



Etnomüzikoloji Dergisi

Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. Yılı

ÖZEL SAYI

Editör
Özlem DOĞUŞ VARLI

Aralık, 2023



Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal

2023

ÖZEL SAYI

Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. Yılı Özel Sayısı
Special Issue on the 100th Anniversary of the Republic of Türkiye

Aralık, 2023
Bursa

İmtiyaz Sahibi / Holder of a Concession

Özlem DOĞUŞ VARLI

Etnomüzikoloji Derneği (Türkiye) / *Ethnomusicology Association (Turkey)*

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Ersen VARLI

Editör / Editor: Özlem DOĞUŞ VARLI

Yardımcı Editör: Cüneyt ARSLAN

Yayın Kurulu /Editorial Board

Özlem Doğu Varlı
Martin Stokes
Fırat Kutluk
Şeyma Ersoy Çak
Cüneyt Arslan
Ersen Varlı
Feyzan Göher
Irene Markoff
Ruth Stone
Henry Stobart

Sayı Hakemleri / Journal Referees

Ahmet Makal
Ahmed Tohumcu
Cenk Celasin
Cenk Güray
Erhan Özdemir
Ersen Varlı
Fırat Mollaer
Gonca Girgin
Güneş Ayas
Güniz Alkaç
İlhan Ersoy
İrfan Karaduman
Onur Şenel
Özgecan Karadağlı
Sungu Okan
Yasemin Ata

Yönetim Merkezi Adresi / Address:

Karaman Dernekler Yerleşkesi Tuna Cd. Akasya Sk. PK: 16130 Posta kutusu: 179 Nilüfer /BURSA

Tel/Phone: +90 532 633 8115

Elektronik Posta / E-mail: etnomuzikolojidergisi@gmail.com

Web : <http://www.etnomuzikoloji.org>

Baskı / Printed by

Nilüfer Belediyesi Matbaası İhsaniye Mahallesi Cumhuriyet Meydanı No:2
Nilüfer/BURSA

NİLÜFER BELEDİYESİ KATKILARIYLA BASILMIŞTIR.

Basım Yeri ve Tarihi / Place and Date of Publication:

Bursa-Turkey Eylül / September 2021

Etnomüzikoloji Dergisi'ne gönderilen yazıların sorumlulukları yazarlarına, telif hakları Etnomüzikoloji Derneği'ne (Türkiye) aittir. (Articles of responsibility to the authors, copyright belong to Association of Ethnomusicology (Türkiye))

Dergi Hakkında

Etnomüzikoloji Dergisi, Türkiye'de kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan Etnomüzikoloji Derneği tarafından yayınlanan hakemli bilimsel dergidir. Dergi etnomüzikoloji alanında yapılan nitelikli araştırmaları yayınlamayı amaçlamaktadır. Yayınlanan makaleler, etnomüzikoloji ve ilgili alanlarda güncel teorik bakış açılarını ve araştırmaları içerir.

Etnomüzikoloji Dergisi yılda iki (2) kez yayınlanmaktadır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi içerisinde etnomüzikoloji, müzikoloji ve ilgili diğer disiplinlerde orijinal araştırmalara dayalı teorik makaleler, yüksek lisans tezlerinden makaleler, röportajlar, yayınlanan kitaplar ve müzik kayıtları hakkındaki makalelerin yer alması hedeflenmektedir. Daha önce yayınlanmış makalelerin tercüme edilmemesi dikkate alınmamaktadır. Katkıda bulunanların derneğin üyesi olması gerekmektedir. Makale ve röportajlar, derginin daha önce ilan edilmiş temasına uygun olmalıdır. Dergiye gönderilecek yazılar, dernek sayfasında yer alan yazı kurallarına uymak zorundadır. Dergiye gönderilen yazılar çift taraflı kör hakem yöntemi ile incelenmektedir. Makalelerin editörlük süreci ise şu şekildedir: Editör ve editör kurulu (genel), teknik editör (yazı kuralları), hakemler (içerik), editör ve yazı kurulu (nihai karar). Yazma kurallarına uymayan yazılar, teknik editör incelemesinden sonra düzeltilmesi için yazara gönderilebilir.

Dergide yayınlanan metinlerin telif hakkı Etnomüzikoloji Derneği'ne aittir. Yazarlar yazılarını gönderdiklerinde bu kuralı kabul etmiş sayılırlar. Makalelerin yayınlanma süreci ve yayınlanması aşamasında yazarlardan herhangi bir para talebi bulunmamaktadır.

Dergimiz, Asos Index, Acar Index, Scopus, İdealOnline ve yurt içi, yurt dışı üniversite kütüphaneleri tarafından taranmaktadır.

About Journal

As the peer-reviewed scientific journal ***Ethnomusicology Journal (Tur- key)*** published by ***Association of Ethnomusicology*** which is a non-profit organization in Turkey. Journal aims to publish advanced researches in the ethnomusicology field. Its articles represent current theoretical perspectives and research in ethnomusicology and related fields.

Ethnomusicology Journal has been published two times a year. The publication language of the journal is Turkish and English. The journal can include ethnomusicology and in other branches of musicology are articles on the basis of original research-based or theoretical articles, articles from postgraduate theses, interviews, reviews about published books and music recordings. Translations of previously published articles are not considered. Contributors do not have to be members of the association. Articles and interviews should be in accordance with the previously announced theme of the journal. Writings to be submitted to the journal must comply with the following writing rules. Writings sent to the journal will be examined with double-blind peer-reviewing system. The editorial order of the manuscripts is as follows: Editor in Chief and editorial board (general), technical editor (writing rules), referees (content), Editor in Chief and editorial board (final decision). Any manuscript that does not comply with the writing rules can be sent to the author for correction after a technical editor review. Written articles that are found to be corrected can be re-evaluated.

The copyright of the texts published in the journal belongs to the Association of Ethnomusicology. The authors are deemed to have accepted it when they sent their writings. There is no monetary demand from the authors during the evaluation process and publication of the articles.

Our journal is scanned by Asos Index, Acar Index, Scopus, IdealOnline and domestic and foreign university libraries.



Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal

2023

ÖZEL SAYI

Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. Yılı Özel Sayısı
Special Issue on the 100th Anniversary of the Republic of Türkiye

İÇİNDEKİLER
CONTENTS

Dergi Hakkında / About Journal	2
Sunuş: Öncesi Sonrasıyla 100 Yıllık Tartışmaların “İşitsel Şahitliği” Üzerine / On the “Earwitnessing” of 100 Years of Debates Before and After	7
Özlem DOĞUŞ VARLI(Editör)	
Bir Belge ve Bir Soru: Milli/Ulusal Musikimiz Islah Oldu Mu? / A Document and a Question: Has Our National/National Music Been Reformed?	11
Süleyman ŞENEL	
Türkiye’de Müzik Yazarlığının Dönüm Noktası: Opus (1962-1965) / A Turning Point for Music Writing in Turkey: Opus (1962-1965)	22
Fırat KUTLUK	
Adakale’nin Saklı Türkülerinin Markov Zinciri Tabanlı Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması/ Reconstruction of Adakale’s Hidden Songs Through Markov Chain-Based Stochastic Method	38
Cenk GÜRAY & Duygu GÜVENER & Şule YILDIZ	
Türk Halk Müziği Ekosisteminde Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi: Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar / Instrument and Vocal Performance Interaction in Turkish Folk Music Ecosystem: Musical Behaviours in the Formation of Vocal Techniques	59
İsmet AYDIN & Turan SAĞER	

Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme: "Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması / An Evaluation on the Archaeology of the Arabesque Context: The "Difficult Path" Motif and the "Mountain" Theme 81

Serdar ÖZBİLEN

Kırsaldan Kente "Semah" / "Semah" from Rural to Urban 99

Şevin ARSLAN

Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde Bektaşiliğin ve Bektaşı Nefeslerinin İncelenmesi / On The Example of The Macedonian Village of Wings Analysing Bektashii and Bektashi Nefes 121

Erdem ÖZDEMİR

**Öncesi Sonrasıyla
100 Yıllık Tartışmaların İşitsel Tanıklığı Üzerine**

SUNUŞ/EDİTÖR YAZISI



Öncesi Sonrasıyla 100 Yıllık Tartışmaların İşitsel Tanıklığı Üzerine

Özlem DOĞUŞ VARLI*

100 yıllık geçmişe müzik ve kültür penceresinden bakarken, öznelliklerden inşa edilmiş bütünselliklerin, nesnelin ne olduğu ne kadar gerçekçi olduğu merakının, sorgulama ve endişenin seslerinin 100 yılın öncesinden yankılarını duyarız. Duyduklarımız 100 yılın tarihsel devinimlere, dönüşümlerine paralel bir işitmesidir. Duymak istediklerimiz ile duyurmak istediklerimiz zaman zaman birbirine karışır, ne söylendiği, hangi sesin peşine düşüldüğü, hangi sesin oluşturulmaya çalışıldığı belirsizleşir. İşte bu kakofoni içinde Etnomüzikoloji Derneği olarak ne yapabiliriz diye düşünürken Etnomüzikoloji Dergisi için bir özel sayı yapalım istedik. Her ne kadar öncesinde bir kitap oluşturalım diye düşünsem de yönetim kurulu kararımız gereği, ikinci özel sayımız için kolları sıvadık. Herhangi bir özel sayı değil, Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. Kuruluş yıldönümü şerefine yayınlayacağımız bir özel sayı hedefimizdi. Aynı amaçla düzenlediğimiz Lisansüstü öğrenci sempozyumu ve bildiri kitabına, bu kez hakem değerlendirme sürecine tabi tutulan yazılar eklenmiş oldu. Ancak aşağıda ayrı ayrı bahsettiğim makaleler, olgu sunumları, belge sunumları, hakem değerlendirmeleri ile 100 yıllık sürecin farklı içerikte veçhelerine şahitlik etmemizle birlikte, var olan tartışmaların bitip tükenmeyecek olmasının göstergeleri ile dolu bir süreci de deneyimlemiş olduk böylece. Hangi konuların nasıl ele alındığı, eleştirinin yeni eleştirilecek değerlendirmelere yol açtığını gördüğümüz on iki ay'dı. Editör olarak en zorlandığım sayı olduğunu itiraf etmem gerek. Biraz popülistlik peşinde koşan bir yayın organı olsak, makalelere yönelik değerlendirme raporları, yazar cevapları epey ses getirecek bir yayına dönüşürdü kanaatindeyim.

* Prof. Dr. Editör, BUÜ Devlet Konservatuarı, Etnomüzikoloji Derneği Başk.

**Öncesi Sonrasıyla
100 Yıllık Tartışmaların İşitsel Tanıklığı Üzerine**

Peki nasıl bir süreci bu süreç sorusuna ancak aşağıdaki cümlelerle cevap verebilirim. Öncesinde, içinde ve sonrasında duyduğum, öznel algımın sınırları içinde dolanıp duran seslerin yükselip alçalmasının yarattığı gerginliğin yazıya yansımamasına maksimum derecede çabaladığımı itiraf etmek isterim. Çünkü bu işitsel tanıklık, işitsel şahitliğin ideolojik kıskacıları, bir dönem eleştirilemeyen hususların eleştirel değerlendirmeye tabi tutulmaya başlandığı dönemlerde kutuplaşmanın keskinleştiğine tanıklıktır örneğin. Bir tarafta klasik batı müziği eğitimi verilen kurumlarda geleneksel çalgıların girişine dahi izin verilmediğine maruz kalanların, bir tarafta da tüm bunları eleştirirken 100 yıllık süreci topyekûn suçlayan, eleştirinin eleştirilmeksizin kabulünün hegemonyasını yaratanların aksini düşünenleri suçlama sesleri. Bitaraf olmanın bertaraf olma noktasına getirildiği, işitilenlerin kaotik gümbürtüleri içinde her iki kutbun günah keçisi olmanızın an meselesi olduğu ve sessizliğe muhtaç olunan çokça zamanın kaydedildiği 100 yıl.

Kültürel boyutta 100 yılın öncesi olduğu gibi, sonrası olacağı bilinciyle baktığımızda Murray Schafer'in (1977) *"The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World"* kitabında modellediği, karar ses tanımlamasında, dönemsel farklılıklarla bazen hükümetlerin, bazen hükümet dışı teşkilatlanmış ayrı güç odaklarının sesinin yer değiştirdiğini ve karar sesin değiştiğini görürüz. Foucault'un (1975) *"Hapishanelerin Doğuşu"* kitabında metaforik olarak kullandığı panoptikonların gözetleyicisi ve davranış değiştiricisi bazen devletlerin kanun, yönetmelikleri, bazen **"merkezli merkezsiz"** lerin rolü üstlendiği sayısız zaman dilimleriyle yüzleşiriz. Kültürel pratiklerde, tüm bunlar olurken ve karar-sinyal sesler yer değiştirip, taşıdıkları anlamlar farklılaşırken, halkın sesinin ise fon sesi olmaktan çoğunlukla kurtulamadığını söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Alaturka alafranga ikileminde olduğu gibi, demokrasinin demokratik olma yarışı çerçevesinde **"özgürlüksüz özgürlükçü"** alanlar inşa ettiğini görürüz zaman zaman. Dönemlere ait seslerin kültürel ve politik taşıyıcılığı, ses üzerinden söz konusu dönemlerin şahitleri yapar bizleri. Bir yandan Türk Müziği Devlet Konservatuvarının diğer yandan Klasik Batı Müziği eğitimi veren Devlet Konservatuvarların açılışını politik hareket olarak suçlayan, oysaki her ikisinin de politik manevralar olduğunu gözden kaçıranların, bir yandan ise Türk Müziği eğitimini bünyesine dahil etmemeyi siyasi bir karşı duruş olarak görmenin öncesi ve sonrasındaki yankılarını müzik üzerinden okumanın şahitliği gibi.

Ancak tüm bu süreçlerin müziğin sanatsal yaratım anlarının ikinci plana atıldığı, müziği "talihin elinde oyuncak olan" seslere dönüştürdüğü açıktır. Müziğin çok sesli olması demokratiklikle, çağdaşlıkla eş değer ve üstün, üst kültüre ait (Avrupa merkezli bakış) görülürken- ki kültür ve müzik tanımının Avrupa merkezli tanımına sığınarak-, tek sesli müzik doğu ile -Avrupa'nın oryantalist bakışıyla-, alt kültür yakıştırmasına mahkûm edilir. Islah edilmesi gerekendir, aynı Osman Hamdi Bey'in "Kağlumbağa Terbiyecisi" tablosundaki kaplumbağalar misali. Aslında ne teknik ne de kültürel olarak tek sesin hiç olmadığı ve olamayacağı gerçeği ise ayrı bir tartışma konusudur. Söz konusu bakışlar bir tarafın hegemonya kurmasına, bir tarafın rövanşist yaklaşımlarına mahal verir. Çoğunlukla çok sesli müzik taraftarlarının sessel hegemonyası, tek sesli olarak nitelendirilenlerin mahcubiyeti olarak tınlar. Ancak rövanş sesleri tarihsel süreçte daha çok duyduğumuz sesler olurlar. Böylelikle radyolar, televizyonlar, gazino sahneleri, fasilhaneler, türkü barlar, meyhaneler, tekkeler, kültür merkezleri, festivaller (AB üyeleri ile ticari işbirliği olan şirketlerin Avrupa sanat müziği orkestraları kurmaları, festivallere hamilik yapmaları, vb), plaklar, kasetler, CD'ler, streaming platformlar, okullar, kurumlar 100 yılın öncesi ve sonrasında, ses ile politik şahitlik yaptığımız "ses sahaları" olarak yerini alırlar.

**Öncesi Sonrasıyla
100 Yıllık Tartışmaların İşitsel Tanıklığı Üzerine**

İşte tüm bu sorgulamalar ve sesler arasında, özel sayı olarak tasarladığımız dergide müzik politikalarına ve tarihsel sürece dair bir belge sunumu-değerlendirmesi ve bir araştırma makalesi yer alırken, 100 yıllık süreçte Türkiye’de araştırma konularının ne kadar çok çeşitlendiğini, araştırma metodolojilerinin arttığını ve farklılaştığını yansıtan makaleler olduğu gibi, müzik araştırmacılarının artık tek bir konu ve yöntem ile değil, disiplinlerarası ve çoklu etnografya yoluyla yaptıkları, artık daha özgüvenli şekilde deneyim anlatımlarına yer verdikleri, bilimsel makalelerde nesnelliğin eleştirisinin yapılabildiği, akademik dil olarak tanımlanan okumayı zorlaştıran dil kullanımından az da olsa sıyrılmaya başladığı, samimi anlatımların arttığını makalelerin sesine tanıklık ettiğimiz bir gerçektir.

Bu minvalde Süleyman Şenel tarafından kaleme alınan, Mahmut Ragıp Gazimihal’in terekesinden çıkardığı 1936 tarihli komisyon toplantısının gündem maddeleri ve içeriğinin yer aldığı Türk Müziği’nin Islahına yönelik toplantı belgesinin sunulması ile özel sayıya başladık. **“Bir Belge ve Bir Soru: Milli/Ulusal Musikimiz Islah Oldu Mu?”** başlıklı yazı, belki de en çok sesin çıkmasına, uzlaşmanın sağlanamamasına dair başlangıçların imzasının atıldığı belgelerden birini ele alması hasebiyle ayrı bir önem ve anlam yüklediğimiz bir yazı oldu. Fırat Kutluk tarafından yazılan, **“Türkiye’de Müzik Yazarlığının Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)”** başlıklı makalede ise, Opus Dergisinin, yazarlarının müziği bilen, müzik okur yazarlığı olan, müzik içinden gelmiş yazarlardan kurulu ilk müzik dergisi olmasının altını çizirken, sözünü ettiğimiz süreç içinde müzik yazarlığı ve müzik eleştirmenliği ayırımına dikkat çeker. Ancak asıl dikkat çeken hususlar, sunuş yazımın başında da belirttiğim tartışmalı konuların derginin neredeyse tüm sayılarına yansıyan ve ikilemlerin kesifleştiği söylemlerin çokça dillendirildiği ve söylemsel hegemonyanın da bir taraftan sürdürüldüğü bir atmosferin hâkim olduğudur. Makale bu anlamda bitmek tükenmek bilmeyen ve anlaşılın o ki bitmeyecek olan tartışmaların yazılı hallerine ışık tutması açısından süreci özetleyen bir öneme sahiptir. **“Adakale’nin Saklı Türkülerinin Markov Zinciri Tabanlı Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması”** başlıklı makale ise 100 yıllık sürecin disiplinler arası çalışmalarının bir getirisi olan yeni söylemlere dair olmasıdır. Çoklu etnografik çalışmaların analizi boyutunda yeni bir yol sunan makalede, bilgisayar tabanlı yazılım marifetiyle, coğrafi olarak kaybolmuş bir bölgeye ait müziğin yeniden inşasına tanıklık etmekteyiz. Kültürel miras ve sürdürülebilirlik noktasında makalenin sunmuş olduğu yaratım tekniğinin uygulayıcıları ve makalenin yazarları Cenk Güray, Duygu Güvener ve Şule Yıldız. **“Türk Halk Müziği Ekosisteminde Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi: Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar”** başlıklı makalede ise, halka ait üretim biçimlerinin analizi boyutunda, kültürlerle has ses üretme biçimlerinin başka kültürlerle kıyas yapılmaksızın kendi mecrası içinde ele alınması noktasında önemli bir yaklaşım sergilerken, halk müziğinde çalgı ve vokal arasındaki üslup-tavır alışverişi ve etkileşiminin çarpıcı örneklerini sunar. İsmet Aydın ve Turan Sağer tarafından yazılan makale araştırma metodolojisi ve analiz yöntemleri konusunda alternatif söylemlerin üretilebildiği, akademik ilerlemenin göstergesi olması noktasında önemli bir konumda yer almakta. **“Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme: “Zorlu Yol” Motifi ve “Dağ” Teması”** başlıklı makale ile ötekileştirilen bir müzik tarzını, ötekileştirmenin eleştirisini yaparak Arabesk olgusunun ve algısının oluşumuna dikkat çeken hem somut hem de metaforik olarak konu ettiği “zorlu yol motifi” ve “dağ teması”yla birlikte, modernleşme sürecinin algılarıyla nasıl ikilemde ve ikircikte bırakan algılar oluşturulduğunun da altını çiziyor, makalenin yazarı Serdar Özbilen. Yazar Şevin Arslan ise **“Kırsaldan Kente “Semah”** başlıklı makalesinde ise sanayileşmenin tüm dünyayı saran etkisinin paralelinde ortaya çıkan modernleşme paradigmasının ortaya çıkardığı birçok ikilem gibi Türkiye’de de benzer ikilemlerle birlikte kentli köylü ikileminin toplulukların değişimine nasıl etki ettiğinin örneklerinden birini, etnografik bir araştırma ile Alevi cemaatinin

Öncesi Sonrasıyla

100 Yıllık Tartışmaların İşitsel Tanıklığı Üzerine

Cem ritüelleri içinde yer alan Semah üzerinden sunuyor. Yine bir etnografik çalışma olan **“Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi”** başlıklı makalede, değişen demografik yapılar, göç edilen yerler, siyasi erkin değiştiği topraklarda yaşayan halkların konuştukları dilin, söyledikleri dini veya ladini eserlerin kimlik göstergesi olarak nasıl korunduğunu ve taşındığını Kanatlar Köyü Bektaşilerinin “nefes”leri üzerinden anlatıyor yazar Erdem Özdemir.

Aralık 2022’de aldığımız özel sayı kararı üzerinden geçen oniki ayda, dergiye, konulara olan yaklaşım ve tutumlar, anlatmaya çalıştığım “işitsel tanıklık” sürecinin içinde yer alan çalkantılı hallerin özet geçilmiş bir zaman dilimi olarak yerini aldı. Ancak 100. Yıl sayısı öyle veya böyle yayınlanmalı kararındaki ısrarcı tutumum üzerine özel sayının editörlüğünü üstlendiğim Eylül ayı başından beri süregelen işitsel tanıklığım ise, sorguladığım birçok sorunun cevabını aldığım bir dönem olarak özel sayı kadar özel olarak kalacaktır.

Tüm yazar ve hakemlerimize teşekkür eder, nice yüzyıllara daha çok tartışarak, konuşarak ulaşmamızı dilerim.

BELGE SUNUMU/DEĞERLENDİRMESİ



Bir Belge ve Bir Soru: "Millî / Ulusal Musikimiz İslah Oldu Mu?"*

Süleyman ŞENEL¹

Cumhuriyetimiz yüz yaşına erdi, mutlu ve gururluyuz!

Ancak, Cumhuriyet'in ikinci yüzyılına girdiğimiz bugünlerde, geçen yüzyılın müzik hareketlerini bir nebze hatırlamak ve az zamanda başarılan işleri bir daha düşünmekte fayda var. Başarılamayan işleri tamamlamak da öncelikli hedeflerimiz arasında olmalı.

Bir süreliğine, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarına dönelim...

Millî Mücadele'nin kazanılmasının ardından başlatılan kalkınma hareketleri içerisinde, kültür-sanat varlığına önem ve öncelik verilmiş; tarihten süzülerek gelen sözlü/yazılı varlığımızın gün yüzüne çıkartılarak yarınlara taşınıp yaygınlaştırılmasına çeşitli imkânlar sağlanmış; bu bağlamda evvela *Musiki Muallim Mektebi* açılmış; *Darülelhan* adına sahada türkü derleme çalışmaları ve derlenen eserlerin fasikül notalarının yayınlanmasına girişilmiş; sahada derlenen türkülerin genç müzisyenlerce plaklara seslendirilmesi aşaması neredeyse tamamlanmış; klâsik Türk musikisinin nadir eserleri, nota külliyatı ve kaynak kitaplar halinde ardı ardına yayımlanmaya başlamış; *Darülelhan*, *İstanbul Konservatuarı* adını alarak yalnızca Avrupa müziği eğitimi veren bir kuruma dönüştürülmüş ve Anadolu'dan derlenip, çeşitli çalgılar için armonize edilen Türk halk müziği eserleri ile genç müzik adamları, Avrupa sahnelerinde görünür olmuş...

*Makale Geliş Tarihi: 25 Kasım 2023 Makale Kabul Tarihi: 24 Aralık 2023

¹ İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Sanatçı Öğretim Görevlisi.

**Bir Belge ve Bir Soru: "Millî / Ulusal Musikimiz
İslah Oldu Mu?"**

Özetle, Cumhuriyet'in 10. yılına gelindiğinde; bütün bu ve benzeri hareketler ve girişimlerle Türk müzik hayatının topyekûn kalkındırılmasına dönük bir dizi hazırlıklar, ülkemizin yoğun gündemini meşgul eder hale gelmiş...

*

Atatürk'ün o günlerde; çeşitli vesilelerle söylevlerinde ve gündelik yaşantısında dile getirdiği, kültür-sanat varlığımızın büyük kollarından birisi olarak "*musiki*" ve "*musiki ile alâkalı bir kısım meselelerin çözümüne dönük hedefler*", toplum kalkınmasında, "*en önde götürülmesi ve tamamlanması gereken*" hususi bir konuma sahipti.

Bu maksat ve savunulmaya başlanılan genel düşünceye göre; halk müziğimiz, ağızdan derlenip toparlanmalı, yazıya aktarılmalı, bestekârlarca işlenmeli ve sanatkârlarca seslendirilmeliydi, ama bilhassa klâsik müziğimizle beraber müzik hayatımız topyekûn "*ıslah*" edilmeliydi. Zira, "*işitilen mevcut musiki, yüz ağartıcı olmaktan uzaktı*". Dahası, "*medeni dünyanın anlayacağı işleme ve sunum düzeyine yükseltilmesine de ihtiyaç vardı*".

Bu ve benzeri düşüncelerin arka planı hakkında, bir kısmı tevatür cinsinden pek çok hikâye / anlatı varsa da, genel olarak söylenebilir ki Atatürk'ün bir direktifi olarak algılanan müzik hayatımızın ıslah edilmesi ve kalkındırılması fikri için, geçen süre zarfında çok çalışılmış, zor günlerin imkânsızlıkları içinde yürünebilecek yollar araştırılmış, yeni yollar bulunup denenmiş, onlarca komisyon kurulup sayısız çalıştay/oturum yapılmış, müzik ve fikir adamlarının tecrübelerine başvurulmuş ve sonuçta doğruluğu veya yanlışlığı tartışılabilir kararlar alınarak uygulamaya geçilmişti. Bu işlerin de hemen her önemli aşaması, Çankaya Köşkü'nden, bizzat Atamız tarafından takip edilmiş ve gerektiğinde kararlara yön verilerek hükümet icraatlarına dönüştürülmüştü.

Bu tür ve benzeri işler hakkında yazılı, görsel ve işitsel binlerce belgenin kütüphane ve arşivlere yığıldığı yüz yıllık sürecin çıktıları, elbette uzmanların titiz çalışmalarıyla zaman içinde ele alınacak ve analizleri yapılacaktır.

Biz, burada; farklı alanların ilgililerine de hitap edebileceğini düşündüğümüz ve kuruluş yıllarının önemli şahsiyetlerinden birisi olan Mahmut Ragıp Gazimihal'in² terekesinden çıkan: *Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekâleti Yüksek Tedrisat Umum Müdürlüğü* antetli ve 26 Kasım 1934 tarihli, daktilo ile yazılmış iki sayfadan müteşekkil bir belge üzerinden³ genç Türkiye

² Mahmut Ragıp Gazimihal (d. 1900 - öl. 1963): Kemancı, eğitimci, müzik tarihçisi, saha araştırmacısı, yazar.

³ Bkz. Görsel 2

Bir Belge ve Bir Soru: "Millî / Ulusal Musikimiz İslah Oldu Mu?"

Cumhuriyeti'nin, daha 1920'li yılların ortalarında tartışılmaya başlanan ve 1930'lu yıllarda adeta slogan haline getirilen bir söylemini hatırlatıp, kendimize şu soruyu soracağız: "Millî/Ulusal musikimiz ıslah oldu mu?"



Görsel 1. Mahmut Ragıp Gazimihal

Mahmut Ragıp Gazimihal'in terekesinden çıkan iki sayfalık yazılı belge; merhum İhsan Hınçer'den⁴, merhum İzzet Gündoğ Kayaoğlu'na⁵ intikal eden dokümanlar arasından çıktı. İzzet Gündoğ Bey'den de bize ulaştı⁶. Söz konusu belge; 26 İkinciteşrin [Kasım] 1934, pazartesi günü, saat 15.00'de toplanacak olan bir müzik komisyonunun görüşeceği gündem maddelerini içeriyor.

⁴ İhsan Hınçer (d. 1916 - öl. 1979): M. R. Gazimihal'in yakın dostu; halkbilimci, gazeteci, yazar. *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinin kurucusu ve sahibi.

⁵ İzzet Gündoğ Kayaoğlu (d. 1945- öl. 2003): İş adamı, halkbilimci, yayıncı, yazar. Bilhassa, bakırcılık ve bakır sanatı alanının önemli uzmanlarından biri.

⁶ Bir şüpheye meydan vermemek için şu bilgileri de okuyucu ile paylaşalım... Söz konusu belgenin, M. R. Gazimihal'in terekesinden çıktığından şüphe duymuyoruz. Evvela İhsan Hınçer ile M. R. Gazimihal iki sıkı arkadaşlardır. Gazimihal'in son günlerine kadar görüşüp, yazışmışlardır. İhsan Hınçer de sahibi olduğu *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinde, Gazimihal'in kendisine emanet ettiği yayımlanmamış yazılarını, vefatından sonra dahi aylar boyunca yayımlama vefasını göstermiştir. Dolayısıyla, Gazimihal'in, bir kısım belgelerinin İhsan Hınçer'de bulunması, yadırganacak bir durum değildir.

İhsan Hınçer'in vefatının ardından Hınçer'in ailesi, bütün arşivini İ. Gündoğ Kayaoğlu'na devretmiştir. İ. Gündoğ Kayaoğlu da, Hınçer'in terekesindeki, müzik konusu başta olmak üzere çoğu folklorik belgeyi bizimle paylaşmıştır. Gazimihal'e ait yazılı/görsel belgeler, ilk gördüğümüzde, özenle paketlenmiş gibi derli toplu bir halde idi. İ. Gündoğ Bey'in vefatından sonra da, eşi Sevim Kayaoğlu geri kalan bir kısım belgeleri, Gündoğ Bey'in yardımcısı ve manevi evladı Abdurrahman Arslan vasıtasıyla bize iletmiştir.

Diğer taraftan, Gündoğ Kayaoğlu'ndan bize geçen bu iki sayfa belgenin devamı da vardır. Arap ve Latin harfli olarak el yazısı ile yazılmış onlarca imzalı mektup; sonradan temize çekildiğini müzikolog dostumuz Dr. Yavuz Daloğlu'ndan öğrendiğimiz ve -"Rusya'da Opera" - adını verebileceğimiz, isimsiz, bin sayfaya yakın yayımlanmamış el yazısı müsvedde bir kitap; el yazısı ile yayımlanmamış bir makale; "not fişi" haline getirilip büyükçe bir zarf içine sokulmuş avuç içi büyüklüğünde yazılı kağıtlar; katlanıp bir dosya zarfı içinde saklanmış toplantı tutanakları; harf inkılâbından önce yayımlanmış Mahmut Ragıp [Kösemihalzade] imzalı Arap harfli Türkçe yazılar/tefrikalar; yurt içi ve yurt dışında yayımlanmış Mahmut Ragıp [Kösemihal/Gazimihal] imzalı Latin harfli Türkçe ve Fransızca gazete ve dergi yazıları; kesilmiş/koparılmış ve hatta mukavvalara yapıştırılıp ciltlenmiş onlarca sayfa hacminde kupür; bir kısmının arkası yazılı fotoğraflar, broşürler ve daha başka belgeler...

**Bir Belge ve Bir Soru: "Millî / Ulusal Musikimiz
İslah Oldu Mu?"**

Bu gündem maddeleri, toplantıdan bir gün önce, 25 İkinciteşrin [Kasım] 1934 Pazar günü, *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde de ön kısmına eklenen bir paragraf ile ve "*Ulusal musikimiz için çalışmalar başlıyor*" üst başlığı ile yayımlanmış.⁷

Bu arada, dönemin adeta resmî bir yayın organı gibi çalışan *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinin yazı işleri sorumlularının; belki de Mahmut Ragıp Bey tarafından kendilerine ulaştırılmış olan söz konusu belgeyi haber kaynağına dönüştürürken⁸, belgede olmayan bir kısım bilgileri ve belgenin dönemi içinde taşıdığı önemi ortaya çıkaracak hususları da okuyucu ile paylaşmış.

Bu maksatla, komisyon toplantısının amaç ve önemini: "*Ulusal musikimize verilecek amaç ve bu hususta alınacak tedbirleri görüşecek olan komisyon yarın saat 15'te Maarif [Millî Eğitim] Bakanı Abidin [Özmen] Bey'in reisliği altında ilk toplantısını yapacaktır. (...). Komisyon ulusal musikimiz işini terbiye bakımından ve sanat bakımından olmak üzere iki taraflı tetkik edecektir.*", sözleriyle okuyucuya duyurmuş.

Gazimihal'in terekesinden çıkan belgede, toplantıya katılacak komisyon üyelerinin isimleri yer almıyor; ancak gazete haberinde, belgede bulunmayan şu isimler de zikrediliyor: Adnan [Saygun], Cemal Reşit [Rey], Halil Bedi [Yönetken], Hasan Ferit [Alnar], Mahmut Ragıp [Gazimihal], Necdet [Remzi Atak], Necil Kâzım [Akses], Nimet Vahit, Refik Bey, Ruhi Bey, Ulvi Bey ve Ulvi Cemal [Erkin]. Bu isimler, Cumhuriyetimizin ilk döneminde, büyük ölçüde Avrupa'da eğitim görmüş; müzik hayatımıza besteci, eğitimci, sahne sanatçısı ve yazar kimliği ile yön vermiş şahsiyetlerdir...

Söz konusu şahsiyetlerin toplantıya katılıp katılmadıklarını ve bu toplantının sonunda hangi kararlara varıldığını sorgulamaksızın, belgeyi ve gündem maddelerini aşağıda verelim:

BELGE: 26 Kasım 1934 Tarihinde Yapılacak Bir Komisyon Toplantısı Hakkında, "Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekâleti Yüksek Tedrisat Umum Müdürlüğü" Antetli, 2 Sayfa Yazı.

Konu: 26.11.1934 Pazartesi Günü Saat 15'te Toplanacak Olan Komisyon Görüşülecek İşler.

⁷ Bkz. Görsel 3

⁸ Söz konusu belgenin *Hakimiyet-i Milliye Gazetesi*'ne, Mahmut Ragıp Bey vasıtasıyla iletilmiş olması ihtimal dahilindedir. Çünkü; daktilo edilmiş ilk sayfanın ön yüzünün sol köşesine, Arap harfleriyle ve el yazısı ile: "*Dikkat bu cedveli ilişik yazının altına aynen koyduktan sonra yine bana iade ediniz*" şeklinde bir not eklenmiştir. Bu el yazısı da, Mahmut Ragıp Bey'in İhsan Hınçer'den gelen diğer belgelerindeki/mektuplarındaki yazı karakterine benzetilebilmektedir. İlaveten, M. R. Gazimihal'in Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki son dönem öğrencilerinden birisi olan Birsen Gülümser Atalay hanımefendinin [d. 1936-öl. 2022], bize emanet ettiği Gazimihal imzalı bir kısım belgelerindeki yazı karakteri ile de, söz konusu komisyon toplantısı gündem maddeleri kağıdı üzerinde bulunan el yazısı eşleştirilebilmektedir. El yazısı notun Gazimihal'e ait olma ihtimaline göre de; gazete haberi ile gündem maddelerine ilâve edilen "*ilişik üst yazı ile*", "*toplantıya katılacak kişilerin isimlerinin*", gazete yönetimine, yine M. R. Gazimihal tarafından servis edilmiş olması ihtimali, uzak değildir.

**Bir Belge ve Bir Soru: "Millî / Ulusal Musikimiz
İslah Oldu Mu?"**

Amaç: Ulusal Musikiye Verilecek Amaç ve Alınacak Tedbirleri Görüşmek.

Komisyon Üyeleri: Adnan, Ulvi, Cemal Reşit, Mahmut Ragıp, Refik, Necil Kâzım, Ruhi, Necdet, Ulvi Cemal, Halil Bedi, Hasan Ferit, Nimet Vahit.

Komisyon Başkanı: Abidin Bey [Özmen] [Maarif Bakanı]⁹

26/11/1934 Pazartesi Günü Saat 15'te

Toplanacak Olan Komisyonda Görüşülecek İşler:

A. Terbiye Bakımından:

1. Radyodan sonra, plak vasıtasıyla yahut umumî mahallerde çalınan alaturka musikinin men'i çareleri.
2. Aile ocağında musiki terbiyesi "aile muhiti" için şarkılar.
3. Ana, ilk ve orta mekteplerde musiki tedrisatının organizasyonu (şarkılar, metot, hocaları yetiştirme).
4. Lise sınıflarına musiki tarihi dersinin konulması ve lise bakaloryasının musiki tarihinden de diğer ders gurupları gibi verilmesine müsaade.
5. İlk ve orta mektep hocalarına kurslar.
6. Musiki derslerinin sınıf geçimine tesiri.
7. Musiki tedrisatının teftişi (Musiki müfettişliği ihdası).
8. Radyo neşriyatının musiki terbiyesi bakımından da kontrol ve organizasyonu.
9. Koro, Orkestra, Oda Musikisi konserleri, Solo Konserler, Operalar vasıtasıyla halkın zevkini terbiye ve bunların organizasyonu.
10. Operetlerin musiki ahlâk ve tiyatro bakımından da kontrolü.
11. Halk musiki dersanelerinin organizasyonu.

B. Sanat Bakımından

1. Musikide ihtisas ihtiyaçları.
2. Konservatuvar ihtiyacı, opera ihtiyacı (Devlet ve Şehir).
3. Türk Bestekarlarına düşen vazife.
4. Eserde musiki inkilâbı.
5. Bestekarlara çalışmaları için kolaylıklar ve yolları.
6. Türk Bestekarlarının eserlerinin yalnız temsile ait olanlarında değil; konser ve Radyolardaki çalınmalarının da telif hakkı getirebilmeleri.
7. Türk Bestekarlarının eserlerinin tab'ı suretiyle de memleket dahilinde ve Avrupa'da yayılması. Bu maddenin de devlet işi olması.
8. Musiki eserlerinin telif haklarının tadil ve tespiti.

⁹ Zeynel Abidin Özmen: Milli Eğitim Bakanı (d.1890-öl. 1966).

**Bir Belge ve Bir Soru: "Millî / Ulusal Musikimiz
İslah Oldu Mu?"**

9. Bütün bu organizasyonlar için encümenler teşkili¹⁰.

Bu gündem maddelerine göre; aile içi eğitimden başlayarak, ana okulundan yüksek eğitime kadar uzanan bir çizgide kendini gösteren başlıca problemler; eğitim kurumlarının açılması; her yaş dönemi için müzik öğretmenlerinin ve müfettişlerinin yetirilmesi; her yaşa hitap edebilecek repertuvar, metot vb. ihtiyaçların giderilmesi; eğitim plan ve müfredatlarının belirlenmesi; çeşitli sanat topluluklarının kurulması; toplulukların vereceği konserlerle halkın müzik zevkinin terbiye edilmeye çalışılması ve o işleri sürekli kılacak ve gerektiğinde denetimini sağlayacak bir mekanizmanın ihdası; bestekârların yetiştirilmesi; bestekârların eserlerinin gerek ülkemizde ve gerekse ülkemiz dışında ve çeşitli yollarla tanıtılması; bestekârların telif hakları meselesi ve devlet katında bütün benzeri müzik organizasyonlarının yürütülmesinde sürekliliği sağlayacak komisyonların kurulması gibi pek çok konu, ülkemiz müzik hayatının önem taşıyan başlıca meseleleri olarak tartışmaya açılmakta ve lüzumlu noktalar üzerinde, çözüm yolları aranmaktadır.

Bu belgede yer alan gündem maddeleri:

- a) *Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik hayatımıza verdiği önem ve buna bağlı olarak belirlenmeye çalışılan müzik politikaları;*
- b) *Dönemi içinde benimsenmiş müzik politikalarının karşısına çıkan ülke genel müzik problemlerinin çözümüne yönelik devlet katındaki duyarlılık, yönünden oldukça dikkat çekicidir.*

Ancak, 21. yüzyılın ilk çeyreğinin son günlerine eriştiğimiz bugünlerde dahi, bundan 89 yıl önce tartışmaya açılan bu maddelerden bazılarının bir problem olarak görüldüğünü ve çözüme kavuşturulamadığını biliyoruz. Bunlar, muhtemelen müzik hayatımızda, daha uzun yıllar tartışılacak hususlardır.

Ancak; **"Terbiye Bakımından: Radyodan sonra, plak vasıtasıyla yahut umumî mahallerde çalınan alaturka musikinin men'i çareleri..."**, sözleriyle belirlenen ilk gündem maddesinin; bir dönem üzerinde çok tartışılan, günümüzde de sıklıkla hatırlanıp hatırlatılan, geleneğe dayalı Türk müziğinin, bilhassa da "klâsik Türk musikisi" olarak tanımlanan müzik türünün,

¹⁰ Daktilo edilmiş gündem maddeleri arasında yer almayan, ancak ikinci sayfanın arka yüzüne el yazısı ile iliştirilen: "Avrupa'da tahsil edenler", şeklinde bir not daha vardır. Bu notun, bir gündem maddesi olarak komisyonda görüşülmüş olması da muhtemeldir. Diğer taraftan bu ifade, belge sahibi olarak Gazimihal'in, toplantı öncesi veya toplantı esnasında kendisi için yazdığı bir hatırlatma notu da olabilir ve muhtemeldir ki o günlerde Avrupa'da tahsilde olanlarla ilgili bir husus olarak kaydedilmiştir.

**Bir Belge ve Bir Soru: "Millî / Ulusal Musikimiz
İslah Oldu Mu?"**

Radyo yayınlarından ve ardından devlet kurumlarından dışlanmasının resmî sayılabilecek bir belgesi olarak, büyük önemi vardır.

Diğer yandan, tarihî Türk müzik varlığını, bilhassa eğitim kurumlarında, yarım yüzyılı aşan bir süre boyunca yasaklayıp devlet katında kurumsallaşmasını engelleyen ve ikinci sınıf kıymeti haiz muamelesi gösterip, bir yönüyle yok sayan zihniyetin muhtemel mümessillerini ifşa etmesi bakımından da ayrı bir değeri vardır.

Oysa, birinci gündem maddesini bir yana ayırdığımızda, ortaya çıkan genel tablonun makul karşılanabilirliğini de göz önünde bulundurmak gerekir. Bu yönüyle; neredeyse Cumhuriyet ile yaşıt olan pek çok problemin varlığına tanıklık ediyor olması ve 1930'lardan günümüze değin etkisini dalga dalga hissettiren resmî müzik politikalarının temelini teşkil etmesi yönünden, sık başvurulacak bir kaynak belge kimliği de vardır.

Sonuç olarak denilebilir ki, Mahmut Ragıp Gazimihal'in terekesinden çıkan bu yazılı belge; gelenek temellerine dayalı müzik varlığımızın bilinçli olarak dışlanıp yok sayılması amacına hizmet eden ilk gündem maddesinin dışında, haklı sebeplere dayalı bir "meseleler tablosunu" bizlere sunuyor.

Ve çözüme giden başlangıcın anahtar kodları olarak değerlendirilebilecek olan bu gündem maddelerinin üzerinden, geçmişin muhasebesini de yaparak, şu sorunun cevabını aramak, geçmişten ders çıkarmak adına kaçınılmaz oluyor:

- ✓ **25 İkciteşrin [Kasım] 1934 tarihi itibariyle, ülkemiz müzik hayatının başlıca problemleri olarak kayıt altına alınan bu gündem maddeleri çözüme kavuşturuldu da, "millî/ulusal musikimiz" ıslah oldu mu?**

Bir Belge ve Bir Soru: "Millî / Ulusal Musikimiz İslah Oldu Mu?"

Türkiye Cumhuriyeti
Maarif Vekâleti
Yüksek Tedrisat Umum
Müdürlüğü
No

Hülasa:

Ankara / / 1934

26/11/1934 Pazartesi günü saat 15 te toplanacak olan
Komisyonda görüşülecek işler

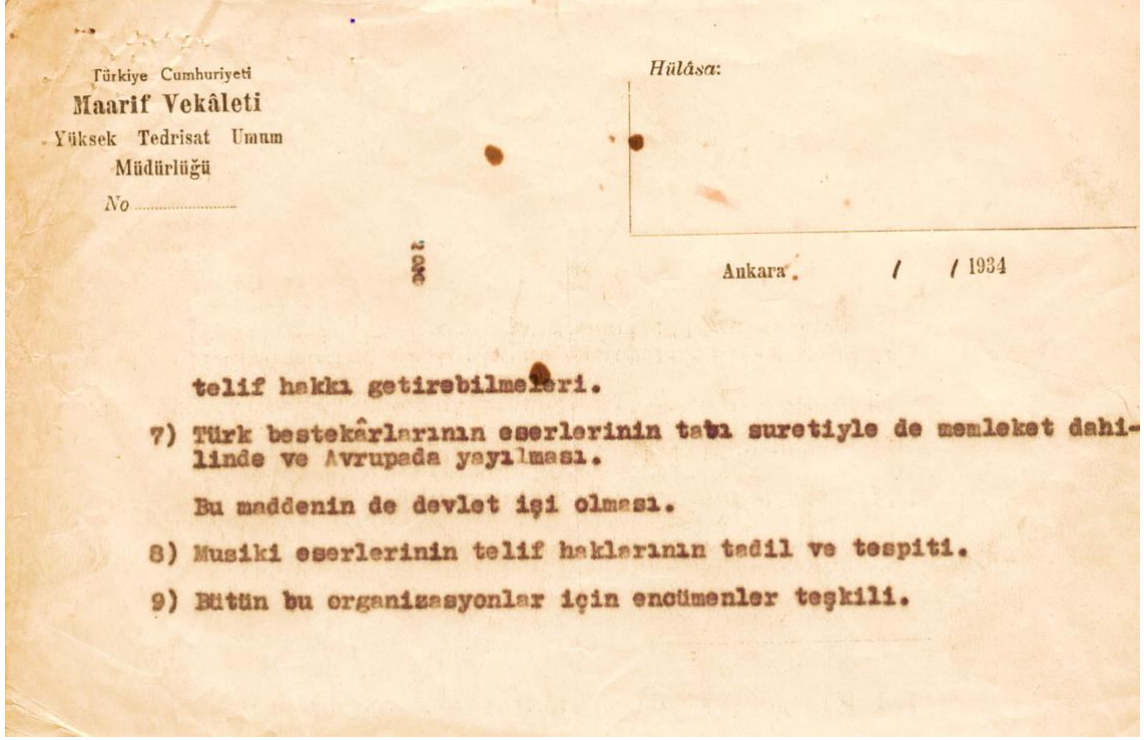
A. Terbiye bakımından:

- 1) Radyodan sonra, plâk vasıtasıyla yahut umumî mahallerde çalınan alaturka musikinin men'i çareleri .
- 2) Aile ortamında musiki terbiyesi "aile muhiti için şarkılar.
- 3) Ana, ilk ve orta mekteplerde musiki tedrisatının organizasyonu (şarkılar, metot, hocaları yetiştirme)
- 4) Lise sınıflarına musiki tarihi dersinin konulması ve lise bkaloryasının musiki tarihinden de diğer ders gurupları gibi verilmesine müsaade .
- 5) İlk ve orta mektep hocalarına kurslar.
- 6) Musiki derslerinin sınıf geçimine tesiri,
- 7) Musiki tedrisatının teftişi. (Musiki müfettişliği ihdası)
- 8) Radyo neşriyatının musiki terbiyesi bakımından da kontrol ve organizasyonu.
- 9) Koro, Orkestra, oda musikisi konserleri, solo konserler, operalar vasıtasıyla halkın musiki zevkini terbiye ve bunların organizasyonu.
- 10) Operetlerin musiki ahlâk ve tiyatro bakımından da kontrolü.
- 11) Halk musiki dershanelerinin organizasyonu.

B. Sanat bakımından:

- 1) Musikide ihtisas ihtiyaçları .
- 2) Konservatuvar ihtiyacı, opera ihtiyacı (devlet ve şehir)
- 3) Türk bestekârlarına düğün vazife
- 4) Eserde musiki inkilâbı .
- 5) Bestekârlara çalışmalar için kolaylıklar ve volleri.
- 6) Türk bestekârlarının eserlerinin yalnız temsile ait olanlarında değil; konser ve Radyolardaki çalışmalarında da

**Bir Belge ve Bir Soru: "Millî / Ulusal Musikimiz
İslah Oldu Mu?"**



Görsel 2. Söz konusu belgenin orijinal nüshası

Bir Belge ve Bir Soru: "Millî / Ulusal Musikimiz İslah Oldu Mu?"

1934

Şehir

Ulusal musikimiz için çalışmalar başlıyor

Ulusal musikimize verilecek amaç ve bu hususta alınacak tedbirleri görüşecek olan komisyon yarın saat 15 te Maarif Bakanı Abidin Beyin reisliği altında ilk toplantısını yapacaktır. Komisyona musikînaslarımızdan Adnan, Ulvi, Cemal Resit, Mahmut Ragıp, Refik, Necil Kâzım, Ruhi, Necdet, Ulvi Cemal, Halil Bedi, Hasan Ferit Beylerle Nimet Vahit Hanım davet edilmişlerdir. Komisyon ulusal musikimiz işini terbiye bakımından ve sanat bakımından olmak üzere iki taraflı tetkik edecektir. Komisyonda görüşülecek işlerin programını aynen yazıyoruz:

A. Terbiye bakımından:

- 1) Radvoda sonra, plâk vasıtasıyla yahut umumî mahallerde çalınan alaturka musikinin menî çareleri.
- 2) Aile ocağında musikî terbiyesi aile muhiti için şarkılar.
- 3) Ana, ilk ve orta mekteplerde musikî tedrisatının organizasyonu (şarkılar, metot, hocaları yetiştirme.)
- 4) Lise sınıflarına musikî tarihi dersinin konulması ve lise bakanlığının musikî tarihinden de diğer ders şurupları gibi verilmesine müsaade.
- 5) İlk ve orta mektep hocalarına kurslar.
- 6) Musikî derslerinin sınıf geçimine tesiri.
- 7) Musikî tedrisatının teftişi, (Millî müfettişliği ihdası).
- 8) Radvo neşriyatının musikî terbiyesi bakımından da kontrol ve organizasyonu.

B. Sanat bakımından:

- 1) Musikide ihtisas ihtiyaçları.
- 2) Konservatuvar ihtivacı, opera ihtivacı (devlet ve şehir)
- 3) Türk bestekârlarına düşen vazife
- 4) Eserde musikî inkılabı
- 5) Bestekârlara çalışmaları için kolaylıklar ve yolları.
- 6) Türk bestekârlarının eserlerinin yalnız temsile ait olanların da değil, konser ve radyodaki çalmalarında da telif hakkı getirilmeleri.
- 7) Türk bestekârlarının eserlerinin tabî suretiyle de memleket dahilinde ve Avrupa'da yayılması.

Bu maddenin de devlet işi olması;

- 8) Musikî eserlerinin telif haklarının tadil ve tesbiti
- 9) Bütün bu organizasyonlar için encümenler teşkili.

Görsel 3. 25 İkinciteşrin [Kasım] 1934 Pazar günü, *Hakimiyet-i Milliye Gazetesi*'nde yayımlanan gündem maddeleri

ARAŞTIRMA MAKALESİ



Türkiye’de Müzik Yazarlığının Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)*

Fırat KUTLUK¹

Özet

Türkiye’de müzik yazarlığı söz konusu olduğunda konuşulacak şeyler belirgindir. Yazarlık-eleştirmenlik ayrımının gerekli olup olmadığı masaya yatırılır. Ardından konuların saptanmasına sıra gelir ancak tarihsel süreç, yani 70 yıllık bir dilim içinde konular zaten çoktan belirlenmiştir. Yine de yazarın neyi ele alması gerektiği ve nasıl işlemesine varıncaya değin özellikle müzik dışı disiplinlerden gelen insanların bunu oldukça cılız bir şekilde tartıştıkları görülür. Aynı durum müzik yazarının oryantasyonu için de söz konusudur. En önemli konu, yani yazar ve eleştirmenlerin büyük bölümünün cumhuriyetin müzik politikalarından bağımsız yazamamaları ise, ancak son on yılda yayımlanan birkaç yayında konu edilmiştir.

Opus, Türkiye’nin -gerçek anlamda- ilk müzik dergisidir. 1962-1965 yılları arasında yayın yaşamını sürdüren derginin en önemli boyutu, kuşkusuz editörden tüm yazarlara varıncaya değin müzik insanı olmalarıdır. Makale, Türkiye’deki müzik yazarlığı olgusuna kısa bir bakışı ve kendine özgü yanlarıyla *Opus*’u değerlendirmeyi amaçlamakta.

Anahtar Sözcükler: Müzik, *Opus* Müzik Dergisi, Müzik Yazarlığı, Müzik Eleştirmenliği.

