayıp, nişan, çeyiz alma, kına gecesi, gelin alma ve düğün ile devam eder. Makedonya göçmeni bir aileden kız alınıyor ise bu merasimlerin tümünde Tapani'leri görmek mümkündür. Bunlarla beraber özellikle sünnet törenleri başta olmak üzere, asker eğlenceleri, doğum günleri, 6 ay kınası gibi diğer geleneklerin içinde de Tapaniyi görmek mümkündür. Davul zurnanın da günümüz şenliklerinde yer aldığını görmekteyiz. Tapani olarak üzerinde durulacak geleneklerin çoğunda davul-zurna da kullanılmaktadır. Fakat göçmen ailelerden edinilen bilgiler üzerine, Tapani daha çok enstrümanla, daha eğlenceli bir hava kattığı için davul zurnadan daha çok kullanılmaktadır. Tapani çağırmak istemeyen aileler; çeyiz alma, gelin alma, sünnet çocuğu gezdirme gibi durumlarda genellikle davul-zurna çağırırlar. Kına gecesi, düğünde veya sünnet düğününde ise Tapani'lerin yerini orkestralar alır. Ancak istisnalar dışında ele alınan bölgelerin tümünde, bahsedilen geleneklerde en çok Tapani'ler vardır.

İzmir'deki Makedon Türklerinde Müzik

1950-60 döneminde Türkiye ye göç etmeye başlayan Makedon Türkleri arasında müzisyenler de bulunuyordu. Makedonya'da ince saz ve davul zurna Üsküp ve Titoveles'e özgü gruplar iken, Delçova, Tapani (bando) grupları ile ünlüdür. Delçova bölgesinden gelen müzisyenler İzmir'e geldikten sonra grup kurma aşamasına geçmişlerdir. İlk Tapani grubunu 1959 yılında Osman Çiçek ve Mehmet Kurtuldu kurar (Kardeşler Bandosu). Makedonya'dan getirdikleri çalgılarla kurmuşlardır. Makedonya'dan gelen, Balıkesir'de ikamet eden müzisyen Recep Üstün 1961'de İzmir'e yerleşmesiyle ilk kuşak Tapani müzisyenlerini yetiştirmiştir. Bu Tapani grubunda trompetlerde Mehmet Kurtuldu, Recep Üstün, klarnette Şevket Can akordeonda Bilal Şen, trampette Cafer Gülay, davulda Mehmet Sevgili vardı. Bu grup 1982 yılında dağılana dek İzmir'in en popüler grubu oldu" (Işık, 2003: 21). Ahmet Pehlivan 1978'de Makedonya'dan İzmir'e gelip burada Tapani grubu kurmuştur. Babası da müzisyendir ve 1962 yılında Makedonya'da klarnet çalarak başlamıştır. İzmir'e geldiğinde var olan Tapani grupları 3-4 tane parça çalmaktadırlar. Çamdibi Bandosunu kurmuş, Makedonca şarkıları öğretmiş, popüler olmuşlar ve günümüze kadar gelmişlerdir.

Işık'ın araştırmasına göre "1970'li yıllardan itibaren İzmir dışında bulunan Makedon Türklerinin yerleşimlerine giden İzmirli gruplar gittikleri yerlerdeki müzisyen adaylarını da etkileyerek bando müziğinin yayılmasını sağladılar. Buna örnek olarak Manisa'da Aytunç Matracı ve arkadaşlarından kurulan Gurbet Kuşları Kuşlubahçe'de kurulan ilk bando grubudur. Kardeşler bandosu Gurbet Kuşları'nın

yetişmesinde önemlidir. Kardeşler bandosunun dağılmasından sonra Gurbet Kuşları en az Kardeşler Bandosu kadar Makedon Türkleri arasında popüler bir grup haline gelir. Aytunç Matracı'nın İzmir'e yerleşmesinden sonra 1987 yılında dağılan Gurbet Kuşları'nın yerine 1990 yılında *Aytunçlar* adında yeni bir grup kurulur. Klarnet, trompet, saksafon, klavye ve bas gitardan oluşan grup yeni neslin İzmir'deki ilk orkestrasıdır" (2003: 25).

Daha sonra usta-çırak ilişkisi ile yetiştirilen yeni müzisyenlerle Tapani grupları çoğalır ve yayılır. Tapani (bando) İzmir ve çevresinde hangi bölgeden göç ettiği fark etmeksizin popüler bir grup haline gelir. Tapani grubundaki müzisyenler Makedon Türklerinin özelemlerini giderdiği için Türkiye'de Makedonya'dakinden daha fazla itibar görmüşlerdir. "Müzisyenlik Makedon Türklerinde genelde Delçova'dan gelenlerle özdeşleşir. Delçova'dan gelenlerin müziksel faaliyetleriyle başlayan Çamdibi'nin bu konudaki popülerliği, diğer bölgelerden gelenleri zamanla buraya çeker. İlk müzisyen kahvesini Çamdibi'nin merkezinde klarnetçi İbrahim Nalbant açar" (Işık, 2003: 26). Burası, müzisyenlerin toplandığı, bir araya geldiklerinde çaldıkları bir yer haline gelir. Müzisyenler akşamları işten önce ya da iş olmadığı zamanlarda toplanır. Müzisyen tutmak için gelenler onları müzisyen kahvesinde bulabilir. Şu anda da müzisyenler kahvesi hala aynı şekilde kullanılmaktadır. Gittiğinizde müzisyenlerin çoğunu burada bulmanız mümkündür. Genellikle Tapani'leri yapılacak olan eğlence için tutmak isteyen aileler müzisyenler kahvesine gelip burada grup ile anlaşılır ve belirlenen tarihte görüşmek üzere ayrılırlar.

Tapani

- Çalgı Öğrenme / Trampet Çalarak Başlama

"Düğün çalgıcısı olmaya küçük yaşlarda heveslenen çocuklar bu işe trampet çalarak başlar. Çevresindeki müzisyenleri izleyerek ve yakınlarından yardım alarak trampette 7/8lik çalmayı öğrenirler. Küçük yaşlarda bunu öğrenen trampetçi çocuklar yakınlarının grubunda çalarken yaşı büyüyünce (14-15) başka gruplarda çalarlar" (Işık, 2003: 30). Buna örnek kişi olarak; Çamdibi bandosunda yer alan trampetçi Yusuf, 1980 yılında trampetle başlamıştır. 1985 yılında trompete geçmiştir. Aytunç Matracı sayesinde Belediye Bandosuna girmiştir. Bu sayede de askerliğinde askeri bandoda görev almıştır. Böylece trompeti geliştirmiştir ve hala da Çamdibi Bandosunun Trompetçisidir.

