



II. ULUSLARARASI
DANS VE MÜZİK
ARAŞTIRMALARI
SEMPOZYUMU

18-22 Ekim 2016
Trabzon, TÜRKİYE

"Bellek ve Kültürel Miras"

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
DEVLET KONSERVATUVARI

SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ SYMPOSIUM PROCEEDINGS

KARADENİZ TECHNICAL UNIVERSITY
STATE CONSERVATORY

2nd INTERNATIONAL
MUSIC AND DANCE
STUDIES SYMPOSIUM

18-22 October 2016
Trabzon, TURKEY

"Memory and Cultural Heritage"



KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
DEVLET KONSERVATUVARI

Karadeniz Technical University
State Conservatory

2. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS ARAŞTIRMALARI
SEMPOZYUMU

2ndInternational Music and Dance Studies Symposium

“BELLEK VE KÜLTÜREL MİRAS”

“Memory and Cultural Heritage”

18-22 EKİM (October) 2016

Trabzon/ Türkiye

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Jim Samson (İngiltere)
Prof. Dr. Lars-Christian Koch (Almanya)
Prof. Dr. Mehmet Öcal Özbilgin (Türkiye)
Prof. Dr. Razia Sultanova (İngiltere)
Prof. Dr. Rusudan Tsurtsumia (Gürcistan)
Prof. Dr. Selena Rakocevic (Sırbistan)
Prof. Songül Karahasanoğlu (Türkiye)
Prof. Şefika Şehvar Beşiroğlu (Türkiye)
Doç. Dr. Abdullah Akat (Türkiye)
Doç. Dr. Ali Tan (Türkiye)
Doç. Dr. Belma Kurtişoğlu (Türkiye)
Doç. Dr. Gonca Girgin (Türkiye)
Doç. Dr. Uğur Türkmen (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Merve Eken Küçükaksoy (Türkiye)
Dr. Caroline Bithell (İngiltere)
Dr. Hande Sağlam (Avusturya)
Dr. Susanne Ziegler (Almanya)

Düzenleme Kurulu

Prof. Dr. Osman Bektaş (Onursal Üye)
Doç. Dr. Abdullah Akat
Yrd. Doç. Dr. Merve Eken Küçükaksoy
Yrd. Doç. Ayşegül Ergene
Yrd. Doç. Tuncer Önder
Öğr. Gör. Dr. Alper Akgül
Öğr. Gör. Gökhan Altınbaş
Arş. Gör. Emrah Ergene
Okutman İlhan Barutcu
Okutman Eylem Derçin
Uzman Mustafa Aydın
Uzman Murat Burçin Derçin

Düzenleyici Eş-Başkanlar

Doç. Dr. Abdullah Akat
Yrd. Doç. Dr. Merve Eken-Küçükaksoy

Sekretarya

Arş. Gör. Emrah Ergene

Scientific Committee

Prof. Dr. Jim Samson (UK)
Prof. Dr. Lars-Christian Koch (Germany)
Prof. Dr. Mehmet Öcal Özbilgin (Turkey)
Prof. Dr. Razia Sultanova (UK)
Prof. Dr. Rusudan Tsurtsumia (Georgia)
Prof. Dr. Selena Rakocevic (Serbia)
Prof. Songül Karahasanoğlu (Turkey)
Prof. Şefika Şehvar Beşiroğlu (Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Abdullah Akat (Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Ali Tan (Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Belma Kurtişoğlu (Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Gonca Girgin (Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Uğur Türkmen (Turkey)
Asst. Prof. Dr. Merve Eken Küçükaksoy (Turkey)
Dr. Caroline Bithell (UK)
Dr. Hande Sağlam (Austria)
Dr. Susanne Ziegler (Germany)

Organization Committee

Prof. Dr. Osman Bektaş (Honorary Member)
Assoc. Prof. Dr. Abdullah Akat
Asst. Prof. Dr. Merve Eken Küçükaksoy
Asst. Prof. Ayşegül Ergene
Asst. Prof. Tuncer Önder
Lecturer Dr. Alper Akgül
Lecturer Gökhan Altınbaş
Res. Assist. Emrah Ergene
Instructor İlhan Barutcu
Instructor Eylem Derçin
Instructor Mustafa Aydın
Instructor Murat Burçin Derçin

Organization Co-Heads

Assoc. Prof. Dr. Abdullah Akat
Asst. Prof. Dr. Merve Eken-Küçükaksoy

Secretariat

Res. Assist. Emrah Ergene

Editörler:

Abdullah Akat

F. Merve Eken Küçükaksoy

Kapak tasarım:

Emrah Ergene & Tuncer Önder

Sayfa tasarım ve düzenleme:

Emrah Ergene

ISBN:

978-605-2271-01-8

Trabzon 2017

İÇİNDEKİLER - CONTENTS

ÖNSÖZ	i
PREFACE	iv
Agat, Selma	1
Kırım Tatar Türklerinin Halk Dansı Kaytarma <i>Folk Dance of Crimean Tatar Turks, Kaytarma</i>	
Akın, Ömer	8
Kültürel Bellek Bağlamında Maçka Yöresinde Kalandar Kutlaması <i>Kalandar Celebration in Maçka Region in the Context of Social Memory</i>	
Aksu, Cahit	17
Cumhuriyetin İlk Yıllarındaki Toplumsal ve Kültürel Değişimin M. Zati Arca Bey'in "Talim-i Kıraat-i Mûsikî" İsimli Eserindeki Okul Müziği Şarkılarına Yansıması <i>The Reflection of Social and Cultural Change When Early Years of Republic Period to School Songs in the Work of Art Named "Talim-İ Kıraat-İ Mûsikî" of M. Zati Arca Bey</i>	
Aydar, Deniz	29
Türk Müziği Tarihinin Oluşumunda Kültürel Kimlik <i>Cultural Identity in Formation of Turkish Music History</i>	
Caferova, Ayten	36
Nahçıvan Halayları ve Düğün Nağmesi "Hahışta"lar <i>Nakhchivan Halayes and Wedding Ritual Song: Hakhishtas</i>	
Canyakan, Seyhan – Kutluk, Fırat	42
Müziğe Verilen Duygusal Tepkide Zaman-Mekan Etkenleri <i>Space and Time Factors in Emotional Response to Music</i>	
Chkheidze, Tamar	67
Kilise Çoksesliliğinde Cantus Firmus'un Rolü ve Etkisi <i>The Role and Function of a Cantus Firmus in the Church Polyphony</i>	

Çaycı, Merve Şule – Kutluk, Fırat	80
Sinemada “Kötü Adam” ve Müzik: Film Karakterleri ve Klasik Müzik İlişkisi <i>Music and “Villain” in Movies: The Relationship between Movie Characters and Classical Music</i>	
Demir, Gonca	87
Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS’nin Eğitsel/Öğretisel Uygulamalara Aktarım/Adaptasyon Süreçlerinde Kullanılması Öngörülen Modeller: KayPENTAX®: Ses-Eşleme Model 5127. <i>The Models Projected to be Used in the Transfer/Adaptation Process of Turkish Folk Music Phonetic Notation System/TFMPNS to Educational/Doctrinal Applications: KayPENTAX®: Sona-Match Model 5127.</i>	
Dinçer, Zehra – Sazak, Nilgün	106
Gösteri Sanatlarının En Renkli Dansçıları; Kastamonu Köçekleri <i>The Most Colourful Dancers of Performing Arts; Dancer Boys of Kastamonu</i>	
İmrani, Refik	131
Sümer Kil Tablolar Üzerinde Müzisyen ve Dansçıların Resimleri Hangi Kültüre Aittir? <i>Which Culture Owns the Pictures of Musicians and Dancers on Sumerian Clay Tablets?</i>	
Kahveci, Onur	144
Gelenekselden Küre-yerele Laz Müziği <i>From Traditional to Glocal: Music of Laz</i>	
Kaya, Emrah	154
Kürtün Vadisinde Yaşayan Geleneksel Müzik Kültürü ‘Ketençukuru Kuzgun ve Arslancık Köyleri Örneği’ <i>The Traditional Music Culture Living at ‘Kürtün Valley’ with the Samples of ‘Ketençukuru, Kuzgun and Arslancık Villages’</i>	
Keleş, Ali	172
Alevi Uyanışını Kayıtlı Müzik Yoluyla Okumak <i>Reading the Alevi Revival Through Recorded Sound</i>	

Kurtişoğlu, Belma	190
Müzikal Hafıza ve Etki: Bulgaristan'da Türkçe Konuşan Topluluklar <i>Musical Memory and Affect: Turkish speaking people in Bulgaria</i>	
Kurtuldu, M. Kayhan	200
Müzik Öğretmeni Adaylarının Geleneksel Müziklerin Otantik ve Çağdaş Yaklaşımına Çokseslendirilmesine Yönelik Görüşleri (KTÜ Örneği) <i>Opinions of the Candidate Music Teachers About Harmonizing of Traditional Music with Authentic and Modern Approaches</i>	
Küçük, İdris Ersan	215
Artvin Halk Oyunlarının Resmi İdeoloji Bağlamında İncelenmesi <i>Analysing of Artvin Folk Dances in the Context of Official Ideology</i>	
Küçükebe, Murat	226
Çalgı Yapım Geleneği Açısından Tarihsel Referansın Önemi: Yapısal İnceleme İçin Bir Yöntem Önerisi <i>The Significance of Historical Reference in Terms of Organology: A Method Proposal For Structural Analysis</i>	
Lomsadze, Teona	246
Gürcü ve Estonya Müziği Uyanışındaki Bazı Sıradışı Özellikler <i>Some Peculiarities of Georgian and Estonian Folk Music Revival</i>	
Managadze, Khatuna	253
XIX. Yüzyılda Lent Chants (Büyük Perhiz) İlahilerinin Gürcü El Yazmaları <i>The Lent Chants in Georgian Notation Manuscripts of XIX century.</i>	
Özbilgin, Mehmet Öcal– Stamos, Antonios	262
Türk -Yunan Kültürel Belleğinde İzmir Geleneksel Dansları <i>Traditional Dances of İzmir in Turkish-Greek Cultural Memory</i>	
Özdemir, Erhan	278
Ruzbanın Yapısal Özellikleri ve Çalım Teknikleri <i>Ruzba's Structural Features and Performance Techniques</i>	

Öztürk, Serkan	294
Ses Eğitiminde Kültürel Belleğin Korunması <i>Conservation of Cultural Memory in Vocal Training</i>	
Rakočević, Selena	299
Dans ve Bellek üzerine Alan Araştırması: Epistemolojik Konular <i>Field Research of Dance, and Memory: Epistemological Issues</i>	
Samson, Jim	314
Echo'nun Gizli Sesi: Müzik ve Göç Hikayeleri <i>Echo's Secret Voice: Stories of Music and Migration</i>	
Şahin, Mustafa	322
Türk Halk Oyunları Türlerine Göre Oyun Tekniği Dersi Öğretimi <i>Teaching Dance Techniques in Different Genres of Turkish Folk Dances</i>	
Şahin, Nevin	344
Sahnedeki Semazen: Kültürel Miraslaşma Sürecinde Mevlevilik <i>Whirling Dervish on Stage: Mevlevi Sufism in the Process of Heritagification</i>	
Tan, Ali	357
19.-20. Yüzyıllarda Görülen Kültürel Değişimin Ney Yapım Tekniklerine Etkileri <i>The Impacts of the Cultural Changes which Occurred in the 19th and 20th Century, on the Ney Production Technics</i>	
Tsurtsunia, Rusudan	363
Kültürel Hafıza ve Gürcistan'ın Müzikal Kimliği <i>Cultural Memory and the Georgians' Musical Identity</i>	
Tuncel, Özge Şen – Tuncel, Emrah	370
Türk Müzik Tarihinde Modernleşme ve Kanto <i>The Modernisation and Canto In The History Of Turkish Music</i>	

Turunç, Ahmet Serhat	379
TRT Repertuarına Girmiş Azerbaycan Eserlerindeki Notasyon Problemleri <i>The Notation Problems of the Azerbaijan Musical Works in the TRT Repertoire</i>	
Türkmen, Emel Funda	398
Kültürel Belleğin Oluşması ve Aktarımında Genel Müzik Eğitiminin Rolü <i>The Formation of the Cultural Memory and the Role of the General Music Education in theTransmission</i>	
Türkmen, Uğur	410
Kültürel Belleğin Oluşumunda Psikolojik Etkenler-Emirdağı Birbirine Ulalı Türküsü Örneği <i>Psychological Factors in the Formation of Cultural Memory Case Study of "Emirdağı Birbirine Ulalı"Turkish Folk Song</i>	
Yavuz, Serap Yolcu	434
Erken Cumhuriyet Döneminde Yeni Yurttaş Kimliğinin İnşasında Müziğin Yeri <i>The Place of Music in the Making of New Citizen Identity at Early Republican Era</i>	
Yavuz, Şahinde	445
Diyasporik Kimliğin İnşasında Kültürel Temsiller: Kırım Tatar Düğünleri Örneği <i>Cultural Representations in the Construction of Diasporic Identities: The Example of Crimean TatarWeddings</i>	
Yetkin, Sabri –Özyol, Selim	463
Küçük ve Büyük Menderes Havzalarında Oturak Havaları ve Zeybek Dansları İçindeki Yeri <i>"Oturak Havaları" in "Küçük Menderes" and "Büyük Menderes" Watersheds and its Place in "Zeybek"Dances</i>	
Yıldız, Dilber – Sarıoğlu, Esin	482
TekirdağYöresi Gelenekleri ve Müzik Kültürü <i>Music Culture and Local Traditions of Tekirdağ</i>	

ÖNSÖZ

Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından birincisi 2012 yılında düzenlenmiş olan, II. Uluslararası Müzik ve Dans Araştırmaları Sempozyumu *Bellek ve Kültürel Miras* ana başlığı altında 18 - 22 Ekim 2016 tarihleri arasında Trabzon'da KTÜ Osman Turan Kültür ve Kongre Merkezi'nde düzenlendi.

Sempozyumda, toplumların analizinde en etkili araçlardan olan müzik ve dansın kültürel kimliğin inşasında ve aktarımında önemli ifade biçimleri olarak karşımıza çıkmasından hareketle, müzik ve dans çalışmaları ile bellek ve kültürel miras arasındaki yakın ilişkiye dikkat çekmek istedik.

Kültür, bellek, miras ve kimlik kavramları birbirleriyle iç içe düşünülebilir ki kültür, kolektif bir hafıza ve şüphesiz gelenekle bağlantılı bir kavramdır. Kültürel bellek, toplum içindeki ortak değerlerin, alışkanlıkların ve yaşam biçimlerinin aktarılmasındaki en önemli unsurlardan birisidir. Özellikle müzik ve dans açısından bakıldığında son dönemlerde disiplinler arası bir yaklaşımla ele alındığı görülmektedir.

Bu bağlamda Bellek ve Kültürel Miras'ın müzik ve dans ile ilişkisinin tüm toplumsal ve kültürel yapılar içinde, bilim insanları tarafından tartışılmış ve farklı disiplinlerden, geleneklerden veya farklı ülkelerden araştırmacıların bakış açılarıyla değerlendirilmiştir. Nitelikli bir iletişim köprüsü oluşturduğu görülen sempozyuma Türkiye'nin yanı sıra aralarında İngiltere, Almanya, Avusturya, Sırbistan, Yunanistan, Gürcistan ve Azerbaycan gibi ülkelerden gelen 67 araştırmacı katılım gösterdi. Sempozyumun Davetli konuşmacısı Berlin Fonograf Arşivi Müdürü Prof. Dr. Lars-Christian Koch ilk gün *Kültürel Belleğin Müzik Özelinde Belgelenmesi ve Temsili* başlıklı bir sunum gerçekleştirdi. Sunumunda arşiv kayıtlarından örnekler göstererek, son dönem belgeleme yöntemlerinden ve dijitalleştirme çalışmalarından bahsetti ve bu çalışmaların temsil açısından önemini vurguladı.

Sempozyum süresince *Bellek ve Kültürel Miras* ana başlığı ile bağlantılı olarak toplumsal ve kültürel değişim, popüler kültür, müzik eğitimi, göç ve diaspora çalışmaları, müzik ve dans arşivciliği, kültürel kimlik, müzikal bellek, alan araştırmaları gibi konular başlığında toplam 19 oturum gerçekleşti. Oturumların yanı sıra Prof. Şefika Şehvar Beşiroğlu'nun moderatörlüğünde *20. Yüzyılda Ulusal Kimliklerin İnşa Süreçlerinde Müziğin Yeri ve Rolü*, Prof. Songül Karahasanoğlu'nun moderatörlüğünde *Gelenğin Aktarımında Metalaşan Müzikler Üzerine Örnek Vaka İncelemeleri* başlıklı paneller gerçekleştirildi. Ayrıca, Karadeniz'in danslarından birisi olan Horon konusunda gerçekleştirilen *Kültürel Belleğimizde Horon* paneli Doç. Dr. Abdullah Akat moderatörlüğünde bu konuda uzman dansçı ve araştırmacıların katılımıyla gerçekleşti.

Sempozyumda bilimsel çalışmaların yanı sıra farklı türlerde dinletiler ve konserler de yer aldı. Sempozyumun ilk gün akşamı düzenlenen *Yaşayan Kültürel Mirasımız: Karadeniz Müziği ve Danslarından Örnekler* isimli açılış konseri; Katip Şadi, Cavit Şentürk, Saffet Genç, Yusuf Cemal Keskin, İlknur Yakupoğlu, Cem Tarım gibi sanatçılar ve Akçaabat Folklor Derneği, Çukulit/Yeni Hayat Derneği, Giresun Folklor, Sanat ve Spor Kulübü (GİFSAD), Trabzon İmece Gençlik ve Spor Kulübü Derneği, Kuşak Horon Akademisi Derneği katılımıyla gerçekleşti. Doğu Karadeniz Bölgesi'nin farklı ekol ve üsluplarını yaşatan kemençe ustaları hafızaları tazeledi. Giresun'dan doğuya doğru Görele, Tonya, Akçaabat, Maçka, Sürmene, Çaykara ve Hemşin horonlarının sunulduğu konserde ayrıca Hemşinli kadınlar tarafından Rize bölgesinde oldukça sık görülen atma türkü geleneğinin yerel bir örneği sergilendi.

Yine sempozyum kapsamında düzenlenen bir diğer sanat etkinliği Sema Moritz'ın Konservatuvarımız öğretim elemanlarından Dr. Alper Akgül eşliğinde verdiği *Sema'nın Şarkıları* adlı konseri oldu. Sema Moritz konserde kanto, tango, fokstrot ve Türk sanat müziği gibi farklı türlerde şarkılar seslendirdi.

Sempozyum süresince KTÜ Devlet Konservatuvarı'ndan Luthier Uzman Mustafa Aydın, Karadeniz'in yerel sazlarından kemençe yapım aşamalarını tanıtan bir atölye çalışması gerçekleştirdi.

Prof. Dr. Uğur Türkmen tarafından hazırlanan *Kültürel Belleğimizde İz Bırakanlar-Gomidas* konulu sunum ve dinletide, Uğur Türkmen'e piyanoda Fakı Can Yürük ve kemanda Gonca Görsev eşlik etti. Bir diğer sunum ise Müfit Semih Baylan tarafından gerçekleştirildi. Kültürel Bellek başlığıyla bağlantılı olarak *Müziğin Hafızası: Plak Koleksiyonu* başlıklı video sunumunda Baylan, kişisel plak koleksiyonundan örnekler göstererek koleksiyonculuk konusundaki bilgilerini ve tecrübelerini katılımcılarla paylaştı.

Oturumlar haricinde kalan zamanları en güzel şekilde değerlendirmek ve Doğu Karadeniz Bölgesi'nin güzelliklerini misafirlerimize yaşatmak adına çeşitli faaliyetler düzenledik. Akçaabat'ta kemençe, davul, zurna eşliğinde horonlar sergilenirken keyifli bir galayemeği tertip edildi. Sempozyum içerisinde geleneksel hale dönüştürmek istediğimiz gezimiz ise bu defa Trabzon'un turistik ve oldukça ilgi çeken Uzungöl bölgesine oldu. Yol üzerinde ise Trabzon mimarisinin özelliklerini taşıyan ve eski bir yapı olan Memiş Ağa Konağı'na kısa bir ziyaretten gerçekleştirildi. Uzungöl'deki gezinin ardından horonun usta ismi Cavit Şentürk tarafından gölün kenarında bir Horon atölyesi yapıldı.

Bu gezi aynı zamanda yakın zamanda kaybettiğimiz çok kıymetli hocamız Prof. Şefika Şehvar Beşiroğlu ile birlikte geçirdiğimiz son keyifli zamanlar olarak hafızalarımıza kazındı. Değerli

hocamızın sempozyum sırasında memleketi olan Trabzon'u son defa doya doya yaşadığına tanık olduk. Şehvar Hocamızın güler yüzü, kişiler ve kurumlar arası bağlantı kurma konusundaki müthiş yeteneği, müzikoloji bölümlerinin farklı üniversite çatısı altında kurulmasına ve gerçekleştirilen bilimsel toplantılara gösterdiği destek unutulmayacak önemdedir. Her defasında büyük bir keyif ve gururla dile getirdiği üzere memleketinin konservatuvarına kuruluş aşamasından günümüze dek geçirdiği her evrede verdiği değerli katkılardan dolayı yetiştirdiği öğrencileri olarak hocamızı en kalbi duygularımızla, sevgiyle, hasretle ve minnetle anıyoruz.

II. Uluslararası Müzik ve Dans Araştırmaları Sempozyumu sırasında ve öncesindeki hazırlık aşamalarında katkı sağlayan Bilim Kuruluna, Düzenleme Kuruluna, KTÜ Devlet Konservatuvarı öğrencilerine ve katkılarıyla bizleri onurlandıran tüm katılımcılarımıza çok teşekkür ederiz.

Ayrıca sempozyumun düzenlenmesine vermiş oldukları değerli desteklerinden dolayı başta KTÜ Rektörlüğü'ne ve sempozyum sponsorlarımız olan Trabzon Büyükşehir Belediyesi, Trabzon Sanayi ve Ticaret Odası, Akçaabat Belediyesi, Maçka Belediyesi, Arsin Belediyesi, İstanbul Trabzon Üniversiteliler Sosyal ve Yardımlaşma Derneği (TÜSED), Şölen Çay, Tufan Pastanesi, Akbaş Müzik, Olimpiyat Müzik, Onur Şirketler Grubu, Kuzey Maden ve İnşaat, Yıldırım İnşaat, Örüm&Örüm Avukatlık Bürosu ve medya destekçilerimiz TRT Trabzon Radyosu, Anadolu Ajansı ve Trabzon Gazeteciler Cemiyeti'ne teşekkür ve şükranlarımızı sunuyoruz.

Düzenleme Kurulu

PREFACE

II. International Music and Dance Studies Symposium, the first one of which was organized in 2012 by Karadeniz Technical University State Conservatory, was held at KTU Osman Turan Culture and Congress Centre in Trabzon between 18th and 22nd October, 2016 with the title *Memory and Cultural Heritage*.

At the symposium, we aimed to draw attention to the close relationship between music and dance studies and memory and cultural heritage through the fact that music and dance, which are the most effective tools in the analysis of societies, come to the forefront as important forms of expression in the transposition and transmission of cultural identity.

The concepts of culture, memory, heritage and identity can be deemed to be intertwined since culture is a concept associated with memory and no doubt with tradition. Cultural memory is one of the most important elements in communicating common values, habits and lifestyles in the society. Especially, when it comes to music and dance, it is observed that these areas have recently been examined with an interdisciplinary approach.

In this context, the relationship between Memory and Cultural Heritage and music and dance is discussed by scientists within all the social and cultural structures and evaluated by the researchers from different disciplines, traditions or countries under their perspectives. In addition to the participants from Turkey, 67 researchers from countries such as United Kingdom, Germany, Austria, Serbia, Greece, Georgia and Azerbaijan attended to the symposium which was seen as a qualified communication bridge. As the invited speaker of the symposium; Berlin Phonogramm Archive Director Prof. Dr. Lars-Christian Koch made a presentation titled *Documentation and Representation of Cultural Memory with Special Reference to Music* on the first day. In his presentation, he showed examples from archival records, talked about recent documentation methods and digitalization works, and emphasized the significance of these works in terms of representation.

During the symposium and within the scope of main title; *Memory and Cultural Heritage*, a total of 19 sessions were conducted in the fields like social and cultural change, popular culture, music education, migration and diaspora studies, music and dance archives, cultural identity, musical memory and field researches. In addition to the sessions, panels were organized as the following; *Place and Role of Music in National Identity Building Process in the 20th Century* moderated by Prof. Şefika Şehvar Beşiroğlu and *Sample Case Studies on the Music Commodification in the Transmission of Tradition* moderated by Prof. Songül Karahasanoğlu. Also, discussing Horon -one of the dances of the Black

Sea Region- and moderated by Dr. Abdullah Akat, a panel titled as *Horon in Our Cultural Memory* was held with the participation of expert dancers and researchers.

Besides scientific studies, concerts and performances in different genres were also conducted in the symposium. On the first day of the symposium, the opening concert *Our Living Cultural Heritage: Selections From Black Sea Music and Dance Culture* took place with the participations of the artists like Katip Şadi, Cavit Şentürk, Saffet Genç, Yusuf Cemal Keskin, İlknur Yakupoğlu and Cem Tarım, and Akçaabat Folklore Association, Çukulit/New Life Association, Giresun Folklore, Art and Sports Club (GİFSAD), Trabzon Collective Youth and Sports Club Association, Kuşak Horon Academy Association. Sustaining different ecoles and styles of the Eastern Black Sea Region, Kemençe (a local instrument of Black Sea Region) masters refreshed our memories with their performance. In the concert presenting the horon styles of Görele, Tonya, Akçaabat, Maçka, Sürmene, Çaykara and Hemşin regions (from Giresun to the Eastern), also a local example of the popular folk song tradition, Atma Türkü which is very common in Rize region was presented by the women of Hemşin.

Another art event organized within the scope of the symposium was Sema Moritz's Concert titled as *Sema's Songs* accompanied with one of KTU State Conservatory lecturers; Dr. Alper Akgül. Sema Moritz performed songs in different genres such as canto, tango, foxtrot and Turkish classical music at the concert.

During the symposium, Luthier Mustafa Aydın from the KTU State Conservatory conducted a workshop on introducing the construction stages of kemençe.

In the presentation and concert prepared by Prof. Dr. Uğur Türkmen and titled *Those Who Leave a Trace in Our Cultural Memory – Gomidas*, Uğur Türkmen was accompanied by the piano of Fakı Can Yürük and by the violin of Gonca Görsev. Another presentation was made by Müfit Semih Baylan. In the video presentation connected with the title of Cultural Memory and titled *Memory of Music: Record Collection*, Baylan displayed samples of his personal record collection and shared his knowledge and experiences about collecting with attendees.

We organized various activities in order to evaluate the times remaining after the sessions in the most beneficial manner and to show our guests the beauties of the Eastern Black Sea Region. A delightful gala dinner was arranged while the horon performances were presented with kemençe, davul and zurna in Akçaabat. The trip, which we would like to make a tradition of this symposium, was made to Uzungöl region, which is a touristic and very interesting place of Trabzon province. On the road, we paid a short visit to the Memiş Ağa Konağı, which is an old structure reflecting the

characteristics of Trabzon architecture. A horon workshop was organized by Horon master Cavit Şentürk by the lakeside during the Uzungöl trip.

It was also the never-forgotten trip for us as last pleasant time we had with our respected teacher Prof. Şefika Şehvar Beşiroğlu who passed away recently. During the symposium, we witnessed that our dear teacher had very delightful time in her hometown, Trabzon for the last time. Our dearest Şehvar teacher's cheerful smile, her great talent about connecting people and institutions, her support about the establishment of musicology departments under different university roofs and about the scientific meetings are extremely important. As the students that she grew, we commemorate her with our warmest gratitude and love for the valuable contributions she made to each phase of the Conservatory, located in her hometown, which she always mentioned with honour, from establishment day to the present day.

We would like to thank the Scientific Council, the Organizing Committee, the students of the KTU State Conservatory and all the participants who have contributed to the preparations before and after the II. International Music and Dance Studies Symposium.

In addition, we would like to thank and present our gratitude, firstly to KTU Rectorship and our sponsors Trabzon Metropolitan Municipality, Trabzon Chamber of Industry and Commerce, Akçaabat Municipality, Maçka Municipality, Arsin Municipality, Istanbul Trabzon University Students Social Cooperation Association (TÜSED), Şölen Tea, Tufan Patisserie, Akbaş Music, Olimpiyat Music, Onur Companies Group, Yıldırım Architecture, Örüm & Örüm Law Office and our media supporters TRT Trabzon Radio, Anatolian News Agency and Trabzon Journalists Association for their valuable support to the organization of the symposium.

Organization Committee

SEMPOZYUM
BİLDİRİLERİ

SYMPOSIUM
PROCEEDINGS

Selma AGAT

KIRIM TATAR TÜRKLERİNİN HALK DANSI KAYTARMA

Selma AGAT¹
akbikey@hotmail.com

Abstract

Folk Dance of Crimean Tatar Turks, Kaytarma

Old name of Kaytarma which is the most important dance of Crimean Turks is 'Akay Havası' and called 'Karşılama' colloquially. It means dancing by looking face to face. Dancers coming face to face glance each other first, then, they salute and start dancing. It is a traditional and rich dance performed by girls and boys facing one another or performed by a single man and just women. Although there are hundreds of written Kaytarma melodies, dancing is primarily same.

This paper's purpose is to reveal struggle of Crimean Tatar Turks who spread all around the world after they were deported collectively in May 18, 1944 to preserve their identities in the region where they went and their interaction with other communities' cultures through Kaytarma and this dance's changing process from past to present.

Commemoration of music and dance culture of Crimean Turks with their real value in history, protection of their traditional structures, submission of this structure with audiovisual documents are very important. Therefore, I conducted long-term studies in Turkey, Crimea and America, and obtained numerous written, audio and visual material (old phonograph records, notes, pictures, documents, books). Crimea Library of Crimean intellectual Mr. İsmail Otar was visited frequently, interviews were conducted. Field researches were conducted in Crimea, personal experience was gained by teaching about music and dances of Crimean Turks in Turkey and abroad.

By emphasizing Kaytarma's power in Crimean Turks' memories, diversity and the changing process of this cultural heritage kept alive in the world's different regions, will be discussed in this paper. Identity awareness of Crimean Turks living in the Diaspora and separated from their motherland and the fact that Kaytarma is a reinforcing symbol in this context, will be mentioned. Conclusions and recommendations will be listed by presenting structure of this dance in this whole process.

Keywords: *Crimea, Kaytarma, Deportation, Diaspora, Identity, Cultural Interaction*

¹ İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Yüksek Lisans Mezunu, Emekli Öğretmen

Selma AGAT

Giriş

Kırım Türklerinin en önemli oyunu olan Kaytarma'nın eski adı *Akay Havası* ve halk arasındaki adı da *Karşılama*dır. Anlamı, yüz yüze bakarak oynamaktır. Karşılıklı gelen oyuncular, önce birbirleriyle bakışırlar, baş eğerek selam vererek oyuna başlarlar. Kız ve erkeklerin karşılıklı oynamaları dışında, tek erkek ve kadınların kendi aralarında oynayabildikleri geleneksel, zengin bir oyundur. Yazılmış yüzlerce Kaytarma melodisi olmasına rağmen oyunlar hemen hemen ana özünde aynıdır.