* Makale Geliş Tarihi: 13 Kasım 2023/ Makale Kabul Tarihi: 22 Aralık 2023

¹ Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü, firat.kutluk@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5412-8569

A Turning Point for Music Writing in Turkey: Opus (1962-1965)

Abstract

When it comes to music writing in Turkey, the discussion tends to have a specific trajectory. You hash out about the necessity of a distinction between the writer and critic. Then comes the settling on the subjects of discussion, but these have already been set in stone on account of the historical process – that is to say, a specific period of 70 years. Still, we see a lot of people, many of whom coming from non-musical disciplines, weakly argue about these, from what subjects a writer should tackle to how they should handle those subjects. The same goes for the orientation of the music writer. The most important issue, however is a large portion of writers and critics not writing about music without positioning them with or against the musical policies of the state. This has been the subject of a few publications in the last decade.

Opus is the first music magazine in Turkey’s history. Active between 1962 and 1965, without a doubt the most vital aspect of the magazine was the fact that its staff, from the editor to the writers, consisted of music people. This article aims briefly go over the phenomenon of music writing in Turkey, and to examine *Opus* with all its idiosyncrasies.

Keywords: Music, Opus Music Magazine, Music Writing, Music Criticism

Giriş Niyetine

Müzik eleştirisi, bir yapıtı ya da seslendirmeyi kişisel beğeniyle yargılama/değerlendirme olarak ele alınırsa müzikten az çok anlayan herkesin eleştiri yapma hakkı olduğu gibi bir sonuca ulaşmak olası. Bu bağlamda ucu olabildiğince açık ve farklı görüşlere neden olan eleştirmenin oryantasyonunu tartışmaya gerek yok. Aynı şey müzik yazarlığı için de geçerli. Bilindiği gibi günümüz Türkiye’inde müzik yazarlığı söz konusu olduğunda süreli yayınlarda yer alan yazıların büyük bölümünün “herkeşe” kaleme alındığı gözlenebilir. 1930’larda da benzer durumla karşılaşmak olası. Nitelik açısından bir değerlendirme yapmanın taraflara göre değişkenlik göstereceğine kuşku yok elbette. Ancak cumhuriyet ideolojisinin günümüze değin eski gücünde olmasa bile yaşadığını görmek mümkün. Bu ülkedeki müzik yazarlarının çoğunluğunun müzik dışı disiplinlerden gelmesi ve bu kümede yer alan insanların kendilerini müzik uzmanı olarak tanımlamaları alışılmışın içinde. Sorgulanması gereken ise “müzik camiası”nın ve ne yazık ki akademinin, bu isimlerden çoğunu müzikolog olarak değerlendirmesi. “Müzik yazarının oryantasyonu” söz konusu edildiğinde müzik profesyonelleri bunun bir zorunluluk olduğunu söylerken diğer yanda profesyonel anlamda müzik eğitiminin gerekli olmadığını savunanlar bulunmaktadır. Bu görüşte olanların –müzik dışı disiplinlerden- hayli ilginç ve romantik ortak söylemi ise şöyle özetlenebilir: “müzik kültürünün yerleşmediği bir ülkede müzik üzerine yazan herkese saygı duyulması gerekiyor.” Bu söylem, müzik yazarının

**Türkiye’de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

kutsanan misyonunu özetleyen bir anlatı olarak karşımızdadır. Bu durumun belki de en acı ve bir o kadar komik sonucu ise, kimi yazarların müzik üzerine yazmayı bir hak olarak görüp, karşıt görüşleri “kendi alanına girme” olarak değerlendirmesi. Burada yeni bir ayırım daha devreye girer: rafine bir müzik beğenisi, sağlam bir müzik bilgisi, bunları yazıya dökebilecek donanıma sahip olmak mı yoksa müzik hamlemizin bir neferi olma inancının yeteri olması mı? Müzik yazarının kimliği, müzik eleştirmeninin taşıması gereken nitelikler, “gerçek ve ciddi konser eleştirisi” türünden tanımlar, Türkiye’de müzik eleştirisinin yerleşmemesi gibi konular, hiçbir zaman olması gerektiği gibi tartışılmamış, tartışmanın tarafları içinde akademi oldukça geri planda kalmıştır. Bunun temel nedeni ise yazının başında değinildiği gibi bu konularda yazılanların “herkesçe” yapılması ve tartışma düzeyinin bu yüzden oldukça düşük olmasıdır. Cumhuriyet ideolojisinin eleştiriye ve müzik yazınına etkileri konu edilmemiş, kültürel seçkincilik yeterince tartışılmamış, bu konuda yapılan az sayıdaki çalışma ise son on yılda gerçekleşmiştir.

Müzik eleştirmeni ve müzik yazarı ayırımının gerekliliği (ya da gereksizliği), müzik eleştirisinin tanımı ve türleri (konser, albüm, yapıt) gibi konular da gerekli tartışma düzeyinden yoksundur. Türkiye’de tarihsel süreç içinde belirli dönemlerde müzik yazarı ve müzik eleştirmeninin birlikte ele alındığı söylenebilir de bir ayırım olması gerektiği ağır basar. Aslında ilk sav, iki ana etkenle desteklenebilir. İlki, yazılan konser eleştirilerinin çoğunda yazarın konser dışındaki konulara mutlaka değinmesidir. Ülkenin müzik sorunları, salonların durumu, konservatuvar öğrencilerinin kadro sorunları, yeni seslendirme kurumları açılmasının gerekliliği gibi. Konservatuvarların üniversite bünyesinde olmasının sakıncalarına varıncaya değin yazarın sorun olarak gördüğü her şeyi eleştirmesi, yazıdaki eleştiri boyutunun konserle sınırlı kalmadığının göstergesidir. İkinci neden ise aynı yazarın -yani burada konser eleştirmeninin- eleştiri dışında da yazılar yazmasıdır (biyografi ve çeviri kitaplar). Konser eleştirisi yazmayan yazarların, az önce sorun olarak anılan konuları yazılarında sürekli işlemesi ve aynı yoğunlukta “eleştirmesi” de Türkiye’deki müzik yazınının ana belirleyicisidir. 2000’li yıllarda Milliyet Sanat Dergisi’nde yayımlanan yazılarımda yer alan çok az sayıdaki konser ve albüm eleştirisi nedeniyle müzik çevreleri tarafından hakkımda yapılan “eleştirmen mi müzik yazarı mı?” tartışmaları, bu belirsizliğin bir işareti.

Bu makalede müzik yazarı- müzik eleştirmeni ayırımına değinmek ve eleştiri tanımı, eleştirmen kimliği gibi konuları tartışmaktan uzak durmaya çalışılacak olsa da kimi unsurlardan kısaca söz etmek gerekecek. Yazının dokusu gereği kimi zaman eleştirmen kimi zaman yazar ifadelerinin

**Türkiye’de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

kullanılması kaçınılmaz ve ele alınan konuları örneklemek adına bunların birlikte ele alınması zorunlu. Bu nedenle bir şemsiye olması açısından yazı başlığında “müzik yazarlığı” kullanılmıştır.

Müzik yazarlığı ve eleştirmenliğinin Türkiye’deki tarihsel sürecine göz atıldığında kendine özgü yeri ve kimliğiyle Opus Dergisi önemli yer tutar. 1962 yılında yaşamına başlayan ve 1965’e değin 30 sayı yayımlanan dergi, farklı konuları ve renkli yazarlarıyla tarihe önemli iz bırakır. Müzik yaşamı, müzik sorunları, konser eleştirmenliği, seslendirme kurumlarının yapılanması, kitle müzik eğitimi, müzik terminolojisi sorunları, diskotek kılavuzu, müzik tarihi bilgileri ve müzikle ilgili akla gelebilecek her türlü konuda yazı bulmak mümkündür Opus’ta. Yazarların farklı görüşleri ve bunların dergide olabildiğince özgür bir ortam ve düzey içinde tartışılması, günümüz penceresinden bakıldığında belirgin bir özlemi beraberinde getirir. Kuşkusuz dergi editöründen başlayarak yazı kadrosunun çoğunluğundaki cumhuriyet idealinin müzikteki yansımaları belirgindir ancak yazarların tümünün müzik insanı olması, alanlarındaki uzmanlık ve yazı dillerindeki ustalık, az önce değinilen geçmişe duyulan özlemi arttırır niteliktedir. Kaldı ki Usmanbaş, Mimaroğlu ve Arel gibi hedef gösterilen kompozisyon tekniklerine uzak duran bestecilerin sürekli yazar kadrosunda olduklarının ve Oransay gibi dönemin aykırı düşüncelerini dillendiren bir akademisyenin varlığının altı çizilmeli.

Türkiye’de Müzik Yazarlığı/Eleştirmenliği Nasıl Bir Süreç İzledi?

Türkiye’de farklı ama benzer isimlerle anılan Cumhuriyet dönemi müzik hareketlerinin geneline bakıldığında şöyle bir yargıya ulaşmak abartı olmaz: “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Bileşenleri” olarak öne çıkan her şey ideolojiktir. Bu yargıyı desteklemek adına tarihsel süreç şöyle özetlenebilir.

- Hedef Belirleme: Batılılaşma, Çağdaş Uygarlık.
- Strateji Belirleme: Halka Beğendirme, Kitle Müzik Eğitimi.
- Devletin İdeolojik Aygıtları: Müzik Okulları, Halkevleri, Ülkü Dergisi, Radyo, Çeviri Kitaplar, Müzik Yazarları.
- Uygulama Çalışmaları: Besteci, Beste, Seslendiriciler, CSO ve diğer seslendirme kurumları.

Bu maddeler, bu ülkede müzikle ilgili alınan kararların tümünün politik olduğunu gösterir:

**Türkiye’de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

Batı müziği konservatuvarlarının kuruluşu ne denli politikse, aynı şey Türk müziği konservatuvarları için de geçerlidir. Besteciye ne yapması gerektiğinin söylenmesi politiktir. İlk operanın yazım öyküsü, Halkevleri’nde müzik, Musiki Muallim Mektebi, Ankara Konservatuvarı, Orkestralar, müzik eleştirisi... tümü politiktir (Kutluk, 2018a: 63).

Dolayısıyla yukarıda anılan tüm maddeler kaçınılmaz bir şekilde müzik yazarlığına bağlanır. Alınan kararlar, uygulanacak politikalar, belirlenen stratejiler önünde sonunda bunların anlatılması konusunda yazara gereksinim duyar. Okulların açılması, Halkevleri’nin kuruluş nedeni, radyo, özgün/çeviri kitaplar, seslendirme kurumları, gazeteler ve müzik dergileri. Türkiye’de müzik yazarlığı da kimilerinin farkında olmadığı, kimilerinin olmak istemediği oranda ideolojiktir. Günümüze değin yazılan yazıların büyük bölümü cumhuriyet dönemi müzik politikaları doğrultusunda kaleme alınır ve nesnellikten olabildiğine uzaktır. Eleştiri ya da müzik yazısı olarak da tanımlanabilecek bu yazıların yer aldığı dergilerin 1930’lardan bu yana tümü bu özellikleriyle bilinir. Ülkü zaten CHP’nin yayın organıdır, *Darülbedayi’de*, Muhsin Ertuğrul’un başını çektiği ideal izleyici/dinleyici özlemi her fırsatta dile getirilir. *Müzik ve Sahne Hareketleri*, *Perde ve Sahne*, *Müzik Görüşleri*, *Orkestra*, *Milliyet Sanat* (2000’lere değin) gibi dergilerin çoğu bu özelliği taşır. Türkiye’de müzik dergisi dendiğinde akla gelmesi gereken ilk dergi olan *Opus*, her ne kadar nesnel eleştiri ve günümüzde bile becerilemeyen özgür tartışma ortamı yaratması açısından önemliyse de, yine de çoğu kez batı sanat müziğinin ideolojik olarak korunması konusunda tarafsızlığını yitirir. *Opus*’un önemi, yazarların tümünün müzik insanı; seslendirici, besteci, eğitimci, müzikolog olmasıdır. Günümüzle kıyaslandığında hiç bir zaman bu oranı yakalayabilecek bir derginin varlığı söz konusu bile değil. Aynı şey eleştirinin “sertliği” için de geçerlidir. 1934’de *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 1962’de *Opus*’da yayımlanan iki eleştiriye bu bağlamda örneklemek olası. “Lüküs Hayat ve Benzerleri Tiyatroda Bir Lekedir” başlıklı imzasız yazıda operetin yasaklanmasına giden yol aralanır:

Lüküs Hayat, yarı orta oyunu, yarı karagöz, yarı komik şehir tuluatı, yarı meddahlık, yarı kanto, yarı piyes, yarı şehvet, yarı operet, en aşağı tertipten bir Galata balozunu sahneye nakleden milli bir karnaval âlemidir. Lüküs Hayat baştanbaşa taklittir (1934: 2).

Faruk Güvenç ise CSO’nun 1963 yılındaki Anadolu turnesini eleştirerek tümüyle programsızlıktan kaynaklanan sorunlarla açıkça dalga geçer ve orkestra müdürünün dinleti

**Türkiye’de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

öncesi açıklamalarıyla alay eder. Opus’un ilk sayısında ise Sabahattin Kalender’in *Nasreddin Hoca’sı* için şunları yazar Güvenç:

Operanın zevkli, güzel ve akıllıca hiçbir yönü yok. Sabahattin Kalender galiba Hoca’ya fazla güvenmiş; ama hocalar değil hacılar bile böyle bir librettoyu, böyle bir müziği ayakta tutamaz. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Türkiye yeniden Leblebici Horhor çağına dönmeyecektir. Beni asıl şaşırtan şey, bu kadar çocukça bir oyunun Devlet Operası sahnesine çıkabilmesi. Türk bestecilerini destekleyelim derken değer yargılarını allak bullak edecek Abdurrahman Çelebi felsefesine saplanmaktan kaçınmalıyız. Nasreddin Hoca en iyi niyetli kişiler için bile olsa bir operet ya da çocuk oyunu. Uydurma halk müziği armonizasyonlarını andıran ve anırma, gıdıklama taklitleriyle Amerikanvari oryantal raks sahneleriyle dolu renksiz, kopuk, bön bir müzik, milli duygularımızı okşasın diye araya sokuşturulmuş Yeniçeri yürüyüşleri, oyuncak filler, sahici eşşekler ve alabildiğine maskaralık (1962:10).

“Milli musiki meselesi” Ülkü’de de kendine sıkça yer bulur. Modeller tartışılır, stratejiler belirlenir. İlginç olan ya da aslında çok doğal olan, dergide bu konuda yer alan yol haritalarının, yöntemlerin ve hedeflerin 1939 yılında bir anda farklı bir kimliğe bürünmesidir. Kösemihal, Halkevleri’nin kuruluşundan sonraki yedi yılı eleştirdiği yazısında, Halkevleri’ndeki “müzik işleri”nin müsamerecilik çerçevesini nadiren aştığını söyler (1939; 68). Saygun ise 1939 tarihli “Türk Müziği’nin İnkişaf Yolu” başlıklı yazısında, Türk müziğinin gelişiminde Türk sanat müziğinden yararlanılması gerektiğini belirtir. Saygun bu eleştirisini yalnızca müzikle sınırlı tutarken Falih Rıfkı Atay yine dergideki “Bir Temsil Karşısında Bazı Düşünceler” başlıklı yazısında kültürel dışlama mekanizmasının genelini eleştirir. Tesadüfen tüm bu yazıların yayımlandığı yıl, 1939’dur!

Eleştirmenin Kimliği ve Nasıl Bir Müzik Eleştirisi?

Cumhuriyet ideolojisinin müzik eleştirisine etkisi sorgulandığında düşünülmesi gerekenler bellidir:

**Türkiye’de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

- Türkiye’deki müzik eleştirmeninin, halka klasik müzik bilincini -dinletme ve sevdirmeye- aşılama gibi bir misyonu mu vardır?
- Bu durum yazarın bir şekilde kendisini eğitmen olarak görmesini mi sağlar?
- Konser eleştirilerinde olumsuz değerlendirmelerin neredeyse hiç olmamasının nedeni yalnızca bu mudur?

Ardından şunların sorgulanması gerekir:

- Müzik politikaları doğrultusunda pragmatik görev yüklenen batı sanat müziği eleştirisinde, eleştirmenden ve eleştiriden beklenen nedir?
- Devletçe benimsenmiş bir müzik politikası ve destekleyecek nitelikte üretilen yapıtlar için böyle bir durumda bağımsız eleştiri ne denli mümkün olabilir?

Tüm bu soruların ardından eleştirmenlik odaklı düşünüldüğünde Türkiye’deki konser eleştirisinin 70 yılı aşkın izlediği süreci saptamak oldukça kolay. Sığ bir tartışmadan kurtulmak ve daha rahat ilerlemek adına bunu belki “konser yazısı” olarak tanımlamak daha basit bir çözüm sunabilir bize. Kuşkusuz yazılar aynı zamanda bir “konser anlatısı”dır. Yer, tarih, seslendirici ve programla başlayan yazıların temel ortak noktası, eleştirmenin seslendirmeye ilgili romantik jargonu (büyüleyici, gelecek vaat etme, coşkun tınılar), sosyal mesajların kendilerine sıkça yer bulması (ülkenin müzik sorunları, salonların sayıca ve akustik açıdan yetersizliği, bakanlığa düşen görevler, kitle müzik eğitimi), yapıtlarla ilgili bilgiler ve araya sıkıştırılan “Türk bestecilerin yapıtlarının az seslendirilmesi” dir. Artık pek görülmeyen ancak son on yıla değin sıkça karşılaşılan Anadolu insanının batı sanat müziğine duyduğu açlık ve müziğin demokrasiye duyulan inancın bir göstergesi olarak sembolize edilmesini de bu notlara eklemek gerekir. Gerek bu yazılarda gerekse genel müzik yazınında sıkça karşılaşılan konulardan biri de aslında yeterince besteci ve seslendiricimiz varken uluslararası müzik arenasında kişilikli bir yer edinmemizin nedenlerinin sorgulanması olur. Bunu sormadan önce olayın ülkemiz boyutunda değerlendirilmesinin yapılmaması ilginçtir. Oysa Osmanbaş, 1962 yılında bu durumu net bir şekilde sorgulamıştır. Bestecinin sözleri, aynı zamanda müzik insanına yönelik bir eleştiridir:

Garip şey biz besteciler yazmaya davrandık mı aklımıza gelen ilk konular Türkiye’nin musiki sorunları oluyor: daha genel, daha evrensel, salt musiki ile ilgili konular değil (1962: 2).

**Türkiye’de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

Yöre, “Türkiye’de Müzik Yazarlığının İdeolojik Boyutu” başlıklı yazısında, günümüzde müzik eleştirilenliği yapan ve bu kimliği üstlenen isimlerin müzikal altyapılarının olmaması nedeniyle yalnızca “konser tanıtımı” ve “sanat kurumları” üzerine yazdığını söyler (2018: 206). Yöre’nin örneklediği isimler ve yazılarından kesitler, belirttiği “müzikal altyapı yokluğu”nu belirgin bir biçimde doğrular: “müzik eğitimleri yoktur, bilgi düzeyleri son derece yetersizdir ve bu yüzden yazıları niteliksizdir (2018: 184).

OPUS

5 Ekim 1962 tarihinde ilk sayısı yayımlanır Opus’un. Yalnızca kapak sayfası, bir makale konusu olabilir. Opus imzalı ve “Günaydın” başlıklı kuruluş yazısı, derginin gecikmiş yayın tarihine atıfta bulunarak amacı özetler: müzik meselelerini günlük gazete sütunlarından kurtarmak ve kendi çatıları altında tartışmak. Derginin geniş bir izleyici kesiminin olacağı beklentisi vurgulanır, her çeşit müzikseverin sorularının yanıtlanmasının hedeflendiği belirtilir ve Opus’un bir ihtiyaçtan doğduğu için uzun ömürlü olacağı yazılır. Ancak madalyonun bir diğer yüzü vardır ve derginin yayın duyurusunun yapıldığı yüzlerce insandan geri dönüş alınmadığı, bir abonelik başvurusu bile yapılmadığı belirtilerek derginin henüz Türk okuru için “erken” olduğunun anlaşıldığı yazılır (Opus. 1962: 1). Aynı sayfada “Başlangıç Sancıları” başlıklı yazıda İlhan Kemal Mimaroglu “Ne denli iyi bir dergi olursa olsun Opus günün birinde batacak” der. Mimaroglu, bir müzik dergisinin bu ülke için gereğini oldukça net ifade eder: “Batılı ya da uygar olmak değildir bunun nedeni. Müzik üzerine okuyarak, müzik üzerine düşünerek, bunları başkalarıyla tartışarak doğru bir ortam oluşacaktır. Opus, Türkiye’nin ilk müzik dergisidir ancak bir gün dergiyi kaçınılmaz son beklemektedir” (1962:1). Bu ilk sayının 2. sayfasında İlhan Usmanbaş ve Gültekin Oransay birbirinden renkli iki konuyu ele alır. Usmanbaş az önce atıfta bulunulan konunun devamında yabancı bir müzik dergisinde yer alan yazı başlıklarından örnekler vererek bizde bunların yaşanmasının güçlüğüne değinir. Biraz da ironik bir şekilde “bize özgü” kimi konuları şöyle sıralar yazar: “Çoksesliliği Türkiye’de Yaymanın Yolları”, “Orkestralarımızın Programları Nasıl Düzenlenmeli?”, “Türk Bestecileri Ne Yazmalı?” Usmanbaş’a göre bunlar, Türk sanatçısını kısıtlayan ve çevresinin ötesine geçememesine neden olan konulardır (1962: 2). Oransay ise tehlikeli bir konuyu ilginç bir başlıkla ele alır: “Tekseslilik Kusur Değil ki” Gerek bu başlığın işlenmesi, gerekse derginin profili açısından konu önemlidir; gelecek sayılardaki tartışmaların bir habercisi olması açısından ayrı bir durum daha söz konusudur. Oransay, tekkesliliğin bir doku ve müziğin teknik bir yönü olduğunun altını çizirken kopması kesin bir

**Türkiye’de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

yaygaranın fitilini ateşler: “geleneksel sanat müziği” (1962: 2). İlk sayının sözü edilmesi gereken diğer köşeleri “Akustik”, “Müzik Öğretmeni” ve Faruk Güvenç’in kaleme aldığı “Eleştiricinin Köşesi” olur.

Kasım 1962’de 2. sayı yayımlanır. Yine Opus imzalı ilk sayfa yazısının ana konusu illere dağıtılan ilk sayının yer aldığı paketlerin açılmadan geri yollanması olur; yani dergi satılmamıştır. Muammer Sun, Usmanbaş’ın ilk sayıda yazdıklarını okumamışçasına yazısının başlığını “Müzik, Dönemleri ve Müzik Sorunumuz” olarak koyar. Teksesliliğin ne olduğunu oldukça kötü bir biçimde anlatan yazar, araya kendi ifadesiyle batı-doğu karşıtlığını koyar ve batının her anlamda üstünlüğünü vurguladıktan sonra müzik alanındaki temel sorunumuzun çokseslilik olduğunu belirtir (1962: 3).

Bu sayının iki belirgin yazısı, Veysel Arseven ve Faruk Güvenç imzalarını taşır. Arseven “Tekseslilik Bir Kusurdur”, Güvenç ise “Tekseslilik ve Tek Gözlülük” başlıklı yazılarıyla Oransay’ı yanıtlarlar. Her iki yazar da Oransay’ın kullandığı “kusur” metaforunu çok ciddiye alarak bu müziğin bir kusur olduğunu savunur. Arseven, geleneksel sanat müziği adlandırmasına karşı çıkarak bu türün önce gelenek sınırlarını aşmadığı, ardından ilkel sanat görüşünü günün şartlarına uyduramadığı ve finalde dünya müziğinin gücüyle boy ölçüşemeyeceğini anladığından sahneden çekilmiş olduğunu yazar. Divan müziği, Türk müziğinin yaşama ve olgunlaşma gücünü bin yıldır kösteklemiştir ve en büyük kusuru budur (1962: 5). Güvenç de Arseven’le aynı düşüncededir: “çok şükür, Türkiye bestecilerimizin sayesinde bu tek boyutlu dünyadan kurtarmıştır yakasını. Bir vakitlerin tek sesli divan müziği ise bugün müzelerin malıdır” (1962b: 5).

2. sayıya Metin And, Daniyal Eriç ve Fehamettin Özgüç katılır. Kitap tanıtımı köşesi başlar, konser duyuruları, çeviri yazılar (Sachs ve Honegger) ve müzik tarihi ve terimleriyle ilgili köşeler yer alır; Bir Opera, Bir Besteci gibi. Derginin o günlere ışık tutması açısından önemli bir köşe de “Bize Gelen Mektuplar”dır. Okurlar, yazılarla ilgili düşüncelerini ve eleştirilerini editöre yollamaktadır. Ancak bu köşe birkaç sayıyla sınırlı kalır. Dergiye gelen bir okur mektubunda müzikle ilgili teknik konuların dergide yayımlanmasından hoşnut olmayan bir okuyucu, editör tarafından hafif sertlikte bir üslupla yanıtlanır.

**Türkiye’de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

1962 Kasım’ında yayımlanan 3. sayıda derginin abone sayısının 1000 olduğu duyurulur ve bu sayı, derginin geleceğine ilişkin umut göstergesi olarak değerlendirilir. Halil Bedi Yönetken ve Cevat Memduh Altar’ın yazılarını görürüz.

Derginin 30 sayılık yaşamını burada özetlemek ve her sayıya değinmek gibi bir amacım yok elbette. Ancak başlangıç ve derginin ilk 4 sayıda hızlı ve özgün bir biçimde nasıl şekillendiğinin yazarlar ve yazılar bağlamında değerlendirilmesini gerekli görüyorum. Geleceğe yönelik stratejilerin nasıl belirlendiği, bu sayıların incelenmesiyle sağlıklı bir şekilde anlaşılabilir. Özellikle 1963 Ocak tarihli 4. sayı, Ertuğrul Oğuz Fırat’ın “Yaşamak ve Müzik Yaşamı Üzerine” başlıklı yazısıyla günümüzde bile gerek dili ve kurgusu, gerekse ele aldığı konuları nedeniyle çok önemlidir. Yazarın eleştirinin nasıl olması/olmaması üzerine verdiği örnekler ve bunu müziği bilmek, yapıtları tanımak, cumhuriyet ideolojisinin yapısını çözmek ve bireysel estetik gibi o ana değin hiç işlenmemiş konular üzerinden yürütmesi dergiye yepyeni bir soluk getirir. Az önce değinildiği gibi yazının başında sözü edilen ve “herkes” olarak tanımlanan müzik yazarları bir yana, günümüzde “kimi akademisyenler”in mutlaka okuması gereken ve müziği bilmek ve “yazabilmek” adına ayrıca ders çıkarması gereken bir yazıdır.

Müzik terminolojisi, iki sayıda kendine yer bulur. Oransay, Mimaroglu ve Güvenç arasında oldukça kısa geçen tartışma, tarafların böyle bir çalışma yapılmasının zorunluğu üzerinde anlaşması, birkaç konuda birbirlerine hak vermeleri ya da itiraz etmeleriyle sonuçlanır. Oransay-Bülent Tarcan tartışması ise, Schumann çevirisi üzerinden yapılır.

Ekim 1963 tarihli 13. sayı, gündemden hiç düşmeyen bir dosyayı açar: “Türkiye’de Müzik Devrimi.” Daha önce duyurusu yapılan ve çeşitli sorulardan oluşan bir sorguyu yazarlara ve okuyucuya açan dergi, yanıtları yayımlamaya bu sayıda başlar. Arseven, müzik devriminin Türkiye’nin ilk sorunu olduğunu belirtir ancak bunun hiçbir zaman mümkün olamayacağını yazarak önlerindeki engeli gösterir:

Türkiye’de bir müzik devrimi hiçbir zaman gerçekleşemez. Zira böyle bir devrimin gerçekleşmesi eski divan müziği ile onun soysuzlaşmış sonucu olan bugünkü piyasa müziğinin ortadan kaldırılmasına bağlıdır (1963: 2).

**Türkiye'de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

Mimaroğlu da böyle bir tartışmanın eğitim boyutunda şu an için hiçbir sonuç vermeyeceğini söyler ancak onun savı farklıdır. Halktan bu yönde bir talep yoktur çünkü; müzik, güncel gereksinimler arasında değildir (1963b: 5).

Bu tartışma Cumhuriyet dönemi boyunca ele alınan konunun devamı olarak görülse de yaşananların getirdiği yeni bir ivme söz konusudur ve tartışma bambaşka bir yöne evrilir. Her şeyden önce derginin yayın yaşamına başladığı yıl 1962'dir. 1950'ye kadar bu konuda süreli yayınlarda yer alan yazılarda -1940'dan sonra değişen görüşler dahil olmak üzere- genelde gösterilen hedefin doğruluğu, strateji konusunda benzer öneriler ve "durumun iyiye gittiği" ne ilişkin raporlar ağır basar. Belirgin bir umut söz konusudur. Opus'taki dosya ise ümitsizliğin yanı sıra gereklilik üzerine odaklanır. Kimine göre müzik devrimi koşuldur ancak gerçekleşmesi olanaksızdır, kimine göre halkın böyle bir isteği ve beklentisi yoktur. Bu konu, oldukça farklı bir şekilde Ertuğrul Oğuz Fırat 'ın "Halk ve Müzik Eğitimi"² başlıklı yazı dizisinde ele alınır. Fırat'ın farklılığı, rasyonel ve objektif saptamalarıdır. Bu müziğin sevdirmesi yolundaki çabalar kişisel dar bir alanda kalmıştır. Devlet Konservatuvarı'nın kurulması ve birçok sanatçının yetişmiş olması istenilen sonucu bir türlü sağlayamamıştır. Tüm bu çabalar birkaç ilin bu müzik türünden hoşlanan küçük bir azınlığın isteklerini karşılamaktan öteye geçememiştir (1963a: 5). CSO'nun bölge konserlerinin sağlıklı bir şekilde başlamadığına değinen yazar, şu soruyu sorar:

Bölge konserlerinin amacı nedir? Konser verilecek bölge halkı, kendilerine sunulacak sanat türüyle günlük yaşamlarında ne ölçüde ilgili ya da bunu kavramaya ne ölçüde hazırlanmış durumdadır? (1963a: 6).

Fırat, ortada onur kırıcı bir durum varsa bunun nedenini bugüne değin yüzüstü bırakılmış bir halkın varlığı, buna karşılık sanatçıların bundan kendilerini sorumlu görmemeleri, aydınların ve idarecilerin yalnız sözde kalan halkçılıkla yetinmiş olmalarına bağlar. Müzik üzerine konuşanlar, önyargılarla ve herhangi bir dayanak söz konusu olmadan bir şeyler ileri sürmeye çalışmaktadır. Batı-doğu karşıtlığı her iki tarafın da ipe sapa gelmez kanıtlarla birbirlerine üstünlük sağlamaya çalışmasıyla ilerlemektedir. Yazı dizisinin üçüncüsünde müzik türlerinin değer açısından sınıflandırılmasının ne denli anlamsız olduğuna değinir ve 1957 yılında Usmanbaş'a yazdığı

² Fırat, 5. sayıda "Halkın Müzik Eğitimi" olarak başladığı yazı dizisini numara verdiği ikinci yazıyla birlikte "Halk ve Müzik Eğitimi" başlığıyla sürdürür. Ancak bundan sonraki üç yazısını numaralandırmaz bu yüzden yazarın aynı başlıkta üç yazısı söz konusudur. Bu yazıların künyeleri Kaynakça'da verilmiştir.

**Türkiye’de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

mektuptan kimi bölümleri örnekler Fırat. Radyo yayıncılığı için kendisinden görüş soran Usmanbaş’a görüşlerini aktardığı bir mektuptur bu (1963c: 2). Yine de yazara göre bir avuç aydına düşen görev büyüktür ve bu görev halkı uyarmaktır.

Sonuç

2016’da yayımlanan *İllüzyon, Cumhuriyetin Müzik Serüveni* başlıklı kitabın sunuşunda şunları yazdım:

Okumayan, müziğin yalnızca solfej, armoni ve Türk insanını kitle müzik eğitimi uygulamalarıyla eğitmek olarak algılayan, herhangi bir kuramdan yoksun ama bu yoksunluğa rağmen bir şeyler yapmaya çalışan akademisyenlerden ayrı yerdeyiz; çokseslilik olmazsa ülkenin bir adım ileri gidemeyeceğini düşünen ve kirli öykülerle ülkemiz insanını aşağılayan insanlarla ayrı galaksilerdeyiz (2016: xvi).

Burada eleştirilen akademisyen ve müzik yazarlarının ortak noktası, müziği bilmemeleri, ele aldıkları konuları hiçbir şeye (bilgi, kuram, tarih, sosyoloji, kültür) dayandırmamaları ve belki de en korkuncu yazma becerilerinin olmamasıydı. Bu yüzden inanmışlık, kimi şeylerin saklanması ya da farklı aktarılması için yeterli görüldü. Ele alınan konular da ortaktı: Atatürk, halk ve geleneksel sanat müziklerine bakış, nelerin başarıldığı ve alınan yolun yeterli görülmesi, ilk operanın öyküsü, konservatuvarın kuruluşu, ilk besteciler, derleme düşüncesi, radyo yasağı ve daha niceleri. Müzik yazını, Atatürk’ün ideallerinin gerçekleşmediği ve isteklerinin yerine getirilmediği vurgusuyla bir sakız gibi çiğnendi. Aynı konular, aynı şekilde işlendi, aynı göndermeler yağmur gibi yağdı. İzlerkitle asla tartışılmadı! Olayın en önemli boyutu sürekli atlandı. Bu müziği dinleyen insanların nitelikleri saymakla bitirilmedi ama “sakıncalı tür”leri dinleyenler vatan hainliğiyle suçlandı. Halkın müziğine ilkel deme cesareti gösterilemediği için bu müzik dünyanın en garip tanımlamasıyla “ham” olarak değerlendirildi. Kendileri için yapıldığı vurgulanan Halkevleri’nde halkın hangi müzikleri “nasıl dinlemesi” ve “nasıl seslendirmesi” gerektiği konusunda yönergeler, uygulama esasları hazırlandı. Bunların tümü müzik yazınının yok sayılan konuları.

Opus’ta bu doğrultuda yayımlanan yazılar elbette vardı; özellikle Güvenç ve Arseven öne çıkan isimlerdi. Güvenç aynı zamanda CSO üyesiydi ve orkestrasının performansından kurumun

**Türkiye’de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

yönetimine varıncaya eleştirilerini art arda sıraladı. Orkestranın turnelerini yerden yere vurdu, amacı sorguladı. Yapıt eleştirilerinde kimi zaman savunduğu ideoloji etken oldu ancak kimi şeyleri günümüzde olduğu gibi “saklamaması” ya da olduğundan farklı göstermeye çalışmaması belirgindi. Dergi kadrosu bu yüzden önemliydi; dönemin kalburüstü tüm müzik insanlarının yazması ve sözlerini sakınmamaları. Derginin 30 sayılık yaşamında yer alan yazarları anmak, bu sözlerin daha iyi anlaşılmasını sağlar: Sürekli yazar kadrosu olarak değerlendirilebilecek Güvenç, Yönetken, Arseven, Usmanbaş, Mimaroglu, Fırat, Özgüç ve Oransay’ın yanısıra Arel, Eriç, Zuckmayer, Altar, Kösemihal, İlerici, Sun, Tanrıku, İkesus, Şimşek, Saygun ve Erkin gibi isimler de yazdı, And ve Sevensil katkıda bulundu.

Opus, tüm sayıları boyunca 1930’lardan günümüze değin tartışılan tüm konulara yer veren bir dergiydi. Yönetken’in öğretmenler için kaleme aldığı yazılar, bugün için bile anlaşılması ve teknik anlamda uygulanması oldukça güç konulardı. Arel, ilk ağızdan elektronik müziği anlattı. Usmanbaş, bestecinin çağdaşlaşmasını ele aldı, Mimaroglu, cumhuriyetin müzik ideolojisiyle halktaki kopukluğu sürekli dile getirdi. Bunun yanında Arseven tekses-çokses meselesine takıldı kaldı, Güvenç, ilerlemenin tek yolu olduğuna inandığı müziğini savundu ama camianın duyarsızlığından da söz etmekten geri kalmadı. “Müzikte Yahudilik”, 1997’ye değin ilk kez bu dergide konu edildi. (Yüreğir: 1964: 7). Güvenç’in katı ideolojik bakışı, Oransay, Mimaroglu, Usmanbaş ve Fırat’ın yazılarını yayımlamaması için bir neden olmadı çünkü bu insanların tümü müziği çok iyi biliyordu. Daha önce değindiğim konu bu anlamda oldukça önemli ve yazının yine aynı cümlelerle bitmesi zorunlu. Yazarların farklı görüşleri ve bunların dergide olabildiğince özgür bir ortam ve düzey içinde tartışılması günümüz penceresinden bakıldığında belirgin bir özlemi beraberinde getiriyor. Kuşkusuz dergi editöründen başlayarak yazı kadrosunun çoğunluğundaki cumhuriyet idealinin müzikteki yansıması belirgin ancak yazarların tümünün müzik insanı olması, alanlarındaki uzmanlık ve yazı dillerindeki ustalık, az önce değinilen geçmişe duyulan özlemi arttırır nitelikte.

Opus, bu yüzden çok önemliydi; yalnızca ülkenin –gerçek anlamda- ilk müzik dergisi olması nedeniyle değil. Türkiye’nin müzik yaşamında bir daha ne böyle bir dergi görüldü ne de böyle bir kadro bir araya gelebildi.

**Türkiye'de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

Kaynakça

- Arseven, V. (1962). "Tekseslilik Bir Kusurdur", *Opus*, 2, 5
- Arseven, V. (1963). "Türk Müziğinde Yenilik Gerek", *Opus*, 13, 2-3.
- Fırat, E. O. (1962). "Yaşamak ve Müzik Yaşamı Üzerine", *Opus*, 4, 2-5.
- Fırat, E. O. (1963a). "Halkın Müzik Eğitimi", *Opus*, 5, 3-6.
- Fırat, E. O. (1963b). "Halk ve Müzik Eğitimi II", *Opus*, 7, 2-4.
- Fırat, E. O. (1963c). "Halk ve Müzik Eğitimi", *Opus*, 11, 1-3.
- Fırat, E. O. (1963d). "Halk ve Müzik Eğitimi", *Opus*, 12, 1-4.
- Fırat, E. O. (1963e). "Halk ve Müzik Eğitimi", *Opus*, 13, 6-10
- Güvenç, F. (1962a). "Eleştiricinin Köşesi," *Opus*, 1, 10.
- Güvenç, F. (1962b). "Tekseslilik ve Tekgözlülük", *Opus*, 2, 5.
- Güvenç, F. (1963). "Allegro mu Yürük mü?", *Opus*, 6, 10.
- Kösemihal, M.R. (1939). "Halkevlerinde Musiki," *Ülkü Dergisi*, cilt XII, s. 73,
Ankara, Ulus Basımevi.
- Kutluk, F. (2016). *İllüzyon, Cumhuriyetin Müzik Serüveni*, İstanbul, h2o Kitap.
- Kutluk, F. (2018a). *Müzik ve Politika*, İstanbul, h2o Kitap.
- Kutluk, F. (2018b). *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*, İstanbul, h2o Kitap.
- Kutluk, F. (2018c). "Atatürk ve Müzik Yazını Eleştirisi", *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*, (ed. Fırat Kutluk), İstanbul, h2o Kitap.
- Mimaroğlu, İ. K. (1962). "Başlangıç Sancıları", *Opus*, 1, 1.
- Mimaroğlu, İ. K. (1963a). "Opus'ta Gözüme İlişen Sözcükler", *Opus*, 6, 10.
- Mimaroğlu, İ. K. (1963b). "Eğitim, ama Kimi?", *Opus*, 13, 5.
- Opus (1962). "Günaydın", *Opus*, 1, 1
- Oransay, G. (1962). "Tekseslilik Kusur Değil ki", *Opus*, 1, 2.
- Oransay, G. (1963). "Mimaroğlu'nun Bir-İki Kelimesi Üzerine", *Opus*, 6, 11.

**Türkiye’de Müzik Yazarlığının
Dönüm Noktası: Opus (1962-1965)**

Sun, M. (1962). “Müzik, Dönemleri ve Müzik Sorunumuz”, *Opus*, 2, 3.

Usmanbaş, İ. (1962). “Köprü”, *Opus*, 1, 2.

Yöre, S. (2016). “Türkiye’de Müzik Yazarlığının İdeolojik Boyutu”, *İllüzyon, Cumhuriyetin Müzik Serüveni*, (ed. Fırat Kutluk), İstanbul, h2o Kitap.

Yüreğir, O. (1964). “Müzikte Yahudilik”, *Opus*, 25, 7.

_____(1934). “Lüküs Hayat ve Benzerleri Tiyatroda Birer Lekedir”, *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 1, 2.

ARAŞTIRMA MAKALESİ



Adakale'nin Saklı Türkülerinin Markov Zinciri Tabanlı Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması*

Cenk GÜRAY**

Duygu GÜVENER***

Şule YILDIZ****

Özet

Balkan coğrafyası, bu toprakları paylaşan farklı kültürlerin bir arada yaşadığı ortak bir kültür alanı oluşturmaktadır. Tuna'nın tarihi ve siyasi geçmişine tanıklık etmiş küçük bir ada olan Adakale, 1970 yılında Yugoslavya ve Romanya hükümetlerinin aldığı kararla bir barajın kurulması sonucu sahip olduğu kültürel hazinesi ile birlikte Tuna'nın suları altında kalmış ve haritadan silinmiştir.

Bu çalışma, stokastik analiz tekniklerinin temel oluşturduğu Markov Zincirleri'ni kullanarak saklı Adakale türkülerinin yeniden canlandırarak bu bölgenin kültür mirasını korumayı ve ortak hafızaya aktarmayı hedeflemektedir. İlk olarak Adakale'yi merkez alan coğrafya ile ilgili daha önce yapılmış derleme çalışmalarından yararlanarak, bölgede en çok kullanılan makam yapıları, temel ezgisel motifler ve ritim yapıları üzerinde çalışılmıştır. Ardından, sözü olup ezgisi bulunmayan eserler için Markov zinciri ile ezgi üretimi yapılmış; seçilen bir ritmik yapı üstüne üretilen ezginin yerleştirilmesi sağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Adakale, Markov zincirleri, algoritmik kompozisyon, yeniden yapılandırma, polinom regresyon.

* Makale Geliş Tarihi: 20 Kasım 2023 Makale Kabul Tarihi: 28 Aralık

Bu çalışma, "122G016" nolu ve "Adakale'nin Saklı "Türkülerinin" Yapay Zeka (Makine Öğrenme) Yöntemleriyle Yeniden Tasavvur Edilmesi ve Yapılandırılması" başlıklı TÜBİTAK projesi kapsamında hazırlanmıştır.

**Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, cenk.guray@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9410-725X

***Doktora öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, duyguguvener@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6673-5614

**** Doktora öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, 4040340037@erciyes.edu.tr, ORCID:0000-0002-4399-395X

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

Reconstruction of Adakale's Hidden Songs Through Markov Chain-Based Stochastic Method

Abstract

The Balkan geography constitutes a common culture area when different cultures that share these lands live together. Adakale, a little insular that witnessed the historical and political post of the Danube with its cultural treasure and disappeared from a map as a result of the construction of a dam in 1970 with the decision taken by the governments of Yugoslavia and Romania.

This study aims to conserve the cultural heritage of this region and transfer it to the collective memory by reviving the hidden Adakale folk songs using Markov Chains based on stochastic analysis techniques. Firstly, by making use of previous compilations on the geography centered on Adakale, the most commonly used makam structures, basis melodic motifs and rhythm structures in the region were studied. Then, a Markov chain was used to generate melodies for works with lyrics but no tune and the melody was placed on a selected rhythmic structure.

Keywords: Adakale, Markov chains, algorithmic composition, reconstruction, polynomial regression.

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

Giriş

Müziğin insanın düşünce üretim alanı olarak görülmesi ve ezgisel ve ritmik üretimlerin bu düşünce üretiminin önemli çıktıları olarak addedilmesi çok eski yıllardan beri sanat ve kültür insanlarını dikkatini çekmiştir. Bu konuyla ilgili çalışmalar tarihin her safhasında devam etmiştir. Guido D'Arezzo, 1026 yılında "Micrologus" adlı kitabında sözlere bağlı olarak notaları üretmeyi amaçlayan bir besteleme yöntemi kullanarak, müzikte algoritmik kompozisyon çalışmalarının en eski örneklerinden birini oluşturmuştur (Yalçınkaya, 2004:13).

Bunun yanında modern müzikolojinin kurulmasıyla beraber geleneksel müzik ürünlerinin toplumsal hafızanın en önemli kısımlarından biri olduğu bilinciyle yapılan çalışmalar, bu ürünlerin teorik ve kültürel altyapıları aracılığıyla toplumların geçmişlerine ışık tutabileceği fikrini güçlendirmiştir. Tuna nehri üzerindeki çoğunluğu Türklerden oluşan Adakale'nin geleneksel müzik kültürü, Romanya ve Sırbistan arasında çok kültürlü bir yaşamı temsil etmesiyle, o bölgedeki toplumların ortak geçmişlerine ışık tutabilecek bir imkana sahiptir. 1970 yılında bir baraj inşa edilmesi nedeniyle Osmanlı İmparatorluğunun Tuna boylarındaki son hatırası olan Adakale, sular altında kalmıştır.

Bu çalışma, Adakale'nin saklı türkülerinin tekrar yapılandırılmasıyla Balkanlardaki çok kültürlü ortak hafızanın canlandırılarak gelecekteki ortak yaşam kültürünün zemininin oluşmasına katkı yapmaya çalışmaktadır. TÜBİTAK 3005-Sosyal ve Beşerî Bilimlerde Yenilikçi Çözümler Araştırma Destek Programı tarafından desteklenen 122G016 numaralı bu proje, Adakale ve çevresinde saklı kalmış seslerin makine öğrenme yöntemleriyle yeniden yapılandırılmasını, kültür mirasının korunmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını hedeflemektedir.

Adakale'nin Tarihçesi ve Önem

Osmanlı Devleti'nin hakimiyet yıllarında Adakale, Avusturya- Macaristan İmparatorluğu, Sırbistan ve Romanya'nın nehir üzerindeki kesişme noktasında bulunuyordu. Tuna nehri üzerinde Demirkapı geçidinin 4 km yukarısında yaklaşık 1500 m. (Ağanoğlu, 2015) uzunluğunda olan ada, Birinci Dünya Savaşında Orşova'nın Romanya'ya bırakılmasıyla Romanya ile Sırbistan arasında kalmış, bir hidroelektrik santralının 1970 yılında açılması ile Adakale Tuna'nın derinliklerine gömülmüştür (Ağanoğlu, 2015).

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

Ada, belgelerde ve yazılarda çeşitli adlarla anılmıştır. En eski kayıtlarda *Yeni Orşova* ya da *Orşova Adası* olarak belirtilmiş, daha sonra Almancada siper anlamına gelen *Schanze* kelimesinden türetilen *Şans Adası* adıyla anılmaya başlanmıştır. Ada, *Adakale*, *Adakalesi* ve *Ada-i Kebir* gibi değişik isimler almıştır. Romenler, adaya Ada-i Kebir'in çevirisi olan *Ostrovul Mare* demiş, ada, 1788'den sonraki haritalarda Ada-Kaleh adıyla da yer almıştır (Popescu-Judet, 2007:16; Ağanoğlu, 2015: 23).

Yıldırım Bayezid'in emiri olan Firuz Bey zamanında Vidin ve Orşova ile beraber Adakale'yi 1390 yılında ele geçiren Osmanlı Devleti 1402'den sonra bu bölgede güçlerini kaybetmiştir. O dönemde ada, Sırp'lar tarafından ele geçirilirken, 1417'de yeniden Türkler tarafından ele geçirilmiştir. 1418'de Macaristan Kralı Sigismund adaya hâkim olmuştur (Ağanoğlu, 2015:181). Adakale, Tuna bölgesinde hakimiyet sağlamak için girişilen savaşlarda önemli bir noktada yer almıştır. 1521 yılında Belgrad'ın fethinden sonra Fethislam Kalesi (Glodovo) ve Orşova kaleleriyle birlikte ada, Osmanlı egemenliğine girmiştir. On yedinci yüzyıldan itibaren Adakale defalarca kuşatılmış, saldırıya uğramış, Avusturyalılar ile Osmanlılar arasında el değiştirmiştir. Adakale, hem askerler için bir geçiş noktası, hem de aşağı Tuna'daki savaş gemileri için stratejik öneme sahip bir Osmanlı nehir üssü olmuştur (Popescu-Judet, 2007:17).

1688'de Belgrad'ın Avusturyalılar tarafından alınması ve 1690'da tekrar Osmanlıların eline geçmesiyle Adakale'nin fethi için hazırlıklar başlamış, Avusturyalı komutan Belgrad'ın Türklerin eline geçtiğini öğrenince adayı teslim etmiş, 1691'de ada yeniden Avusturyalıların eline geçmiştir. 1699 yılında imzalanan Karlofça Antlaşması ile Adakale, Banat ve Orşova Osmanlı yönetiminde kalırken, 1718'deki Pasarofça Antlaşmasıyla ada, Avusturyalılar'da kalmıştır (Popescu-Judet, 2006: 20-21; Ağanoğlu, 2015). 1737 yılında Osmanlı ordusu, Adakale'yi kuşatmış, ancak alamamıştı. 1738'de Avusturyalılarla yapılan zorlu bir savaştan sonra Adakale'nin anahtarı Osmanlı veziriazamı Yeğen Mehmet Paşa'ya teslim edilmiştir. 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbinden sonra imzalanan Berlin Antlaşmasında Adakale'nin hangi devlete bırakılacağı sorunu unutulmuş, 1923 yılında imzalanan Lozan Antlaşmasıyla Adakale Romanya toprağı sayılmıştır (Ağanoğlu, 2015:47).

İsmail Habib Sevük, "Tuna'dan Batı'ya" isimli eserinde, adayı kaybetmenin acısını şu sözlerle ifade etmiştir:

... bütün Tuna'yı kaybettiğimiz zaman Berlin Muahedesi yapılırken nasılsa Adakale unutuluyor. Bu nisyan sayesinde kırk yıl(daha) o küçük ada bizde kaldı...Büyük Harpten sonra

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

o kırk yıllık yanlış düzelttiler. Hiçbir düzeltme bundan yanlış olamaz. Kırk yılın ucunda mukaddes bir unutmaya, diğer ucunda melun bir düzeltme. Cihan Harbinden iki misli büyüyerek çıkan şişman Romanya'ya o üç harmanlık ada ne verdi? Onların kazancı hiç, bizim kaybımız derin. Türk'te kalmayan Tuna, Tuna'da kalan o ada ile bize bağlıydı. Sızımızda kesilen bir damar acılığı var... (Sevük, 1935:48)

Osmanlı Devleti'nin Tuna'da kalan son toprağı olan Adakale, Anadolu ve Balkanların ortak belleğine yerleşmiş bir kültür abidesidir. Tarihinde sonu gelmeyen savaşlara, siyasi ve toplumsal sorunlara direnmiş olan Adakale, kültürel kimliğini zengin müzik ve edebiyat geleneğı vasıtasıyla sürdürmeyi başarmıştır. 1970 yılında bir baraj inşasıyla Tuna'nın suları altında kalsa da Balkanların ve Adakale'nin suyun altında kalan toprağının izlerini taşıyan halk ezgilerinin araştırılması, bu coğrafyanın temsil ettiği ortak yaşam kültürünün anlaşılması için yol gösterici olacaktır.

Arşiv İnceleme ve Veri Setinin Oluşturulması

Bu çalışma, Adakale ve çevresinde saklı kalmış sesleri makina öğrenme yöntemiyle yeniden yapılandırarak Balkan coğrafyasındaki ortak hafızanın tazelenmesini, bu bölge ile ortak kültür mirasının gelecek nesillere aktarılmasını amaçlamaktadır. Bu amaçla, bölgede en fazla kullanılan makam yapıları ve ezgi motifleri incelenmiş, sözlü eserlerdeki edebi özellikler belirlenmiş, bölgesel ezgilerden yararlanarak benzer edebi özellik gösteren ezgilerin ritmik yapıları tespit edilerek yeni üretilen ezgiler, ritmik yapı üzerine yerleştirilerek Adakale'ye ait sözü belli olup ezgisi belli olmayan türküler tekrar yapılandırılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma kapsamında analiz için seçilen eserlerin Adakale ve çevresinden derlenmiş olması ön koşul olarak düşünülmüştür. Macar Türkolog Ignac Kunos'un sözü olan ancak notası olmayan Adakale derlemeleri, Kemal Altınkaya'nın yapmış olduğu derleme çalışmaları, Romanya Cluj üniversitesinin Ioan R. Nicola önderliğinde yaptığı ve 1971'de yayımlanan araştırmaları ve müzikolog Eugenia Popescu Judetz'in derlemeleri çalışmamızın veri tabanını oluşturmaktadır.