- Ustadan Öğrenme

Usta önce klarneti tanıtır, sonra usta ile çırak sırt sırta vererek durur. Bunun sebebi çırağın ustanın parmaklarını görmemesi içindir. Usta klarnetten tek tek sesleri çalar, onunda tekrarlamasını ister. Buna örnek kişi olarak Sakıp Songelen klavye ile müzik hayatına başlamıştır. Fakat daha sonra Aytunç Matracı'nın öğrencisi olmuştur. Nerede çalışırsa yanına gitmiş ve kendini geliştirmiştir. Şu anda da hem orkestra hem de Tapani olarak çeşitli eğlencelerde çalmaktadırlar. Ayrıca Çamdibi Bandosundaki

saksafoncu Kadir Ziya Çiçek de usta çırak ilişkisi ile öğrendiklerini halen yeni yetişen müzisyenlere aktarmaktadır. Çiçek, kendisiyle yapılan görüşmede Tapani gruplarının sayıca artmasından çekinen ustaların, ekonomik kaygılarla bildiklerini öğretmekten sakındıklarını belirtmiştir. Daha sonrasında var olan Tapani gruplarının sayısı artan talebi karşılamaya yetmeyince, ustalığını ispatlamış müzisyenler öğrenci yetiştirmeye karar vermişlerdir. Şu an Kadir Ziya Çiçek'in 70-80 öğrencisi vardır hatta bunlar içinde bazıları konservatuvar eğitimi almaktadır.

- Repertuar Öğrenme

"Çırak, düğüne gidene kadar 7/8'lik düz horaları öğrenmelidir. 2/4'lük 5/8'lik ve 12/8'liğin versiyonlarını, bundan sonra düğünlerde geçişleriyle öğrenmeye başlar. Bu geçişler örneğin 7/8'lik başlayan bir parçada *hora kaldırıldığı* zaman 7/16'lığa geçiş şeklindedir" (Işık, 2003: 31).

İZMİR'DEKİ MAKEDON GÖÇMENLERİNDE TAPANİ

Kız İsteme

Kız istemeye giderken Tapani'lerle gidilir, kız isteme merasimi tamamlandığında Tapani'lerle birlikte eğlence başlar. Kız isteme evde yapılırken eğlence evin bahçesinde veya sokakta yapılmaktadır.

Çeyiz Alma

Çeyiz almaya da Tapani'ler ile gidilir. Kız evinde türküler çalar, hora başlar. Kız evinden çeyizin götürüleceği eve kadar Tapani çalmaya devam eder. Mesafe uzaksa çeyizin bulunduğu kamyonu Tapani de biner ve konvoy eşliğinde çalgı sürer. Düğün evine gelindiğinde burada da Tapani çalar horalar oynanır. Erkekler eşyaları taşır, bayanlar oynamaya devam ederler. Taşıma işlemi bittikten sonra ise kadınlar çeyiz sermeye başlar ve hora erkekler ile devam eder.

Nişan

Nişan merasimleri genellikle yine kız evinde gerçekleştiği için kız evinin önünde Tapani'lerle eğlence yapılır. "Nişanın nasıl ve ne zaman yapılacağı ya söz kesiminde ya da söz kesiminden bir süre sonra aileler tarafından belirlenmektedir" (Turan, 2014: 185).

Kemal Vatan Makedonya'daki bir nişandan şöyle bahsetmiştir:

"Erkek tarafı gelin adayının nişanda giyeceği elbise ile hazırlamış oldukları hediyeleri bohçalarlar. Erkek tarafının kadınları bohçaları ve baklava tepsisini kız evine götürürler. Buna karşılık da kız evi erkeklerle havlu, kadınlara başörtüsü gibi hediyeler verir. Kız evi için dayreler (defler) tutulur. Dayre eşliğinde şarkılar türküler söylenir, horalar oynanırdı. Erkek evinde ise davul zurna ya da Tapani eşliğinde eğlence yapılır. Eğlence gündüz başlar geceye kadar devam ederdi. Horalar oynanırdı. Tüm köye de şerbet dağıtılırdı" (2015: 89).

Günümüzdeki nişanlar da bu şekilde sürmektedir. Fakat kadınlar da erkekler de daha eğlenceli buldukları için giderek Tapani'ye yönelmişlerdir. Bu durum deflerin ve davul zurnanın yok olduğunu değil, Tapani'nin daha fazla tercih edildiğini göstermektedir.

Kına Gecesi

Kına geceleri Tapani'lerin en yaygın olarak görüldüğü yerdir. Orkestraların geri planda kalıp, geleneğe uygun şekilde Tapani'lerin ön planda olduğu gözlenmektedir. İzmir'deki Makedon göçmeni bir ailenin kına gecesi, kız evinde düzenlenen yemeğe saat 18.00 civarında Tapani'lerin gelmesi ile başlar. Tapani'ler çalar ve yemekteki düğün halkı hemen horaya başlar. Tapani'lerin yemeği hazırlanır, onlar da yorulunca yemeğe otururlar. Yemek biter ve Tapani'lerin yine çalması beklenir. Düğün başlamıştır, gelin ve damat daha çıkış yapmamıştır. Gelin ve damat çıkar dans ederler ve oyun havaları başlar bu durum daha sonra yerini horaya bırakır. Gecenin ilerleyen saatlerinde kına çıkarmak için hazırlıklar başlar.

Kına çıkarma oldukça önemlidir. Daha günler öncesinden kimin çıkaracağı, kimin kına yakacağı gelinin annesi tarafından belirlenmiştir. Genellikle kınayı gelinin kız kardeşi çıkarır. Eğer kız kardeşi yoksa teyzenin çıkardığı da görülmektedir. Kınayı ise mutlu evliliği olan hala ya da yengeler yakar. Kına çıkarken tüm bayanlar şalvarlarını giyerler. Geleneksel kostümlerine 'şalvar' demektedirler. Oldukça gösterişli olan bu şalvarlarıyla beraber ellerinde mutlaka birer pullu mendilleri vardır. Kına çıkarken 'Geldi Gelin Kınası, Oğlan Oğlan, Şen Ola Düğün' türküleriyle horalar oynanır, bitince kına yakılır. Hora sürerken gelinin annesi tüm bekar kızların boyunlarına eşarp atar. Kınayı çıkaran kişinin ve kınayı yakacak olan kişinin eşarpları oyali olur. Kına yakıldıktan sonra gelin testi kırma geleneğini yerine getirir. Testi kırarken çalan türkü genellikle *Ramo Ramo*'dur.

Kına Yıkama

Gecenin sonunda düğün halkı dağılır. Sandalyeler toplanır, Tapani gitmez ve kına yıkanacak alana gitmek için hazır bekler. Kına yıkama işlemi eskiden erkek evinde gerçekleşirken, günümüzde belirlenen mekanlarda da yapılabilmektedir. Tapani gidilecek yere kadar çalmaya devam eder. Varıldığı zaman horalar oynanmaya başlar. Bu bir süre devam ettikten sonra damat gelinin kınasını yıkar ve hora devam eder.