Bildirinin amacı, 18 Mayıs 1944'de toplu halde topraklarından sürgün edilmesiyle dünyaya dağılan Kırım Tatar Türklerinin gittikleri bölgelerdeki kimliklerini koruma mücadelesini ve diğer halkların kültürleri ile etkileşimlerini Kaytarma dansı üzerinden aktarmak ve dansın geçmişten bugüne olan değişim sürecini ortaya koymaktır. Kırım Türklerinin müzik ve dans kültürünün tarihte hak ettiği gerçek değerinde anılması, kendi geleneksel yapısını koruması ve görsel-işitsel belgelerle bu yapının sunulması oldukça önemlidir.

Yöntem

Türkiye'de, Kırım'da ve Amerika'da tarafımda uzun süreli çalışmalar yürütülmüş, çok sayıda yazılı, görsel ve işitsel materyal (eski taş plaklar, notalar, resimler, belgeler, kitaplar) elde edilmiştir. Kırımlı aydın İsmail Otar beyin Kırım Kütüphanesi sıklıkla ziyaret edilmiş, görüşmeler yapılmıştır. Kırım'da alan araştırmaları gerçekleştirilmiş, Türkiye'de ve yurt dışında Kırım Türklerinin müzik ve dansları üzerine eğitimlik yapılarak kişisel deneyim kazanılmıştır. Bildiri tüm literatür çalışmalarının ve bir fiil sahada gözlem ve görüşmeler yoluyla elde edilen birikimlerin sonucunda hazırlanarak sunulmuştur.

Kapsam

Bildiride, Kaytarma dansının Kırım Tatar Türklerinin belleğindeki gücüne vurgu yapılarak, dünyanın farklı coğrafyalarında yaşatılan bu kültürel mirasın çeşitliliği ve değişim süreci ele alınmaktadır. Diasporada yaşayan, anavatanından ayrı düşürülmüş olan Kırım Türklerinin kimlik bilincine ve Kaytarma dansının bu bağlamda pekiştirici bir simge olduğuna yer verilmekte, dansın yapısı tüm bu süreç içerisinde anlatılarak değerlendirilmektedir.

Kaytarma

Kırım Tatar Türkleri'nin Kırım yarım adasındaki hayatları, miladi 430'dan sonraki yıllarda Atilla'nın amcası Aybars'ın hâkimiyetindeki Alan'ların, Sudak ve Kefe şehirlerini almasıyla başlamıştır. Hacı Giray Han'ın 1438 yılında kurduğu Kırım Hanlığı sınırları kısa zamanda Kırım yarım adası dışına taşmıştır.

Selma AGAT



Fotoğraf 1. Kırım Haritası (Kişisel Koleksiyon)

Halk bağımsız olarak hayatlarına devam ediyorlarken; düğünlerde (toylarda), bayramlarda açık arazilerde toplanıp eğleniyor, müzik eşliğinde dans ediyordu. Kaytarma halk dansları o zamanlarda başlayarak günümüze dek süregelmıştır. 'Kaytarma'nın Tatarca sözlük karşılığı şu şekildedir:

1. Bir işi geri çevirme, döndürme, kaytarmak
2. Sporda, bir oyunun ikinci karşılaşması, rövanş
3. Dansta; Karşılıklı oynanan bir oyun ve oyunun müziği.

Görüldüğü gibi Karadeniz'in kuzeyindeki bu güzel yeşil, yüksek dağlarla çevrili yarım adada yaşayan Kırım Tatar Türklerinin en eski halk dansının adı 'Kaytarma'dır. Halk dilindeki diğer bir adı da 'Akay Havası'dır. Halk arasında ayrıca 'Karşılama'olarak da söylenir ki, bunun sebebi oyunun karşılıklı yüz yüze bakılarak oynanmasındandır.

Yüzlerce Kaytarma müziği vardır. Bunlar genellikle halkın yaşadığı bölgelere göre isim alırlar. Örneğin: Bahçesaray Kaytarması, Gözleve Kaytarması, Boğdan Kaytarması, Akmesic Kaytarması, Tarxan bölgesine ait Tarxan Kaytarması... gibi devam eder.² Bunlara 18 Mayıs 1944'ten sonra ki göç nedeni ile Amerika'da yaşayan halk New-York Kaytarması, Türkiye Eskişehir'de yaşayan halk Eskişehir Kaytarması yaparak eklemişlerdir. Bu müzik çeşitliliğinin yanı sıra oyunlarda da o bölgelere

² Kırım Tatar Türklerinin Halk Oyunları hakkında detaylı bilgi edinmek için 2002 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne sunulmuş olan Yüksek Lisans tez çalışmamı inceleyebilirsiniz.

Selma AGAT

göre omuz silkme ve ayak figürleri gibi küçük nüanslar oluşmuştur. Fakat öz de kültürlerine bağlı bir halkın ürünü olarak Kaytarma özünü korumuştur.

Kaytarma müziğine köylerde davul, dâre, zurna, kaval, saz, klarnet, kemane, keman gibi enstrümanlar, şehirlerde akordeon ve piyano ile diğer tüm orkestra unsurları katılmıştır. Kaytarma müzikleri günün koşullarına göre müzik endüstrisi içinde seslendirilmiş ve gerek taş plak olarak gerekse günümüzün dijital ortamında kaydedilerek kitleler içinde yaygın olarak dinlenmiştir. Fevzi Aliev'in taş plağı önemli çalışmalardan biri olarak buna örnek gösterilebilir.



Fotoğraf 2. Fevzi Aliev'e Ait Plak, Dış Kapağı (1987, Taşkent)

Kaytarma halk dansına önce 'Ağır Hava Kaytarma' ile başlanır. 9/8'lik usulden sonra müzik hareketlenerek Karadeniz müziğine benzer 7/8'lik ritme dönüşür. Kaytarma müziği dünyada birçok müzisyenleri de etkilemiştir. Bunlardan Aleksandır Sergeyeviç Puşkin'in sevdiği şarkılardan *Chanson Tartare* örnek verilebilir. Piyano eşliği için notaları yazan A. Spendiarov'dur.

Selma AGAT

IV

ПЛЯСОВАЯ „ХАЙТАРМА“ AIR DE DANSE „KAİTARMA“

A. СПЕНДИАРОВЪ, Op.9. A. SPENDIAROW, Op.9.

Andante. $\text{♩} = 60.$

PIANO. *pp*

mp cantabile

cantabile

mf

p

poco rit.

rit.

6928

Nota 1. Spendiarov'un Yazdığı Kaytarma Notası (Spendiarov, 1903: 13)

Ayrıca Türkiye Tercüman Gazetesi'nde 13 Ağustos 1956 yılında, Muzaffer Sarısözen'in Kaytarma hakkındaki görüşleri Kadir Katlı tarafından aktarılmıştır. Kaytarma dansı tamamen bir vücut estetiği,

Selma AGAT

dik duruş, el, kol ve ayak uçuşlarının müzik eşliğinde nüansı... Eşlerin bir birine nezaketi ile önce dansa reverans baş eğerek daveti... Balenin halk ruhunda ve vücudunda ana başlangıcıdır, özüdür (Katlı, 1956).

Kaytarmanın oynandığı ilk siyah beyaz kısa film ünlü oyuncu Hayri Emirzade'nin oyunudur. Topluluklarda karma oynanabilir. Sonradan sahneye uyarlanması ile daha da gelişmiştir.

Sonuç olarak, Kaytarma Kırım Tatar Türklerinin geçmişten bugüne her türlü olumsuz koşullara rağmen muhafaza ederek taşıdıkları, yaşattıkları milli halk oyunlarıdır ve günümüzde çok sayıda ekipte ve orkestralar eşliğinde, geliştirilmiş kostümlerle, sahne koreografisi düzeni içinde daha da görsel bir şölene dönüşerek devam etmektedir.



Fotoğraf 3. Kaytarma Halk Dansı, Oyuncular: Kurtseit Çali, Cevher Çibiş. İstanbul, 1953. (Kişisel Koleksiyon)

Selma AGAT

Referanslar

Agat, Selma. (2002). "Kırım Türkleri Halk Oyunları ve Geleneksel Giysileri".Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.

Aliev, Fevzi.(1987). Şimdi Bir Düğün Var. Melodia Plak Şirketi Taşkent Stüdyosu, Moskova: Rusya.

Katlı, Kadir. (13.08.1956). "Merhaba -Bir Oyunun Tahlili" *Tercüman Gazetesi*. 2(424).

Spendiarov, Aleksandr. (1903). *Krimskie Eskiği*. Leipzig: Breitkopf & Haertel Publishing Company.

Ömer AKIN

KÜLTÜREL BELLEK BAĞLAMINDA MAÇKA YÖRESİNDE KALANDAR KUTLAMASI

Ömer AKIN¹
omeray_25@hotmail.com

Abstract

Kalantar Celebration in Maçka Region in the Context of Social Memory

Kalantar is the name of the first month of the year given on new year day (24th Dec-13th Jan) in local calendar. Traditional entertainments arranged on New Year's Day give a different meaning to Kalantar. In addition to being a tradition from the past, Kalantar day, being performed with theatrical content and local music, will be discussed in the context of cultural memory in the study as its being flourished again today.

The purpose of the study is to represent the current features and content of Kalantar Day with the samples of Livera village in Maçka Trabzon. In this paper, field research has been also made in addition to examination of limited resources obtained as a result of literature research. Kalantar celebrations in Livera were examined differentially, participant observation was carried out in the region and interviews with people of different ages were made. During the field study, findings were recorded via numerous audiovisual data.

Accordingly, Kalantar celebration in Maçka yazlık village has been celebrating properly since 2004 and today past traditions of cultural memory are still trying to be displayed as much as possible. In the paper, the revitalization of cultural memory after a long term break and the reorganization process of Kalantar celebration and behaviours and cultural performances of people from young to elderly will be represented with the support of audio-visual material.

Keywords: Maçka, Yazlık, Kalantar, Cultural Memory

¹ Mehmet Akif Ersoy Anadolu Lisesi, Maçka, Trabzon

Ömer AKIN

Halk ağzında Livera olarak geçen bu köyün en eski ve asıl adı Doubera'dır ki Bizans ve Osmanlı kaynaklarında aslına uygun olarak Dubera/Doubera şeklinde yazıldığı bilinmektedir. Bugünkü adı ise Yazlık köyü olarak geçmektedir. (Umar,1993: 508)

Maçka bölgesinin tarihsel süreç içerisinde gelen; ticaret merkezleri üzerinden geçmesi ve tam bu ticaret merkezinin coğrafi olarak merkezlerinden birinde olması bölgede geçmişten süregelen karmaşık ve farklı kökenlerde insan topluluklarının bir arada yaşamış olduğunu bize göstermektedir. Farklı etnik kökenlerdeki insanlar gerek ticaret yapmak için ya da farklı nedenlerle bölgeye yerleşmişler ve buradaki yerli halk ile birlikte süreç içerisinde kültürel kaynaşma ve değişim yaşamışlardır (bkz. şekil 1).



Fotoğraf 1. 1900'lü yılların başında Livera (Yazlık) köyünde yaşayan Rum bir aile, Turnaoğulları Ailesi Soldan-sağa; Dimitrios-Nikola-Savas-Panagiodis-Yannis ve ortada oturan babaları; Georgios Livera (Yazlık) Köyünde Yaşamış Türk Kökenli Rum bir Aile (Hayrettin İshak Karagöz Koleksiyonu)

Kalandar; Her yıl Ocak ayının 13'ünü 14'üne bağlayan geceye denmektedir. Kimi inanışlara göre geçmişte kalan kötülüklerin artık yeni yıl ile birlikte bir daha yaşanmayacağı anlamına gelmekte; kimilerine göre ise; kötü ruhların uzaklaşacağına inanılmakta idi.

Ömer AKIN



Fotoğraf 2. Yazlık Köyü, Agios Georgios Merkez Kilisesi, Yıl:1903 (URL 1)

Şekil 1'deki görsel bizlere 20.yy başlarında farklı etnik kültürlerin de bu yörede yaşamış olduklarını göstermektedir. Rum kökenli bu topluluğun mübadele sonrası yaşamlarını sürdürdükleri bu köyden, zamanla izlerinin mübadele sonrası yok olduğu saptanmıştır. Bu durum bizlere günümüzde kutlanan ve yaşatılmaya çalışılan Kalandar şenlikleri geleneğinin aslında tesadüfî olmadığını işaret etmektedir.

Konu ile ilgili fazla bir yazılı kaynak olmadığından daha çok görüşmelerden elde etmiş olduğumuz veriler ışığında çalışma gerçekleştirilebilmiştir. Bildiriyle, 1980'li yıllardan itibaren kaybolmaya yüz tutmuş Kalandar geleneğinin, yani bu kültürel mirasın, tekrar yaşatılma çabalarının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Yöre halkı ve Maçka'nın ileri gelenlerinin bu konudaki çalışmaları sonuç vermiş, 2000'li yıllardan itibaren her yıl Ocak ayının 13'ünü 14'üne bağlayan gecede bu gelenek tekrar yaşatılmaya başlanmıştır. Hatta 2006 yılında Yunanistan'dan gelen Rum mübadiller yöreye gelerek kendine özgü kıyafet ve kostümlerle birlikte Livera köyünde Kalandar'ı kutlamıştır.

Ömer AKIN



Fotoğraf 3. Yazlık Merkez Camii, Livera -Günümüzdeki Hali- (Hayrettin İshak Karagöz)

20. yy başlarında Livera (Yazlık) Köyü'nde bulunan bu kilise günümüzde şimdiki adıyla Yazlık Camii olarak varlığını sürdürmektedir.

Günümüzde Livera bölgesindeki son yıllarda kutlanan Kalandar şenliklerindeki oyuncu topluluğundaki bazı karakterleri kısaca tanıtalım.



Fotoğraf 4. Kalandar Şenliklerinde Rum Ziyaretçiler ile Livera Köyü Halkının Birarada Kutlamaları, Yıl: 2006
(Hayrettin İshak Karagöz)

Ömer AKIN

Karakoncolos - Momoyer

Yurdumuzun farklı bölgelerindeki yaygın bir inanışa göre, kışın en soğuk günlerinde insanlara zarar veren bir varlıktır. Kendine has özellikler taşımaktadır. Zemheri²'nin ilk on iki gününde sokaklarda dolaşır, rastladığına "Nereden geliyorsun, Nereye gidiyorsun? Adın ne?" diye sorarmış. Verilecek cevapların içinde mutlaka 'kara' kelimesi olmalıymış (Kara Köy'den geliyorum, Karasu'ya gidiyorum, Adım Kara Hasan vb.) Aksi takdirde Karakoncolos elindeki kocaman tarakla vurarak karşısındakini öldürürmüş. Bu durumdan korunmak için kış günleri evlerdeki taraklar ortada bırakılmaz, saklanırmış.



Fotoğraf 5. Karakoncolos veya Momoyer (URL 2)

İmam

Kalender şenlikleri geçmişten günümüze zamanın ve göçlerinde getirdiği bazı durumlardan dolayı değişiklik gösterdiği düşünülmektedir. Geçmişte Karakoncolos'un etrafında dönülerek oynanan oyunun, zamanla yörede yaşayan insanların dini inanışları yönünde değişiklik gösterdiği görülmektedir.

Bu değişimlerden ortaya çıkan önemli karakterlerden birisi de 'imam'dır. Karakoncolos henüz eve gelmeden gelin ile kaynana arasında sürekli bir sürtüşmeyi amaçlayan imam günümüz kutlamalarında önemli bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle imam karakteri köyde iyi laf yapan bir kadın tarafından canlandırılır.

² Zemheri: Kışın en soğuk zamanı, ocak.

Ömer AKIN



Fotoğraf 6. Yöredeki Kalandar kutlamalarında gerçekleşen tiyatral oyunlardaki oyuncu topluluğu (URL 3)

Damat

Yeni evlendiği için ziyaret edilen komşulardan yardım talep eder. Sürekli Ayı ve Sarhoş'la kavga etmektedir. Genelde köy halkından olan bayanlar karakterin şekline girer.

Gelin

Damat'ın başını belaya sokmaya uğraşır. Horon halkasında yaptığı cilveli hareketlerle ziyaret edilen ev sahibini ve Sarhoş'u baştan çıkarmaya çalışır.

Kocakarı

İhtiyar'ın gurbet ellere giderek kendisini unuttuğunu, çoluk çocuğuna hem analık hem de babalık yaparak bu günlere geldiğini ve İhtiyar'dan rahatsız olduğunu anlatır. Bu yaşına rağmen yeni bir koca aramaktadır.

Türkücü

Türkü atmakla sorumludur. Her kapıda evin ahalisine özel türküler söyler ve onları bazen hüznlendirir bazen coşturur.

Sarhoş

Elinde içki şişesi ile Koncolos'lara sataşır ve karışıklık çıkarır. Çoğu zaman Gelin'e sarkıntılık eder sonucunda Ayı, Kurt ve Damadın saldırısına uğrar. İmam Efendi'yi de yalancılıkla suçlamaktadır.

Ömer AKIN

Kemençeci

Oyunun her bölümüne kemençesiyle eşlik eder. Koncolos olacak olan her kişi kılık değiştirdiği için genellikle kemençeciler de tanınmamak için kılık değiştirmektedirler. Oyunun her bölümünde oldukları için kemençeciler de koncolos sayılmaktadır.

Bu bağlamda Kalandar şenliklerinde Trabzon Maçka ilçesi Livera köyünde gerçekleşen Kalandar kutlamalarındaki tiyatral içerikli oyunlardaki ana karakterleri tanımış olduk. (Turan, 2015: 27)

Maçka yöresinin Livera köyünde kutlanan bu gelenek; herkesin bildiği gibi; kapılar çalınıp çeşitli meyve sebze, içecek ne varsa halkın birbiri ile kaynaşabilmesi için önemli bir etkinlik halindeydi. Burada yöredeki farklı bir noktaya dikkat çekmek istersek; sadece yiyecek, içecek değil; yörede ki Kalandar Kutlamaları çeşitli organizasyonlar düzenlenip çeşitli illerden katılım sağlanarak Kalandar gecesi yöreye her yıl 600-700 kişi katılmaktadır. Müziksel organizasyonlar; horonlar ve özellikle yörenin gençlerinin oluşturmuş olduğu gruplar ile; kadınlar erkek kılığına, erkekler kadın kılığına girip aynı zamanda; Karakoncolos (kötü karakter), imam, sarhoş, gelin, damat gibi karakterler oluşturularak Kalandar gecesinde aynı zamanda bizlere yöredeki Kalandar Şenliklerinin bir eğlence ve müzikal etkinlik olduğunu değil aynı zamanda; önemli bir tiyatral içerik içerdiğini göstermektedir.



Fotoğraf 7. 2017 yılı Kalandar Şenlikleri

Ömer AKIN



Fotoğraf 8. 2017 yılı Kalandar Şenlikleri Kılık Değiştiren Oyuncular

Maçka yöresinin Yazlık köyünde kutlanan Kalandar şenlikleri geleneği bizlere göstermektedir ki sadece bugüne özgü bir durum olmadığı geçmişte olan unutulmaya yüz tutmuş bu geleneğin tekrar her yıl kutlanarak geleneksel hala getirilmeye çalışılmasıdır. Bu konuda gerek yöredeki halk gerek Maçka yöresinin ileri gelenleri bu geleneğin yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılabilmesi için çalışmalarını devam ettirmektedirler.

Son olarak 2017 yılındaki Kalandar şenlikleri incelediğimizde ise; her yıl bu etkinliğe katılım giderek artmakta bölgedeki gözlemlerimizin sonucunda Kalandar; sadece eskiden süregelen bir gelenek olmasının yanında etnik karışımın oluşturduğu bir kültürel birleşim olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmanın sonucunda görülmektedir ki; Kalandar, sadece bir geleneğin devam ettirilmesinin yanında farklı açılardan da incelenmesi gerektiğini bize yansıtır.

Karadeniz'in önemli sazlarından biri olan kemençe eşliğinde oynanan horonların varlığı, insanların kılık değiştirerek, mizahi kurgu oluşturarak oynanan tiyatral oyunların yanında kapı kapı dolaşarak toplanan yiyecek ve içeceklerin gecenin ilerleyen saatlerinde köy halkı ve misafirler ile paylaşılması bu şenliklerin başka bir boyutu olarak karşımıza çıkar.

Tüm bunları bir araya getirdiğimizde 'Kalandar'; Livera köyünde geçmişten süregelen oluşun kültürel belleği bu bölgede daha detaylı bir saha çalışması yapılarak bu yörenin bizlere ve gelecek nesillere bıraktığı kültürel mirası gün ışığına çıkartmak gerekliliğidir.

Ömer AKIN

Referanslar

Boratav, Pertev Naili. (1984). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Duvarcı, Ayşe. (2005). "Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar" *Bilig*. 32: 131-134.

Turan, Şebnem. (2015). "Trabzon İli Maçka İlçesi Yazlık Köyü'nde Yapılan Kalandar Şenliklerinde Oynanan Oyunların İncelenmesi" Lisans Bitirme Ödevi, İstanbul Teknik Üniversitesi TMDK Halk Oyunları Bölümü, İstanbul, Türkiye.

Umar, Bilge. (1993). *Türkiye'deki Tarihsel Adlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Görüşmeler

Hayrettin Karagöz ile kişisel görüşme, (2015). Maçka, Trabzon.

Ünal Genç ile kişisel görüşme (2015). Maçka, Trabzon.

Yeter Dülger ile kişisel görüşme, (2015). Livera, Maçka, Trabzon.

İnternet Kaynakları

URL 1: Yazlık Köyü Derneği Web Sayfası <<http://www.yazlikkoyudernegi.com/>>

URL 2: Trabzon Maçka Akarsu Köyü Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği Web Sayfası
<<http://www.trabzonmackaakarsudernegi.com/>>

URL 3: Yazlık Köyü Derneği Web Sayfası <<http://www.yazlikkoyudernegi.com/>>

CUMHURİYETİN İLK YILLARINDAKİ TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞİMİN M. ZATİ ARCA BEY'İN "TALİM-İ KIRAAT-İ MÛSİKÎ" İSİMLİ ESERİNDEKİ OKUL MÜZİĞİ ŞARKILARINA YANSIMASI¹

Cahit AKSU²
cahitaksu@ktu.edu.tr

Abstract

The Reflection of Social and Cultural Change When Early Years of Republic Period to School Songs in the Work of Art Named "Talim-İ Kıraat-İ Mûsikî" of M. Zati Arca Bey

The objective of this study is to analyze work of Zati (Arca) Bey titled Talim-I Kıraat-I Mûsikî as one of the first Turkish school music books covering musical education practices in the first years of Republic when social dynamics of today's Turkey were re-organized. It is important to observe basic musical education philosophy of new Turkey and effects of viewpoints in this regard on the formation of the first Turkish school music books. The study dealt with documentary research method of descriptive research methods and 1925 edition of Talim-I Kıraat-I Mûsikî work of Zati (Arca) Bey is translated into new Turkish and its content is analyzed in terms of quality and quantity.

Among the music course books that are used in music courses, Zati (Arca) Bey's work named Talim-i Kıraat-i Musiki is accepted as the first book in the field of school music. Pedagogically, the book has guided to the books of music education which were produced in the republican period. The subjects in the children's songs which took place in the book has shown the emotions, ideas, feelings and the needs of Turkish people of that time. The great agony resulted from the loss of the cities, the virtue of helping materially to the army that was struggling, the honour of Turkishness and the war of independence, and the importance of agricultural progress, production and being economical are the main topics dealt with in the songs that are in this book. When compared to the studies that are about the variety of subjects in the songs that were written in the advancing years of the Republican period, we see that the subjects of the songs that take place in the piece named "Talim-i Kıraat-i Musiki" reflect a real pedagogic understanding and we also see that with its this characteristic, it pioneers to the similar music education books that are written after it.

Keywords: M. Zati (Arca) Bey, 'Talim-i Kıraat-i Musiki', School Music Songs

¹ Bu bildiri; Aksu, C. (2013). "İlk Musiki Ders Programları ve Zati Bey'in Talim-i Kıraat-i Musiki isimli Eserinin Analizi", Turkish Studies Dergisi, 8(3), p.705-718. künyeli makaleden uyarlanmıştır.

² Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı

Giriş

Örgün müzik eğitiminin temel bileşenlerinden biri, müziğin eğitimini gerçekleştirirken kullandığınız öğretim materyalleridir. Müzik eğitimi süreçlerinin en önemli öğretim materyallerinin başında müzik eğitimi ders veya çalışma kitapları gelir. Bu kitaplar ilgili dersin öğretim programları ile paralel bir içerikte hazırlanmıştır ve öğretim programları da ait oldukları toplumsal yapıdan bağımsız düşünülemez. Toplumsal talepler ve sorunlar, kültürel değişim ve gelişimler eğitim programlarının uzak, yakın ve özel hedeflerine yansır.

Günay, toplumsal ve kültürel değişim tanımlarını ve ilişkisini şöyle açıklar. Toplumsal değişme, toplumsal yapıda, bu yapı içindeki işleyişlerde, toplumsal kurumlar arasındaki etkileşimlerde oluşan olumlu ya da olumsuz değişimlerdir. Kültürel değişim ise kültürü oluşturan değişkenlerin yapısında ve işleyişlerindeki değişimlerdir. Toplumdaki değişme giderek kültürel değişmeyi getiriyorsa o zaman literatür 'sosyo-kültürel' değişimden söz etmeye başlar.(2006: 196-197)

Sosyo-kültürel değişimlerin sonuçlarını en etkili biçimde gösterdiği alanlardan birisi de, ilgili toplumun müziği ve müzikal kurumlarıdır. Uçan (2005: 13) müziğin toplumsal işlevini; bireyler, birey ile toplum, toplumsal kesimler ve toplumlar arasında tanışma, anlaşma, kaynaşma, paylaşma, yaklaşma, işbirliği, birleşme ve bütünleşme sağlamasında oynadığı roller ile, kültürel işlevini de; kültürü arttırıcı, kültürel özellikleri taşıyıcı ve kuşaktan kuşağa aktarıcı, kültürlerarası ilişkileri zenginleştirici müziksel birikim ve etkinlikler olarak ifade eder.

Ayas (2015: 68), "müziği, toplumsal yapıları yansıtan bir şey olarak değil de toplumsal hayatı inşa eden, ona can veren bir şey olarak görmek, müziğin toplumsal etkisini hakkıyla değerlendirmek için bize daha iyi fırsatlar verir" der. Yine Ayas, DeNora'dan aktararak; "müziğin neyi yansıttığından ziyade insanların müzikle ne yaptığını ve nasıl yaptığını incelemek gerekir. Müzik toplumsal yapıların basit bir yansımasından çok daha fazla bir şeydir" demektedir. (DeNora, 2003: 41'den Akt. Ayas, 2015: 68)

Müzik, ortak duygular oluşturmada ve kitleyi tek bir varlık oluşturduğu duygusunda birleştirmede en önemli kültürel araçlardan birisidir. Antik çağdan, Feodal Topluma, Aydınlanma ve Devrimler çağına kadar olan süreçte aydınların, sanatçıların ve siyaset adamlarının müziğe değişik anlamlar yüklemelerinin ardında onun toplumsal bilinç üzerindeki rolü etkili olmuştur. (Işıktaş, 2015: 12)

Türkiye'de müzik eğitime verilen önem ve müzik eğitimi geliştirme çalışmaları, 'Cumhuriyet Dönemi Kültürel Kalkınma Hamlesi' ile ağırlık kazanmakla beraber, bu alandaki girişimler Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine ve özellikle de 1839 Tanzimat Fermanı ile başlayan yenileşme hareketlerine, sonra da 1876'dan cumhuriyete kadar olan meşrutiyet dönemine dayanmaktadır.

Cahit AKSU

Akyüz, Tanzimat döneminde eğitimdeki yenileşme hareketlerinin dayandığı temelleri anlatırken, Abdülmecit'in 1845'te sadrazam ve tüm vekilleri uyarak tembih ettiği fermanındaki hükümleri şöyle maddeleştirir:

1. Halkın cehaleti giderilmeli, eğitimi sağlanmalıdır.
2. Her düzeyde eğitim ve mesleki eğitim ele alınmalıdır.
3. Din ve dünya için geçerli bir eğitim verilmelidir.
4. Okullar, ülkenin uygun olan her yerinde açılmalıdır (1997: 139).

Tanzimat'tan itibaren eğitimin bir bilim olarak kabul edilmesi üzerine, dönemin aydın ve eğitimcileri öğretim yöntemleri, okuma-yazma öğretimi, yeni öğretim yöntemlerinin uygulanmasının istenilmesi gibi sorunların üzerinde önemle durmaya başlamışlar, kitabî ve takrirî öğretimi eleştirmişler, ezbere dayalı öğretimin terk edilerek dayanın öğretimde yerinin olmadığı görüşünü benimsemişler, bireysel öğretimden sınıf ve şube sistemine geçilmesini istemişler, okuma-yazma öğretimine aynı oranda önem verilmesini arzulamışlardır. Bu tür istek ve talepler neticesinde bilhassa öğretmen yetiştiren kurumların programlarına 'öğretmen meslek dersleri' girmiştir. Ayrıca yapılan telif ve tercüme eserler vasıtasıyla batılı eğitimcilerin fikirleri ile de tanışılmış, böylece içerisinde yaşanan her bir dönemin belirgin bir pedagojik formasyon anlayışı kendiliğinden oluşmaya yüz tutmuştur (Şanal, 2003: 198).

Tanzimat hareketiyle birlikte, yaygın bir biçimde İstanbul dışında da, yurdun her yöresinde okullar açılmaya başlamış, eğitim programlarında dinsel içerikli derslerin yanında hayata yönelik dersler (tarih, coğrafya, matematik vb.) programlarda yer almaya başlamış, öğretim yöntemlerinde önemli yenilikler yapılmış, yazı tahtası, tebeşir, harita vb. ders araçları çeşitli direnmelere rağmen okullara girebilmiş, öğretim kademelere ayrılabilmiş (sıbyan mektepleri, iptidaiyeler, rüştiyeler, idadiler, sultaniler, vb), eğitimde dayak cezasının yasaklanmasına ilişkin yönetmelikler yayınlanabilmiş, ilk kez, öğretmen yetiştiren meslek okulları açılabilmiştir. Tanzimat'ın başlattığı yenileşme hareketlerinin eğitimdeki yansımalarını (dini içerikli derslerin yanında hayata yönelik derslerin de programlarda yer almış olması nedeniyle) laik eğitime geçiş sürecinin önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirmek gerekir (Çelenk, 2008: 372).

Şanal, "Meşrutiyet döneminden önce yazılan eğitim kitaplarının hemen hemen hepsi devlet büyüklerine ve padişaha hayır ve dualarla dolu bir biçimde yazılmıştır. Buna karşılık çocuklara, özgürlük, vatan, hak ve hukuk kavramları öğretilmemiştir. İşte Meşrutiyet dönemi, çocuklara bu kavramların öğretilmeye çalışıldığı bir zaman dilimi olmuştur. En azından bu dönemde bu kavramlar, bol bol söylenmiş ve yazılmıştır. Bu devirdeki eğitimci ve yazarlar, Cumhuriyet dönemi için, bu ve

Cahit AKSU

benzeri konularda oldukça büyük bir birikimin oluşmasına sebep olmuşlardır” demektedir (Binbaşoğlu, 1995’ten akt. Şanal, 2003: 206).