Macar Türkolog Ignac Kunos (1862-1945), 1890 yılı civarında Adakale'de geniş kapsamlı bir alan çalışması yapmıştır. Kunos, yüz elli Adakale halk türküsü derleyip, bunlardan seksenini yayımlamıştır. Kunos, bu halk müziğı eserlerinin, genellikle kahvehanelerde tanbura, darbuka ve def gibi çalgılar eşliğinde erkekler tarafından icra edildiğini açıklamış, bunun dışında herhangi bir eğlence veya tören sırasında bir kişinin ya da bir takımın türküler söyleyip hikâyeler anlattığından da söz etmiştir. Adakale sözlü halk geleneğinin ürettiğı türküler,

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

birbirinden farklı özellikler içeren kültür katmanlarının özelliklerini taşır (Popescu-Judet, 2006:66). Ne yazık ki bu türkülerin sadece sözleri mevcut olup ezgileri bulunmamaktadır. Kunos'un sadece sözü olan derlemelerinin edebi ve simgesel analizi yapılmış, bu da ezgi üretim algoritmaları için temel teşkil etmiştir.

Yazar, besteci ve araştırmacı olan Kemal Altınkaya, Belgrad'da Türk elçiliğinde mütercim olarak çalıştığı sekiz yıl (1925-1933) içinde altı yüzden fazla Serhat, Tuna ve Rumeli türküsü ve oyun havasını derlemiş, bunlardan altmış yedi tanesinin notası günümüze ulaşabilmiştir. Bu derlemede, ilahiler ve tekbirler ile kendi besteleri de bulunmaktadır (Bozkurt, 2016:7).

Altınkaya, Tuna ve Serhat türkülerini makam bakımından bir tasnife tabi tutarak başta Hicaz olmak üzere Hüseyinî, Sabâ, Eviç, Karcığar, Segâh, Nevâ, Bayâti, Gerdaniye makamlarına rastlandığını, bölgedeki Türk musikisinin Yunan, Sırp, Hırvat musikiyle de etkileşim içinde olduğunu belirtmiştir (Acehan, 1994:12-13).

Kemal Altınkaya derlediği türkülerden yirmi beşini Tanburi Refik Fersan ile notaya almış ve bu türkülerden on ikisi 1939'da yayınlanan "Birinci Tuna Gecesi" programında seslendirilmiştir. Bu program, Tuna kıyılarına ait kültürün yeniden hafızalarda yer almasını sağlamıştır (Bozkurt, 2016:41-42). Kemal Altınkaya, Balkan ya da Rumeli türkeleri denildiğinde akla ilk gelen kaynak kişilerdendir (Güvener ve Güray, 2021:113). Altınkaya'nın derlemeleri içinde bulunup notası ve sözü olan eserler veri tabanımızın en önemli ayaklarından birini oluşturmaktadır.

1964-1969 yılları arasında Romanya Cluj Üniversitesinden müzikolog Ioan R. Nikola ve beraberinde gelen Romen uzmanların, Adakale Tuna'nın sularına gömülmeden, ada halkı başka yerlere dağılmadan hemen önce yaptıkları derleme çalışmasının sonuçları 1971'de "Folclorul Turc Din Insula Ada-Kaleh" (Nicola, 1971) ismiyle yayımlanmıştır. Bu çalışmada on dokuz adet halk şarkısı yer almaktadır.

Eugenia Popescu-Judet, Osmanlı Dönemi Türk Müziği ve Balkan müziği üzerine çalışmalar yapmış bir müzikolog ve sanat tarihçisidir. Türk kültürüne yakın bir çevrede büyümüştür. Adakale'yi çok defa ziyaret etmiş, Adakale halkıyla görüşmeler yapmıştır. "Adakale" isimli monografisiyle (Popescu-Judet, 2006) Ignac Kunos'un Adakale'deki alan araştırmasının günümüze kalmasına, Adakale kültürünün hafızalarda yer almasına katkıda bulunmuştur.

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

Bu çalışmada, makamsal yapıların ve yöresel ezgi motiflerinin incelenmesinde makamsal ezgi çekirdeği yöntemi kullanılmıştır. Bu yaklaşıma göre makam yapısı sabit bir perde dizisi değil, ezgisel bir harekettir. Makam temelli bir ezginin oluşumunu anlamının en etkili yolu, makamın kendine özgü ezgisel özelliklerini ve ortak kültürel hafızadan kaynaklanan ezgisel kodlarını içeren ezgi çekirdeklerini anlamaktır. Ezgi çekirdeği içindeki perdeler, Merkez tanımlayıcı (M), ortak tanımlayıcı (T), pekiştirici (P) ve süsleyici (S) olmak üzere dört farklı perde tipine ayrılır (Bayraktarkatal ve Güray, 2023).

Öncelikle Adakale ve çevresinde kullanılan makamsal yapılar incelenmiş, veri tabanını oluşturan notası ve sözü bulunan eserler arasında en fazla kullanılan makamın Hicaz ve Segah olduğu, bu makamlar arasında Hicaz makamı eserlerin ağırlık kazandığı görülmüştür. Bu makama ait bölgesel örnekler incelenerek ezgisel motifler ve ritim yapıları üzerinde çalışılmıştır. Hicaz eserlerdeki ezgi çekirdekleri belirlenirken Neva, Segah, Hüseyini gibi Hicaz makamı eserlerde sıklıkla görülen motifler de veri setindeki yerlerini almıştır. Bölgede en fazla kullanılan Hicaz makamı eserlerden sonra Segah, Hüseyini ve Saba makam yapısını haiz eserlere ait ezgi çekirdekleri veri tabanına eklenmiştir. Makalede verilen örnekte ise, bölgede en fazla kullanılan ezgi çekirdeklerinden Hicaz ve Neva yapıları ezgi üretimi için tercih edilmiştir. Belirlenen ezgi çekirdekleri, sayısal temelli bilişim uygulamalarında kullanılmasını kolaylaştırmak üzere sayısal değerlerle ifade edilebilecekleri bir formata dönüştürülmüşlerdir. Bunun için, ezgi çekirdeğinde işaret edilen her perde Türk Müziği Ses Sistemi'nde (Arel-Ezgi Ses Sistemi) denk geldiği "perde frekansını temsil eden koma değeri" ile tanımlanırken, ilgili perdenin temsil ettiği "süre değeri" ise "kesir" biçiminde tanımlanmıştır (Tablo 1). Bu çalışmada SymbTR veritabanında kullanılan "koma" ve süre değerleri temel alınmıştır (Karaosmanoğlu, 2012).

Tablo 1. Oluşturulan veri setinden bir örnek

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

Merkez Perdesi	dügah	dügah	dügah	dügah	dügah
Geçici Karar Perdesi	dügah	kürdi	kürdi	dügah	dügah
Makam	Hicaz	Hicaz	Hicaz	Hicaz	Hicaz
Eser no	1	1	1	1	1
EÇ tipi	hcz	hcz	hcz	hcz	hcz
EÇ yeri	1	1	1	2	3
	336 1 4	305 1 16	305 1 16	336 1 4	327 1 16
	327 1 4	296 1 16	296 1 16	327 1 16	322 1 16
	322 1 8	305 1 16	305 1 16	322 1 16	310 1 16
	310 1 8	310 1 16	310 1 16	327 1 16	322 1 16
	305 1 2	322 1 16	322 3 16	336 1 16	322 1 16
		322 1 16	327 1 16	322 1 8	310 1 16
		310 1 16	327 1 8	310 1 8	310 1 16
		305 1 16	322 1 16	305 1 2	305 1 16
		310 1 2	310 1 16		305 1 2
			305 1 4		

Markov Tabanlı Stokastik Analizler

Bilgisayar destekli besteleme çalışmalarında en popüler yaklaşımlardan birisi Markov² zincirlerinin kullanımınıdır. Bir durumun³ oluşma olasılığının önceki durumun oluşmasına bağlı olması temeline dayanan bu yöntemde, çoğunlukla mevcut bestelerin analiz edilmesine ihtiyaç duyulur (McCormack, 1996:324). Markov zincirlerinin bilgisayar destekli besteleme (algoritmik kompozisyon) çalışmalarında kullanımı rastlantısallık içermesi nedeniyle stokastik bir süreci işaret eder. Belirli bir istatistiksel veriye uygun şekilde gerçekleşen bu süreç, rastlantısal sayılara dayanarak yeni sayılar (notalar) üretilmesini sağlar (Yener, 2004:19).

Markov zincirlerinin müzik alanında kullanımı 1950'lere dayanmakta olup, Harry F. Olson tarafından Stephen Foster⁴ şarkılarının analiz edilmesinde kullanılmıştır. Bu nedenle söz konusu yöntem literatürde "Olson Yöntemi" olarak da anılmaktadır Foster'ın on bir şarkısı üstünde yapılan analizler sonucunda, iki notanın peş peşe gelme olasılıklarını gösteren ikili nota zincirleri ve ardışık nota çiftlerinin ardına üçüncü notanın gelme olasılıklarını gösteren üçlü nota zincirleri üretilmiştir. Ayrıca, bu eserlerde farklı zaman anahtarları için ritim olasılıkları da çıkarılmıştır. Olson, bu yöntemle Foster'ın müziğine benzeyen yeni bir müziğin üretilebileceğini ve bu üretimin besteci kalitesinde olacağını iddia etmektedir (Olson ve Belar, 1961; Yükrük, 1998:4; Carvalho, 2019:31).

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

Markov zincirlerinin müzik alanında kullanımı sonraki yıllarda da devam etmiştir. 1957'de Hiller ve İsaacson "Illiac Suite"i, 1963'te Hiller "Computer Cantata" yı bu yöntemle bestelemiştir. 1971'de Meyer ve Xenakis, 1981'de Jones, 1987'de Polansky, Rosenboom ve Burk, 1970' de Koenig, 1985'te Dodge ve Jerse, 1988'de Tirno, 1989'da North, 1992'de Ames ve Domino, 1993'te Levit Markov zincirlerini çok çeşitli müzik araştırmalarında kullanmıştır (Yener, 2004:20). Bu çalışmalar, Markov zincirlerinin müzikal analiz ve besteleme çalışmaları için umut vaat eden bir yaklaşım olduğunu ortaya koyarken, sonraki yıllarda devam edecek çalışmalara da ışık tutmuştur.

Olson yöntemi, 90'ların sonlarına doğru bazı araştırmacılar tarafından Türk müziğine de uygulanmıştır. Bu çalışmalardan birinde Aşık Veysel'in altı adet türküsü analiz edilerek, ikili ve üçlü nota zincirleri üretilmiştir. Ardından üçlü nota zincirleri kullanılarak bu türküler yeniden bestelenmiştir. Bu çalışma için en az üçlü nota zincirlerinin gerekli olduğu sonucuna varılırken, yöntemin Geleneksel Türk Halk ve Sanat Müziği analizlerinde ve müzik eğitiminde kullanılma potansiyelinin yüksek olduğu değerlendirilmiştir (Yükrük, 1998). Aynı yıl yapılan başka bir çalışmada ise, yirmi makamda bin eser analiz edilerek kullanılan notaların süre değerleri ve ikili nota zincirleri çıkarılmıştır. Ardından bu veriler kullanılarak, her makam için eğitim müziğine yönelik beşer adet örnek ezginin üretimi yapılmıştır (Sağır, 1998). Daha sonraki yıllarda Markov modelinin Türk müziği araştırmalarında kullanımına yönelik çalışmalar devam etmiş olup, bunlardan birinde bilgisayar destekli bir istatistiksel analiz yöntemi önerilmiştir. Geleneksel Türk Sanat Müziği eserleri üzerinde uygulanan yöntem Markov modelini temel almakta olup, ikili nota zincirleri yeterli görülmeyle üçlü nota zincirleri üzerinden algoritmik kompozisyon gerçekleştirilmiştir (Yalçınkaya, 2004). Aynı yıl yayımlanan bir doktora tezinde ise, farklı icracı ve enstrümanlara ait Hicaz taksimleri üzerinde gerçekleştirilen Markov tabanlı analizler sonucunda, taksimlerin bit takım kalıplaşmış ezgilere dayandığı sonucuna ulaşılmıştır (Yener, 2004).

2000'lerin başından itibaren, Markov zincirlerinin yapay zeka sistemlerini de devreye sokarak daha gelişmiş şekilde kullanımına yönelik çalışmaları takip edebilmek mümkündür. Klasik Batı müziği için algoritmik kompozisyon yöntemi öneren bir çalışmada, Markov zincirleri tekil notalar yerine örüntülerden oluşturulmuştur. Bach eserleri ile eğitilen bu modelde, olasılık geçişleri örüntülerin nasıl sıralanacağını göstermektedir. Çalışmada, nota yerine örüntü bazlı

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

Markov modelinin daha yumuşak geçişler sağladığı sonucuna varılmıştır (Verbeurgt, Dinolfo ve Fayer, 2004).

Sonraki yıllarda, gözlemlenebilir Markov modeline alternatif olarak, daha gelişmiş yöntem ve algoritmalara başvurularak daha etkili müzik üretimleri yapılması amaçlanmıştır. Bunlardan biri olan “Saklı Markov Modeli”, gözlenen durumların, altında yatan saklı durumlar yüzünden oluştuğunu varsayar (Allan, 2002:35). Buradaki amaç, gözlemlenebilen parametrelerden saklı parametrelerin belirlenmesidir. Gözlemlenebilir Markov modelinde durumlar görülebilirdir ve geçiş olasılıkları parametrelerden ibarettir. Ancak Saklı Markov modelinde her bir durum olasılık dağılımına sahiptir (Goldwater, 2006:17). Genetik algoritmaların Markov zincirleriyle birlikte kullanıldığı çalışmalarda ise, sıradaki notanın/akorun Markov zinciri ile üretimi sağlandıktan sonra, kulağa en hoş gelen müziği üreten Markov zincirinin seçiminde genetik algoritmalara başvurulmuştur (Bell, 2011). Algoritmik kompozisyona dair son yıllarda yapılan çalışmalarda “Yapay Sinir Ağları (ANN)”, “Derin Sinir Ağları (DNN)” ve “Çekişmeli Üretici Ağlar (GAN)” sıklıkla kullanılan algoritmalar. Markov zincirlerinin bu algoritmalarından “Çekişmeli Üretici Ağlar”daki “üretici ağ” ile yer değiştirerek veya onu destekleyerek kullanılması ile ezgi üretiminin geliştirilmesi mümkün olabilir (Siphocly, El-Horbaty ve Salem, 2021).

Markov tabanlı beste yapma yaklaşımının yüksek potansiyelinin yanında bazı dezavantajları da mevcut olup, bunların farkında olunması sayesinde yeni yöntemlerin araştırılması ve daha gelişmiş yöntemlerin keşfedilmesi mümkün olacaktır. Söz konusu dezavantajlardan bazıları şu şekildedir (1996, McCormack:325):

- Markov modeli mevcut eserleri girdi olarak aldığı için, üretilen yeni müziklerin mevcut eserlere benzer olması kaçınılmazdır.
- Zincir seviyesi arttıkça, özellikle gerçek zamanlı uygulamalar için ihtiyaç duyulacak bilgisayar işlem gücünün yönetilemez boyutlara gelme riski bulunmaktadır.⁵⁶
- Markov modelinin kullandığı olasılık matrisleri, üretilen müziğin çeşitliliği anlamında sınırlı imkanlar sunabilmektedir.
- Düşük olasılıklı notaların kullanımı düşük ihtimalle gerçekleşeceğinden, üretimler belli notalarda yoğunlaşır (Verbeurgt, Dinolfo ve Fayer, 2004:1128).

Bu çalışmada, Adakale bölgesine ait derlemelerden elde edilen Hicaz ve Neva veri setleri kullanılarak, stokastik analiz tabanlı Markov Zincirleri yoluyla ezgi üretimi gerçekleştirilmiştir. Bunun için, öncelikle nota zincirleri oluşturulmuş ve oluşturulan olasılık matrislerinden

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

(transition matrix) dörtlü zincir kullanılarak ezgi üretimleri yapılmıştır. Ardından, üretilen ezgilerden uygun olanları seçebilmek için polinom regresyon tabanlı bir filtreleme yöntemi geliştirilmiştir. Son olarak, bu yöntemle filtrelenen ezgi üretimleri içinden seçilenler belirli bir kurala göre birbirine eklenerek, mevcut derlemelerden birisinin üzerine, söz ve ritim aynı kalacak şekilde oturtulmuştur. Markov tabanlı ezgi üretiminin ana aşamaları Şekil 1'de verilmiş olup, bundan sonraki bölümlerde bu aşamalar detaylı şekilde ele alınarak açıklanmıştır.



Şekil 1. Markov tabanlı ezgi üretiminin ana aşamaları

Markov Zincirlerinin Oluşturulması

Markov zincirleri, nota üretimindeki rastlantısallığın belli bir istatistiksel veriye uygun olarak gerçekleştirilmesini sağlar. Bu istatistiksel veri, mevcut eserlerden oluşturulan veri setindeki notaların ardışıklık ilişkisinden elde edilir. Bir notanın öncesindeki nota veya notalara bakılarak bu ardışıklık ilişkisinin hangi sıklıkla gerçekleştiği bilgisi (frekansı) çıkarılabilir. Elde edilen bu ilişkinin en kolay ifade edilme yollarından birisi olasılık matrisi⁷ olacaktır. Özetle, oluşturulan veri setindeki notaların ardışıklık ilişkisine dair istatistiksel veri çıkarılarak, bu verinin olasılık matrisi üzerinden gösterimi sağlanabilir. Söz konusu ardışıklık ilişkisi, bir notadan sonra gelen notayı içerebileceği gibi (ikili zincir), ikili nota kombinasyonlarından (nota çifti) sonra gelen notayı (üçlü zincir) ya da üçlü nota kombinasyonlarından sonra gelen notayı (dörtlü zincir) da içerebilir (Şekil 2). Bu yaklaşım nota sayısı ve kombinasyonları artırılarak genişletilebilir. Ancak ardışıklık ilişkisine bakılacak nota sayısı arttıkça, hem aranan kalıplara rastlama ihtimalinin azalacağını, hem de algoritmanın daha fazla işlem gücüne ihtiyaç duyacağını unutmamak gerekir. O nedenle çalışmada kullanılacak Markov zinciri derecesine karar verilmesi konusunun kendisi de en az çalışmanın sonraki aşamaları kadar önemli bir meseledir.



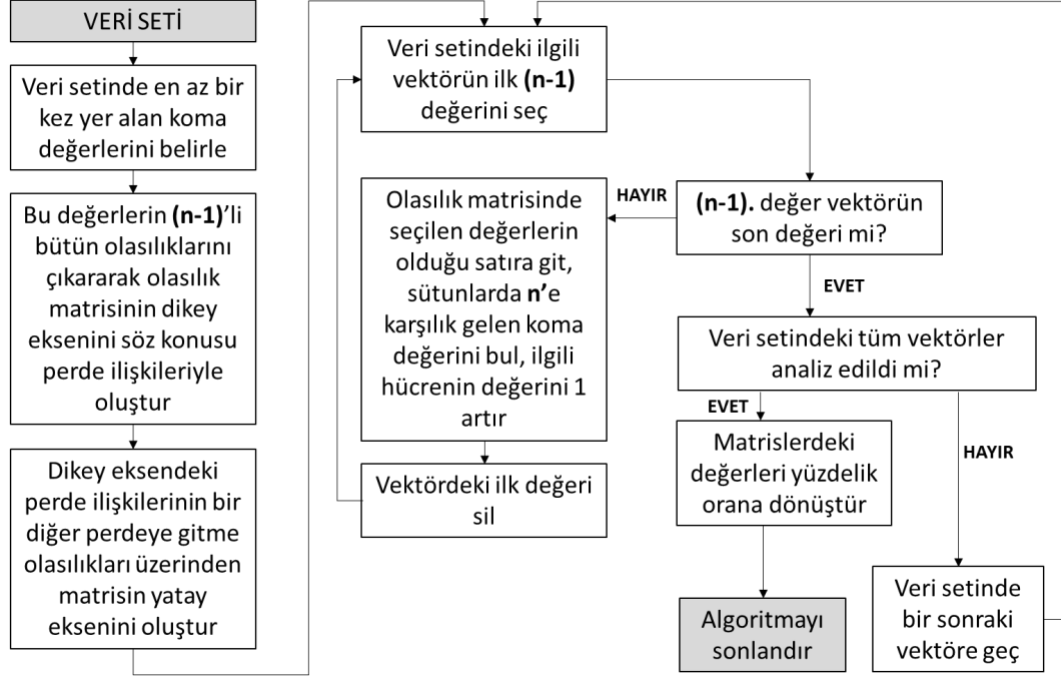
**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

Şekil 2. Sıradaki notanın üretilmesi için farklı Markov zinciri yaklaşımları

Bu çalışma kapsamında, Hicaz, Hicaz bitiş⁸ ve Neva veri setleri kullanılarak, her veri seti için ayrı ayrı olacak şekilde ikili, üçlü ve dörtlü nota zincirleri oluşturulmuştur. Bunun için öncelikle, kullanılan veri setinde en az bir kere yer alan notaların koma⁹ değerleri belirlenmiştir. Bu değerler kullanılarak olasılık matrislerinin sütunları isimlendirilmiştir. Ayrıca, yine bu değerlerin kendileri kullanılarak ikili zincir matrisi, ikili kombinasyonları kullanılarak üçlü zincir matrisi ve üçlü kombinasyonları kullanılarak dörtlü zincir matrisinin satırları isimlendirilmiştir. Oluşturulan boş matrislerin içleri doldurulurken, veri setindeki notaların ardışıklık ilişkisine bakılmıştır. İkili zincir matrisi için, veri setindeki notalara çiftler halinde bakılmış, ilk nota matris satırlarında bulunduktan sonra ardışığındaki nota matris sütunlarında bulunarak bu ikisinin işaret ettiği hücre değeri bir artırılmıştır. Böylelikle, tüm ardışık nota çiftleri için istatistiksel bir veri elde edilerek ikili zincir matrisinde gösterilmiştir. Aynı çalışma üçlü ve dörtlü zincir için de tekrarlanarak her biri için ayrı matrisler oluşturulmuştur. Üçlü zincir için veri setindeki tüm ikili nota kombinasyonları çıkarılarak matris satırları isimlendirilirken, aynı işlem dörtlü zincir için veri setindeki tüm üçlü nota kombinasyonları için tekrarlanmıştır. Bu sayede, veri setindeki tüm üçlü ve dörtlü nota kalıplarına dair istatistiksel veri elde edilmiştir.

Oluşturulan Markov zincirlerindeki değerler, bir sonraki aşamada ezgi üretiminde kullanılmak üzere yüzdeler oranlara dönüştürülmüştür. Nota zincirlerinin oluşturulması için kullanılan algoritmaya ait akış diyagramı Şekil 3'te verilmiştir.

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**



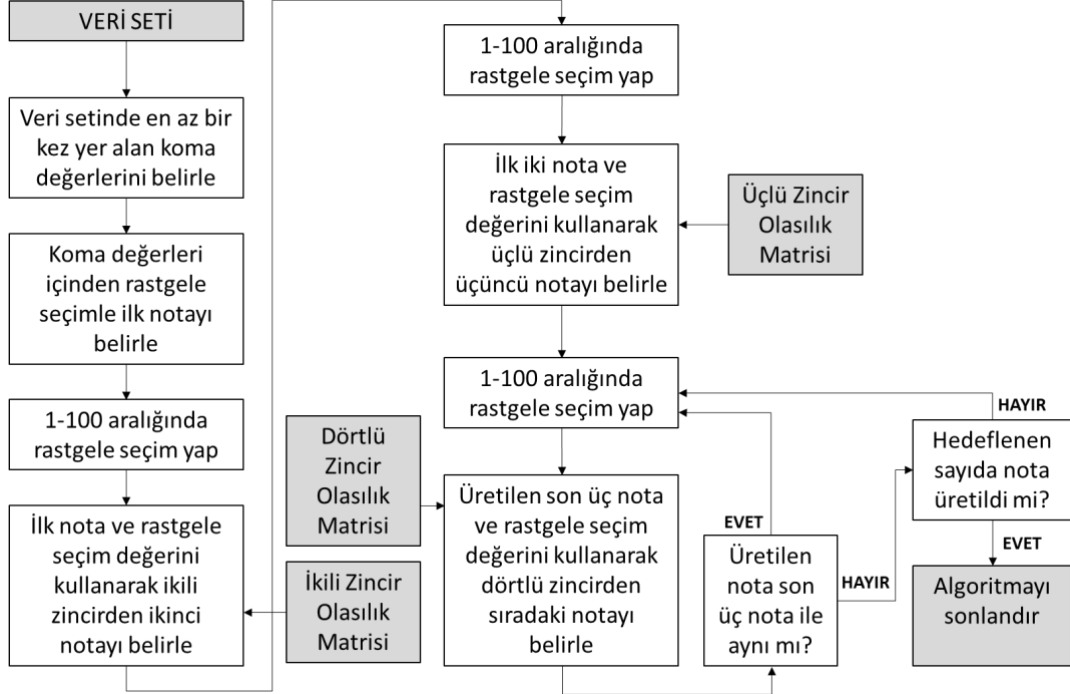
Şekil 3. Nota zincirlerinin oluşturulması için kullanılan algoritmaya ait akış diyagramı¹⁰

Markov Zincirleri ile Ezgi Üretimi

Çalışmanın ana amacı olan ezgi üretiminin gerçekleştirilebilmesi için, bir önceki aşamada üretilen ikili, üçlü ve dördü zincirler kullanılmıştır. Bu sayede, mevcut veri setindeki notaların ardışıklık ilişkisinden üretilen olasılıkları ezgi üretim çalışması için bir dayanak olmuş, yeni ezgilerin üretimleri bu olasılıklar dahilinde gerçekleştirilmiştir. Üretilcek ezginin ilk notası, veri setinde en az bir kere kullanılmış notalar arasından rastgele seçilmektedir. İkinci notanın üretimi için ikili zincir matrisinden faydalanılmış, ilk üretilen notanın ismine ait satırdaki olasılık değerleri kullanılmıştır. Bu değerlerin toplamı 100 olup, 1 ile 100 arasında rastgele seçilen sayının hangi hücreye denk geldiğine bakılmıştır. Bu hücrenin ait olduğu sütundaki nota ikinci üretilen nota olarak kaydedilmiştir. Ardından üretilen ilk iki nota üçlü zincir matrisi içine yerleştirilerek, aynı işlemler uygulanmış ve dördüncü nota üretilmiştir. Son olarak, üretilen ilk üç nota dördü zincir matrisi içinde kullanılarak beşinci nota üretilmiştir. Bundan sonraki nota üretimlerinde üretilen son üç nota ve dördü zincir matrisi kullanılarak aynı işlemler tekrar edilmiştir. Üretilmesi planlanan toplam nota sayısı elde edildiğinde algoritma durdurulmuştur. Bu çalışmada, yüksek üretilme olasılığına sahip notaların sıkça üretilmesi durumuna önlem olarak, bir notanın arka arkaya üç kez üretilmesi halinde dördüncü kez üretilmesine izin verilmemiş, farklı bir nota üretilene kadar algoritmanın aynı işlemleri tekrar etmesi

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

sağlanmıştır. Bu bölümde açıklanan ezgi üretim algoritmasına ait akış diyagramı Şekil 4'te verilmiştir.



Şekil 4. Nota zincirleri kullanılarak ezgi üretimi yapan algoritmaya ait akış diyagramı¹¹

Polinom Regresyon Yöntemiyle Ezgi Üretimlerinin Filtrelenmesi

Bu aşamaya kadar yapılan çalışmalar sonucunda, Markov tabanlı ezgi üretimleri gerçekleştirilmiş olmasına rağmen, üretilen ezgilerden bazılarının makamsal ezgi hareketini tam yansıtamadığı görülmüştür. Bu durumun nedeni irdelendiğinde, üretilen tüm ezgilerin olasılık matrisleri dahilinde teknik açıdan doğru üretildiği, ancak bazı ezgilerin tekrarlı notalar ve kullanılan perde çeşitliliği anlamında makamsal ezgi üretimine dair beklentiyi karşılamakta yetersiz kaldığı sonucuna varılmıştır. Bu durum, ezgi üretimine bir filtreleme aşamasının algoritmaya eklenmesi ihtiyacını doğurmuştur. Üretilen ezgilerden makamsal ezgi hareketini daha iyi şekilde gösterebilenleri, gösteremeyenlerden ayırt etmek ve bunları elemek için polinom regresyon¹² yöntemi kullanılmıştır.

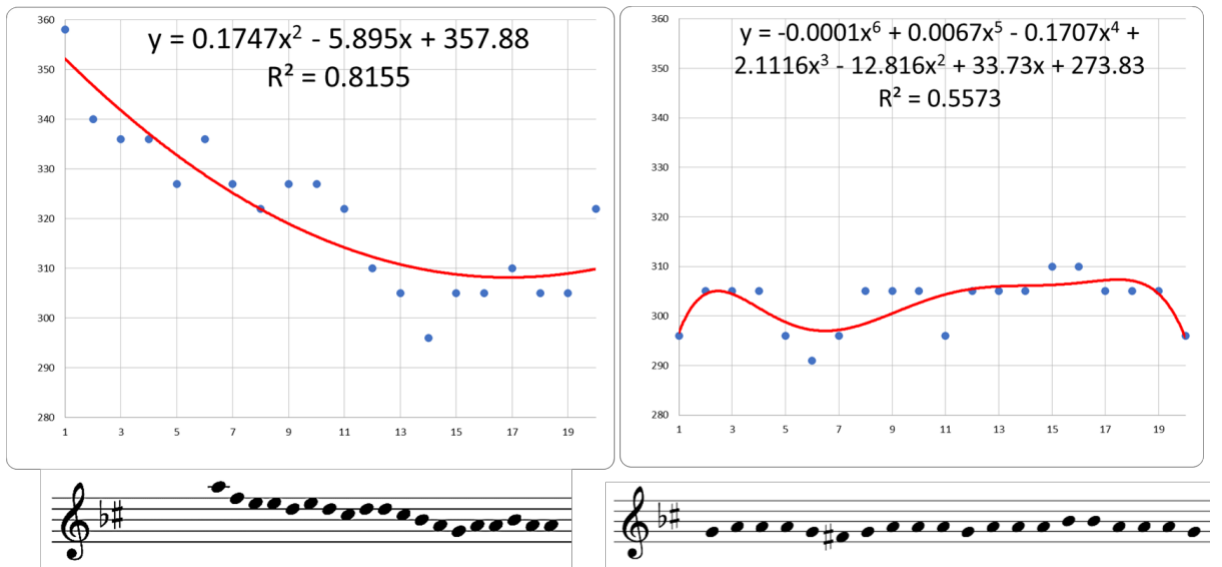
Polinom regresyonu, üretilen ezgilerin koma değerleri üzerine bir polinom eğrisinin oturtulması (polynom fitting) ile sağlanır. Bu polinomun en az hata ile üretilebilmesinin, aynı zamanda söz konusu ezginin yanaşık hareketlerle (yani sesler arasında çok fazla atlama olmaksızın)

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

ilerlediğinin ve bir melodik seyri takip ettiğinin de habercisi olduğu düşünülmektedir. Üretilen polinom, bir matematiksel denkleme sahip olması bakımından ayrıca bir öneme de sahiptir. Polinomlar bu aşamada filtreleme amacıyla kullanılsa da, söz konusu yapıların, elde edilen ezgilerin matematiksel yolla ifade edilmesini sağlaması açısından gelecek çalışmalara da ışık tutacağı öngörülmektedir. Polinom regresyon yöntemi uygulanırken aşağıda verilen bazı kabuller yapılmıştır. Bu kabuller yapılırken, halihazırda veri setinde yer alan ya da yeni üretilen çok sayıda ezgi üzerinde farklı derecelerde ve farklı hata değerleriyle polinomlar oluşturulmuş, bunlardan hangilerinin söz konusu ezgiyi daha iyi ifade ettiği kontrol edilmiştir. Konunun uzmanlarını da içeren proje ekibinin yardımıyla desteklenen bu kabuller şunlardır:

- Polinomun hangi derecede üretileceği konusu başlı başına düşünülmesi gereken bir konu olup, bu çalışma için en fazla 6. dereceden polinomlar üretilmiştir.
- R^2 , polinomun üretilen ezgideki notaların koma değerlerini ne kadar iyi ifade ettiğini gösteren bir hata değeri olup, bu değerin en az "0.7" olması koşulu aranmıştır¹³.

Örnek bir filtreleme uygulaması Şekil 5'te verilmiştir. Sol taraftaki ezgi üretimi 2. dereceden bir polinomla düşük hata ile ifade edilebilmiştir. Ancak sağ taraftaki ezgi üretimi, 6. dereceden polinomla bile yüksek bir hata değeri ile ifade edilebilmektedir. Bu ezgiyi oluşturan notalara bakıldığında, ağırlıklı olarak "305 (dügah perdesi)" değerinin üretildiği ve diğer notalara geçişin çok az olduğu görülmektedir. Melodik bir seyir hissi vermeyen bu üretim polinom regresyon yöntemiyle elenmiştir.

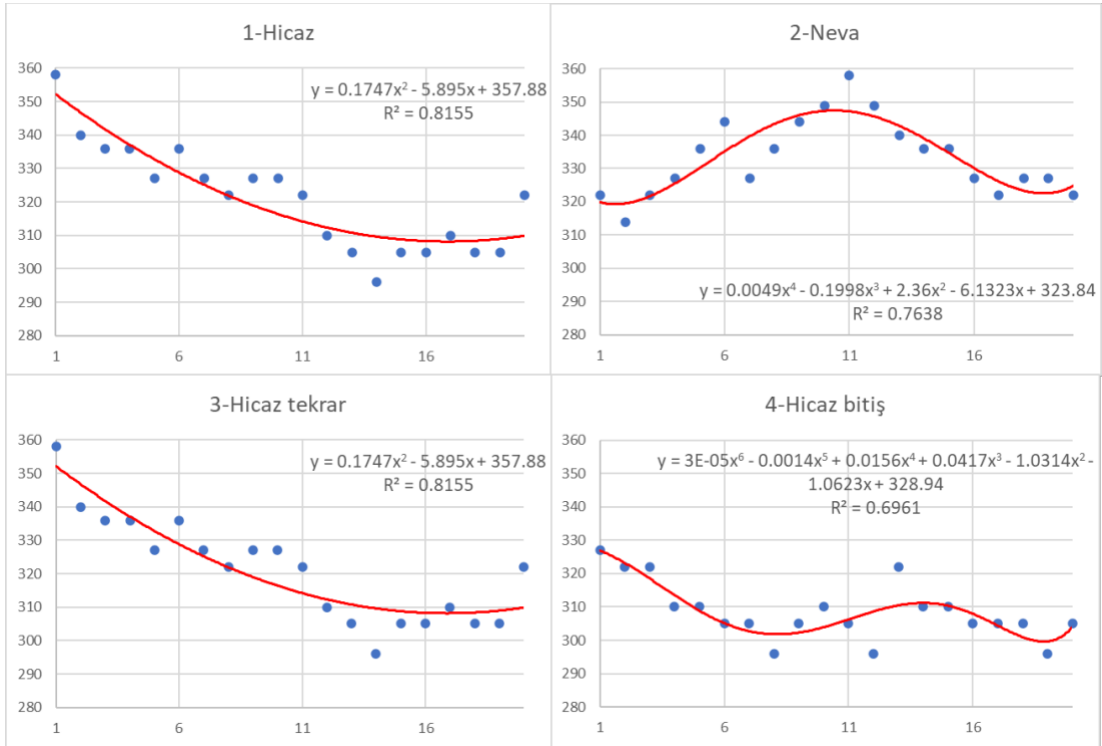


Şekil 5. Polinom regresyon yöntemiyle filtreden geçen (sol) ve filtreden geçemeyen (sağ) ezgi üretimi örnekleri

Ezgi Üretimlerinin Eklemlenerek Mevcut Söz ve Ritim Üstüne Oturtulması

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

Önceki aşamada filtrelenen ezgilerin birbirine eklenmesi de algoritma tarafından yapılmıştır. Bunun için, öncelikle eserin başlangıç kısmında kullanılmak üzere Hicaz üretimlerinden biri rastgele seçilmiş (bkz. Şekil 6: 1-Hicaz), bu ezginin son notasından başlayan bir Neva üretimi, eserin gelişme kısmında kullanılmak üzere yine rastgele seçilmiştir (bkz. Şekil 6: 2-Neva). Ardından, eserin başında kullanılan Hicaz ezgisi tekrarlanmış (bkz. Şekil 6: 3-Hicaz tekrar) ve eserin bitiş kısmında kullanılmak üzere de Hicaz bitiş veri setinden üretilen ezgilerden birisi seçilmiştir (bkz. Şekil 6: 4-Hicaz bitiş). Ancak Hicaz bitiş üretimleri içinde, Hicaz ezgisinin son notası ile aynı notadan başlayan bir seçenek bulunmadığı için, yakın bir notadan başlayan (322- hicaz perdesi yerine 327- neva perdesi) bir ezgi seçilmiştir; aynı zamanda ezginin “305-düğah perdesi”nde bitmesi koşulu da gözetilmiştir. Bu algoritma ile çok sayıda farklı ezgi üretimi yapılması mümkündür. Şekil 6 da bu üretimlerden birisine ait polinom regresyon sonuçları verilmiştir.



Şekil 6. Polinom regresyon yöntemiyle seçilen Hicaz, Neva, Hicaz bitiş ezgileri ve birbirine eklenmesi

Çalışmanın son aşamasında, “Kağıt Aldım Yazdırayım Derdimi” eserin mevcut sözleri üzerine, öncelikle benzer söz kalıplarını kullanan ve ezgisi belli eserlere ait ritmik kalıplar oturtulmuş, yukarıda anlatılan aşamalar sonucunda üretilen Markov tabanlı ezgilerin “regresyon

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Çokstok Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

yöntemiyle” onaylanmış olan örneklerinden biri de, üretilen nota sırasıyla ritmik kalıpları oluşturan her bir ritmik birim üzerine yerleştirilmiştir.

“Kağıt Aldım Yazdırayım Derdimi” eseri, Ignac Kunos’un 1890 yılı civarında Adakale’den derlediği sözü olup ezgisi olmayan eserler arasındadır. Eser on birli hece ölçüsüyle yazılmıştır. Çalışmanın nihai çıktısı olan esere ait notasyon Şekil 7’de verilmiştir.

Kağıt Aldım Yazdırayım Derdimi

Kağıt al dım yaz dı ra yım der di mi a man a man dağ lar al maz

5 ef kar i le za rı mı a man Re va gör mem bu genç lik te

9 ö lü mü a man a man Ol yar i çin ko ya na rım na ra ben a man

Şekil 7. Üretilen ezginin “Kağıt Aldım Yazdırayım Derdimi” eserinin sözleri ve ritmik kalıbı üzerine oturtulması¹⁴

Sonuç ve Tartışma

Çalışmada dörtlü Markov zincirleri ile ezgi üretimi yapılmış, söz konusu ezgi üretimleri “Polinom Regresyon Yöntemiyle Ezgi Üretimlerinin Filtrelenmesi” yöntemiyle filtrelenerek, yöresel ezgi yapıları ile uyum gösterebilecek ezgi yapıları öne çıkarılmış ve bu ezgi yapıları üzerinden sözü biliniyor ezgisel yapısı bilinmeyen bir Adakale türküsü yeniden yapılandırılmıştır. Bu yönüyle hem dörtlü zincirin kullanılması hem de filtreleme süreci bu çalışmanın özgünlüğünü arttıran yönler arasındadır. Projenin ilerleyen safhalarında, Markov modeli ile üretimin kendini tekrar eden ezgileri oluşturma özelliği, bu yapıların matematiksel fonksiyon temelli Yapay Sinir Ağları ile desteklenmesi ile dengelenmeye çalışılarak yöresel kültür özelliklerini taşıyan daha “özgün” ezgilerin ortaya koyulabilme yolları tartışılacaktır.

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

Bu çalışmada üretilen eser, Hicaz ve Neva üretimlerinin birbirine eklenmesi ile elde edilmiş olup, ilerleyen aşamalarda Segah, Hüseyini ve Saba üretimlerinin de devreye sokulması ile makamsal açıdan daha zengin ve çeşitli ezgilerin üretilmesi mümkün olabilecektir. Ek olarak, veri setinin oluşturulması aşamasında, seçilen ezgi çekirdeklerinin eser içerisindeki konumları, başlangıç, gelişme, bitiş şeklinde kaydedilmiş olup, projenin gelinen noktasında sadece bitiş ezgileri devreye sokulmuştur. Projenin bir sonraki aşamasında başlangıç ve gelişme bölgesine dair bilgiler de devreye sokularak, eserlerin başlangıç ve gelişme karakterlerine daha uygun ezgilerin üretilmesi sağlanabilecektir.

Son olarak, Markov zinciri tabanlı yöntemlerin sonuçlarını geliştirebilmek adına, özellikle son dönemde gündeme gelen, yapay zeka tabanlı daha gelişmiş yöntemler üzerinde çalışılması da hedeflenmektedir. Bu kapsamda daha önce de işaret edildiği gibi, hem LSTM (Long-short term memory), GAN (Generative Adversarial Networks) gibi ezgi üretiminde sıkça başvurulan yöntemlerin uygulanması sağlanacak, hem de Markov zincirlerinin bu yöntemler dahilinde ele alınmasının yolları araştırılacaktır.

Notlar

1 Bu çalışma, "122G016" nolu ve "Adakale'nin Saklı "Türkülerinin" Yapay Zeka (Makine Öğrenme) Yöntemleriyle Yeniden Tasavvur Edilmesi ve Yapılandırılması" başlıklı TÜBİTAK projesi kapsamında hazırlanmıştır

2 Yöntem adını Rus matematikçi Andrei Andreyevich Markov'dan almaktadır.

3 Müzik çalışmalarında durumun oluşma olasılığı, beste içinde bir notanın yer alma olasılığına karşılık gelir.

4 19. yy Amerikan bestecisi

5 Kaynak makale 1996 yılına ait olup, bu zamandan günümüze yaşanan teknolojik gelişmelerin ışığında bu maddenin yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir.

6 Yüksek dereceli Markov modelleri, yeni müzikal malzeme üretmek yerine, mevcut eserin sadece bir taklidini üretme riskini taşımaktadır (Carvalho, 2019:31).

7 Örnek bir olasılık matrisi gösterimi için bkz. (Yükrük, 1998:5-7).

8 Eserlerin bitiş bölümlerinde yer alan hicaz ezgilerinden ayrı bir veri seti oluşturulmuş, ezginin son bölümü bu veri seti kullanılarak üretilmiştir.

9 Koma değerleri SymbTR veritabanında kullanılan değerlere göre belirlenmiş olup, ayrıntılı bilgi için bkz. (Yıldız, 2021).

10 Diyagramda geçen n parametresi Markov modelinin derecesini belirtir. Örneğin ikili zincir üretimi için n=2, üçlü zincir üretimi için n=3, dördü zincir üretimi için n=4 olarak düşünülmelidir.

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

11 Hedeflenen nota sayısı seçilen eserdeki nota sayısına göre belirlenmiş olup, Hicaz=20 nota, Neva=20 nota, Hicaz bitiş=20 nota şeklindedir. Ancak sadece sözleri olan ve notası olmayan eserlerde ezgi üretimi yapılacağı zaman, üretilecek nota sayısının sözlerin edebi analizine göre belirlenmesi gerekmektedir.

12 Detaylı bilgi için bkz. (Yıldız, 2021).

13 Bu değer 0 ile 1 arasında olup, 1'e yaklaştıkça hatada azalmayı, 0'a yaklaştıkça hata artışını ifade eder.

14 Üretilen ezgi Prof. Dr. Cenk Güray tarafından seslendirilmiş olup, ilgili kayda şu linkten erişilebilir: <https://on.soundcloud.com/umE3t>

Kaynakça

- Acehan, A. (1994). *Kemal Mehmet Altinkaya, hayatı, eserleri, sanatı* (yüksek lisans tezi). YÖK tez merkezinden edinilmiştir (30414).
- Ağanoğlu, Y. (2015). *Tuna Nehrinde Bir Yitik Vatan Adakale*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Allan, M. (2002). *Harmonising chorales in the style of J. S. Bach* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). University of Edinburgh School of Informatics, UK.
- Bayraktarkatal, M. E. ve Güray, C. (2023). Proposing a Makam Model Based on Melodic Nuclei. *Analytical Approaches to World Music*, 11(1).
- Bell, C. (2011). Algorithmic Music Composition Using Dynamic Markov Chains and Genetic Algorithms. *Journal of Computing Sciences in Colleges*, 27(2), 99–107.
- Bozkurt, O. (2016). *Rumeli'nin Kayıp Türküleri- M. Kemal Altinkaya'nın Hayatı ve Misyonu* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Güvener, D. ve Güray, C. (2021). Kayıp Toprakların Ezgileri: "Adakale Türküleri". Doğu Varlı, Ö. (Der.), *Müziğin Kimlikli Halleri: İdeoloji, Etnografi, Popüler Kültür içinde* (107-121). İstanbul: Doğu Yayınevi.
- Karaosmanoğlu, M. K. (2012). A Turkish Makam Music Symbolic Database for Music Information Retrieval: SymbTr. *Proceedings of 13th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2012)*, 223–228.
- Mccormack, J. (1996). Grammar-based Music Composition. R. Stocker et. al. (eds), in *Complex Systems 96: From Local Interactions to Global Phenomena* (320-336), ISO Press: Amsterdam.
- Nicola, I. R. (1971). *Folclorul Turc Din Insula Ada-Kaleh*. Lucrari de Musicologie. Cluj: Conservatorul de Muzica.
- Olson, H. F., ve Belar, H. (1961). Aid to Music Composition Employing a Random Probability System. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 33(9), 1163–1170.
- Popescu-Judet, E. (2006). *Adakale*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

**Adakale'nin Saklı Türkülerinin
Markov Zinciri Tabanlı
Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması**

- Popescu-Judet, E. (2007). *Hatırat - Tuna Boyunca Anılarla Ezgiler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sağır, T. (1998). *Okul müziği çerçevesinde Geleneksel Türk Sanat Müziği makam sistemi üzerine bir inceleme* (yüksek lisans tezi). YÖK tez merkezinden edinilmiştir (76348).
- Sevük, İ. H. (1935). *Tuna'dan Batı'ya*. İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Siphocly, N.N.J., El-Horbaty, E.-S.M., Salem, A.-B.M. (2021). Top 10 Artificial Intelligence Algorithms in Computer Music Composition, *International Journal of Computing and Digital Systems*, 10(1), 373-394.
- Verbeurgt, K., Dinolfo, M., Fayer, M. (2004). Extracting Patterns in Music for Composition via Markov Chains. *IEA/AIE 2004*, 3029, 1123-1132.
- Frankel-Goldwater, L. (2006). Computers Composing Music: An Artistic Utilization of Hidden Markov Models for Music Composition. *JUR: Journal of Undergraduate Research*, 5 (1-2), 17-20.
- Yalçinkaya, B. (2004). *Geleneksel Türk Sanat Müziği eserlerinin bilgisayar destekli istatistiksel analizi ve bir algoritmik kompozisyon örneği* (yüksek lisans tezi). YÖK tez merkezinden edinilmiştir (190377).
- Yener, S. (2004). *Bilgisayar destekli analiz yoluyla geleneksel Türk Sanat Müziği Hicaz taksimlerinde kalıplaşmış ezgilerin araştırılması* (doktora tezi). YÖK tez merkezinden edinilmiştir (191799).
- Yıldız, Ş. (2021). *Makamsal ezgi çekirdeği tabanlı bilişim uygulamaları için analitik bir yöntem önerisi* (yüksek lisans tezi). YÖK tez merkezinden edinilmiştir (736538).
- Yükrük, H. (1998). *Türk Halk Müziği ezgilerinin analizinde H. F. Olson yöntemi* (yüksek lisans tezi). YÖK tez merkezinden edinilmiştir (76371).

ARAŞTIRMA MAKALESİ



Türk Halk Müziği Ekosisteminde Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi: Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar*

İsmet AYDIN**

Turan SAĞER***

Özet

Hafızanın sözlü kültür aktarımındaki başat rolünü, söz konusu müzik olduğunda insan sesi ve icra edilen çalgıların hatırlatmaya yönelik işlevleri üstlenmektedir. Anadolu'nun sesli kültür mirası olan halk türküleri, bölgeden bölgeye değişen unsurlar barındırmakla birlikte icraya yönelik özgün müzikal davranışlar ortaya koymaktadır. Bu müzikal davranışların tespit edilmesine yönelik analitik bir bakış açısı geliştirilmesi, bu müzik geleneğini duysal özellikleri bakımından diğer müzik geleneklerinin üslup ve tavır özelliklerinden ayıran nüvelerin tanımlanması açısından önemli bir perspektif sağlayabilir.

Bu çalışmada, kaba zurna, sine keman, kaval ve bağlama gibi çalgıların icra özellikleri göz önünde bulundurularak, bu çalgıların icra bölgelerindeki vokal icra unsurları ile olan duysal etkileşimine yönelik bir hipotezin, vokal icra unsurlarında öne çıkan müzikal davranışların tanımlanması ve dokusal özelliklerine odaklanılması yoluyla güçlendirilmesi amaçlanmaktadır. Örneklem olarak farklı üslup bölgelerinden seçilen ses kayıtlarının transkripsiyonları üzerinde,

* Makale Geliş Tarihi: 20 Kasım 2023 Makale Kabul Tarihi: 29 Aralık 2023

Bu makale, birinci yazarın Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programında hazırlanan "Geleneksel Anadolu Müzik Kültürlerinde Vokal İcra'nın Çalgı Pratikleriyle Duysal Etkileşimi: Ağız ve Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Ezgisel Kodlar" isimli yayınlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

** Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yıldız Teknik Üniversitesi, Öğrt. Gör. Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuarı, ORCID:0000-0003-2157-4030

***Prof. Dr., Sanat ve Tasarım Fakültesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-1059-678X

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

makam, "duysal örüntü" ve müzikal davranışların yorumlanması parametrelerini göz önünde bulunduran bir analiz yönteminin uygulanması yoluyla elde edilen verilerin, ilgili icra sahalarındaki çalgıların duysal özelliklerinde mevcut olması veya olmaması durumları gözlemlenerek, herhangi bir etkileşim sürecinin gerçekleşip gerçekleşmediğine dair bir söylem üretilmiştir. İnsan sesi ve çalgısal icranın özellikle sözlü müzik geleneği baskın olan müziklerde birbirini etkilediği, bu etkileşimin ise tek yönlü değil, bazen karşılıklı, bazen bir tarafın daha baskın olması şeklinde ilerlediği görüşü ileri sürülmüştür.

Anahtar kelimeler: Hançere Teknikleri, Duysal Örüntü, Kalıplaşmış Ezgiler, Ezgi Çekirdekleri

**Instrument and Vocal Performance Interaction in Turkish Folk Music Ecosystem:
Musical Behaviours in the Formation of Vocal Techniques**

Abstract

The leading role of memory in the transmission of oral culture, when it comes to music, is undertaken by the functions of the human voice and the instruments performed for reminding. Folk songs, which are the vocal cultural heritage of Anatolia, reveal unique musical behaviors for performance, although they contain elements that vary from region to region. Developing an analytical perspective to identify these musical behaviors can provide an important perspective in terms of defining the cores that distinguish this musical tradition from the style and attitude characteristics of other musical traditions in terms of its sensory characteristics.

In this study, considering the performance characteristics of instruments such as kaba zurna, sine violin, kaval, and bağlama, aims to strengthen a hypothesis about the sensory interaction of these instruments with the vocal performance elements in their performance regions by identifying the musical behaviors that stand out in the vocal performance elements and focusing on their textural characteristics. The data obtained through the application of an analysis method that takes into account the parameters of makam, "audial pattern" and the interpretation of musical behaviors on the transcriptions of voice recordings selected from different stylistic regions as a sample, are observed to be present or absent in the aural characteristics of the instruments in the relevant performance areas, and discourse on whether any interaction process takes place is produced. It is argued that human voice and instrumental performance affect each other, especially in music with a predominant oral music tradition, and that this interaction is not unidirectional, but sometimes mutual, sometimes in the form of one side being more dominant.

Keywords: Anatolian vocal techniques, audial pattern, molded melodies, melodic nuclei

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

Giriş

Anadolu'da Halk Müziği'ne ait türlerin ezgi ve üslup-tavır özelliklerine dair yapıların, çalgı ve vokal icranın birbiriyle olan etkileşimiyle biçimlendiği hipotezi ile bu yönlü dönüşüm sergilediği düşüncesinin izinin sürülmesi ve de ilgili stile duysal karakterini veren ezgi kodlarının somut tespiti yoluyla, hançere tekniği adı verilen vokal icra stiline yapısal özelliklerinin saptanması gerekliliği önermesini içeren bu çalışma kapsamında farklı ağız bölgelerinden seçilen üç örnek eserin, çalışmada "ezgisel kodlar" olarak tanımlanan müzikal davranışların farklı parametrelerle çözümlenmesi yöntemi uygulanmıştır. Bu ağız bölgelerinde öne çıkan enstrümanın yöredeki vokal icra üslubuna dair neleri barındırıp barındırmadığının belirlenmesi meselesi ise yine bu sazların icra transkripsiyonlarından elde edilen müzikal davranış özelliklerin çözümlenmesi yoluyla tespit edilmiştir. Halk müziklerinin yapısal özelliklerinin tanımlanması, bu müziklerin şekillendiği kültürün müzikal refleksleri anlamaya imkân sağlaması açısından da önemlidir. Bu çalışmada yer alan ekosistem kavramı, tıpkı doğada var olan ve unsurlar eksildikçe sistemde otaya çıkan doğal denge bozulma durumunun bir benzerinin de müzik alanında söz konusu olabileceğinin ifade edilmesi maksadıyla kullanılmıştır. Eğer çalgı ve vokal icranın etkileşimi yoluyla biçimlenen bir müzikal davranış söz konusu ise bu iletişim ağında eksilen veya iletişimi engellenen, yön değiştiren her parametrenin müzikal ekosisteme zarar verdiği veya dönüşüme yönelik bir etki ortaya koyduğu varsayılabilir.