Gelin Alma

Gelin alma merasiminde ise damat tarafını davul zurnayla da Tapaniyle de görmek mümkündür. Eskiden davul zurnalarla hora oynanıyorsa da günümüzde Tapani daha eğlenceli bulunmaktadır. Gelin çıkarmada duygusallık ön planda olsa da Tapani düğün havasına girmeye yardımcı olur. Geçmiş dönemlerimizde Tapani, kız evinden düğün alanına kadar devam ediyorsa da günümüz koşullarında salon düğünleri ön planda olduğu için bu gelenek giderek yok olmuştur. "Gelin almaya gidecek olan gelin alayına *Svatovi* denilir" (Turan, 2014: 187). "Makedonya'da gelin

almaya at arabaları ile gidilir. Köy meydanında toplanan gelin alayı, önde bayrak ile evin önünde üç tur atarlar. Kız tarafı ve köylüleri, gelen alayı evlerine alıp yedirip içirirler. Yemeklerini yedikten sonra tekrar köy meydanına toplanırlar. Köy meydanında horalar oynanır, eğlenilir. Gelin anne babasının elini öper ve evden çıkar, at arabasına bindirilir. Erkek evine gelince damat gelini kucağına alıp at arabasından indirir. Gelinin üzerine bereket olsun diye şeker, buğday ve madeni para saçılır” (Vatan, 2015: 90).

Düğün

Çalışmanın bu bölümünde Makedonya’da yapılan düğünlere ve göçmenlerin kendi içlerindeki kültürel farklılıklara yer verilecektir. Şu ana kadar anlatılan merasimlerin tümü genel bir tanım olarak *düğün* olarak adlandırılmaktadır. Bu yüzden Makedonya’daki düğün adı verilen şenlikler ile İzmir’deki göçmenlerin evlenme pratiklerini içeren eğlenceler detayları ile anlatılacaktır.

Makedonya’da Düğünler

İsmet Davutoğlu ile yapılan görüşmede edinilen bilgilere göre Makedonya’da çeyiz, kına gecesi, gelin alma, düğün yemeği ve gecesinde yapılan eğlencelerin tamamı ‘düğün’ olarak adlandırılmaktadır. Düğün pazartesi günü başlayıp perşembe gecesi bitmektedir. Davutoğlu, düğünden sonra da sürdürdükleri merasimler olduğunu ancak merkezinde Tapani’ler yer almadığından, Tapani bulunmayan noktaları konu sınırlarının dışında bıraktığını belirtmiştir. İzmir’deki düğünlerde belirli tarih aralıklarıyla düğün merasiminin tamamlandığı görülmektedir. Bunun dışında Makedonya’da kına gecesinde gelin ve diğer kişilerin şalvar giymesinde farklılık görülmektedir. Çünkü Makedonya’da İzmir’de olanın aksine bekar kızlar değil, evlenmiş olan kadınlar şalvar giymektedirler. Bekârlar şalvar giymezler.

Titoveles’den Gelen Göçmenlerde Düğünler

Titoveles’den gelen Makedon Türkleri yoğun olarak İzmir/Nergiz’de yaşamaktadırlar. Makedon göçmenleri bir arada yaşadıkları mahallede düğünlerini yaparlar. Düğün, evlerinin kapısının önünde olur. Akrabalarıyla beraber oturdukları için herkesin tek tek çağırılmasına gerek duyulmaz. Eskiden özellikle düğün yemeği hazırlanırken, herkes evinde pişirdiği yemeği düğün evine getirirdi günümüzde bir aşçı tutulmaktadır ve her düğünde pişirilen yemekler standart hale gelmiştir. Bunlar; mercimek çorbası, kuru fasulye, pilav, cacık, salata ve irmik helvasıdır.

Kapının önüne akşamüstü sandalyeler konulur. Ortamın ışıklandırılması yapılır. Bu sırada çalgıcılar evde yemek yerler. Çalgıcılardan sonra misafirlere evde yemek ikram edilir. Akşamüstü saat yediye kadar süren yemekten sonra evin bulunduğu sokağın başından itibaren Tapani’ler çala çala evin önüne doğru gelirler. Evin önünde gelinin annesi bütün çalgıcıların boyunlarına birer havlu koyar. Akşam sekiz civarında

da mekân kadın ve erkeklere olmak üzere ikiye ayrılır. Kadın tarafına orkestra erkek tarafına Tapani tutulur. “Düğün sahipleri başta olmak üzere tüm aile üyeleri evin önünde *Hora* tutarlar. Düz horalarla (7/8 ağır) başlanır. Kadınların ve erkeklerin ellerinde renkli pullu mendiller bulunur. İlk hora müzisyenler için önemlidir. Düğünden alınan parsanın iki katı bu ilk horada toplanır. Tüm yakın akraba ilk horada oynar, parsalar toplanır” (Işık, 2003: 12). “Parsa, ortada oynanan oyun ya da çalınan çalgıdan sonra seyirciden toplanan paradır (TDK, 1981).”

Orkestra ile kadınlar saat sekiz sularında eğlenmeye başlar. Gelin herkesin ortasına gelir. Akrabalar başta olmak üzere isteyen herkesle tek tek karşılıklı oynar. Bütün oynamak isteyen tanıdıklar oynayan iki kişinin etrafında bekler. Resmi başlangıç olarak kabul edilen bu gelenekten sonra düğün, horaların çalınıp oynandığı normal akışına girer. Kadınlar yan yana durup el ele tutuşarak açık uçlu iç içe halkalar oluştururlar. Bu iç içe halkaların sayısı mekânın genişliğine göre büyüyebilir. Mendili tutarak başı çeken kişi diğerlerinden farklı adımlar yapar. Orkestra ile sürekli ilişki halinde olan genç kızlar istedikleri horaları orkestraya söyleyerek düğünü yönlendirirler.

İlk horadan sonra oyuncular oyun alanının ortasına gelip çökerler. Tapani'deki üflemelilerden biri çöken oyuncular arasından hora başı olanın kulağına çalmaya başlar (iyi oyuncular Tapani müzisyenleri tarafından genellikle iyi tanınmaktadır. Dolayısıyla onların hangi ezgi eşliğinde horayı sürdürmek istedikleri bilinmektedir.) Kulağına çalınan kişi para takana kadar bu durum sürer. Kulağına çalınan kişi çalgıcılara para verdikten sonra ayağa kalkar ve hora devam eder. Gençler kendilerini gösterecek hareketli parçalar isterken, yaşlılar daha ağır parçalar ister. Düğün sahibi bütün misafirlerden gelen istekleri düzenleyici *çavuş* adı verilen bir kişi belirler. Çavuş çalgıcılarla misafirler arasında diyalogu kurup organizasyonu sağlar. Kına türküsünden sonra gelin ortaya oturtulur. Geline yuvarlak şekilde kına yakılır. Gece 11'de kadınların orkestrası yerini erkek tarafının Tapani gurubuna bırakır. Takı merasiminden sonra kadın erkek birlikte hora oynayarak düğün devam eder ve düğün sona erer.