Şüphesiz bu değişimden çocukların müzik eğitimi de nasibini almıştır. Okay bu gelişmeleri şöyle anlatır. “Tanzimat’la yoğunlaşan yenileşme hareketlerinde rağbet gören kültür, ağırlıklı olarak Fransız kültürüdür. Özellikle yüksek gelir seviyesine sahip ailelerde özel olarak Fransızca öğreniminin yanı sıra adab-ı muaşeret ve müzik dersleri de alınıyordu. Özel müzik dersi ilanları çocuk dergilerine de girmişti. Devri anlatan hatıra kitaplarında, romanlarda ve hikâyelerde bu ev dersleri sık sık yer alır. Hatta piyano öğretmek için bir kitabın yazılmış olması ve bu kitabın bir çocuk dergisi olan *Çocuklara Mahsus Gazete*’de okuyuculara tavsiye edilmesi bu aletin günlük hayata ne kadar girdiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir” (Okay, 1998: 39-40).

Okay, Tanzimat dönemi çocuk hayatındaki gelişmeleri anlattığı çalışmasında müzikal gelişmeler ile ilgili ayrıca; çeşitli tiyatro oyunları ve piyeslerde oynanmak amacıyla çocuklar için çeşitli şarkılar ve manzumeler yazılarak bunların okul merasimlerinde sahnelendiklerini, bazı çocuk dergilerinde çeşitli müzisyenlerin tanıtıldığını, çocuk şarkı ve şiirlerinin yer aldığını belirtir. (Okay, 1998)

İşte Zati Arca Bey; bu dönemleri kapsayan süreçte yetişen önemli bir müzisyen olarak karşımıza çıkmaktadır.

Zati Arca Bey’in Müzikal Hayatı

Mehmet Zati Arca (1864-1951), “Mızıkai Hümayun’un son dönem şeflerinden, klarnet sanatçısı, besteci ve eğitimcidir. Dokuz yaşında Mızıkai Hümayun’a giren sanatçı, Pascauli ile keman çalıştıktan sonra Miralay Mehmet Ali Bey’in özendirmesi ile klarnet öğrenimine başlamış, ayrıca Guatelli Paşa’dan piyano dersleri almıştır. Mızıkai Hümayun orkestrasında klarnet çalan Zati Bey, sarayda 60 üyeden oluşan bir koro kurmuş, hocası Mehmet Ali Bey’in ölümü üzerine şef yardımcısı ve ‘Umum Mızıklar Müfettişi’ olmuştur. Kısa sürede miralaylığa (Albaylığa) yükselen sanatçı, sıkça terfi ettiği için 2. Meşrutiyet’te (1908) uygulanan rütbe indirimi kanunu ile binbaşılığa getirilmiş ve Saffet Bey’in yardımcısı olmuştur. 1918’de Saffet Bey’in görevden ayrılması sonucunda topluluğun şefliğine atanan Zati Bey 1924’te emekliye ayrılmış, 1946 yılına kadar müzik öğretmeni olarak görev yapmıştır. Zati Arca edebiyata ve tiyatroya da meraklıdır. Bir süre saray tiyatrosunda çalışmış, Güllü Agop ve Ahmet Mithat Efendi ile yakınlık kurmuştur. *Şeytan* adlı bir opereti, armonik düzenlemesini yaptığı 40 dolayında marşı vardır” (Say, 2005: 89).

Üngör, Zati Bey’i müzikteki ilkleriyle şöyle anlatır; “Bizde batı müziğinin ilk ve en önemli önderlerinden, Türk klarnet okulunun kurucusu, ilk Türk koro şefi, ‘okul müzik kitaplarının ilk yazarı, okul şarkılarının ilk bestecisi’, öğretmen ve bando şefi, iyi bir aktör iyi bir sporcu olup,

çoksesli 40 marşı tespit edilmiştir ve bunların en ünlüleri; *Cumhuriyet Marşı*, *Meb'usan Marşı*, *Dar'ülFünun Marşı*, *Sporcu Marşı* ve *Kavak Marşı*'dır" (Üngör, 1965: 127).

Toplumsal ve Kültürel Değişimlerin *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* İsimli Eserdeki Yansımaları

Müzik dersleri eğitim programlarında yer almaya başlayınca, müzik eğitiminin sağlıklı ve nitelikli bir biçimde sürdürülmesi için ders araç-gereç ve materyallerinin geliştirilmesi gündeme gelmiştir. Bu paralelde okul müziği örnekleri ve çalışmalarının yer aldığı 'müzik ders kitapları' yazılmaya başlanmıştır.

Atalay, bu ilk 'Okul Müziği Kitapları'nı şöyle özetler; "Zati Arca'nın *Kütüphane-i Mûsikî* serisi altında; *Naẓariyat-ı Mûsikî* (1899), *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* (1900), *Tedrisat-i Mûsikî* (1913) yıllarında yayınlanan eserleri, basılı kitabı bulunmamakla beraber çok önemli besteleri olan İsmail Zühtü Kuşcuoğlu, *Mûsikî İstilihatı* (1894), makamsal okul şarkılarını içerisine alan *Notalı Mektep Şarkıları* (1914) ve *Mûsikî Naẓariyatı* (1919) adlı kitaplarıyla Muallim Kazım Uz, Cumhuriyet öncesi müzik kitapları yazarlarının en önemlilerindendir (1988) demektedir.

Bu dönemde yazılan az sayıdaki kitaptan biri olan M. Zati (Arca) Bey'in 1899 yılında yayımlanan *Kütüphane-i Mûsikî* serisi, Türk Okul Müziği'nde, farklı konulara değinen şarkılarla donatılı ve temel müzik eğitimi daha kolay, daha sistematik bir anlayışla ele alan ilk kitaplardan birisi olmuştur. Atalay (1988) bu konuda; "...bu kitapların yayınlanmasından kısa bir süre sonra Zati Arca'nın okul müziği alanında büyük bir boşluğu dolduran *Kütüphane-i Mûsikî* serisinin ilk kitapları yayınlanmaya başladı. Zati Arca'nın bu kitapları sayesinde, Türk okul müzik eğitiminde yeni bir dönem açılmaya başlanmış ve okul şarkı dağarları, ilk kez Batı Müziği türünde, değişik konulu çocuk şarkılarına kavuşmuştur" demektedir.

Serinin ikinci kitabı olan *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* isimli eserin, çeşitli müzikal kavramların açıklamaları ile birlikte son dönem Osmanlı İlkokullarında işlenen müzik derslerinde okutulan çocuk şarkıları hakkında çeşitli ipuçları sunduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada analiz edilen *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* (Arca) isimli eser 1925 basımıdır. Eserin içinde yer alan ve yazarın kendi bestelediği çocuk şarkıları, dönemin çocuk şarkılarında işlenen konuları, zaferin kazanılmasının yanı sıra savaşın üzücü sonuçlarını, Kurtuluş Savaşı'nın hislerini ve savaştan sonra ülkenin kalkınması için gereken kültürel anlayışın odak noktalarını yansıtmaları açısından önemlidir. Bir başka deyişle kitap; dönemin içinde bulunduğu siyasi, toplumsal, ekonomik ve kültürel unsurlara işaret eden şarkılarla donatılmıştı. Kitapta ayrıca, 1921 yılında kabul edilen 'İstiklâl Marşı'nın, bestelenmesi için çeşitli bestecilerin başlattığı besteleme çalışmalarını yansıtan ve bu paralelde Zati Arca'nın kendi bestesi olan ve belli bir dönem İstanbul'daki okullarda söylenen bir İstiklâl Marşı bestesi de mevcuttur.

Cahit AKSU

Okul Müziği alanında ilk modern müzik eğitimi ders kitabı olarak kabul edebileceğimiz *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* isimli eserde toplam 90 tane çalışma parçası mevcuttur. Bu parçaların 57 tanesi sözsüz eser, 33 tanesi de sözlü eserdir. Sözsüz eserler farklı ses dizilerini ve tonlarını çalıştıran çeşitli çalgı ve solfej etütleridir. Sözlü eserler ise ilk ve orta öğretim çocuğunun düzeyini yansıtan çeşitli okul şarkılarıdır. Şarkıların bestelerini ve sözlerini kitabın yazarı oluşturmuştur. Bazı şarkılarda da farklı şairlerin sözlerinden yararlanılmıştır. (Örneğin Mehmet Akif (Ersoy), Ali Ulvi (Elöve), İbrahim Sadi, Tevfik Fikret gibi)

Kitabın sözlü eserler bölümünde incelenen okul şarkılarının konuları, 'Cumhuriyet Türkiye'si Çağdaş Müzik Eğitimi Okul Şarkıları' nın bir temeli ve öncüsü görüntüsündedir. Bu nedenle kitabın bu yapısının çağdaş Türk müzik eğitimi tarihi açısından çok önemli olduğu düşünülmektedir. Şarkılarda ele alınan konular aşağıdaki gibidir.

Tablo 1. *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* İsimli Kitapta Yer Alan Şarkılar ve Konuları (Arca, 1925).

Konular	Şarkı İsmi ve Sayfa No:
Hayvanlar	"Hayvanlar Ne Der - s.22", "Her Gün Gel - s.31", "Çocuk ve Serçe - s.47", "Kelebek - s.48", "Kuşlar - s. 56"
Doğa Sevgisi	"Bahçevan Kızlar - s.40", "Buğday Tanesi - s.41", "Başakların Dersi - s.52", "Çocuk-Güneş - s. 38", "Asma Çiçeği - s.55"
Vatan Sevgisi-Kahramanlık	"Gemiciler - s.44", "Koşar Adım - s.50", "İzmir'in Dağlarında - s.46", "Veriniz - s.46", "Türküm - s.57", "İstiklâl Marşı - s.64"
Anne-Baba Sevgisi	"Anne Sevgisi - s.63", "Büyükanne - s.39"
Özlem	"Rumeli - s.58", "Büyüdüğüm Zaman - s.61"
Günler	"Günlere Mahsus Şarkı - s.11", "Cuma Günü - s.35"
Mevsimler	"Mevsimler - s.25", "Güz - s.28"
Eğitimin Önemi	"Mektepliler Marşı- s.62"

Cahit AKSU

Çalışmanın Önemi	"Çalışmak-Sonra Oyun - s.35"
Tasarruf	"Kumbara - s.50"
Din	"Allah Sevgisi - s.12"
Oyun	"Oyun Oynarken - s.17"
Organlar	"Parmaklar - s.21"
Sayılar	"Sayılar - s.11"
Beslenme	"Pisboğaz - s.16"

Görüldüğü gibi o zamana kadar çeşitli dini içerikli eserler ve padişahlara methiyelerle donatılı müzikal konular; *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* isimli eserin ışık tuttuğu dönemde, sosyo-kültürel yapının yansıttığı ruh halini, ekonomik kalkınma gerekliliğini yansıtan konulardır. Kitap; sosyo-kültürel değişikliklere şarkılar yoluyla işaret ederken bunu, daha dünyevi konular eşliğinde çocuğun ilgi alanlarına, gelişim dönemlerine uygun eserlerle yapmaya çalışmıştır.

Yöntem

Bu araştırma betimsel bir araştırmadır ve belgesel taramaların bir türü olan 'içerik çözümlemesi' ile yürütülmüştür. Betimsel araştırmalar; olayı olduğu gibi araştıran ve ele alınan olayların ve durumların ayrıntılı bir biçimde araştırıldığı ve onların daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkilerinin incelenerek, 'ne' olduklarının betimlenmeye çalışıldığı araştırmalardır (Karakaya, 2009: 59). Belgesel tarama; varolan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamadır. Bir belgesel tarama tekniği olan 'içerik çözümlemesi' ise belli bir metnin, kitabın, belgenin, belli özelliklerini sayısallaştırarak belirleme amacı ile yapılan bir taramadır. Belgelerdeki belli bakış açıları, felsefeler, dil, anlatım vb. özellikler derinliğine ve belli ölçütlere yapılacak çözümlemelerle anlaşılabilir (Karasar, 1999'dan akt. Cemaloğlu, 2009: 154).

Bulgular

Osmanlı İmparatorluğu'nun sonlarına doğru ve özellikle Tanzimat Dönemi'nde (1839'dan sonra) hızlanan yenileşme hareketlerinin, ilk müzik eğitimi kitaplarından olan *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* isimli eserdeki yansımalarını, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ile 'Cumhuriyet Türkiye'si'nin doğduğu dönem periyodunda ele alan bu çalışmanın temel bulguları ve yorumları aşağıdaki gibidir.

Cahit AKSU

1. Yenileşme hareketlerinin eğitime yansımaları, batılı eğitimcilerin görüşlerine dayalı daha sistematik bir pedagojik formasyon anlayışına ve buna paralel olarak daha bilinçli eğitim programlarının hazırlanmasına neden olmuştur.
2. Sürekli savaş ortamı, savaş baskısı, toprak kaybı ve yoksulluğun yoğunlaştığı bu dönemde bağımsızlık, özgürlük, vatan sevgisi vb. kavramlar yenileşmeye başlayan eğitim uygulamaları ile çocuklara aşılanmaya başlanmış ve bu kavramlar savaşın kazanılmasında ve yeni ülkenin kurulmasında itici güç olmuşlardır.
3. Eğitim sistemindeki yenileşme çalışmaları dini derslerin yanında pratik ve gündelik hayata dönük derslerin de programlara konulmasına ve buna paralel olarak Gına (Mûsikî) derslerinin programlarda yer almasına neden olurken, bir yandan da laik eğitim sisteminin temelleri atılmıştır.
4. Tanzimat Dönemi yenilik hareketleri, toplumsal tabanda da karşılık bulmuş, bu dönem çocuk eğitimi ile ilgili olarak çocuklara dönük pek çok edebi ve sanatsal eserler üretilmiş ve bu eserlerin içerisinde müzik eğitimine dönük pek çok çalışma yapılmıştır.
5. Müzik derslerinin eğitim programlarında yer almaya başlaması, müzik dersleri için gerekli müzikal doküman ihtiyacını da doğurmuş ve ilk 'Okul Müziği' kitapları üretilmeye başlanmıştır. Zati Arca'nın *Kütüphane-i Mûsikî* serisinin(1899) ikincisi olan ve bu çalışmada 1925 baskısının analiz edildiği *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* isimli eseri bu alandaki ilk önemli eser olarak kabul edilmektedir.
6. İçerisinde ilk çocuk şarkılarının notaları ve çalışma yöntem ve tekniklerinin anlatıldığı *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* isimli eserin ilk basımı 1899 tarihli olup, eser Osmanlı'nın son dönemlerinde ve Cumhuriyetin ilk yıllarında pek çok kez yeniden güncellenerek basılmıştır. Bu güncellemeler doğrultusunda kitabın içindeki çocuk şarkılarının da zaman zaman değişikliğe uğradıkları düşünülmektedir.
7. Okul Müziği alanında ilk modern müzik eğitimi ders kitabı olarak kabul edilen *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* isimli eserde toplam 90 tane çalışma parçası mevcuttur. Bu parçaların 57 tanesi sözsüz eser, 33 tanesi de sözlü eserdir. Sözsüz eserler farklı ses dizilerini ve tonlarını çalıştıran çeşitli çalgı ve solfej etütleridir. Sözlü eserler ise ilköğretim çocuğunun düzeyini yansıtan çeşitli okul şarkılarıdır. Şarkıların bestelerini ve sözlerini kitabın yazarı oluşturmuştur. Kitapta bulunan şarkılarda ele alınan konular şu şekildedir: Oyun, Organlar, Günler, Sayılar, Mevsimler, Tasarruf Bilinci, Çalışmanın Önemi, Allah Sevgisi, Beslenme, Doğa Sevgisi, Anne-Baba Sevgisi, Eğitimin Önemi, Özlem, Kahramanlık, Vatan Sevgisi.

Bu kitapta bulunan şarkılardaki konuları, daha sonraki yıllarda bestelenen şarkılarda ele alınan konuların incelendiği bazı çalışmaların sonuçları ile karşılaştırdığımızda görüyoruz ki ortak payda olan 'çocuk' unsurundan dolayı şarkılardaki konular bazı farklılıklar dışında oldukça benzerdir. Bu açıdan bakıldığında bir yönüyle, *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* isimli eserdeki şarkıların pedagojik olarak doğru tespit edildiği, bir yönüyle de daha sonraki yıllarda üretilen Okul müziği kitaplarının içeriklerine de temel teşkil ettiği söylenebilir.

Cahit AKSU

8. Hiçbir eğitim programı, içinde şekillendiği toplumsal yapıdan uzak olamayacağından, incelenen eserde bulunan bazı çocuk şarkıları, dönemin duygu, hissiyat ve ihtiyaçlarını özellikle yansıtmaktadır.
Rumeli isimli şarkıda (Arca, 1925: 58) Osmanlı'nın çok büyük yatırımlar yaptığı ancak Balkan Savaşları ile Osmanlı'nın birer birer kaybettiği Selanik, Manastır, Yanya, İşkodra, Kosova, Bosna gibi şehirlerin kaybedilmesinden kaynaklanan büyük üzüntü anlatılırken, *Verini* isimli şarkıda (Arca, 1925: 46) İstiklâl savaşı sırasında büyük bir maneviyatla mücadele eden orduya maddi olarak da yardım etmenin erdemi anlatılmakta ve kitapta, zor şartlar içinde kazanılan İstiklâl Savaşı ile Türklük gururunu anlatan, *İzmir'in Dağlarında* (Arca, 1925;46), *Türkü* (Arca, 1925;57) *İstiklâl Marşı* (Zati Arca Özgün Bestesi, 1925: 64) gibi eserler de yer almaktadır.
9. *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* isimli eserde doğa sevgisi konulu şarkılar içinde 'buğday-başak' motifleri yoğun olarak kullanılmıştır (Arca, 1925: 41-52). Bu durum, kalkınmakta olan yeni ülkenin itici gücünü, öncelikle tarımsal kalkınmadan aldığı ve bu aşamada üretimin önemini gösterirken, *Kumbara* (Arca, 1925: 50) şarkısıyla da özellikle çocuklarımızın tutumlu ve tasarruflu olmasına verilen öneme vurgu yapılmıştır.

Tartışma ve Sonuç

Osmanlı'nın son döneminde yoğunlaşan yenileşme hareketleri, etkisini özellikle eğitim programlarında göstermiş, eğitimin dünyevi konuları da kapsayacak biçimde yeniden desenlenmesi ile gına (mûsikî), resim, beden eğitimi, iş eğitimi gibi dersler programlara yansıtılmıştır. Müzik eğitimi kitapları içinde okul müziğine dönük eserler ve bu eserler içinde de ülkemizde türünün ilk örneği olarak kabul gören M. Zati'nin (Arca) *Kütüphane-i Mûsikî* serisinin *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* isimli eseri bu çalışmada incelenmiştir. Eser; içindeki çeşitli konuları çocukların düzeyinde ele alan şarkılarla donatılı bir eğitim kitabı olarak hem Osmanlı'nın son dönemlerinde, hem de cumhuriyetin ilk yıllarında tekrar tekrar güncellenerek basılmış ve okullarda kullanılmıştır.

Talim-i Kıraat-i Mûsikî isimli eserin içindeki çocuk şarkılarında oldukça geniş yelpazeli bir konu çeşitliliği sergilenmiş ve konular toplumsal ve kültürel değişime paralel olarak, toplumun hissiyatını ve ihtiyaçlarını yansıtacak şekilde seçilmiştir. Cumhuriyet döneminin ilerleyen yıllarında yazılan şarkılardaki konu çeşitliliği ile ilgili çalışmalarla karşılaştırıldığında, *Talim-i Kıraat-i Mûsikî* isimli eserde sergilenen şarkı konularının, gerçekçi bir pedagojik anlayışı yansıttığını ve bu yönüyle de kendisinden sonra oluşturulan benzer müzik eğitim kitaplarına da öncülük ettiğini görmekteyiz.

Günümüzde müzik eğitimi derslerinin, eğitim programı, ders programı, öğretmen kitabı ve öğrenci çalışma kitaplarının hazırlanmasında, genel hedefler ve kazanımların yanı sıra, şarkılarla çevrili öğrenme yaşantılarının oluşturulmasında da programların toplumsal ve kültürel boyutları çok iyi düşünülmelidir. Müzik Eğitimi ve Eğitim Müziği alanında yapılacak bu ve benzeri çalışmaların,

Cahit AKSU

günümüze ışık tutacak boyutları daha iyi analiz edilmeli, buralardan sağlanacak olası katkıların program geliştirme süreçlerine dahil edilmeleri sağlanmalıdır.

Referanslar

Akyüz, Yahya. (1997). *Türk Eğitim Tarihi (Başlangıçtan 1997'ye)*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

Akyüz, Yahya. (2004). "Anaokullarının Osmanlı'da İlk Programları ve Ders Uygulamaları İle 'Yaratıcı Drama' nın İlk İzleri". *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, Sayı:51. <<http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayi51/akyuz.htm>> Erişim Tarihi: 21.04.2010

Altunya, Evren. (2001). "Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Uygulanan İlkokul Müzik Dersi Programlarının Çağdaş Program Geliştirme İlkelerine Göre Değerlendirilmesi" Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Ana Sanat/Anabilim Dalı, Bolu: Türkiye.

Arca, Mehmet Zati. (1925). *Kütüphane-i Mûsikî'den-Talim-i Kıraat-i Mûsikî*, 1. Kısım, 6. Tab, İstanbul: Mahmut Bey Matbaası.

Arca, Mehmet Zati. (1925). *Kütüphane-i Mûsikî'den-Talim-i Kıraat-i Mûsikî*, Kısmi Sani, İstanbul: Teshilat Matbaası.

Atalay, M. Aydın (1988). "Türk Halk Musikisinin Musiki Eğitimindeki Yeri ve Önemi" Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Türkiye. [Elektronik Sürüm], <<http://www.yasarkemalalim.com.tr/>> Erişim Tarihi: 07.05.2010.

Aydoğan, Salih. (2004). "İlköğretim Müzik Ders Kitapları", Bildiri, 1924-2004 Mûsikî Muallim Mektebinden Günümüze Öğretmen Yetiştirme Sempozyumu, 543-547, Isparta: Türkiye.

Ayas, Güneş. (2015). *Müzik Sosyolojisi-Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Binbaşoğlu, Cavit. (1995). *Türkiye'de Eğitim Bilimleri Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayını.

Cemaloğlu, Necati (2009). "Veri Toplama Teknikleri: Nicel- Nitel", *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ed. Abdurrahman Tanrıöğen: 133-164. Ankara: Anı Yayıncılık.

Çelenk, Süleyman. (2008). "Türk Eğitim Tarihinde Laikleşme Süreci", [Elektronik Sürüm] <<http://ilkoğretim-online.org.tr>> Erişim Tarihi: 01.08.2010.

Cahit AKSU

- DeNora, Tia (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dinçer, Mahir. (1998). "Türkiye’de Okulöncesi Öğretim, İlköğretim ve Orta Öğretim Kurumlarında Müzik Eğitimi Nasıl Olmalıdır", Bildiri, Birinci Müzik Kongresi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.
- Ergun, Mustafa. (1978). "II. Meşrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri (1908-1914)" Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara: Türkiye.
- Günay, Edip (2006). *Müzik Sosyolojisi-Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Işıktaş, Bilen (2015). "Avrupa’da Devrimler Çağında Toplumsal Değişim, Kültür ve Müzik Yaşamına Dair Notlar" *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 8(2): 6-31.
- Karakaya, İsmail. (2009). "Bilimsel Araştırma Yöntemleri", *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ed. Abdurrahman Tanrıoğlu: 57-83. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Karasar, Niyazi (1999). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Yayını
- Kurnaz, Şefika. (2006). "Osmanlıdan Cumhuriyete Kadınların Eğitimi", [Elektronik Sürüm] <<http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/143/14.htm>> Erişim Tarihi:22.04.2010.
- Milli Kütüphane. (2010). *Milli Kütüphane Dijital Kataloğu*. Ankara: Elektronik Sürüm.
- Okay, Cüneyd. (1998). *Osmanlı Çocuk Hayatında Yenileşmeler 1850-1900*. İstanbul: Kırkambar Yayınları.
- Sağır, Turan. (2004). "Okul Şarkılarının Konuları Açısından Değerlendirilmesi", Bildiri, 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Öğretmen Yetiştirme Sempozyumu, 231-250, Isparta: Türkiye.
- Say, Ahmet. (2005). "Arca Zati", *Müzik Ansiklopedisi-Birinci Cilt, Birinci Basım*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şanal, Mustafa. (2003). "Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemlerinin Pedagojik Formasyon Anlayışı" *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1: 197-207. <<http://www.sosbil.aku.edu.tr/dergi/V1/msanal.pdf>> Erişim Tarihi:07.05.2010.
- Uçan, Ali.(2005). *Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye’deki Durum*. Ankara: Evrensel Müzikevi.

Cahit AKSU

Üngör, Ethem Ruhi. (1965). *Türk Marşları*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.<<http://www.osmanlicaturkce.com/>> Erişim Tarihi:08.01.2010.

Deniz AYDAR

TÜRK MÜZİĞİ TARİHİNİN OLUŞUMUNDA KÜLTÜREL KİMLİK

Deniz AYDAR¹

deniz_aydar@hotmail.com

Abstract

Cultural Identity in Formation of Turkish Music History

In this study, the first aim is in the formation of Turkish Music culture on Turkish cultural identity to clarify the concept of identity. Second aim in conjunction is to handle in the stages of Turkish Music formation Turkish cultural identity's contributions, Turkish community's culturally, socially and geographically development and due to this cultural interaction to discuss of Turkish multi-cultural identity that affected Turkish Music History.

In this study, Turkish identity that is always in motion and its effects to formation of Turkish Music History was more culturally analyzed. From past to future culture was transferred experience. As research methods, descriptive method was used and sociological results and situation that changed was described. As resources (books, articles and journals) was used. Collective cultural identity and Turkish Music History's direction and this effect's of identity towards today and its importance was discussed.

As transferred method, the findings, especially in the formation process of Turkish Music History, the importance of Turkish cultural identity and its effects was discussed and the subject was considered conceptual. Subsequently while cultural dimension of identity was taken into account and the processes of forming Turkish identity on Turkish Music History was discussed and changing structure of Turkish identity was focused. Additionally, in this study formation processes of Turkish Music History, music-culture geography that shaped the Turkish identity was focused, cultural transfer from generation to generation was considered and tried to make a description of cultural identity towards music and Turkish Music History was analyzed in this way and the conclusions and recommendations were given.

Keywords: Turkish, Cultural identity, Turkish music history, Turkish cultural identity, Cultural interaction, Identity, Cultural transfer, Culture

¹ Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzik Bölümü

Deniz AYDAR

Giriş

Türk Müziği tarihinin oluşumunda kültürel kimliğin önemi üst sıralardadır. Üst sıralarda oluş, uzun bir coğrafi ve kültürel mecraya dayanarak, sözüne edilen Türk Müziği tarihini konumlandırmış, ona yön vermiştir. Paralel olarak, Türk Müziği tarihi de oluşurken, kültürel kimlikleri etkilemiştir. Bunun dışında, Türk Müziği tarihinin oluşumunda kültürel kimlik konusu öncelikle, Türk toplumunun geçmişindeki oluşumu ve bu oluşumda rol alan kimlik değişimlerini incelemeyi gerekli kılar. Bunun sebebi, Türk toplumunun çok yapıli kültür-kimlik vasfına sahip olmasıdır. Bütün bunlardan hareketle, bahsedilen çok yapıli kültür- kimlik olgusu, Türk Müziğini oluşturan tarihin incelenmesinde ayrı bir önem arz etmiş, özellikle Doğu ile Batı medeniyet tarihinin kesişen noktasında bulunan Türkleri ve oluşturdıkları müziksel tarihi, ayrı bir inceleme konusu yapmayı gerekli kılmıştır. Ayrıca, konuyu ele alırken, kimlik, kültürel kimlik, kimlik ve kültürel kimlik arasındaki fark, Türk kültürel kimliği, kimliğin kültür boyutu gibi kavramların, konuya temel teşkil etmesi açısından öneminin olduğu ve gözden geçirilmesi gerektiği de vurgulanmalıdır. Çünkü ana düşüncede, kimlik ve kültürel kimlik, kavram açısından farklı olduğundan, konunun çehresini etkilemektedir.

Kimlik

Kimlik kavramı, ele alınan konu itibarı ile toplum olgusuna vurgu yapılarak, kültürün katmanları ile özdeşleşen bir yapıda inceleme konusu olmuştur. Bu itibarla, kültür açısından farklılıklar gösteren kimlik kavramı, bireysel ve toplumsal ele alınış biçimleri ile açıklanarak boyutlanmıştır. Dolayısıyla, konunun özünü oluşturan kültürel kimlik kavramı açısından, kimlik olgusuna bakıldığında, hem bağımlı, hem de bağımsız taraflarının olduğu görülür. Çünkü kimlik olgusu, aynı zamanda kişilikle oluşan benliğin, tarih ve sanattan – özellikle de müzikten- etkilenme şekli ile açıklanabilir. Dolayısıyla kimlik, kültürel kimliğin içerisinde sosyal bir olgu ile boyut kazanır. Bu kazanım içerisinde, kimlik olgusunun kavram olarak çok alt yapıdaki açıklaması ise farklı ve bir yönü ile bağımsız olup, kişisel oluş ile açıklanabilir. Bu anlamda kimliği tanımlamak gerekirse, birey olarak kişinin kendi dünyasındaki aldığı kültür ve eğitimle şekillenen, kendi oluşuna göre şekillendirdiği davranış biçimleri olup, daha çok biyolojik ve psikolojik bir olgudur.

Bütün bunlardan hareketle, kimlik kavramını ele alış biçimi, daha önce de değinildiği üzere önem kazanmaktadır. Burada birinci derecedeki önem nedeni, kimliğin kültüre ve sanata vurgu yapan tarihsel boyutudur. Dolayısıyla, burada kimlik sadece “genetik kodlarla” biyolojik olarak açıklanabilecek bir şey değildir (Şentürk, 2016: 9). Önemli olan, bir bireyde, birey olarak ve de toplum üyesi olarak oluşan aitlik kimliğidir. Bu kimlik, giderek millî ya da ulus toplum kimliğine vurgu yapar. Dolayısıyla tartışılması gereken, bir millî toplum kimliğidir. Bu tür bir toplumsal

Deniz AYDAR

kimlikte bireyin değerleri, zamanla toplum değerlerini oluşturmuş; bu yapıyı ise, en ayrıntılı şekilde Türk toplumunda yansıtmıştır. "Türk kültürü ve de Türkiye kültürü" (Turan, 2010: 53) şeklinde gelenekleşen bu değerler, geleneklerin kültür mirası ile birlikte bıraktıkları derin bir tarihle ve içerdiği kimlik yapısıyla özdeştir. Dolayısıyla ana konuya vurgu yapan Türk Müziği tarihinin kültürel kimlikle özdeşi, sözüne edilen Türk toplumuna ait tarihsel kimlikte yatar. Bu kimlik, değişen yapısıyla, yüzyıllar boyu kültüre, sanata ve müziğe etki etmiş; Türk Müziği'nin oluş çizgisini farklı noktalarda birleştirerek, bir tarihi iz düşün yaratmıştır.