Ferris(1997) 'e göre halk şarkıcısı ve halk şarkıcılarındaki mevcut değerler özel bir üslupla yansıtılır ki bu üslup icracının çocukluğundan itibaren içinde bulunduğu sosyal ve kültürel çevrenin etkisiyle kişiliğinde belirginleşen bir eğilimler ve alışkanlıklar bütününden meydana gelir. Bu sebepten dolayı bu çalışmada çoklu parametre değerlendirmeleriyle çözümlenen transkripsiyonların, bu müzikal davranışların biçimlenmesine yön veren sosyal ve kültürel arka plana dair bir çözümlenme üretmediğinin, yapılan çözümlenmelerin müzikal yapının teknik çözümlenmesinden ibaret olduğunun ancak kültürel arka plana ait birçok kapıyı da aralamaya imkân sağladığının bilincinde olunması gerekir. Yine Ferris'e göre şarkı dağarcığının oluşması bilinçli bir şekilde değil, kendiliğinden doğal bir şekilde gelişir. Seeger(1958) şarkı söyleme üslubunun aşağıdaki dört unsur bakımından ele alınması yoluyla anlaşılabilirliğini ileri sürer:

- 1 Şarkı yaratma geleneğinin bağlı olduğu kültür-topluluk
- 2 Geleneği taşıyan icracı
- 3 Halkşarkısı dağarcığı

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

4 Şarkı söyleme stili

Seeger'ın bu savından yola çıkarak, örneklem olarak seçilen icraların ve icracıların geleneği taşıdığı, usta çırak ilişkisi içerisinde kendi yöresinden yetişmiş usta icracı olduğu varsayılmıştır. Seeger'ın cantometrix kavramını kullanarak, otuz yedi nicel parametre üzerinden bir analiz yöntemi geliştiren Alan Lomax (1976) 'ın sınıflandırmasında prensiplerden bazıları şunlardır:

- 1- Şarkının kişisel ya da anonim olması
- 2- Koral söyleyişin karma olup olmaması
- 3- Sesin niteliği
- 4- İcraçının pozisyonu ve vücudunu kullanışı
- 5- Müziğin işlevsel geçmişi
- 6- Müziğin ifade ettiği ruh hali bakımından genel durumu

Literatürde yer alan bu yaklaşımlardan yola çıkarak, bu çalışmaya özgü bazı analiz parametreleri belirlenmiştir:

- a) Ses Alanının Belirlenmesi
- b) Kalıplaşmış Ezgi Hareketleri
- c) Makamsal Ezgi Çekirdekleri
- d) Karakteristik Süslemelerin Belirlenmesi-Duysal Örüntüler
- e) Süslemeden Ayrıştırılan Yapının ve Ortaya Çıkan Süslemenin Müzikal Davranışlarının Yorumlanması
- f) Etkileşim Alanında Yer Alan Çalgının Belirlenmesi
- g) Vokal İcra Tasarım

Yukarıda başlıkları belirlenen parametreler, müzikal ekosistem içerisinde zaman içerisinde ortaya çıkan kültür üretimlerinin müzikal davranışlarını tanımlamaya yönelik bir literatürden faydalanılarak tanımlanan bir modeldir. Çözümleme sürecinde kullanılan terimler makam teorisi ve genel müzik terminolojisine ait terimlerdir.

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

Kavramsal Çerçeve

Türk Halk Müziğinin “yapısal” özelliklerinin çözümlenmesinde kullanılan kavramlar genelden özele doğru tanımlanacak olursa; halk ezgilerinde müzikal davranışların öncelikle makam kavramı içerisinde tanımlanması gerekliliği ileri sürülebilir. Anadolu müzikleri üzerine gerçekleştirilen makam tanımlamalarında müzikal davranışların anlamlandırılmasına olanak sağlayabilecek fonksiyonel özellikleri de içerisinde barındıran makam analiz yöntemleri tercih edilebilir. Bu çalışmada makam analiz yöntemi olarak “ezgi çekirdekleri”² kavramı kullanılmıştır. Bu yöntem makam yapılarına özgün ezgi karakterini verdiği düşünülen çekirdek ezgi yapıları yaklaşımından hareket etmektedir. Ezgi çekirdeğinin oluşum prensiplerini ortaya çıkaran kurallar, perdelerin birbirleriyle ilişkileri sonucunda ortaya çıkan işlevleri açısından sınıflandırılır. Bayraktarkatal ve Güray (2021), ezgi çekirdeği içindeki “perdeleri”, “işlevleri dolayısıyla” dört farklı “perde tipine” ayırarak açıklar. Söz konusu perde tiplerini; “merkez tanımlayıcı perde/kutb (M)”, “ortak tanımlayıcı perde (T)”, “pekiştirici perde (P)” ve “süsleyici perde (S)” olarak tanımlar. Ortak tanımlayıcı perde(T), merkez tanımlayıcı(M) perde ile bir gerilim çözülüm ilişkisi oluşturarak kutb perdesinde dengeli bir karar oluşumuna imkân sağlar. (Bayraktarkatal, Güray 2021:1004)

Gültekin Oransay’ın Taşıl Bezeklerin Kodlanması (1979) isimli makalesi halk ezgilerinin ana hatlarının, özellikle *ornament* yapıdan ayrıştırılarak incelenmesine imkân sağlaması ve sadeleştirilen ezgilerin hareket özelliklerinin tespitine yönelik analitik yaklaşımı bakımından öncü bir çalışmadır. Oransay sadeleştirme yöntemini uygulayarak, halk müziğinde ortaya çıkan kalıp ezgileri analitik olarak incelemeye imkân sağlamıştır. Bu çalışmada da kalıp ezgilerin belirlenmesinde sadeleştirme yöntemi kullanılmıştır.

Kalıp ezgilerin belirlediği ezgi iskeletlerinin süsleyici sesler ile kurgulanıp, ilgili stilin duysal özelliklerinin bu yapıya adeta “kodlanması” duruma işaret edilmek suretiyle, bu çalışmada süsleyici sesler “duysal örüntü” olarak yeni bir kavram olarak ortaya atılmıştır. Çünkü *ornament*

² Bu çalışmada kullanılan analiz yöntemi, Ertuğrul Bayraktarkatal ve Cenk Güray tarafından kaleme alınan “Makamın Yapıtışı”, isimli kitap bölümünde kullanılan ezgi çekirdekleri sistemidir. Bayraktarkatal ve Güray’a göre Makam; ezgi çekirdeklerinin “yinelemeli” ve “eklemlemeli” bir biçimdir. Başka bir deyişle makam, makama ismini veren ezgi çekirdeği ve onunla uyumlu olan farklı ezgi çekirdeklerinin bileşimi ile oluşan bir kümedir.

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Haççere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

veya süsleme ifadeleri, bu müzik geleneğinde doku unsurunun ezgi üzerindeki işlevini tek başına karşılamamaktadır. Karşımız çıkan bu yapı, armoni veya salt süsleyici etkiden ziyade karşımıza halk ezgilerine türsel duyumu sağlayan önemli doku unsurlarından biri olarak ifade edilebilir. Yine bu yapılarda ortaya çıkan unsurlar süsleme literatüründe karşımıza çıkan tril, mordan v.b terimlerle isimlendirilip, fonksiyonlarının ise bu terimlerin tonal müzikteki karşılıklarından farklı bir işlev üstlendiği durumu izah edilmiştir. Tıpkı resim sanatında olduğu gibi yatay ve dikey çizgilerin farklı yoğunlukta veya uzaklıkta düzenlenmesi ile insanda denge ve ahenk hissi yaratan doku, müzikte de seslerin ve ezgisel çizgilerin oluşturduğu etkiyi anlatan bir terimdir (Wright, 2011: 56) (akt: Tekin 2015: 8)

Literatür

Halk müziklerinin yapısal özelliklerinin tespitine yönelik çalışmaları, özellikle alan araştırmaları ve analitik sınıflandırma yaklaşımı gibi sistematik yöntemler kullanması sebebiyle 20. Yüzyılın önemli araştırmacılarından Amerikalı Alan Lomax'a kadar dayandırabilmek mümkündür. Lomax'ın bu kapsamda yaptığı çalışmalar için belirlediği bir sınıflandırma yöntemi olan *cantometrix*, bir müzik parçasını otuz yedi farklı parametreyi göz önünde bulundurarak incelemesi bakımından önemlidir. (Tura 2017: 216) Türk Müziği özelinde ise tavrı unsurlarına odaklanan ve özellikle ezgiler etrafından oluşan *ornament* yapının tespiti ve sınıflandırılmasına örnek olan diğer çalışmalardan bazıları ise Gülçin Yahya Kaçar'ın Geleneksel Türk Sanat Müziği nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar (2005), Aslıhan Eruzun Özel'in Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey 'in Tavrı Özellikleri (2010) ve Sinan Ayyıldız'ın Üslup, Tavrı Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler (2020) isimli yayınlardır. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde doktora tezi olarak hazırlanan, Gonca Demir'in "Dil-müzik ilişkisi ekseninde yapılanan Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin fonetik notasyonu" (2012) isimli çalışma ise yerel ağız özelliklerini dil bilim ve fonetik açısından inceleyip, yerel ağız özelliklerin uluslararası fonetik alfabe ile yazılıp, aslına uygun icra edilerek öğretilmesinin yolunu aralaması açısından özgün bir çalışmadır. Okan Murat Öztürk'ün Zeybek Kültürü ve Müziği (2003) başlıklı daha sonra kitaplaşarak da yayınlanan tez çalışması ise, gerek bu çalışmada kullanılan çözümleme yöntemi gerek halk müziği olgusunu ele alış biçiminde araştırmalarımıza perspektif sağlayan başat bir referanstır.

Türk Halk Ezgilerinin ve Makam Müziklerinin analiz edilerek yorumlanması meselesine dair birçok makale ve tez çalışması da literatürde mevcuttur. Bu çalışmaların bir kısmını, özellikle

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

konuya yaklaşım yöntemlerinden faydalanabilmek adına belirtmek yerinde olacaktır. Bu çalışmalardan özellikle bilgisayar desteği ile yapılanları Begüm Yalçınkaya, Gelenekli Müziklerin Araştırılmasında Bilgisayar Destekli İstatistiksel Analiz Yöntemi (2007) isimli çalışmasında sıralamıştır. Bunlardan bazıları şu şekildedir: Türk Halk Müziği Ezgilerinin Analizinde H. F. OLSON Yöntemi (1998) isimli Hüseyin Yükrük tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde, Aşık Veysel'e ait türkülerin Markov zincirlerine dayalı analizi yapılarak elde edilen sonuçlara göre bir takım yeni ezgiler oluşturulmuştur. Model olarak H. F. Olson'un Stephen Foster şarkıları üzerine yapmış olduğu analiz esas alınmıştır. Okul Müziği Çerçevesinde Geleneksel Türk Sanat Müziği Makam Sistemi Üzerine Bir İnceleme (1998) başlıklı, Turan Sağer tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde makamsal yapı ele alınarak, 1000 eser incelenmiştir.

Hançere Tekniklerinin Çözümlemesi: Efil Havası Örneği

Örnek analiz olarak "Yumak Yumak Olmuş Saçının Teli"³ isimli, Mihrican Bahar'ın icrası üzerinden analize tabi tutulan Tokat türküsü gelenekte "Efilo" havası olarak geçer. Yöre kültürünü araştırmış uzman sanatçı ve kaynak kişilere göre; Efilo denildiği zaman, (O) lakap sonundaki "...oğlu" kelimesinin kısaltılmışı hali olarak kullanıldığı sonucuna varılmaktadır. Karadeniz Bölgesi'nde özellikle de Ordu, Giresun, Tokat illeri ve civarında çeşitli sülalelere mensup olan kişilere lakaplarıyla hitap edilmektedir. Mesela; Mehmetoğlu'nun yerine "oğlu" kısmı yerine kısaca "O" kullanılmış ve "Mehmedo" biçiminde söylenmiştir.

Efil Ağa çeşitli yörelerden öğrenmiş olduğu mâni dörtlüklerinin üzerine bizzat kendisi tarafından bestelenen ezgi kalıplarını döşeyerek türkülere kendi adını vermiştir. Yörede okunan bu tarz türkülere "Efilo Havaları" da denmesine rağmen "Yüksek Havalar" olarak da isimlendirilmektedir.⁴ Çalışma kapsamındaki çözümleme aşağıdaki alt başlıklara göre tasarlanmıştır.

- a) **Ses Sahası:** "Yumak Yumak Olmuş" isimli türküde do- sol, yani çargâh gerdaniye perdeleri arasında alan çargâh beşlisine ait beş perde

³ <https://open.spotify.com/intl-tr/track/6SIUMlgLCHRiukJRO7M1OL>, Çevrimiçi erişim 12.11.2023

⁴ <https://ordu.ktb.gov.tr/TR-340201/muzik-kulturu.html>, Çevrimiçi erişim: 12. 11. 2023

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

kullanılmıştır.

b) Kalıplaşmış Ezgi Hareketleri

The image shows a musical score for the song "Yumak Yumak Olmuş". It consists of two systems of music. The first system is labeled "İcra edilen" (performed) and "Sadeleştirilmiş" (simplified). The melody is written in 5/8 time and features a 2+3 rhythmic pattern. The lyrics are: "Yu mak yu mak ol muş da sa çı nın". The second system is labeled "4" and "2+3", showing a continuation of the melody with the lyrics: "te li ha te li ha te li".

Şekil 1: "Yumak Yumak Olmuş" Türküsü İcrası ve Sadeleştirilmiş Kalıp Ezgi

c) Makamsal Ezgi Çekirdekleri: Çargâh veya Pençgâh olarak da ifade edilebilen bu ezgi hareketi, en fazla 5 sese kadar bir aralık kullanması ve oldukça sitle özgü bir seyir hareketi ortaya koyması sebebiyle bu makamların hem ses sahalarına hem de diğer özelliklerine bire karşılık gelmeyebilir. Bu havaların Azerbaycan'da kullanılan zemin-hârâ şubesi ile örtüştüğünü Necmi Kıran (1992) belirtmektedir. Bu ezgide ortaya çıkan ezgi çekirdeğinin hareketleri ise şu şekildedir:

The image shows a musical notation for the core motif of Efilo Havası. It consists of a single line of music with five notes: M, P, T, P, S, P, T, M. The notes are written in a simple notation with stems and flags.

Şekil 2: Efilo Havası Ezgi Çekirdekleri⁵

M: Merkez Tanımlayıcı Perde

P: Pekiştirici Perde

T: Ortak Tanımlayıcı Perde

⁵ Çalışma boyunca, anahtar kullanılmayan nota kesitleri ikinci çizgi sol anahtarında okunmalıdır.

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hañçere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

S: Süsleyici Perde

Şekil 2’de görüldüğü gibi iki ayrı ezgi çekirdeği davranışı gözlemlenmektedir. Birinci davranışta Hüseyni perdesi ortak tanımlayıcı perde(T) olarak merkez tanımlayıcı perde olan çargâh perdesi gerilim çözülüm ilişkisinin oluşturan ses olarak görülmektedir. Ses sahasının gerdaniye perdesine kadar genişlediği ikinci durumda ise bu ortak tanımlayıcı perde(T) fonksiyonunun neva perdesine kaydığı görülmektedir.

d) Karakteristik Süslemelerin Belirlenmesi- Duysal Örüntüler

Türk halk müziğinde karşımıza çıkan süsleyici-ornamental yapıların teknik açıklamaları bu çalışmada literatürü tekrar etmemek ve metni yavaşlatmamak adına yeniden yapılmamıştır. Ancak geçmiş çalışmalara ek olarak, Türk Halk Müziğinde gözlemlenen süsleyici yapılara bu çalışmada “duysal örüntü ifadesinin kullanılma sebebi, bu yapıların süs veya armonik fonksiyon unsurlarından ziyade türe stil özelliğini adeta “kodlayan” bir doku unsuru olmasıdır. Aynı zamanda batı müziği teorisinde karşılığı olan bu süsleme hareketlerinin Türk Müziği’nde çoğu zaman iç içe geçmiş veya en az ikisinin birleşimi halinde kullanıldığına rastlamak mümkündür.



Şekil 3: Hüseyni perdesine Acem Perdesi ile Yapılan Vibratolu Tril

Şekil 3’te görülen süsleme hareketi bu Efilo havalarında en çok görülen harekettir. 5 zamanlı bir usulde seri bir şekilde uygulanması duyuma özgün karakterini vermeye katkı sağlamaktadır.

Şekil 4: Hüseyni- Neva- Çargâh inisi hareketinde Neva perdesinde Hüseyni perdesine tril yoluyla



elde edilen süsleme

Şekil 4’te görülen Neva perdesinde uygulanan süsleme Şekil 3 ile karşılaştırılırsa, ortak tanımlayıcı(T) perdenin *diyatonik* olarak bir ses yukarısındaki perde ile tril yapıldığı görülmektedir.

Bunların dışında tüm perdelerle sürekli *vibrato* uygulaması, perdelerin duyularının süslemelerden arındırıldığında oldukça tampere sesler olarak duyulmasına sebep olacak kadar

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Haççere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

yoğundur. Bu perdelere “hareketli frekans bantları” olma özelliğini bu *vibratoların* sağladığı ileri sürülebilir. Bu *vibratoların* seriliği inici ve çıkıcı tüm ses ilişkilerinden aynı zamanda bölgeye özgü bir *glissando* da duyurmaktadır.

e) Süslemeden Ayrıştırılan Yapının ve Ortaya Çıkan Süslemenin Müzikal Davranışlarının Yorumlanması

Şekil 1’de sadeleştirilmiş nota kısmında görüldüğü üzere, oldukça sade yazıldığı taktirde stilin üslup tavrı duyumuna hâkim olmayan bir icracının şekil 1’de ki notadan tavrı icra etmesi mümkün olmayabilir. Perdelerin vokal icrasından sürekli bir *vibrato* ile icra edilmesi de stile karakteristik duyumunu vermektedir. Bunların yanı sıra merkez tanımlayıcı (M) perdelere yapılan inici hareketlerde inici *glissando* lar da uygulanmaktadır. Ezginin usul yapısının ise Kelkit vadisinde yaygın olan “üç ayak” oyunlarından etkileşimli olduğu muhtemeldir. Notada yazmasa bile şekil 3 ve 4’te yer alan süslemeler tavıra hâkim olan icracılar tarafından adeta içgüdüsel olarak uygulanmaktadır. Benzer icra özelliklerinin, gözlemlenebileceği eserlere örnek olarak aşağıdaki eserler verilebilir.

Eminem Pazar Mısın- Ordu, TRT Repertuvar No:1187

Aşağıdan Gelen Yaylı Makine- Tokat, TRT Repertuvar No: 3386

Oy Bir Sigara Ver Bana- Ordu, TRT Repertuvar No: 189

Bu çalışma özelinde ortaya atılan “duysal örüntü” kavramının en açık örneği bu ezgi özelinde ifa edilebilir. Ezgi hattında kullanılan perdeler *vibrato*, *glissando*, hareketli frekans bantı” özelliği barındıran perde icraları ve *ornament* yapı olmadan icra edildiğinde ezginin türsel tınısına ait herhangi bir tanınırlık veya algılama söz konusu olmayacaktır ya da bu algılama oldukça muğlaklaşacaktır. Bu nedenle duysal örüntü kavramı salt süsleyici unsur olarak değil, ezginin etrafına konumlanan “müzikal davranışlar bütünü” olarak algılanmalıdır.

f) Etkileşim Alanında Yer Alan Çalgının Belirlenmesi

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Haççere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

Efilo havalarının yer aldığı ve yoğun olarak icra edildiği bölge Ordu'nun yüksek kesimleri ile Tokat, Sivas kesişiminden oluşan, Gümüşhane'ye kadar uzanan Kelkit⁶ vadisidir. Bu bölgede yaygın geçim kaynağı özellikle hayvancılık olması sebebiyle, çoban kavalı diye tabir edilen dilsiz kaval bölgede yaygındır. Tokat bölgesinde 1940-1980 yılları arasında yapımcılığı ve icracılığı yaygınlık kazanan ancak bölgede 1980'li yıllardan itibaren yaygınlığı giderek azalmış olan horlatmalı dilli kaval, bir kaval çeşidi olup kendine özgü üflemeli bir çalgıdır. (Aydın, Özkeleş 2021: 1332) Efilo havalarının duyum özelliklerinin hemen hemen tümünü bölgedeki kaval icrasında duymak mümkündür. Etkileşimin vokal icra kaynaklı olduğu, bölgede yer alan atma türkü denilen özellikle kadınlar tarafından yakılan ağıtlarda gözlemlenebilir. Bu bölgedeki Efilo havaları olarak literatüre giren ezgilerin çalgı vokal etkileşiminde kaval-vokal etkileşimini Teke yöresindeki sipsi, vokal etkileşimine benzetmek mümkün olabilir. Dolayısıyla dilsiz kavalın vokal icradan etkilenerek bu stili dilsiz kaval literatürüne aktardığı ileri sürülebilir. Çünkü farklı yörelerde kaval farklı stillerde de icra edilmektedir. Bu bölgedeki özgün vokal icrada *vibrato* ve *glisando* hatta bazen kavaldaki hortlatma tekniğini andıran vokal ataklarını gözlemlemek mümkündür.



Şekil 5: Cihan Yurtçu'nun Tokat-Ordu Yöresi tipi dilsiz kaval açışı transkripsiyonu⁷

g) Vokal İcra Tasarımı



⁶ Kelkit Vadisi, içinden Kelkit Çayı'nın aktığı 246 km uzunluğundaki vadidir. Vadi, Tokat, Sivas, Giresun, Erzincan ve Gümüşhane illeri topraklarından geçer

⁷ (Yurtçu 1996:39)

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Haççere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

Şekil 6: Efilo Havasına Örnek Vokal İcra Tasarımı

Şekil 6’da yer alan stilin tavrını salt müzikal perdeler ile aktarmaya çalışan bir modelleme ileri sürdüğümüz tasarım ile Efilo havası vokal icrasını örneklemek mümkün olabilir. Örneğin süslemelere başlanan perdelerin güçlü zamanda icra edilmesi bölgede kullanılan artikülasyonların daha doğru icra edilmesini sağlar. Bunların yanı sıra ses rengi stile karakterini veren oldukça önemli bir unsurdur ve bu renk ağız-lehçe özelliklerinden meydana gelmektedir. Ağız unsuru ezginin yerel şive ile bezendiği, stili karakterini veren adeta “müzikal renk paleti” dir. Bu ifadeler bütünü ise “duysal örüntü” kümelerini oluşturur.

Haççere Tekniklerinin Çözülmesi: Bozlak Örneği

Abdal müzik geleneğinin, ses kaydı günümüze ulaşan, yaş ve ustalık itibarıyla en ileri gelen şahsiyeti Muharrem Ertaş olmuştur. Muharrem Ertaş’ın yaygın Avşar bozlağı icralarının dışında bir icra örneği olarak, yakın dönemde kişisel arşivlerden dijital platformlara aktarılıp paylaşılan “Vuruldum Arkadaş”¹⁰ isimli bozlak icrası, gerek günümüzde kalıplaşan bozlak icracılığı ve Orta Anadolu Abdal Ağzı müzik icra geleneğinde kalıp ezgiler ve ifade tarzı olarak yöredeki birçok ezgiye temel teşkil eden unsurlar barındırmaktadır.

- a) **Ses Sahası:** Muharrem Ertaş’ın “Vuruldum Arkadaş” icrasında 8 ses genişliğinde bir ses sahası kullanıldığı gözlemlenmiştir. Dügah perdesinden muhayyer perdesine uzanan bir ses sahası söz konusudur.

b) **Kalıplaşmış Ezgi Hareketleri**

The image shows a musical score for the song "Vuruldum Arkadaş". It consists of two staves: the upper staff is for the voice (Ses) and the lower staff is for the saz. The vocal line is in the key of D major and 8/8 time. The lyrics are "vu rul dum ar ka daş beni yatı rın". The score includes triplets and other rhythmic markings. The saz part is in the lower staff and is in the key of D major and 8/8 time. The score includes triplets and other rhythmic markings.

Şekil 7: “Vuruldum Arkadaş” Muharrem Ertaş İcrasından Saz ve Ses Transkripsiyonu⁸

Şekil 7’de görülen ezgilerin sadeleştirilerek karakteristik kalıp hareketleri tanımlanacak olursa, daha ilk girişte şekil 8’de yer alan ezgi hareketini gözlemek mümkündür.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=cB4z280bpnY> Çevrimiçi erişim 13. 11.2023

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**



Şekil 8: Şan Girişinden Sadeleştirilmiş Kalıp Ezgi

Bu icra ve Orta Anadolu Abdal Müziği özelinde, kalıp ezgilerin, ezgi üretiminde oldukça işlevsel olduğu ileri sürülebilir. Şöyle ki; oldukça basit, hemen her yerde gözlemlenebilecek birezgi hareketi gibi görülmesine rağmen şekil 8'de belirtilen ezgi hareketi farklı perdelerde sekvensler yoluyla oluşturduğu ezgilerle, yöredeki birçok havada görülmektedir. Bu sade kalıbın işlenmiş versiyonlarının görülebileceği örneklerden bazıları şunlardır:

- 1) Değirmenin Bendine-Keskin, TRT Repertuvar No: 561



De ğir me nin ben di__ ne

- 2) Köprüden Geçti Gelin-Kırşehir, TRT Repertuvar No: 3251



Köp__ rü__ den

Yukarıdaki örnekleri çoğaltmak mümkündür. Karanfil Suyu Neyler (TRT Repertuvar No: 41), Helkemi Suya Daldırdım (TRT Repertuvar No: 1361) gibi aynı yörenin diğer türküleri bu bozlakta karşımıza çıkan kalıp ezgi yapılarının barındırmaktadır. Eserlerin girişlerinden verilen bu örneklerle türkülerin devamında da sıkça rastlamak mümkündür. Dolayısıyla yörede ezgi üretiminin kalıp ezgilerin yeniden işlenmesi yoluyla ortaya çıktığı düşünülebilir. Yani Anadolu'da halk müziklerinin, kalıp ezgilerin müzikal kültürlenme yoluyla algılanan ve öğrenilen duysal örüntüler ile işlenmesi yoluyla yeniden üretildiği ileri sürülebilir.

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

c) Makamsal Ezgi Çekirdekleri:



Şekil 9: Tahir Makamını Oluşturan Ezgi Çekirdekleri (Bayraktarkatal, Güray 2021:1020)

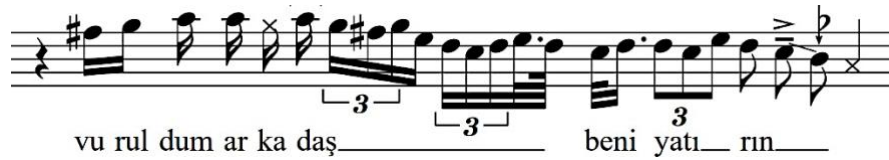
Şekil 9’da yer alan a) muhayyer, b) neva, c) uşşak ezgi çekirdeği olarak belirtilen üç çekirdeğin birleşimi Tahir makamını duyurmaktadır. Tahir makamına örnek olarak yine aynı bölgenin kadim havalarından “Allı Turnam” türküsü örnek verilebilir. Şekil 7’de belirtilen notada görülebileceği üzere muhayyer ezgi çekirdeği tiz çargâh ve tiz segâh (ortak tanımlayıcı (T)) perdeleri kullanılmadan muhayyer perdesini ısrarla tekrarlamak suretiyle bu duyum elde edilmiş, sonrasında ise neva perdesine yönelen inici hareket sürecinde neva, eve şekil 10’da görülebilecek olan karar perdesine yönelik hareketinde uşşak ezgi çekirdeklerini gözlemlemek mümkündür.



Şekil 10: “Vuruldu Arkadaş” karar perdesine yönelen ilk cümle

d) Karakteristik Süslemelerin Belirlenmesi- Duysal Örüntüler

Muharrem Ertaş’ın bu icrası Abdal müziğinin, Neşet Ertaş’ta dahi, icra olarak nasıl değiştiği üzerine bazı ipuçları taşımaktadır. Örneğin Muharrem Ertaş’ın bu icrasında uzun *tril*ler, ritmik olarak daha sayılabilir çarpmalar görülmemektedir. Öne çıkan bazı süslemeler şu şekilde tarif edilebilir:



Şekil 11. Pekiştirici (P) ve Süsleyici (S) Perdeler ile Yapılan Üçlemeler

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

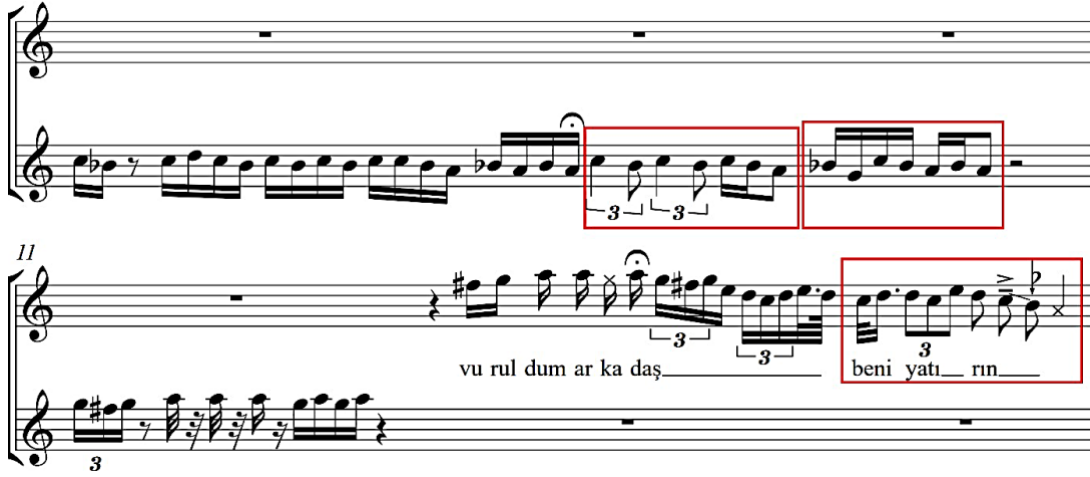


Şekil 12. Hayalet nota ile müzikal nottan konuşma sesine inen inici hançere ve *glissando* örneği

Bu durum, tanımlamaya çalıştığımız “duysal örüntü” kavramının sadece *ornament* unsurlar değil, bir nüans, ifade, artikülasyon ve cümleme (*phrasing*) anlayışlarının bir bütünü olarak anlaşılmalıdır.

e) Süslemeden Ayrıştırılan Yapının ve Müzikal Davranışlarının Yorumlanması

“Vuruldu Arkadaş” isimli bozlağın, icra anlayışının günümüzde yaygın bozlak icra anlayışından oldukça farklı bir yerde durduğu söylenebilir. Bu icra belki de Abdal müzik geleneğinde hafıza aktarımına dair bazı ipuçları vermektedir. Kalıp ezgilerin incelendiği maddede, eserde tespit edilen yapıların bölgede oldukça fazla ezgide gözlemlenmesi, hafıza yoluyla aktarılan bazı kalıp ezgilerden yeniden üretime işaret etmektedir. Dolayısıyla türsel tınıyı belirleyen duysal örüntü den ziyade bu bölgede müzikal cümle kurma ve bu cümlelerin artikülasyonu, türsel tınıyı öncelemektedir.



Şekil 13: Saz ve Ses İcrasında Türsel Tınıyı Duyuran Motifler

f) Etkileşim alanında Yer Alan Çalgının Belirlenmesi

Abdal Müziğinde, vokal icranın bölgede biçimlenen tüm çalgılar üzerinde baskın bir etkisi olduğunu söylemek mümkün olabilir. Şöyle ki; bölgede çalınan kemanın, kaba zurnanın

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

bağlamanın bu bölgenin müzik gramerine göre diğer bölgelerdeki icra biçimlerinden farklı bir şekilde dönüştüğünü gözlemlemek mümkündür. Seyit Çevik'in "Tükenmez Davayı Bana Mı Verdin" keman icrası⁹, Germencikli, Ege bölgesinde yaşayan Abdallar'dan Doğan Zentur'un Kaba Zurna ile Avşar Bozlağı icrası¹⁰ özellikle kısa staccato ifadelerle Muharrem Ertaş'ın saz ve ses icrasını da duyurmaktadır. Zurna artikülasyonunun vokal icraya etki ettiği, yine bu bölgeden bir diğer örnek ise "Bugün Ayın Işığı" isimli ağır halaydır. Bu havanın zurna icrası¹¹ ve vokal icrası¹² ardı ardına dinlendiğinde kaba zurna vokal etkileşimi, kaba zurnanın bu hava özelinde vokal icrayı etkilediği fark edilecektir. Etkileşim yönünün bu hava özelinde zurnadan vokale şeklinde gerçekleşmesi, müziğin işlevsel bağlamı ile yorumlanabilir. Çünkü ağır halayın başat çalgıları yörede kaba zurna ve davuldur. Yine bağlama icracılığının bu bölgede özgün bir kimlik kazanması ve örneğin Neşet Ertaş'ın ses icrasını saz icrasına da taşıdığı gözlemlenmektedir. Erhan Uslu(2014), Neşet Ertaş'ın, Abdal yöre sanatçılarının vokal icralarında hissedilen farklı değerlerdeki komaları, 1960'lı yılların başında hissederek sazındaki perde sayısını artırmasına yol açıp, Orta Anadolu Abdal müziğindeki dizisel gelişimi, hatta bu gelişime paralel olarak makamsal gelişimi de beraberinde getirdiğini belirtir.(Uslu 2014: 109) Bağlama üzerinde ki bu değişimin izini sürerek dahi bu bölge de çalgıları vokal icranın biçimlendirdiği, daha sonra ise çalgıların birbirini etkilediği düşünülebilir. Bu duruma örnek olarak davul etkisini bağlamada duyurmak amacıyla bu yörede tekneye sağ el parmağı ile vurularak ritim tutulması verilebilir.

g) Vokal İcra Tasarımı



Şekil 14. Vokal İcra Tasarımına İlk Örnek

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Fx-HUGFXydc> Çevrimiçi erişim 13.11.2023

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=8LBybR2HKnY> Çevrimiçi erişim 13.11.2023

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=guxebLzR1Sk> Çevrimiçi erişim 13.11.2023

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=nVrGKZDlwLU> Çevrimiçi erişim 13.11.2023

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**



Şekil 15. Vokal İcra Tasarımına İkinci Örnek

Eserin vokal icrasını özetleyen şekil 14 ve 15'te yer alan notasyonda görüleceği üzere *recitative* yani konuşur gibi bir üsluba yaklaşmış uzaklaşmış bir üslupta ve adeta kelimelerin ritmiyle biçimlenen aksanlara rastlamak mümkündür.

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

Sonuç

Anadolu’da müzik üretme geleneğinin sıkı sıkıya bağlı olduğu hafıza aktarımının, kalıp ezgilere, bu ezgilerin sazlara ve ses icrasına adeta kodlandığı ve bu kodların bazı havalara duysal özelliklerini veren örüntülerle doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir. Müzikal ekosistemin birer bileşimi şeklinde halk müziği içerisinde türsel tınıyı belirleyen “ezgisel kodlar” salt ezgisel hareket veya süsleyici unsurlar değil, bütünleşik bir “müzikal davranış” ı oluşturmaktadır. Çepni ve Abdal Türkmenlerinin müzik geleneklerinden alınan örneklerde çözümlenen unsurlar için şunlar söylenebilir:

İncelenen müzik pratiklerinde makam duyumunu pekiştirici, yönelinen perdeyi netleştiren süsleyici unsurlar yaygın olarak kullanılmaktadır. Halk müziklerinin makam kuramları içerisinde analiz edilmesi, gözden kaçırılan birçok yapısal unsuru ortaya çıkarabilir. Burada söz konusu makam teorisinin çok geniş bir alanda Anadolu ve komşu coğrafyaların müzik kültürlerinin temelini oluşturduğunu hatırlamak gerekir. Halk müzikleri çözümlendikçe standart bir süsleme veya yaygınlaşan ifade hareketlerinin yanı sıra, belki de kişisel icra unsurlarının da en az yöresel üslup kadar etkili olduğu sonucuna ulaşılabilecektir. Muharrem Ertaş’ın bu çalışmada incelenen icrası, Orta Anadolu Abdal Müziği icrasının Neşet Ertaş’la birlikte değişim gösterdiğine yerinde bir örnektir. Düzenli *tril*’ler ve büyüyüp küçülen *vibrato*’lar Muharrem Ertaş icrasında görülmemektedir. Ancak kalıp ezgilerin bu bölge müziğinin temelini oluşturduğunu, kalıp ezgilerin yeniden işlenerek bu müzik geleneğinin devamlılığının sağlandığı söylenebilir. Ses icracılığının oldukça önemli olduğu bir gelenek olan Abdal müziği içerisinde, kaba zurna, bağlama, keman gibi sazlar vokal icranın etki alanında görülmektedir. Kaba zurna ve keman sazlarının bozlak icralarında bu durum gözlemlenebilir.

Seslendirme geleneği açısından *otantisite* bağlamında da üzerine farklı çalışmalar yapılması gerek Efilo havaları örneğinin çözümlenmesinde ortaya çıkan durum, küçük bir ses sahasında sesleri işleme biçimiyle ortaya çok özgün bir duyum çıktığı gerçeğidir. Bu üslupta duysal örüntüden ayrıştırılan yapı, ezginin duysal karakterini yansıtmaktan oldukça uzaklaşmaktadır. Bu müzik pratiği için türsel tınıyı oluşturan dokunun ağız özellikleri, hançere hareketleri, ezgi seyri ve ses sahası iletişiminin bir bütün olarak değerlendirilmesi gerekliliği ileri sürülebilir. Bu bütünleşik yapının duysal örüntü kavramı olarak ileri sürülmesi bu çalışma kapsamında vurgulanmıştır.

Vokal icra ve çalgı etkileşimi ile ilgili olarak, incelenen örnekler ses icrasının baskın olduğu, saz

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

icrasının ses icrasından etkilenecek biçimlendiği veya ses icrasının özelliklerini taklit ettiği durumlara işaret etmektedir. Ancak bu etkileşim sürecinin durağan değil dinamik bir süreç olduğu göz önünde bulundurularak, çözümlenen ezgi sayısı arttıkça bu iletişimin tek taraflı olmadığı durumlarına da rastlanılacağı olasıdır. Dolayısıyla müzik ekosistemlerinde ilgili müzikal atmosferi oluşturan öğeler muhafaza edilmeli, özellikle halk müziklerinin oluşum süreçlerinin diğer müzik disiplinlerinden farklı olarak halkın yaşam pratiği içerisinde şekillendiği unutulmamalıdır. Halk müzikleri halkın kültürel hafızasının aktarımını ses ve saz icralarına adeta kodlamıştır ve aktarımın bu şekilde gerçekleştirildiği ileri sürülebilir. Âşık Veysel'in "Ben gidersem sazım sen kal dünyada, gizli sırlarımı aşık etme" dizeleri Anadolu'da duygu ve düşüncelerin müzik aletlerine veya müziğe sırlanmış bir işareti değil midir?

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

Kaynakça

- Aydın, A. & Özkeleş, S. (2021). Horlatmalı Dilli Kaval ve Dilsiz Kaval Çalgılarının Anatomik Yapısı Bağlamında Türk Halk Müziği'nde İcrâ Uyarlaması. Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi, 5 (4), 1331-1341. doi: 10.47525/ulasbid.987616
- Ayyıldız, S. (2020, Ağustos). Üslup, Tavrı Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler. İdil, 72, 1290-1334. doi: 10.7816/idil-09-72-09
- Bayraktarkatal, M. E., Güray, C. (2021). Makamın yapı taşı. M.S. Tokaç & C. Güray (Ed.) Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası. (s. 949-1017). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları
- Demir, G. (2011) Dil-müzik İlişkisi Ekseninde Yapılanan Türk Halk Müziği Yöresel Ağız Özelliklerinin Fonetik Notasyonu (Tez No: 306684) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Ferris, William R, (1997), "Halk Şarkıları ve Kültür: Charles Seeger ve Alan Lomax". (Çev. F. Gülay Mirzaoğlu), Milli Folklor, 5, 34: 87-93.
- Kaçar, G. Y. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 25(2), 215-228.
- Kıran, N.(1992). Zeminhara Şubesinde Bağlama ile Gezinti Çeşitlemeleri. (Tez No:22642) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi
- Lomax, A.(1976) ."Cantometrics". Berkeley. University of California.
- Oransay G. (1979). "Taşıl Bezeklerin Kodlanması", Türk Folklor Araştırmaları. No. 356.
- Özel Eruzun, A. (2010). Kemeçe İle Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3(11), 283-298
- Öztürk, O., M. (2003). Zeybek kültürü ve müziği, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Sağır, T. (1998). Okul Müziği Çerçevesinde Geleneksel Türk Sanat Müziği Makam Sistemi Üzerine Bir İnceleme (Tez No: 76348) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Seeger, C. (1958) "Prescriptive and descriptive music writing. The Music Quarterly XLIV (2), 184-196.
- Tekin G, E. (2015). Müziğin Temel Bileşenleri ve Müzik Dnlemenin Kavramsal Boyutu. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 3(5).

**Türk Halk Müziği Ekosisteminde
Çalgı ve Vokal İcra Etkileşimi:
Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Müzikal Davranışlar**

Tura, Y. (2017). Türk Müsikişinin meseleleri, İstanbul: İz Yayıncılık.

Uslu, E. (2014) Orta Anadolu Abdalların Saz ve Vokal İcra Özelliklerinin Çözümlemesi: NeşetErtas Örneği. Tez no: 370151 [Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi]

Wright, C. (2011). Listening to Music, Boston: Shirmer Cengage Learning.

Yalçınkaya. B. (2007) Gelenekli Müziklerin Araştırılmasında Bilgisayar Destekli İstatistiksel Analiz Yöntemi. İcanas38 Uluslararası Asya Ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara, Türkiye, 10 - 15 Eylül 2007, 857-864.

Yurtçu, C. (1996), Tokat Çevresindeki Ezgilere Yapılan Açışların İncelenmesi. (Tez No: 53324) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi

Yükrük, H. (1998). Türk Halk Müziği Ezgilerinin Analizinde H. F. Olson Yöntemi (Tez No: 76371) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Diğer Kaynaklar

<https://open.spotify.com/intl-tr/track/6SIUMlgLCHRIukJRO7M10L>, Çevrimiçi erişim 12.11.2023

<https://ordu.ktb.gov.tr/TR-340201/muzik-kulturu.html> Çevrimiçi erişim: 12. 11. 2023

<https://www.youtube.com/watch?v=cB4z280bpnY> Çevrimiçi erişim 13. 11.2023

<https://www.youtube.com/watch?v=8LBybR2HKnY> Çevrimiçi erişim 13.11.2023

<https://www.youtube.com/watch?v=guxebLzR1Sk> Çevrimiçi erişim 13.11.2023

ARAŞTIRMA MAKALESİ



Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme: "Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması*

Serdar ÖZBİLEN*

Küçük Prens uzun süre kumlar, kayalar, karlar arasında düşe kalka yürüdüktan sonra bir yola ulaştı. Yollar eninde sonunda insanların oturduğu yerlere çıkıyordu.
— Antoine de Saint-Exupéry – Küçük Prens.

Özet

Müziği kategorize etmenin kökenlerinin 18. yüzyıla kadar uzandığı bilinmektedir. Müzik türleri arasında hep karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi var olmuştur. Ancak bu ayrımın nerede ve nasıl yapılacağı, oldukça tartışmalı konulardan birisi olmuştur. Özellikle günümüzde küresel etkiler birçok ayrımı ortadan kaldırmıştır. Biz buradaki çalışmamızda halk müziği ve arabesk arasındaki ayrımı ortaya koymaya çalışmadık. Çünkü bir müzik türünü belirli kurallar dahilinde tanımlamak, aynı zamanda kendini ötekileştirici eğilimler anlamına da gelmektedir. Bundan ziyade ortak kökenleri bulmaya yönelik arkeolojik bir bakış açısı sergiledik. Bu konuda arkeolojik ve tarihsel verilerin büyük bir kısmı zorlu yol motifi ve dağ temasını işaret etmektedir. Bu konuda Eski Yakın Doğu anlatıları, Gılgamış mitosu, Marduk Çilesi ve Akadlı

Sargon'un zafer steli önemli örnekleri oluşturmaktadır. Bilindiği üzere dağ motifi birçok toplumun yazınsal ürünlerinde kutsal kabul edilmektedir. Bu anlayışın geç dönem modern uzantılarını ise çalışmamızda da değindiğimiz birçok ulusun varoluş hikâyesinde görebilmekteyiz. Bunu açıklarken de dolanıklık ve karmaşıklık teorilerini göz önünde bulundurduk. Tüm bunların ışığında sözlük tanımsal bir arabeskten ziyade bize göre arabesk olgusunun oluşumuna değinmeye çalıştık. Oysaki herkesin beğenisine göre farklı tanımlanan, ülkemizde varoşlara mal edilen ve uyumsuzluğun sembolü olarak görülen arabesk melodiler, Yunan Anakarası ve Arap Yarımadasında halk müziği olarak dinlenilmektedir. Elbetteki yöntemimizin doğru olduğu konusunda iddialı değiliz. Ancak 20. yüzyılın en büyük bilim felsefecisi Karl Raimund Popper'in, bilimin yanlışlanabilir olma özelliği nedeniyle ilerleyebileceği doğrultusundaki fikirleri, bizi böyle bir çalışma yapmaya teşvik etmiştir. Sonuçta insan yaşamının karmaşık doğası göz önüne alındığında çalışmamızın bu konudaki multi disiplinler çalışmalara katkı sağlayacağını düşünmekteyiz.

Anahtar Kelimeler: Etno-müzikoloji, Etno-arkeoloji, Arabesk bağlam, Mezopotamya, Yeni Asur.

An Evaluation on the Archaeology of the Arabesque Context: The "Difficult Path" Motif and the "Mountain" Theme

Abstract

It is known that the origins of categorizing music date back to the 18th century. There has always been a relationship of interdependence between music genres. However, where and how to make this distinction has been one of the most controversial issues. Especially today, global effects have eliminated many distinctions. In our study here, we did not try to reveal the distinction between folk music and arabesque. Because defining a musical genre within certain rules also means self-othering tendencies. Rather, we took an archaeological perspective to find common origins. Most of the archaeological and historical data on this subject point to the difficult path motif and

*Makale Geliş Tarihi: 7 Kasım 2023 Makale Kabul Tarihi: 29 Aralık 2023

* Dr. Serdar ÖZBİLEN. E-Posta: serdar.ozbilen@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-4061-5897.

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

mountain theme. Ancient Near Eastern narratives, the Gilgamesh myth, the Passion of Marduk and the victory stele of Sargon of Akkad are important examples in this regard. As it is known, the mountain motif is considered sacred in the literary products of many societies. We can see the late modern extensions of this understanding in the existence stories of many nations that we have mentioned in our study. While explaining this, we have taken into account the entanglement and complexity theories. In the light of all this, we tried to touch upon the formation of the arabesque phenomenon,

in our opinion, rather than a dictionary definition of arabesque. However, arabesque melodies, which are defined differently according to everyone's taste, attributed to the suburbs in our country and seen as a symbol of disharmony, are listened to as folk music in the Greek Mainland and the Arabian Peninsula. Of course, we are not assertive that our method is correct. However, the ideas of Karl Raimund Popper, the greatest philosopher of science of the 20th century, that science can progress due to its falsifiability feature, encouraged us to do such a study. Ultimately, considering the complex nature of human life, we think that our study will contribute to multidisciplinary studies on this subject.

Keywords: Ethno-musicology, Ethno-archaeology, Arabesque context, Mesopotamia, Neo-Assyrian.

Giriş

Yarattığımız kültürel ürünlerin kaynağı olarak bizler, aynı zamanda bunun birer tüketicisi durumundayız. Ancak bu ürünlerin geleneksel veyahut modern bağlamlar içerisinde değerlendirilmesi mevzuu oldukça tartışmalı bir konu olmuştur. Bunlardan birisi de arabesk bağlamın oluşumunda arabesk ve halk müziği arasındaki ayrımın nerede yapılabileceğidir. Bu problemin varlığı ise bizi böyle bir çalışma yapmaya teşvik etmiştir. Türkiye'de arabesk müziği üretenlerin ve dinleyenlerin tanımladığı arabeskle, entelektüellerin tanımladığı arabesk arasında çarpıcı bir karşıtlık vardır (Ayas, 2019b: 2091). Ancak ülkemizde arabesk ve halk müziği arasında, melodi haricinde konu ve içerik bakımından bir takım ortak temalar görülebilmektedir. Bunlardan birisi de çalışmamızın başlığından da anlaşılacağı üzere zorlu yol motifi ve dağ temasıdır. Bu nedenle amacımızın bir ayrımdan ziyade, muhtemel ortak temaları vurgulamak olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle insanoğlunun kentleşme süreciyle birlikte mitolojik, edebi ve dini ürünlere yansıyan çok belirgin olan "acı, çile, kader/bahtsızlık" gibi bir takım konuların zorlu yol motifi ve dağ teması içerisinde ortak bir şekilde işlendiğini görebilmekteyiz. Kadim Mezopotamya edebi geleneğinin eşsiz ürünleri olan Gılgamış ve Enuma Eliş destanları bu konuların işlendiği çok iyi iki örnektir. Günümüzde ise bu ortak konuların farklı melodiler içerisinde müzikteki yansımalarını bariz bir şekilde görebilmekteyiz.

Post-modern çağın küreselleştirici etkileri müzikle birlikte birçok konuda karşılıklı bağımlılık ağı yaratmıştır. Bu durum özellikle post-kolonyal çalışmalarda saflık ve melezlik tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Bu analizlerin merkezinde Homi K. Bhabha'nın (1994) "*The Location of Culture*" isimli çalışması, özellikle de kültürel karşılaşmaların temel unsuru olarak "melezlik" kavramına değinmektedir. Bu çalışmada melezlik bir zenginlik, saflık ise tehlikeli bir durum olarak yorumlanmıştır. Oluşan bu karmaşık yapı, kültürel ürünlerin tanımlanmasında kesin sınırların çizilmesini de olanaksız kılmaktadır. Dolayısıyla neden-sonuç ilişkisi içerisinde konuları izah etme zorunluluğu getiren Aritotelesci deterministik bakış açısı bu durumu açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle çalışmamızı oluştururken ana dinamiğin, karmaşıklık ve dolanıklık teorileri olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumu iyi anlatabilmek için yöntem olarak edebiyat, sinema ve arkeoloji alanlarından da bir takım örnekler ışığında çalışmamızı yorumlamaya çalıştık. Ayrıca her iki müzik türü de birbirini ötekileştirici eğilimler içerdiğinden ötekileştirme/kendi zıttı vasıtasıyla ontoloji (varlık) oluşturmayı da felsefi örnekler ışığında tartışmaya açmış olduk. Karmaşıklık ve dolanıklığın göreceliğe yol açtığı fikri giriş bölümümüzün ana hatlarını oluşturmaktadır. Çalışmamızın ikinci kısmı ise kadim ve modern toplumlarda yer edinmiş ve kutsal olarak kabul edilen dağ teması ve zorlu yol motifine odaklanmaktadır. Çalışmamızı daha anlaşılır kılabilmek için her iki bölümde görseller eşliğinde fikirlerimizi desteklemeye çalıştık.