Delçova'dan Gelen Göçmenlerde Düğünler

Bulgaristan sınırına yakın olan Delçova'dan gelenler; Çambidi, Gültepe, Mersinpinar gibi bölgelerde otururlar. Delçova'dan gelenlerin düğünleri yine Tapani ve orkestraların yer aldığı düğünlerdir. Düğün çiftlerin dansıyla başlar, karşılıklı oyunla devam eder. Horaya kadar bu şekilde oyunlar sürer. Hora başladıktan sonra horanın içinde gezen davulcu erkek akrabalara çalarak para toplar. Hora kadınlı erkekli oynanır. “Titoveles'den gelenlerden farklı olarak geleneksel başlangıç dışında karşılıklı oynanmaz. Ayrıca Titoveles'te günün popüler parçaları çalınmaz. Çalan genellikle horadır” (Işık, 2003: 14).

- İzmir'de Göçmen Düşünleri

İzmir'de düşünler popüler kültürün etkisiyle çeşitli düşün salonlarında yemekli veya yemeksiz olmak üzere orkestra eşliğinde yapılmaktadır. Genellikle aile gelirlerine göre çeşitlenen düşünlerde aileler misafirleri kapıda karşılar. Gelin ve damadın dansı ile başlayan düşün, Ankara oyun havaları ve roman ezgileri ile devam eder. Salon düşünlerinde aile büyüklerinin her birinin tek tek sahneye davet edilmesi klasiği de göçmen düşünlerinde geçerlidir. Yakın zamanlarda düşün salonlarına da özel olarak Tapani'ler davet edilmektedir. Gelin çıkışını Tapani'lerle yapmak istemektedir. Takı merasimiyle devam eden düşünde orkestra da olsa Tapani de olsa mutlaka horalar oynanır ve düşün sona erer.

- Sünnet ve Asker Eğlenceleri

Sünnet düşününü aslında evlenme ile aynı akışta sürer. Sünnet düşünlerinde kadınlar yerleşene kadar erkekler kurulan masalarda saat dokuza kadar alkol almaktadırlar. Sünnet çocuğunun annesi düşününe gelen Tapani'deki bütün çalgıcıların boyunlarına birer havlu koyar. Yine gelin de olduğu gibi sünnet çocuğunun annesi, herkesin ortasına gelir. Akrabalar başta olmak üzere isteyen herkesle tek tek karşılıklı oynar. Sonrasında Tapani eşliğinde horalar devam eder. Kına merasiminde çocuk, ortaya oturtulur, Çocuğun eline silah şeklinde kına yakılır. Sünnetlerde *Kırmızı gül* ve *Harmandalı* mutlaka çalınır. Asker eğlencelerinde de Tapani'ler çağırılır. Burada erkekler ön plandadır. Gençler ağır ve hızlı horaları izlenmeye değer şekilde oynamaktadırlar. Tapani'lerin belki de en çeşitli çaldıkları gece asker eğlenceleridir. Genç erkeklerin kendilerini gösterebilmeleri için büyük fırsattır. Askere de yine geleneklere uygun şekilde kına yakılır ve gece horalar ile sürmeye devam eder.

Tapani ve Hora

İzmir'deki Makedon Türklerinin hora oyunu ile Makedonya'daki hora arasında bir fark yoktur. İzmir'deki Makedon Türkleri horayı açık daire şeklinde el ele tutuşarak, kadın-erkek ayrı ya da kadın-erkek birlikte bir lider eşliğinde oynarlar. Her ne kadar erkekler ve kadınlar aynı adımları atsalar da kadınlar tipik olarak daha küçük ve ölçülü adımlar atarlar. Erkekler ise daha coşkulu büyük adımlar kullanırlar. Horanın başlangıcı ve bitimi bir işaretle Tapani'lere belli edilir. Bu işaret oyun esnasında *kaldırma* (hızlanma) bölümü için de verilir. Hiçbir zaman ağır başlayan bir hora ağır bitmez. Oynanan horada ekip başı ile davul ilişkisi çok önemlidir. Hilmi Kavadarlı ile yapılan görüşmede Kavadarlı nitelikli bir icranın sebebini *Ekip içinde bilen de vardır bilmeyen de. O yüzden ekip başına bakılır. Güzel bir müzisyeni çaldıran oyuncudur, Çaçak, Moraves ve İbrahim Hoca ezgileri, ekip başına göre çalınan önemli oyunlardır. Oyunlar davulun hatasını kabul etmez* şeklinde ifade etmiştir (Kavadarlı, 2016).

Hilmi Kavadarlı, 1973 yılında halk oyunlarına başlamış, 1976'da ilk ekibi kurmuştur. 12 erkek olarak kurdukları bu ekipte çağırıldıkları özel davetlerde oynamışlardır. Böyle bir oluşum İzmir'deki, Makedon halk oyunları ekipleri adına çok önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Çamdibi ve Gültepe'deki gençlerin çoğu bu

ekipteki kişilerden esinlenmiş ve oyunları günümüze taşımışlardır. Maleşevska, Komolofka, Sigance, Ahmedov, İbrahim Hoca, Jaba gibi oyunlar bu ekiplerde oynanmış ve günümüze kadar Tapani eşliğinde gelmiştir. Jaba şu anda en çok Gültepe’de oynanan bir oyundur. Komolofka’yı ise bilen sayısı az olduğu için oynayan kalmamıştır. Ahmedov oyunu Ahmet Pehlivan’ın Makedonya’da öğrenip burada oynadıktan sonra onun ismi ile anılan oyundur.

Ali Şengül’le yapılan görüşmede Jikino, Moraves, Karadağ, Rençber, Yeni yol, Köprülü gibi oyunların Tapani eşliğinde düğünlerde oynandığı, bu oyunların sahneye de aktarıldığı söylenmiştir. Birçok Üsküp halk oyunları ekibinde bu oyunlar görülmektedir. Horalardan bazılarının isimleri ve usulleri şu şekildedir: Payduşka 5/8, Maleşevska 2/4, Köprülü 7/8, Gayda 2/4, Sigance 7/8, Düz hora 7/8 ve Çaçak 7/8. Ancak mahalli kalan sahnelenmemiş oyunlar da bulunmaktadır.