Türk Müzik Tarihini Etkileyen Toplum Kimliği Olarak Kültürel Kimlik ve Türk Kimliği

Müziksel tarihin yapısını anlamak, öncelikle Türk kimliğinin özelliğini anlamaktan ve kültürel kimliğe bir tanım getirmekten geçer. Çünkü Türk Müziği, "Türklerin kültürel ve sosyal yaşantılarının, beşerî ilişkilerinin bir sonucu olarak" (Kaçar, 2012: 45) tarihini sergilemiş; onu, çeşitli kültür- kimliklerle yansıtmıştır. Bu anlamda, kültür kimlik denilen kavram kültür boyutuyla, özellikle Türk toplumunda, farklı kültürlerdeki insanları topluluk olarak geniş bir coğrafyada buluşturmuş; bir toplumun en net kimliğini ortaya çıkaran müzik alanına kuvvetli şekilde yansıyarak, kolektif yapı oluşturmuştur. Dolayısıyla kültürel kimlik, bir toplumda sosyal olarak anlaşılması gereken, farklılıklar içinde bütünü sergileyen, hareketli bir kimliktir. Daha çok tarihi kültür niteliğinde incelenmesi gereken bu kimlik türü, daimi oluş sürecinde olarak; Türk toplumunda, kültür hafızası, toplumsal değerler tecrübesi ve kökleşmiş bir müziksel ses evreninde var olmuş; Orta Asya'dan Avrupa'ya bir medeniyet göstermiştir. Kolektif yapıyla, "biz duygusu" (Özkul, 2015: 168)nu ortaya koyan bu kimlik, bu anlamda çatışma olgusunu da müziksel tarihe bakışta, bir yana bırakmıştır. Bundan hareketle, kültürel kimliği en kuvvetli yansıtan Türkler, müziksel tarihi oluştururken, Doğu ve Batı'nın bütünleşik ekseninde, yayıldıkları coğrafyalarda, birçok müzik kültürleri ve kimliklerle karşılaşmışlar; kendi kültürleri ile bu değerleri harmanlayarak, kimlik ve müzik kültür çeşitliliği elde etmişlerdir. Bu çeşitlilik, kökende Mezopotamya topraklarına dayanıp, var oluş süreciyle, bilgi felsefesinde Antik Yunan ilk medeniyeti ile birleşmiş; Asya'da başlayan gelenek değerleri ile birlikte, düzenli bir İslâm imparatorluğuna kadar gitmiştir. Buradaki kimlik olgusunun yarattığı müzik kültürü çeşitliliği içinde, Arap, İran ve azınlık değerleri de mevcuttur. Nihayetinde Avrupa'ya yönelen bu gidiş, çok kimlikli bir müzik tarihini gözler önüne sermiş, ait kimliklerle Türk müzik yapısı oluşmuştur. Dolayısıyla ait kimlik yapısının oluşturduğu kültür çeşitliliğinin, Türk Müziği'nin "gerek terminolojisinde, gerekse ses sistemlerinin temelini oluşturan eski yazılı kaynaklar" (Levendoğlu, 2005: 253) vasıtasıyla anlaşılması olasıdır.

Deniz AYDAR

Kültürel Kimlik Kapsamında Şekillenen Türk Müziği Tarihi

Değişen kültür dengeleri ile birlikte, "20. yüzyılın özellikle son çeyreğinde 'aidiyet'" (Özbaran, 2004: 12) olgusu, kültürel kimlikleri araştırma kapsamında ele alınmış; kültürel kimlik, inter-disiplin anlayış çerçevesinde özellikle "antropoloji ve sosyolojide" (Akdeniz, 2014: 3) önemli bir kavram olmuştur. Bu çerçevede, birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da, özellikle tarihî boyutta topluma ait bir müziği araştırmak, kültürel kimliğin ön plana alınmasına sebep olmuş; tarihi yönlendiren Türklerin kültür-kimlik yapısı, zengin bir müzik tarihi yolculuğunu başlatmıştır.

Türklerde oluşan müzik tarihi, Türklerin, kendilerinde oluşan kimlik yapısına, etnik kimliğin çok üzerindeki milliyetçi bir tarih şuuru ile bakmalarından ileri gelmektedir (Şentürk, 2016: 12). Dolayısıyla, müzik tarihine damga vurmuş 'makam geleneği' farklı kimliklerle şekillenerek bu güne gelmiş ve Türk Müziği'nin ana yapısını uzman gözü ile okunan tarihsel dizinde anlatmıştır. Bundan hareketle, çok ırklı Türk milleti, müziksel tarihini öncelikle, bu tarihin oluşmasındaki temel coğrafya olan Mezopotamya ve Anadolu ile başlatarak, Sümer, Bâbil, Akad, Frigya... vs. ilk topraklardaki kabile devletleri ve onların yarattığı ilkel dinlerle (Şentürk, 2016: 17) ses olgusunu keşfederek oluşturmuş; meydana gelen insana ait düzenle ve tarihin okunmasıyla birlikte, İslâmiyet, Hristiyanlık, Yahudilik gibi yerleşmiş olan dinler vasıtasıyla da, (Şentürk, 2016: 25) Türk Müziği'ndeki makam yapısını canlandırmıştır. Bu canlandırışta, doğu felsefesindeki 'şaman' kültürel kimliği ile birlikte, bilgiye yönelik Batı felsefesini canlandıran 'Antik Yunan' kültür kimliği ilkleri oluşturmuştur. İslâm kültürel kimliğinde, Asyalı dinamikler, Arap, Fars(İran) ve Anadolu yerel müziğindeki Kürt guruplar, ayrıca Osmanlı ve Türkler yer alırken; Hristiyan ve Yahudi topluluklarında da, Bizans ve Osmanlı kimliğine uzanan Ermeni, Rum, Süryani, Balkan gibi topluluklar (Şentürk, 2016: 25) ve onların ürettiği etkileşimli makam müziği yer almıştır.

Bu şekilde kültür ve kimlik etkileşimi ile oluşan müzik tarihi, daha önce de bahsedildiği gibi, ana karakteristiği Osmanlı kimliğine uzanan bir makam müziği geliştirmiş; Türkleri, kültür ve sanatsal tarih yazmada birinci konuma getirmiştir. Dolayısıyla, kimlik ve kültür açısından yayılcı bir politika izleyen Türk toplulukları, farklı müzik kültürleri ile kendilerinden söz ettirmişlerdir. Bütün bunlara bakılarak, biraz daha genişletilirse, aslında, "Türkler olmadan bir 'dünya' tarihi yazmak mümkün değildir" (Ortaylı, 2015: 14). Tarihin her kademesinde mevcuttur.

Bu eksenle kimliklerin baskın olduğu müziksel tarih, kendini kültür ekseninde göstermiş; Altay coğrafyasındaki ilk müzisyen olan şaman 'ilk-el' kültür kimliğiyle, doğa ile bütün olma çabaları başlamış; sesin keşfi, ayine yönelik dans ve ilk ritim öğeleri ile tarih oluşumuna yönelik müziksel kültür oluşmuştur. Avcılık ve toplayıcılıkla geçen bu süreç, davul ve boru gibi iki temel çalgının keşfiyle, insan arası haberleşme olgusunu kuvvetlendirmiş; kültür pratiklerinin artmasıyla birlikte,

Deniz AYDAR

Asya bozkırlarındaki ilk Türk dinamikleri olan Hun, Göktürk ve Uygurlar müziğin şekillenmesinde öncü olmuşlardır. Göçebe hayatın verdiği etkiyle, kavim olarak şekillenen bu ilk Türk toplulukları, kültürel kimliklerini kavim olma olgusu ile yaşayarak; çevre kültürlerle kuvvetli iletişim kurmuş; devlet geleneğini başlatarak, hakan ve beylerin saraylarında icra edilen mesleksel müzik gruplarına kadar makam yapısını geliştirmişlerdir. Kopuz geleneğinin ilk Türk çalgısı olarak gelişen evreleri, şarkı söyleme olgusu, kamlık geleneğinden ozanlığa doğru gidiş, ilk notalama olgusu, ayırım gösteren müzik türleri, gelişen perde yapıları, Osmanlı'ya uzanan ilklerdir. Bunlar olur iken, Hun devletinden başlamak üzere gelişen askerî müzik, Osmanlı'ya kadar simge olmuş kuvvetli devlet geleneğini, Tuğ takımıyla şekillendirmiş ve bu takım, Türk müzik kültürel kimliğinin gelişmesinde önem arz etmiştir. Hatta çevre kültürlerden özellikle Çin ile olan kültür ilişkilerinde, evlenmelerden dolayı gelişen tuğ takımı orkestra çalgı alışverişleri, Türk Müziğinin çevre kültürde tanınmasının yanında, bu önemin en güzel ifadesini oluşturmaktadır. Bir örnek vermek gerekirse, "568'de Çin sarayına gelin giden bir Türk prensesinin düğün alayında yer alan, Çin kaynaklarında adı Su-chi-po olarak geçen Türk (berbapçı-kucinci)nin, Doğu Türkistan müziğinin modlarını Çin sarayında tanıtırken, bunların sayısının yedi olduğunu belirterek yaptığı açıklamalar takdir uyandırmıştı" (Uçan, 2005: 28).

Böyle gelişen kültür ilişkileri, Orta Asya coğrafyasını önemli bir merkez haline getirmiş; Türk Müziği yapısı ve çalgılar, ticaret ve kültür ilişkileri ile yayılmış; Asya, müzik ilişkilerini, Batı'ya doğru gelişen kültürel kimliklerle göstermiştir. Batıya doğru ilerleyiş, ilk etapta, İslâmiyet'in gelmesiyle oluşan bir Arap istilâsıyla başlayarak, Doğu coğrafyasıyla birlikte, ilgili kültürü merkeze almış, Türklerin kitle halinde İslâmiyet'i kabul etmeleriyle birlikte, Asya, hem coğrafi olarak, hem de müzik kültür ilişkilerinde kimlik yapısını geliştirmiştir. Bu anlamda, Orta ve Yakın Doğu'nun İslâmiyet'le birlikte, müzik ve kültür merkez yapısı olması sağlanmıştır. Paralel olarak İslâmiyet, Batı'da Endülüs İspanya'sına kadar uzanarak, Doğu'da Hindistan ve İran ile Fars etkilerini de içine almış; Arap ve Fars kültürünü, Osmanlı kimliğine uzanan Türk Müziği oluşumunda ortak bir dil ve kültür yapmıştır. Çok etkileşimli bu müziksel kültürde, Arap medeniyeti fetihlerle birlikte içerisine Hristiyan, Yahudi, Türk, Kürt, Zerdüş gibi müzik etkilerini de alarak, hareket halinde bir kimlikle Türk Müziğini etkilemiştir. Arap ve İran ortak kültüründeki bu etkilenme, giderek, Doğu'nun ana müziksel yapısı olan makam olgusunu, Osmanlı'ya taşımış; teori, icra ve sistemsal çalışmalarda, oturmuş bir makam ve meşk kültürü oluşmuştur. Bunun gibi makamlara kavim ve şehir ismi verilmesi de bahsedilen ortak kültürün bir sonucudur (Levendoglu, 2005: 257).

Deniz AYDAR

Müziksel Tarihte Kimlikleri buluşturan Osmanlı

Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu'nun mirası nedeniyle, davul ve sancak kültüründe kendini oluşturan Osmanlı İmparatorluğu'nun, askerî müzikle başlayan kültürü, 13. yüzyıldan itibaren şekillenerek, astrolojiye dayanan ilmî çalışmalarla yol almış; özellikle 15.yüzyıldan 18.yüzyıla kadar, oturmuş bir makam kültürünü gözetmiştir. Bu kültür, sosyal ve ticari ilişkilerle gelişmiş; tarih vasıtasıyla, Anadolu'dan, Balkanlara birçok etnik kimliği bir potada müzik ile birleştirmiştir. İstanbul gibi bir başkentin Osmanlı'ya sağladığı olanaklarla çevre kültürlerden gelerek, Osmanlı içerisinde vücut bulmuş bu kimlikler arasında, Arap ve Fars kimliğinin yanında, özellikle Bizans'a dayalı bir yerleşik etnik kimlik grubu vardır. Bu kimlik gurubu yıllarca, Ermeni, Rum, Yahudi gibi azınlık bir kimlik olarak, çok önceden var olup, nota icadı ve nazari çalışmalarla yazılı kaynaklara katkıda bulunmuş, repertuara klasik makam besteleri ile eserler katmıştır. Bunlardan en önemlileri Dimitri Kantemir'dir. Bir müzikolog ve besteci olan Kantemir, Osmanlı müzik geleneği içerisinde kendi kimliğinin sağladığı olanak ve kültür pratikleri ile bir nazariyat sistemi geliştirmiş, sonraki nesillere nota okuma ve yazma pratiğini getirerek, makam geleneğini geliştirmiştir. Azınlık kimliğinden, bu şekilde yararlı olmuş başka besteciler de sayılabilir. Bunun dışında, Osmanlı müzik kültürü ve geleneğine uzanmış, Anadolu ve Mezopotamya'dan gelen bağlı bir başka Hristiyan azınlıklar ise, Süryani, Keldani... (Şentürk, 2016: 7) gibi kimliklerle var olmuştur. Bunlar makam geleneğini, ilahi ve din dışı halk ezgileri ile süsleyerek katkıda bulunmuş, biraz daha etnik kalmışlardır. Böylelikle, Osmanlı müzik geleneğini bu şekilde tamamlayan birçok kimlik, farklı zaman ve coğrafyalarda kendini göstererek, müzik geleneğine katkıda bulunmuş, kültür etkileşimini genişletmiştir. Kültür etkileşimi bu şekilde ilerlerken, 18.yüzyılın sonunda Osmanlı'ya giren Batılı unsurlar, Osmanlı'nın devlet geleneğindeki değişimi gözler önüne sermiş, değişen devlet düzeniyle kimlik yapısı da etkilenmiştir. Osmanlı'nın Batı karşısında zayıflaması Avrupa kültür kimliğini bu coğrafyaya sokmuş; dolayısıyla müzik geleneğinde de değişimler olmaya başlamıştır. Bu değişimler 18. yüzyılda elçilikler kanalıyla, opera ve Batı çalgılarının Osmanlı İmparatorluğu'nda var olmaya başlamasıyla gelişmiş; daha sonra Musika-i Humayun geleneği bando kavramıyla kökleşen müzik yapısını değiştirmiş; Türk Müziği, Avrupalı kimlikle ortak bir şekil almaya başlamıştır. Özel Avrupalı hocaların getirilmesiyle başlayan değişimli müzik eğitimi klasik makam geleneğini çok farklılaştırmamış, ancak Batılı tonları makam yapısının içine sokmuştur. Dolayısıyla 'Avrupalı hoca' kimliği ile başlayan müzikteki Batılı yaklaşım Cumhuriyet devrine taşınarak, Türk ve Batı Klasik Müziği'nin Türk toplumunda bir arada yaşamasını sağlamıştır.

Deniz AYDAR

Sonuca Gelirken...

Mezopotamya'dan, Avrupa'ya uzun bir yolculuk kat eden Türk toplumu, müzik macerasında, geniş kültür ve coğrafyalarda, farklı kimlikleri barındırmıştır. Bir arada oluşturulan müziksel birliktelik, kültür kaynaşmasıyla bu kimlikleri, kolektif hale getirmiş, Osmanlı'ya uzanan bir müzik kültür mozaik yapı oluşmuştur. Türk Müziği'nin gelişen evrelerindeki bu çok kültürlülük olgusu, geçmiş zamandan bugüne, gerek icrada, gerekse teori çalışmalarında kendini göstermiş; Osmanlı içine her katılan kimlik, kendi müziğinden bilgi yolu ile bir şeyler ekleyerek, bu müzikal yapıları bir potada kalıcı hale getirmiştir. Ses ve makam ekseninde oluşan bu kalıcılık Türk Müziği'ni, farklılıklarla merak ve aynı zamanda çatışma konusu yapmış; akademik sahalara açmıştır. Dolayısıyla Türk Müziği, bahis konusu olan kimliklerle geniş bir müziktir.

Referanslar

- Akdeniz, Serap. (2014). "Tahtacı Alevî Kültürel Belleğinin Aktarımında Müziğin Rolü" <www.uhmaddergisi.com>, 2: 1-17.
- Kaçar, Y. Gülçin. (2012). *Türk Musikisi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Levendoglu, N. Oya. (2005). "Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri" <http://sbedergi.erciyes.edu.tr/sayi_19/sayi_19.htm>, 19: 253-262.
- Ortaylı, İlber. (2015). *Orta Asya'nın Bozkırlarından Avrupa'nın Kapılarına*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özkul, Osman. (2015). "Türk Kimliğini Oluşturan Ortak Kültürel Değerler" <dergipark. ulakbilim.gov.tr>, Cilt: 4, 8: 166-185.
- Özbaran, Salih. (2004). *Bir Osmanlı Kimliği, 14.-17.Yüzyıllardaki Râm/Râmî Aidiyet*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Şentürk, Rıdvan. (2016). *Müzik ve Kimlik*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Turan, Şerafettin. (2010). *Türk Kültür Tarihi, Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Uçan, Ali. (2005). *Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Evrensel Müzikevi.

Ayten CAFEROVA

NAHÇIVAN HALAYLARI VE DÜĞÜN NAĞMESİ "HAHIŞTALAR"

Ayten CAFEROVA¹
ceferli_ayten@mail.ru

Abstract

Nakhchivan Halays and Wedding Ritual Song: Hakhishtas

Dating back from the ancient times halays (massive dancing) is a joint folk dancing of Turkish people. It is ritual dancing arranged to protect hunting and fire. After hunting performance, the people of old ages had a holiday and celebrated it by doing massive dancing (halays). One of the meanings of halay is unity. At an early ages, it was known as a folk dance which comprised dance, song, music and performance elements in itself, appearing as hands, arms, legs and body movements, holding one another's hands, singing in choirs, and then it was separated to different parts due to its peculiarity, its establishment condition and performance style. As some parts belonged to the men, the women took places in some parts too. During the performance, applauding, uttering exclamations or words are specific features of the performance. And one can't imagine Nakhchivan weddings without halays. Halay is performed by bride and bridegroom's relatives in the wedding party arranged in bridegroom's house. At the same time, halay turned into national music of this region. When halays are performed by holding hands, singing quickly, the people around them are struck by their performance. Turkey and Nakhchivan are known as 'home of halays', 'the dwelling of halays' in the Caucasus, Near or Middle East and as well as among the European people. Halay is considered ancient cultural monument of traditional music heritage in Nakhchivan. In Ordubad region of Nakhchivan, where it retains its ritual folklore traditions in itself, 'Hakhishtas' (singing in choirs) adorns the wedding parties. 'Hakhishtas' ceremony is a part of wedding rituals. Dividing into two groups women sing 'Hakhishtas' related to love, affection and expectations. At the end of each line, the women around follows them by telling 'Hakhishtas'. This ceremony is held on the day of 'Henna Smearing' at the bride's house. Though at the beginning of the ceremony, 'Hakhishtas' are related to love affection, then sorrowful 'Hakhishtas' are also uttered. Based on the sources one can say that correct version of 'Hagishda', 'Hakushka', 'Hakhishda' is 'Hovishda'. The dancing ceremony which was widely spread in Nakhchivan zone, as well as in Ordubad is called 'Hakushka' by Ordubad people.

Keywords: Hakhishtas, Nakhchivan, Henna smearing, Ordubad, Halays

¹ Azerbaijan National Academy of Sciences

Ayten CAFEROVA

Nahçıvan müzik folkloru çeşit, tür, kendine özgü bir ses veya şarkı söyleme özelliklerinin zenginliği ile farklılık arzeder. Eski kültür merkezi olan Nahçıvan okuma, dans etme açısından bu zenginliği korur. Nahçıvan halayları, Azerbaycan halkının halk yaratıcılığı hazinesidir. Bu bölgenin müzik folklorundan bahsederken, ilk olarak halaylar akla gelir. Nahçıvan halaylarının birçok türü vardır. Bu dans türü zengin manevi kültürü kendinde korumaktadır. Genellikle, halaylar, Türk dünyasında çok geniş bir coğrafyayı kapsayan Türk'ün yaşam tarzının yansımasıdır.

Nahçıvan düğünleri halaysız düşünülemez. Araştırmacılara göre "halay dans türü 8-10 bin yıl önce ortaya çıkmıştır. İlk halay oyunları ateşe tapma döneminde meydana gelmiştir. Halay, ateş-ocak etrafında toplanan merasimlerden oluşmuştur. Sonraları ise halkın başlıca uğraş alanı olan avcılıkla ilgili dans örnekleri oluşmuştur. Avın, savaşın başarılı olmasını isteyenler, doğaüstü güçlere yemin edenler, kendilerini bu törenlerde taklit, tasvir yoluyla göstermeye çalışmışlardır. Yabancılar, düşman üzerinde zaferler, ilkbaharın gelişi ve diğer hayati önem arz eden meseleler dans örneklerinde yansıtılmıştır. Bu söylenenleri tarihimizin en büyük kitabeleri olan 'Gobustan' ve 'Gemikaya' kaya resimlerinde de görebiliriz" (Hesenov, 1988: 43)

Halay, insanları çok mutlu eden, neşeli, başarılı bir iş veya olay için bir araya toplanan kadın ve erkeklerin huzur içinde basit bir ritim tutma eşyası² ile ritim tutarak sevgiyi ve mutluluğu birlikte paylaşmalarını belirten dans türüdür. Halay, el ele tutup mutlu bir iletişim havası oluşturarak, kendi ritmik hareketleri ile onları seyredenlere mutluluklarını yansıtır. Onların bu sevinçli hallerini görenler aynı heyecanla oyuna dahil olmak için can atıyorlar. Bu oyunlarda yer alan insanların bir amacı da kendi becerilerini, marifet ve kemâlini oyun sırasında göstermektir.

Şunu da belirtelim ki, Nahçıvan'ın Şerur bölgesinde yüzden fazla halay türü vardır. 'Tenzere', 'Gopu', 'Gadı-Gazı', 'El Yallısı', 'Tello', 'Urfanı', 'Kaleden Kaleye', 'Göçmen' gibi halay örnekleri düğün törenlerinde, merasimlerde yaşatılır (Veliyev, 2011: 113).

Türkiye'nin birçok bölgesinde de çeşitli halay türleri vardır. Sivas halayı 'Ağırlama', Hafık ilçesinin Horohon köyünün ismini taşıyan 'Horhor Bilo', Elazığ yöresine ait olan 'Delilo' gibi ilginç halay örnekleri de vardır. Gaziantep'de 'Hadediye', 'Galata', 'Ağır Halay', 'Düzhalay', 'Ağır Kaba', 'Yarım Kaba' gibi hızlı hareketlilik gerektirmeyen halaylar da vardır (Gözaydın, 2006: 33).

Halaylar, diğer halk oyunlarımız gibi milli birliği ifade eden, fakir-zengin demeden herkesi aynı yerde toplayan; el ele, kol kola mutluluğu, sevinci birbirleriyle paylaşan insanların beraber yaşadıkları unutulmaz bir sanat örneğidir.

² Nahçıvan'da buna 'bey mendili' denir.

Ayten CAFEROVA

Halk oyun ve şarkılarının insanların dikkatini daha çok çektiği yer, düğün törenleridir. Nahçıvan düğün törenlerine özgü müzik-folklor türlerinden biri de 'Haxışta'dır.

Araştırmacı Celilov şöyle yazıyor; "nikah törenlerinde erkek ve kız tarafının karşı karşıya durarak birbirlerine acı sözler söylemesi, Türkçe konuşan kavimlerin taife içindeki merasimleri: toplu av, savaş, dans zamanı karşı karşıya durup birbirlerine rakip olmasından kaynaklanır. Dikkat çeken hususlardan biri de 'Havışda' töreninde bu etnografik özellikler korunmuştur" (Celilov, 1988: 54). Celilov, 'hağışda', 'hakuşka', 'haxışda' şeklindeki deyimlerin doğru seçeneği 'hovişta' olduğunu belirtmiştir (1988: 52). Nahçıvan'da, aynı zamanda, Ordubad ilçesinde geniş yayılmış bu oyun-törenini Ordubad'lılar 'hakuşka' adlandırır. Fakat bazı örneklerde 'havışda' olarak da geçer (Ceferli & Babayev, 2005: 9).

Havışda hava bilmirem,
Suyunu sovabilmirem.
Başımda yüz qeza var,
Birini qovabilmirem

'Haxışta'ları kadınlar söylerler. Araştırmacı Asgerov 'haxışta'ları kadın folklor örneği olarak değerlendirerek şöyle yazar: "Geleneklere bakarsanız, "haxışta"ların sadece kızlar, gelinler tarafından söylenildiğine tanık oluyoruz. Dolayısıyla, "haxışta"ları kadın folklorunun bir türü olarak nitelendirebiliriz. Genel olarak, düğün-tören şarkılarını kadınlara söylerler. Bu açıdan, "haxışta" örneklerinin kadınlar tarafından söylenilmesi ilginçtir.

'Haxışta'lar düğünün iki aşamasında oynanır: 1. Kına yakma töreninde; 2. Gelin damat evine gittiğinde (Asgerov, 2015: 71).

Kına yakma, düğünün en çok şarkı, 'haxışta' söylenilen bölümüdür. Ordubad'da, genellikle Nahçıvan'da kına yakma töreninde çoğu zaman dansla beraber 'haxışta'lar da söylenilir. Kadınlar iki gruba ayrılarak sevgi, muhabbet, aşk içerikli 'haxışta'lar söylerler. Genellikle, 'haxışta' söyleyenlerin sayısı 10-20 kadardır. Onlar iki gruba ayrılır, on-on beş adımlık mesafede sıra ile karşılıklı dururlar. Kadınlardan biri metnin bir mısrasını tek okur. Her mısranın sonunda ise çevredeki kadınlar 'hakuşka' diyerek halay çekerler, bazen de basit dans hareketleri yaparlar. Törenin başında 'haxışta'lar sevgi, muhabbet ağırlıklı olsa da, törenin sonuna doğru incitme ağırlıklı 'haxışta'lar yer alır. Törende oğlan evi kız evine 'laf sokar'. Kız evi de altta kalmayıp 'onların cevabını vermeye' çalışırlar. Aşağıdaki metne dikkat edelim: (Ordubad Başkendi Halk Bilimi Merkezi Arşivi).

Ayten CAFEROVA

Erkek evi:

Al almağa gelmişik, haxışta,
Şal almağa gelmişik, haxışta.

Kız evi:

Al almaq bele olmaz, haxışta,
Şal almaq bele olmaz, haxışta.
Ey oğlan adamları, haxışta,
Aparmaq bele olmaz, haxışta.

Daha sonra taraflar yerini değiştir:

Kız evi:

Naxçıvanın gülleri, haxışta,
Oxuyar bülbülleri, haxışta.
Geline qurban olsun, haxışta,
Oğlanın bibileri, haxışta.

Erkek tarafından ses çıkmasa kız evi devam eder:

Yuxarı bağ bizimdi, haxışta,
Tenekleri üzümdü, haxışta.
Men növbemi qurtardım, haxışta,
İndi növbə sizindi, haxışta .

Erkek evi:

A hindiler, hindiler, haxışta,
Gelin, gedek qızgile, haxışta.
Yüz haxışta deyerik, haxışta,
Sizin kimin yüngüle, haxışta.

Bazı örneklerde sadece damat ve gelinin değil, onların yakın akrabalarının da özellikleri söylenilir (Caferova, 2012: 275).

Suyu vurdum qarpızlığa, haxışta,	Aman, aman, amandır, haxışta,
Yayıldı yarpızlığa, haxışta,	Baldızım bir yamandır, haxışta,
Qaynanan ne dese, ay gelin, haxışta,	Baldızımı deyirem e, haxışta,
Özünü vur arsızlığa, haxışta.	Qaynanam lap yamandır,

Ayten CAFEROVA

İsazade ve Memmedov ‘Haxışta’ların söylenme özelliklerine değinerek: “Haxışta”ların söylenme özellikleri türün ritmik yapısı ile ilgilidir. “Haxışta”larda dans unsurları da vardır. Azerbaycan dans müzikleri bazı özellikleri ile çeşitlilik arz eder. Bu müziklerin çekirdeğini ritmik yapı oluşturmaktadır. Bu ritmik yapı sadece müziğin kendisinde değil, hatta müziğe eşlik eden çalgı aletleriyle de kendi geniş uygulamasını bulur” (İsazade, 1984: 7).

Prof. Dr. Rafiq İmrani Haxıştalrı “halk nagme-reksler” (2013: 111) diye tasnif ediyor.

Düğün gününden bir gün önce gelin hamamı töreni yapılırdı. Ordubad’ın Tebriz caddesinde bulunan XVIII. yüzyıla ait eski hamamda bu törenler son yıllara kadar düzenlenmiştir. Gelin debdebeli bir biçimde hamama götürülürdü. Gelin kendisiyle beraber çeyiz banyo bohçasını da yanına alırdı. Bohçada, banyo havlusu, lif, tarak, sabun gibi malzemeler bulunurdu. Bu malzemelerden gelinin kaynanası ve görümceleri için de hazırlanırdı. Gelinin arkadaşları ve onunla beraber kız evindeki genç kız-gelinler, tören başlamadan önce ‘hamam şarkıları’ söylerlerdi (Ordubad Başkendi Halk Bilimi Merkezi Arşivi)

Narımı tökdüm tasa,
Yarım düşdü tas-kasa.
Derdimi yara deyim,
Belke yar qulaq asa.
Nar, nar, nargile,

Gelin gedek yargile.
İynesancdım divara,
Elçi gönderdim yara.
Elçiden cavab gelmez,
Özüm elçiyem yara.
Nar, nar, nargile,
Gelin gedek yargile .

Düğün, halaylar, ‘haxışta’lar, düğün şarkıları olmadan düşünülemez. Bunlar düğüne hareketlilik katmakla beraber, düzenin kurulması, kutsalın korunması amacını taşır.

Ayten CAFEROVA

Referanslar

- Asgerov, Amil. (2015). "Nahçıvan Folklorunda "Haxışta" Janrının İfaçılık Özelliklerine Dair" *Musiqi Dünyası*. (4)65: 71-73.
- Ceferli, Muharrem ve Babayev, Rafiq. (2005). *Yol Geler Orduba`da: Folklor Toplusu*. Nahçıvan: Ecemi yayınevi.
- Caferova, Ayten. (2012). *Azərbaycan Folkloru Antologisi: Nahçıvan Örnəkləri*. (Haz. Elekberli Aziz., Ceferova Ayten). Bakü: Elm və Təhsil
- Celilov, Cabbar. (1988). "Havışda ve Gülmeylerin Menşeyine Dair", *Azərbaycan SSR Bilimler Akademisinin Haberləri, Edebiyat, Dil və İncəsənət Seriyası*. Bakü: Elm və Təhsil.
- Gözdəyın, Nevzat. (2006). *Türk Halk Oyunları Antolojisi – 2*. İstanbul: Asia.
- Hesənov, Kamal. (1988). *Azərbaycan Gədim Folklor Reqləri*. Bakü: İşık.
- İmrani, Rafiq ve İmrani, Nargiz. (2013). *Azərbaycan Halk Müziğinin Neşəri Esasları*. Bakü: Nurlan.
- İsazade, Ahmet ve Memmedov, Neriman. (1984). *Azərbaycan Halk Mahnıları ve Oyun Havaları*. Bakü: Elm.
- Ordubad Başkendi Halk Bilimi Merkezi Arşivi. Nahçıvan.
- Veliyev, Epos. (2011). "Şerur'da Toy Merasimi" *Dede Gorgud Elmi-Edebi toplu*. IV(4).