Çalışmamıza başlarken konuya karmaşıklık ve dolanıklık perspektifinden baktığımızda halk müziğinin arabesk temalar ile bağlantısını soracaktır okuyucu. Bizim bakış açımıza göre bu durum arabeskten ne anladığımızı göre değişebilir. Ancak en başta Ludmilla Jordanova'nın (2000: 155)"geçmiş, özünde açık uçludur ve onun hesapları sayısız kullanıma açık, kamu malıdır. Bunu

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

kabul etmek, tarihçilerin kendi etkinliklerini daha geniş bir perspektif içinde görmelerine ve tarihin pratiği hakkında geniş sorular ortaya koymalarına yardımcı olmalıdır sözünden hareketle konumuzun esas kapsam ve amacının arabeskin Türkiye’de doğuşu ve muhtemelen traktörün 1950’lerde ülkemize girmesiyle birlikte alım gücü olmayan kırsal kesimin kente göçü, ulus-devlet ilişkisindeki yeri, TRT’de yasaklı olduğu yıllar, doğasında var olduğu söylenen Oidipusçu alinyazısı/kadercilik anlayışı, gecekondü yapılaşması, Türkiye-Mısır ilişkileri, acılı mı yoksa acısız mı olması gerektiği, kozmopolit bir toplumun yükselişi nedeniyle popüler yeni kimlik belirleme stratejilerinden biri olarak kültürel farklılıkların altını çizmek için arzın mı talebe yön verdiği yoksa talebin mi arzı tetiklediği gibi *aporetik* yönelimli (çıkılmaz/çelişkili) bir takım tartışmaların dışında kalacağını belirtmek istiyorum. Her şeyin başında bu kavramlar tekrarlayan temalardan, popüler ve etkili moda sözcüklerden veya düşünme biçimlerinden, başka türlü farklı olabilecek ancak insan topluluklarında yankı uyandıran kavramlar arasındaki ortak öğelere kadar her şeyi farklı şekillerde temsil edebilirler. Ve bu kavramları değişimin üstüne yeniden uyarılma süreci, esasen hem yararlı hem de sınırlayıcı olan bir anlam verme sürecini ifade etmektedir. İdeolojik ve kültürel süreçlerin görece özerkliği ve yapısal nedensellik üzerinde duran Althusser (2014), toplumsal formasyonun nispeten özerk toplumsal ilişkiler kümelerinden oluştuğunu belirterek, bu düzeylerin karşılıklı üstbelirlenim ilişkileri içinde olduğunu savunur. Bu sayede içlerindeki çelişkiler, toplumsal formasyon içinde düzeylerin eşitsiz gelişimini sağlayan tarihsel olarak özgül yollarla birbirini etkilemiştir. Bu nedenle, kendisini yapısal nedensellik mekanizmaları aracılığıyla gösteren bu belirlenimler ağı, farklı düzeylerde ve momentlerde işlemiştir. Bilgi sürekli olarak yaratılır ve elde edilecek veya aktarılacak bağımsız bir kimlik değildir. Antonio Gramsci (1971: 261) bunu şu şekilde dile getirir: *"hakikat asla, sanki olgun ve mükemmelmış gibi dogmatik ve mutlak bir biçimde sunulmamalıdır. Yayılabilirdi için, hakikat, içinde yayılmasını istediğimiz toplumsal grubun tarihsel ve kültürel koşullarına adapte edilmelidir"*. İnsan faaliyetleri ve bunların kalıntıları (Moore, 1982: 79; Balandier, 2021: 26-27), yalnızca herhangi bir özel bağlamda toplumsal eylemi yöneten *"nesnel koşullar"* açısından anlaşılabilir. Yani, toplum sadece zorlamayla, meşru sayılan güç ilişkileriyle ayakta durmaz hem nesnesi hem de faili olduğu başkalaşımın toplamı da bunda etkilidir. Fiziksel dünyada sosyal ağlar, insanlar, gruplar, sistemler, düğümler, organizasyonlar, kaynaklar ve diğer varlıklar birbirine bağlandığında sonuç olarak *"bütünden daha büyük"* bir etkinin ortaya çıktığı (Quinton ve Allen, 2014: 40) nispeten basit bir ilkeye göre çalışır. Ağı oluşturan bileşenlerin herhangi birinde meydana gelen değişiklikler tüm sistem boyunca etki yaratır. Bir toplum, birbiriyle ilişkili parçalardan oluşur ve diğer bileşenlerle ilişkili olarak çalışır. Bireysel olarak insanlar, toplumun ihtiyaçlarını karşılama araçlarından biraz daha fazlası haline gelirler. Böylelikle Hodder (1982: 2), *"bağlamı"* büyük zamansal ve uzamsal ölçeklere genişletilebilen esnek bir kavram olarak ele alır. Arjun Appadurai’a göre (1996: 29) 21. yüzyılın özünü damıtacak tek bir kelime olsaydı, *"karşılıklı bağımlılık"* olurdu. Bu nedenle çalışmamızın, insan deneyimini ve kurumlarını çoklu nedensellik hiyerarşisi (Guldi ve Armitage, 2016: 102) içinde ele alan bir bakış açısıyla yazıldığını belirtmek gayet yerinde olacaktır. Moore’un dediği gibi (2000: 319) bir anlamda kültürel semboller ve ideolojiler ile belirli toplumsal ilişkiler dizileri arasındaki ilişkinin kültürel temsiller ve insanların günlük yaşamlarında gerçekte yaptıkları arasındaki ilişkinin karmaşıklığı, her türlü çabayı boşa çıkarmaktadır.

Immanuel Wallerstein tarafından (1974) ortaya atılan, devlet ve toplum ilişkisinin Batılı ilkeler doğrultusunda küresel olarak yeniden dizayn edildiğini varsayan ve toplumların kendi iç dinamiklerini göz ardı eden *"modern dünya sistemleri teorisi"*, Rus Beşlilerinin replikası olan Türk Beşlilerinin oluşumunu çok iyi açıklayabilse de aslında yukarıda belirttiğimiz nedenlerin birçoğu (Doğuş Varlı, 2019; Stokes, 1998; Bozdoğan, 2012; Ayas, 2019a), modern dünya sistemleri odaklı olarak arabeskin ülkemizde çıkışı, tercih edilişi/varoşlara mal edilişi ve varoluşunu sürdürme kaygılarının dinamik yapısı, insan ihtiyaçlarının doğasının çok yönlü çeşitliliğini göz ardı etme eğilimindedir. Müziğin diliyle, dış dünyanın müzikal ve müzikal olmayan süreçlerinin toplumsal karakterinin birbirleriyle nasıl anlamlı bir şekilde rezonansa girdiği ve müziğin insanların iç dünyalarının sosyal olarak nasıl inşa edildiği ve sembolik olarak tezahür ettirildiği süreçlere katılımını anlama konusunda tekdüzeleştirilmektedir. Öyle ki kültürel araştırmalar (Shepherd ve Wicke, 1997: 3, 41, 48), geleneksel olarak, müziği bir anlamlandırma pratiği olarak incelemenin tek meşru yolunun, belirli müzik pratiklerini tarihsel olumsuzluk koşullarında incelemek olduğu konusunda hem fikirdirler.

Günümüzde insan doğasının karmaşıklığını anlamlandırma süreciyle birlikte birçok yeni nesil araştırma yapılmaktadır. Özellikle anlamın inşasının ve sosyal süreçler aracılığıyla bireyin bilincinin yaratılmasının anlaşılmasını sağlayan eşsiz çalışmalardan biri olan 1962’de Nobel Edebiyat Ödülü alan John Steinbeck’in, *"Gazap Üzümleri"* adlı romanı 1930’lu yılların

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

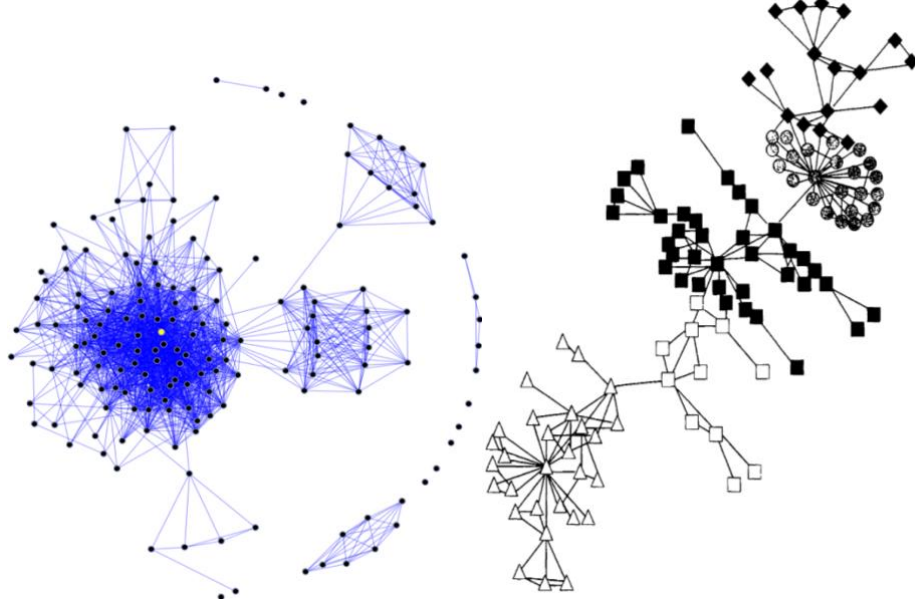
Amerika'sındaki insan hayatının çok yönlü doğasını anlatan basyapıtlardan birisidir. Büyük Rus yazar Nikolay Lev Tolstoy, masterpiece veyahut opus magnum olarak adlandırılabilir olan dev yapıtı "*Savaş ve Barış*"ta bu karmaşıklığı şöyle tanımlar: *Olguların nedenlerinin bütününe insan anlayışı erişemez, ancak nedenleri bulma zorunluluğu insan ruhunda doğuştan vardır. İnsan akli, her biri ayrı birer sebep gibi görünen hadiselerin şartlarının çokluğuna ve karmaşıklığına girmeden, ilk ihtimalde yaklaşıklığı kavrar ve "işte bir sebep!" der... Tarihsel bir olayın nedenleri yoktur ve tüm nedenlerin tek nedeni dışında hiçbirisi olamaz. Ancak olaylara yön veren kanunlar vardır ve bunlar kısmen bilinmez, tahmin edilir. Nasıl ki gezegenlerin hareketinin keşfi ancak insanlar dünyanın sabitliği anlayışını terk ettiklerinde mümkün olduysa, bu yasaların keşfi de ancak sebepleri tek bir insanın iradesinde bulmaya çalışmaktan kesinlikle kaçındığımızda mümkün olacaktır.* Bu doğrultuda bugün Türkiye'deki pek çok uzman (Markoff, 2007: 247) yukarıda bahsini etmiş olduğumuz insan yaşamının çelişkili ve karmaşıklıklarının ifadesi olan diğer popüler müzikler gibi arabeskin de kentleşme ve modernleşmenin neticesinde ortaya çıkan yeni toplumsal kimlikleri temsil ve ifade eden sosyo-kültürel bir olgu olarak sınıflandırılabilirliğini kabul etmektedir.

Dünyayı benzersiz bir ölçekte küresel bir köye, sıkışmış bir ilişkiler ağına dönüştüren savların başında (Balandier, 2019: 4) küresel akımın öncüsü olarak sayabileceğimiz Antik Yunan felsefesinde Kyrene Okulundan Theodoros'un "*benim yurdum bütün dünya*" (Gökberk, 1999: 52) sözü ile kültürleri tek düzeleştirilen ve aynı zamanda karmaşıklaştıran bir dünya düzeninin habercisi olmuştur. Bu konuda Arjun Appadurai (1996), küreselleşme, modernite ve gelenek arasındaki ilişkiler üzerinde durur. Yaratıcı bir sistem olan kültürel sistem (Morin, 2014: 149, 156), bir toplumun kendi karmaşıklığını sürdürmesini sağlayarak toplumun kendini sürekli yeniden üretmesini ve örgütlenmesini temin eder. Ve bu karmaşıklığın artışı, dallanıp budaklanan, karmaşıklaşan, mikro ve makro düzeylerde eklenilen ve toplumsal örgütlenmenin karmaşıklaşması için geçerli değildir sadece. Karmaşıklığın artışı aynı zamanda biyolojik, sosyolojik ve bireysel alanlar arasında çok daha karmaşık yeni bir ilişkinin kurulması demektir ve bu yeni ilişki, insan toplumunu yeniden, derinlemesine örgütlemekle kalmaz, türün oluşumu üzerinde de etkiye sahiptir. Hodder (2011: 154), insan-şey karmaşasını incelerken beş noktaya değinir. (1) İnsanlar şeylere bağlıdır. (2) Şeyler başka şeylere bağlıdır. Her şey karşılıklı bağımlılık zincirleri boyunca başka şeylere bağlıdır. (3) Şeyler insanlara bağlıdır. Şeyler hareketsiz değildir. Sürekli parçalanır, dönüşür, büyür, değişir, ölür ve tükenirler. (4) İnsanın yapılan şeylerle iç içe geçmesinin tanımlayıcı yönü, insanlara bağlı olan şeylere bağlı olarak insanların bir çifte çıkmaza girmesidir. (5) Özellikler gelişir ve devam eder. Appadurai'a göre ise (1986: 5, 36) şeylerin anlamları biçimlerine, kullanımlarına ve yörüngelerine kazındığından, şeyleri canlandıran hesaplamaları ancak bu yörüngelerin analizi yoluyla yorumlayabiliriz. Şeylerin toplumsal tarihi ve onların kültürel biyografisi tamamen ayrı konular değildir, çünkü daha kısa vadeli kavramların biçimini, anlamını ve yapısını sınırlayan şey, şeylerin geniş zaman dilimleri boyunca ve geniş toplumsal düzeylerde toplumsal tarihidir.

Küreselleşme ve teknolojik ilerlemenin son yıllarda çok fazla ilerlemesi gerçeği (Schwab ve Malleret, 2020: 17), bazı uzmanların dünyanın artık karşılıklı olarak "*hiper bağlantılı*" olduğunu düşünmeye sevk etmiştir. Günümüzde kültürel içeriğin dağılımının çok yönlü olduğu ve beğeni hiyerarşisinin iç içe geçerek Ahmet Mithat Efendi'nin "*Felâh Bey ve Rakım Efendi*"sindeki gibi keskin ayrımlarla sınırların çizilmediği, Metin Akpınar'ın başrolünü üstlendiği "*Abuzer Kadayı*"ta görüleceği üzere popüler kültürün yüksek kültüre galibiyetiyle -dikkatinizi çekiyorum, üstünlüğü demiyorum- sonuçlanan çok yönlü bir determinizmin varlığı içinde bir dolanıklık yaşamaktayız. Yüksek kültürü temsil eden akademik otoritenin popüler olan kamusal alanda erozyona uğramasının önemli bir yansıması olan filmin sonunda Ersin hoca, Abuzer ile doğrudan bir tezat oluşturarak başına buyruk yöntemlerin ve akademisyenliğin uğursuz etkisinden dolayı sorun yaratan bir tiplere olarak karşımıza çıkmaktadır. Tabii popüler kültür içerisinde bu tür filmlerde özellikle de Frankenstein'dan beri defalarca farklı versiyonlarda temsil edilen kurgusal bilim adamı tiplemesi kültürel endişelerin ve korkuların kaynağı haline gelmiştir. Ve genellikle bu azınlık temsiline odaklanmak içindir ki beşeri bilimler içerisinde yüksek kültürü temsil eden akademisyen tiplmeleri (de Groot, 2009: 50) popüler kültür tasvirlerinde tarihçi, arkeolog, edebiyat teorisyeni, filozof, matematikçiler, mekanikçiler, tıp doktorları, bilgisayar uzmanları şeklinde bir kodun çözülmesine yardımcı olabilecek, bazı tanımların gerçeğine işaret edebilecek ve gizemli bağlamsal bilgiler verebilecek biri olma eğilimindedirler. Dolanıklığa dönecek olursak, Ian Hodder (2018: 154) dolanıklığı insan ile şeyler arasındaki ilişkilerin arkeolojisi olarak tanımlamaktadır. Bağımlılık kavramıyla birlikte dolaşıklık teorisi, benzerlik ve temasın şeyleri uzay ve zaman içinde nasıl birbirine bağlayabileceği konusunda tamamen açık olmasa da (Watts ve Knappett, 2023: 9), insanları ve şeyleri birbirine bağlayan yapışkanlığı ifade etmenin oldukça

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

anımsatıcı bir yoludur. Toplumsal sorunların ve karmaşıklıkların kendilerini ifade etme biçimleri arasında, müzik üretimi ile alımlama arasındaki bu ilişkiler ağında (Adorno, 1968: 2) insanların şeylere, şeylerin diğer şeylere, şeylerin insanlara ve insanların insanlara bağımlılığını da eklersek, o zaman dolanıklığı bir anlamda bu dört bağımlılık ve bağımlı olma hali kümesinin basit bir toplamı olarak tanımlayabiliriz. Aktörler ve eserler arasındaki etkileşimler ve bağılıklar seti olarak önemliliği analiz etmek için araçlar olarak kullandığımız ağların (Knappett, 2011: 96) etkileşimleri kavramsallaştırmamıza yardımcı olmada oynayacakları bir rolleri vardır (Şekil 1-2). Bunlar, bir üretici ile malzemeleri arasındaki etkileşimlerin sıklığına ve bu ilişkinin ne derece aslına uygun, yani zengin dokulu ve tutarlı olduğuna biraz dikkat etmemizi sağlar. Bu durumu yapısalılık geleneği içinde kuramsallaştırarak dilsel, kültürel ve sosyal sistemlerin dönüştürücü ve kendi kendini düzenleyen özelliklerine vurgu yapan Roland Barthes (1973) kültürel anlamın toplumsal ve dolayısıyla maddi oluşumunun kesin mekanizmalarını birincil anlam düzeyinde anlamaktan çok yan anlam düzeyinde okumakla ilgilenmiştir. Dolayısıyla şeyler, insanları ve diğer şeyleri bir araya getirir ve bizce de bu sonsuz döngü, zamanın ruhunun yenilenmesini de beraberinde getirir. Bizler de *ego consumans* (tüketen egolar) olarak tükettiğimiz her şeyin faili olduğumuza göre bu dilemmayı içinde barındıran dolanıklık, relativizmin doğası gereği neyin doğru neyin yanlış olduğu sorunsalını gözler önüne seren; bize göre durağan gelen dedelerimizin müziğini, abes kaçan ise torunlarımızın müziğini anımsatır. İçinde yaşadığımız günün şartlarında kendi dönemimizin müziğinin bekçiliğini yapmak da bizlere düşer. Bunu Hakkı Bulut'un "*acısız arabesk*" denemesinden bilmekteyiz. Barthes'in dediği gibi (1989: 84-89) aslında "*gerçekçilik*", her yeni nesille birlikte yok olan, uçup giden bir etkidir. Dolayısıyla bir sistem gelişirken (Morin, 2014: 121), eski yapı için yanlış olan bir şey, yenisi için doğru haline gelebilir ve kimi zaman da eski yapı için doğru olan yanlış olur. Bu belki de Gilles Deleuze'un (1980), müziğin aynı zamanda bir düşünme biçimi ve özellikle zaman hakkında bir düşünme biçimi olduğunu, ancak müzikal olan ve zamanı düşünmek için kullanan kendine özgü düşünme biçimi içinde öne sürmüş olabileceği anlamdır. Ya da Protagoras'ın oldukça bilinen bir söylemi ile (Russell, 2000: 188) özetlersek, "*insan her şeyin ölçüsüdür, var olanların varlıklarının da var olmayanların var olmadıklarının da*".



Şekil 1-2. İşbirliği alanlarındaki toplulukları gösteren sosyal ağ şemaları
(https://en.wikipedia.org/wiki/Social_graph Erişim Tarihi: 17/12/2022; Knappett, 2011: 61).

O halde kendi belirlediğimiz göreceli bilgi ölçeğimize göre arabesk, uyumsuzluğun müziğiysen, halk müziği uyumun müziği midir? Bu çatışmalara sadece günümüzde değil, tarihin derinliklerinden de vakıfız. MÖ 5. yüzyılda Miletoslu Timotheus'un müziğe getirdiği yenilik karşısında korkuya düşen Platon (Barker, 1984: 16), onu geleneksel müziğin kanonlarını ve yasaları çiğnemek ve de salt kalabalığı memnun eden bir müzikten başka bir şey yapmamakla suçlar. Yukarıda bahsini etmiş olduğumuz kendi çağımızın bekçiliğini yapmakla yine zaman zaman kendi dönemlerimizin Platon'u olabilmekteyiz. Konuya biraz daha geniş bir açıdan bakacak olursak Cem Behar'ın dediği gibi (1988: 40) "*kötü müzik yoktur, kötü icra vardır*", ama bize göre hep işleyen bir akış içinde. Pre Sokratik'lerin de içinde büyük bir devinimi barındıran ilk madde "*arkhe*" probleminde ele aldıkları gibi ve daha sonraları Aşık Veysel Şatıroğlu'nun "*harekete kimse mani olamaz*" sözüyle evrende hep bir akışkanlığın geri döndürülemez bir şekilde devam edegeldiğini görmekteyiz. Önce değişim olacak ki sonraki gelişim akışında tekrar diyalektik bir döngü şeklinde değişim yaşanacaktır. Örneğin bağlamanın tel sayısını 4 ile 6'ya kadar yükselten (İsmet Topçu, Erkan Oğur) *ex creatio*'cular (yaratıcılar) olduğu gibi, kökenlerinin daha eskilerde aranması gerektiğini düşünen ve 2 tel sayısına kadar indirgeyen (Nesimi Çimen, Erdal Erzincan) *ex nihilo*'cular (yoktan var

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

edenler) de vardır. Süregelen bu değişim ve göreceliğin boyutları açısından İngiliz doğa bilimcisi Francis Bacon'un (1561-1626) deneyin mihengine vurulmamış olan deney öncesi "a priori" bir düşünce, gereken bilgi değildir (Hançerlioğlu, 2008; 171) sözünden hareketle a priori düzeydeki bağlamın elektrikleendirilmesi (Gündüz ve Karahasanoğlu, 2020) de ilginç bir şekilde Hegel diyalektiğinde tez, antitez ve sentez üçlemesi şeklinde yıkma ve yeniden kurmayı hatırlatan bir duruma da işaret etmektedir aynı zamanda: Elektrikle buluşma, bağlamaya bir ceza mıydı (tez), dinleyicisine bir ödül müydü? (antitez) yoksa Baruh Benedict Spinoza'nın *Etika*'sında önerdiği bağıntılı güçten ayrı olarak, Tanrının ölümünü ilan eden Friedrich Nietzsche'nin (2001: 35) yüksek değerlerle donatılmış "üstün insan tipi"nin onu çarmıha germesi miydi? (sentez). İşte tamda burada Appadurai'ın kopuş teorisi devreye girer.

Yukarıda da değindiğimiz üzere küreselleşmenin modernite ile gelenek arasındaki ilişkileri üzerinde duran Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996) adlı kitabında, modernlik bir kopuş olarak algılanırken, gelenekselcilik bir süreklilik olarak görülmektedir. Gelenekselcilik çoğunlukla, ezeli normlara uymak olarak da tanımlanmaktadır. Bunlar, başat ideolojinin veya mitin doğruladığı ve meşrulaştırdığı, geleneğin çok çeşitli usuller kullanarak kuşaklar boyu aktardığı normlardır. Elbetteki bu tanımın bilimsel bir elverişliliği olmamasına rağmen aslında kavram gelenekselciliğin muhtelif güncel yansımalarını ayırttığımız takdirde kesin olarak belirlenebilecektir (Balandier, 2010: 170-171). Bu nedenle çalışmamızda metot olarak Gans'ın benimsediği gibi (Gans, 2005: 21) yoksul ve eğitimsiz sınıfları tanımlamak için kitle kültürü olarak çevrilen ve çoğunlukla küçültücü bir tonda kullanılan "massenkultur" ayrımı yerine, Özbek'in de arabesk müzik için benimsemiş olduğu (Özbek, 1994: 89-91) halka ait/yaygın anlamda kullanılan "popüler kültür" ayrımını kullanmayı tercih ediyoruz. Dolayısıyla halk müziğinde yaygın olarak kullanılan "dağ" temalı eserler de bu tanımdan etkilenmektedir. Yani biri armoni diğeri melodinin lineer hatlarla yer edindiği her iki müzik türü de İbn Tufeyl'in *Hayy Bin Yakzan*'ındaki Salaman ve Absal karakterleri gibi aynı dinleyici kitlesine hitap etmektedir.

Elbetteki tarihin ilk muhafazakâr müzik eleştirmeni olarak bilinen Platon'un yaptığı gibi popüler ve yüksek kültür ile arabesk ve halk müziği arasındaki karşıtlıklara girerek söz konusu müzik türlerini karşılaştırmak niyetinde değiliz. Ancak arabesk, popüler kültürün bir ürünüyse, o halde halk müziğini de yukarıda değindiğimiz bakış açısından bu kültürün bileşenlerine tabi kılmamız gerekecektir. Yani her iki müzik türü de birbirlerinin *quid pro quo*'larını (karşılıklarını) oluşturmaktadır. Aslında her şeyin karşıtlığı ile sınırlandığını ve bu doğrultuda anlam kazandığını ve nihayetinde diyalektiğin aşamalı bir uyanış üretme yolunu kavrayan Miletli filozof Anaksimandros'un fikirleri, Hegel'de daha ideal bir yapıya bürünür. Zıtlıkların, diğer şeylerin kendisine göre tanımlanabileceği veya sınıflandırılabilmesi basit ve görünüşte kapsamlı bir çerçeve sağladığı açıktır. Zıtlıklar (Lloyd, 1966: 16), diğer Presokratik filozofların da kozmolojik teorilerinin dayandığı ilkeler ve unsurlar arasındadır. Emile Durkheim'in (1857-1917) öğrencisi ve yeğeni Marcel Mauss (1950), "The Gift" adlı kitabında bu karşılıklı süreci zihnin ikili veya düalist karakterinin kanıtı olarak ele alır. Böyle bir düalist motif, Lévi-Strauss'un (2012) çalışmasına da damgasını vurmuş ve ana hipotezinin çerçevelenmesine yardımcı olmuştur. İnsan zihninin, onun algılarını ve eylemlerini şekillendirmeye yardımcı olan doğuştan gelen bir yapısı olduğu sonucuna varmıştır. Doğanın sunduğu tüm karşıtlıklar bu temel ikiliği sergiler ve düalizm, ilkel insanın tüm düşüncesini belirler. Ancak Liverani (2004) bu antropolojik tartışmaları tarihsel metinle ilişkili olarak ele alarak çok daha ileriye götürmüştür. İlerlemeyi sağladığımız yollardan birinin, bir düşünce ile karşıtı arasındaki çatışma olduğunu düşünen (Warburton, 2013: 194-197, 240) G. W. F. Hegel'in (1986) "Tin'in Fenomenolojisi" adlı eserinde Efendi ve Köle arasındaki diyalogdan yola çıkarak ikisinin de öz bilinçlerinin farkına varabilmeleri için birbirlerinin özgürlüğüne saygı duymaları gerektiğini belirtir. Birinin var olması ve anlamı ötekinin karşıtlığıyla mümkündür. Başlangıçta, efendinin, kölesine hükmeden, emeğinin meyvelerini sömüren ve tüketen bir figür olduğu anlatılır. Köle sefil bir bağımlılık içinde görünür, aralıksız çalışır ve efendisine sadakatle hizmet eder. Kısa süre sonra, efendinin statüsünü koruması ve kölenin kendini özgürleştirilmesi için ikisinin arasında "ölümüne bir savaş" başlar. Sonunda efendinin esareti bir şekilde kırılmış ve kölenin esareti ortadan kalkmıştır. Kendini bizzat yeniden keşfetmesi sayesinde köle (Hardt ve Negri, 2007: 143), ona sadece yabancılaşmış bir bilinç gibi gözüken kendi emeği içinde, kendine ait bir akıl kazanır. Köle kendi kurtuluşunu sağlar ve şimdi tam özgürlüğün tadını çıkarırken, efendi de köleleştirilir. Madalyonun iki yüzü gibi görünen bu durumda (Kastrup, 2016: 57) aslında her ikisi de aşkın gerçeğe karşı gönüllü körlük uygular: biri kölesinin onun hakkında geçerli iç görüşler aktardığını kabul etmeyi reddederek, diğeri ise efendisini tek ve eksiksiz gerçek olarak kabul ederek. Bu konuda ikilikler arasındaki ayrımı vurgulayan Matthew Gelbart'ın *The Invention of*

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

"Folk Music" and "Art Music": *Emerging Categories from Ossian to Wagner* (2007) isimli çığır açıcı eseri, müzik türlerinin kategorik kökenlerinin araştırılmasında önemli başyapıtlardan birisidir. Ona göre (2007: 7, 13) 18. yüzyılın son yıllarına gelindiğinde, halk müziği eserleri, geleneğin bir parçası olarak besteciler ve eleştirmenler, halk müziğine "*gelenek*" olarak atfedilen nitelikleri- özellikle özgünlük ve organiklik - erişebilecekleri ve kendi eserlerine entegre edebilecekleri estetik terimlere dönüştürmek zorunda kalmışlardır. Yine ona göre bu kategorilerin kalıcılığını ve etkisini tam olarak anlamak için, ikili, diyalektik bir çift olarak müzik türlerinin özgül tarihsel karşılıklı bağımlılığını da fark etmeliyiz. Bu nedenle, örneğin, arabeskin potansiyel tanımlayıcı özelliği olarak sıralanan her bir kriter başarısız olur çünkü belirli müzik türlerini tanımdan dışlama girişimi olarak başlar. Bununla birlikte, her iki türün birçok anlatımında aktarım biçimlerine ve sosyal etkileşime açık odaklanma birlikte görülmektedir. Ancak bu ikili karşıtlık (Jameson, 2019: 306) basite indirgenmiş iki boyutlu bir şekilde anlaşılmalıdır: aslında bir kıyaslanamazlık olarak, iki ayrı ontoloji arasındaki bir gerilim olarak kavranmalıdır. Bu ilişki bağımlı onu dinleyen toplumsal olarak örgütlenmiş bireyler arasındaki ilişkinin bilgisi olarak ele aldığımızda (Adorno, 1968: 1); ülkemizin yetiştirdiği, geleneksel müziğin modern, kentsel yaşama yönelik süreçlerdeki ve değişikliklerdeki rolünü çok iyi kavrayan iki önemli bağlama virtüözü Orhan Gencebay ve Arif Sağ'ı 1975'te yol ayırmasına götüren sebepler aklımıza gelecektir:

Modernleşmenin en doğrudan yansımasının, yeni sosyal rollerin ortaya çıkışı olduğu tespitinden hareketle (Balandier, 2010: 168) toplumun kültürel gereksinimlerine cevap vermek. Ancak bu gaye ne yazık ki geçtiğimiz yıllarda Mesam'da kavgalı ve hatta mahkemelik olan bir ayrılıktan sonra yarım asırlık bir dostluğun bozulmasına engel olamamıştır. Yukarıda da değindiğimiz üzere küreselleşme kültürel ayrımları yok etmekle birlikte karmaşıklaşan toplumun da birtakım gereksinimlerine de cevap vermektedir. Örneğin müziğin tarih boyunca kentsel bir çevrede yaşadığı gelişme türünü ortaya koyan genel teoriler oluşturulmamakla birlikte, şehirlerin müzik tarihinde önemli bir rol oynadığına dair geniş bir kabul vardır ve böyle bir teori için ham madde sağlayabilecek çok sayıda veri vardır. Batı dışı müziklerin incelenmesiyle en çok ilgilenen bilim adamları olan etnomüzikologlar (Nettl, 1978: 4), alanlarının kısa tarihinin çoğu için şehirlerin müziğini incelemekten kaçınmışlardır. Çalıştıkları şeylerin çoğunun kent kültürünün belirli özelliklerinin bir sonucu olarak meydana geldiğini sonraları fark etmişlerdir. Ham madde sağlayan bu yerlerden birisi de konser salonlarıdır. Nitekim Arif Sağ kariyerinde bir milat olarak değerlendirdiği 1982 Şan Tiyatrosu konserinde "*o konserin bir özelliği de o gecekonduda, varoşlarda oturan insanlarla, onları hor gören bu beyleri yan yana oturtmuş olmamdı. Bir de ilk defa o beyler, o varoşlardaki insanların kokularından rahatsız olmadılar. Çok önemlidir. Pek çok ilki vardır benim açımdan. Mesela gecekonduda yaşayıp İstanbul'a adapte olamayan insanları Şan Tiyatrosu'na soktum ben*" (Kalkan, 2004: 187), sözleriyle popüler kültürün heterojen doğasını bariz bir şekilde onaylar. Sağ, burada Alman Filozof Martin Heidegger'in (1971: 151) testi benzetmesi misali bağlamayı salt nesne veya kendilik olarak tanımlamaz. İçine ne konursa onu kapsar ve bağlamayı iktidara taşıyan şey işte bu heterojen grupları "*bir araya getirmeyi*" ifade eden *non lieux* laştırmadır. Sağ, burada pastoral çobanların bile (Görsel 1-2) koyunları arasında bir iletişim nesnesi olarak bağlamsal niteliklere bürünebilen müziğe Anadolu türkülerinin birçoğunda görülen dağ temalı zorlu yol motifine (Liverani, 2017: 42, 47) kentli karakteri yansıtarak, müzik tüketiminin toplumsal dağılımları ve tercihlerine ilişkin heterojen bir dinleyici kitlesi oluşturmayı başarmıştır.

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**



Görsel 1-2. Bingöl Yöresi'nden Habip Karakuzu kaval çalarken (Foto: Serdar Özbilen, 25/07/2021).

Bir kültürel biçim olarak müziğin anlamlandırma pratiklerinin özgül niteliklerinin, yani seslerinin anlaşılması yoluyla erişilebilecek duygulanım ve anlamın yönleri vardır. Aşağıdaki bölümde bu denklemin müzik aracılığıyla duygu ve anlamın üretilmesinde (Shepherd ve Wicke, 1997: 10, 34) önemli bir yer edinen dağ teması ve zorlu yol motifi üzerinde duracağız.

Kutsal Dağ Teması ve Zorlu Yol Motifi

Anadolu insanının, doğayı denetim altına almanın bilimin başlıca amacı olduğunu söyleyen Francis Bacon (Gökberk, 1999: 214-217) gibi düşündüğü aşikârdır. Ancak Bacon'dan ayrılan Anadolu saikleri doğanın gizemli yapısını bilinçli bir şekilde koruyarak fethedilmemiş ve en mahrem yerlerine bile girilmemiş yerler olarak tasavvur etmişlerdir. Bacon doğayı müstakbel bir gelin olarak görürken Anadolu'yu daha androjen bir çerçeve çizmiştir. Anadolu insanı onu dönüştürmekten ziyade kutsallaştırmıştır. Dağ teması, duyguların nedeni değil, onların mantıksal ifadesidir. Bu anlam inşası süreci, alıcının yaşanmış deneyimine bağlıdır. Dağlar gökyüzüne en yakın şeydir ve bu nedenle iki yönlü bir kutsallıkla donatılmıştır: bir yandan aşkınlığın mekânsal sembolizmini paylaşırlar - "yüksek", "dikey", "yüce" vb. diğeri, atmosferin tüm hiyerogliflerinin özel alanıdır ve bu nedenle tanrıların meskenidir. Öyle ki Tek Tanrılı dinlerde bile Tanrının peygamberleriyle konuşup vahiy alınan kutsal mekânlar olarak geçer. Her mitolojinin, Yunan Olympos'unda az çok ünlü bir varyasyon olan kutsal bir dağı vardır. Tüm gök tanrılarının tapınmaları için ayrılmış belirli yüksek yerleri vardır. Dağların sembolik ve dini önemi sonsuzdur. Dağlara genellikle gökyüzünün ve dünyanın buluştuğu yer olarak bakılır, bu nedenle bir "merkezi nokta", Axis Mundi'nin geçtiği nokta, kutsalla dolu bir bölge, kişinin bir kozmik bölgeden diğerine geçebileceği bir nokta olarak bakılmıştır (Eliade, 1997: 99).

Mezopotamya inancında "Toprakların Dağı" yer ile göğü birleştirir ve Hint mitolojisinde Meru Dağı dünyanın merkezinde yükselir; onun üzerinde Kutup Yıldızı ışığını gönderir. Ural-Altay halklarının da üzerinde Kutup Yıldızı'nın asılı olduğu Sumbur, Sumur veya Semeru adlı merkezi bir dağı vardır. İran inancına göre kutsal dağ Haraberazaiti (Harburz) dünyanın merkezindedir ve göğe bağlıdır. Bu tür inançlar Finliler, Japonlar ve diğer halklar arasında da bulunmaktadır. Bununla birlikte dağ motifi, Japonların öte dünya anlayışının önemli bir unsurudur. Dağlar, tanrıların yeryüzüne inmek için seçtiği belli başlı yerlerdir. Dağlar, pirinç kültürünün egemen olduğu bir ülkede işlenmemiş, yabani bir dünya olmakla birlikte suların, dolayısıyla refahın kaynağının bulunduğu yerdir. Çin'de hükümdarın başkenti evrenin tam merkezinde, yani kozmik dağın zirvesinde duruyordu. Filistin'deki Tabor ve Gerizim Dağları da dünyanın en yüksek yeri olarak kabul edilmiş ve tufandan etkilenmemiştir. Bir haham metninde, "İsrail Ülkesi tufan tarafından sular altında bırakılmadı" denmektedir. Hıristiyanlara göre, Golgotha dünyanın merkezidir, çünkü burası kozmik dağın zirvesi ve Âdem'in yaratılıp gömüldüğü yerdir. İslam geleneğine göre, dünyadaki en yüksek nokta ve cennetin merkezi Kâbe'dir (Eliade, 1997: 100-101; Eliade, 2003: 101-102; Bonnefoy, 2000: 893). Bazı kutsal tapınakların ve kulelerin adları, kozmik dağla bu

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

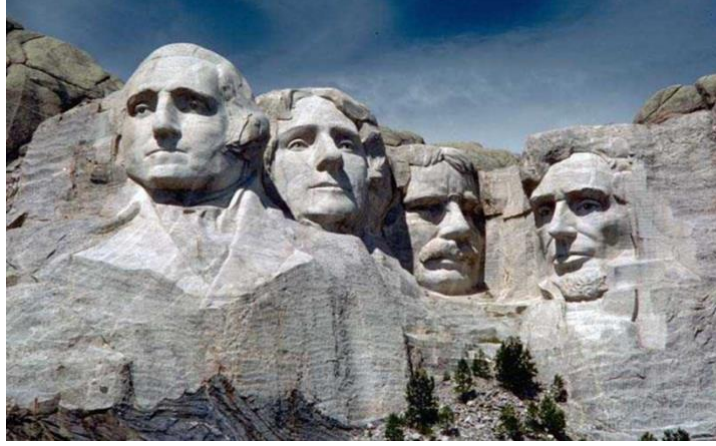
benzeşmeye tanıklık eder: "tepe evi", "tüm toprakların tepesinin evi", "fırtınalar dağı", "yer ve göğün birliği". vb. Ziqqurat için Sümerce terim "u-nir" dir (tepe), aslında "kozmetik bir teppe", yani kozmosun sembolik bir görüntüsüydü; yedi seviyesi gezegenlerin yedi göğünü temsil ediyordu. Tapınağının kendisi kozmosun bir görüntüsüydü ve bir dağ şeklinde inşa edilmişti. Tapınak ile Tanrı arasında başka bir dizi özdeşlik örnekleri de vardır: Tanrı Enlil'in tapınağı E-kur, "ev-dağ (kur)" ayrıca Kurgal "büyük dağ (kur)" diye adlandırılır. Tapınağın (tepe, dünyanın merkezi) kutsallığının tüm kente yayılması, Doğu'daki bazı şehirleri merkezler, kozmik dağın zirveleri, kozmik bölgeler arasındaki bağlantı noktaları haline getirmiştir. Böylece, Larsa kenti, "gök ile yer arasındaki bağlantının evi" gibi isimlerle adlandırılmıştır (Jacobsen, 2017: 32; Kramer, 1963: 66, 73; Snell, 2011: 55). Gök-Tanrı'ya yakın ve bazen ona destek olan dikeyliğin güçlü bir simgesi, evrenin merkezinde bulunan ve kozmik bir işlevi olan, ırkın beşiği, ağaçlı, karlı, hem erişilmez, hem gizemli bir yer olan dağ, Türklerin ve Moğolların mitolojilerinde de her zaman önemli bir rol oynamıştır. Bir yandan her dağ, küçük de olsa anlam yüklü olabilmektedir. Bir Türk adı olan ötüken, "dua, öğüt, ses" demek olan öt'ten türemiştir. Türkler, Anadolu'ya göçleri sırasında, kendileri tarafından Orta Asya' da kullanılan adları, pek çok yüksek yere tekrar vermişler ve oralarda birer kült kurmuşlardır. Aynı zamanda, yerli gelenekler tarafından değeri yükseltelen tepeleri kutsal olarak kabul etmişlerdir. Pek çok tepede, ermişlerin kutsal yeri bulunur, ama bu evliyalar meçhuldür ve onları dağın kişileştirilmesi olarak kabul edebiliriz. Gerçekten, Türklerin İslam'ı kabullerinin ilk yüzyıllarında, dağın tanrısal değerinin önemli bir kısmını koruduğu kuşku götürmez; Dede Korkut Kitabı'nda Qazilik Tag'a dua edilir, onun çöküşünün ne kadar korkunç olacağı hatırlanır. Günümüze kadar, özellikle Toroslarda, dua etmek için kutsal yerleri ziyarete gidilen, ya da kurban sunmak için gidilen doğal tapınaklar vardır (Bonney, 2000: 147).

Dağların çok önemli bir rol oynadığı merkezin bu kozmolojik sembolizmi için söyleyebileceğimiz en önemli şey, yüksekliğin kutsayıcı gücüdür. Yüksek yerler kutsal güçlerle doludur. Gökyüzüne daha yakın olan her şey, değişen yoğunlukta onun aşkınlığını paylaşır. Yükseklik, daha yüksek olan aşkın, insanüstü hale gelir. Her yükseliş, varoluşun farklı seviyeleri söz konusu olduğunda bir atılımdır, öteye geçiş, insan statüsünden bir kaçıştır. Dağ, tapınak, şehir vb. kutsaldır, çünkü onlara merkez nitelikleri verilmiştir; aslen, evrenin en yüksek noktasına, cennetle yerin birleştiği noktada yer edinmişlerdir. Sonuç olarak, yükseliş ritüelleri, tepelere ve merdivenlere tırmanma ile verilen kutsama, gücünü inananı daha yüksek bir göksel küreye yerleştirme olgusuna borçludur. Yükseliş sembolizminin zenginliği ve çeşitliliği ilk başta kaotik görünebilir, ancak birlikte bakıldığında, tüm bu tür ayinler ve semboller yüksekliğin, yani gökselliğin kutsal değeriyle açıklanır. Kutsal bir yere (bir tapınağa veya bir sunağa) girmek, hatta ölüm bir geçiş, yükseliş olarak ifade edilir (Eliade, 1997: 102). Dağ kelimesinin yerleşik ve göçebe toplumlar için farklı anlamlar barındırdığı bilinmektedir. Braudel, haydutlar ve göçebeler için dağın özgürlükle ilgisini şöyle belirtir:

"...Dağ dağdır. Yani bir engeldir. Aynı zamanda bir sığınak, bir özgür insanlar ülkesidir. Çünkü uygarlığın (toplumsal ve siyasal düzen, parasal ekonomi) zorlamaları ve kendisine tabi kılmakla empoze ettiklerinin hiçbiri buralarda insanın üzerine çökmemektedir. Buralarda güçlü ve muktedir kökleri olan toprak soyluluğu yoktur... Dağlarda varlıklı, haset edilen kilise mensupları yoktur. Buralarda sıkışık kent ağı, yani yönetim veya kelimenin tam anlamıyla kentler yoktur; ekleyelim ki jandarma da yoktur. Dağ özgürlüklerin, demokrasilerin, köylü 'cumhuriyetlerinin' sığınağıdır" (Braudel, 1993: 52-53'ten aktaran Ergin, 2013).

Ama aynı dağ, her yerleşik kültürde ulaşılmaz, yerleşik kültür ve geleneklerin dışında, geçit vermez bir yer şekli, farklılığın/ötekinin bir sembolü olarak görülmüştür. Antik Çağ'da bu bakış açısına sıkça rastlarız: Yunanlılar dağları bir yaşam yeri olarak kabul etmemekte, şehir yaşamına uzak tutmaktaydı. Dağlar ya aşılması gereken engellerdi ya da en fazla sağladıkları ürünlerden yararlanılabildi. Polybios için ülkeler ve halkları ayıran yer şekilleriydi; savaşçıyı ve şehirliyi ayırıyordu. Ancak bu ayrımlar sadece Yunanlılara ve Romalılara özgü değildir; Sümerlerden itibaren tarih boyunca dağ ve dağlılar hakkında görüşler pek fazla değişmemiştir (Ergin, 2013: 39). Bazen, ortak kültürel belleğin oluşturulmasında geçmişle günümüz arasında çok bariz bir şekilde paralellikler de görebiliriz. Amerikan ulusal kimliğinin oluşumundaki Rushmore Dağı Anıtı da bunun bir örneğidir (Thomas, 2010: 5). ABD'nin Güney Dakota Eyaletinde bulunan Rushmore Dağı Anıtı'nda dört farklı Amerikan başkanı ait olan bu yüzler, Amerika için birer ikon haline gelmiş soldan sağa doğru, George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt ve Abraham Lincoln'dür. Dört başkan sırasıyla ülkenin doğum, büyüme, gelişme ve korunmasını temsil etmek üzere seçilmişlerdir (Görsel 3).

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**



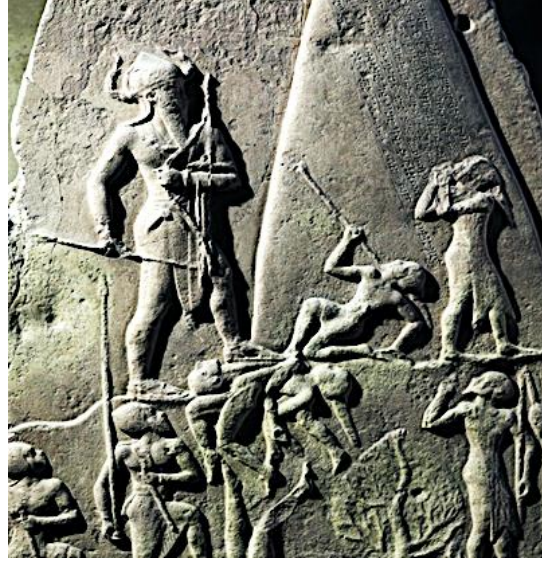
Görsel 3. Rushmore Dağı Anıtı (Thomas, 2010: 5).

Claude Lévi-Strauss'a göre (2012) müzik eseri bir anlamlandırma ızgarası, yaşanmış deneyimi filtreleyen ve organize eden bir ilişkiler matrisi sağlar; deneyimin yerine geçer ve çelişkilerin üstesinden gelinebileceği ve zorlukların çözülebileceğine dair durumu yansıtır. İşte tam da bu noktada sözünü ettiğimiz dağ teması ve zorlu yol motifi devreye girer. Destan, drama ya da aşk hikâyelerini oluşturan tüm bu denemeler ve acılar, merkeze giden yoldaki ritüel ıstıraplar ve engellerle açıkça bağlantılıdır (Eliade, 1997: 431). Aslında, bu durum kimlik oluşumunda merkezi bir süreç ve sosyal düzenlerin inşasının ayrılmaz bir parçası olarak da kabul edilebilir. Müziğin bireysel bilinci nasıl belirleyebileceği ve etkileyebileceği, dolayısıyla bireyler üzerinde nasıl güç uygulayabileceği üzerine bir değerlendirme yapan Saussure (2014) müziğin bir şekilde anlam üretebileceği olasılığını açar. Bu doğrultuda Anadolu insanının türkülerinde belirttiği sevgi/sevgili, aşk, hasret, özlem, endişe, duygu vb. birçok ahlaki erdem içeren toplumsal konulu malzemeler, zorlu yol motifli dağ temalı eserler içinde sürekli işlenerek, kendi doğasını belirleyen bir dizi içsel yasaya uymaktadır. TRT repertuarında kayıtlı 4440 türkü üzerinde yapılan coğrafi isimlerle ilgili bir çalışmada 875 kez ile en çok geçen ismin "dağ" olduğu tespit edilmiştir (Gökşen ve Gökşen, 2016: 1600). Dağlar dağladı beni, gören ağladı beni; başı duman pare pare, yol ver dağlar yol ver bana; aşan bilir karlı dağın ardını; dağlar oy dağlar dumanlı dağlar; yol vermedi dağlar gidem yârime, dağlar seni delik delik delerim, dağlar dağımdır benim; yüce dağ başında yağın kar idim; yüce dağ başında yanar bir ışık; ferman padişahın dağlar bizimdir; şu yüce dağları duman bürümüş; bir of çeksem karşığı dağlar yıkılır; şu dağlarda kar olsaydım; dağlar dağlar kurban olam yol ver geçem gibi eserler yapı içindeki bileşenlere, her birinin dışında sahip olduklarından daha büyük genel özellikler vermektedir. Dolayısıyla tüm bu duyguların toplumların içinde buldukları dünyaları anlamlandırmalarını sağlayan kültürel bilgi sistemleri ile kapsadığı dağ teması ve zorlu yol motifi ile iki seviyeli bir modelle dönüştürüldüğünü görebilmekteyiz. Anlatının ayrıştırılamayacak kısmını kapsayan bu motif (Propp, 2017: 17,19), imgelerle yüklü, temel bir taslak biçiminde olmasıyla kendini belli eder ve daha küçük parçalara ayrılmaz. Dağ teması içerisinde yukarıdaki eserlerde geçen birbirine benzeyen motifler, benzer formüllerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu nedenle, müziğin kalbindeki alegorik bir etkinliği tespit etmeden önce (Jameson, 2019: 129), etkilerinin de anlatsal olduğunu belirtmeliyiz. Esasen anlatıdan gelen pitoresk söylem, aynı zamanda paradoksal bir şekilde, her şeyden önce kendi gelişimi için müzikal anlatı olasılığını varsayar. Aşılması gereken engelleri olan ve kendi başına çöle giden genç kahramanın unsurları, olgusal verilerden çok edebi araçlar olarak görülmeleri gereken diğer Eski Yakın Doğu metinlerinde de bulunabilir. Etkileyici doğal engelleri aşarken kralın kahramanlıklarını anlatan metinler, geleneksel destanlardan düz bir çizgide gelen, kraliyet kişinin kahramanlaştırılması perspektifinin bir parçasıdır (Gillmann, 2016: 126). Bu öykülerdeki ayrıntılar, tüm anlatı çerçevesinde belirli bir sözün işlevine göre vurgulanır veya gizlenir. Bu örneklerde motif, farklı durumlara ve amaçlara uyum sağlamak için değiştirilmiştir. Ancak genel amaç her zaman kahramanın yalnızlığına işaret ederek yiğitliğini vurgulamaktır (Liverani, 2004: 87). Ayrıntılara yapılan bu vurgu, Roland Barthes'ın (1989: 141-54) "*gerçeklik etkisi*" dediği şeydir: tarihsel anlatı, izleyiciyi gerçek olduğuna ikna etmek için aşırı derecede ayrıntılı bir görüntü sağlar. Bu yolculuk sırasında (Liverani, 2004: 90-93) bir binek hayvanına sahip olmanın getirdiği toplumsal prestij ise bizi zorlukları aşmak ve başarıya ulaşmak gerçeğiyle karşılaştırır. Kahramanın ailesiyle bağlarını kopararak gidişi onu farklı bir insani ve doğal ortama aktarır. İyi bilinen, uğrak yeri olan, iç ve güvenli alan olan kasabayı terk eder ve çölle, bilinmeyenle, yalnızlıkla ve oldukça ürkütücü bir alanla yüzleşir. Onlara ev sahipliği yapan doğal manzara (çöl ve orman) ile aynı psikolojik etkiyi yaratan insanlarla karşılaşır: bilinmeyen ve muhtemelen düşmanca ortamın yarattığı bir güvensizlik ve korku duygusu. Özellikle Asur kraliyet yazıtlarında (Liverani, 2017: 42, 47) keşfin coğrafi yönlerini her seferinde birbirine benzer

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

ifadelerle ayrıcalıklı yapan "zorlu yol" motifidir. Asur kutlama yazıtlarında "zorlu yol" motifi model seferlerin anlatı sıralamasında işlevsel bir konuma sahiptir. Bu motif son derece iyi kanıtlanmıştır ve ayrıca bir dizi ikonografik tasvirde temsil edilmiştir. Motif özellikle mitolojik kral Gilgamesh'in edebi modelinde de görülür. Bu muhteşem edebi üründe Gilgamesh'in defalarca zorlu dağları geçtiği açıkça belirtilir.

Aslında Kral Gilgamesh'in bu imajı salt onunla ve sadece bu dönemle sınırlı kalmaz. Daha önceki zamanlarda olduğu gibi, Mezopotamya liderliğinin ezilenlere başvurması gerekiyordu (Snell, 2011: 60, 61). Akad Kralı Naram-Sin'in (MÖ 2250) Zafer Steli bu durumu örnekleyen önemli arkeolojik kaynaklardan birisidir (Görsel 4). Aslında gelecek, geçmişi nasıl kavramsallaştırdığımız konusunda geçmişimizin idealize edilmiş bir imajını her zaman farklı değişikliklerle yaratmaya devam edecektir. Buna karşın ise geçmiş, geleceğe her zaman referans noktası olacaktır. Marx'ın da Napolyon hakkında söylemiş olduğu gibi: "Tarihte aynı olayların iki kez vuku bulduğu olur: Birincisinde bu olaylar gerçek bir tarihsel değere sahipken ikincisinde birincinin karikatürü, grotesk bir serüvendirler; efsane olmuş bir göndergeden beslenirler" (Baudrillard, 2021: 121). Arkeolojik kalıntıların korunması, yeniden inşası ve sunumu yoluyla geçmişin seçilmiş yönleri anılır, canlandırılır ve yeniden sahiplenilir veya gizlenir, unutulur ve geçici olarak kaybedilir. Rejimler hızlı ve önemli değişimler geçirdiğinde ve geleneksel iktidar pratikleri yeni uygulamalarla yer değiştirdiğinde, sıklıkla meşruiyet krizleri meydana gelir. Bu gelişmeleri meşru kılmak için yeni siyasi mitlere ihtiyaç vardır (Fahlander ve Oestigaard, 2004: 12). Bu bağlamda Ressam Eugene Delacroix tarafından 1830'da yapılan ve Fransız devrimini anlatan "Halka Önderlik eden Hürriyet" isimli tablo, Akad Kralı Naram-Sin'in (MÖ 2250) Zafer Steli ile belirgin benzerlikler gösterir (Görsel 5).