Tapani’lerle Çalınan Türküler

Düğünlerde çalınan horaların bir bölümü Makedon müzisyenler Gültekin ve Ekrem’in ayrıca Aytunç Matracı’nın kasetlerinde yer alınca daha popüler hale gelmiştir. Bunlara örnek olarak *Göçmen Kızı*, *Deryalar*, *Şefo’nun evi*, *Kalk gelin hanım*, *Damat Halayı* verilebilir. *Deryalar*, Arif Şentürk ile çok fazla ünlenmiş ve bir dönem tüm düğünlerde açılış horası olarak oynanmıştır. Rumeli şenliklerinin çoğuna Arif Şentürk de katılmış ve *Deryalar* oldukça sevilen bir parça olarak akıllarda kalmıştır. Günümüzde ise Bayram Kavadar ile ünlenen *Güldaniyem*’in oldukça dikkat çektiği ve *Deryalar* türküsünün yerine geçecek kadar popülerite kazandığı söylenebilir. Bunun yanında *Uzun Kavak* türküsü de sıklıkla kullanılmaktadır. Bunlarla beraber; *Kara Yusuf*, *Arabaya Taş Koydum*, *Kalk Gelin Hanım*, *Osman Ağa*, *Ramizem*, *Debreli Hasan*, *Mavrova’dan Aldım Sümbül* çalınan türküler arasındadır.

Türkçe şarkıların yanında Makedonca, Arnavutça, Boşnakça gibi dillere ait şarkılar da günümüzde Tapaninin repertuarı arasında yer almaktadır. *Ederlezi*, *Emo*, *Bitola moj Roden kraj*, *Oj Kosova*, *Hajde Şote Maşallah* bilinen türkülerdendir. *Mendilimin Yeşili*, *Bülbülüm Altın Kafeste* gibi türküler genellikle takı esnasında, kına gecelerinin olmazsa olmazı haline gelen *Yüksek Yüksek Tepelere* kına yakılırken mutlaka çalınmaktadır. Kına çıkarken ise *Şen Ola Düğün*, *Oğlan Oğlan* gibi türküler yer almaktadır. Söz, nişan, kına, düğün, sünnet düğünü vb. tüm göçmen eğlenceleri mutlaka *Onuncu Yıl Marşı* ile son bulmaktadır, bunun nedeni sorulduğunda Atatürk ve milli duygulara vurgu yapılmaktadır.

SONUÇ

İzmir’deki Makedonya göçmenlerinde müzik olgusu, davul-zurna, Tapani ve orkestra grupları tarafından sürdürülmektedir. Günümüzde davul-zurna ve orkestra daha güncel olmakla birlikte, Tapani gelenekselliğini korumaktadır. Bu araştırmada incelenen bölgelerde Tapani’nin görüldüğü düğünlerle ilgili bilgiler verilmiştir.

İzmir'in bir ucundan diğer ucuna farklılıklar gözlemlense de Tapani'nin vazgeçilmez eğlence kaynağı olduğu görüşü değişmemektedir.

Günümüzde göçmen düğünleri salonlarda yapılsa da bir gece önce yapılan kına gecesi sıklıkla mahalle ortamında ve Tapani eşliğinde icra edilmektedir. Ayrıca salondaki düğünlerde de bazen gelin Tapani'lerle çıkış yapmak istemektedir; bu olmasa bile kınadaki çıkışı mutlaka Tapani'ler eşliğinde olmaktadır. Makedonya'dan İzmir'e göç eden Türkler burada hala Makedonca konuşabilmekte, geleneklerini olabildiğince sürdürmekte ve nesilden nesile aktarmaya devam etmektedir. Tapani'lerin çaldığı türküler, oynanan horalar Makedon göçmenleri arasında yaşayan dans ve müzik kültürünü göstermektedir.

KAYNAKLAR

- HALL, Richard (2003). *Balkan Savaşları 1912-1913. 1. Dünya Savaşının Provası*, Çev. M. Tanju Akad, İstanbul: Homer Yayınları.
- HOFFMAN, George W. (1977), "The Evolution of the Ethnographic Map of Yugoslavia: A Historical Geographic Interpretation" An Historical Geography of the Balkans (iç.), Francis W. Carter (ed.), London: Academic Press Inc, 440-464.
- IŞIK, Laçın (2003). *İzmir Makedon Türklerinde Profesyonel Müzisyenlik*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- KOLEDAROV, Peter S. (1977), "Ethnical and Political Preconditions for Regional Names in the Central and Eastern Parts of the Balkan Peninsula" An Historical Geography of the Balkans (iç.) Francis W. Carter (ed.), London: Academic Press Inc.
- ORAN, Baskın (1993). *Balkan Türkleri Üzerinde İncelemeler (Bulgaristan-Makedonya-Kosova)*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Cilt: 48, Sayı: 1.
- ÖCALAN, Hasan Basri (2002). *Balkanlar'daki Türk Kültürü'nün Dünü-Bugünü-Yarını*, Bursa: Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı (26-28 Ekim 2001).
- RAHMAN, Reyhan (2012). *Makedonya'da Türk Azınlık ve Makedonya-Türkiye İlişkileri*, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- SAATÇI, Meltem Begüm (2002). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Makedonya Sorunu, Dünden Bugüne Makedonya Sorunu*, Ankara: Asam Yayınları.
- SÜRGEVİL, Sabri-ÖZGÜN Cihan (2012). *BALKANLAR-1*, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, Edebiyat Fakültesi Yayın No: 172.
- TIMOTHY, Rice (2002). Macedonia, Bulgaria. Garland The Encyclopedia of World Music 'Europe'.
- TURAN, Zeynel (2014). *Geçmişten Günümüze Makedonya Türklerinin Evlenme Düğün Gelenekleri*, Manisa: Celal Bayar Üniversitesi.
- VATAN, Kemal (2015). *Rumeli-Balkan Fıkralarımız Ve İlginç Öykülerimiz*, 3.baskı, İzmir
- VATAN, Kemal (2015). *Yugoslavya'dan Türkiye'ye Acı Tatlı Hatıralar*, İzmir. *Cumhuriyet Gazetesi*, 17 Temmuz 1935.

KAYNAK KİŞİLER

- ÇİÇEK, Kadir Ziya. (2016, Mart) İzmir, Görüşme. (G. Şengül, Görüşme Yapan).
- DAVUTOĞLU, İsmet. (2016, Mart) İzmir, Görüşme. (G. Şengül, Görüşme Yapan).

KAVADARLI, Hilmi. (2016, Mart), İzmir, Görüşme. (G. Şengül, Görüşme Yapan).

SONGELEN, Sakip Orçun. (2016, Mart), İzmir, Görüşme. (G. Şengül, Görüşme Yapan).