MÜZİĞE VERİLEN DUYGUSAL TEPKİDE ZAMAN-MEKÂN ETKENLERİ

Seyhan CANYAKAN¹
scanyakan@mehmetakif.edu.tr

Fırat KUTLUK²
frat.kutluk@deu.edu.tr

Abstract

Space and Time Factors in Emotional Response to Music

Recently developing music-emotion researches expose confusing model variations and terminologies for some researchers while causing accumulation of inconsistent data at the same time. Music emotion studies that are tried to be explained with the contribution of multi-disciplinary approaches (psychology, engineering, musicology, acoustic, medicine), bring various cognitive complexity (emotion, emotion situation distinction, distinction of felt and perceived emotion). But there are only few examples of evaluating the issue within the perspective of musicology. Basic problem of the studies executed by psychologists is that, master pieces chosen as stimulus are not in competence with attendants' cultural background and music preferences. For instance, asking an attendant with no practice of listening baroque music about his feelings related with this music is one of the negative aspects of such studies. Since social and cultural changes are ignored, it is not possible to determine emotional situations towards music in real environments. After examining more than two hundred studies on music ad emotions, it was decided that these studies were executed with laboratory logic and results were hardly reliable.

Our study aims to reveal emotional changes of music in different time periods. While explaining these, Self-Reporting, semi structural interview techniques and Dimensional Emotion Model of qualitative and quantitative study methods were used by focusing on effects of music types and being familiar on emotional changes. Study, of which results of application will be presented in symposium and which is planned to be executed with many attendants. Along with semi structured interview analysis, data were applied to Pearson Correlation Analysis and Independent Groups T-Test.

Keywords: Music, Emotional situation, Time-Space, Chronobiology

¹ Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Müzik Teknolojileri Bölümü

² Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Müzik duyguları ortaya çıkarıp çıkarmadığı fenomeni filozoflardan, müzikologlara ve müzisyenlere kadar birçok bireyin araştırmaya çalıştığı ve gerçekte var olup olmadığı günümüzde de bilişsel müzikoloji sayesinde açıklanmaya çalışılan bir olgudur. Gün geçtikçe sayısı artan bilişsel müzikoloji alanındaki deneysel çalışmalarla da, psikolojiden devşirme yöntemleri ve müzikolojik bakış açısının harmanlanmasıyla, müziğe karşı verilen duygusal tepkiye bakış açıları daha da derinleşmektedir. Kimi araştırmalar verilen duygusal tepkinin içgüdüsel yani içten gelen kimisi ise dış kaynaklı olarak ortaya çıktıklarına vurgu yaparlar. Farklı modeller yardımıyla temel duygulardan karmaşık duygulara, boyutsal duygu modelleriyle, estetik duygu sıfatlarıyla müziği eşleştirmeye çalışırlar. Bu çalışmalarda, müziğe karşı bir tepki olarak verilen duygular, ya algılanan ya da hissedilen duygular olarak sınıflandırılırlar. Elde edilen verilerde analiz edilirken öz-bildirim, fizyolojik yaklaşımlar, analitik yaklaşımlar, müzik odaklı yaklaşımlar ile çözümlenmeye çalışılırlar. Ancak hepsinin ortak noktaları vardır ki, tek bir zaman diliminde çalışılması, klasik batı müziğinden müzik kesitleri içermesi, laboratuvar çalışması olmaları ve dinleyiciye her seferinde duygu sıfatını hazır olarak vermeleridir. Bu noktadan hareketle bu çalışmanın kurgusu, katılımcının yönlendirilmediği, farklı zaman dilimlerinde çalışılan, kültürümüze ait müzik örnekleriyle (TSM, Arabesk, THM, Oyun Havası, Popüler Müzik) ve laboratuvar ortamının dışında müziğe verilen duygusal tepkiyi zaman-mekan değişkeni ve duyguya neden olan faktörleri test edecek şekilde kurgulanmıştır. Her ne kadar çok sayıda yaklaşım, model, teori bulunsa da, tek bir ortak nota söz konusudur. Müzik duyguları uyandırır ancak müzikte ifade edilen ya da müziğin uyandırdığı duyguların bireylerdeki etkileri de çoğu durumda farklılaşmaktadır.

Bu araştırma, farklı insanların aynı müzik uyarısına tüm koşullar aynı olsa bile, farklı tepki verebilecekleri fikrinden destek almaktadır. Bu durumun en önemli kanıtı, hüzünlü müziğe verilen farklı duygusal tepkimelerdir. Üzüntüyü yani negatif duyguyu bünyesinde barındıran müzik eserlerine atfedilen beğeni yani pozitif duygu ikilemidir. "Bazı dinleyiciler hüzünlü müzikten kaynaklanan üzüntülerden muazzam derecede zevk alırken, bazıları dinlemeye dayanamamaktadır" (aktaran, Vuoskoski, 2012:14). Peki, farklılaşmayı sağlayan ne? Bu soruyu cevaplamak için; 'kişilik, duygu durum, aşinalık, müzikal uzmanlık, empati, deneyim, anılar ve empatinin' bir alt bileşeni 'duygusal bulaşıcılık, beğeni' v.b. kavramlara bakmak gerekir. Bunun yanı sıra, dinleyicinin yaşı ve içeriği de önemli midir? Örneğin, "yaşlı yetişkinlerin, mutluluk veren müzik dinlediklerinde, genç yetişkinlerden daha yoğun duygular bildirdikleri ve korku veren müzik dinlerken zigomatik EMG aktivitesinin daha yüksek seviyeleri sergiledikleri belirtilmiştir. Daha genç yetişkinler ile karşılaştırıldığında, yaşlı erişkinler hem korrugatör hem de zigomatik kaslar için, daha güçlü yüz ifadeleri göstermişler ve tüm amaçlanan duygular için daha fazla yüz ifadeleri göstermişlerdir" (Vieillard ve Gilet, 2013: 7). Müzik sosyalleşmede kullanılan en önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda, duygusal tepkilerde sosyal bağlam, önemli bir faktör olabilir. Juslin ve

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

arkadaşlarının (2008) kısa süre önce yayınladığı bir ESM³ çalışmasında, mutluluk, zevk-keyif ve öfke-iritasyon gibi bazı duyguların çoğunlukla sosyal ortamlarda sosyal etkileşim esnasında, nostalji, özlem, hüzn ve melankolinin genellikle yalnız ortamlarda ortaya çıktığı görülmüştür. Dolayısıyla *sosyal bağlam*, müzik duygusal tepkilerinde önemli bir faktör olabilir. Tek başına müzik dinlemek yerine yakın arkadaşıyla dinlemek, daha yoğun ve pozitif duygusal tepkilerle ilişkilendirilmiştir (Liljeström, vd, 2012: 4). Krumhansl (1997) ise, müzikle duygusal tepki yaratma koşulları arasında iki önemli fark olduğunu belirtir. Birincisi, müzik içermeyen duygusal durumların çoğunluğu değilse de, bir kısmı sosyal etkileşimlerde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, duygusal tepki, geniş bir kişisel geçmişi olan ve kültürel normlar tarafından güçlü bir şekilde belirlenecek olan sosyal davranışlar, değerler, motivasyonlara aracılık eder. İkincisi, bu duygusal durumlar genellikle zengin bir sembolik temsil ve semantik birleşim sistemi arayacak sözlü bir bileşen içerir. Bir başka etken, katılımcıların kendi seçtikleri parçalar, bilmediği parçalardan daha duygusal deneyimlere neden olduğu üzerinedir. Bu durumda, "Aşinalık, müziğin duygusal tepkiyi nasıl ortaya çıkardığını açıklayan bir mekanizmadır" (Schellenberg, 2008: 219). "Diğer mekanizmaların rolü belirsiz ve tartışmalı olarak kalmaktadır" (aktaran, Swaminathan ve Schellenberg, 2015: 189)

Gündelik ve Müzikal Duygular

Duygu araştırmalarının bir diğer sorunsal gündelik duygular ile müziğin uyandırdığı duyguların aynı duygular mı yoksa farklı duygular mı olduğunu tespit etmektir. İki duygu kavramı arasındaki farklılıklar açıklanmaya çalışılırken, yapmaya çalışılırken ortaya birçok teori ve varsayımlar atılmıştır. Bunlardan biri de *Lazarus Teorisi* olarak bilinir. Bir hedefin bilişsel değerlendirmesi sonucu ortaya çıkan 'bilişsel değerlendirme teorisi' (*appraisal theory*) bir diğer adıyla *Lazarus Teorisi*, bir olaya karşı verilen duygusal tepkide kişinin kendi yorumlarının etkili olması olarak ifade edilir. Bu teoride kişi duygusal tepki vermeden önce düşünür, yorumlar ve tepki verir. İlk olarak 1940'da Magda Arnold (1940) oluşturulmuş 1971 yılında Richard Lazarus tarafından araştırmalarda kullanılmaya başlanmış bir teoridir.

³ The Experience Sampling Method: Deneyim Örneklemesi Metodu

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Tablo 1. Belirli duyguların müzikle ifade edilme dereceleri (Juslin ve Sloboda, 2013:591)

	Kreutz (2000)	Lindstro, vd, (2003)	Juslin ve Laukka (2004)
Katılımcı Sayısı	50 Öğrenci	135 Profesyonel Müzisyen	141 Gönüllü
Duygu Sayısı	32	38	38
Puanlama Sıralaması			
1	Mutluluk	Sevinç	Sevinç
2	Üzüntü	Üzüntü	Üzüntü
3	Arzu	Kaygı	Aşk
4	Acı	Aşk	Sakin
5	Huzursuzluk	Sakin	Öfke
6	Öfke	Gerilim	Hassasiyet
7	Aşk	Mizah	Özlem
8	Yalnızlık	Ağrı	Ciddiyet
9	Korku	Hassasiyet	Kaygı
10	Umutsuzluk	Öfke	Nefret

“Çoğu duygu sübjektif hisler sonucu ortaya çıkar ancak bunun yanı sıra bilişsel değerlendirme, fizyolojik uyarılma, motor ifade ve davranışsal eğilimler duygunun ortaya çıkmasını sağlar” (Hunter ve Schellenberg, 2010: 131). Duyguların bilişsel değerlendirme teorisi çoğunlukla sosyal ve davranışsal psikologlar ve filozoflar tarafından kullanılır. ‘içgüdüsel’ yaklaşımdan daha az bir şekilde biyolojik öz ile ilgilenir. Bu yaklaşımın özünde ‘tüm insanlar için evrensel duygular vardır’ görüşü hâkimdir ve duyguların temeli psikolojide vardır, bağlamın değerlendirilmesi ve muhakemesi aracılığıyla duygular arabulucu bir şekilde bir ölçüye kadar tanımlanabilir. İnsanlar duygusal bir durumun içine düştüklerini anladıkları zaman, hissettikleri fiziksel algıyla ilişkili hükümler yapabilirler. Bu teori müziğin duyguları uyandırıp/uyandırmadığı şeklinde iki gruba ayrılan ve bilişsel süreçlerin etkili olduğu Kognitivist yani müziğin gerçek duyguları uyandırmadığına inan araştırmacılar tarafından çokça kullanılmaktadır. Örneğin Kivy (2001), duyguların ortaya çıkması için bilişsel değerlendirmenin olması gerektiğinden, müziğin içeriğindeki herhangi bir şeyin duyguyu ortaya çıkartmadığından bahseder. “Alternatif bir bakış açısında ise, müziğe karşı verilen duygular yaygın olarak vardır ancak bu duygular günlük yaşamda kullanılan duygulardan farklıdır” (aktaran, Hunter ve Schellenberg, 2010: 133). Örneğin ‘aşkınlık’ (*transcendence*) müzik dinleme sonucunda çokça

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

karşılaşılan duygudur (aktaran, Zentner, Grandjean, ve Scherer, 2008:494). Fakat 'aşkınlık' duygusu iki boyutlu bir alanda valans ve aktivasyon biçiminde haritalanamaz ve kategorik yaklaşım içerisinde kullanılan prototip duygulardan oldukça farklıdır (Hunter, 2010: 133).

Gündelik ve müzikal duygular arasındaki ayrımı en belirgin şekilde sorgulayan Scherer (2004:1) olarak karşımıza çıkar. Temel duygular, valans-uyarım boyutları ve eklektik duyguları kavramsal analiz ile çözümlemeye çalışmıştır. Ona göre, evrimsel olarak devam eden bazı temel duygulara odaklanarak, insanlarda duygusal süreçlerin daha karmaşık biçimlerini, özellikle de müzikle üretilen duygusal duygu durumlarını uyarlayıcı davranış işlevlerine hizmet etmeyen bir şekilde göz ardı eder. Benzer şekilde, müziğin, değerlilik ve uyarılma kademeleri ile sınırlı duygusal etkilerin bir tanımı, müziğin duygusal etkilerini incelerken gereken niteleyici farklılaşmanın değerlendirilmesini engellemektedir. Son olarak, araştırmacıların belirli bir araştırmanın ihtiyaçlarına uygun eklektik duygular listeleri, geçerlik ve güvenilirliğe sahip olmayabilir ve araştırma sonuçlarının karşılaştırılmasını zorlaştırabilir. Scherer için İkinci bir problem 'hisler' ve 'duyguların' eşanlamlı olduğunu varsayma eğilimindedir. 'Duyguların', diğer tüm bileşenleri birleştiren ve duygusal süreçlerin bilinçli temsilciliği ve duygulanım düzenlemesi için temel oluşturan, duygunun merkezi bir bileşeni olarak kârlı bir şekilde kavramsallaştırılabileceği önerilmektedir. Müziğin duygusal etkileri üzerine araştırmayı, bu iki yaygın yanlış kavramanın dayattığı aşırı kısıtlamalardan kurtarmak için radikal bir paradigmanın değiştirilmesi gereklidir. Somut olarak, müzikle üretilen etkinin, yaygın olarak farklı üretim kuralları tarafından hesaplanabilen bilişsel ve fizyolojik etkileri bütünleyen (daha az bilinçli) duygular olarak incelenmesi önerilmektedir. Duygusal durumları müzik yoluyla tetikleyen yeni yollar önerileri yapar. Müziğin duygusal etkilerini incelemek, dinleyicilere temel duygu etiketleri arasından seçim yapmasını veya pozitif-negatif/aktif-pasif boyutlarda duygu durumlarını derecelendirmesini isteyen en popüler yaklaşımlardır ve gündelik duygularla daha çok ilişkilendirilirler. Araştırma alanında düzenli olarak karşılaşılan farklı bir yaklaşımda ise, belirli bir araştırmacı için belirli bir araştırmacı tarafından uygun görülen sözel etki etiketleri içeren eklektik ölçeklerin kullanılmasıdır. Doğal dillerden duygu etiketlerinin tümü kullanılabilir olduğundan, bu yaklaşım, bu hesapta müzikle üretilen duygu durumlarının ilkelerini yansıtan kaliteye çok daha yakındır ve muazzam zenginlikleri ve duygusal tepkilerin bu formdaki karmaşıklığı müzikal duygular ortaya karşımıza çıkabilir. Buna ek olarak, araştırmanın amacına, kullanılacak müziğin niteliğine göre esneklik açısından ek bir avantaj da vardır (Scherer, 2004: 239). Bu kategori daha çok müzik odaklıdır ve *Estetik Trinity Teorisinde* estetik duygular olarak da karşımıza çıkabilirler. *Estetik Trinity Teorisini* ortaya atan Konečni'de ilk olarak bu sınıflandırmayı yapan kişi olarak bilinmektedir (Konecni, 2010). Zentner, Scherer, Grandjean ve Konecni'nin ortaya attıkları duygu sınıflandırması gündelik duygulardan farklıdır. Estetik duygularda duygu bileşeni bellidir ancak davranışsal ve fizyolojik

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

bileşenleri genellikle belirsizdir. Bu konuda araştırma yapan Zenter (2008) müziğe karşı hissedilen ve algılanan duygu sıfatlarını ortaya çıkarmak için yaptığı çalışmada 3 ana kategoriden (yücelik, zindelik, huzursuzluk) ve 9 alt kategoriden oluşan (hayranlık, aşkınlık, hassasiyet, nostalji, sakinlik, güç, eğlendirici, gerilim, üzüntü) bir ölçek geliştirmiştir. Oluşturulan bu ölçek Cenova Müzik Duygu Ölçeği (Geneva Emotion Music Scale-GEMS) adını almıştır. GEMS günümüzde birçok çalışmada aktif bir şekilde kullanılmaktadır (bak, Erdal, 2015: 1016).

Müzik Duyguları Nasıl Etkiliyor

Nedensel Faktörler

Duygular farklı bağlamlarda ve zamanlarda ortaya çıkabilen anlamlar kümelerine sahiptirler. Bu anlamlar genellikle kişilikle, zevk, aşinalık, anılar, müzik kabiliyeti ile ilişkili öznel faktörlerle, müzik kültürü ve bağlamı gibi sosyal faktörlerle temas halindedirler. Bireylerdeki zihinsel farklılıklar bu noktada önemli etkenlerin başında gelmektedir. Bireysel farklılıkların ortaya çıkması sonucunda da çeşitli mekanizmalar harekete geçer. Bu durumda farklı zamanda ve kişilerde birbirinden bağımsız duygular ortaya çıkarlar. Scherer ve Zentner (2001: 365) müziğin duygusal etkisini araştırdıkları araştırmalarında, birkaç sınıflandırmadan bahsetmişler ve şu şekilde bir sınıflandırmadan söz etmişlerdir: 'Yapısal Özellikler, Performans Özellikleri, Dinleyici Özellikleri, Bağlamsal Özellikler'. 'Yapısal Özellikleri', iyi bir sanatçının saygı göstermesi gereken bir bestecinin tüm nitelikleri şeklinde açıklamış ve iki alt bileşene ayırmışlardır. Bunlardan ilki *Segmental özellik*⁴, ikinci olarak ise *Suprasyonel özellik*⁵. Bir müziğin icra edilme biçimini ifade eden *Performans özellikleri* ise, performans durumu (yorumlama, konsantrasyon, motivasyon, duygudurum, sahne varlığı, performans durumu, teknik ve yorumlayıcı becerileri) hem de geçici performansla ilişkili değişkenler (izleyici iletişim, vb.), duygunun algılanışı ve uyarılması üzerinde büyük bir etkisi olarak karşımıza çıkar. 'Dinleyici özellikleri', dinleyicinin bireysel ve sosyokültürel kimliğine dayanır. Bir grup ya da kültürde paylaşılan yorumlama biçimlerinden (örneğin, müzikal sistemler) ya da kişiliğe, deneyimlere ve müzik yeteneklerine dayanan çıkarım eğiliminden oluşabilirler. *Bağlamsal Özellikleri*, performans ve dinleme durumunun bazı yönlerine değinmektedir. Bu nedenle, bir performansın ve dinleme durumunun bulunduğu mekan, kayıt stüdyosu, konser salonu, sınıf, tiyatro salonu ya da araba olabilir. Aynı zamanda Scherer ve Zentner (2001:364), çeşitli kültürler ile de genellenebilecek 'Değerlendirme süreci', 'Hafıza' ve 'Empati' olarak üç faktörün duygunun ortaya çıkmasında önemli etkenler olduğunu savunmuşlardır. 'Değerlendirme süreci', duyguyu ortaya çıkarma ve farklılaştırmanın en iyi şekilde, bir kişinin bir olayın kişisel önemini çeşitli kriterlere göre değerlendirdiği bir modelleme öngörür. Hafıza', Duyguyu

⁴Akustik özelliklerinden oluşur: şan sesi veya belirli müzik aletleri tarafından üretilen sesler.

⁵Zaman içindeki ses dizilerindeki sistematik konfigürasyonel değişiklikler, konuşmada tonlama ve genlik kontürleri, müzikte, karşılaştırılabilir özellikler, melodi, tempo, ritim, uyum ve müzikal yapı ve formun diğer yönleri.

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

ortaya çıkarmada bir mekanizma olarak hayal gücüyle ya da hafızadan çağırma olarak etkili bir araçtır. Bu durumlarda, geçmişte bireyin yaşadığı güçlü bir duygusal tepki, hafızada kendiliğinden ortaya çıkar veya spesifik ipucu ile tetiklenir veya olayı canlı bir şekilde hayal etmek için deneysel bir talimat nedeniyle uyandırılır. Yukarıda açıklanan iki kriter, duyguyu ortaya çıkarma da birey üzerinde büyük önemi olan bir olayın oluşumu ya da hatırlanması üzerine kurulmuştur. Bununla birlikte, "duygular bazen sadece kendisi için önemli olan ancak kendimize ait olmayan bir olaydan etkilenen başka bir kişiyi gözlemleyerek ortaya çıkar" (Scherer ve Zentner, 2001:365).

Yapılan bu çalışma müzikte ve bağlamda müzikal duyguları etkileyen faktörler, yani, duygusal tepkiler, müzikal olaylar ve deneyimli duygular arasında aracılık yapan belirli nedensel faktörler ve zaman değişkeni sayesinde çözülebileceğini varsayar. Nedensel faktörler, dinleyicilerin 'kişilik, empati, duygu bulaşması, duygu durum, aşinalık, müzik tercihi ve beğeni, durum faktörleri, deneyim, epizodik hafıza' gibi bireysel farklılıkları kullanarak duygusal tepkileri potansiyel olarak etkiler. Kişisel faktörler arasında yaş, cinsiyet, kişilik, müzik eğitimi v.b. bileşenler de bulunmaktadır. Mekansal faktörler, akustik ve görsel koşullar, zaman ve mekan, sosyal ya da seyirci türü gibi bileşenler. Müzik faktörleri ise, sözel yapı, yorumcu özellikleri, tür, stil, anahtar, artikülasyon, ses, gürlük, orkestrasyon v.b. içerir. Zaman değişkeni ise, insan fizyolojisinin ve duygularının her zaman aynı hisleri ifade edemeyeceğine vurgu yapar.

Yöntem

Öz- Bildirim yaklaşımıyla Boyutsal Duygu Modeli kullanılarak üç boyutlu (Yüksek Enerji/Düşük Enerji, Yüksek Beğeni/Düşük Beğeni, Etkiledi/Etkilemedi) bir ölçek kullanılarak her müzik türü için Müzik Eğitilim Envanteri hazırlanmıştır. Müzik eğilim envanterinde ilk altı soru Boyutsal Duygu Modeliyle ilgili boyutların puanlanması, sonraki iki soru aşinalık, son üç soru ise, müziğe verilen duygusal tepkiyi ölçme ile ilgili kurgulanmıştır. Bu envanter toplamda her tür için 8 adet hazırlanmış ve her katılımcının ayrı ayrı bu 8 envanteri doldurmaları sağlanmıştır. Hazırlanan envanterde iki tip soru grubu vardır (Puanlama ve boşluk doldurma). Yapılan çalışma esnasında tek tek müzik uyarıları dinletilmiş ve ardından katılımcıların envanteri doldurmaları için bir müddet süre verilmiştir. Ancak müzik eğilim envanteri uygulanmadan hemen öncesinde katılımcılara Sosyodemografik Veri Formu dağıtılarak doldurmaları istenmiştir.

Katılımcılar

Çalışmada Uşak Üniversitesi Eğitim Fakültesinin çeşitli bölümlerinde (Sınıf Öğretmenliği, Okul Öncesi Eğitimi, Sosyal Bilgiler Öğretmenliği) okuyan 19 ila 40 yaş arası 28 katılımcıyla gerçekleştirilmiştir. Katılımcıların 15'i Erkek (%53,6), 13'i (46,4) ise Kadın katılımcılardan oluşmaktadır. Ön görüşmelerde elde edilen bulgular ışığında, çalışma Nitel ve Nicel Araştırma

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Yöntemleri (hem görüşme hem de istatistiki veri toplanmıştır.), Öz-Bildirim ve Yarı Kurgulu Görüşme yöntemleri kullanılarak şekillenmiştir.

Uyaran

Uyaran olarak 8 farklı müzik türünden oluşan (Ağıt, Fantezi, Arabesk, Oyun Havası, Pop Müzik, Klasik Müzik, Rock Müzik ve Heavy Metal Müzik) eserleri seçilmiştir.

1. Bozlak;	Ersoy Savaş;	<i>Zeynep'e Ağıt</i>
2. Fantezi;	Ebru Gündeş;	<i>Araftayım</i>
3. Arabesk;	Kibariye;	<i>Annem</i>
4. Oyun Havası;	Ankara'lı Çoşkun;	<i>Ankara'nın Bağları</i>
5. Popüler Müzik;	Gökhan Kırdar;	<i>Yerine Sevemem</i>
6. Klasik Müzik;	Albinoni;	<i>Adagio in G Minor</i>
7. Rock Müzik;	Mor ve Otesi;	<i>Bir Derdim Var</i>
8. Heavy Metal;	Iron Maiden;	<i>Wasted Year</i>

Çalışma iki farklı zaman diliminde aynı gruba aynı uyaranlarla gerçekleştirilmiştir. İlk çalışma 30 Aralık 2015 tarihinde Saat 09.00'da Eğitim Fakültesi Drama salonunda ikinci çalışma ise aynı günün akşamı saat 19.00'da aynı yerde gerçekleştirilmiştir. Her katılımcının öncelikle demografik bilgi formunu doldurmaları istenmiş ve ardından parça dinleme seansları başlamıştır. Bir buçuk dakika ile 2 dakika arasındaki şarkı kesitlerini dinleyen katılımcılardan kendilerine verilen müzik eğilim envanterini likert ölçeğine göre (1-5 puan arası) puanlamaları doldurmaları istenmiştir.

Katılımcılar öncelikle dinledikleri müzik ile ilgili 6 soruya (Dinlediğim müzik enerjimi yükseltti, Enerjimi düşürdü, Beni etkiledi, Beni Etkilemedi, Beğendim, Beğenmedim) 5li likert ölçekle puanlamışlar, bunun hemen ardından katılımcının esere aşinalığının test edildiği 2 farklı soruyu da (Dinlediğiniz şarkıyı daha önce ne kadar biliyordunuz? Şarkıyı söylemeniz gerekse ne kadarını söyleyebilirsiniz?) 5li likert ile puanlamışlardır. Her eser dinlenildikten hemen sonra katılımcıyla kısa bir yarı-kurgulu görüşme gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmede kendilerine herhangi bir duygu sıfatı verilmemiş ve dinledikleri müziğin hangi duyguyu çağrıştırdığının ve bu hissettikleri duygunun nedeninin ne olabileceği ve şarkının içerisindeki hangi etmenin onları duygulandırdığı, şarkıyı tanıyıp tanımadıkları ve o zaman diliminde dinlediklerinde neler hissettikleri üzerine kısa bir görüşme gerçekleştirilmiştir. Aynı uygulama her şarkı için birer kez gerçekleştirilmiştir. 8 şarkının bitiminde o an ki duygularının ve 8 şarkı içerisindeki en beğendiklerini söylemeleri istenmiştir. Yukarıdaki aşamalarının aynısı akşam (19.00) zaman diliminde de aynı şekilde uygulanmıştır. Çalışma başında ve sonunda katılımcıları Duygu durumlarını ifade etmeleri istenmiştir.

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Sosyodemografik Veri Formu Sorular

Katılımcının Eğitim Durumu

Bölümü

Hangi sıklıkla müzik dinlediği

Hangi müzik türlerini en çok dinlediği

Hangi müzik türü sizi duygulandırdığı

Dinlediğiniz müzikte neden duygulandığı

Hangi mekân/yerde müzik dinlemekten hoşlandığı

Sevdiğiniz sanatçıların isimleri

Dinlediğiniz bir müzik sizi neden duygulandırdığı

Duygulanarak dinlediğiniz en son şarkıdaki hangi etmenin duygulandırdığı.

Şu anki duygu durumu / ruh hali

Şu an hangi müzik türünü dinlemek isterdiği (Arabesk, Pop, Klasik Müzik, Ağıt, Rock v.b.)

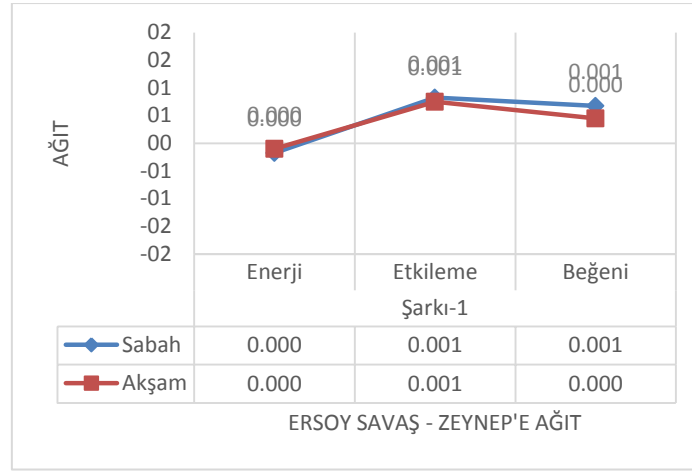
En sevdiğiniz ve sizi en çok duygulandıran sanatçının şarkısını günün hangi zaman diliminde dinlediği sorulmuştur.