Görsel 4-5. Akad Kralı Naram-Sin (MÖ 2250) Zafer Steli (Feldman, 2005: 293) ve Fransız Devrimini anlatan "Halka Önderlik eden Hürriyet" isimli tablo.

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

Ayrıca yine Mısır, Mezopotamya ve Suriye mitlerinde ortak olan özellikleri içeren ölmekte olan bir tanrı mitinde acı çeken Tanrı Tammuz (Frankfort, 1978: 287; Bidmead, 2002: 11, 13) ilahilerde sürekli olarak bir "kahraman", "güçlü olan", şeklinde tanımlanarak sürekli değişen ve genellikle kaotik bir ortama tutarlılık ve istikrar kazandırmak için bilinmeyenle sembolik bir şekilde yüzleşme yöntemine izin verir. Aynı doğrultuda Kutsal Kitap'taki Eyüp bölümüyle benzerlikleri nedeniyle "Acı Çekenin Şiiri" olarak da adlandırılan Ludlul, bir zamanlar zengin ve güçlü olan bir Babil asilzadesinin, Tanrı Marduk tarafından nasıl terk edildiğini ve tüm acılara nasıl katlanıldığını anlattığı dört tabletlik şiirsel bir monologdur (Frahm, 2011: 119). Babil Yarattığı Destanı Enuma Eliş'te genellikle "Marduk Çilesi" olarak anılan Yeni Asur kompozisyonu (Parpola, 1997), Marduk'un Asur'da tutsaklığıyla ya da en azından onun Babil şehrinde yokluğuyla bağlantılı görünmektedir (Frame, 2007: 58). Tanrıça İştar kültüründe birliğe ulaşmak için, Tanrıça'yı, özellikle kurtuluşun başlangıç noktasını sağlayan acılarını ve ıstırabını taklit etmek gerekiyordu. Bunu yapmanın bir yolu, kendi kendine bedensel acı vermek, bayılma noktasına kadar kendini kamçulamak, sivri iğneler sokmak, kesici aletlerle kendini kesmek gibi birçok kendini yaralama eylemini içermektedir (James, 1958: 44). Bu eylemler, yalnızca Mezopotamya'da değil, tüm Eski Yakın Doğu'da yaygın olarak uygulanmıştır.

Sonuç

Müzik kategorileri 18. yüzyılın başlarına kadar neredeyse tamamen müziğin işlevlerine dayanmaktaydı (Gelbart, 2007: 9-12), bu nedenle halk ve diğer müzik kategorileri o zamanlar oldukça yabancı fikirdi. Müziğin kökenlerine artan bir vurgunun yapıldığı 1800'lerin ortalarında halk müziği ve diğer müzik türleri mevcut anlamlarıyla aşağı yukarı tutarlı çağrışımlar kazanmaya başlamıştır. Halk ve sanat müziği kategorileri ulus ötesi olmuştur: 19. yüzyılın ortalarında, her Avrupa ulusu kendi halkını keşfetmiş ve zamansız sanat başarıları Avrupa'da ve ötesinde yerleşmeye başlamıştı. Müziğin kökene göre sınıflandırılmasının genişletilmesi, yalnızca farklı coğrafi ve zamansal kökenlere ve dolayısıyla doğaya yakınlığa sahip müziği (ilkel ve modern) birbirinden ayırmaya başlayan nesle odaklanılması aynı zamanda kolektif ulusal kökenleri temsil eden müziği, tek bir kültürlü besteciden kaynaklanan müzikten ayırmak içindi. Ek olarak, 19. yüzyılın ortalarında, üçüncü kategori olan popüler müzik, hem halk hem de sanatın bundan böyle kendilerini dışlama süreçleriyle tanımlayabileceği ikili ve üçlü karşıtlıkların olası kombinasyonlarını çoğaltarak kendini kurmaya başlamıştır. Kalıcı terminoloji bile 19. yüzyılın ortalarında kullanıma girmeye başlamıştır. Halk müziği ve diğer müzik kategorilerinin, popüler müzikle ortaya çıkan ilişkileri de dahil olmak üzere, temel kümelenmesi 1850'lerde gerçekleşmeye başlamıştır. Bugün müziği kategorize etme şeklimizin kökenlerinde kültürel milliyetçilerin, müziğin kökenlerine göre en eski sınıflandırmasını nasıl motive ettiğini, halk müziği ve arabesk kavramlarının değişen doğa kavramları ve insan yaratıcılığı hakkındaki değişen fikirlerle bağlantılı olduğunu görebilmekteyiz.

Hegeli idealizmi içinde barındıran arabesk motifler artık hayatımızın tüm kullanım alanlarına sirayet etmiştir. Benlik sunumundaki hızlı değişim (Hwu, 2013: 30), post-modern dünyanın özelliklerinden birisidir. Bireylerin değişmesiyle, başkalarıyla ilişkiler de dağınık bir oluşuma uğramaktadır. Kültürel değişimin eşliğinde, geleneklerin sorgulandığı ve yeni alternatiflerin belirsiz olduğu bir zamanda yaşamaktayız. Yapabileceğimiz şey, kendimizi ve dünyayı yeniden tanımlamanın yaratıcı ve etkileyici yollarını bulmaktır. Ancak bu iki kategorinin yalnızca bireysel yollarını izlemek yerine, her ikisini de besleyen ve farklılaşmalarına yol açan ortak fikirler kümesi de incelenmelidir. Bu ortak fikir/melezlik konusunda Anadolu'nun oldukça zengin kültürünü/farklı gelenekleri bir potada eriten Aşık Davut Sulari, yegâne örneklerden birisidir.

Kategoriler günümüze kadar sürdükçe, bestecilere, icracılara ve dinleyicilere yönelik önyargılar hep devam edecektir. Bu nedenle, halk ve arabesk müziğin olası ortak kökenlerine baktığımızda her iki fikrin de, yaratıcı kaynakların araştırılmasında istenilen amaca ulaşmada görülen engeller (dağ/yol) birer ortak tema olarak görülmektedir. Dağ, göğün ve yerin buluşma yeri olduğu için dünyanın merkezinde yer alır ve elbette dünyanın en yüksek noktasıdır. Bu nedenle pek çok kutsal yer, tapınaklar, saraylar, kutsal yerleşimler dağlara benzetilir ve kendileri de merkez haline getirilerek sihirli bir şekilde kozmik tepenin zirvesinin bir parçası haline gelirler (Eliade, 1997: 100). Antik Çağlardan itibaren bir engel olarak görülen yüksek yerlerin aynı zamanda kutsayıcı özellikleri de bulunmaktadır. Mezopotamya'da "yüksek teras" geleneği (Laneri, 2015: 7), doğal yerin kamusal görünürlüğüne arttırmanın yanı sıra kutsal alanın saflığını arttırma ve insanları gökyüzünde bulunan kozmolojik esrarengizliğe daha fazla bağlama anlamına gelmektedir. Benzer bir şekilde, metinler ve arkeolojik veriler (Garfinkel, 2003: 63, 99), Tunç ve Demir Çağları arasında

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

Yakın Doğu'da adanmışların dini deneyimlerini arttırmada tapınaklara bitişik dış alanların ve kutsal bölgelerin etrafındaki dairesel tavafin oynadığı önemli rolü vurgulamaktadır.

Son olarak müzikte ötekileştirici birçok keskin ifadenin aslında insan yaşamının çok yönlü karmaşık doğasını göz ardı ettiğini ve sanki bir yapının öyle olmasını istediği için (Kortanoğlu, 2018: 5), belirgin anlatım şemalarının hakikat kabul edildiğini görmezden gelmememiz gerekmektedir. Tarihsel bağlamda Eski Yakın Doğu uygarlıkları genellikle sürekli savaş, kıtlık, sel ve diğer doğal afet tehdidi altında olduklarından, bilinmeyenle yüzleşmek için gerekli araçlara sahip olmak çok önemliydi. Bu ortaklık bir kez kurulduğunda, müzik, edebiyat, sanat ve ritüelleşme kolektif deneyim haline gelmiş ve topluluk katılımı yoluyla toplumun yaratılış süreci devam etmiştir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1968). *Introduction to the Sociology of Music*. (Trs. by E. B. Ashton), New York: The Seabury Press.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Agytları*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Appadurai, A. (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ayas, G. (2019a). *Müziği Boğan Gürültü İdeolojinin Kıskaçındaki "Musiki"*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ayas, G. (2019b). Türk Oryantalizminin Arabesk tartışmalarına etkisi: kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı fantezi ve Arabesk müzik. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), 2091-2121.
- Balandier, G. (2010). *Siyasal Antropoloji*. (Çev. D. Çetinkasap), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Balandier, G. (2019). *Büyük Rahatsızlık*. (Çev. D. Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Balandier, G. (2021). *Sahnelenen İktidar*. (Çev. Ö. Karakaş). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Barker, A. (1984). *Greek Musical Writings Vol. I: The Musician and his Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, R. (1973) *Mythologies*, Paladin, London.
- Barthes, R. (1989). *The Rustle of Language*. University of California Press.
- Baudrillard, J. (2021). *Tüketim Toplumu* (Çev. N. Tural & F. Kesken), 15. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Behar, C. (1988). Bence Kötü Müzik Yoktur Kötü İcra Vardır. *Düşün* Şubat 1988. 39-41.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bidmead, J. (2002). *The Akitu Festival: Religious Continuity and Royal Legitimation in Mesopotamia*. Piscataway.
- Bonnefoy, Y. (2000). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü I-II. Cilt A-K-K-Z*. (Türkçe baskıyı yayıma hazırlayan: L. Yılmaz). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası*, (Çev. T. Birkan) İstanbul: Metis Yayınları.
- Braudel, F. (1993). *II. Felipe Döneminde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası I*, (Çev. M. A. Kılıçbay), İstanbul: İmge Yayınları.
- De Groot, J. (2009). *Consuming History: Historians and heritage in contemporary popular culture*. London and New York: Routledge.
- Deleuze, G. (1980). *Postulats de la linguistique. Mille Plateaux*, Paris: Minuit.

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

- De Saussure, F. (2014). *Genel Dilbilim Yazıları*. (Çev. S. Kılıç). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Doğuş Varlı, Ö. (2019). İdeal Devletin İdeolojik Aygıtları: Doxa ve İllisio Kavramları Bağlamında Müziğin Biçimlendiriliş Süreci. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (7/93), 14-26.
- Eliade, M. (1997). *Patterns in Comparative Religion*. (Trs. by R. Sheed). London: Sheed & Ward.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi/Cilt I: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*. (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Ergin, G. (2013). *Anadolu'da Roma Hâkimiyeti: Direniş ve Düzen*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fahlander, F. ve Oestigaard, T. (2004). Material Culture and Post-disciplinary Sciences. F. Fahlander & T. Oestigaard (Ed.), *Material Culture and Other Things Post-disciplinary Studies in the 21st Century* içinde (s. 1-19), Vällingby: Printed by Elanders Gotab.
- Feldman, M. H. (2005). Mesopotamian Art. D. C. Snell (Ed.), *A Companion to the Ancient Near East* içinde (s. 281-301).
- Frahm, E. (2011). *Babylonian and Assyrian Text Commentaries: Origins of Interpretation*. Ugarit-Verlag-Münster.
- Frame, G. (2007). *Babylonia 689-627 BC: A Political History*. Leiden.
- Frankfort, H. (1978). *Kingship and the Gods: A Study of Ancient Near Eastern Religion as Integration of Society and Nature*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gans, H. J. (2005). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (Çev. E. O. İncirlioğlu). İstanbul: YKY Yayınları.
- Garfinkel, Y. (2003). *Dancing at the Dawn of Agriculture*. Austin: University of Texas Press.
- Gelbart, M. (2007). *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gillmann, N. (2016). *Les représentations architecturales dans l'iconographie néo-assyrienne*. Leiden-Boston: Brill.
- Gökberk, M. (1999). *Felsefe Tarihi*. (11. basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökşen, C. ve Gökşen, R. (2016). Dağ'ın Türkülere Mitik Bir Öge Olarak Yansıması. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (57), 1599-1618.
- Gramsci, A. (1971) *Libero pensiero e pensiero libero. II Crido del Popolo* 15 June 1918, Roma: Scritti Giovani.
- Guldi, J. ve Armitage, D. (2016). *Tarih Manifestosu*. (Çev. S. Çağlayan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gündüz, A. ve Karahasanoğlu, S. (2020). Küresel-Küyerel Bir Çalgı: Elektro Bağlama. *idil*, (69), 875-885.
- Hançerlioğlu, O. (2008). *Düşünce Tarihi: Dört Bin Yıllık Düşünce, Sanat ve Bilim Tarihinin Klasik Yapıtları Üzerine Eleştirel İnceleme*. (14. basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hardt, A. ve Negri, A. (2007). *Dionysos'un Emeği: Devlet Biçiminin Bir Eleştirisi*. (Çev. E. Başer). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (1986). *Tinin Görüngübilimi*. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Heiddegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. (Çev. A. Hofstadter), London: Harper.
- Hodder, I. (1982). Theoretical archaeology: a reactionary view. I. Hodder (Ed.), *Symbolic and Structural Archaeology* içinde (s. 1-16), Cambridge University Press.
- Hodder, I. (2011). Human-thing entanglement: towards an integrated archaeological perspective. *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)* 17, 154-177.
- Hodder, I. (2018). *Dolanıklık: İnsanlar İle Şeyler Arasındaki İlişkilerin Arkeolojisi* (Çev. B. C. Yılmazyığıt), İstanbul: Alfa Yayınları.
- Hwu, W-S. (2013). Curriculum, Transcendence, and Zenffaoism: Critical Ontology of the Self. W. F. Pinar (Ed.), *Curriculum Toward New Identities* içinde (s. 21-40). London and New York: Routledge.
- Jacobsen, T. (2017). *Karanlığın Hazineleeri: Mezopotamya Dininin Tarihi*. (Çev. S. Erduman). İstanbul: Paris Yayınları.

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

- James, E. O. (1958). *Myth and Ritual in the Ancient Near East. An Archaeological and Documentary Study*. London: Thames and Hudson.
- Jameson, F. (2019). *Allegory and Ideology*. London: Published by Verso.
- Jordanova, L. (2000). *History in Practice*, London: Arnold.
- Kalkan, Ş. (2004). *Muhelif Bağlama: "Arif Sağ Kitabı"*, (2. Basım), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kastrup, B. (2016). *More Than Allegory: On Religious myth, truth and belief*, iff Books.
- Knappett, C. (2011). *An Archaeology of Interaction: Network Perspectives on Material Culture and Society*. Oxford University Press.
- Kortanoğlu, R. E. (2018). *Varlık ve Tapınak: Eski Yunan Tapınağının Kavramsal İnşası Üzerine Arkitektonik Bir Deneme*. Ankara: Bilgin Yayınları.
- Kramer, S. N. (1963). *The Sumerians: Their History, Culture, and Character*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Laneri, N. (2015). Introduction: Investigating archaeological approaches to the study of religious practices and beliefs. N. Laneri (Ed.), *Defining the Sacred Approaches to the Archaeology of Religion in the Near East* içinde (s. 1-10). Oxford & Philadelphia: Oxbow Books.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Yapısal Antropoloji*. (Çev. A. Kahiloğulları). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Liverani, M. (2004). *Myth and Politics in Ancient Near Eastern Historiography*. (Ed. and Int. by Z. Bahrani and M. Van De Mieroop). London: Equinox Publishing Ltd.
- Liverani, M. (2017). *Assyria: The Imperial Mission*. Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns.
- Lloyd, G. E. R. (1966). *Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Markoff, I. (2007). Türkiye'de Popüler Kültür, Devlet İdeolojisi ve Ulusal Kimlik: Arabesk Polemiği. Ş. Mardin (Ed.), *Orta Doğu'da Kültürel Geçişler* içinde (s. 244-254), (Çev. B. Koçak), Ankara: Doğubatu Yayınları.
- Mauss, M. (1950). *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. (Trs. W. D. Halls), London: Routledge.
- Moore, H. L. (1982). The interpretation of spatial patterning in settlement residues. I. Hodder (Ed.), *Symbolic and Structural Archaeology* içinde (s. 74-79), Cambridge University Press.
- Moore, H. (2000). Bodies on the move: gender, power and material culture: gender difference and the material World. J. Thomas (Ed.), *Interpretive Archaeology: A Reader* içinde (s. 317-328), London and New York: Leicester University Press.
- Morin, E. (2014). *Yitik Paradigma: İnsan Doğası*. (Çev. D. Çetinkasap), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nettl, B. (1978). Introduction. B. Nettl (Ed.), *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change* içinde (s. 3-18), Urbana-Chicago-London: University Of Illinois Press.
- Nietzsche, F. (2001). *Böyle Buyurdu Zerdüş*. (Çev. T. Oflazoğlu). İstanbul: Meb Yayınları.
- Özbek, M. (1994). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. (2. Babım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Quinton, S. R. ve Allen, M. M. (2014). The Social Processes of Web 2.0 Collaboration: Towards a New Model for Virtual Learning. M. Gosper & D. Ifenthaler (Ed.), *Curriculum Models for the 21st Century: Using Learning Technologies in Higher Education* içinde (s. 35-53). New York: Springer.
- Parpola, S. (1997). *Assyrian Prophecies. State Archives of Assyria IX*. Helsinki University Press.
- Propp, V. (2017). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Russell, B. (2000). *Batı Felsefesi Tarihi: İlk Çağ*. (Çev. M. Sencer). İstanbul: Say Yayınları.
- Schwab, K. ve Malleret, T. (2020). *Covid-19: The Great Reset*. Forum Publishing.
- Shepherd, J. ve Wicke, P. (1997). *Music and Cultural Theory*. Polity Press.
- Snell, D. C. (2011). *Religions of the Ancient Near East*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Arabesk Bağlamın Arkeolojisi Üzerine Bir Değerlendirme:
"Zorlu Yol" Motifi ve "Dağ" Teması**

- Stokes, M. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. (Çev. H. Eryılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Thomas, W. D. (2010). *Symbols of American Freedom Mount Rushmore*. Series Consultant: Jerry D. Thompson, Regents Professor of History, Texas A&M International University.
- Wallerstein, I. (1974). *The Modern World System I*. Academic Press.
- Warburton, N. (2013). *Felsefenin Kısa Tarihi*. (Çev. G. Ateşoğlu). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Watts, C. ve Knappett, C. (2023). Ancient Art Revisited: Global Perspectives from Archaeology and Art History. C. Watts and C. Knappett (Ed.), *Ancient Art Revisited Global Perspectives from Archaeology and Art History* içinde (s. 1-17), London and New York: Routledge.

ARAŞTIRMA MAKALESİ



Kırsaldan Kente "Semah"*

Şevin ARSLAN*

Öz

Mekân olgusu müzik türlerinde belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumlar yaşayış biçimlerini ve doğrudan ilişkili oldukları kültürlerini, mekân içerisinde var edip sürdürürler. Toplumun kültürel yaratmalarından biri olan müzik hem mekânsal özelliklere bağlı olarak şekillenir hem de mekânın şekillenmesine neden olur. Yani mekân ve müziğin, başta da belirttiğimiz üzere, karşılıklı olarak etkileşim haline girmesi türün belirlenmesinde önemli bir unsur haline gelmektedir. Bu makale Alevî toplumu ile kimlik kazanmış ve Cem ritüeli içerisine gömülü olan "semah" türünün, mekân değişimine bağlı olarak icra pratiklerinde görülen değişime dair tespitleri içermektedir. İlk olarak Alevîliğin kimlik meselesi ve başat ögesi olan Cem ritüeli üzerine yapılan çalışmalar incelenmiş ve çıkarımlar yapılmıştır. Sonrasında ise semah türünün mekân içerisindeki işlevselliği, izler kitle ve Alevî toplumu için yapılan tanımlamaları ele alınıp dans/ritüel ikilemi üzerine tartışma ortamı yaratılmıştır. Semahın, ele aldığımız "kırsal" ve "kent" alanındaki pratiklerine dair değişimler, tarihsel bağlamda incelenmiştir. Değişimlere neden olan göç, devlet politikası, ekonomi gibi unsurlar ve bunlara bağlı olarak semahın Cem ritüeli dışına çıkması, performans haline gelmesi makalenin sınırlılığı göz önünde bulundurularak aktarılmaya çalışılmıştır. Bu makalede tarihsel ve karşılaştırmalı yöntemler dışında görüşmelerden de yararlanılmıştır. Bu görüşmeler ve gözlemler; İzmir (Yamanlar Mahallesi ve Kemalpaşa İlçesi) ve İstanbul (Gazi Mahallesi) üzerinden sağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Semah, Alevîlik, Cem Ritüeli, Kırsal, Kent, Mekân

"Semah" from Rural to Urban

Abstract

The concept of space emerges as a determining factor in music genres. Societies create and maintain their lifestyles and cultures with which they are directly related, within the space. Music, which is one of the cultural creations of the society, is both shaped by spatial characteristics and causes the space to be shaped. In other words, the interaction of space and music, as I mentioned at the beginning, becomes an important element in determining the genre.

* Makale Geliş Tarihi: 20 Kasım 2023 Makale Kabul Tarihi: 30 Aralık 2023

** sevin.tepe@hotmail.com ORCID: <http://0000-0002-3592-5009>

Kırsaldan Kente "Semah"

This article includes the determinations about the change seen in the performance practices of the "Semah" type, which has gained identity with the Alevi society and is embedded in the Cem ritual, depending on the change in venue. First, the studies on the identity issue and the dominant element of Alevism, the Cem ritual, were examined and inferences were made. Afterwards, the functionality of the semah genre in the space, the definitions made for the audience and the Alevi society were discussed and a discussion environment was created on the dance/ritual dilemma. The changes in the practices of semah in the "rural" and "urban" area have been examined in a historical context. Factors such as immigration, state policy, and economy that cause changes, and depending on these, the fact that semah goes out of the Cem ritual and becomes a performance has been tried to be conveyed by considering the limitations of the article. Apart from historical and comparative methods, interviews were also used in this article. These interviews and observations were made İzmir (Yamanlar Quarter ve Kemalpaşa District) and İstanbul (Gazi Quarter).

Keywords: Semah, Alevism, Cem Rituals, Rural, Urban, Space

Giriş

İnsanın varoluşu ve onu takiben ihtiyaç ya da yaşam mücadelesi içerisinde kendini var eden toplumlar, yaşama biçimlerini, kültürü ve yine kültürün yaratmaları olan müziği de etkilemiştir. Müzik, içerisinde var olduğu toplumlarla ilişkisini devam ettirmiş ve toplumu yansıtan, toplumun kimlik kazandırdığı bir hal almıştır. Kültürleri yansıtması açısından müzik, kendi içerisinde türlere ayrılmış, belirgin hatlarıyla ayırt edilebilir hale gelmiştir. Bu türler kimi zaman makro kimi zaman da mikro düzeyde kendini var edecek ve sürdürebilecek bir yer bulabilmiştir. Bu bağlamda baktığımızda Anadolu coğrafyasındaki geleneksel müzikler, konumladığı alanlardaki toplumun kültürel özelliklerini yansıtmış ve türün incelenmesine dair açık kapı bırakmıştır. Yaşam koşullarına bağlı olarak gerçekleşen mekân değişikliği, bu değişikliğin öznesi olan toplumu ve topluma ait kültürel icra pratiklerini, zaman içerisinde ister istemez olumlu ya da olumsuz yönde değişime uğratabilir.

Günümüz koşulları gereği geleneksel müzik türleri incelenirken, tarihsel süreç içerisinde evrildiği durumlar da göz önüne alınarak bakıldığında anlam kazanabilir. Buna örnek olarak makalenin inceleme alanına giren, Anadolu'da yaşayan Alevîler ve Alevî kültüründe önemli bir yere sahip olan semah verilebilir. Semah, Alevî sözlü kültürünün aktarım araçlarından biri olan ve ortak aidiyet duygusunun inşasında bir belirleyen olarak karşımıza çıkan Cem ritüelinin başat öğelerindedir. Alevîler bu ritüeli kırsal kesimde geniş evlerde toplanıp yaparken, göç ile buldukları alandan daha geniş bir zemine taşımaktadır.

Kente göç, farklı kültürdeki toplumların birbirleriyle olan etkileşimine ve kültür alışverişine olanak sağlayabilir. Bu farklı kültürdeki toplumlar yeni duruma adapte olabilirler. Zamanla bu durum, kültürlerinin özünden uzaklaşma kaygısı yaşayan toplulukları, kendi kültürlerini

Kırsaldan Kente "Semah"

koruma mücadelesi içerisine sokabilir. Semah da bu koşullar çerçevesinde değerlendirildiğinde kent kültürü ile şekillenmiş, başta cem evi olmak üzere birçok kuruluş, dernek ve vakıf bünyesinde kendine faaliyet alanı bulmuştur. Semah, kırsaldaki işlevini kısmen kaybetmese de kentlerdeki icra pratiklerinde değişim göstermiş, kırsaldaki konumundan farklı bir boyut almıştır.

Alevîlik Kimliği Üzerine Yapılan İdeolojik, Dini, Felsefi Yaklaşımlar

Alevîlik ve kimliği üzerine yapılan tartışmalar, tanımlamalar oldukça fazladır. Köklü bir geçmişe sahip olan Alevîlik, içerisinde çeşitlilikleri gösteren heterodoks¹ bir yapıya sahiptir. Alevîlik kavramı üzerine yapılan tanımlamalara göz atacak olursak; Ecevitoglu:

Türkiye’de devlet-din ilişkisinin verili koşullarında doğrudan Alevî kimliği üzerinden örgütlenmenin getirdiği en önemli sorun, Alevîliğe, taleplerin meşruiyet temelini oluşturacak bir anlam verme zorunluluğudur. Böylece gerçek bağlamı teolojik olan “Alevîlik nedir?” sorusu, siyasal bir soruya dönüşmüştür. Bu soruyu yanıtlamaya girişenler, Alevîlerin taleplerini siyasal talepler olarak formüle etmeye ve tanıtmaya çalışan Alevî örgütleriyle sınırlı değildir. Alevî örgütleri dışında da pek çok siyasal aktör, akademisyenler, yazarlar ve en başta da ileri sürülen taleplerin muhatabı olan devlet, “Alevîlik nedir?” sorusunu yanıtlama ve bu çerçevede Alevîlerin taleplerinin meşruiyeti hakkında söz söyleme konusunda adeta birbirleriyle yarışmaktadır (Ecevitoglu, 2011:2).

Hilmi Ziya Ülken’ in Alevîlik üzerine yapmış olduğu araştırmalarda:

Anarşik Tasavufi hareketi olarak Ortodoks olan devletin dini ve iktisadi kontrolüne giremeyen yani medrese ve İslami hukuk şekilleriyle tamamen uzlaşmayan göçebeler, homojen olmayan sosyal gruplar arasında tasavvuf, bir nevi anarşik hareketin düşünsel alt yapısını oluşturmuştur. Böylece devletin kuvvetlendiği yerlerde kaybolan bazı heterodoks tasavvuf hareketleri meydana gelmiştir. Bunlar Babailer², Hurufiler³ ve Şeyh Bedreddin hareketleridir. Mesela Babai hareketi, Batini⁴ boyutu yanında bizzat halkın yerel eğilimlerinin etkili olduğu, bunda da eski şamanlık kalıntılarının daha da belirleyici olduğu üzerinde durmaktadır. Hatta bugün bile Anadolu Kızılbaş⁵ ve Tahtacılarında⁶ bu izlerin bulunabileceğini eklemektedir, bulgularına rastlamıştır (Taşgın 2004:5).

Pekşen (2013), Alevîliğin bir yaşama biçimi olduğunu, bu yaşama biçimini oluşturan etkenlerin ise kültürel değerlerin ve birikimlerin olmasını belirtmiştir. Bu kültürel değerleri oluşturan en önemli unsurların da edebiyat ve müzik olduğunu dile getirmiştir.

Erol (2018) ise Alevîliği tarihsel perspektif içinde yaygın kabul görececek bir biçimde tanımlamanın kuramsal olarak işe yaramaz bir genellemeye yol açacağını ve bunun tehlike yaratacağını düşünmektedir. “Tanım, tanımlanan şeyi tanımlandığı çerçevede hareket ettirir. Dolayısıyla bu tanım Alevîlik hakkında dile getirilebilecek söylem çeşitliliği içinde onu kısa ve

Kırsaldan Kente "Semah"

yoğun bir şekilde ifade etmek için kullanılmış olan bir araçtır " (Erol, 2018:99) şeklinde değerlendirmiştir.

Hz. Ali'nin tarihsel ve söylencesel şahsiyetinin "simgesel" karakteri ve Alevîliğin bu simgesel anlamlandırma sürecinde inşa edilen "irfani" bir yol olması üzerine eğilmek gerekiyor. Simge, bir şeyin yerini alan başka bir şeydir. Dolayısıyla başka şeylerin yerine geçen ya da onu temsil eden şeyler olarak simge, bize ne anlatmamız gerektiğini değil yalnızca anlam yaratma kapasitesi kazandırır (akt. Erol, 2018:99; Cohen, 1999:14).

Erol'un (2018) bu açıklaması; Hz. Ali'nin simge haline gelmesi Alevî olmanın soydan gelen kan bağıyla oluştuğuna inanlara; gönüllü katılma yoluyla olabileceğine inananlara ya da kendilerini atalarının üretim etkinlikleri üzerinden tanımlayan Tahtacı ya da Nalcılara⁷ kadar, hem geniş ölçekli bir kesimde "birlik" olmalarına, hem de bu birlik içinde daha güvenli bir aidiyet hissetme ihtiyacından kendilerini farklı (Nalcı) olarak görenlere bir yanıt verdiği yönündedir. Geniş ölçekle birlik kavramı, birliğin içerisinde de aidiyet duygusunun gelişmesiyle tekillik kavramını ortaya çıkarmıştır. Bu da topluluğun kendisini tanımlarken başvurduğu referans noktasından kaynaklanmaktadır. "Alevîlik kültürel farklılıklar temelinde bir araya gelen, ayırt edilme, karşı olma ve kendileri olma istemiyle diğer topluluklardan kendilerini farklılaştırarak bir aidiyet duygusu geliştiren; yani ölçeği ve niteliği değişebilen toplulukların geliştirdiği aidiyet bilincidir" (İyit & Ergun, 2007:5). Yine bu düşünceden yola çıkarak ve özetle Ersoy'un (2013:37):

Alevîlik tanımının durağan ve tek olduğu gibi bir yaklaşım oldukça sakıncalıdır. Zaten kimliğin ontolojisi "özcü" ve "statik" bir tanımı kabul etmez. Kimlik, bağlamsal ve süreçsel bir etikettir. Ancak her ne kadar heterojen bir görünüm sunsalar da özellikle Anadolu'da Alevîler kendilerini geniş ölçekli bir Alevî kolektivitesi altında tahayyül ederler. Alevîlerin bu minvalde bir bütünselliğe referans veren mottoları oldukça yaygın bir bilinirlik kazanmıştır: "Yol bir sürekin bin bir" cümlesiyle daha anlaşılır hale gelmektedir.

Alevîlik mevzusuna dini, ideolojik/politik ve felsefi yaklaşımların fazlasıyla mevcut olduğunu görüyoruz. Bu mevcudiyetin haklılık payı, Alevîliğin tarihsel süreci içerisinde almış olduğu form ve kimlik üzerine değerlendirildiğinde ortaya çıkmaktadır. Tüm bu tartışmalar ya da bakış açıları, Alevî toplumu pratiklerinin zaman içerisinde aldığı boyuta dair tespitler yaptığımızda işe yarayacaklardır. Konunun kapsamında yer alan, Alevîlikte kimlik kazanmış ve başat bir öge olan semahın, Alevî toplumundaki yerine değinmek ve tarihsel süreç içerisinde "Uyanış" olarak adlandırılan dönemlerinden bahsetmek, o toplumu inanç, felsefe ve kültürel ekseninde daha anlaşılır hale getirecektir.

Cem Ritüeli, Dedelik ve Ocak ilişkisi

Kırsaldan Kente "Semah"

Cem kelimesini Özbek (2021:37) "Toplama, topluluk, toplanma, birleşme" şeklinde sözlük anlamı bilgisine yer vermiştir. Cem'in, semahın daha anlaşılabilir olabilmesi açısından, Alevî kimliği ile özdeşleşmiş olan tanımlarına bakacak olursak; "Cem, Alevî dini hayatının merkezinde yer alan bir ibadettir"(Üçer, 2005:166). "Cem Kırklar Meclisi'nden bugüne kadar gelen ibadetin adıdır (Aktaş, 2010:55). Mellikof (2017:17) Kırklar'ın Cemi'nde adlı araştırmasında "Birazdan *Ayin-î Cem*, "Birlik Ayini", aynı zamanda *Kırklar Meclisi* de denen bir Alevî töreniyle karşılaşacaksınız" cümlesiyle Cem törenini, bir sonraki başlıkta da değineceğimiz, Kırklar Mitine dayandırmaktadır. "Alevîlere göre Cem törenleri Hz. Muhammed'in Miraçtan döndükten sonra kırklar adı verilen ruhani bir meclise uğraması ve orada bulunan kişilerle olan ilişki ve konuşmalarına dayanır ve her Cem töreni bu olayın bir çeşit anılması, canlandırılması ve nüfus olarak yeniden yaşanmasıdır" Arslanoğlu (2013:2-3).

Cem'in İslamiyet öncesine dayanması yönündeki bazı görüşler ise; "Alevîlik Bektaşilikteki Cem ayini, Antik Anadolu kült ve kültürlerinden etkilenerek günümüze kadar devam etmiş olan bir erkândır" (Rençber, 2012:77). Ocak (2022), yapmış olduğu çalışmasında Cem Ritüelinin, Türklerin İslamiyet'ten önceki Şamanist devirde uyguladığı kadınlı erkekli dini toplantılara benzediğini belirtmiştir.

Alevîliğin kökenlerine dair yapılan tanımlamalarda farklılıklar olabileceği gibi Cem ritüelinde de kendi içerisinde bu farklılıkları barındırdığını görebiliriz. Amacımız bu tartışmayı derinlemesine işlemek değil, Cem içerisindeki önemli bir unsur olan semahın daha anlaşılabilir olmasını sağlayabilmektir.

Diğer önemli bir unsur ise Cem törenini yürütecek olan dedeler ve ocak ilişkisidir. Dedeler, Alevî toplumu içerisinde, Cem'i yürüten kişi olma özelliği açısından, önemli bir konumdur. Bu önemlilik ocak ilişkisi ile ilişkilendirilebilir.

Her ocak, çoğunlukla dini-mistik ve karizmatik inanç önderlerinin adını taşımaktadır. Ocak adını taşıyan şahsiyetin Ehl-i Beyt⁸ ve oradan da Muhammed peygambere uzanan bir soy silsilesi bulunmaktadır. Dede ise bir ocağa bağlı olarak bir yandan soyunu Muhammed peygambere dayandırır, dolayısıyla meşruiyetini bu şekilde ortaya koyar. Dedelik kalımsal olarak aynı soya mensup yani kan bağına bağlı olarak geleceğe aktarılır" (Çeribaş&Köse, 2018:15).

Dedekargınoğlu (2010), dede ocaklarının çıkış noktalarına dair farklı görüşlerin mevcut olduğunu, ilk çıkış noktasının Hacı Bektaş döneminde geliştiği yönündeki fikirler dışında Hacı Bektaş'tan daha öncesinde de yer aldığını belirtmiştir.

Kırsaldan Kente "Semah"

"Dede ocakları, mürşit⁹ ve pir ocakları olmak üzere iki gruba ayrılırlar: Bir dede ocağı, ya pir ocağı ya da mürşit ocağıdır. Mürşit, irşat eden, kılavuz, uyarıcı, müritlerine kurtuluş yolunu gösterici, dervişleri yöneten ve yönlendiren, sözü yasa niteliği taşıyan kimsedir" (Dedekargınoğlu, 2010:333-334). Buradan dedenin ocağa bağlılığı ve almış olduğu eğitim, tarikatı yönlendirmesi açısından önemli sayılabilir. "Kendi sorumluluğunda olan piri, rehberi ve talipleri dinsel eğitim ve öğretim, yargılama ve karar verme yönünden denetler. Bu nedenle mürşidin dinsel, toplumsal ve ahlaksal yönden geniş bir bilgiye sahip olması gerekir" (Dedekargınoğlu, 2010:334). Dedenin almış olduğu eğitime ve bağlı olduğu ocağa dair, Cem'i uygulayan kişi olması açısından önemli olduğunu görmekteyiz.

Alevîlerin ibadet biçimi olan Cem ritüeli, içerisinde barındırdığı öğeler ile anlamlı olabilmektedir. Bu öğeler Cem töreninde gerçekleşen, bilindiği üzere on iki hizmet dedikleri Hz. Ali soyundan gelen on iki imamı temsil eden öğelerdir. "Geçmişte tekke, zaviye, dergâh, meydan odası vb. mekânlarda; günümüzde ise dernek vakıf ve cemevlerinde bir araya gelen Alevî ve Bektaşî talipler, bekçinin önceden haber vermesiyle birlikte Cem erkânı yapılacak yerde kadınlı-erkekli yüz yüze bakacak biçimde otururlar" (Rençber, 2012:75).

Aktaş (2010: 563-565), Cem Ayini'ndeki hizmetliler ve görev alanları başlığı altında toparlamıştır. Makalenin sınırlılığı gereği Aktaş'ın Cem ritüeli içerisindeki on iki hizmet görevlilerin görevlerine dair kısaca bilgilendirme yapacak olursak;

Erkâncı Dede/Mürşid: Sercem de denir. Cem'i yönetir. Cem'in hâkimidir

Pir: Mürşidden sonra gelen Cem'in ikinci yetkilisidir. Duaları okur.

Rehber: Cem'e katılanlara yardımcı olur. 12 Hizmet sahiplerine önderlik eden, genel organizasyonları yapan, hizmet sahiplerine talimat veren bir görev sahibidir.

Gözcü: Cem'de düzeni ve sükûneti sağlar. Taliplere bilmedikleri usul ve kaideleri tarif eder ve Cem asayişini Gözcü sağlar. Bu hizmetin piri, İmam-ı Musa Kazım'dır.

Çerağcı/Delilci: Çerağ'ın uyandırılması (yakılması), meydanın aydınlatılmasıyla görevlidir. Elektriğin bulunmadığı dönemlerde bu görevliye daha çok ihtiyaç vardı, bugün yapacağı bir iş yoktur ve onun için görevi semboliktir. Bu hizmetin piri İmam-ı Zeynel Abidin'dir.

Zâkir/Sazandar: Zâkir'e, Sazandar da denir. Pir'den ve Rehber'den sonra gelen bir hizmet sahibi olarak sazını çalar. Deyiş ve Duaz İmamı zâkir okur. Semahı idare eder. Bu görevin piri İmam-ı Hasan'dır.

Ferraş (Faraşçı)/Süpürgeci: Aynı zamanda Carcı veya Süpürgeci adıyla da anılır. Selman hizmeti denir. Her hizmetin arkasından kırklar meydanını sembolik olarak süpüren kişidir. Bu hizmet Hz. Seyyidil Faraş'tan kalmıştır.

Sakkacı: İbrikdâr da denir. Suyu dağıtır. Dolucu da denir. Hz. Hüseyin'den kalmıştır.

Kırsaldan Kente "Semah"

Sofracı/Lokmacı: Lokmaları eşit olarak dağıtmaya özen gösterir. Bu hizmetin piri, İmam-ı Naki'dir.

Peyik/Pazvant: Cem'i komşulara haber verir. Bu hizmetin piri, İmam-ı Muhammed Bakır'dır.

Pervâne: Semahçı da denir. Semah yapanlardır. Yani üç bacı diye adlandırılan semahçılar bulunmaktadır. Bu hizmetin piri Hz. Kamber'dir.

Bekçi/Kapıcı: Kapıcı da denir. Cemevinin kapısında bekler, gireni çıkanı kontrol eder. Dışarıdan gelen olur ya da bir müşkülü olan olur ise Kapıcılar Gözcü'ye, Gözcü de Mürşide kavuşturur.

İbadet biçimi olan Cem, içerisindeki öğelerle birlikte, Alevî toplumunun kendi içlerindeki toplumsal düzene ve yaşayış biçimlerine dair ipuçları verebilir. Dönmez&Çelik (2018), Cem'in toplumsal ve bireysel boyutları ile var olduğunu, toplumun belirlediği ahlaki değerler içerisinde yüzyıllardır devam ettiğini, kimseden rızalık alınmadan Pir'in Cem'i başlatamayacağını, o meydan da yer alanların artık kadın erkek ayrımı yapılmadan hakkın huzurunda yalnızca "can" olarak bulduklarını belirtmişlerdir. Özellikle de Alevîliğin kimliğine dair tartışmalar da yer verdiğimiz birlik kavramına yapılan vurguyu Cem içerisinde görebilmekteyiz.

Cem'in yürütülmesi ve içerisindeki pratikleri anlayabilmek açısından, içerisinde makalenin konusunu da temel alan semahın da bulunduğu, on iki hizmet görevlerinin kısaca tanımlamalarına yer verdik.

Semahın Mekân ve İşlev Bağlamında Tanımlanması

"Samah insanın maneviyatıyla yüzleşmesi ve maddi dünyadan uzaklaşarak Tanrı'ya yakınlaşmasıdır"(Özbek, 2021:161). "Semah kelimesi, Arapça bir kökten gelmekle birlikte aynı zamanda Cem ayinlerinde saz eşliğinde söylenen Alevî-Bektaşî nefeslerine eşlik eden dansında da adıdır" (Uğurlu, 2017:1073).

Semahın etimolojik ya da terim tanımlamaları mevcut olduğu halde Alevî toplumunda ortaya çıkması ve kimlik kazanması, onu bulunduğu toplum ile özdeşleşen bir tanım içerisine sokmuştur. Genel itibariyle Alevîlerin Cem içerisinde gerçekleştirdikleri semah, mistik bir yapıya sahip olup müzik eşliğinde yapmış oldukları figürlerle Tanrıya yakınlaşma yolu olarak tanımlanabilir. Hakikati kendinde bütünleştirmiş ve hak yolunda yolculuğa çıkmıştır.

Semahın Alevî toplumu ile özdeşleşen bir tanım içerisine var olmasını daha iyi anlayabilmek için genel olarak dile getirilen Kırklar Miti'ne de değinmek gerekmektedir.

Mi'râc sırasında Peygamber, Kırklar Bezmi'ne varır ve nerede olduğunu sorar. Bir ses "Biz Kırklar'ız ve Kırk'ımız Bir'iz." Yanıtını alır. Peygamber kanıt ister. O zaman Hz. Ali, ki Peygamber ezeli ruh varlığı içinde onu tanıyamamıştır-, parmağını keser ve Kırklar'ın hep birden elleri kanamağa başlar. Ancak Peygamber, bakar ve " Siz otuz dokuz kişisiniz

Kırsaldan Kente "Semah"

!" der. Bunun üzerine "Birimiz yardım toplamaya gitti." Yanıtını alır. Tam o anda, kanayan bir el kendisine uzanır. Bu, parsa toplamaya giden Selmân-ı Farsi'nin elidir; ancak bir üzüm tanesi bulup getirebilmiştir. Bu bir tek üzüm tanesinden, Peygamber, kırk kişiye pay edilecek kadar şerbet çıkarır. Bu şerbet'ten içen Kırklar, kendilerinden geçer ve dönmeye başlarlar. Peygamber de katılmak üzere kalktığına ridâsı çözümler, düşer, kırk parçaya bölünür. Kırkların her biri bir parçayı beline dolar ve tekrar dönmeye başlarlar." (Melikoff, 2007:108).

Kırklar Miti üzerinden semahı açıklayacak olursak; semah, inançsal değerler üzerinden simgesel bir boyut kazanmış ve içerisinde "birlik" kavramı vurgulanmıştır. Bir kültürün yaşayış şeklinin ifade biçimi de denilebilir. Semahı gerçekleştiren kişilerin "Can"lar diye adlandırılması da o toplumda sen ben kavramı yerine "Biz" kavramını güçlendirmiş ve bu türe felsefi bir boyut katmıştır. Semah içerisinde yapılan figürlerin manası yine bu tür için varoluş-evren-döngü kavramlarına vurgu yaparak Alevî toplumun iç dinamiğine dair ipuçları verebilir.

Cem töreninde 12 hizmetten birisi olan semahın en temel ögesi ise müziksel formudur. Semah türü, çalgı ve vokal bir bütün olarak icra edilir. Turhan&Ayışıt (2019:76) "Semahların gerek figür gerekse ezgi yapısı olarak en önemli özelliği, birkaç bölümden oluşmasıdır. Bir ya da iki bölümlü semahlar olmakla birlikte daha çok karşılaşılan, üç bölümlü semahlardır". Üç bölümlü semahlar "ağırlama", "yürütme" ve "yeldirme/pervaz" şeklinde tempolarına göre ayrılmaktadır. Bu bölümlerin çalgı eşliğinde icra edilmektedir (Ersoy 2019:43). "Oturum vokal-çalısal olan semahlarda vokale eşlik eden başat çalgı "bağlama"dır. Semahlar yapısal farklılıklar içerse de çoğunlukla "kısa sap" bağlama olarak da bilinen *Çöğür* ile seslendirilir. Kimi yörelerde bu "dede sazı" (balta sazı, âşık sazı) olarak karışımıza çıkar". "Mistik bir ezgi yapısına sahip olan semahlar, genellikle bağlama, bağlama ailesi ve bunun yanı sıra keman ve kabak kemane eşliğinde çalınır söylenmektedir" (Turhan&Ayışıt, 2019:76). Çoğunlukla bağlama ailesinin kullanıldığını, çok az bir oran da olsa bu sazların dışında keman, kemane çalgıları da kullanıldığını görmekteyiz. Her ne kadar günümüzde yaygın olarak bağlama ile bütünleşse de burada önemli olan Cem'in yürütülmesidir. Semah ile bütünleşmiş ve bağlama ailesinden olan kısa sap bağlamanın tekniğinin gelişmesi, Alevî müziğinin uyanışına büyük katkı sağlamıştır. Akdeniz (2013), Arif Sağ'ın bağlama çalım tekniklerinin kurs yerlerinde yaygınlaştırılmasından ve daha sonrasında Erdal Erzincan'ın kısa sap ile beraber şelpe tekniğini de gündem yapmasından bahsetmektedir. Semahlar, bu açıdan bakıldığında, zaman içerisinde teknolojinin de gelişmesiyle, işitsel olarak dijital platformlarda yer almış bunun dışında da konserlerde performans içerisinde figürler olmaksızın dinlenen bir hal almıştır diyebiliriz.

Semah yapı gereği içerisinde barındığı müzik ve figürler nedeni ile dans/ritüel ikilemelerine yol açmaktadır. Müzik eşliğinde yapılan bu türe dans denilemiyor mu? İnsanlık tarihine

Kırsaldan Kente "Semah"

baktığımızda dans/müzik birlikte tanrılarla iletişime geçme, kötü ruhları kovma, büyü, hastalıkları iyileştirme gibi görevlerden günümüze kadar geldiği bilinmektedir. Bunların dışında dansı yalnızca eğlence merkezli gören bakış açısı da mevcuttur. Bu tutumlar üzerine ritüel/dans kavramlarını, semah tanımında kullanmak kafa karışıklığına neden olmaktadır. Bu karışıklık, bir yandan inanca hizmet ettiği düşüncesi, bir yandan da içerisinde müziğin ritmine uygun figürlerin sergilenmesine bağlı, estetik kavramını da beraberinde getirerek dans olma özelliğiyle oluşmaktadır.

Müzik-ses-oyun bütünleşmesinde yapıt, güçlü bir üstünlük sergiler. Oyun, ortak mekânı paylaşmayı sağlar. Ortak mekânı paylaşan insan, müzik dinlerken, uyum ve ahenk bütünlüğü davranış olarak dışa vurmaktadır. Bu dışa vurum, toplumun-topluluğun coşku, bilişim ve davranış açısından bütünlük içinde duyurma eylemidir. Alevî topluluğunda da bu eylemi görebiliyoruz (Kaplan 2019:140).

Kaplan açıklamasıyla semahı, mekân içerisinde yer alan topluluğun dinamiğine bağlı, işlevsel yönüyle tanımlamaya çalışmıştır. Kaplanın bu çıkarımı üzerinden dans/ritüel mevzusuna mekân-üretici-izler kitle üzerinden başka bir tartışma da yaratılabilir. Cem ritüeli içerisinde kutsal bir öge sayılan semahın, kimileri için "oyun/dans" olarak görülmesi Alevî toplumunda hassasiyetini korurken; diğer yandan gösteri merkezli mekânlarda işlevini sürdürmesi bu tür üzerine yapılan tartışmalara örnek bir neden olabilir. Tıpkı içerisinde bulunduğu Alevî kimliğini tanımlamaya çalışmak gibi. Daha da açık olmak gerekirse bu duruma belirleyici olarak işlev ve izler kitleyi alabiliriz. Kırsal kesimde yalnızca Alevî toplumu içerisinde belli bir mekânda yapılan semah, bugün kentlere taşınmış ve Alevî olmayan toplumlarca da izlenme olanağı bulmuştur. Semahın Alevî toplumuyla kimlik kazanmış olduğunu bilen izler kitlenin (buna Alevî olan/olmayan toplum da dahil edilebilir) televizyon ya da gösteri merkezlerinde semah ile karşılaştıklarında dans/ritüel ikilemine düşmeleri kaçınılmaz olabilir.

Bu sebeple toplumla içe içe ve en önemlisi toplum için kutsal olan bazı kavramları tanımlamak, tüm boyutlarıyla ele alındığında sancılı olabilmektedir. Yukarıdaki tartışmada vurgulanmak istenen şey kesin bir ifade yaratmaktan ziyade; semahın içerisinde barındırdığı inanç değerleri sebebiyle Alevî toplumu için hassasiyeti ve değişen koşullara bağlı, mekân-işlev-izler kitle de göz önüne alınarak semaha geniş bir perspektifte bakabilmektir.

Kırsalda Semah

Türk Dil Kurumuna göre kırsal alan ya da taşra; şehir merkezleri dışında, nüfus yoğunluğunun düşük olduğu yerleşim birimleri olup şehirden uzak, ekonomik faaliyetleri tarım ve hayvancılığa dayanan yerler olarak tanımlanmaktadır. Aslında kırsal tanımını ortaya çıkartan büyük etken

Kırsaldan Kente "Semah"

"kent" yaşamıdır. Kentsel mekânların kırsal mekânlar ile karşılaştırılması, doğal haliyle mekânlar arasında ayrıştırıcı unsurları ortaya koymaktadır.

Kentsel nüfus oranı, her zaman Türkiye'nin kentleşme tarihinin kritik bir göstergesi olmuştur. İster doğal artış biçiminde olsun, ister sınır değişikliklerine veya idari düzenlemelere bağlı olsun, özellikle çok partili sisteme geçildikten sonra, kentsel nüfus oranı her zaman yüksek gösterilmeye çalışılmıştır. Bunun temel nedeni, kentleşme oranının Türkiye'nin gelişme düzeyini gösteren bir kriter olarak algılanmasıdır. Başka bir deyişle, kırsal nüfus veya köylü nüfusu her zaman az gelişmişliğin bir işareti olarak görülmüştür (Yoloğlu & Zorlu, 2020:1).

Her ne şekilde olursa olsun bireyler ya da toplumlar kendini var ettikleri ya da var etmeye çalıştıkları alanlarda, toplumsal düzenlerini şekillendirir ve bir şekilde yaşamlarını sürdürürler. Mikro bir alan olarak ele alacağımız kırsal kesimdeki toplumun, doğum-düğün-ölüm evrelerindeki kültürel dinamikleri ve bu dinamiklerin geleneksel özü, daha belirgin hatlara sahiptir. Makro bir alan olan kentte ise bu durum heterojen bir yapıya sahiptir. Burada bizi ilgilendiren durum kırsaldan kente yapılan göç ve bu göçe bağlı değişkenlik gösteren etkenlerdir. Hangi koşullara bağlı olunursa olunsun yapılan göçler yalnızca toplumu değil onların kültürlerini ve inançsal pratiklerini de taşımıştır. Bu taşıma işlemi sonucunda bahsettiğimiz olgular, kısmen de olsa farklı bir hal alabilirler. En başta da dediğim gibi özellikle kültüre ait unsurları incelerken onları geniş bir alandan ziyade, kopup geldiği ya da özdeşleştiği alanda incelemek, aradaki etkileşimi ve mekânlar arasındaki değişkenlikleri anlamaya olanak sağlayabilir.