ŞENGÜL, Ali. (2016, Mart) İzmir, Görüşme. (G. Şengül, Görüşme Yapan).

PEHLİVAN, Ahmet. (2016, Mart), İzmir, Görüşme. (G. Şengül, Görüşme Yapan).

EKLER:



Şekil 1. Makedonya Haritası



Fotoğraf 1. Aytunç Nevzat Matracı ve Belediye Bandosu

Kaynak: Reyhan Altınay Arşivi



Fotoğraf 2. Çamdibi Bandosu

Kaynak: Reyhan Altınay Arşivi

EGE ÜNİVERSİTESİ ETNOGRAFYA MÜZESİ BİNDALLILARI

Derya DEMİRBAŞ KOYUN*

ÖZET

Bu çalışmada bindallının Türk giyim tarihi içerisindeki yeri ve kullanım alanları incelenmiştir. Kültürün sözsüz ifadesi olarak bindallılar, geleneksel giyim kuşam içerisindeki önemli yeriyle sembolik işlevlerinin yanı sıra, biçim, renk ve kullanım şekilleri açısından ele alınmıştır. Ayrıca Türk geleneksel el sanatları ürünü olan bindallılarda kullanılan süsleme malzemeleri ve teknikleri çalışmada detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi koleksiyonunda bulunan eserler üzerinden, bindallının yakın Türk tarihi içerisindeki yeri ve önemi konumlandırılarak, yapılacak yeni araştırmalar için kaynak oluşturması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bindallı, Geleneksel giyim kuşam, Türk el sanatları, İşleme teknikleri

ABSTRACT

In this study, the place and date of clothing bindallı areas in Turkey were examined. Located bindallı traditional apparel in which non-verbal expressions of culture, as well as the symbolic function, form, color, patterns of use are discussed. In addition, finishing materials and techniques used in traditional Turkish handicraft products bindallı which is described in detail. Ege University through artifacts found in the collection of the Museum of Ethnography, the place and importance in the history of Turkish bindallı positioned near future, a study to shed light on those who want to investigate this matter was conducted.

Keywords: Bindallı, Traditional apparel, Turkish handicrafts, Embroidering technics

GİRİŞ

Giyim kuşam adetleri bir toplumun sosyal ve kültürel yaşam içerisindeki gelenek ve göreneklerinin göstergesidir. Giyim kültürüne ait biçim, kuşanma, renk ve desenlerin sözsüz anlatım özelliğini barındıran karmaşık sembolik yapısal sistemlerinin tanımlanmasıyla, kavimlerin yaşam şekilleri, inanç sistemleri, tarihi-kültürel geçmişleri, sosyo-ekonomik yapıları vb. pek çok özellikleri analiz edilebilir. Ayrıca giyim kuşam, toplumlararası kültürel benzerlik ve farklılıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi tarafından bindallılar

* Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi Çalışanı

hakkında yapılmış çalışmaların ışığında, müzede bulunan geniş bindallı koleksiyonundan yararlanılarak elde edilen bilgiler fotoğraflarla desteklenerek aktarılacaktır.

Günümüzde ekolojik farklılıklarının yanı sıra sosyal, ekonomik ve politik davranış çeşitlilikleri nedeniyle küçük bir sosyal toplum içinde dahi çok çeşitli giyiniş biçimleri görülmektedir.

Bindallı; üzeri altın ya da gümüş sırma ipliklerle işlenmiş, kadife, ipekli kadife ya da atlas kumaştan (Ana Britannica, 1999: 357) dikilmiş, değişik beden ve modelleri bulunan *kadın elbisesidir*. Genellikle uzun kollu ve ayak bileğine kadar uzun dikilen bu giysilerin belden kesiksiz tek parça elbise ve etek, ceket türünde iki parça elbise olarak yapılan iki tipi görülmektedir. Her iki biçimde de yakalı ve yakasız modelleri bulunmaktadır (Barışta H. Ö., 1999). Genelde koyu kırmızı, mavi, mor renklerinde kadife, ipekli kadife ve atlas kumaştan yapılmıştır (Acar, 2007: 153).

Giysi üzerine altın veya gümüş sırma ipele bitkisel karakterli motifler, kabartma dal, yaprak, çiçek motifleri iğneyle *tel sarma* (Hilal Karaçorlu, 2016) tekniği ile işlenmiştir. Altın ya da gümüş sırma ipli işlemlerin yanı sıra inci ve boncuklarla da süslenilmektedir.

Bindallı Tarihçesi

Tören kıyafeti olarak kullanılan Bindallı, gelinlik ve gelin entarisi adı altında tanımlandığında bir kadın için hayatında giydiği en önemli giysidir. Düğünden sonra bir süre daha giyilen bu kadın giysileri, gelin görmeye gelen misafirlere de gösterilir ve daha sonra da sandıklarda saklanır (Koçu, 1967: 121). Günlük kendi özel günlerinde giymek isteyenlere emanet olarak verilerek kullanımının devamı sağlanmıştır.

Bindallıların (gelinlikler) İstanbul ve şehir merkezlerinde dikilip, işlenerek pazarlara sürülen örneklerin yanı sıra bölgesel olarak dikilen ve işlenen örnekleri de vardır. Gelinliklerin İstanbul gibi merkezlerde dikilip işlenerek pazarlara sürüldüğü örneklerin yanı sıra bölgesel olarak yapılmış ve işlenmiş gelinlik çeşitlemeleri de vardır (Barışta H. Ö., 1999: 211).

Günümüzde sadece kadınlara özgü bir giyim çeşidi olduğu düşünülen bindallılara benzer giysilerin 20. yüzyıl öncesinde Osmanlı soylu erkekleri tarafından giyildiğinin belirtmesinde yarar vardır. Örneğin Seyyah Van Mour 18. yüzyılda İstanbul'da Osmanlı dönemine ait kadın ve erkek kıyafetlerinin çizimlerini yapmıştır. Bu çizimlerde Sultanların giydiği önü açık, üzeri altın ya da gümüş sırma iplikle işlenmiş kaftanların erkekler tarafından giyildiği görülmektedir. Aynı kaynakta saray kadınlarının giydiği atlas kumaştan işlemeli olarak dikilen bindallıların çizimleri de görülmektedir. Reşat Ekrem Koçu'nun Türk Giyim ve Süsleme sözlüğünde bindallı açıklamasını yaparken bindallıların erkek ve kadınlar tarafından giyildiğine dair bilgiler çizimleriyle desteklenmektedir (Koçu, 1967: 11).