Bulgular

28 kişiyle yapılan çalışmada eksik ve yanlış veri verdiğini, ya da farklı kültürden olduğu için sorulara yeterli cevabı veremediği tespit edilen 8 kişinin cevapları dikkate alınmamıştır. Geriye kalan 20 kişiden elde edilen veriler Bağımsız gruplar T-Testine tabi tutulmuştur. Aşinalık değerlerinin karşılaştırılmasında ise Pearson Korelasyon analizi yapılmıştır. Yapılan çalışmada katılımcılara belirli bir duygu sıfatı verilmemiş ve dinledikleri müzik türünde hissettiklerini kendi sıfatlarıyla ifade etmeleri istenmiştir. Bunun sonucunda her müzik türüne göre baskın duygular ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

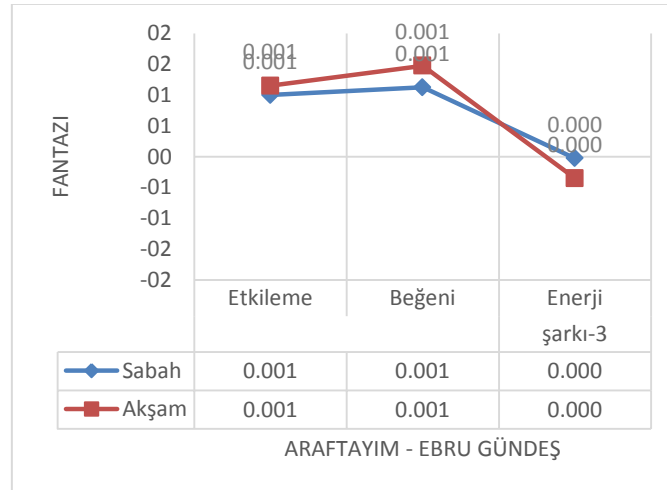
Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Tablo 2. Ağıt Baskın Duygu



Ağıt'ı (Şarkı 1) dinleyen 20 kişiden 10 kişisi dinledikleri müziğin kendilerini "hüzünlendirdiğini" ifade etmişlerdir. Bunun sonucunda Ağıt türünde Şarkı 1de baskın duygu Hüzün olarak karşımıza çıkmıştır. 3 Boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah -0,175, Akşam -0,100), Etkileme (Sabah 0,825, Akşam 0,750), Beğeni (Sabah 0,675, Akşam 0,450) boyutları tablo 2de gösterilmiştir. Elde tablonun ışığında katılımcılar üzerinde Enerji boyutunun etkisinin olmadığı ancak Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

Tablo 3. Fantezi Baskın Duygu

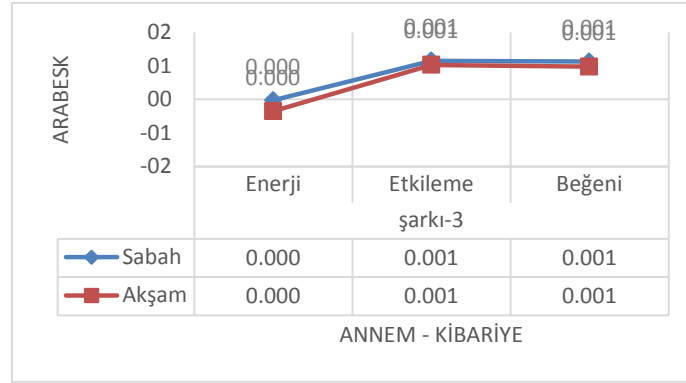


Fantezi uyarana verilen duygusal tepkide Baskın duygu sıfatı da Hüzün olarak belirtilmiştir. 3 Boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah -0,025, Akşam -0,350), Etkileme (Sabah 1,000, Akşam 1,150), Beğeni (Sabah 1,125, Akşam 1,475) boyutları tablo 3 de gösterilmiştir. Elde tablonun ışığında katılımcılar üzerinde Enerji boyutunun etkisinin negatif

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

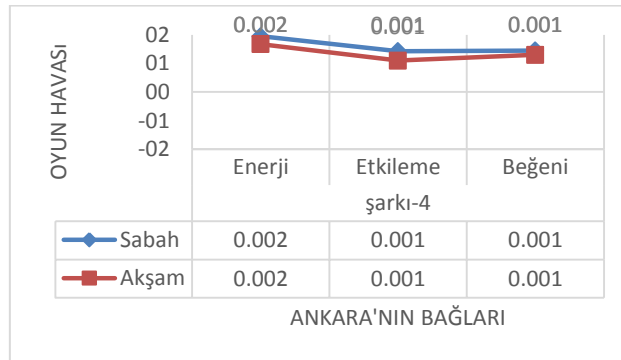
ortalamalara sahip olması nedeniyle etkisinin olmadığı ancak Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

Tablo 4. Arabesk Baskın Duygu



Arabesk uyarana verilen duygusal tepkide Baskın duygu sıfatı da Özlem olarak belirtilmiştir. 3 Boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah -0,025, Akşam -0,350), Etkileme (Sabah 1,150, Akşam 1,025), Beğeni (Sabah 1,125, Akşam 0,975) boyutları tablo 4de gösterilmiştir. Elde edilen bulgular, katılımcılar üzerinde Enerji boyutunun etkisinin negatif ortalamalara sahip olması nedeniyle etkisinin olmadığı ancak Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

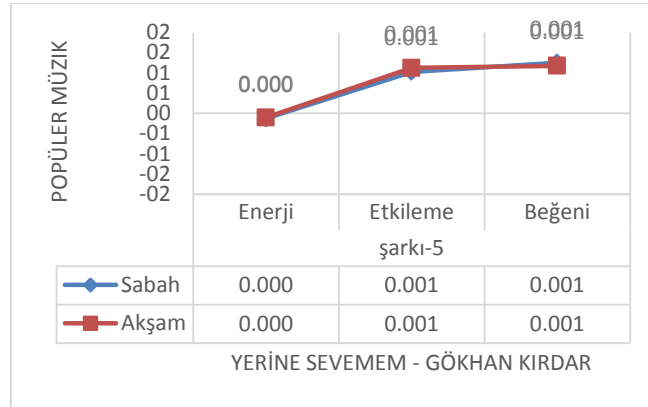
Tablo 5. Oyun Havası Baskın Duygu



Oyun Havası uyarana verilen duygusal tepkide Baskın duygu sıfatı da Mutluluk olarak belirtilmiştir. 3 Boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah 1,950, Akşam 1,675), Etkileme (Sabah 1,425, Akşam 1,110), Beğeni (Sabah 1,450 Akşam 1,100) boyutları tablo 5de gösterilmiştir. Elde edilen bulgular, katılımcılar üzerinde Enerji boyutunun etkisinin negatif ortalamalara sahip olması nedeniyle etkisinin olmadığı ancak Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

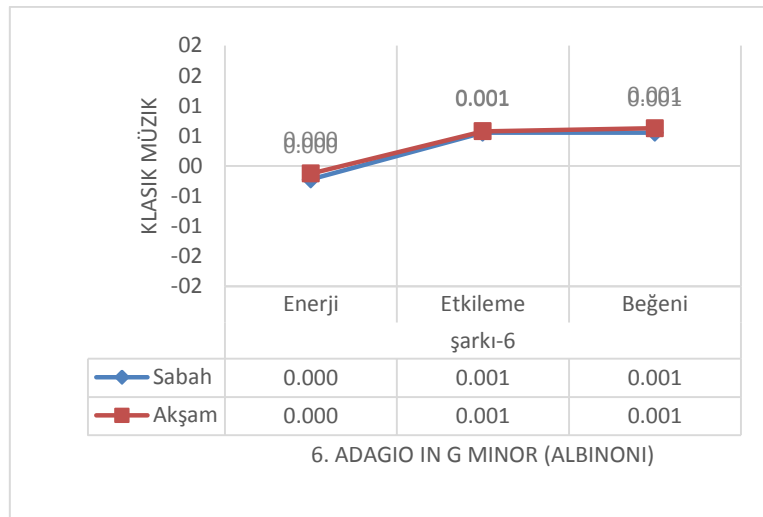
Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Tablo 6. Popüler Müzik Baskın Duygu



Popüler müzik uyarana verilen duygusal tepkide Baskın duygu sıfatı da Hüzün ve Özlem olarak belirtilmiştir. 3 Boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah -0,125, Akşam -0,100), Etkileme (Sabah 1,025, Akşam 1,125), Beğeni (Sabah 1,250 Akşam 1,175) boyutları tablo 6'da gösterilmiştir. Elde edilen bulgular, katılımcılar üzerinde Enerji boyutunun etkisinin negatif ortalamalara sahip olması nedeniyle etkisinin olmadığı ancak Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

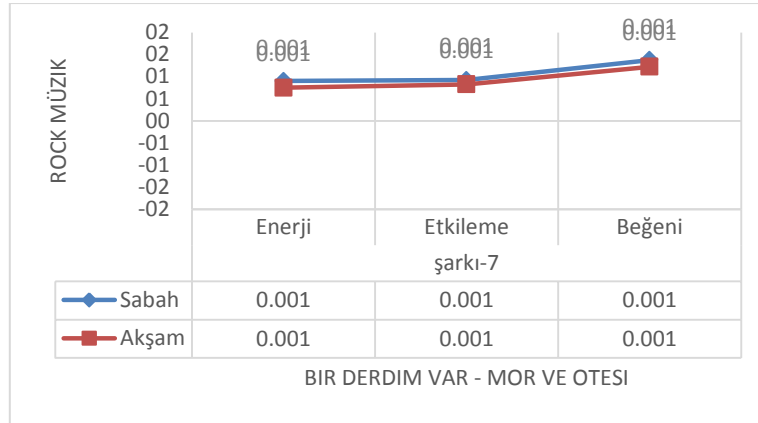
Tablo 7. Klasik Müzik Baskın Duygu



Klasik müzik uyarana verilen duygusal tepkide Baskın duygu sıfatı da Huzur olarak nitelendirilmiştir. 3 Boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah -0,225, Akşam -0,125), Etkileme (Sabah 0,550, Akşam 0,575), Beğeni (Sabah 0,550 Akşam 0,625) boyutları tablo 7de gösterilmiştir. . Elde edilen bulgular, katılımcılar üzerinde Enerji boyutunun etkisinin negatif ortalamalara sahip olması nedeniyle etkisinin olmadığı ancak Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

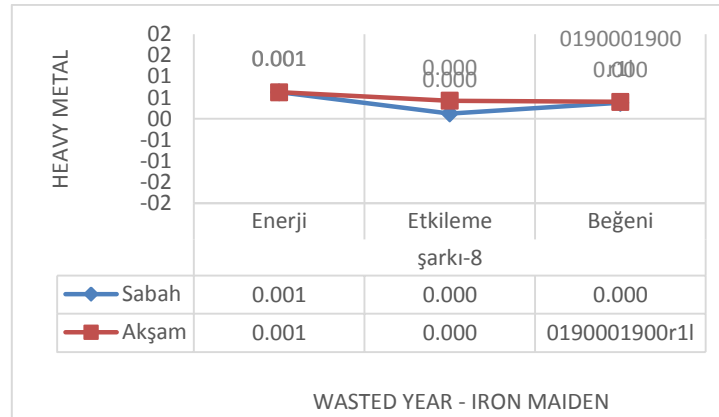
Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Tablo 8. Rock Müzik Baskın Duygu



Rock Müzik uyarısına verilen duygusal tepkide Baskın duygu sıfatı da Mutluluk olarak belirtilmiştir. 3 Boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah 0,900, Akşam 0,750), Etkileme (Sabah 0,925, Akşam 0,825), Beğeni (Sabah 1,375 Akşam 1,225) boyutları tablo 8de gösterilmiştir. Elde edilen bulgular Enerji, Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

Tablo 9. Heavy Metal Müzik Baskın Duygu



Rock Müzik uyarısına verilen duygusal tepkide Baskın duygu sıfatı da Mutluluk olarak belirtilmiştir. 3 Boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah 0,625, Akşam 0,625), Etkileme (Sabah 0,125, Akşam 0,425), Beğeni (Sabah 0,375 Akşam 0,400) boyutları tablo 9da gösterilmiştir. Elde edilen bulgular Enerji, Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür. Her 8 tür için baskın duygu sıfatları elde edilmeye çalışılmıştır. Bunun sonucunda Sabah yapılan çalışma sonucunda Ağıt Hüzünle, Fantezi Hüzünle, Arabesk Özlemle, Oyun Havası Mutlulukla, Pop Müzik Hüzün ve Özlemle, Klasik Müzik Huzur ile eşleştirilmiş, Heavy Metal Müzik ise hiçbir duygu sıfatıyla eşleştirilmemiştir. Aynı çalışma akşam yapıldığında belirgin derecede göze çarpan müzik türü öncelikle fantezi müzikte ortaya çıkmaktadır. Sabah baskın duygu Hüzün iken

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

akşam yapılan çalışma’da katılımcıların çoğunluğu Fantezi müziğe Nötr kalmışlar yani baskın bir duygu ortaya çıkartılamamıştır. Aynı durum heavy metal müzik içinde geçerlidir. Sabah çalışmasında Nötr olan Duygu durumu akşam çalışmasında Enerjikliğe dönüşmüştür.

Kişi bazında yapılan incelemelerde örneğin K1 arabesk müziğe (Şarkı 3) sabah pişmanlık derken akşam çalışmasında anne özlemi demiştir. Yine K1 oyun havasına (Şarkı 4) sabah enerjik derken akşam aşk acısı demiştir. K1 Pop müziğe (Şarkı 5) sabah hasret derken akşam anlamsız demiştir. K3 sabah Arabesk müziğe (Şarkı 3) Mutsuz derken akşam hasret demiştir. K15 heavy metal müzikte (Şarkı 8) kafamı ağırttı yorumunu yapmış akşam dinlediğinde ise aynı müzik türüne yaptığı yorumunda muhteşem demiştir. K15’in aşinalık verilerine bakıldığında sabah tanımadığı bir şarkıya olumsuz, bir sonraki dinlediğinde daha iyi tanıdığı şarkıya olumlu yanıt verdiği ortaya çıkmıştır. Bu durumun sonucunda elde edilen veriler farklı zaman dilimlerinde dinlenen müzik türlerinin aynı uyaranlarda farklı duyguları ortaya çıkardığı sonucuna varılabilir. Bunun yanı sıra Rock müzik, Ağıt, Fantezi, gibi müzik türlerinde sabah ve akşam dilimlerinde duygu farklılıkları görülmemiştir. Ancak dikkat çekici bir unsur veriler detaylı irdelendiğinde ortaya çıkmaktadır. Sabah oyun havasını dinlemek isteyen ve enerjisini yükselttiğini düşünen katılımcılar akşam çalışmasında oyun havası dinlemekten zevk almamışlardır.

Dinledikleri müzik sizi neden duygulandırır diye sorulduğunda katılımcıların çoğu dinledikleri şarkıların kendilerine bir şeyler hatırlattığından bahsetmişlerdir. Bu durumda dinledikleri şarkı katılımcıların epizodik hafızalarının çalışmasına yardımcı olmuştur. Geçmişte yaşananların ortaya çıkan duygu değişiminde önemli bir rol oynadığı gözlemlenmiştir. Örneğin Ağıt’ı dinleyen K6 bağlama sesinin babasını ve babasıyla yaptığı araba yolculuklarını hatırlattığını, babasının araba seyahatleri esnasında hep bağlama eşliğinde ağıtlar dinlediğinden bahsetmiş ve bu durumun onu etkilediğinden bahsetmiştir.

Önemli olan başka bir unsur ise, katılımcılar müzik eğitimi almamışlardır fakat kendilerini etkileyenin: melodi yapısı, çalgı sesleri, vokalın tınısı, ritm özellikler gibi bileşenlerin olduğundan bahsetmişlerdir. Burada önemli iki nokta vardır. Müzik iki şekilde insanı etkileyebilir. Bunlardan ilki müziğin içeriğindeki bileşenler (melodi, Tını, Ton, Akorlar, Ritm v.b.) duygulanmamızı sağlar. İkincisi ise insanlar geçmiş yaşantılarıyla dinlediği müziği ilişkilendirirler yani empati yaparlar. Bunu yaparken de müziğin sözleri empatinin ortaya çıkmasını kolaylaştırır. Yaptığımız çalışma içerisinde vurgulanması gereken önemli kavram ‘Empati’ olabilir. Empati dinlenen müzik türünde duygu durumunun değişmesine katkıda bulunabilir. Örneğin katılımcılardan birkaç örnek vermek gerekirse

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

K2 ".....Yaşadığım acılar, aşklar hakkında, K14 bazı şeyleri anlattığı için. K19 anılarımı uyandırdığı için, K20 yaşanmışlıklarımı hissettirdiği için"

Katılımcılar en çok akşam ve gece saat dilimlerinde müzik dinlemekten hoşlandıklarını dile getirmişlerdir. Bir katılımcı sabah bir katılımcı ise öğlen müzik dinlemeyi tercih etmektedir. En çok müzik dinlemeyi tercih ettikleri ortam ise, evde ve seyahat halindedir.

Nedensel Faktörler Değerlendirme

Aşinalık Korelasyon Değerlendirme

Yapılan çalışma sonucunda bireyin bildiği şarkıyı beğendiği, bildiği şarkının onu daha çok duygulandırdığı, söyleyebildiği şarkının hem enerjisini, hem etkilenmesini hem de beğenisini arttırıp duygudurum değişikliklerine sebep olduğu gözlemlenmiştir.

Uyaran 1 – Ağıt

Tablo 10. Bozlak Korelasyon

Correlations						
		bilme1	soyleme1	enerji1	etkileme1	begeni1
bilme1	Pearson Correlation	1	,440**	,119	,050	,411**
	Sig. (2-tailed)		,000	,295	,657	,000
	N	80	80	80	80	80
soyleme1	Pearson Correlation	,440**	1	,426**	,484**	,424**
	Sig. (2-tailed)	,000		,000	,000	,000
	N	80	80	80	80	80
enerji1	Pearson Correlation	,119	,426**	1	,344**	,477**
	Sig. (2-tailed)	,295	,000		,002	,000
	N	80	80	80	80	80
etkileme1	Pearson Correlation	,050	,484**	,344**	1	,493**
	Sig. (2-tailed)	,657	,000	,002		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni1	Pearson Correlation	,411**	,424**	,477**	,493**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000	,000	
	N	80	80	80	80	80

**. Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon analizine göre, Bilme ve Söyleme arasında (0,440*) anlamlı bir ilişki elde edilmiş. Ancak Enerji (0,119) ve etkilenme (0,050) boyutunda anlamlı bir ilişkiye ulaşılamamıştır. Öte yandan Söyleme ve Enerji (0,426*), Etkilenme (0,484*), Beğeni (0,424*) arasında da anlamlı veriye ulaşılmıştır. Bu durumda bilinen şarkının duygusal durumu ortaya çıkarmada, aynı zamanda söylenebilen şarkının enerji, etkilenme ve beğeni boyutunda daha etkili olduğu söylenebilir.

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Uyaran 2 – Fantezi

Tablo 11. Fantezi Korelasyon

		Correlations				
		bilme2	soyleme2	enerji2	etkileme2	begeni2
bilme2	Pearson Correlation	1	,732**	,210	,354**	,619**
	Sig. (2-tailed)		,000	,061	,001	,000
	N	80	80	80	80	80
soyleme2	Pearson Correlation	,732**	1	,036	,263*	,487**
	Sig. (2-tailed)	,000		,751	,018	,000
	N	80	80	80	80	80
enerji2	Pearson Correlation	,210	,036	1	,164	,259*
	Sig. (2-tailed)	,061	,751		,146	,020
	N	80	80	80	80	80
etkileme2	Pearson Correlation	,354**	,263*	,164	1	,657**
	Sig. (2-tailed)	,001	,018	,146		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni2	Pearson Correlation	,619**	,487**	,259*	,657**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,020	,000	
	N	80	80	80	80	80

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

* . Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, Fantezi müziğe karşı verilen duygusal tepkide Bilme ve Söyleme (0,732*), Etkilenme (0,354*), Beğeni (0,619*) arasında anlamlı verilere ulaşılmıştır. Aynı zamanda, Enerji ve Beğeni (0,259*) arasında anlamlı veriler tespit edilmiştir. Bu durumda, şarkının bilinmesi yani aşına olunması duygusal etkinin yoğunluğunda ve beğeni de artışa yol açmaktadır. Söyleyebilme değişkeninin varlığı ise anlamlı olarak duygusal etkinin ortaya çıkmasına olumlu etkilerde bulunmaktadır.

Uyaran 3 – Arabesk

Tablo 12. Arabesk Korelasyon

		Correlations				
		bilme3	soyleme3	enerji3	etkileme3	begeni3
bilme3	Pearson Correlation	1	,493**	-,330**	,346**	,161
	Sig. (2-tailed)		,000	,003	,002	,154
	N	80	80	80	80	80
soyleme3	Pearson Correlation	,493**	1	-,107	,183	,155
	Sig. (2-tailed)	,000		,347	,104	,170
	N	80	80	80	80	80
enerji3	Pearson Correlation	-,330**	-,107	1	,115	,395**
	Sig. (2-tailed)	,003	,347		,310	,000
	N	80	80	80	80	80
etkileme3	Pearson Correlation	,346**	,183	,115	1	,636**
	Sig. (2-tailed)	,002	,104	,310		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni3	Pearson Correlation	,161	,155	,395**	,636**	1
	Sig. (2-tailed)	,154	,170	,000	,000	
	N	80	80	80	80	80

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, Arabesk müziğe karşı verilen duygusal tepkide, Bilme ve Söyleme (0,493*), Enerji (0,330*), Etkilenme (0,346*), arasında anlamlı verilere ulaşılmıştır. Ancak bilme ve beğeni arasında böyle bir ilişkinin varlığı tespit edilememiştir. Bu durumda, şarkının

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

bilinmesi yani aşinalığın duygusal etkinin yoğunluğunda, söyleme, enerji, etkilenme boyutlarıyla ilişkili olduğu tespit edilmiştir.

Uyaran 4 – Oyun Havası

Tablo 13. Oyun Havası Korelasyon

		Correlations				
		bilme4	soyleme4	enerji4	etkileme4	begeni4
bilme4	Pearson Correlation	1	,503**	,156	,024	,229*
	Sig. (2-tailed)		,000	,168	,831	,041
	N	80	80	80	80	80
soyleme4	Pearson Correlation	,503**	1	,098	-,005	,027
	Sig. (2-tailed)	,000		,389	,963	,810
	N	80	80	80	80	80
enerji4	Pearson Correlation	,156	,098	1	,405**	,377**
	Sig. (2-tailed)	,168	,389		,000	,001
	N	80	80	80	80	80
etkileme4	Pearson Correlation	,024	-,005	,405**	1	,425**
	Sig. (2-tailed)	,831	,963	,000		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni4	Pearson Correlation	,229*	,027	,377**	,425**	1
	Sig. (2-tailed)	,041	,810	,001	,000	
	N	80	80	80	80	80

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

* . Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, Oyun havasına karşı verilen duygusal tepkide, Bilme ve Söyleme (0,503*), Beğeni (0,229*) arasında anlamlı verilere ulaşılırken, Bilme- Enerji, Bilme- Etkilenme arasında anlamlı verilere ulaşılammıştır. Bu durumda, şarkının bilinmesi sadece beğeniyi arttırmakta, kişinin duygu yoğunluğundaki enerjinin artması ve onu etkilemesi açısından anlamlı bir ilişkinin olmasığı tespit edilmiştir.

Uyaran 5 – Popüler Müzik

Tablo 14. Popüler Müzik Korelasyon

		Correlations				
		bilme5	soyleme5	enerji5	etkileme5	begeni5
bilme5	Pearson Correlation	1	,733**	,286*	,324**	,240*
	Sig. (2-tailed)		,000	,010	,003	,032
	N	80	78	80	80	80
soyleme5	Pearson Correlation	,733**	1	,128	,545**	,460**
	Sig. (2-tailed)	,000		,264	,000	,000
	N	78	78	78	78	78
enerji5	Pearson Correlation	,286*	,128	1	,280*	,170
	Sig. (2-tailed)	,010	,264		,012	,133
	N	80	78	80	80	80
etkileme5	Pearson Correlation	,324**	,545**	,280*	1	,735**
	Sig. (2-tailed)	,003	,000	,012		,000
	N	80	78	80	80	80
begeni5	Pearson Correlation	,240*	,460**	,170	,735**	1
	Sig. (2-tailed)	,032	,000	,133	,000	
	N	80	78	80	80	80

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

* . Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, Popüler müziğe karşı verilen duygusal tepkide, Bilme ve Söyleme (0,733*), Enerji (0,286*), Etkilenme (0,324*), Beğeni (0,240*), arasında anlamlı verilere ulaşılmıştır. Aynı zamanda, Şarkıyı söyleyebilme faktörü ile Etkilenme (0,545*), Beğeni (0,460*)

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

arasında da anlamlı veri elde edilmiştir. Bu durumda, şarkının bilinmesi yani aşinalığın, duygusal etkinin yoğunluğunda, söyleme, enerji, etkilenme ve beğeni boyutlarıyla olumlu bir şekilde ilişkili olduğu, söylenebilen popüler müziklerde etkilenme ve beğeni oranının daha yüksek olduğu tespit edilmiştir.

Uyaran 6 – Klasik Müzik

Tablo 15. Klasik Müzik Korelasyon

Correlations						
		bilme6	söyleme6	enerji6	etkileme6	beğeni6
bilme6	Pearson Correlation	1	,541**	,166	,072	,057
	Sig. (2-tailed)		,000	,141	,523	,614
	N	80	80	80	80	80
söyleme6	Pearson Correlation	,541**	1	,126	,204	,220*
	Sig. (2-tailed)	,000		,267	,070	,049
	N	80	80	80	80	80
enerji6	Pearson Correlation	,166	,126	1	,519**	,593**
	Sig. (2-tailed)	,141	,267		,000	,000
	N	80	80	80	80	80
etkileme6	Pearson Correlation	,072	,204	,519**	1	,771**
	Sig. (2-tailed)	,523	,070	,000		,000
	N	80	80	80	80	80
beğeni6	Pearson Correlation	,057	,220*	,593**	,771**	1
	Sig. (2-tailed)	,614	,049	,000	,000	
	N	80	80	80	80	80

**. Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

*. Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, klasik müziğe karşı verilen duygusal tepkide, sadece Bilme ve Söyleme (0,541*), arasında anlamlı verilere ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra, Bilme-Enerji, Bilme-Etkilenme, Bilme-Beğeni arasında herhangi bir ilişki tespit edilememiştir. Bu durumda, şarkının bilinmesi yani aşinalığın, duygusal etkinin yoğunluğunda, sadece söyleme faktörünün etkili olduğu söylenebilir. Katılımcılar klasik müziğe verilen duygusal tepkide enerji, etkilenme, beğeni boyutlarıyla ilgili herhangi bir olumlu veri vermemiştir.

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Uyaran 7 – Rock Müzik

Tablo 16. Rock Müzik Korelasyon

Correlations						
		bilme7	soyleme7	enerji7	etkileme7	begeni7
bilme7	Pearson Correlation	1	,483**	,132	,211	,040
	Sig. (2-tailed)		,000	,242	,061	,726
	N	80	80	80	80	80
soyleme7	Pearson Correlation	,483**	1	,424**	,492**	,575**
	Sig. (2-tailed)	,000		,000	,000	,000
	N	80	80	80	80	80
enerji7	Pearson Correlation	,132	,424**	1	,574**	,578**
	Sig. (2-tailed)	,242	,000		,000	,000
	N	80	80	80	80	80
etkileme7	Pearson Correlation	,211	,492**	,574**	1	,775**
	Sig. (2-tailed)	,061	,000	,000		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni7	Pearson Correlation	,040	,575**	,578**	,775**	1
	Sig. (2-tailed)	,726	,000	,000	,000	
	N	80	80	80	80	80

**. Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, Rock müziğine karşı verilen duygusal tepkide, klasik müzikteki benzer sonuca ulaşılmış, sadece Bilme ve Söyleme (0,483*) arasında anlamlı verilere ulaşılmıştır. Ancak, şarkıyı söyleyebilme faktörü, Enerji (0,424*), Etkilenme (0,492*), Beğeni (0,575*) arasında anlamlı veri elde edilmiştir. Bu durumda, şarkının bilinmesi yani aşinalığın, duygusal etkinin yoğunluğunda sadece söyleme boyutlarıyla anlamlı veriler sağladığı, söylenebilen popüler müziklerde enerji, etkilene ve beğeni oranının daha yüksek olduğu tespit edilmiştir.

Uyaran 8 – Heavy Metal

Tablo 17. Heavy Metal Korelasyon

Correlations						
		bilme8	soyleme8	enerji8	etkileme8	begeni8
bilme8	Pearson Correlation	1	,417**	,315**	,277*	,337**
	Sig. (2-tailed)		,000	,004	,013	,002
	N	80	80	80	80	80
soyleme8	Pearson Correlation	,417**	1	,068	-,046	,039
	Sig. (2-tailed)	,000		,550	,683	,731
	N	80	80	80	80	80
enerji8	Pearson Correlation	,315**	,068	1	,872**	,864**
	Sig. (2-tailed)	,004	,550		,000	,000
	N	80	80	80	80	80
etkileme8	Pearson Correlation	,277*	-,046	,872**	1	,828**
	Sig. (2-tailed)	,013	,683	,000		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni8	Pearson Correlation	,337**	,039	,864**	,828**	1
	Sig. (2-tailed)	,002	,731	,000	,000	
	N	80	80	80	80	80

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

* Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, Heavy Metal müziğe karşı verilen duygusal tepkide, Bilme ve Söyleme (0,417*), Enerji (0,315*), Etkilenme (0,277*), Beğeni (0,337*), arasında anlamlı verilere ulaşılmıştır. Bu durumda, şarkının bilinmesi yani aşinalığın, duygusal etkinin yoğunluğunda, Söyleme, Enerji, Etkilenme ve Beğeni boyutlarıyla olumlu bir şekilde ilişkili olduğu, söylenebilen popüler müziklerde Enerji, Etkilenme ve Beğeni arasında anlamlı bir veri olmadığı tespit edilmiştir.

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Şarkıyı Bilme duygusal tepkide yoğunluğa neden olurken, söylemenin bu duruma olumlu etkisi olduğundan söz edilememektedir.

Empati, Duygu Bulaşması, Epizodik Hafıza Bulguları

Çalışmada kurgusal görüşmeler yoluyla elde edilen bulgularda, Dinledikleri müziğe karşı neden duygusal tepki verdiklerini öğrendiğimiz katılımcılar, Ağıt, Fantezi, Arabesk, Oyun Havası ve Popüler müzik türlerinde Empati ve Duygu Bulaşmasının göstergesi söylemlerde bulunmuşlardır.

Örnek;

- K11, "...genelde filmlerde bu tür şarkılar bu gibi durumlarda çalıyor..." (Empati)
- K5, "...türkücü acı çektiyor..." (Empati)
- K3, "...mutsuzluğumu dile getirdi..." (Empati)
- K4, "...neset ertaşı sevdiğim için..." (Duygu Bulaşması)
- K2, "...bu şarkıyı çok uzun zaman önce dinlemiştim o zamanları hatırlattı..." (Epizodik Hafıza)
- K17, "...Eskileri hatırlatıyor..." (Epizodik Hafıza)
- K19, "...Sevgilimden ayrılmış olmam..." (Epizodik Hafıza)
- K1 "...Kız kardeşimin düğünü aklıma geldi..." (Epizodik Hafıza)

Ancak, Klasik müzik, Rock ve Heavy Metal müzik ile ilişkili Empati, Duygu Bulaşması, Epizodik Hafızaya ilişkin herhangi bir bulgu tespit edilememiştir.

Tablo 18. Nedensel Faktörler

Nedensel Faktörler	Katılımcı		Toplam Yüzde
	Frekans	Yüzde	
Empati	5	17,9	17,9
Duygu Bulaşması	3	10,7	28,6
Kişilik	6	21,4	50,0
Epizodik Hafıza	6	21,4	71,4
Müzik Tercihleri ve Beğeni	3	10,7	82,1
Deneyim	2	7,1	89,3
Durum Faktörleri	3	10,7	100,0
Total	28	100,0	

Bu durumda yapılan değerlendirme sonucu, Tablo 18. Nedensel Faktörler’de gösterildiği üzere, müziğe karşı verilen duygusal tepkide aşağıdaki nedensel faktörlere ulaşılmıştır. 5 Kişi Empati, 3 Kişi Duygu Bulaşması, 6 kişi Kişilik ile ilgili özelliklerinden, 6 kişi Epizodik Hafıza, 3 kişi Müzik

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Tercihleri ve Beğeni, 2 kişi Deneyim (enstrumanist olması v.b.), 3 kişi de durum faktörleri (uyaranı dinlediği ortamdan, mekan ve ambiyanstan etkilenme).