Alevî toplumları geçmişten günümüze yaşadıkları olumsuz olaylar nedeniyle kapalı (içedönük) toplum olarak bilinmektedirler. Bu kapalılık onların kültürel ve inançsal öğelerini özellikle konunun temasını oluşturan Cem ritüeli içerisindeki semahı da etkilemiştir. Semahı etkileyen diğer bir unsur ise mekândır. Ersoy'a göre (2018, s.47), "Hemen her kültürel bileşende (sanat dalında) olduğu gibi müzikte de herhangi bir türün oluşabilmesi için fiziki bir yalıtım gereklidir". Yine bu düşünceden yola çıkarak "Alevilikte mekân, mekândaki Aleviliğin bir üretimi ve sonucu olarak ortaya çıkmıştır" (Yürekli, 2018, s.10).

Mekân ve müzik ilişkisi içerisinde bu kültürel bileşenleri ortaya çıkartan elbette ki toplumlardır. Toplumlar ortaya koydukları kültürel ürünlerini belli bir amaç doğrultusunda uygularlar. Bu amaçlar kültürün devamlılığını sağlamaya bağlı olarak; ortaklaşma, aidiyetlik, eğlence, inanç, öğreti gibi işlevlerle açıklanabilir. Alevî toplumu ibadetlerini kırsalda geniş evlerde toplanıp yalnızca kendilerinin bulunduğu bir alanda gerçekleştirmişlerdir.

Kırsaldan Kente "Semah"

Erol (2018, s.187-188) Cem töreni ve içerisindeki semah olgusunu Geleneksel/Kırsal/Yerel olarak 11 madde de ele almıştır. Bunlar:

1. Cem'in ne zaman ve ne için yapılacağı yerel algılayışlara, göreneklere ve gereksinime göre düzenlenir.
2. Cem'in yapılacağı yer ve zaman, gizlice ve sözlü olarak duyurulur.
3. Cem'in yapılacağı yer genellikle Dede'nin belirlediği genişçe bir evdir.
4. Cem'e yalnızca Aleviler alınır.
5. Cem'in müziksel akışı, yerel olarak tanınan Zâkir/Âşık tarafından yürütülür.
6. Zâkir/Âşık ortak ya da benzer söz mirasını, deneyimi dâhilindeki müziksel kalıplara "doğaçlama" olarak seslendirir.
7. Zâkir'in bağlama ve deyiş seslendirmedeki müziksel becerisi/ustalığı önemsizdir.
8. Semah sırasında isteyen herkes (genç, yaşlı, kadın, erkek vs.) semah dönebilir.
9. Semah dönenler, orada bulunduğu gündelik kıyafetleri ile semaha katılırlar.
10. Semah dönenlerin beceri eksikliği önemsizdir.
11. Semah yerel müziksel deneyimin biçimlendirdiği, bu yüzden de yerel olma niteliği öne çıkan "yapılandırılmış tınılar" eşliğinde "yapılandırılmış bedensel devinimler" olarak, ancak içten geldiği gibi dönülür.

Erol'un (2018) yukarıdaki maddeleri üzerinden ele alacak olursak kendisinin de başlıkta belirttiği gibi kırsallığı, yerellik ve bununla bağlantılı olan geleneksellik üzerinden bir bakış açısı yarattığını görebiliriz. Günümüzde kentte yapılan semah ve kırsalda yapılan semahın arasındaki farkları (az ya da çok olabilir) ayırt edebilmeye de olanak sağlamaktadır. Burada belirtilen maddeleri makalenin sınırlılığı gereği tek tek açmayacağım fakat belirgin olarak görülen, kente oranla ritüelin gizli yapılması, yalnızca Alevilerin Cem törenine katılması, semahların doğaçlamaya dayalı olması ve beceri eksikliğinin önemsiz olması, kıyafetler, semah içerisindeki müziksel ifadelerin geleneksel kalıplarla doğaçlamaya dayalı olması gibi ortaya çıkan durumlar, günümüz kentindeki yapılan semahlara dair görülen değişimlerdir.

Anadolu'da semah tek tip olmamakla birlikte bölgeler arasında da benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Bu benzerlikleri ve farklılıkları Erol (2018:192):

Yerelliklerin genel olarak, gerek ocak ve talip ilişkili coğrafyaların birbirine yakınlığı, gerekse aynı bölgedeki diğer yerel müziksel dinamiklerin kültürleşmesine bağlı olarak, belirli bir referans noktasından hareketle oluşan "bölgellikler" ya da "yöresellikler" halinde olgunlaştığı söylenebilir. Başka bir deyişle sözgelimi Amasya, Çorum, tokat Alevileri arasında gerek müziksel parametrelerdeki ortaklıkların gerekse semahın devinimsel kalıplarındaki benzerliklerin güçlü bir referans noktasından (Tokat Hubyar Ocağı) kaynaklanması bu yüzden hiç şaşırtıcı değildir. Aynı şekilde İzmir, Isparta, Balıkesir Tahtacı topluluklarının Cem ritüellerinin modellenmesinden bu törenlerde

Kırsaldan Kente "Semah"

kullanılan müziksel bileşenlere ve semah figürlerine kadar yine güçlü bir kaynağı (Narlidere Yanyatır Ocağı) kaynaklanması bu yüzden hiç şaşırtıcı değildir.

Burada anlatılmak istenilen mevzu; bölgesellik meselesinin yakın ocak ilişkisine dayalı olmasıdır. Bu durum, Alevî toplulukları arasındaki müziksel ve devinimsel ödünçlemeler olabilmesi ihtimalini ortaya çıkartmaktadır. Nitekim konumuz kırsaldaki semahın işlevi olsa da kente göç ile bu alışveriş de taşındığından dikkat çekilmesi gereken bir husustur.

Semahın içerisinde bulunması nedeniyle kırsalda yapılan Cem törenlerinin uygulanış biçimine Pekşen (2013), Cem'in, geçimini hayvancılık ve tarımla uğraşan insanların, boş vakitlerinde ve yılın belli dönemlerinde bir araya gelerek gerçekleştirdiğini ve bu dönemlerin de genellikle sonbahar ve kış aylarının olduğunu belirtmektedir. Ayrıca bu dönemlerde yıllık görünme denilen büyük Cem'lerin yapıldığını ve perşembe akşamı bir araya gelerek sohbet Cem'leri gerçekleştirdiklerini aktarmıştır.

Kırsaldaki Cem'i ve içerisindeki semah pratiklerini; yaşları ortalama yetmiş olan iki kişi ile 9 Mayıs 2021 ve 15 Mayıs 2021 tarihleri arasında yapmış olduğumuz görüşmelerde belirginleştirebiliriz. İlki İzmir Kemalpaşa ilçesine bağlı Aşağı Kızılca köyünde yaşayan (eski adı Tahtacitepe) ve 2012 - 2016 yılları arasında Pir Sultan Abdal Derneği başkanlığı yapmış olan yetmiş yaşındaki Ali Öngül'dür. Öngül (Kişisel Görüşme, 09.05.2021):

Babamdan duyduklarımı ve o dönemi hatırladığım kadarıyla aktarmaya çalışayım. Köyde dedeler bulunmuyordu bu sebeple Cem'ler senede bir ya da iki kez yapılırdı. Narlıdere Yanyatır Ocağına bağlı olan dede köye gelirdi. Cem'lerin senede bir ya da iki kez yapılması hem dedenin olmaması hem de köy halkının tarla işleriyle uğraştığından işlerin bittiği zamanı beklemeleriydi. Cem üçleme ile başlayıp, nefes ve yakma (ağıt) ile devam eder, semah da ritüelin sonunda yapılırdı. Zâkirliği de amcam yapardı. Uzun sap bağlama çalardı o da olmazsa ud ile eşlik ederdi. Anadolu Alevîlerinden farklı olarak Cem'e her Alevî ikrar verse dahi giremezdi. Cem ritüeli ise kırklar Cem'i ile benzerlik taşırdı. Köyde mengiler olmazdı. Semahları ise evde anne ve babadan öğrenirdik. 1960'dan bu yana da köyde Cem yapılmadı.

Yapmış olduğumuz diğer bir görüşme ise İzmir Gümüşpala'ya Çorum ilinin Mecidözü ilçesine bağlı Boyacı Köyünden, 1950'lerde ailesiyle göç eden seksen yaşındaki Nazife Taştan isimli kişidir. Taştan (Kişisel Görüşme, 15.05.2021):

Ben o zamanlar çocuktum hafızamda kalanları sana aktarayım. Bizim köy Alevî köyüydü. Cem de camide yapılırdı. Camide yapılmasının nedeni ise camide kimsenin olmamasıydı yani orada kimse bulunmuyordu. Cem senede bir kez yapılırdı. Köyde dede yoktu o sebeple dede yakın ilçeden köyümüze gelirdi. Cem senede bir kez olurdu. Köyümüzde dede yoktu. Dede geldiğinde köyün saygın ve yaşlı kişisinden misafir edilirdi. Cem'in olacağı günü ayarlar, yerini ve saatini belirlerdi. Cem'in yapılacağı vakit caminin kapısında ve köyün dışında bekçiler dururdu. Dışarıdan gelebilecek herhangi bir

Kırsaldan Kente "Semah"

saldırımı önleme amaçlı köyden birileri seçilirdi onlar da bekçilik yaparlardı. Semaha genç yaşlı herkes günlük kıyafetleriyle katılırdı. Semahı da Cem töreninde izleyerek öğrenirdik.

Her ne kadar Alevî köyü olsa da Taştan'ın dediği gibi dışarıdan gelebilecek olan herhangi bir olumsuz durum için önlem alınmasına gerek duyulmuştur. Bu bağlamda düşünürsek içerisinde semahı, müziği, ibadeti buldukları ortamla sınırlandırmışlardır.

Kırsal mekânda ele alınması gereken başka bir unsur ise kültürel aktarımı sağlayan metotlardır. Cem içerisindeki gerek müzik gerekse dans öğretileri usta-çırak yoluyla aktarılmıştır. Çalımın ve semahın beceri eksikliğinin göz ardı edilmesi de bu durum ile ilişkilendirebilir. Semah yapı gereği müziksel bir ifade ile aktarıldığından müzik pratiği içerisindeki değişimler semahı da biçimlendirmiştir. Uzun yıllar kapalı toplumlar olarak yaşayan Alevîler geçmişten gelen öğretilerinin unutulması kaygısı ve geleceğe aktarılması konusunda yöntemler belirlemişlerdir.

Bu konuyu son olarak Stokes'un (1992) gözlemlediği, kırsaldan kente olan değişime dair çıkarımı ile ilişkilendirilebiliriz. Stokes 90'lı yıllarda yapmış olduğu çalışmasında, kırsaldan büyük şehirlere göç eden Alevîler için Cem ritüelinin eski havasını yitirdiğini, gençlerin - özellikle 20-30 yaş aralığındaki gençlerin - Cem'lere en son ne zaman katıldıklarını hatırlamadıklarını dile getirmiştir. Stokes burada elbette ki belirgin bir değişimden hatta kentlerde yaşayan Alevîler için olumsuz bir durumdan bahsetmiştir. Devlet politikası ve ekonomik nedenlere bağlı kente yapılan göçler, göç nedenlerine bağlı olarak, göç eden toplumları ve kültürünü adaptasyon süreci içerisine sokabilir. Bunun sonucunda da geleneksel yapıdaki toplumların kültürel pratiklerinde değişim söz konusu olabilmektedir.

Demek istediğimiz mekân üzerinden değerlendirecek olursak; kente göç eden Alevîler, bir yandan kültürlerinin yok olması ya da kültürlerinin yozlaşması yönünde kaygı taşıyıp bir yandan da kültürel faaliyetlerini rahatça yapabilme imkânı bulabilmişlerdir.

Kentte Semah

Çağ/zaman, teknoloji, mekân olguları ile ilişki içerisinde olan toplumların sosyolojik yapısındaki değişimi ve yine buna bağlı olarak kültürel pratiklerindeki değişimi kaçınılmaz olmuştur. Daha öncesinde de mekân bağlamında, toplumların değişimine dair ipuçları vermiştik. Bu durumun bir önceki başlıkta bahsettiğimiz gibi olumlu ve olumsuz yönleri de olmuştur. Tabii tüm bunlardan önce toplumun kent ortamındaki sosyolojik yapısına ufak da olsa, bu değişimi anlama açısından, değinmekte fayda vardır.

Kırsaldan Kente "Semah"

Bugün kentlerde yaşamlarını sürdüren, zaman içerisinde ekonomik ya da politik sebeplerle göç etmiş olan Alevîler, buldukları yeni mekânda, yani kentlere, zaman içerisinde hem uyumlanmış hem de kültürel olgularını şekillendirmiştir. Geçmişte kırsalda yapmış oldukları Cem ritüelindeki değişiklikler, mekân olgusu ve yaşanan çağ ile yorumlandığında daha anlaşılır olabilmektedir. Bir önceki başlıkta Stokes'un da 90'larda bahsettiği şey; bu durumun Alevîler için olumlu ya da olumsuz getirileri yine zaman çerçevesinde değerlendirilebilir.

Daha da geriye gidersek; 1950-60'larda Anadolu'daki toplumların kırsaldan kente bilindik bir göç hikâyesi var. Demir&Şanlı (2016); 1950'lerde Alevîlerin köylerden kentlere göçü onları birçok kurumsal sorunla karşı karşıya getirdiğini, günümüzdeki birçok dernek ve cemevlerinin açılmasının da bu kurumsallaşma sürecinin ürünü olduğunu belirtmektedir. Bu durum aşağıdaki çıkarımlarda daha anlaşılır hale gelebilir.

Köyden göçen ancak yeterli donanımına sahip olmayan kitleler, şehirleşmenin getirdikleri karşısında kimi zaman geleneklerini sürdürmeye gayret ederken, kimi zaman da inançlarından kopmuştur. Özellikler 1960'lı yıllarda sol akımlara kayan Alevî gençliği, Alevîlik bilgisinden uzak yetişmiştir. İçerisinde buldukları akımlarda onları geleneksel Alevîlikten uzaklaştırmıştır. Bu değişimde, Alevîliği günümüze ulaştıran en önemli kurum olan Dedeliğin, şehirleşme sürecine hazırlıksız yakalanmasının da etkisi vardır. Dedeler şehirleşme süreci ile büyük şehirlere dağılan Alevîlere ulaşmakta sorun yaşadıkları gibi donanım olarak ta bu yeni duruma uyumda sıkıntı çekmişlerdir. Dede yetiştiren bir eğitim kurumunun olmayışı bu durumu daha da belirgin hale sokmuştur (Demir&Şanlı, 2016:220).

Alevî gençlerin, şehirlerdeki politik/siyasi atmosferden etkilenmeleri ve bununla birlikte yaşam gayelerinin değişmesi onları zaman içerisinde geleneksel yapılarından uzaklaştırmıştır diyebiliriz. Bu duruma etken yalnızca siyasi atmosfer değil, kırsaldan kente göç ile dedelerin içerisinde buldukları yeni durumdur.

İlerleyen zamanlarda özellikle 90'lı yıllarda durum Alevîlerin lehine dönen bir dönemin başlangıcı diyebiliriz. Alevîler daha önce de bahsini ettiğimiz cemevleri, dernekler, vakıflar aracılığı ile kültürel pratiklerine bir alan bulabilmişlerdir. Bu süreç, kente göçün getirdiği olumsuzluklar ve politik süreçler dâhilinde, kolay bir süreç olmamıştır. Yaman (2012), kentleşmeden sonra 1990'lı yıllara kadar ocakların işlevsiz olmasının, inançsal yönünde bilgi eksikliğine yol açtığını fakat 1990'lı yıllarla birlikte çeşitli işlevlere sahip olan dernek/vakıf/cemevi gibi inanç merkezlerinin açılmasıyla dedelere olan ihtiyacın arttığını, bu merkezlerde yer alan, dedelerin dışında; zâkirler, semah, saz kursu hocaları ve yöneticilerin de toplumu aydınlatma görevi üstlendiklerini ifade etmiştir.¹⁰

Kırsaldan Kente "Semah"

Alevîlerin görünür olmalarındaki tek etken elbette ki açılan cemevleri değildir. İşin bir de müzikal boyutu var. Cumhuriyetin ilanından sonra Türk Halk Müziğine, Türk ulusunun kimliğini yansıtan müzik olması nedeni ile verilen önem ve gerçekleştirilen derleme çalışmaları sonucu Alevîlerle özdeşleşen semahlar ve deyişler de repertuvar içerisine alınmıştır. Zamanla devlet denetimindeki kurumlarda bu repertuvar sanatçılar tarafından seslendirilmişlerdir. Değişen/gelişen müzik endüstrisi bu müziği içeriden dışarıya taşımış ve tanıtmıştır. 1980'lerin sonlarına doğru uyanış liderleri diye adlandırılan sanatçılar bu müziğin gelişmesine katkı sağlamışlardır¹¹. Erol (2018), Alevî toplumu için "telli Kur'an" diye kabul edilen sazın bu bağlamda önemine vurgu yapmıştır. Erol bu çalgının 1980'lerin sonuna kadar, kırsal kesime ait olması nedeni ile küçümsendiğini ve bu tarihten itibaren Alevî müziğinin uyanışı sayesinde Türk müziğinde meşrulaşmış bir çalgı olarak yer edindiğini belirtmiştir.¹²

Kırsalda semah başlığımızda İzmir'de yaşayan ve zamanına bağlı koşullar nedeni ile şehirlere göç etmiş olan iki kişi ile görüşmemizde semahı karşılaştırmalı olarak ele almıştık. Bu sefer daha büyük bir şehir olan İstanbul'da, ağırlık olarak kentlerdeki semahın değişimlerini aktaracağız. Şehirler büyüdükçe, nüfus ve ekonomik şartlara bağlı olarak, mahalle kavramı ve ortak aidiyet duygusunun daha da artması kaçınılmazdır. İstanbul'da, özellikle mahalle kültürünün yoğun yaşandığı ve makalenin ikinci kısmında yer alan Gazi Mahallesi'nde hemen hemen her sokakta Anadolu'nun il, ilçe veya köylerine ait derneklerine rastlanabilir. Bu yerlerde mahalle halkı düğün, cenaze, eğlence vb. durumlarda dayanışma gösterirler. Bu dayanışma, İstanbul gibi büyük bir şehirde onları bir arada tutan ortaklaşmanın sonucudur.

Gazi Mahallesi, Alevî nüfusunun yoğun olarak yaşadığı mahallelerden birisidir. Mahalleli, Anadolu'nun farklı yerlerinden göç etmiş ve uzunca bir süredir bir arada yaşamaktadırlar. Onları bir arada tutan belirgin şeylerden biri ise inançsal öğeleridir. Alevîlerin yoğun olarak yaşadığı bu bölgedeki insanlar, kültürel anlamda birbirlerine yakın sayılırlar. Bu yakınlığı - inançsal boyutta ele alırsak - ortak bir çatı altında pekiştirmişlerdir. Gazi Cemevi içerisinde dersliklerin, spor, satranç ve müzik kurslarının da bulunduğu bir yerdir. Cemevinde, gençlerin çoğunlukta olduğu, yetişkinlerin de katılabileceği birçok etkinlik bulunmaktadır. Dikkat çeken bir detay ise gençlerin bağlama ile olan ilişkisi ve her Perşembe akşamı yapılan Cem törenine katılım oranının fazlalığıdır.

Bu kısmı 12 Ekim 2023 tarihinde yapmış olduğumuz görüşme ile detaylandırılm. Baba Mansur Ocağına bağlı olan Haşim Dede uzun süredir cemevinde dede olarak görev yapmakta. Cem

Kırsaldan Kente "Semah"

törenine katılmadan önce semah üzerine yaptığımız uzunca süren söyleşiyi bir paragrafta derleyip aktaracak olursak;

Geçmişte Cem'lerimiz yapılırken herkes herkesi tanırdı. Taliplerini bilirdi tüm köylüyü toplar senede bir kere yapılır. Anadolu Alevîlerin de her hanenin talibi belliydi. Bugün büyük şehirlerde biz bu inancı gelenek ve görenekleri öğretmek zorunda kaldık. Eskiden önce pirin hizmetiyle herkes semaha dönerdi. Örneğin; kalksın bayram dedemiz semaha kalksın, kalksın Fatma bacımız semaha kalksın..... yani pirin desturu olmadan kimse semaha dönmezdi. Bugün metropollerde biz bu inancın öğreti boyutuna geçmek zorunda kaldık. Çünkü kaybolma içerisine girdikleri için, 10 yaşından tutun 20 yaşları arası hizmet eğitimi alırlar. Bunlara öğreti hizmeti yapılır. Ama normalde bu onların işi değil. Bu iş aslında kendini bilen ikrar¹³ kapısından geçip tarikat eli olan kişilerden yapılması gerekiyor (Kişisel Görüşme, Kızıilveren: 12.10.2023).

Haşim Dede (2023), gençlerin uygun olmadığını söylese de devamında ettiğimiz sohbette bu aktarımda belirleyici olacak kişilerin de gençler olduğunun vurgusunu yapmakta. Semahın devinimi ve alt yapısını oluşturan müziksel forma değinmeden önce semahın dans ve ritüel tartışması üzerine "semahı bir oyun havasıymış gibi eğlenceymiş gibi göstermek Alevîliğe bir züldür, hakarettir" şeklinde enstrümanın kullanım alanına ilişkin tanımlamasını yapıyor (a.g.g.). Daha sonra ise Alevî toplumu için kimlik kazanmış olan bağlama üzerine konuyu açıyoruz. Bağlamanın çalım tekniği, perde sayıları, düzenleri zaman içerisinde değişmiş ve günümüzde ilk halinden farklı bir hal almıştır. Kullanım alanlarına göre de işlevsel bağlamında isimlendirilmiştir. Haşim Dede çalgının işlevine göre nasıl isimlendirildiği ve sonrasında, son yıllarda kullanıldığı alanlara ilişkin sorulara "Bu çalgı Cem içerisinde ibadete hizmet ediyorsa telli kurandır ama türkü bar ya da konser gibi yerlerde çalınanlar ise sadece çalgıdır" şeklinde çalgının kullanım alanına ilişkin tanımlamasını yapıyor (a.g.g.). Bu konu devamında semahların ve deyişlerin son yıllarda daha görünür olması, özellikle bir dönem türkü bar gibi yerlerde bu türlerin icra edilmesi hakkında görüşlerini alıyoruz;

Türkü barlarda düğünlerde bile semahlar dönüldü ama zamanla tepkilerden ötürü azami hale geldi. Türkü barlarda mekânlarda deyiş, semahlar ve duazı imamlar, içki masalarında söylenmemeli. Sahnede çalınan semahlarda seyirci alkış tutmaya başlıyor ve eğlence amaçlı görülüyor hâlbuki bu bizim inancımızın dışı vurumudur" (a.g.g.).

Semahın Cem ritüeli dışında da yaygın olarak icra edilen bir müzik türü olmasından ötürü bu tarz tartışmalara neden olabilmektedir. Alevî toplumunun bazı kesimlerinde bu mevzunun, Alevî kültüründe yozlaşmaya neden olabileceği düşüncesi de yatmaktadır. Bu durum şöyle açıklanabilir; İnançsal ve kültürel pratiklerinin zaman içerisinde değişime uğraması ve bununla bağlantılı olarak özünden uzaklaşabilme ihtimali, geleneksel toplumlar için kaygı teşkil edebilmektedir.

Kırsaldan Kente "Semah"

Bir dönem kapalı yapılan Cem ritüeli 90'larda cemevlerinin açılması ile görünür hale gelmiş Cem içerisindeki müziksel türler de zaman içerisinde- dönemin koşullarına bağlı olarak- değişim göstermiştir. Daha önce de bahsettiğimiz türkü bar gibi yerlerde - Türk Halk Müziği'nin de bir türü olan- semahlar geleneksel çalgılar dışında, batı müziği çalgılarının da yer aldığı, döneme uygun formlarla birleşip popüler bir biçimde icra edilmektedir. Günümüzde teknoloji vasıtasıyla yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanan dijital müzik platformları, toplumun müziğe erişilebilirliği açısından önemli bir yere sahiptir. Bu durum beraberinde icracıların daha fazla göz önünde bulunmalarına neden olmuş ve ticari kaygıların dışında icracıların müzikal becerilerinin de önemini artırmıştır diyebiliriz. Bu durumu özellikle gençler olmak üzere yapmış olduğumuz gözlem ve diyaloglarla anlaşılır hale getirelim. Bu sene konservatuvarı kazanan 18 yaşındaki Taner sohbetimizde; bir dönem cemevlerinde zâkirlik yaptığını, bu göreve 12 hizmet eğitimiyle başladığını, daha sonra zâkirin yanında usta çırak ilişkisi ile çalım tekniği ve semahları öğrendiğini aktardı. Taner kurslar yardımı ile çalım tekniğini, okuma tarzı ve üslubunu da geliştirdiğini ve sonrasında konservatuar sınavlarını kazandığını belirtti (Taner, kişisel görüşme, 12.10.2023).

Gençlerin cemevlerine ilgisi olduğunu söylemek yanlış olmaz. 10 ve 20'li yaşlar arasındaki gençler semahlar, deyişler ve duaz-ı imamlar öğrenmektedirler. Genç yaşlarda zâkir olup dedenin yanında bağlamasını çalıp Cem'i yürütenler de vardır. Elbette buna olanak sağlayan aile ve çevresel faktörlerdir. Semah ve bağlama kurslarına giden gençler, hem sosyalleşiyor hem de geleceğe dair kültürel öğretilerini yaşatmada etkin rol oynamaktadırlar. Bu kursları da yine kendilerinden yaşça büyük genç bireylerden almakta ve düzenli olarak cemevlerine gidip 12 hizmeti öğrenmektedirler. Bu hizmetin içerisinde de önemli bir role sahip olan semaha dair; Perşembe günleri düzenlenen büyük Cem'lerde genç nüfusun yoğun katılım sağladığını görmekteyiz. 12 Hizmeti gençler görüyor ve söylenen tüm deyiş, duvazı imam ve semahları ezbere söylemektedirler. Anadolu Alevîlerine ait birçok yörenin semahlarını da bildiklerini aktarmaktadırlar.

Kentlerde Alevî kesiminin bir kısmı her ne kadar Cem ritüeli ögesi olan semahların, yozlaşmanın etkisinde olduğunu söylese de geleneksel müziksel formlara ve diğer pratiklere olan ilgi aslında azımsanacak kadar az değil. Elbette bunu belli bir kesim için konuşuyoruz. Şöyle ki bugün kentlerde gösteri merkezlerinden tutun, yarışma programları, dijital platformlar vb. birçok alanda herkesin rahatça ulaşabileceği bir durum da söz konusu. Bir dönem semah figürlerinin ve müziksel alt yapının ustalık kaygısı gütmeyen icra edilmesinin, bir dönem ise yozlaşma ile karşı karşıya kalmasının aksine günümüzde semahlar -Cem içerisinde- form/biçimsel yapısı,

Kırsaldan Kente "Semah"

belirlenen geleneksel kurallar çerçevesinde sergilenmektedir. Ayrıca Cem ritüeli dışında da semahlar, zamanla usulüne uygun bir biçimde, icra eden kişiler tarafından hassas bir şekilde sergilenmeye başlamıştır. Bu durum özellikle semahın - müziksel formları için - özünden uzak, yozlaşma yaratacağı korkusu taşınmasına sebebiyet verse de semahın görünürde olması ve teknolojik imkânlar aracılığıyla sadece belli bir kesim için değil, sınırlarını genişleten ve kendini ifade etme alanı bulan bir tür olarak karşımıza çıkmasında etkin rol oynamaktadır. Bu durum müziksel formlar dışında aynı zamanda Alevî toplumu -inançlar değerleri - için de önem arz etmektedir. Durum müziksel kısmından ayrılıp Alevî toplumunu anlamaya yönelik bakış açısının da gelişmesine olanak sağlamaktadır.

SONUÇ

Toplumlar ait oldukları, özdeşleştikleri mekânlardan zorunlu ya da gönüllü olarak yapılan göç ile gittikleri yerlere kültürlerini de taşırlar. Toplumlar bu taşıma olgusu ile yeni bulunduğu ortama uyumlanabilme mücadelesi içerisinde inançlarını ve kültürel pratiklerini de yeniden inşa ederler. Anadolu'da tarih boyunca yaşadıkları olumsuz olaylar nedeni ile kapalı toplum olarak bilinen Alevîler, göç ile birlikte yaşayış biçimlerine etki eden adaptasyon sürecini, kültürel alanlarındaki değişimle derinlemesine hissetmiştir. Bu değişim bir yandan uyumlanma süreci ile doğasında gelişirken bir yandan da devletin ideolojisi ve Alevîlik üzerine yapılan kimlik tartışmaları ile etkisini göstermiştir. Alevî toplumu ile kimlik kazanan semah türü de bu bağlamda ele alındığında gerek icrası gerek işlevselliği yönüyle - birbirleriyle ilintili bir şekilde - belirgin olarak değişimler göstermektedir. Alevî toplumunda başat unsur olan ve Cem ritüeli içerisine gömülü olan semah, kırsalda yerelliğini koruyup yalnızca Alevîlerin katılım sağladığı bir icra pratiği iken kente taşınmasıyla birlikte daha görünür hale gelmiş ve bu görünürlük yerelliğin- kısmen olmasa da- etkisini azaltıp semahın Cem dışına çıkmasına sebebiyet vermiştir. 1960 öncesi kırsalda senede bir ya da iki kez yapılan Cem ritüeli, kentlere yapılan göç ile zaman içerisinde açılan cemevlerinde faaliyetini sürdürmeye başlamıştır. İçerisindeki semah türü de kentlerde hem icra olarak hem de işlevsel olarak kırsaldaki halinden farklı bir hal almıştır. Geçmişte yalnızca Cem içerisinde ve Alevîlerin katılım sağladığı semah, günümüzde; kamusal alanlarda, çeşitli dernek ve vakıflarda, tiyatro, televizyon programları vb. yerlerde gösteri amaçlı faaliyetini sürdürmektedir. Semahın Cem dışına çıkması ile belli geleneksel kalıplar aşılmıştır. Bu durum bir yandan- Alevî toplumunda kimlik kazanmasından ötürü- Alevî toplumunun geçmişe nazaran görünürde olmasına olanak sağlarken diğer yandan da Alevî olan ya da olmayan toplumlarca yani izler kitlenin de ilgisini çekebilmeyi başarmıştır. Semahın müzik ve dans/ritüel bileşenli bir yapıda olması bu duruma katkı sağlayan en önemli etkenlerden

Kırsaldan Kente "Semah"

birisidir. Bu durumda müzik-mekân ilişkisi semah türünün yeniden inşasında belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Notlar

1. Heteredoks: Türk Dil Kurumuna (TDK) göre kabul edilmiş din kurallarına aykırı.
2. Babailer: Türkiye Selçuklu devletinde göçebe olarak yaşayan Türkmen topluluklarının toplumsal hareketidir. Adını Amasya'da oturan ve isyana öncülük eden Baba İlyas-ı Horasan-i diğeri de onun halifesi olan Baba İshak isimli iki şeyhten alır. Detaylı bilgi için Ahmet Yaşar Ocaklı "*Babailer İsyanından Kızılbaşlığa*" isimli kaynakçada da verilen çalışmasına bakılabilir.
3. Hurufilik: Fazullah-ı Esterebadi tarafından 14. yüzyılda kurulmuş, harflerin ve sayıların kutsallığının kabul edildiği ve bunlara sembolik anlamlar yüklenen dini akımdır.
4. Batını: Gizli olan şeylerin iç yüzünü bilenler için kullanılan Batınlık, her zahirin bir batını olduğu ve Kur'an'daki her ayetin de bir yorumu bulunduğunu ileri sürerek bunun da, ancak Tanrı ile aralarında gizli bir sır ve özel bir bağ bulunan masum imamın bildiğine inanan grupları ifade etmek için de kullanılmıştır. Detaylı bilgi için İlyas Yazar'ın "*Batınlık Üzerine Bir İnceleme*" isimli çalışmasına göz atabilirler.
5. Kızılbaş: Alevîlerin tarihteki adıdır. 14. ve 15. yüzyıllarda, Kızılbaşlar, ilk Safeviler olan Şeyh Cüneyd, Haydar ve Şah İsmail taraftarı Türkmen boylarıydılar. Kırmızı bir başlık giyinmelerinden dolayı bu ismi almışlardır. İrene Melikoff'un (2009) "*Uyur İdik Uyardılar*" isimli kitabındaki 33. sayfa itibarıyla detaylı bilgi alabilirler.
6. Tahtacı(lar): Ege ve Akdeniz kıyılarında yaşayan, Osmanlı döneminde geçimlerini orman işlerinden sağlayan ve ormana yakın köylerde yaşayan Alevî Türkmenleridir.
7. Nalcı(lar): Karadeniz Bölgesi'nde yaşayan, ismini ata mesleği olan demircilikten alan Alevî topluluklarıdır
8. Ehl-i Beyt: Ehl-i Beyt'deki "ehl" ile ahali aynı kökten gelmektedir, kişiler demektir. Beyt ise ev demektir. Yani ev halkı anlamına gelir. Hz. Muhammet'in ev halkı için kullanılan terimdir. Detaylı bilgi için Dedekarginoğlu, H. (2011). Alevîlikteki Tanim ve Terimler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (60), 379-394. Bakınız.
9. Mürşid: Tasavvufta müritlere rehberlik yapan kimse. Pir.
10. Detaylı bilgi için: Yaman, A. (2012). Geçmişten Günümüze Alevî Ocaklarında Değişime Dair Sosyo-Antropolojik Gözlemler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (63), 17-38. Çalışmasına bakılabilir.
11. Uyanış liderleri olarak adlandırılan kişiler: Arif Sağ, Sabahat Akkiraz, Yavuz Top, Musa Eroğlu'dur.
12. Detaylı Bilgi için; Erol (2018), İslam, Alevîlik ve Müzik isimli kitabındaki çalışmaları inceleyebilirler.
13. İkrar Vermek: Alevîlikte tarikata giren talibin dört kapıda ilerlemek ve kemale ermek için mürşidinin buyruklarına uyacağına gönülden bağlı olması, söz vermesi anlamlarını taşımaktadır. Detaylı bilgi için "Özdemir, A. R. (2021). *Alevî-Bektaşî Yolunda İman Getirmek Kavramı*" I. Edebali İslamiyat Dergisi, 5(1), 1-26. Bakınız

Kaynaklar

Kırsaldan Kente "Semah"

- Akdeniz, S. (2011). *Alevî müzik uyanışı bağlamında İzmir Yamanlar Alevî göçmenlerinin müzik pratikleri* (Doctoral dissertation, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Akdeniz, S. (2013). Alevî Müzik Uyanışının, Birlik ve Farklılık Ekseninde İzmir Yamanlar Cemevi Müzik Pratiklerine Yansıması. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (3), 129-147.
- Ali, A. (2010). Alevîlerde Cem Ayini. *Anadolu'da Alevîliğin Dünü ve Bugünü*, 569-612.
- Arslanoğlu, İbrahim, (2001). Alevilikte Temel İnanç Unsurları ve Pratikler. *Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, VII/20, Kış, 33-134.
- Dedekarginoğlu, H. (2010). Dünkü ve bugünkü Alevîlik. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (56), 325-348.
- Dedekarginoğlu, H. (2011). Alevîlikteki Tanım ve Terimler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (60), 379-394.
- Dönmez, M., & Çelik, H. (2018). Alevilikte Cem İbadetine Yüklenen Anlamlar ve Cem İbadetinin Manevi Makamları. *Millî Kültür Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 1-21.
- Duman, M. Z. (2011). Heterodoksi Bir İnanç Olarak Alevîlik. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 3(1), 191-192.
- Ecevitoglu, P. (2011). Alevîliği Tanımlamanın Dayanılmaz Siyasal Cazibesi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 66 (03), 137-156. DOI: 10.1501/SBFder_0000002218
- Ergün L.&İyit K. (2007). *Sosyokültürel Değişim Bağlamında Alevî Cem Törenleri: İzmir Limontepe Ehl-i Beyt İnanç Eğitim ve Kültür Vakfı Örneği*, 321-334.
- Erol, A. (2010). Alevî Kimliğini Diasporada Müzakere Etmek: Toronto Alevî Göçmenlerinin İfade Kültürü Pratikleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (56).
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Erol, A. (2018). *İslam Alevîlik ve Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ersoy, İ. (2019). Müzik Türleri Sınıflandırılmasında Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak "Semah". *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 32-62
- Çeribaş, M., & Serkan, K. Ö. S. E. (2018). Alevî İnanç Sisteminde 'Dedelik Kurumu'nun Menşei Meselesi ve 'Dedelik Kurumu'na Dair Yeni Değerlendirmeler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(22), 13-27.
- Güray, C. (2010). *Semâ'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir*. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, (56).
- Kaplan, A. (2005). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Melikoff, I. (2007). *Kırklar'ın Cemi'nde*. Demos Yayıncılık.1.Basım.
- Melikoff, I (2009). *Uyur İdik Uyardılar*. Demos Yayıncılık. 2. Basım.
- Ocak, A. Y. (2000). *Babaîler İsyanından Kızılbaşlığa: Anadolu'da İslâm Heterodoksisinin Doğuş ve Gelişim Tarihine Kısa Bir Bakış*. Belleten, 64(239), 129-160.
- Ocak, A. Y. (2022). *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İletişim Yayıncılık. 15. Basım.

Kırsaldan Kente "Semah"

- Özbek, M. (2021). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. 3. Basım.
- Özdemir, A. R. (2021). *Alevî-Bektaşî Yolunda İman Getirmek Kavramı* I. Edebali İslamiyat Dergisi, 5(1), 1-26
- Pekşen, G. (2013). Tokat'ta Yaşayan Alevîlerin Cem Ritüellerinde İcra Edilen Müzik Örnekleri. *Journal of Alevism-Bektashism Studies*, (7), 42-59.
- Rençber, F. (2012). Alevî geleneğinde "cemevinin" tarihsel kökeni. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 12(1), 73-86
- Stokes, M. (1992). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taşğın, A. (2004). Prof. Dr. Hilmi Ziya Ülken'in Alevîlik-Bektaşîlik Araştırmaları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (29).
- Turhan, S. A. (2019). Neşe. Alevî-Bektaşî Müzik Kültürü ve Semahlar.
- Uğurlu, S. (2017). Türk Müzik Folklorunda Şiir, Mûsikî ve Raksın Tarihi Birlikteliği. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 6(2), 1058-1079.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Kırsal. *Güncel Türkçe sözlük*. Erişim tarihi: Ocak 1, 2024, <https://sozluk.gov.tr>
- Cenkso, Ü. Ç. E. R. (2005). Geleneksel Alevîlikte ibadet hayatı ve Alevîlerin temel İslâmî ibadetlere yaklaşımları. *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 5(3), 161-189.
- Yaman, A. (2012). Geçmişten Günümüze Alevi Ocaklarında Değişime Dair Sosyo-Antropolojik Gözlemler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (63), 17-38.
- Yazar, İ. (2002). Batınlık Üzerine Bir İnceleme. *Dergi.net*, www.dergi.org. S.24
- Oloğlu, A., & Zorlu, F. (2020). Türkiye'de Kırsallığın ve Kırsal Alanların Tanımlanması: Bir Yöntem Denemesi. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(2), 145-176.

ARAŞTIRMA MAKALESİ



Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi*

Erdem ÖZDEMİR*

Özet

Makedonya Türkleri bu coğrafyada geçirdikleri yüzyıllar boyunca kültürel kimliklerini önemli ölçüde korumuştur ve bu koruma özel bir gayretten öte, kültürel izolasyonla gerçekleşmiştir. Bugün dahi kırsalda sürdürdükleri geleneksel yaşam biçimleri içerisinde var olan müzikleri, Türk Müziğinin bir parçası olan, Batı kolunu temsil etmektedir. Kent merkezli müzik gelenekleri ise düğün, kına vb. eğlence bağlamının yanında cami ve tekke müzikleri ile aktif bir şekilde sürdürülmektedir. Kentli ve kırsal bağlamın belirli ölçülerde birleştiği ancak kırsal odaklı dini müziklerin temsilinde Bektaşi köylerinde devam eden törensel müziksellik öne çıkmakta ve çalışmamıza konu olan Pirlepe ilinin Kanatlar Köyü, bu yönüyle temsil kabiliyetini elinde tutmaktadır.

Merkezi Anadolu olan ve bir Türk tarikatı olarak bilinip sürdürülen Bektaşilik, Balkanlara, Gazi Alperenler olarak da zikredilen Türkmen Bektaşi babaları ve onların ardı sıra yürüyen Türkmen halk ile gelmiş ve önemli ölçüde etkin olmuştur. Günümüzde Makedonya'da kurumsal anlamda da temsil edilen Bektaşilik, içerisinde Nefes adı verilen, yolun töresini aktarmak için Bektaşi ulularınca yazılmış şiirler ve bu şiirlerin ezgilerinin seslendirildiği dönemsel törenlerle Kanatlar Köyünde dini temsilini sürdürmektedir. Bu makale, Makedonya Bektaşilerinin ve özelde Kanatlar Köyü Dikmen Baba Tekkesi mensuplarının icra ettikleri törensel müzikleri yani nefesleri, müzik odağında kültürel olarak incelemeyi hedeflemiştir.

Bu çalışmanın odağında 2022 yılının ağustos ayında gerçekleştirilen alan araştırmasından elde edilen verilerin yorumlanması yer almaktadır. Zincirleme görüşme, gözlem, kaynak, alan ve kültürel yüzey taraması gibi yöntemlerin öne çıktığı çalışmada konu ile doğrudan ve dolaylı olarak ilgili kimi kavramlara da açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

*Makale Geliş Tarihi: 20 Kasım 2023/ Makale Kabul Tarihi: 26 Aralık 2023

*Makale BUÜ BAP birimi SGA-2022-1041 kodlu proje **Makedonya Türklerinin Geleneksel Müziklerinin Derleme ve Analizi** yoluyla Yazılı, Görsel ve İşitsel Kaynak Oluşturma Projesi kapsamında gerçekleştirilen saha çalışmasının çıktısıdır.

** Doç. Dr. Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Disiplinlerarası Türk Dünyası Müzikleri Anabilim Dalı, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4964-8134>

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

Anahtar Kelimeler: Makedonya Türkleri, Kanatlar Köyü, Bektaşilik, Bektaşi Müziği

**Investigation of Bektashism and Bektashi “Nefes” in the Macedonia Kanatlar
Village Sample**

Abstract

Macedonian Turks have preserved their cultural identity to a great extent throughout the centuries they have spent in this geography, and this preservation has been realised through cultural isolation rather than a special effort. Even today, their music, which exists within their traditional life style in the countryside, represents the Western branch of Turkish Music, which is a part of Turkish Music. On the other hand, urban-centred music traditions are actively maintained with mosque and tekke music in addition to the entertainment context such as wedding and henna ceremonies, etc. The urban and rural contexts are combined to a certain extent, but in the representation of rural-oriented religious music, the ceremonial musicality that continues in Bektashi villages comes to the fore and the Kanatlar Village of Pirlepe province, which is the subject of our study, retains its representation ability in this respect.

Bektashism, which is centred in Anatolia and is known and maintained as a Turkish tariqa, came to the Balkans together with the Turkmen Bektashi babas, who are also referred to as Gazi Alperens, and the Turkmen people who followed them, and became effective to a significant extent. Today, Bektashism, which is also represented in Macedonia in an institutional sense, continues its religious representation in Kanatlar Village with periodic ceremonies in which poems written by Bektashi elders to convey the ritual of the path, called nefes, and the melodies of these poems are performed. This article aims to culturally analyse the ceremonial music performed by the Bektashis of Macedonia and in particular the members of the Dikmen Baba Tekke of Kanatlar Village, namely the nefes, in the focus of music.

The focus of this study is the interpretation of the data obtained from the field research conducted in August 2022. In the study, in which methods such as chain interview, observation, source and field cultural surface scanning come to the fore, some concepts directly and indirectly related to the subject were also tried to be clarified.

Keywords: Macedonian Turks, Kanatlar village, Bektashism, Bektashi Music

Giriş

Makedonya, hem Karadeniz’in kuzeyinden 4. yüzyıl itibarı ile gelen Hun, Kuman, Kıpçak Türklerinin hem de 14. Yüzyıl ve sonrasında Osmanlı döneminde bu bölgeye gönderilen Türklerin etkin ve sürekli varlığıyla önemli bir Türk yurdu olma özelliği taşımaktadır. (Hamzaoğlu, 2010: 36-37). Günümüzde Makedonya’daki Türk yoğunluğu ve temsil kabiliyeti Karamanlı yani Oğuz Türkleri üzerinden okunabilmektedir. Türkler, Makedonya’nın pek çok yerinde kentli ve kırsal yaşam alanlarında varlığını sürdürmekte ve kültürel özelliklerini önemli ölçüde koruyabilmektedir. Başkent Üsküp’te “köprünün bu tarafı” olarak da adlandırılan Türk bölgesi, kentli yaşam biçiminin temel mecrasını teşkil etmektedir. 2022 yılında Bursa Uludağ

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Biriminin desteğiyle gerçekleştirdiğimiz alan araştırmasında, çalışma sahamızın önemli kısmını Üsküp teşkil etmiştir. 21 günlük saha çalışması boyunca Makedonya'daki Türk il, ilçe ve köylerinin büyük çoğunluğunda bulunmakla birlikte konaklamamız Üsküp'te oldu. Makedonya'nın yüzölçümü bu imkânı sağlıyordu. Halk bağlamından türeyen geleneksel müzik odaklı kültürel çalışmalarda kentli ve kırsal ayrımı, geçerli bir sınıflandırmadır. Kentli müzik kültürü, kurumsallık, profesyonelleşme ve çok kültürlülük imkanları sunmaktadır. Bunun temellindeki ana neden kentin, eğitim ve öğretim imkanlarına sahip olması, genelde üniversitelerin müzik bölümleri, yerel yönetimlerin ilgili birimleri, dernekler ve özel kursların kentlerde bulunmasıdır. Üsküp'te, Türk müziği eğitimi adına bu yapılardan, dernek statüsündeki STK'lar öne çıkmaktadır. Zira mevcut üniversitelerin Türk Müziği eğitimi veren bir birimi bulunmamaktadır. Üsküp'teki Yeni Yol ve Tetova'daki Yeni Hayat dernekleri, Türk müzik ve halk dansları eğitimi açısından köklü ve etkin kurumların başını çekmektedir. Devlet radyosunun ilgili birimleri ise profesyonel müzikselliğin icra boyutunu ve sürdürülebilirliğini sağlayan temel yapılar arasında zikredilebilir zira Makedonya devlet radyosu 1967 (Çelik, 2020: 285) yılından bu yana Türk müziğine yer vermekte ve stüdyo kayıtları ile müziksel belleğe katkı sağlamaktadır. Kırsalda ise müzik hareketliliği Türkiye'de de olduğu gibi yarı profesyonel ve amatör bağlamda sürdürülmektedir. Özellikle düğün ve kına gibi törensel bağlamda icra edilen müzik ve bu müziğin ifasına katılım, kırsalın değişmeyen müziksel hareketliliğini sağlamaktadır.

Kentli müzik bağlamının bir diğer önemli parçasını tekke müziği olarak bilinen dini müzik türü oluşturmaktadır. Türkiye sahasında da genellikle kentli müzik yapısıyla iç içe olan tekkeler, çoğunlukla kültür başkenti olarak zikredilen yerlerde yaygınlık göstermektedir. İstanbul, Bursa ve Konya gibi iller bu duruma birer örnektir. Makedonya Türklerinin tamamı Müslüman ve bugün çoğunlukla Sünni'dir. Üsküp'teki Rufai tekkesi, Ohri ve Struga'daki Halveti tekkeleri ise bu ekolün önemli temsil mekanlarıdır. Bunun dışında ise Balkan Türklerinin tarihsel olarak benimsedikleri bilinen Bektaşilik, günümüzde her ne kadar sınırlı bir sahada değerlendirilebilecekse de önemli izlere ve yer yer belirgin bir temsile sahiptir. Özellikle menkıbevi alperen ve bir Bektaşi Babası olan Sarı Saltuk'un manevi varlığının, Balkan ve özelde Makedonya Türklerinin inanç evreninde önemli akisler bıraktığını söylemek mümkündür. "Sarı Saltık, 13. Yüzyılın ikinci yarısı içinde popüler İslam'ın Balkanlara girişine ve bunun sosyal tabanını teşkil eden bir Türk iskanına adı karışan, gerçek hayatı menkabelerle, efsanelerle iç içe geçmiş bir şahsiyettir" (Ocak, 2021: 7).

Makedonyada Bektaşiliğin etkin olduğu yerlerden biri de Pirlepe şehrine bağlı Kanatlar Köyüdür. "Manastır şehrine 30 km ve bağlı olduğu Pirlepe şehrine 25 km uzaklıktadır. Köyün tarihi hakkında sözlü ve yazılı kaynaklardan edinilen bilgilere göre, tarih sahnesine çıkışının 14. yüzyılın sonları 15. yüzyılın başlarında olduğu öngörülmektedir. Kanatlar köyü, Makedonya'da Türkçe isim kullanabilen önemli köylerdendir" (Balat, 2017: 37). İçerisinde Bektaşi tekkesi bulunan ve dönemsel törenlerin etkin bir biçimde sürdüğü Kanatlar Köyünde Bektaşi dinî törenlerinin müzik odaklı kısımlarından biri olan nefes okuma geleneği halen sürmektedir. Gerçekleştirilen saha çalışmasında yapılan görüşmelerde köy, Türkmenlerin genel yaşamı, Bektaşilik ve buradaki dönemsel uygulamalar hakkında bilgiler toplanmış ve iki kadın kaynak

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

kişiden nefesler derlenmiştir. Bektaşilik, Balkanlardaki gelişimi, Bektaşi müzikleri ve derlenen ezgiler üzerinden gerçekleştirilen kimi değerlendirmeler bu çalışmanın genel çerçevesini oluşturmaktadır. Türkiye ve Balkanlar arasında kültürel bir köprü olan Balkan Türkleri ve Bektaşilik, karşılaştırmalı ve tarihsel süreçlerin de değerlendirildiği bir şekilde ele alınmıştır. Bu değerlendirmelerin odağında müzik yer almaktadır.

Müziksel Saha Çalışmalarına Dair Düşünceler

Geleneksel müzik araştırmalarında saha çalışması ve derleme, güncel verilerin elde edilmesi açısından geçerliliği ortadan kalkmayacak bir yöntemdir. Bu yolla edinilmeye çalışılan bilgi, ilgili müzik kültürünün geçmişteki halini anlamayı sağlaması açısından da önemlidir. Burada iki temel yapı araştırılmaya gayret edilir. Bunlardan ilki müziğe profesyonel olarak katılım sağlayanlar diğeri ise amatörlerdir. Profesyonellik, ilgili işi meslek edinmiş kimselere atfedilen bir kavramdır. Geleneksel müzikler özelinde bu kişiler sahne sanatçıları ve yörelerin bazen yarı profesyonel olarak adlandırılması gereken düğün gibi törensel icralarda bulunan müzisyenleridir. Bu kişilerle gerçekleştirilen çalışmalarda elde edilecek müziksel veri her ne kadar seçkin ve değerli olacaksa da profesyonellik, belirli bir yöre veya türe bağlı kalmamayı da beraberinde getireceği için saf ya da duru bir otantizm arayışında, istenilen düzeyde veri elde etmeye engel teşkil edebilmektedir. Bir diğer veri kaynağı olan yapı ise amatörlerdir. Amatör icracılar daha “saf” materyale ulaşma açısından öncelikli sayılabilmektedir, zira işi müzik olmayan ve belirli bir kırsalda hayatını geçirip sözlü kültür ortamından beslenen kişilerin dimağlarında yer alan müzik dağarının, nispeten daha az değişikliğe uğramış olduğu, kişi ve alandan alana değişiklik gösterebilecek olmasıyla birlikte, hipotez olarak kabul görmektedir. Bu kişiler, yörenin müzik edimleri açısından öne çıkan kadın, erkek ya da çocuk fertleri olabilir. Söz konusu kırsalda yaşam süren ve nispeten kapalı sayılabilecek bir sosyokültürel dokuya sahip olan toplumlarda kadınların daha az etkileşime uğramış müziksel bir dağara sahip olduğu genelde kabul gören bir kanıdır. Macar müzik araştırmacısı Janos Sipos’un bu husustaki yaklaşımı ve özellikle Kafkaslar ve Orta Asya’da gerçekleştirdiği saha çalışmaları, özellikle Türk dünyasında amatör bağlamda gerçekleştirilen saha çalışmalarına örneklik teşkil eder (bkz. Janos Sipos’un Türk Dünyası Halk Müziği Arşivi). Ağıtlar, ninniler, kına havaları, ilahiler, nefesler, çocuk tekerleme ve şarkıları gibi en temel halk müzik örnekleri, çoğunlukla kadınların kültürel taşıyıcı olduğu bir bellek koridorundan ve çokça değişikliğe uğramadan aktarılabilir. Nota ya da ses kayıt imkanları olmadığında, derlenen bir ezginin geçmişteki haliyle sağlamsının yapılamaması nedeniyle neyin ne kadar eski ve otantik olduğu hakkında kesin bir hükme varmak imkânsız gibidir ancak birden fazla kaynaktan elde edilen bu tür verilerin karşılaştırılması, “kuvvetli tahmin” yürütme bakımından önemlidir. Yine de geçmişteki göç, evlilik ve askerlik gibi doğal etkileşime sebep olan faktörleri ve iletişim imkanlarının doruğa ulaştığı son yüzyıldaki yoğun etkileşimi göz önünde bulundurduğumuzda saf, arı bir müziğin olduğunu iddia etmenin imkansızlığını belirtmiş olalım.