Düğün Ertesi: Paça Günü adlı tabloda Osmanlının düğün gecesinin ertesi günü olan paça günü temsil edilmiştir. Abdülaziz Bey'in Osmanlı adet ve merasimlerini anlattığı kitabında paça gününün düğün ertesindeki Cuma günü olduğunu ve bugünün de yarı düğün günü sayıldığını belirtmiştir. Sedirde oturan kadınlardan kırmızı örtünün arkasındaki ortada oturan, pencerenin önündeki bayan gelindir. Kucağında ona hediye edilen inci kolye ve kemer vardır. Gelinin babası veya yoksa en yakınının ona kıymetli bir kemer hediye etmesi eski bir gelenek olmuştur. Duvarda asılan kenarı sırma işlemeli al duvak ve içi kakum kürklü, dışı sırma işli güvez renk kaftan geline aittir. Gelin, kenarları beyaz kürklü kırmızı kaftanının içine bindallı elbise giymiş ve bele çift tokalı kemer takmıştır. İçindeki bürümcük elbise ile göğüs dekoltesinin kapatıldığını ortaya koymaktadır (Harmankaya, 2015: 775).



Fotoğraf 1. Düğün Ertesi: Paça Günü, 18. yy., (Anonim)

Bu resimden yola çıkarak Türk giyim kültüründe bindallı tipindeki giyim çeşidinin, üç etek elbiseden dönüşerek, önceleri etek yanı açık elbise, sonrasında önü göğse kadar açık bütün elbise (entari) olarak şekillendiği görüşü öne çıkmaktadır. 19. yüzyıl içerisinde, önden açık entariler yerine boydan önü kapalı entariler giyilmektedir. Bu dönemde günlük yaşamda üç etek ve iki etek entarinin birlikte giyildiği görülmektedir. Özel günlerinde ise; tek parça *bindallı entari* giyilmesi gelenek olmuştur (Görünür, 2010: 23).

Entari adı verilen giysi 19. yüzyılda çeşitlenmeye başlamıştır ve birkaç farklı kesim özelliği olan giysi 'entari' adı ile anılmıştır. Geleneksel kesimli önden açık entariler yerlerini önü kapalı entarilere bırakmaya başlar. Bu dönemde üç etek

entarielerin yanı sıra 'iki etek entari' adı verilen önü kapalı olup yanları derin yırtmaçlı, şalvarla birlikte giyilen uzun etekli, etekleri bele toplanabilen bir tür ortaya çıkar. Avrupa giyim kültüründen etkiler alındıkça ortaya çıkan yeni entari türlerinden biri de çan biçiminde etekli, ön açıklığı göğüs altına kadar olup tamamen önden açık olmayan, takma kollu, yuvarlak yakalı, bele oturmayan, ancak üst kısmı daha dar, eteği bol arkası kuyruklu, ön tarafına göre daha uzun tek parçalı entarilerdir. Bu entariler kadife ve atlastan yapılmış, dival tekniğinde sırma ile yoğun bitkisel motifli kompozisyonlarla işlenmiş olursa 'bindallı entari' adını almaktadır (Görünür, 2010: 23).

Bindallıların, genelde kırsal kesimde çeyiz hazırlayan ailenin bireyleri tarafından dikilip işlendiği, kent kesimi ve maddi olanakları iyi olan ailelerde ise, özel sipariş olarak terzilere diktirilip işletildiği görülür. Ayrıca; 19. yüzyılda İstanbul merkezde bindallıları hazır dikilmiş olarak satın almak mümkündür. Bu nedenle bu bindallılara *kutu entarisi* adı da verilmiştir. Bunlar İstanbul dışında yaşayan ve evlenecek olan genç kızlar için çeyiz olarak satılmaktadır (Görünür, 2010: 14).



Fotoğraf 2. Gelin Evindeki Bindallı ve Üçetekler / Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi

Bindallıların Safranbolu'da *bindallı* ya da *tefebaş*, Ankara'da *kutu içi entari*, Konya'da *mıhlama*, Anadolu'nun önemli bir kısmında da *bindallı entari*, Erzurum'da *Kadama* (Fikri Salman, 2009: 13) şeklinde değişik isimlerle anıldığı bilinmektedir (Çengel, 2011: 9).

Bindallıların Süsleme Özellikleri

Bindallı süsleme teknikleri incelendiğinde, kullanılan malzeme ve işlemedeki aletlerin çeşitliliği sebebiyle farklı teknikler karşımıza çıkmaktadır. Beyaz ve yazma renkli işlemler olarak sınıflandırılan Türk işleme tekniğinde beyaz işler kendi arasında

Antep işi, ajur, ciğer deldi, sarma, antika gibi adlar almıştır. Bindallı işlemleri renkli işlemler olup kendi arasında hesap işleri ve yazma işlemler olarak ikiye ayrılır (Sürür, 1976: 36).

Örcün Barışta Türk işlemlerini iğnenin uygulama biçimine göre beş grup altında toplamıştır. Dokumanın iplikleri üzerinde yürütülen iğneler, dokumanın iplikleri kapatılarak yapılan iğneler, dokumanın iplikleri çekilerek yapılan iğneler ve dokumanın iplikleri bağlanarak yapılan iğneler (Barışta H., 1988: 110), (Barışta H. , 1984: 1).

Hesap İşleri: İşlemler işleniş teknikleri ve iğne kullanım teknikleri bakımından tek ve iki yüzlü (hem arka hem ön yüzünden işlemenin anlaşılması açısından) olmak üzere kendi arasında ayrılmaktadır. İki yüzü aynı işlemlere sahip örnekler *Hesap İğne* denir. Bez ayağı örgüsüyle, atkı ve çözümlü ipliklerinin sayılması yoluyla dokunan kumaşlara hesap işi tekniği ile işlemler yapılır. Düz iğne, verev iğne, Türk işi, muşabbak, mürver, susma, kesme, pesent, civankaşı, renkli sarma, sarmalı hesap, atma işi, tepebaşı, tel kırma, ince iş ve antika başlıca hesap işi teknikleridir.



Fotoğraf 3. Erzurum Merkez Bindallı/ Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi

19.yy Kent Kesimi, bordo renkli kadife kumaştan dikilen bindallı üzerine altın sırma ip ile sarma tekniği kullanılarak, bitkisel karakterli işlemler yapılmıştır.



Fotoğraf 4. Kütahya *Bindallı* / Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi

19.yy Kent kesimi, siyah kadife kumaştan dikilen şalvar, cepken ve iç cepken üzerine altın sırma ip kullanılarak sarma tekniği ile bitkisel karakterli motifler işlenmiş, motiflerin arası pullarla süslenmiştir.

Yazma İşlemeleri: Bu işlemler sık dokunmuş kumaşlara işlenebilir. Eğer seyrek dokuma kumaşa işleme yapılıyorsa; hesap işi tekniklerinden biri ile seyrek dokumanın içi doldurulabilir. Yazma işlemlerinin, sarma işi, kasnak ve süzeni, çin iğnesi, balıksırtı, dival nakışı, zerdüz, applike-beneluka, atma işi ve iğne ardı teknikleri görülmektedir (Aslanapa, 1999: 358-361).