Kronobiyolojik Bulgular

Müzik türlerine verilen duygusal tepkinin zaman değişkenine bağlı olup olmadığıyla ilgili bulgular şu şekilde tespit edilmiştir:

- Ağıt uyarısına, verilen duygusal tepkide 10 kişi sabah, 15 kişi akşam zaman diliminde daha çok duygusallaştıklarını ifade etmiş, 3 kişi ise bu duruma nötr,

Tablo 19. Ağıt Kronobiyolojik Bulgular

Ağıt			
Zaman	Frekans	Yüzdelik	Toplam Yüzde
Sabah	10	35,7	35,7
Akşam	15	53,6	89,3
Şafak	3	10, 7	100
Toplam	28	100	

- Fantezi uyarısına verilen duygusal tepkide 12 kişi sabah, 14 kişi akşam zaman diliminde daha çok duygusallaştıklarını ifade etmiş, 2 kişi ise bu duruma nötr,

Tablo 20. Fantezi Kronobiyolojik Bulgular

Fantezi			
Zaman	Frekans	Yüzdelik	Toplam Yüzde
Sabah	12	42,9	42,9
Akşam	14	50,0	92,9
Şafak	2	7,1	100
Toplam	28	100	

- Arabesk, uyarısına verilen duygusal tepkide 17 kişi sabah, 11 kişi akşam zaman diliminde daha çok duygusallaştıklarını,

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Tablo 21. Arabesk Kronobiyojik Bulgular

Arabesk			
Zaman	Frekans	Yüzdelik	Toplam Yüzde
Sabah	17	60,7	60,7
Akşam	11	39,3	100
Şafak	0	0	
Toplam	28	100	

- Oyun Havası uyarısına verilen duygusal tepkide 10 kişi sabah, 18 kişi akşam zaman diliminde daha çok duygusallaştıklarını,

Tablo 22. Oyun Havası Kronobiyojik Bulgular

Oyun Havası			
Zaman	Frekans	Yüzdelik	Toplam Yüzde
Sabah	10	35,7	35,7
Akşam	18	64,3	100
Şafak	0	0	
Toplam	28	100	

- Popüler Müzik uyarısına verilen duygusal tepkide 20 kişi sabah, 8 kişi akşam zaman diliminde daha çok duygusallaştıklarını,

Tablo 23. Popüler Müzik Kronobiyojik Bulgular

Pop			
Zaman	Frekans	Yüzdelik	Toplam Yüzde
Sabah	20	71,4	71,4
Akşam	8	28,6	100
Şafak	0	0	
Toplam	28	100	

- Klasik Müzik uyarısına verilen duygusal tepkide 8 kişi sabah, 10 kişi akşam zaman diliminde ve 10 kişi de nötr kaldıklarını,

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Tablo 24. Klasik Müzik Kronobiyojik Bulgular

Klasik			
Zaman	Frekans	Yüzdelik	Toplam Yüzde
Sabah	8	28,6	28,6
Akşam	10	35,7	64,3
Şafak	10	35,7	100
Toplam	28	100	

- Rock Müzik uyarısına verilen duygusal tepkide 11 kişi sabah, 12 kişi akşam zaman diliminde ve 5 kişi de nötr kaldıklarını,

Tablo 25. P.Ç.Rock Müzik Kronobiyojik Bulgular

Rock			
Zaman	Frekans	Yüzdelik	Toplam Yüzde
Sabah	11	39,3	39,3
Akşam	12	42,9	82,1
Şafak	5	17,9	100
Toplam	28	100	

- Heavy Metal Müzik uyarısına verilen duygusal tepkide 5 kişi sabah, 6 kişi akşam zaman diliminde ve 17 kişi de nötr kaldıklarını ifade etmiştir.

Tablo 26. Heavy Metal Müzik Kronobiyojik Bulgular

Heavy Metal			
Zaman	Frekans	Yüzdelik	Toplam Yüzde
Sabah	5	17,9	17,9
Akşam	6	21,4	39,3
Şafak	17	60,7	100
Toplam	28	100	

Sonuç

Yapılan çalışmaya 15'i erkek, 13'ü kadın 28 katılımcı katılmıştır. Katılımcıların 13'ü 19-24 yaş Aralığında, 7'si 25- 29 yaş arası, 6'sı 30-35 arası diğer 2 kişi ise 35-40 yaş arasındır. Duygusal tepkinin ortaya çıkmasında en etkili nedensel faktörlerin öğrenilmeye çalışıldığı katılımcılar, sorulara verdikleri cevaplarda en çok Epizodik Hafızalarına, Empatiye, Kişilik özelliklerine atıfta bulunmuşlardır. Aşinalıkla ilgili değerlendirmeler sonucunda, özellikle üniversite öğrencileri arasında, kişinin aşına olduğu müzik tür ve uyaranlarına yoğun duygusal tepkiler gösterdiği, ancak ilk kez karşılaştığı uyarana karşı daha tarafsız kaldıkları sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcılar öncelikle müzik türlerinde hissettikleri duygu sıfatlarını betimlemişlerdir. Katılımcılar yönlendirilmeyerek müzik türlerinde hissettikleri öğrenilmiştir. Yapılan çalışmada farklı zaman dilimlerinde dinlenen müzik türlerinde aşinalığın ve beğenin duygu değişikliklerinde kimi zaman nötr etken olarak kalabildiği tespit edilmiştir. Alanda aşinalığın ve beğenin her zaman aynı duygudurumları ortaya çıkaracağı gibi bir görüş hâkimdir. Ancak çalışmamızda zaman değişkeni kimi zaman Aşinalığı ve Beğeni sonucu ortaya çıkan duygudurumu farklılaştırmıştır. Elde edilen kimi bulgulara duygu değişimi olumludan olumsuza dönüşmüştür. Ancak bazı türlerde diğer araştırmacıların çalışmalarıyla (Berlyne, 1971) paralel bir bulgu katılımcılar müzik türüne aşına ise duygudurumları değişmektedir.

Kronobiyolojik bulguları değerlendirdiğimizde, Ağt, Fantezi, Oyun Havası türleri akşam zaman diliminde, Arabesk ve Pop Müzik sabah saatlerinde daha fazla duygusal tepkiye yol açmış. Diğer müzik türlerinde belirgin bir ayrıma rastlanamamıştır. Bu durumun ortaya çıkmasında, katılımcıların Rock Müzik, Klasik Müzik ve Heavy Metal müziğe hem aşına olmamaları hemde beğeni türleri arasında yer almamaları neden olarak gösterilebilir.

Referanslar

Berlyne, Daniel. (1971). Berlyne Aesthetics & Psychobio. Toronto: Meredith Corporation.

Erdal, Barış. (2015). "A Study on the factors affecting Arabesk music preference as it was perceived and felt emotions by participants; Hissedilen ve algılanan duygular bağlamında Arabesk müzik beğenisini etkileyen faktörler üzerine bir araştırma". International Journal of Human Sciences, 12(1): 1016.

Hunter, Patric, Schellenberg, Glenn. (2010). Music and Emotion. Music Perception: An Interdisciplinary Journal 36:129-164.

Seyhan CANYAKAN & Fırat KUTLUK

Juslin, Patrick, Sloboda, John. (2013). Music and Emotion. The Psychology of Music (Third Edit). Elsevier Inc.

Konecni, Viladimir. (2010). "Aesthetic Trinity Theory and the Sublime by Vladimir J. Konecni".
<www.digitalartguild.com>

Krumhansl, Carol. (1997). "An exploratory study of musical emotions and psychophysiology". Canadian Journal of Experimental Psychology, 51(4): 336–353.

Liljeström, Simon, Juslin, Patrick, Västfjäll, Daniel. (2012). "Experimental evidence of the roles of music choice, social context, and listener personality in emotional reactions to music". Psychology of Music, 0305735612440615-.

Scherer, Klaus. (2004). "Which Emotions Can be Induced by Music? What Are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them?" Journal of New Music Research, 33(3): 239–251.

Scherer, Klaus, Zentner, Marcel. (2001). "Emotional effects of music: Production rules". Music and Emotion: Theory and Research, 361–392.

Schellenberg, Glenn, Peretz, Isabelle, Vieillard, Sandrine. (2008). "Liking for happy- and sad-sounding music: Effects of exposure". Cognition & Emotion. 22(2): 218-237

Swaminathan, Swathi, Schellenberg, Glenn. (2015). "Current Emotion Research in Music Psychology". Emotion Review, 7(2): 189–197.

Vieillard, Sandrine, Gilet, Anne, Laure. (2013). "Age-related differences in affective responses to and memory for emotions conveyed by music: A cross-sectional study". Frontiers in Psychology, 4(Ekim): 1–10.

Vuoskoski, Jonna, Katrina. (2012). *Emotions Represented and Induced by Music The Role of Individual Differences*. University of Jyväskylä.

Zentner, Marcel, Grandjean, Didier, Scherer, Klaus. (2008). "Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement". Emotion, 8(4): 494–521.

Tamar CHKHEIDZE

THE ROLE AND FUNCTION OF *CANTUS FIRMUS* IN THE GEORGIAN CHURCH POLYPHONY

Tamar CHKHEIDZE¹
tchkhedize69@gmail.com

Abstract

Harmonical and textural features of the Georgian chant are a result of the Georgian traditional polyphonic thinking. At the same time, it is a multipart embodiment of a musical model, given in the upper (first) part of the chant, so-called 'cantus firmus'. In the report represented is the role and function of a cantus firmus in the medieval Georgian church polyphony - role and function of 'cantus firmus' in the process of formation polyphonic multipart tissue of the chant. The polyphonic multi-part singing, established in the Georgian chanting tradition, is characterized with specific features, which are singled out in all types of chants. These specific features are preserved at all stages of the historical development of Georgian chant; At the same time presence of similar forms In West European professional music (9th-12th centuries) and in Russian chant tradition (16th century), indicates this is not a temporary phenomenon (connected with a stage of development), as it was discussed only during demonstration of development stages of western European polyphony. It is vivid even in the chants with extremely developed polyphonic texture, such as Georgian sacred chant.

Keywords: Polyphonic; Multipart embodiment; Cantus firmus

¹ Tbilisi State Conservatoire, Giorgi Mtatsmindeli Chanting University

Tamar CHKHEIDZE

Richness and uniqueness of polyphony forms of Georgian ecclesiastical chants are widely acknowledged. Notwithstanding that many interesting researchers have been conducted to study mode and texture of polyphonic tissue of chants in Georgian musicology. Studying of polyphony of the Georgian chants still remains as the priority direction. Harmonical and textural peculiarities, characteristic to the Georgian church polyphony are the result of Georgian traditional multipart thinking. At the same time it presents the multipart transmission of the one-part model delivered in the first (upper) part of the chant. The main impulse of the organization the musical tissue of the chant is the melody given in the upper part. The mentioned peculiarities doesn't present only the result of the musicological analyzing, this idea is often encountered in the opinions, remarks and expressions of the best specialist of the Georgian chant art and old chanters of XIX centuries, who kept and followed the chant tradition. It's enough to recollect the text of the manuscript *Shtasakbedi*² by the grate Georgian chant supporter and chanter saint Eqvtime Agmsarebeli (confessor) Kereselidze, where it is mentioned mode (implied the melody given in the first, upper part) is the basis of chanting, on the way of movement of witch the directions of the other parts depend (Kereselidze, 1900: Q 674). Units composing the main melody, given in the upper first part of the chant define the chant structure and the direction of harmonic or polyphonic development.

The leading importance of the first part awards the especial please for the Georgian ecclesiastical chant, among of polyphony embodiment samples of the world folklore ore professional music, about which we will speak bellow.

In the professional music West Europe the precondition of polyphony tissue arising was historically monodic Gregorian chant. It presented the main organizational source of the composition in polyphonic works of strict stile during centuries. After some period Gregorian chant melody merged into multipart tissue and other parts of the polyphonic texture functionally took the place equal to the *cantus firmus*.

In Georgian church chant voices posses a different function. Upper part of poly-melodic tissues of the chant (where the main melody is placed) always retains the main important, never changes position in relation with other parts and functionally differs from there. Exactly *cantus firmus* (the upper part) defines the form division. The rest of the parts (second and third) fulfill subordinate,

² In the manuscript Q 674 (pg.189-191) a didactic text is represented, where the author teaches chanters, explains the meaning of plain and embellished chants to them, as well as the place of plain chant tune in the educational process of chanters (Kereselidze: Q 674).

Tamar CHKHEIDZE

accompanying³ function. Though each possesses its own way of development; it is listened to and perceived as the independent horizontal line.

The modern music theory separates concept arrangement and texture. According to the well-known Russian musicologist T. Bershadskaya the arrangement presents the logic of organization musical tissues and the texture is external side of its realization. According to this theory there are only 3 types of arrangement in music: monadic, polyphonic and harmonic (Bershadskaya,1978:11-19).The polyphonic arrangement is not identified with polyphonic texture and homophonic arrangement with homophonic texture. The tissues delivered by polyphonic texture can be organized by linear, horizontal logic (for example, west polyphony samples of Renaissance and middle ages epoch) as well as homophonic, vertical principle (for example works of free style polyphonic epoch). Such understanding of arrangement is the correlative concept of harmonic system – formation of harmonical arrangement is connected with major-minor harmonical system creation. And polyphonic arrangement is the belonging of the modal harmonical system.

Regarding texture it's types, first of all differ according to the number of parts: one part and multipart. The types of multipart texture in music are distinguished by parts functionalities, inter attitude of parts to each other and their role. In modern musicology the theory about texture and textural functions of the parts is well worked out. Function of the parts composing multipart tissue is as important parameter of musical tissue, as functionality in harmony and musical form. In the multipart's forms we encounter variety attitude of functions which gains importance of style indicator.

In the presented paper there are discussed the main organization principles of musical tissue, parts function and role of Georgian chants. To define the main principles of polyphonic multipart organization of the Georgian chant we think reasonable to present theoretical conception which we share and on the basis of which we demonstrate our statements.

Let as discuss the main peculiarities of polyphonic multipart singing. Polyphony presents such a system of musical thinking, which possesses special principles and artistic means to realize multipart texture. There are singled out the following types of polyphonic texture: Heterophony, imitational polyphony and different theme, ore contrast poly-melodic polyphony and hidden polyphony. Notwithstanding of the varied forms of revealing polyphonic thinking, the basic principle of

³ The old Georgian terminology connected with the chants voice parts precisely expresses differentiation of functions of textural lines into the main and subordinated parts: according to the Georgian traditional terminology the third part is called - bass, and the middle - high bass. The correspondence of the rest parts with the first (upper) is clearly singled out in these names.

Tamar CHKHEIDZE

polyphonic occurrences are only two, which define understanding of two different conceptions of polyphony. The well-known musicologist Iulia Evdokimova calls one *melos*-type and the other – complementary-imitational (Evdokimova, 2004:48-55; Evdokimova, 2005: 134-141)⁴. In the first - *melos*-type polyphonic works the primary thesis is melodically delivered musical idea, which really exist and the development of which is carried out in musical work. In the second type - complementary imitational polyphony samples the primary idea is expressed by small scale symbol-theme. And therefore primary thesis develops in completely different sound and time space.

Historically, *melos*-type polyphony is primary: it is revealed at the primary stage of the west European professional multipart music, in folk polyphony of the different people and in orthodox traditions of East Europe countries elaborated polyphonic forms among them in Georgian traditional polyphony.

In the samples of the different chanting tradition of Georgia and also in one tradition of different style samples, we encountered different forms of polyphony – from heterophony until poly-melodic type, with crossings of voices and rhythmical difference in parts.

In Georgian ecclesiastical chants notwithstanding variety amplitude of polyphonic forms (which is conditioned by different difficulty of the main melodic outline, it spreads on different parts and creates different forms of rhythmical and interval coordination between parts) all types and stile chants are based on *melos*-type polyphony: there is always preliminary given single part and ready melodic formulas for composition. Not only the main idea is delivered in them, but also all those preconditions are concentrated, which define the direction of multi-part embodiment of the given one part sample. The musical composition of the chant in all parts is orientated on melodic development regularities. In other words, in the composition centre there is the main melody, the principles of musical tissue structure are connected with complete and clear demonstration of *melos* features. As a result poly-melodic polyphony is received, where its revealing forms can be different: accompanying parts can make duplication of the main melody (ex.1). In other cases Main tune can be doubled by only one of them, whilst the other will develop another melodic line (ex. 2.a; 2.b) or there may be a variant of the main tune, proceeding from the melodic material of the given tune (ex. 3).

Proceeding from the above-mentioned, the principles of polyphonic development in chants are connected with variance, the types of which are changeable in different school (*Svetitskhoveli* school, *Shemokmedi* school, *Gelati* school and different style (plain, embellished, *Chreli*) chants. But the main

⁴ Yulia Evdokimova's several works are devoted to show forth the *melos* concept of polyphony (please see: Evdikimova 1983; 2000; 2004, 2005).

Tamar CHKHEIDZE

principle is stable – repetition with renewal, variant modification, embellishment. The chant form is structured on the sequence of the completed structures, stanza, where each structure presents the variant of starting or any structural units.

Imitation is not characteristic to the Georgian chant. Not because that the imitation principle is strange for Georgian musical thinking. Georgian folk music samples prove this. 'Rejection of imitativeness' is conditioned by the nature of the main melody, which should be become multi-part (should be polyphonized).

The main impulse of the imitational polyphony - short musical thesis, or short motif with several pitches defines the idea of the development. It is based upon not horizontal revealing of melodic process, but delivering the symbol-them from part to part by imitation way, by using the combinative techniques of complex sequences and canonical sequences, or round canon. These causes formation of *melos* by diagonal development way. All these are opposed to the melodic development principle and exclude the unity of melodic idea, which is primarily given in the chant.

Now, let's touch the vertical parameter of parts interrelation. It is well - known that multipart tissues functions by ratio of horizontal and vertical parameters, and these parameters sometimes are added by diagonal.

In Georgian chants with *melos*-type horizontal development principal coexist the second most important principle – the principle of permanent coordination in the vertical of other parts with the main melody, given in the upper voice part. The leading role of the upper part in the formation of the polyphony tissues is proved by researches held in Georgian musicology. Also with naming of the parts and remarks and opinions of old chanter.

The main part is cold *mtkeli*, person who says. In the name of the rest two, there is seen an attitude a register depends to the main: the low sound is cold Bass, the middle one – high bass. In both names it is read the coordination function with upper part, correspondence with upper one. In definition high bass, high implies the melody in more upper register than bass. Thus, texture functions of the parts differ from each other, by the principle of main and subordination. T. Bershadskaya calls such a variety of polyphony "homophonic polyphony" and connects it sub-part (*podgolosnaya*) polyphony (Bershadskaya, 1978: 17). This term is relevant to Georgian chant with all parameters. Here polyphonic and homophonic texture features are revealed at the same time.

Part's textural function (in this case are well singled out in other Christian polyphonic tradition. It should be mentioned Russian chant tradition of *strochnoe mnogogolosie* – three part chanting, where the

Tamar CHKHEIDZE

main part is cold –*put*(way), which indicates the main direction of melody, two other parts make it be placed in the middle and correspond with the main part according to the certain rule. Such binary function of the parts on the one hand independence, and on the second – permanent coordination with preliminary defined melody in a certain part (in Georgian tradition in the upper part), presents the new form of horizontal and vertical parameters relation.

In Georgian chant samples, as in other polyphonic traditions which reveal parameters of *melos*-polyphonic conception (e.g. west European polyphony till middle years of XII twelve century, Russian *strochnoe mnogogolosie*)⁵. Three parts formed according to the following pairs of parts: the main and one accompanying, and the main and the second accompanying. In Georgian ecclesiastical chants these pairs are created by upper and lower, upper and middle part. Like Georgian chant Russian polyphony –*strochnoe mnogogolosie* is also created by combining of two pairs of part: *niz* – *put* (bellow- way), *verx* – *put* (above-way)⁶ (see: ex.4). In *melos*-type polyphony the variant of the accompany part first appeared as the melodic improvisation of the chant main melody, stored in a chanters memory. Accompanying voice is a reflection of the main part. Therefore in the Georgian chant tradition it is always seen coordination of each accompanying part with upper –main.

Here Vertical is mainly consonance. Parts coordination in the chant in fifth and eighth is strictly controlled. The free movement of parts has the sectional character. It is controlled by fifth, eighth frame, on which like on the scheme are embroidered melodic ornaments. The units of these frame, consonance concord coordinated in the vertical – eighth, fifth dependence in plane stile chants are concentrated by using of the principal *punctum contra punctum*, (ex. 5) and in embellished stile chants are dispersed (ex.6). In *Chreli* (florid, embellished) chants, the distance between coordinating spots in the vertical, increases (ex.7). We encounter here so wide spaces that the action of the vertical parameter is till minimum. Exactly such spots present the main moments of part connection and balance the relation of the vertical and horizontal coordinates.

Thus, in Georgian chants the logic of polyphonic organization can be formulated: The formation process of polyphony proceeds in linear, which is created by equal right melodic lines. Each part (especially in complex polyphonic forms) has the own way of development. In poly-melodic tissues of the chants the upper part (where the main melody is placed) always retains the leading importance, never changes position in relation to the other parts, and functionally is singled out from them. The melodic material subordinate to the vertical, synchronic coordination and has a firm

⁵ The phenomena of the '*strochnoe mnogogolosie*' is studied in Konotop's monographic work (Konotop, 2005).

⁶ In early polyphony forms of the West Europe these pairs were created by coordination of low and middle, low and upper parts to each other, and in Russian polyphony samples were the main melody is in the middle part, the following pairs are created: middle –upper, middle –low.

Tamar CHKHEIDZE

support in the form of eight and fifth. Thus, in Georgian polyphonic multipart music the vertical is the bases of the part correlation and the horizontal is its formation method.

From the presented analysis it is clear the role and function of *cantus firmus* in the process of formation polyphonic multipart tissue of the chant. The polyphonic multi-part singing, established in the Georgian chanting tradition, is characterized with specific features, which are singled out in all types of chants. These specific features are preserved at all stages of the historical development of Georgian chant; It means these specific features are preserved at all stages of the Georgian chant. At the same time presence of similar forms In West European professional music (9th-12th centuries) and in Russian chant tradition (16th century), indicates this is not a temporary phenomenon (connected with a stage of development), as it was discussed only during demonstration of development stages of western European polyphony. It is vivid even in the chants with extremely developed polyphonic texture, such as Georgian sacred chant.

References

- Bershanskaya, Tatiana. (1978). *Lektsii po Garmonii (Lectures on Harmony)*. Leningrad: Muzika. (in Russian).
- Evdokimova, Yulia. (1983). *Polyphony of the Middle Ages, 10th-14th centuries// History of Polyphony*. Issue N1. Moscow. Musika. (In Russian)
- Evdokimova, Yulia. (2000). *Textbook of Polyphony: Issue N1*. Moscow. Musika. (in Russian)
- Evdokimova, Yulia. (2004). "Eternal Life of Melos Polyphony" *Musical Academy*. Vol. 2: 48-55. (In Russian).
- Evdokimova, Yulia. (2005). "Eternal Life of Melos Polyphony". *Musical Academy*. Vol. 2: 134-141. (In Russian).
- Georgian chanting. (2001). Vol.I. Compiler and editor Erkvanidze Malkhaz. Tbilisi: Church singing Centre at the Georgian Patriarchate (in Georgian).
- Georgian chanting. (2006). Vol.II. Compiler and editor Erkvanidze Malkhaz. Tbilisi: Church singing Centre at the Georgian Patriarchate (in Georgian).
- Georgian chanting. (2008). Vol.V. Compiler and editor Erkvanidze Malkhaz. Tbilisi: Church singing Centre at the Georgian Patriarchate (in Georgian).

Tamar CHKHEIDZE

Georgian ecclesiastical chanting. Shemokmedi school (2014). Compiler and editor Shugliashvili David. Tbilisi: Georgian Chanting Foundation, Tbilisi State Conservatoire.

Konotop, Anatolii. (2005). Linear polyphony of 15th-17th centuries: Textology. Style. Cultural Context. Moscow. Compozitor. (in Russian)

Q-674. K. Kekelidze Georgian Centre of Manuscripts. Fund Q 674. *Kartuli Galoba. Sami Tsirvis Tsesi* (Georgian Chanting. Three Liturgies). (In Georgian).

Examples:

♩ = 140

5 5 5 5 5 5 5 5

8 8 8 8 8 8 8 8

ჭკი - ობო - ო - გ - ზ - ბ - დო - ო - ლ - ო
kver - tkhi i - e - se - s dzi - ri - sa - gan

Example 1. The Rod of the root of Jesse (Shemokmedi School). Georgian ecclesiastical chanting. Shemokmedi school (2014).

Tamar CHKHEIDZE

Example 2a shows two systems of Georgian chanting in three parts (Soprano, Alto, Bass). The first system has lyrics in Georgian and Latin: "yo - vel - sa qve - ya - na - sa gan -". The second system has lyrics in Georgian and Latin: "x da x ma Se - ni ro - mel - ma - n - ca Se - i - wyna - ra si -".

Example 2a. The hymn of the Saint in tone I "All the Earth". Georgian chanting. (2006).

Example 2b shows two systems of Georgian chanting in three parts (Soprano, Alto, Bass). The first system has lyrics in Georgian and Latin: "mghvdel - ta khar brts'q'i - n - va - le -". The second system has lyrics in Georgian and Latin: "mghvdel - ta khar brts'q'i - n - va - le -".

Example 2b. The meeting-Chant of the Bishop (Gelati school). Georgian chanting. (2001).

Tamar CHKHEIDZE

ადგომისა დღე არს ა ძლისპირი ხმა ა (გ. კ.)
The Day of Resurrection I Imos in tone I

♩ = 83

103

აღ - დგო - მი - სა დღე არს, გან-ბრწყინ-ღე - ბო -
აღ - დგო - მი - სა დღე არს, გან-ბრწყინ-ღე - ბო -
agh - dgo - mi - sa dghe ars, gan-brts'q'in - de - bo -

დეთ ან, ერ - ნო, პა - სქა უ - ჟღი - სა,
დეთ ან, ერ - ნო, პა - სქა უ - ჟღი - სა,
det ats', er - no, p'a - sqa u - pli - sa,

პა - სქა, რო - მ - ლი - თა ქრი - სტე - მან ღმერთ -
პა - სქა, რო - მ - ლი - თა ქრი - სტე - მან ღმერთ -
p'a - sqa, ro - m - li - ta qri - st'e - man ghmert -

Example 3. The day of Resurrection. Imos in tone I. Georgian chanting. (2008).

РНБ, Q1-875, л. 77, конец XVII в.

Верх
Путь
Низ

Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то -
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то -
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то -

-му Ду - ху Вся -
-му Ду - ху Вся -
-му Ду - ху Вся -

-че - ска - я
-че - ска - я
-че - ска - я

дне - сь да во - зра -
дне - сь да во - зра -
дне - сь да во - зра -

77

Tamar CHKHEIDZE

$\text{♩} = 110$

ღმერ - თი უ - პა - ლი და გა -
ghmer - ti u - pa - li da ga -

მო - გვი - ნა - და ხვე - ნ დღეს.
mo - gvi - chn - da chve - n dghes.

Example 5. Georgian ecclesiastical chanting. Shemokmedi school (2014).

$\text{♩} = 120$

დი - დე - ბა შე - ნ - და ა - ი - ა ქრი - სტე ღმე - რთო
di - de - ba she - n - da a - i - a qri - st'e ghme - rto

Example 6. Georgian ecclesiastical chanting. Shemokmedi school (2014).

მღვდელ - თა ხარ ბრწყი - ნ - ვა - ლე -

მღვდელ - თა ხარ ბრწყი - ნ - ვა - ლე -

mghvdel - ta khar brts'q'i - n - va - le -

ბრწყინავს - ღმერთის - დიდებას -

ბრწყინავს - ღმერთის - დიდებას -

brts'q'ins - ghmerts' dideba -

მღვდელის - ხელის - დედას -

მღვდელის - ხელის - დედას -

mghvdelis - xelis - dedas -

მღვდელის - ხელის - დედას -

მღვდელის - ხელის - დედას -

mghvdelis - xelis - dedas -

მღვდელის - ხელის - დედას -

მღვდელის - ხელის - დედას -

mghvdelis - xelis - dedas -

79

SİNEMADA 'KÖTÜ ADAM' ve MÜZİK: FİLM KARAKTERLERİ ve KLASİK MÜZİK İLİŞKİSİ

Merve Şule ÇAYCI¹
sulecayci@hotmail.com

Fırat KUTLUK²
frat.kutluk@deu.edu.tr

Abstract

Music and 'Villain' in movies: The relationship between the characters in the movie and classical music

Most of the studies on perception of classical music emphasises the superiority of this music in terms of it's "value". Both researchers and the listeners who do and do not listen to this music confirm this. Prejudice is significant and the meanings attributed to classical music are overwhelmingly 'good'. The words which are used to define the audience profile are "upper class" and "high culture" and they constantly refer to "cultural heritage". Genius and mastery definitions used for most composers in the history of music are also implemented on some movie characters in an interesting way. Villains who are classical music fans are portrayed as highly intelligent characters, thus being a fan of classical music is associated with intelligence. In *Silence of the Lambs* when Hannibal Lecter murders the guard, he listens to Bach's *Goldberg Variations*. The performer is Glenn Gould; one of the provocative pianists of music history. In *Apocalypse Now*, when Colonel Kilgore bombs Vietnamese villages, Wagner's *Die Valküre* is heard from the speakers of the helicopter. It would be the last thing they hear before they die; just as the Jews killed by Nazis in gas chambers. In *A Clockwork Orange*, the director, Stanley Kubrick used works of Beethoven, Mozart, Schubert at the scenes of rape, murder, and sexual violence. This paper aims to discuss some problematic movie characters- who are all classical music fans- with examples from the director's eyes.

Keywords: Classical music, Psychopathic movie characters, Stereotype, Beethoven, Wagner

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

² Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü

Merve Şule ÇAYCI & Fırat KUTLUK

Klasik müzik algısı üzerine yapılan çalışmaların çoğunda bu türün 'değer' açısından üstünlüğü vurgulanır. Gerek çalışmayı yapanlar, gerekse araştırma konusunun sorgulandığı bu müziği dinleyen ya da dinlemeyen katılımcılar bunu doğrular. Önyargı belirgindir ve müziğe yüklenen anlamlar ezici bir üstünlükle 'iyi'dir. Dinleyici profili tanımlamalarında kullanılan sözcükler 'üst sınıf', ve 'yüksek kültür'dür ve sürekli olarak 'kültürel miras'a gönderme yapılır. Müzik tarihinin çoğu bestecisi için kullanılan deha ve ustalık tanımları, ilginç bir şekilde kimi film karakterlerine de yüklenir.

Bireylerin, aidiyet sağlanmak istenen gruba dahil olabilme ve bu statüyü devam ettirme gayreti içinde yapılan davranışlar, müzik tercihleri olarak da kendini gösterir (Hargreaves ve North, aktaran Albayrak, 2015: 4). İnsanlar bir müzik türünü seçerek kendilerine yönelik görüşlerini güçlendirebildikleri gibi başkalarına karşı nasıl biri olduklarını da müzik tercihleri ile gösterebilirler.

Kişisel ve psikolojik etkenlerin yanı sıra eğitim, gelir düzeyi gibi sosyal etkenler de müzik beğenisinin oluşumunda önemli rol oynar. Değişen sosyal şartlar, müzik tarzlarını ve bireylerin müzik tercihlerini de etkilemektedir. Rentfrow ve Gosling (2007: 308), müzik tercihlerindeki farklılıkları ele alan önemli sayıdaki araştırmaların sonuçları klasik ve caz gibi 'entelektüel' müziklerin daha çok üst sınıftan iyi eğitilmiş kişiler arasında görüldüğünü, country, gospel ve rap gibi 'düşük kültür' müziklerin ise daha çok işçi sınıfı ve az eğitilmiş kişiler arasında görüldüğünü söyler.

Bourdieu, müzik beğenisinin sınıfsal kimliğin önemli bir işareti olduğunu söyler. Bourdieu'ye göre üst sınıf (özgürlük ve lüks hazzı) ve işçi sınıfı (popüler estetik) olarak iki tür beğeni vardır. Üst sınıfların 'sanat sanat için sanat' felsefesiyle örtüşen özgürlük ve lüks hazzı ile ilgili beğenilerini, işlev ve içeriğin üzerine yerleştirir. Bu sınıfların beğenileri, sınıflar arası ayrımında baş aktör olan ekonomik yeterlilikle bağlantılı olarak sıradan ve gündelik olandan ayrıştırılır (aktaran Albayrak, 2015: 11). Yaşanılan bölge, aile, eğitim, sosyal çevre, ekonomik durum, birey ve müzik arasındaki ilişkiyi şekillendirir. Belirli müzik türleri belirli sosyal sınıfları temsil etmektedir. Kişiler ait olduğu sınıfa uyum sağlamak için davranışlarını ve beğenilerini buna göre şekillendirirler. Örneğin iyi eğitim almış gelir düzeyi yüksek kişiler, yüksek kültürle ilişkilendirilen klasik müzik dinler algısı yaygındır.