Sözlü Kültürün Müziği

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

Müzik, pek çok toplum için kültürel aktarımın sağlandığı sözlü yapının muhafazalı bir koridorudur. Elbette temelde mesaj, yani söz vardır. Hikmetli anlamlar içeren sözlerin saklanıp aktarılmasında tercih edilen öncelikli yöntem ise manayı içeren sözlerin şiirleştirilmesi ve deyimleştirilmesidir. “Sözlü biçimlenen düşünce geliştikçe hazır deyişlerin kullanımı da daha ince bir ustalık kazanır. Bu, tüm sözlü kültürler için geçerlidir” (Ong, 1995: 50). Kimi zaman şiir (destan, koşma, mâni) kimi zamansa deyim, atasözü, hikmet şeklinde adlanan bu kalıp ifadeler, sözlü kültürün ön planda olduğu toplumların kültürel belleğinin yeniden töresel inşası için temel hatırlatıcıları ve sürekli hazır bulunan ilham kaynakları olmaktadır. “Kalıplaşmış deyişler düşüncenin çekirdeğidir. Bu biçimde oluşturulmayan, yani tekrar içermeyen ve belli standartlara çekilemeyen hiçbir düşünce uzayıp gitmez” (Erol, 2018: 107). Şiirin aslında sanatsal kaygılardan ziyade işlevselliğe dönük yönüne örnek olan birebir ezberlenebilme işlevi, bu başarısını konsantre hale getirilmiş ifadelerle yüklenen güçlü, estetik anlam ve metrik yapısına da borçludur. Bu ezber ve aktarım sürecinin bir farklı boyutu olarak ezgilerden yararlanmayı tercih ettiğimizde, artık müzik yapmaya başlamış oluruz. Burada müziğin kökenini ve önce söz mü yoksa müzik mi vardı gibi tartışma konularını göz ardı ederek, sözün müzikle işlevsel birlikteliği üzerinde durduğumuzu ifade edelim. Erol’un Ong’dan (1993) aktardığı Japonya örneği, bu açıdan önemlidir. “Japonya’da sürdürdüğü geniş çaplı araştırmasına dayanarak Eric Rutledge, bugün korunmasına karşın gittikçe sönen Japon geleneğine ait Heikenin Öyküsü sözlü anlatısının birkaç müzikle söylendiğini bildirir. Anlatı ve çalgılı bölümlerini çıraklar, ufacık yaşta, usta halk ozanlarıyla çalışarak ezberlerler” (Erol, 2018: 110). Bu örnek akla ilk olarak ustalarının ağzından duyarak “Koroğlu”, “Mahmut ile Mahbub”, “Koçak Nebi”, “Garip ile Şahsenem” gibi destansı türkülerini ve hikayelerini ezberleyen Türk Aşıklarını getirebilir. Ancak Kırgız Türklerine ait ve Dünyanın en uzun destanlarından kabul edilen Manas Destanı bu duruma daha belirgin bir örnek olabilir zira Manasçılık Kırgız Türkleri arasında ayrı bir performans alanı ve itibar makamıdır. Burada ilginç olan Manasçıların, şiirsel, ritmik okuyuşu geleneksel bağlamda ve istisnai örnekler dışında, ezgilendirmeye ihtiyaç duymamış olmasıdır. Yine de bir müzik edimi maksadı taşımamakla beraber, Manas performanslarında bir iki perde aralıklı ezgisel yapılar hissedilebilmektedir. Tabi Manasçılıkta maksat kısa sürede, teatral anlatımla çokça metin okumak olduğundan, günümüz anlayışına göre bir müzikalite kazandırmak, işin doğasını da değiştirebilir. Buna Manas destanının kimi kaynaklara göre beş yüz bin dörtlügen varan devasa hacminin zamansal ve performatif yükü eklendiğinde, bu ezgisiz (nonmusical) tarzın tercihi anlaşılabilir. Manas destanının belirli bölümleri yakın zamanda, bestelenmiş şekilleriyle de icra edilmektedir ancak bu, hem yeni bir uygulama hem de destanın belirli kısımlarını içermektedir. Anadolu’da ve Balkanlarda etkinliği halen süren Alevi-Bektaşi erkânlarında Dedenin okuduğu gülbenkten, zakirin seslendirdiği nefese, niyaz ve selamlamalarda karşılıklı söylenen sözlerden, sohbetle kullanılan özdeyişsel ifadelerle kadar her aşamada kalıplaşmış metinler karşımıza çıkmaktadır. Bektaşiler de pek çok dini ve kültürel yapı gibi müziği bu diyalog ortamının temel ve işlevsel bir taşıyıcısı olarak görmüşlerdir. Zaman içinde bir dağar oluşturan bu müziklerin, geneline Nefes denmekte ve bu ifade Türkiye’de olduğu gibi Makedonya Bektaşilerinde de aynı anlamda kullanılmaktadır.

Türkler, Bektaşilik ve Balkanlar

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

Balkanların Türkleşmesi ve İslamlaşmasında öncelikli payın verildiği Bektaşi dervişleri, Türkistan'dan ve Horasan'dan Anadolu'ya oradan da Balkanlara yayılan ve Türkmenlerin İslam'ı yorumlama biçimi olarak zikredilen inanış biçiminin öncül şahsiyetleri olmuştur. Horasan Erenlerinden ve Hoca Ahmet Yesevi ekolünün takipçilerinden olup Anadolu ve Balkanlara kadar uzanan bir sufi ve örgütsel başarının mimarı olan Hacı Bektaş-ı Veli'nin yolundan gidenlerin içinde bulunduğu ekole verilen ad olan Bektaşilik, uzunca bir dönemi etkileyebilmiş bir "Türk Sufizm" hareketidir. Bektaşiliğin vücuda geliş süreci Babai isyanı, Anadolu Selçuklu Devletinin yıkılışı, Beylikler dönemi ve Osmanlı Devleti'nin kuruluşuna tanıklık eden bir zaman dilimini kapsamaktadır. Aşık Paşazadenin Tevârîh-i Âl-i Osman'ında belirttiğine göre 1239 yılında Babai isyanına katılan Bektaş, aynı isyanda kardeşi Minteş'in ölümü ve isyanın da bastırılmasının ardından Solucakarahöyük, bugünkü adıyla Hacı Bektaş ilçesine yerleşerek irşad faaliyetlerini başlatır. Sonrasında 16. Yüzyılda Balım Sultan tarafından daha belirgin şekilde teşekkül eden Bektaşilik büyük bir tarikata dönüşür (Atalay, 2015: 54). Pek çok Türkmen babasını bünyesinde yeşertip onların edebi, sanatsal ve hümanistik yüksek becerileriyle gelişen Bektaşilik, bir yanıyla kentli yapısını sürdürürken diğer yanıyla da kırsalda yaşam süren yarı konargöçer Türkmenlerin inanış biçimleri ile yoğrulmuş yaşamlarının kimliksel ifadesi de olmuştur. Ayrıca Bektaşilik Osmanlı ordusunun en seçkin ve güçlü birimi olan Yeniçeri ocağının manevi yapısını temsil etmiştir. "13. Yüzyılda her sınıfın, yaşamış ve geçmiş, yahut da hayalden doğmuş erenlerden birini kendisine pir sayması Fütüvvet temellerindedir. ... Yeniçeri ocağı da Gaziler Serdarı Hacı Bektaş'ı kendisine pir saymadaydı" (Gölpınarlı, 1963: 3).

Bektaşilik, yüzlerce yıldır Anadolu'ya akın eden Oğuz grupları arasında yayılmıştır. Bu, nispeten kolay benimseyişin nedeni, Türkmenlerin İslam'ı kabul ve uygulama biçimlerinin henüz İslam öncesi gelenekleriyle farklılaşmamış olmasıdır. Melikoff, "Alevilerde ve Bektaşilerdeki şamanca kalıntılara ilk olarak Fuad Köprülü işaret etti" demiş devamında "Kuş inanışları (kült), Bektaşi velilerin kuş görünüşü altındaki kerametleri; ağaç ve taş inanışları, su kaynaklarının kutsallığı; sakal kesmek ve sarkık bıyıklar bırakmak... Ayin-i Cem ve şaman merasimleri arasındaki benzer noktalar..." gibi ifadeleri ve ilgili kitabındaki çok sayıda benzer açıklamaları ile konuya değinmiştir (Melikoff, 2021: 119). Gerçekten de çalışmamızın sahası olan Kanatlar köyüne adını veren Bektaşi velisinin bu köye uçarak geldiğine inanıldığından köyün bu adı almış olduğu kabul edilir (Cem Demiroski, Kişisel görüşme, 2022). Melikoff'un çalışmasında dikkat çektiği bir diğer yaygın inanış, bir dervişin, üstadının çok uzak bir diyara gönderdiği kıvılcımın peşinden giderek düştüğü yerde kendi tekkesini kurması şeklindedir. Bu olayın aynısı hem Kanatlar Köyü manevi önderi Dikmen Baba, hem de Bursa'nın İnegöl ilçesindeki Şehitler köyünün manevi önderi Hasan Dede için anlatılmaktadır. Bu ve benzeri kültürlerin Anadolu'da Alevilik, Balkanlarda Bektaşilik sözlü geleneğinde yaşıyor olması, Anadolu'da Alevilik olarak anılan inanış biçiminin neredeyse aynısının Balkanlarda Bektaşilik adı altında yaşanıyor olmasıdır.

Bektaşilik tüm kaynaklarda geçtiği gibi bir tarikat olsa da Anadolu Türkmenlerinin inançlarıyla harmanladıkları yaşam biçimini ifade eder ve yaşam biçimleri, din ve anlayış değişimiyle tamamen farklı hale gelmemektedir. Türklerin Uluğ Türkistan'dan getirdikleri ve İslam inancı ile de yoğrulmaya başlayan "şey" aslında öncül inanışın kalıntılarından ziyade yaşam biçiminin yeni inanış içerisinde sürdürülmesi olarak da görülmelidir. Bu nedenle şamanca, tengrici gibi dini

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

kimliği ifade eden yapılardan ziyade, tanımlamada bunları da kapsayan Türk kültür evrenini incelemek daha anlamlı olacaktır. Zira ilgili toplumun önemli kısmı kırsalda, kadının da sosyoekonomi içerisindeki etkin rolüyle hayvancılık, tarım vb. meşguliyetle yaşam sürdürmektedir. Önemli bir kısmının okur yazar olmadığı düşünülüyorsa, “yeni dinin”, kendine özgü normlarıyla toplumun sosyal ve kültürel yaşamına ne kadar sindiği ve onu ne kadar değiştirdiği, üzerinde durulması gereken bir konudur.

Günümüzde ve yakın geçmişte ideolojik çevrelerde Alevilik hep gündemin ilk maddelerinden biri olmuştur. Özellikle 1970 sonrası sağ ve sol odaklı ayrımın içerisinde sol görüşe daha yakın bir pozisyon alan Aleviler (tamamı değil elbette), günümüzde ise kültürel hayatlarında sürdürdükleri kimi “Asyatik” söylem ve uygulamalarla “Türklüğün özü”, “öz Türk”, “gerçek Türk” gibi tanımlamalarla sağ ve sol ideolojilerden bağımsız şekilde Türkçü zeminde değerlendirilmeye başlamıştır. Cemlerinde Türklerin müziksel kimliğinin öncül çalgısı olan bağlamanın çalınması, okunan deyiş, nefes ve semahların tamamının ve edilen duaların (gülbenk) Türkçe olması (Erol, 2018: 134), yolun öncül ulularından Hoca Ahmet Yesevi’nin meclislerine atıfla kadın ve erkeğin bir arada durması gibi dini pratiklere hamledilebilecek hususlar nedeniyle “Araplaşmamış” Türk Müslüman olarak görülmektedirler. Ayrıca Ocak’ın kitabında alıntılıdığı “Kerbela olmasaydı da Alevilik olacaktı” sözü ve kendi ifadesiyle “Aleviliğin kökeninin ve doğuşunun ne hilafet kavgalarıyla ne bu kavgaların cereyan ettiği mekan ve zamanla uzak yakın en ufak bir ilişkisi yoktur. Alevilik, o zamanlar hiç şüphesiz ki adı bu olmamakla beraber, Hz. Ali kültüründen tamamen uzak bir şekilde 10. Yüzyılda Türklerin İslamiyet’i kabule başlamaları ile birlikte doğan ve gelişmeye başlayan bir sürecin ürünüdür” (Ocak, 2018: 212) yaklaşımı yukarıda açıklamaya gayret ettiğim hususu başka bir açıdan destekler niteliktedir. Zaman içerisinde, kimi yapısal farklılıkları olmakla birlikte Türkmenlik, Kızılbaşlık ve Alevilik olarak da adlandırılmaya başlanan bu yaşam ve kavrayış biçimi, günümüze değin pek çok çalışmanın konusu olmuştur. Devşirme sisteminin etkin kullanıldığı Yeniçeri ocağına katılan gayr-ı Türklerin de Bektaşiliği benimsemesi, bu yola Türklerin dışından katılımın sağlandığı istisnai bir süreci teşkil eder. Bir Türk tarikatı ve yüzyıllar ötesinden uzanan bir Türk kültür koridoru olarak da tanımlanabilecek olan bu yapı, belki de tek gayr-ı Türk yapılanmasını Balkanlarda, Arnavut Bektaşiler ile sağlamıştır. Müslüman Arnavutların sadece bir kısmının Bektaşiliği benimsemiş olmasına karşın Bektaşilik evreninde göz önünde bulunmaktadır. Tetova ya da Türkçe söyleyişle Kalkandelen ilinde 16. Yüzyıldan bu yana faaliyet gösteren Harabati Baba Bektaşi Tekkesi, uzun zamandır, Arnavut olan ve görüşmemizde “ben postnişin değil, dervişim” diyen Abdülmüttalip Bekiri’nin manevi riyasetinde idame olunmaktadır. 2022 yılının Muharrem ayında görüşme için uğradığımız tekkede, matem ayına mahsus Arnavutça metinlerin okunup konu ile ilgili sohbet edildiği bir meclise katılma şansımız oldu. Görüştüğümüz Arnavut kökenli mensuplarının çoğunun Türkçe biliyor olmaları ve birlikte çalıp söylediğimiz Türkçe Muharrem ağıtlarına eşlikleri, Türk kültür çevresine kısmi yakınlıklarına bir delil niteliğindedir. Bu yakınlığın temelinde Müslüman olmaları ve özellikle Bektaşilik ile temaslarının bulunması yatmaktadır. Görüldüğü üzere Arnavutların Bektaşilikle tanışmaları iki ayrı başlıkta ele alınabilir. Birincisi tanışma I. Murat döneminde kurulan Yeniçeri ocağının kendisine manevi pir olarak seçtiği Hacı Bektaş-ı Veli ve benimsediği öğretisi sonucunda ocağa alınan Balkanlı Arnavut devşirmeler ile gerçekleşmiştir (Afmataj, 2009: 47). Bu sürecin

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

günümüzde Arnavutların Bektaşiliği kabulüne ne denli etkisi olduğu hususu önemlidir, zira ikinci tanışmanın gerçekleştiği, Bektaşi babalarının Balkanlardaki faaliyet süreçlerinin, bu coğrafyada yaşayan sayısız halktan sadece Arnavutları etkilemiş olmasına açıklık getirebilecek niteliktedir. Balkanlarda Türk olamayan halklar içerisinde Müslüman olmuş iki yapı öne çıkar. Bunlar Arnavutlar ve Boşnaklardır. Bektaşilik ise Türkler dışında çoğunlukla Arnavutlarla anılmaktadır. Bu benimseyişin sosyal, kültürel, tarihsel ve dini boyutları, uzmanları tarafından etraflıca ele alınmaya değer bir konudur. Ayrıca Boşnak Müslümanların genelde Türkçe bilmiyor olmalarının yanında Arnavut Bektaşilerinin bazılarının Türkçe konuşabiliyor olmaları da Bektaşiliğin bir etkisi olarak değerlendirilebilir zira pek çok defa ifade ettiğimiz üzere bu yolun tüm yazılı kaynakları ve dili Türkçedir†.



Görsel 1. Derviş Abdülmüttalip Bekiri, Harabati Baba Bektaşi Tekkesi Tetova

Özü ve yapısı itibarı ile kentli bir oluşum olan Bektaşilik, Anadolu kırsalında Alevilik olarak yaşamakta ve mensupları kendilerini Alevi-Bektaşi olarak tanımlamaktadır. Köprülü'nün ve Atalay'ın (2015), "köy Bektaşileri" olarak adlandırdığı Aleviler (s. 99), bu ikili adlandırmada Aleviliği önceleyerek öz tanımlama yapmaktadırlar. Melikoff'a (2021) göre 19. Yüzyıla kadar kaynaklarda yer almayan Alevi adlandırması (s. 34), günümüzde belirgin bir kimlik adı olmuştur. Türkiye Alevi Türkmenlerinin neredeyse tamamı aynı zamanda Bektaşi'dirler ancak kendilerini tek bir ifadeyle tanımlamaları gerektiğinde bu ifade genellikle Alevilik olmaktadır. Saha çalışmasında görüşmeler gerçekleştirdiğimiz Makedonya Bektaşileri ise Alevi olmayı reddetmemekle birlikte ilk öz tanımlama ifadesi olarak Bektaşiliği tercih etmektedirler. Kendisinden nefes kaydettiğimiz Atem hanımın bize bir kaç kez "siz Bektaşi misiniz? (kısa bir

† Dili ile Türkçe, müziksel yapısı ile Türk müziği ürünü olan Bursalı Süleyman Çelebi'nin Mevlid-i Şerifi, Makedonyalı Müslüman Arnavutlarca hem çeviri hem bu metin örnek alınarak Arnavutça yazılmış haliyle, Türk müziksel yapısını yoğunlukla çağrıştıran ancak kimi farklılıkların da olduğu bir biçimde, dini bağlamda seslendirilmektedir. Bu konu, yine aynı saha çalışmasına dayalı bir makalede işlenmiştir. (Arslan, 2023: 27-42)

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşî Nefeslerinin İncelenmesi**

sükunetten sonra) Alevi misiniz? soruları, bu iki kavramı belki de çok belirgin olmayan biçimde bağımsız gördükleri kanaatini uyandırmaktadır. Pambo hanımın köy ahalisinden bahsederken “Sünnisi de var, Bektaşisi de” ifadesini de bu bahiste önemli bulmaktayız. Bu durumlardan, söylem olarak Aleviliğin temelde Türkiye Türklerine özgü bir öncelikli öz tanımlama olduğu sonucu çıkabilmektedir. Yeri gelmişken, Osmanlı, Bektaşilik ve Balkanlar söz konusu edildiğinde karşımıza sıklıkla çıkan Türkleşme ve İslamlaşma kavramlarının özellikle Türkleşmek ile ilgili kısmının, insanlar ve halkların değil coğrafyanın demografik kimliğinde gerçekleşen bir değişimi işaret ettiğini vurgulamak gerekmektedir. Gerek Anadolu gerekse Balkanların Türkleşmesi, gerçekleşen askeri, insani başarılar ve fetihler sonucunda Oğuz boylarının bu yerlere akın akın gelişlerini ifade etmek için kullanılmaktadır ve kullanılmalıdır, zira daha önce başka bir soya mensup iken sonradan Türk olma gibi bir sürecin genel manada ve belirleyici ölçekte gerçekleştiğini iddia etmek mevcut tarihsel kaynaklara göre güçtür. “Türkleşme sözcüğü burada mevcut nüfusun dönüşmesini değil, yoğun göçlerle orantısız yapısının değişmesini anlatır. Bir kere dört asır süren kesintisiz savaşlarla nüfussuzlaşmış Anadolu’ya kalabalık Oğuz göçü söz konusudur” (Karatay, 2019: 21). Anadolu’da bu duruma istisna yaratacak örnekler elbette mevcut olabilir ancak günümüzde başka bir soydan gelip Türk üst kimliğini benimseyen hiçbir halkın geldiği kökeni unutmış olması söz konusu değildir. Yani bir Çerkez, Laz ya da Rum’un, Türkçe konuşması, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olması onun Türkleştiği anlamına gelmemektedir, zira tüm bu halklar, geldikleri etnik kökeni, kültürel kimlik ve değerlerini bilmekte ve bildiği kadarıyla da sürdürmektedir. Balkanlarda da Türkleşme, buraya özellikle 14. Yüzyılda yoğunlaşan Türk göçleriyle gerçekleşmiştir. İslamlaşma, elbette başka bir durumu ifade eder. Herhangi bir dinin doğru temsil ve tebliği ile insanlar bireysel hatta kitlesel olarak dinlerini değiştirebilir. Tarihte pek çok farklı örnekte bu, erk zoruyla da gerçekleşen bir süreç olarak karşımıza çıkmaktaysa da balkan Müslümanlığını halen ağırlıklı olarak Türklerin, sonrasında ise Arnavut ve Boşnakların bir kısmının temsil ettiği göz önünde bulundurulduğunda ifade etmeye çalıştığım durum anlaşılabilir olacaktır.

Günümüzde Türkiye’de Bektaşilik her ne kadar kurumsal bir yapıdan ziyade bir kitlesel inanış biçimini temsil ediyor olsa da Balkanlarda Bektaşilik, tekkeleri, kentli ve kırsal mensupları ve gelenekleriyle belirgin bir halde varlığını sürdürmektedir. Türkiye’de ise bu yapı Alevi-Bektaşî adlandırması altında, ancak daha çok Alevilik olarak benzer kurumsallığı sürdürmektedir. Bunun sonucu olarak Türkiye’de Bektaşî müziklerini ele aldığımızda klasikleşmiş, sınıflandırılmış ve Levin’ in (1996) ifadesiyle “dondurulmuş” (s. 8) bir kanonik repertuar karşımıza çıkmaktadır. Buna karşın Alevi müziği yaşayan, gelişen ve değişmeye matuf bir yapıyı temsil eder. Makedonya’da ise Bektaşî müzikleri ya da nefesleri Türkiye’deki Alevi müzikleriyle benzer bir durumdadır. Bundan müphem aklımıza “Türkiye’de Bektaşiler nerede ve nasıl müzik yapmaktadır” şeklinde bir soru gelecek olsa, buna Alevilikten bağımsız bir yanıt vermek güçtür, zira yolun merkezi Anadolu olsa da Nevşehir’in Hacı Bektaş ilçesinde her yıl gerçekleştirilen anmalarda müziklerin Aleviler tarafından yapıldığı kolayca görülmektedir. Bu sorgudan çıkarmaya çalıştığım sonuç Türkiye’de Aleviliğin aynı zamanda Bektaşilik; Bektaşiliğin de aynı zamanda Alevilik olduğudur. Her ne kadar Alevi olup Bektaşî olmayan ya da (varsa) Bektaşî olup Alevi olmayan kişi ve grup olabilecekse de bu iki yapıyı birbirinden ayrı düşünmek mümkün görünmemektedir. Bu ayrıntılı bahsi, yukarıda da belirttiğim gibi Makedonya Bektaşilerinde

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

öncelikli kimlik ifadesi olarak Bektaşiliğin zikredilmesinden dolayı açtım. Bektaşi nefesleri bir tekke müziği türü olarak sınıflandırılmaktadır ve Bektaşilik de kent çevrelerinde teşekkül etmiş bir sûfi yapı olarak kabul edilmektedir. Ancak biz saha çalışmamızda kaydettiğimiz türkülerini kent değil kırsal kabul edilen bir köyden ve kendini Bektaşi olarak tanımlayan kişilerden derledik.

Makedonya’da Bektaşilik daha genel bir başlık olan Balkanlar özelinde değerlendirilebilir zira bu bölge Bektaşiliğinin genelinin tarihsel ve kültürel serüveni bir bütündür. Bulgaristan, Yunanistan, Makedonya ve Kosova Bektaşiliği gibi. İnanışın, yaşam biçiminin, mensuplarının ve önderlerinin büyük çoğunluğunun Anadolu Türklüğüne dayanması bu bütünlüğü sağlamaktadır. Başta Sarı Saltuk gazi olmak üzere, Balkanların çeşitli yerlerine dağılan Türkmen babaları, tüm Balkan Bektaşiliği için yol uluları olarak kabul edilmektedir. Buna karşın her yörenin “daha fazla” benimsediği kişiler elbette mevcuttur. Bu yakınlık ve benimseme, bu uluların kurmuş olduğu tekkeler etrafında şekillenen kültürel söyleme de etki edebilmekte, örneğin okunan nefeslerde geçen adlar, okuyanların bağlı olduğu tekke ulularının adlarıyla değiştirilmektedir.

Balkan Bektaşiliği aslında Trakya’dan başlayan bir kültürel yapıyı kapsamaktadır. Trakya’da halen varlığını sürdüren Bektaşi hareketliliği benzer bir kabulleniş biçimi olarak Balkanlara uzanırken bir yönü de Alevilik kimliğiyle Anadolu’ya bakmaktadır. Yukarıda değindiğim yaşam biçimi olgusu ve Anadolu’ya yayılan Türkmenlerin kent ve kırsaldaki kültürel hayatları içerisinde çeşitlenen Bektaşilik, yüzyıllardır kent ağırlıklı bir kabulle gelişimini sürdürmüş, kırsalda bulunup aynı yaşam biçimini sürdüren diğer Türkmenler ise yaklaşık iki yüz yıldır yaygınlık kazanan bir kimlik olarak Alevi şeklinde adlandırılmışlardır (Melikoff, 2021: 34). Aynı kültür ve inanç kökeninden gelip kırsal ve kentli yaşam tarzları içerisinde çeşitlenerek kimlik kazanan bu iki yapıda, Türkiye’de doğal biçimde kimlik ifadesi olarak Alevi-Bektaşi şeklinde bir adlandırmaya gidilmiştir. Bektaşiliğin bir tarikat, Aleviliğinin ise soydan gelme bir kültürel adlandırma olduğu göz önüne alındığında, Aleviliğin Anadolu’da daha net ve somut bir yapı haline geldiği görülmektedir fakat bu durum elbette Bektaşi aileden gelenlerin büyük çoğunlukla Bektaşi olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Sonuçta Balkanlara göçen Türklerle buraya taşınan bir inanış ve biçimi ve kültür olan Bektaşilik, günümüzde halen dar bir sahada olsa da varlığını sürdürmektedir. Makedonya’da Osmanlı hakimiyeti döneminden kalma tekkelerin pek çoğu günümüzde faaldir. Makedonya Bektaşileri bugün kent merkezlerinde belirgin bir yapıyı temsil etmemekle birlikte “Bektaşi köyleri” olarak anılan köylerde inançları ekseninde yaşam sürmektedir.

Kanatlar Köyü, Saha Gözlemleri ve Nefesler

Kanatlar köyü, Makedonya Bektaşiliği bahsinde, bilenler tarafından ilk akla gelen yerlerden biridir. Saha çalışmamızın önemli kısmını oluşturan Türk köyleri içerisinde Bektaşi oluşlarıyla öne çıkan Kanatlar köyü, Türk, İslam ve Bektaşi uygulamalarının halen canlı olduğu ve ritüel pratikler içerisinde müziksel öğelerin öne çıktığı bir köy olarak ziyaret etmeyi önceden planladığımız bir yerdi. Bektaşilik, Balkan Bektaşiliği ve Kanatlar Köyü Bektaşi örgütlenmesi ile ilgili gerçekleştirilmiş pek çok çalışma, alan araştırmamızın öncül ve ardıl bilgi kaynaklarını da teşkil etmektedir. Bizim bu çalışmada odak noktamız bu köyde icra edilen Bektaşi nefeslerinin

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

müziksel dokusunu incelemek ve genel Bektaşi müziği içerisindeki yeri hakkında yorum yapmaktır. Bunu yaparken elbette sakinlerinin çoğunluğunun kendisini Bektaşi olarak ifade ettiği Kanatlarda ve genelde Makedonya Türklerinde Bektaşiliğin kavranışını, varsa Türkiye ile benzerlik ve farklılıklarını ve genel Alevi-Bektaşi evrenindeki karşılığını da değerlendirmek gerekmektedir.

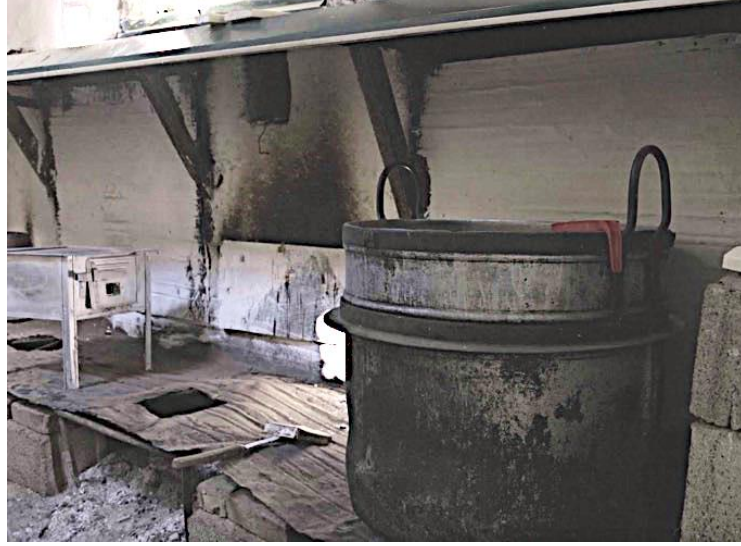


Görsel 2. Nefes defteri (Fotoğraf: Erdem Özdemir)

Köyde bulunan Dikmen Baba Bektaşi Tekkesi, sakinlerinin özel günlerde ziyaret ettiği ve uygulamaların gerçekleştirildiği kutsal bir mekandır. “Bugün Makedonya’da Bektaşi tarikatına bakıldığında Kanatlar’daki Dikmen Baba tekkesinin en fazla destekçiye (cemaate) sahip olduğu görülür. Onlar ayinlerini günümüze kadar birkaç yüz yıl boyunca sürekli olarak uygulayan kişilerdir” (Trayanovski, 2022: 12). Haziresinde Dikmen baba ile pek çok mezarın bulunduğu tekke, özellikle Muharrem ayında kurban kesilip, lokma dağıtılan bir ziyaretgâhtır. Ziyaretimizden yaklaşık bir hafta önce idrak edilen On Muharrem gününde bu tekkenin aşhanesinde pişirilen lokmanın dağıtıldığını saha rehberimizden öğrendik. Köyün ve tekkenin manevi önderliğini sürdüren Veli Baba (Demiroski), eşi Pambo Hanım ve onların yönlendirdiği bir diğer kaynak olan Atem Ali Hanım, törenlerde nefesler okuyan ve bu yönüyle de öne çıkmış kişilerdir. İlk olarak işlettiği bakkal dükkanında ziyaret ettiğimiz Veli babanın oğlu bize köy hakkında genel bilgileri sözlü olarak aktarmış, köyü ve tekkeyi ziyaret edebilmemiz için oğlu

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

Cem Demiroski'yi Çağırıp bize rehberlik yapmasını istemiştir. Şimdi, Kanatlar köyünde yaptığımız görüşmeler ve aldığımız kayıtlar üzerinde duralım.



Görsel 3. Dikmen Baba Tekkesi Aşevi

Kanatlar köyünde kendisinden nefes derlediğimiz iki kadın kaynağın okuduğu türküler; bu yörenin müziği hakkında genel bir kanaate varmamızı sağlayacak nitelikte olmuştur. Tüm Makedonya Türklüğünü kapsayan saha çalışmasının bir bölümünü oluşturan Kanatlar köyü örnelemi, özellikle kadın kaynaklardan ezgi derleme hususunda en az zorlandığımız yer olmuştur. Kaynakların yanına torunları olan bir rehberle gitmek (Cem Demiroski) ilk karşılaşmayı güvenilir kılmıştır fakat ezgi seslendirme hususunda yolumuzu açan öncelikli unsur burada seslendirilen ezgilerin türkü değil “nefes”, gündelik değil “törensel” olmasıdır. Hem dini bir vecibeyi yerine getirme bilinci hem de sürekli tekrarlanan dini törenlerde gerçekleştirilen icralardan sağlanan pratik, kadınların ön planda olduğu müzik odaklı saha çalışmalarında yaşanan kimi zorlukları doğrudan aşmamızı sağlamıştır. Herhangi bir çalgı eşliği olmaksızın sadece vokal tarzda seslendirilen nefesler, iki kaynağın da ayrı mekân ve zamanlarda gerçekleştirilen kayıttta, ellerinde bulunan ve içerisinde nefeslerin sözlerinin yer aldığı bir kitaptan yararlanmışlardır. Her ne kadar farklı coğrafyalarda bulunsalar da Alevi-Bektaşi müziklerinin söz yapısı, tüm mensupları ve kolları birbirine bağlayan en temel varlıktır.

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşî Nefeslerinin İncelenmesi**



Görsel 4. Dikmen Baba Tekkesi

Anadolu'nun en doğusunda bulunan bir Alevi köyü ile Balkanlardaki bir Bektaşî Türkmen köyünde icra edilen nefes ve deyişlerin sözleri aynı havuzdan seçilmektedir. Şiirleriyle bu havuzu besleyen aşık, ozan, baba, dede, Abdal vb. adlarla andığımız şairlerin hemen hepsi Anadolu'da yaşamış ya da doğmuştur ve istisnasız hepsinin ve eserlerinin dili Türkçedir. Pek çoğu sadece şair değil Bektaşilik yolunda temsil kabiliyetine sahip olmuş birer yol ulusu olarak da görülmektedir ve bu nedenle şiirlerine de kutsallık atfedilmektedir. Söz varlığı, Türkiye sahasında da hem Alevi-Bektaşî nefes ve deyişleri arasında hem de farklı yörelerde bulunduğu için farklı müziksel dokuya sahip olan Alevi deyişleri arasında türdeşlik yaratmaktadır (Özdemir, 2021: 77). Türkiye'de icra edilen Bektaşî nefeslerinin sözlerinin Alevi deyişleriyle aynı olmasına karşın üslup, form ve çalgısal tercih neticesinde iki farklı müzikal yapı ortaya çıkmaktadır. Söz yapısının benzer olmasına rağmen özellikle Orta ve Doğu Anadolu Alevi deyişleriyle, Akdeniz ve Ege kıyılarında yaşayan bir diğer Alevi Türkmen grup olan Tahtacıların müzikleri de belirgin farklılık içermektedir. Sonuç olarak Bektaşî edebiyatı başlığı altında ele alabileceğimiz bir söz dağarının varlığından bahsedilebilir. Müziksel açıdan ise durum farklı işleyebilmektedir.

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**



Görsel 6. Dikmen Baba Tekkesi

Herhangi bir milli kültür dairesinde varlık gösteren herhangi bir zümre, adları ve temel doktriner kaynakları ne olursa olsun yaşadıkları kültür evreninin birer parçası ve tamamlayıcısıdır. Örneğin Aşık müziği olarak adlandırdığımız icra üslubu ve ezgi dağarı, aşıkların bulunduğu yörelerin müziklerinin bazen sözel doku bazen de performans türüyle özellik kazanmış bir alt grubudur. Benzer şekilde Erzincan Alevi Türkmenlerinin müziği de Erzincan'ın genel müziksel yapısından farklı değildir. Bu bağlamda Balkanlarda Bektaşi Türkler tarafından icra edilen müzik de Rumeli ya da Balkan Türk müzikleri genel başlığının altında değerlendirilmesi gereken kültürel unsurlardır. Yani Makedonya Türklerinin müziklerini ele aldığımızda Kanatlar Köyünde icra edilen nefeslerle, İştîp'in Şaşvarlı köyünden bir Yörük (Sünni) kadın kaynaktan derlediğimiz türkülerin müziksel benzerliğinin olması bizi şaşırtmadığı gibi müziğin coğrafi olmaktan öte milli kültür ile ilgili bir yapı olduğu yönündeki düşüncelerimizi de pekiştirdi. Ancak elbette Bektaşilik Türk kültürü içerisinde ve de müziğin etkin rol oynadığı ayrı bir kültürel koridor olduğu için çeşitli farklılıkların olmaması da düşünülemez.

Kanatlar Köyünde kaynaklardan derlediğimiz nefeslerden biri, Derviş Ali adında bir 18. Yüzyıl Bektaşi şairine ait. Türkiye'de de farklı ezgilerle seslendirilen bu eser, Kanatlar Köyü'nde aşağıdaki gibi icra edilmektedir.

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşî Nefeslerinin İncelenmesi**

AĞLAYA AĞLAYA GELDİK MURADA

Söz: Derviş Ali - Ezgi: Anonim
Yöre : Makedonya Kanatlar Köyü
Kaynak: Pambo Demiroski

Derleyen: Erdem Özdemir & Cüneyt Arslan
Derleme Tarihi: Ağustos 2022
Notaya Alan: Erdem Özdemir

♩ = 100

Ağ la ya ağ la ya gel dik mu ra da hü Ağ la ya ağ la ya
gel dik mu ra da Ver bi zim mu ra dı
Şah Hı dır ba ba dost Dik men ba ba
Ver bi zim mu ra dı Şah Hı dır ba ba
dost Dik men ba ba

Senin dervişlerin semahı döner
Pişirmiş özünü kazanda kaynar
Hakikat kanisin çerağın yanar
Ver bizim muradı Hıdır Baba
Dost Dikmen Baba

Dergahına geldim ben derviş oldum
Hakikat madenin ben anda buldum
Tuttular elimden imana geldim
Ver bizim muradı Hıdır Baba
Dost Dikmen Baba

Derviş ol ey kardeş düşme inade
Safi kıl gönlünü olasin sade
Benliği terk etmiş varmış murade
Ver bizim muradı Hıdır Baba
Dost Dikmen Baba

Şekil 1. Ağlaya Ağlaya Geldik Murada

Türkünün ses skalası, hüseyini makam dizisinin işlendiği, mikrotonal bir yapıdadır. Bu yapı Türk Halk müziğinin temel dizilerinden biri olarak kabul edilmektedir (Ayas, 2018: 38). Makedonya Türkleri her ne kadar başta Akordeon gibi tampere sistemin etkin olduğu çalgılarla yüzyıllardır işitsel bir süreç yaşamış olsa da mikrotonal aralıklara hakimiyetleri bir kültürel izolasyonun sonucu olarak görülmelidir. Kırsalda ya da merkezden uzakta ve geleneksel şartlarda yaşam süren kitlelerin, kanonik süreçlerden etkilenme oranı düşüktür. Özellikle doğduğu andan itibaren ninnilerle, oyun şarkılarıyla, türkülerle, ilahilerle ve dinlenen bu esvapta müziklerle, müziksel belleğe yer etmiş aralıklar, amatör ve yaş almış, yani müzisyen olmayan insanlar için

***Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşî Nefeslerinin İncelenmesi***

kolay değişmez, aslında hiç değişmez. Sistematik bir kanon sürecinden sonra, yeni nesillerde istenilen sonuca ulaşılabilir ancak sahada gördüğümüz kişilerin hiçbirinde böyle bir etki görmedik. Makedonya alan araştırmasında kırsalda derlediğimiz hemen tüm ezgilerde ses sisteminin Türkiye’den farksız şekilde işlenmekte olduğuna tanıklık etmiş bulunmaktayız. Herhangi bir çalgı eşliği olmadan[‡] müziksel belleklerinde var olan bu aralıkları vokal olarak aktarmış olmaları, yukarıda da değindiğimiz etkili bir müzikal kanon sürecinden geçmemiş olmalarına da bağlanabilir. Türkü bu haliyle herhangi bir Anadolu Türk ezgisinden farklı değildir.

Bir diğer benzerlik ise icra biçimidir. İki farklı zaman ve mekânda kaydettiğimiz iki kaynak da aynı nefes defterinin farklı kopyalarına bakarak, farklı şiirleri, yukarıdaki ezgiyle seslendirmiştir. Türkiye’de Aşıkların icra biçimlerinde sıkça karşılaştığımız, uygun herhangi bir söze hazırda bulunan ezginin döşenmesi durumu burada da geçerli. Bu uygulamanın şartlarından biri, şiir ve müziğin metrik yapılarının uygunluğunu bilmektir. Kaynakların bu hususta belirli bir müziksel düzeyde olduğunu görmüş bulunmaktayız.

Aşağıda paylaşacağım diğer üç nefes de benzer şekilde Türk müziği ses sistemine uygun biçimde, ancak Rumeli Türkülerinin genel ezgisel yapısı içerisinde seslendirilmiştir. Türkülerin sözleri yine Türk, Alevi-Bektaşî ozanları, Pir Sultan Abdal (16.yy) ve Genç Abdal’a (19.yy) aittir. Birinin sözlerinin sahibi ise bilinmemektedir.

[‡] Kanatlar Köyü Bektaşiliği ile ilgili gerçekleştirilen çalışmalarda burada nefesler okunurken çalgı eşliği olmadığı ifade edilir. Biz Veli Baba’ya bu soruyu sordumuzda “varmış eskiden, şimdi olmuyor” yanıtını aldık. Görüşmenin devamında ise nefesleri çalgısız okuruz şeklinde bir ifade kullandı. Nefeslerin çalgı eşsiksiz icrasının bir usul olmadığı, bu durumun pek çok Makedonya Türk köyünde olduğu gibi burada da çalgı çalan, eğitimini veren ve devamlılığı sağlayan birlerinin ya da kurumsal bir yapının olmamasından kaynaklandığı ve zamanla buna alışılmış olduğu kanaatimizi ifade edelim.

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

YOL İÇİNDE YOL SORARSAN

Söz: Pir Sultan Abdal - Ezgi: Anonim
Yöre: Makedonya - Kanatlar Köyü
Kaynak: Pambo Demiroski

Derleyen: Erdem Özdemir & Cüneyt Arslan
Derleme Tarihi: Ağustos 2022
Notaya Alan: Erdem Özdemir

♩ = 100

Yol i çin de yol so rar san Yol i çin de

yol so rar san Yol Mu ham med A li nin dir

Din Mu ham med A li nin dir Yet miş i ki

dil i çin de yet miş i ki dil i çin de

dil Mu ham med A li nin dir yol Mu ham med A li nin dir

Kani bizden evvel gelen
Beş vakit daima kılan
On parmağı rahman olan
El Muhammed Ali'nindir.

Varma cahilin yanına
Uğrarsın çerhin seline
Lanet Yezid'in canına
Din Muhammed Ali'nindir

Cennet kapısı açıldı
Misk ü amberler saçıldı
Bağ ü bağçede açıldı
Gül Muhammed Ali'nindir

Söyler Pir Sultanım söyler
Hakkın birliğini birler
Doğmuş aleme parıldar
Nur Muhammed Ali'nindir.

Şekil 2. Yol İçinde Yol Sorarsan

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

Muhammed Ali Kuluyuz

Yöre: Makedonya/Kanatlar Köyü
Kaynak: Pembo Demiroski

Derleyen: Erdem Özdemir & Cüneyt Arslan
Derleme tarihi: Ağustos 2022
Notaya Alan: Cüneyt Arslan

Mu ha med A li ku lu yuz Ha cı Bektaş bül bü lü

yüz Ba lım Sul ta nın gü lü yüz Bek ta şı ler

der ler bi ze

Evvel Hacı Bektaş Veli
Balım Sultan kurdu yolu
Dile geldi Muhammed Ali
Caferiler derler bize

Ben pirime döndüm yüzümü
İmamlardır Balım Sultan
Dile geldi Muhammed Ali
Kızılbaşlar derler bize

Şekil 3. Muhammed Ali Kuluyuz

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşî Nefeslerinin İncelenmesi**

DERVİŞ OLDUK TEKKEDE

Söz: Genci Abdal - Ezgi: Anonim
Kaynak: Atem Ali

Derleyen: Erdem Özdemir & Cüneyt Arslan
Derleme tarihi: Ağustos 2022
Notaya alan: Erdem Özdemir

♩ = 100

Der viş ol duk tek ke de
ol hü da nın yo lun da Ol hü da nın yo lun da
Ha cı yız biz Mek ke de
Ha ne da nın yo lun da Ha ne da nın yo lun da

Müslümanın şanıyız
Biz kulu kurbaniyız
Kafirin düşmanıyız
Mustafa'nın yolunda

Biz faniyi nideriz
Gördüğümüz' örteriz
Hak'k'a doğru gideriz
Murtaza'nın Yolunda

Biz yalanı kovmuşuz
Fenâ şeklin soymuşuz
Gerçeklere uymuşuz
Evliyanın yolunda

Hakka benzer halimiz
Perhiz tutar dilimiz
Gayre varmaz elimiz
Hak Rıza'nın yolunda

Genci Abdal biçare
Biz aşğz didare
Söylemeyin ağıyare
İllallah'ın yolunda

Şekil 4. Derviş Olduk Tekkede

Sonuç

Çoğunlukla saha çalışması çıktıkları, gözlem, yorumlama, mukayese ve tarihsel kaynak taraması üzerine inşa etmeye çalıştığım bu yazıya ilişkin çıkardığım sonuçlar aşağıdaki gibidir. Türkiye'de kentli ve Türk Sanat Müziği üslubu ile icra edilen Bektaşî müziklerinin kanonik bir repertuar halinde bulunmasına karşın, Kanatlar Köyünde çalgısız ve Türk Halk Müziği icra töresince söylenen ve bu yönüyle de Türkiye'deki Alevi deyişlerinden farklı olmayan nefeslerin yeniden inşa süreci canlıdır. Makedonya Türklerini kentli ve kırsal bağlamda ayrı ayrı değerlendirdiğimizde türdeş bir kültürel yaşam tarzına sahip oldukları görülmüştür. Bu türdeşlik ezgisel belleklerinde de hakimdir. Bektaşî Türklerin kullandığı ezgiler farklı köylerdeki Bektaşî olmayan Türklerin kullandıklarından dizi ve ezgisel kurulum açısından farklılık arz

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

etmemektedir. Buna karşın ritüel bağlamda icra edildiklerinden dolayı Bektaşi nefeslerinin sözlerinde hâkim olan, yolun söylem ve terminolojisi farklıdır. Türklerin yaşadığı Şaşvarlı, Dorfulu, Bekirli, Aşağı Banisa, Konçe vb. diğer kırsal bölgelerde müziğe eşlik eden sözler genellikle anonim halk şiirinin temel formu olan mâni şeklindedir ancak Kanatlar Köyü Bektaşi nefeslerinin sözleri aşık şiiri formundadır. Bu sözel doku, tür ve şekil olarak Türkiye Alevi-Bektaşilerinin kullandıkları ile benzerlik hatta aynılık gösterir. Benzer şekilde Makedonya Türklerinin müziksel dağarı ve ses varlığı, Türkiye Türklerinininkiyle de büyük oranda örtüşmektedir. Bu müziksel örtüşme sadece İstanbul'un Batısından başlamamakta; Bektaşilik koridoru ile Orta ve Doğu Anadolu'ya kadar uzanmaktadır. Bunu, Türk Kültürü içerisinde bir alt kültürel yapı olarak da değerlendirebileceğimiz Bektaşiliğin söylem koridorunun izolasyonu sağlamıştır. Daha genel manada ise ortak tarihsel ve kültürel köken, hiç kopmayan iletişim, başta bağlama olmak üzere ortak kullanılan çalgılar ve yayın organları üzerinden gerçekleşen dinleme pratikleri, bu devamlılığın temel nedenleri arasındadır.

Makedonya Bektaşi Türklerinin, Türkiye'deki Alevi-Bektaşilerden farklı şekilde, Bektaşiliği öncelikli kimlik olarak benimsemeleri, Aleviliğin bir kimlik söylemi ifadesi olarak bu sahaya etkin biçimde girmemiş olduğunu göstermektedir. Bunun temel nedeni ise Aleviliğin, Türkiye'de Bektaşiliğe nazaran daha yakın dönemde yaygınlaşmış bir adlandırma olması ve Makedonya Türklerinde bir kimlik ifadesi olarak benimsenecek kadar yaygınlık kazanmamış olmasıdır. Köprülü, Atalay ve Melikoff'un kabul ve ifade ettiği, Bektaşiliğin kentli Aleviliğin kırsal bir yapı ve tanımlama olması durumu, Makedonya Türkleri özelinde geçerli değildir zira her iki bağlamda da mensupların, tek bir kimliği benimsedikleri, bununla birlikte kırsalda sürdürülen Bektaşilik eksenli kültürel yaşamın, Türkiye'deki Alevilikten bir farkı olmadığı tespit edilmiştir. Türkiye'de resmî olarak sürdürülen, tekke odaklı bir Bektaşilik olmadığından Makedonya'daki etkin Bektaşi tekkeleri ile bir kıyaslama imkânı olmamıştır. Fakat Türkiye Aleviliği ile Makedonya kırsalında sürdürülen Bektaşiliğin aynılığını destekler nitelikte, Türkiye'de Cem Evi olarak görülen yapıların benzerlerinin Makedonya'da tekke olarak görüldüğü ve ziyaret ettiğimiz Dikmen Baba Tekke'sinin iç ve dış görünümü, imkanları ve kullanış biçimi açısından Cem Evlerinden farklı olmadığı tespit edilmiştir. Aynı durum Tetova'daki Harabati Baba Tekkesi için geçerli değildir zira bu yapı büyüklüğü, iç ve dış avluları ve zaviyeleri ile Türk tekke yapısının tüm özelliklerini ve ihtişamını göstermektedir.

Öz tanımlamada üst kimlik olarak Türk, sonrasında ise Türkmen, Yörük, Karamanlı ve Bektaşi gibi Anadolu Türklüğünden farklı olmayan ifadeleri benimseyen; ayrıca yaşam ve düşünce biçimi açısından Türkiye'nin "ileri kültür uçları" olan Balkan ve özelde Makedonya Türklüğü, tüm kültürel sahalarda olduğu gibi müzik alanında da derinlemesine gerçekleştirilecek yeni çalışmalara ihtiyaç duymaktadır.

Kaynakça

**Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşi Nefeslerinin İncelenmesi**

Afmataj, L. Bektaşiliği, A., Başlangıcı, G., & Durumu, G. (2009). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Arslan, C. (2023). Balkanlarda Arnavutça Mevlit İcrasının Makam Kullanımı Bağlamında Değerlendirilmesi: "Kuzey Makedonya-Gostivar Alan Araştırması Örneği. Etnomüzikoloji Dergisi, 6(1), 27-42.

Atalay, B. (2015) Bektaşilik ve Edebiyatı, Ötüken Yayıncılık, İstanbul

Ayas, G. (2018). Müziği boğan gürültü: İdeolojinin kısılcındaki" Musiki". İthaki Yayınları.

Balat, G. (2019). Makedonya-Kanatlar Köyünde Söylenen Nefeslerde Hacı Bektaş-ı Velî. *Balkanlarda Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları*, 1(1), s. 34-45.

Çelik, M.B. Çağdaş Türk Dünyası, Nobel yayıncılık, Ankara

Erol, A. (2009). Müzik üzerine düşünmek. Bağlam.

Gölpınarlı, A. (1963). Alevî-Bektâşî: nefesleri.

Hamzaoğlu.Y. (2010) Balkan Türklüğü (Cilt I). Üsküp: Logos, s. 36-37.

Karatay, O. (2017). Türklerin Kökeni, Kripto Kitaplar.

Levin, Theodore Craig. 1996. The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York). Bloomington: Indiana University Press.

Melikoff, I. (2009). Uyur idik uyardılar: Alevilik-Bektaşilik araştırmaları. Demos yayınları, İstanbul

Ocak, A. Y. (2018). Türk Sufiliğine Bakışlar: Türkiye'de Tarihin Saptırılması Sürecinde. İletişim Yayınları.

Ocak, A. Y. (2021). Sarı Saltık: Popüler İslâm'ın Balkanlar'daki Destanî Öncüsü, Alfa Yayınları, İstanbul

Ong, W. J. (1995). Sözlü ve Yazılı Kültür, çev. Sema Postacıoğlu, Banon Yayınları, İstanbul.

Özdemir, E. (2021) Hacı Bektaş Kitabı, Bektaşî Nefeslerinin Türk Halk Ve Sanat Müzikleri Açısından İncelenmesi, İhlamur Kitap, Kayseri, s. 67-74

Treyanovski, V. (Çev. Selda Ahmed) Kanatlarda Bektaşi Tarikatı, Studenski Servis, Üsküp

Görüşmeler

Cem Demiroski, *Ağustos 2022, Kanatlar Köyü*

***Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde
Bektaşiliğin ve Bektaşî Nefeslerinin İncelenmesi***

Veli Demiroski, *Ağustos 2022, Kanatlar Köyü*

Pembo Demiroski, *Ağustos 2022, Kanatlar Köyü*

Atem Ali, *Ağustos 2022, Kanatlar Köyü*

Abdulmuttalip Bekiri, *Ağustos 2022, Tetova (Kalkandelen)*

www.etnomuzikoloji.org.
etnomuzikolojidernegi@gmail.com