Fotoğraf 5. Çanakkale Çan İlçesi *Bindallı* / Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi

19.yy. Kırsal Kesim, Mor kadife kumaştan dikilen üç etek ve şalvar üzerine, altın sırma ip kullanılarak, dival işi tekniği ile yaprak ve çiçek motifleri işlenmiş, üzeri pullarla süslenmiştir. Üç eteğin yarasa kol olarak adlandırılan kol ağzlarında ve yakadan aşağıya tüm eteği çevreleyen kenarlarında aynı iple tiğ işi yapılmıştır.



Fotoğraf 6. Bindallı İşlemeleri

Bindallının üzerine dal, yaprak ve çiçek motifleri, altın sırma ip kullanılarak sarma, dolama ve ya Maraş işi denilen teknikle işlenmiş, kol ve yaka kenarları beyaz dantel ile çevrilmiştir.



Fotoğraf 7. Ege Bölgesi Balıkesir Bindallı / Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi

19 yy. Kırsal kesim, mor kadife kumaştan dikilen bindallının üzeri, altın sırma ip ile Maraş tekniği kullanılarak, bitkisel karakterli motiflerle süslenmiştir. İçine beyaz ipekli kumaştan gömlek dikilmiştir.



Fotoğraf 8. İzmir Karaburun Gelinlik *Bindallı* / Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi

19. yy. Kent kesimi, pembe, atlas saten kumaştan dikilen bindallının üzerine, altın sırma ip kullanılarak, Maraş tekniğiyle bitkisel karakterli motifler işlenmiş, kol ve etek kenarları dantel ile çevrilmiştir.

Bindallı İşleme Teknikleri

Tel sarma, genellikle ipliği sayılabilen kumaşlar üzerine, kırma tel iğnesi ve yassı tel kullanılarak yapılır.

Dolama, desende kullanılacak iplerin iğne ile dolanmasıyla oluşturulur.

Kırma, altın ya da gümüş teller makas kullanılmadan kıvrılarak desenler yapılmaktadır.

Maraş işi, dival işi süslemeler genellikle Maraş ilinde yapıldığından Maraş işi olarak da bilinmektedir.

Dival işi, Kadife üzerine sırma ya da gilapdanla kabartma olarak yapılan iğne işi. İşlenecek desenler mukavva veya deri üzerine çizilir. Bunlar kesilerek gergef veya kasmağa gerilen kadife üzerine yerleştirilir. Gergef veya gilaptan bu kalıpları örtecek şekilde işlenir. Bindallı kadın elbiseleri ile birlikte bohçalar, keseler, örtüler dival işi olarak bu teknikle süslenir. Türk el işleri arasında divalin yeri büyüktür.

Türk işleme tarihinde insan figürlerine de yer verilmesine rağmen zaman içerisinde zevklerin, resim anlayışının değişimi ve Müslümanlığın kabulü ile süslemelerde figüratif süslemeler yerini bitkisel ve geometrik süslemelere bırakmıştır. Bindallılarda adından da anlaşılacağı gibi bitkisel motifler işlenmiştir. Bu işlemler kıvrım dallar, çeşitli çiçek işlemleri, 19. yy batılılaşma etkisiyle vazodan çıkan çiçeklerden oluşmaktadır (Keskiner, 1989: 90-111).

Sonuç olarak; geleneksel halk kostümümüz olarak değerlendirilebilecek bindallıların kadife, ipek, ipekli kadife ve atlas kumaşlardan tek parça olarak dikildiği görülmektedir. Bu elbiselerin ise yüzeyine bitkisel karakterli motifler altın veya gümüş sırma ipin iğne ile işlenmesiyle yapılmıştır. Bu motiflerin tel sarma, kırma, Maraş ve dival işi gibi teknikler kullanılarak işlendiği görülmektedir. Genelde kırmızı renkte kumaşlardan dikilen bindallılar düğünlerde gelin elbisesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu tarihi geleneğin incelenmesi ve sonraki dönemlere aktarılması konusunda bu çalışmanın kaynaklık etmesi hedeflenmiştir.

KAYNAKLAR

- ACAR, M. (2007). *Safranbolu Folkloru, Safranbolu Düğünleri, Safranbolu İlçe ve Köy Düğünleri*. Ankara.
- ANA BRİTANİCA. (1999). Kadife. *Ana Britanica* (s. 357). içinde
- ASLANAPA, O. (1999). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- BARIŞTA, H. Ö. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/2342.
- BARIŞTA, H. (1988). *Türk El Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları/975, Sanat Eserler Dizisi: 11.
- BARIŞTA, H. (1984). *Türk İşleme Sanatı Tarihi*. 1. Baskı, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayın No: 45.
- ÇENGEL, A. (2011). Karabük İli Safranbolu İlçesi Kaymakamlar Müze Evinde Bulunan Bindallılar. *Basılmamış Yüksek Lisans Tezi*, 9. Konya Selçuk Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÖRÜNÜR, L. (2010). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminden Kadın Giysileri*, İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- HARMANKAYA, H. (2015). Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürleri ve Giyim Özellikleri . *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS)*. http://www.icsjournal.com/Makaleler/1272823822_si3_65_344.pdf
- KARAÇORLU, H. YETİM, F. (2016). Amasra Müzesinde Bulunan Tel Kırma (Bartın İşi) ve Hesap İşi İşlemeler Üzerine Bir Araştırma. *The Journal of International Social Research* , 119, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt9/sayi43_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cogرافya/karacorluhilal_fatmayetim.pdf
- KESKİNER, C. (1989). , *Türk Motifleri*. İstanbul.
- KOÇU, R. E. (1967). *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Ankara: Başnur Matbaası.
- SALMAN, F. ve ATMACA, Z. (2009). Erzurum'da Geleneksel Kadın Giysilerinin Özellikleri. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi* (15), 13.
- SÜRÜR, A. (1976). *Türk İşleme Sanatı*. 36. İstanbul: Ak Yayınları.

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 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 adresine veya CD içinde yazışma adresimize en geç 15 gün içinde gönderir. Yayım aşamasında 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 yönetimince uygun görülen 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:

TIMES NEW ROMAN	Metin boyutu	Dipnot boyutu	Paragraf aralığı	Paragraf girinti	Üst kenar boşluğu	Alt kenar boşluğu	Sağ kenar boşluğu	Sol kenar boşluğu	Satır aralığı
	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 kaynakçada yazımı şu şekilde olmalıdır:

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

MAKALELERDE:

Metin içinde: (Gabriel, 2012: 511)

Makalenin kaynakçada 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: (Küçükübe, 2008: 36)

Tezin kaynakçada 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 "**KAYNAKÇA**" 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.