Farklı müzik türleri ve bu türlerin dinleyicileriyle ilişkilenen güçlü önyargılar (*prejudice*) ve kalıp yargılar (*stereotype*) söz konusudur. Marshall' a göre önyargı, bir şeyin ya da kişinin aleyhine (veya bazen lehine) olarak, önceden oluşturulmuş bir kanaat ya da yanlılığı gösterir. Yanlılığın olumsuz olduğu gibi olumlu da olabildiğini, oysa önyargının son derece yaygın biçimde bir gruba veya üyelerine yönelik negatif ya da olumsuz bir tutumu ifade ettiğini söyleyen Marshall, önyargı, gerçeklik karşısında sınınanmamış, daha çok kişinin kendi duygu ve tutumlarına bağlı stereotipleşmiş inançlarla karakterize edildiğini söyler (1999:559). İnsanların kafalarında belli bir müzik türü için benzer yargılar

Merve Şule ÇAYCI & Fırat KUTLUK

bulunur. Örneğin, ülkemizde de arabesk müzik dinleyicisinin düşük sınıf mensubu, eğitimsiz kişiler olduğu ya da metal müzik ve/veya rap dinleyicisinin aile bağları zayıf, uyuşturucu kullanan, suça meyilli kişiler olduğu önyargısı mevcuttur.

Klasik müzik dinleyicisinin 'zeki', 'entelektüel', 'beğeni düzeyi yüksek' 'eğitilmiş' kişiler olduğu önyargısı belirgindir ve bu müziğe yüklenen anlamlar ezici bir üstünlükle 'iyi'dir. Onur Şenel (2013) ve Umut Albayrak (2015)'in çalışmalarında Klasik Müzik dinleyicisine dair kişilerin algısı bu müziği dinleyenlerin elit, eğitilmiş, gelir düzeyi yüksek, saygılı, sakın, güvenilir, müzik bilgisi olan kişiler olduğu yönündedir. Ancak sinemada, Klasik müziğin kimi zaman 'kötü adamlar' ilişkilendirildiği görülür. Klasik müzik onları sıradan suçlulardan ayırır (Fahy, 2003:28). Tıpkı bestecinin eserini titizlikle yarattığı gibi psikopat film karakterlerinin ritüelistik biçimde işledikleri cinayetlerin de, onların ortaya koydukları sanat eserleri olduğu algısı vurgulanır. Bu klasik müzik sever karakterlerin ellerinde güzellik olgusu, şiddet açısından yeniden tanımlanır.

Kuşuların Sessizliği filminde bir klasik müzik dinleyicisi olan Dr. Hannibal Lecter karakteri, eğitilmiş, şık, kibar, saygılı, yüksek zevkleri olan biri olarak betimlenir. Lecter'in bu özellikleri kurbanlarını ve izleyiciyi uyutmak için kullandığı birer araçtır. Bunlar Lecter'in şiddet ve öfkesini örter ve bu tavırlarıyla bir suçlu gibi görünmez. Hücrelerinde bir polis memurunu öldürdüğü ve diğerinin burnunu ısırtıp kopararak kaçtığı sahnede Lecter, Bach'ın Goldberg varyasyonlarını dinlemektedir ve piyanodaki isim Kanadalı piyanist Glenn Gould'dur. Gould, gerek eserlere getirdiği radikal yorumlar gerek piyano çalarken kullandığı taburenin alçak olmasıyla müziğin aykırı ismi olarak tanımlanır. Gould'un titiz icrasıyla, eserin kusursuz formu Hannibal'in titizliğine ve soğukluğuna paralel gider. Bu eserin oluşumu gibi, Hannibal'in hareketleri ve davranışları oldukça planlıdır.

Kuşkusuz kötü adam ve klasik müzik denince akla gelen ilk filmlerden biri *Otomatik Portakal*'dir. Film baştan sona klasik müzikle çevrilidir. Filmin yönetmeni Kubrick, şiddet, cinayet, tecavüz sahnelerinde Schubert, Rossini ve Beethoven gibi isimlerin yapıtlarını kullanır. Filmin başkarakteri olan Alex, büyük bir Beethoven hayranıdır. Kubrick film boyunca 9. Senfoni'yi birçok sahnede kullanır. Filmde şiddet ve sanat iç içe gösterilir. Şiddet sahnelerinde aynı anda klasik müziğin yanısıra mekândaki tablolar, heykeller özellikle seyirciye gösterilir. Alex'in odasında Beethoven posterinin asılı olduğunu daha sonra hapisanedeki odasında yine Beethoven'ın küçük bir büstünü görürüz.

Merve Şule ÇAYCI & Fırat KUTLUK



Filmde şiddet ve estetik sembollerin birleşimi tesadüf değildir. Kendisini Alex deLarge olarak tanıtan karakterimiz, tarihin en büyük savaşçısı aynı zamanda Klasik Yunan Kültürü'nün kurucusu olan Aristoteles'in öğrencisi olan Yunan komutan Büyük İskender'e atıfta bulunur (Hanoch-Roe, 2002:76).

Yanıdakilerle birlikte bir yazarın evine zorla giren ve terör estiren Alex, evine döndükten sonra Beethoven'ın 9. Senfonisini dinlemeye başlamadan önce şu sözleri söyler: "Harika bir akşamdı, ve bu akşama muhteşem bir final yapmak için ihtiyacım olan şey eski dostum Ludwig Van'dı". Alex'in hayal gücünü besleyen ve ona ilham veren şey Beethoven'ın müziğidir. Alex işlediği bir cinayet sonrası hapse girdikten sonra ülkenin başında bulunan siyasal partinin seçimi kazanmak için kullandığı 'Suçluları, Yeniden Topluma Kazandırma' programı (Ludovigo Tedavisi) ilk olarak Alex üzerinde denenir. Program boyunca Alex'e elleri, kolları bağl, gözleri açık kalacak şekilde iğnelerle tutturulmuş bir biçimde savaş ve Nazi soykırım görüntüleri, Beethoven'ın 9. senfonisi eşliğinde izletilir. Programın uygulanması sırasında bu görüntülere Beethoven'ın eşlik etmesinden rahatsız olan Alex'in müziğin durdurulmasını, bunun bir günah olduğu Beethoven'ın hiçbir suçu olmadığı ve onun tek yaptığı şeyin müzik yapmak olduğu şeklinde haykırışı duyulur. Bu sahnede dikkati çeken Ludovigo tedavisini yöneten doktorun Alex'e şaşkın ve küçümseyici bir tavırla "Beethoven'i daha önceden duydun mu" diye sormasıdır. Çünkü onlara göre Alex gibi saldırgan bir bireyin, hard-rock, punk gibi müziklere ilgi duyması beklenmektedir. Filmdeki bu sahne yukarıda bahsettiğimiz önyargı sorununa iyi bir örnektir.

Merve Şule ÇAYCI & Fırat KUTLUK

Alex sıradan bir suçlu olarak gösterilmez. Çeşitli olaylara karşı bir sanatçının sahip olabileceği hassaslığa sahip ve oldukça zeki bir karakterdir. Kendi yarattığı metaforik dilin şiirsel yapısını film boyunca duyarız. Ayrıca Alex'in ahlaki bozukluğuna rağmen toplumsal görgü kurallarına karşı hassas olduğu da dikkati çeker. Örneğin 'Süt bar'da Beethoven'ın 9. Senfonisinden ünlü temasını seslendiren bir kadını Alex'in çete arkadaşı yuhalayınca Alex ona vurarak "toplum içinde nasıl davranman gerektiğini bilmiyorsun kardeşim" diyerek kadehini şarkıyı söyleyen kadına doğru arkadaşı adına özür dilercesine kaldırır.

Filmde, 9. Senfoninin temasını birkaç sahnede duymamız tesadüf değildir ve Alex'in içindeki nefret duygusunu ortaya çıkarması bakımından oldukça ironiktir. Fakat Alex açısından baktığımızda bu müzik Alex'i cinsel açıdan uyarmakta, şiddet içerikli düşler kurmasına neden olmakta ve bunlar ona haz vermektedir.

Leon filminin karakterlerinden narkotik polis Norman Stansfield de, takıntılı ve soğukkanlı bir katildir. Beethoven hayranı olan Stansfield, işleyeceği cinayetten hemen önce kulaklıkla Beethoven dinler ve "Fırtınadan önceki bu sakin küçük anlara bayılıyorum. Bana Beethoven'i hatırlatıyor" der. Tüm aileyi soğukkanlılıkla öldürürken bir yandan hareketleriyle Beethoven'ın senfonisini yönetirmiş gibi davranarak kendinden geçer. Hatta kurbanlarından birini öldürmeden önce ona şu sözleri söyler "Sen Beethoven'i sevmiyorsun. Neler kaçırdığını bilemezsin. Öylesi üvertürler kanımı coşturuyor, çok etkili... Sen Mozart hayranısın. Ben de Mozart'ı severim ama bu tarz bir iş için hafif kalıyor. Brahms'ı dene o da iyidir". Bu karakterin adının Norman olması, Alfred Hitchcock'un *Psycho* filmindeki bir diğer psikopat katil Norman Bates'e de göndermedir. Bates, psikolojik sorunları olan bir kişidir. Yıllar önce annesini öldürmüş fakat annesinin cesediyle yaşamaya devam etmekte ve annesi yaşıyormuş gibi davranmaktadır. Cinayetleri de annesinin kılığında işler. Sıradan, sakin bir karakter olarak görünen Bates'in bastırılmış duygularını dışa vurarak katile dönüşmesini izleriz. Bates'in odasındaki plakçalarda Beethoven Eroica'sının görüldüğü sahne, Hitchcock'un özellikle sunduğu bir detaydır.

Merve Şule ÇAYCI & Fırat KUTLUK

Bir diğer örnek *Apocalypse Now* filminin karakteri Yarbay Kilgore'dir. Bir Vietnam köyünü bombalarken helikopter hoparlörlerinden Wagner'in *Die Walküre*'sini çalar. Kilgore, müziği açtığı sırada "psikolojik savaş" ifadesini kullanarak Nazi Almanyası'nda gaz odalarında Wagner eşliğinde öldürülen yahudilere gönderme yapar. Walküreler İskandinav mitolojisinde Odin'in yardımcıları olan ve ata binen savaşçı bakirelerdir. Gökten kanatlı atlarıyla savaş alanına inerler. Filmde de Wagner'in bu eserinin kullanılması tesadüf değildir. Tıpkı mitolojideki gökyüzünden gelen savaşçılar gibi filmde de gökyüzünden süzülerek gelen helikopterler müzik eşliğinde Vietnam köyünü bombalamaya başlar.



Wagner, Hitler'in en sevdiği bestecilerden biridir ve antisemit görüşleri nedeniyle Naziler tarafından propaganda amaçlı kullanılan bir bestecidir. Toplama kamplarında gaz odalarına yollanan yahudilerin duydukları son şeyin Wagner'in müziği olduğu söylenir. Bu filmde de Vietnam köylülerinin son duyduğu şey Wagner'in *Die Walküre*'si olur.

Mekanik filmindeki Arhut Bishop karakteri ise bir kiralık katildir. Oldukça titiz ve detaycı olan Bishop, cinayeti dikkatle planlarken Schubert dinler. Lecter gibi Bishop da iyi giyimli, beğeni düzeyi yüksek, entelektüel bir karakterdir.

Sonuç olarak, kötü film karakterlerinin klasik müzikle ilişkilendirilmesi örnek filmlerdeki çoğu karakterin zeki, sanatsever kişiler olmaları, bir yandan klasik müzik dinleyicisine karşı var olan yaygın algıya referans olurken bir yandan da klasik müzik dinleyicisinin sakın, suça eğilimi olmayan, ekonomik ve sosyal olarak rahat bir yaşama sahip insanlar olduğu algısının aksine sinema, klasik

Merve Şule ÇAYCI & Fırat KUTLUK

müzik seven birinin de acımasız ve soğukkanlı bir katil olabileceğini kurgu karakterler üzerinden gösterir.

Referanslar

Albayrak, Umut. (2015). "Müzik Beğenisinde Kültürel Sermaye ve Kültürel Elitizm: Kıbrıs Örneği" Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. M. Fırat Kutluk, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Fahy, Thomas. (2003). "Killer Culture: Classical Music and the Art of Killing in Silence of the Lambs and Seven" *Journal of Populer Culture*. 37 (1): 28-41

Gordon, Marshall. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Çev: Osman Akınhay, Derya Kömürcü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Galia Hanoch-Roe. (2002). "Beethoven's 'Ninth': An 'Ode to Choice' as Presented in Stanley Kubrick's 'A Clockwork Orange.'" *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 33 (2): 171–179.

Rentfrow Peter J., Gosling Samuel D. (2007). "The Content and Validity of Music-Genre Stereotypes Among College Students" *Psychology of Music*. (35): 306–326.

Şenel, Onur. (2013). "Müzik Algısı, Müzik Tercihi ve Sosyal Kimlik Bağlamında Müzikte Önyargı ve Kalıpyargı" Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. M. Fırat Kutluk, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Gonca DEMİR

**TÜRK HALK MÜZİĞİ FONETİK NOTASYON SİSTEMİ/THMFNS'NİN
EĞİTSEL/ÖĞRETİSEL UYGULAMALARA AKTARIM/ADAPTASYON
SÜREÇLERİNDE KULLANILMASI ÖNGÖRÜLEN MODELLER:
KayPENTAX®: SES-EŞLEME MODEL 5127**

Gonca DEMİR¹
gnc.dmr@windowslive.com

Abstract

The Models Projected To Be Used In The Transfer/Adaptation Process Of Turkish Folk Music Phonetic Notation System/Tfmpns To Educational/Doctrinal Applications: Kaypentax®: Sona-Match Model 5127

Turkish Folk Music Phonetic Notation System/TFMPNS is a notation system example which is configured in phonetics/morphology/vocabulary axis of together with traditional/international attachments based on Standard Turkey Turkish/ STT (the standard language/standard variant which is recognized and adopted in a community as a means of agreements among the regions, gains dominant position by becoming widespread spoken dialects and has a large function among language types and usage areas is in a position of means of communication among speakers of different dialects)-Turkish Linguistic Institution Transcription Signs/TLITS (transcription marks used to transcribe local oral features existing on the axis of phonetics/morphology/lexicon criteria and theoretical/performance infrastructure of local oral texts, which is collected through the comprehensive compilation work on Anatolian dialectology)-International Phonetic Alphabet/IPA (standard alphabet type consisting of signs and symbols which is developed with the aim of redacting sound values in international standards, encoding speech sounds of all languages in an exemplary manner, preventing confusion engendered with numerous transcription system by providing correct pronunciation of languages and developing a separate symbol for each sound) sounds.

KayPENTAX® (World Leaders In Speech, Voice and Swallowing Instrumentation: Kay Electric Company & PENTAX Medical Company)Sona-Match Model 5127; it is a real-time speech feedback model sample in which visual feedback can be provided during the audial therapy phases and singing spectrums/spectral parameters can be displayed in real time and which involves International Phonetics Alphabet/IPA symbols measurement and bio-feedback modes, possesses a theoretical/performance infrastructure that contains samples specialized for female/male/child user profiles and is designed to be used in educational/doctrinal practices such as articulation and language training, hearing and motor speech impairment.

Through this announcement which is to be presented within the scope of II. International Music and Dance Symposium; transmission/adaptation process of speech/voice analysis features structured in phonological/musicological legislation axis to Turkish Folk Music Phonetic Notation System Database/TFMPNS D will be carried out through case of KayPENTAX® (Kay Electric Company & PENTAX Medical Company) Sona-Match Model 5127.

Keywords: KayPENTAX® (Kay Electric Company & PENTAX Medical Company)Sona-Match Model 5127, Turkish Folk Music Phonetic Notation System Database/TFMPNS D.

¹ İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü

Gonca DEMİR

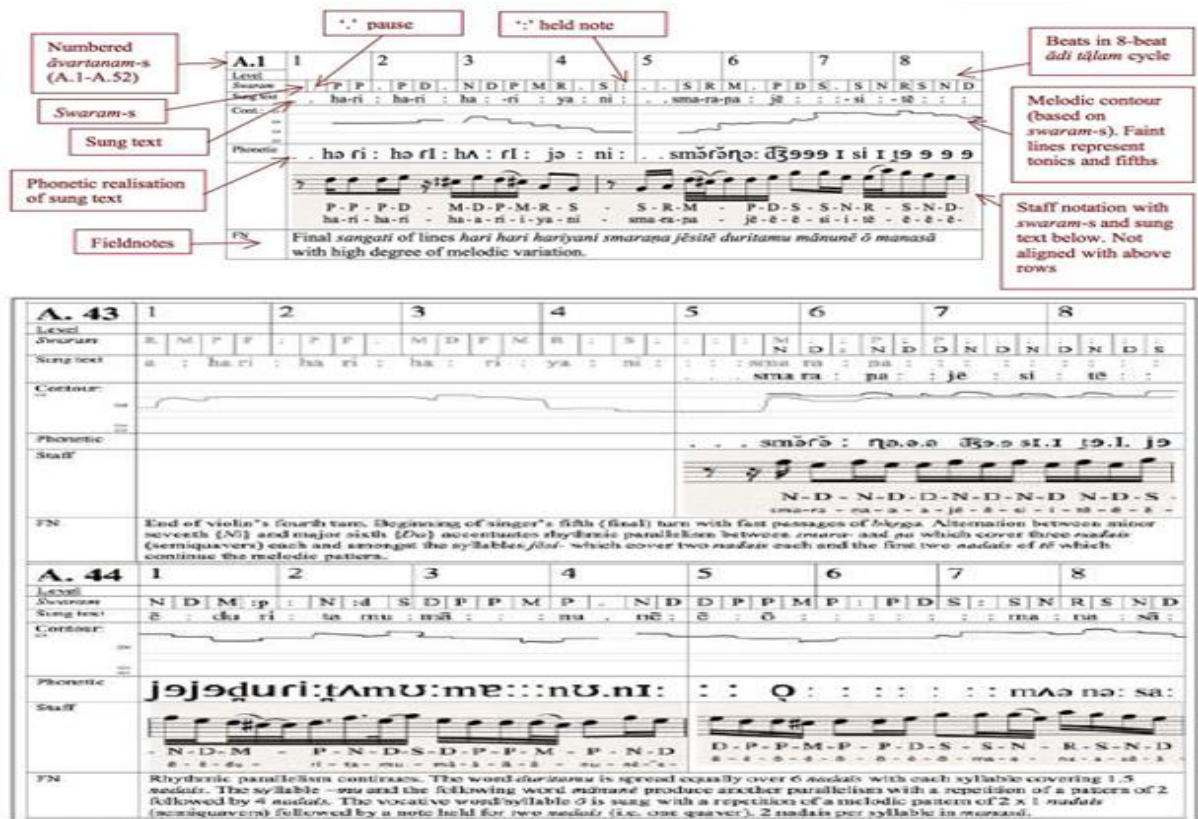
Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/Thmfns V

Müzik türleri içerisindeki ayrıcalıklı yerini kaynağını yöresel ağız farklılıklarında bulan kişiliğinden alan, yarınları ağız farklılıklarından doğan tavrını korumasına ve değişime karşı direnebilmesine bağlı olan Türk halk müziği verimlerinde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerinin dilbilimsel yasalara bağlı olarak ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ ile transkript edildiği, müzikolojik yasalara bağlı olarak ise etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar-performans/icra gösterim teori ekseninde yapılanan sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan türkülerin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin de Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ ile transkript edildiği, diğer dünya dillerinde de var olan bu gerçeğin yerel/evrensel standartlarca varlığı/kullanılabilirliği çeşitli alanlar üzerinde tescillenmiş olan Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA sesleri aracılığıyla notasyona aktararak aslına en uygun şekilde tekrar tekrar seslendirilebileceği dilbilimi/müzikoloji kaynak ve otoritelerince tespit edilerek onaylanmıştır (Radhakrishnan, 2011: 422-463).

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS; ulusal/uluslararası platformlardaki uygulamalara paralel bir uygulama başlatabilmek amacıyla İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı yüksek lisans tezi kapsamında önerilen, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı doktora tezi kapsamında geliştirilecek olan, sesbilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde yerel/evrensel ilintilerle birlikte Standart Türkiye Türkçesi/STT (bir toplulukta bölgeler üstü anlaşma aracı olarak tanınıp benimsenen, konuşulan lehçeler/ağızlar içerisinde yaygınlaşarak hâkim duruma geçen, dil türleri/kullanıldığı saha içerisinde en geniş işleve sahip olan yerel/sosyal tabakalara has izler taşımayan, ağızlar üstü/norm oluşturucu/varyasyon azaltıcı standart/prestij varyant/standart dil: Demir, 2002/4: 105-116), Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ (Anadolu diyalektolojisi üzerine yapılan kapsamlı derleme çalışmaları aracılığıyla derlenen yöresel ağız metinlerinin kuramsal/icrasal altyapısında ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerini transkript edebilmek amacıyla kullanılan transkripsiyon işaretleri: TDK, 1945: 4-16) ve Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA (ses değerlerini uluslararası standartta yazıya dökebilme, tüm dillerdeki konuşma seslerini örnek bir biçimde kodlayabilme, dillerin doğru telaffuz edilmesini sağlayarak çok sayıda transkripsiyon sisteminin doğurduğu karışıklıkları önleyebilme, her bir ses için ayrı bir sembol geliştirebilme amacı ile işaret ve simgelerden oluşturulmuş standart alfabe türü: IPA, 1999) sesleri ekseninde yapılanan fonetik notasyon sistemi örneğidir (Demir, 2011).

Gonca DEMİR

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V; Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Alfabe Veritabanı/THMFNS AV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Veritabanı/THMFNS SV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Olasılık Hesaplayıcı Veritabanı/THMFNS FOHV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonetik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonetik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitsel Ayırt Etme Testi/THMFNS İAT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Artikülasyon Testi/THMFNS AT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesçil Çözümleme Testi/THMFNS SÇT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesbilgisel-Şekilbilgisel-Sözvarlıksal Ölçütleri Belirleme Testi/THMFNS SŞSÖBT vb gibi verileri de bünyesinde barındırmaktadır (Bkz. Şekil 1-2 ve Tablo 1-2).



Şekil 1. Müzikolinguistik yetileri grafik/çizelge/diyagram örnekleme (Radhakrishnan, 2011:423-463)

Gonca DEMİR

YÖRESİ: URFA

KİMDEN ALINDIĞI:
MUKİM TAHİR

DERLEYEN & NOTAYA ALAN:
MUZAFFER SARISÖZEN

OKUYAN:
TENEKECİ MAHMUT GÜZELGÖZ

Gele Gele Geldim Bir Kara Daşa

Ge le ge le ___ gel ___ dım bir ka ___ ra ___ da ___ şa ___
Ni ce Sü lëy ___ man ___ lar tağ tan ___ ên ___ dı ___ rır ___

4
Ya zı ___ lan lar ge ___ lır ___ sağ o ___ lan ba ___ şa ___ a man ___
Nı ce ___ sı nın gül ___ ben ___ zı ___ nı ___ sol di ___ rır ___ a man ___

7
e ___ fen dım Bı zı has ret ___ koy ___ dı ka vim ___
e ___ fen dım Ni ce sı nı ___ dön ___ mez ê le ___

10
kar ___ da ___ şa ___ Bi ray ___ rı lığ bir ___ yoh sı lığ bir ___ rö ___
gön ___ de ___ rır ___

13
lüm ___ a ma ___ ne ___ fen dım

Şekil 2. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV: Urfa/Kerkük/Telâffer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ ile metinsel/müzikal transkripsiyon(Özbek, 2010: 254-255) ve notasyon (Demir, 2011: 246)

Gonca DEMİR

Tablo 1. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS
müzikolektoloji/müzikolinguistik/müzikolekt/müzikodilbilimsel performans özellikleri

Gele gele geldik bir kara taşa/jelejelejedic bir kara tafa Gele gele geldim bir kıra daşa/GELE GELE geldüm bir kara dafa Yöresi: Urfa Kimden Alındığı: Mukim Tahir-Eril/Erkek Derleyen & Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen-Eril/Erkek Okuyan: Tenekeci Mahmut Güzelgöz-Eril/Erkek TRT THM Repertuarı Sıra No: 701			
Standart Türkiye Türkçesi/STT	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA	Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA
Gele gele geldik bir kara taşa	jelejelejedic bir kara tafa	Gele gele geldim bir kıra daşa	GELE GELE geldüm bir kara dafa
Yazılanlar gelir sağ olan başa (aman efendim)	jazwıtanıtelir sa: otan bafaaman efendim	Yazılanlar gelir sağ olan başa aman efendim	jazwılanlar gelür sagolan bafaaman efendüm
Bizi hasret koyar kavim kardaşa	bizi hasret kojar kavim kardaşa	Bizi hesret koydıkavim kardaşa	Büzühesret kojdw kavum kardaşa
Bir aylılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)	birajrwıtk bir joksuttk birölym aman efendim	Bir aylılığ bir yohsılığ bir ölüm aman efendim	Birajrwıtk bir jöxswıtk birajim aman efendüm
Nice sultanları tahttan indirir	nidge suıtanıtarw tahttan indirir	Nice Süleymanları tahttan endirir	Nidge şalejmanlarıw taıtan endürür
Nicesinin gül benzini soldurur (aman efendim)	nidgesinin jyl benzini soldururaman efendim	Nicesinin gül benzini soldırır aman efendim	Nidgesünün gyl benzini soldururaman efendüm
Niceleri dönmez yola gönderir	nidgeleeri dönmez jotajönderir	Nicesini dönmez ele gönderir	Nidgesünün dænmez ele gænderür
Bir aylılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)	birajrwıtk bir joksuttk birölym aman efendim	Bir aylılığ bir yohsılığ bir ölüm aman efendim	Birajrwıtk bir jöxswıtk birajim aman efendüm
Not 1. Anadolu ağız araştırmalarında çeviriyazı sistemleri: standart yazım/transkripsiyon/var yasyon yöntemi ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT ile transkript edilmiştir (Demir, 2010: 93-106) & (Demir, 2012: 1-8) & (TRT THM Repertuarı Nota Arşivi: Url < http://www.trtnotaarsiv.i.com/thm_detay.php?repno=701&ad=GELE%20GELE%20GELD%DDK%20B%DDR%20KARA%20TA%DEA >)	Not 2. IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTDFP (Bicil & Demir, 2012) ekseninde Türk alfabesindeki harflerin IPA karşılıkları ve ses tanımları (Pekacar & Güner Dilek, 2009: 584-588)-Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü/TTSS sesbilim Abecesi: ünlü ve ünsüzlerin IPA karşılıkları (Ergenç, 2002: 46-47) aracılığıyla Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA ile transkript edilmiştir.	Not 3. Etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar: müzikolojik veri kaydetmede fonetik yazı kullanımı: ağız dokümantasyonunun dilbilimsel ve müzikolojik ekseninde gerekliliği: Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin fonetik notasyonu (Demir, 2011) yöntemi ekseninde Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ: ünlüer-ünsüzler-ayrıt edici işaretler ile transkript edilmiştir (Özbek, 2010: 254-255).	Not 4. Türk dili ağız araştırmalarında Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA kullanımı: Türkiye’de ağız metinlerinin IPA kullanılarak yazıya geçirilmesi (çeviriyazı işaretlerinin TDK-IPA karşılıkları: Pekacar & Güner Dilek, 2009: 576-578, 584-588) yöntemi ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA ile transkript edilmiştir.

Gonca DEMİR

Tablo 2. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS
müzikolektoloji/müzikolinguistik/müzikolekt/müzikodilbilimsel performans özellikleri

Gele gele geldik bir kara taşa/jelejelejedic bir kara taşa Gele gele geldim bir kara daşa/Gele gele geldüm bir kara daşa Yöresi: Urfa Kimden Alındığı: Mukim Tahir-Eril/Erkek Derleyen & Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen-Eril/Erkek Okuyan: Tenekeci Mahmut Güzelgöz-Eril/Erkek TRT THM Repertuarı Sıra No: 701			
Standart Türkiye Türkçesi/STT	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA	Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA
Gele gele geldik bir kara taşa	jelejelejedic bir kara taşa	Gele gele geldim bir kara daşa	Gele gele geldüm bir kara daşa
Not 1. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren ses bilgisi ölçütleri: Standart Türkiye Türkçesi/STT > Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesçil Alfabe/IPA: [a] Geniş, düz, öndamaksıl (predorsal) > [ɑ] Geniş, düz, artdamaksıl (postdorsal) - [e] Geniş, düz, öndil (kapalı) > [ɛ] Geniş, düz, öndil (açık) - [i] Dar, düz, ödil (açık) > [ɪ] / [i] Dar, düz, öndil (kapalı) - [b] > [b] Ötümlü, patlamalı, çift dudak - [d] > [d] Ötümlü patlamalı, dilucu-dişardı - [k] Ötümsüz, patlamalı artdamak > [c] Tonsuz, ön damak, patlamalı - [g] Tonlu, ön damak-dil ortası, patlayıcı > [ʒ] Ötümlü, patlamalı dil-artdamak (ön) - [l] > [l] Tonlu, dış eti, yanal akıcı - [m] > [m] Tonlu, çift dudak, genizli - [r] Ötümlü, çok vuruşlu, dilucu-dişeti > [r] Ötümlü, tek vuruşlu, dilucu-dişeti [ʎ] Ötümsüz, sızıcı - [ʃ] > [ʃ] Ötümsüz, sızıcı, dil-öndamak - [t] > [t] Ötümsüz, patlamalı, dilucu-dişardı. Urfa/Kerkük/Tallâf Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ > Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesçil Alfabe/IPA: [i] Kısa, vurgusuz, i/ê arası bir ünlü > [ũ] Çok kısa ı-[k] İnce ya da kalın ünlülerle hece kuran, normal k'dan daha arkada teşekkül eden patlayıcı ve kalın olan bir art damak ünsüzü > [k] Tonsuz, arka damak, patlamalı.			
CVCV CVCV CVCCVC CVC CVCV CVCV	CVCV CVCV CVCCVC CVC CVCV CVCV	CVCV CVCV CVCCVC CVC CVCV CVCV	CVCV CVCV CVCCVC CVC CVCV CVCV
Not 2. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren şekil bilgisi ölçütleri: V/C analizi (Gorman, 2013: 39-63): V-Vowel (Ünlü/Sesli Harf), C-Consonant (Ünsüz/Sessiz Harf) sembolize etmektedir. V/C analiz yöntemi türkü metninin tüm dizelerine uygulandığında ses/hece/kelime/cümle dizimsel ölçütler ekseninde farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Örnek: I. kıta III. dize: koyar: CVCVC-koyar: CVCVC-koydu: CVCCV-koydu: CVCCV			
Gele gele (ge.le ge.le) gel.dik bir kara ta.şa	jelejele (je.leje.le) jel.dic bir kara ta.şa	Gele gele (ge.le ge.le) gel.dım bir kara da.şa	Gele gele (Ge.le ge.le) gel.düm bir kara da.şa
Not 3. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren ses/hece/kelime/cümle dizimsel ölçütler: prozodik fonotaktik analiz (Sherer, 1994): (.) = hecesel bölünme noktalarını sembolize etmektedir. Prozodik fonotaktik analiz yöntemi türkü metninin tüm dizelerine uygulandığında dilbilimsel/ritmik-müzikbilimsel/melodik prozodi örtüşümü kuralları gereğince sesel/hecesel/kelimesel/cümlesel bölünme/vurgu noktaları ekseninde farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Örnek: melodik prozodi>ritmik prozodi: gele>ge.le,jele>je.le, gele>ge.le, gele>ge.le			
Türk Dil Kurumu Sözlük Veritabanı/TDK SzV	Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü Veritabanı/TTSSV	Urfa/Kerkük/Tallâf er Ağızları Dizin ve Sözlük Veritabanı/UKTA DSV	Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMF NS SzV

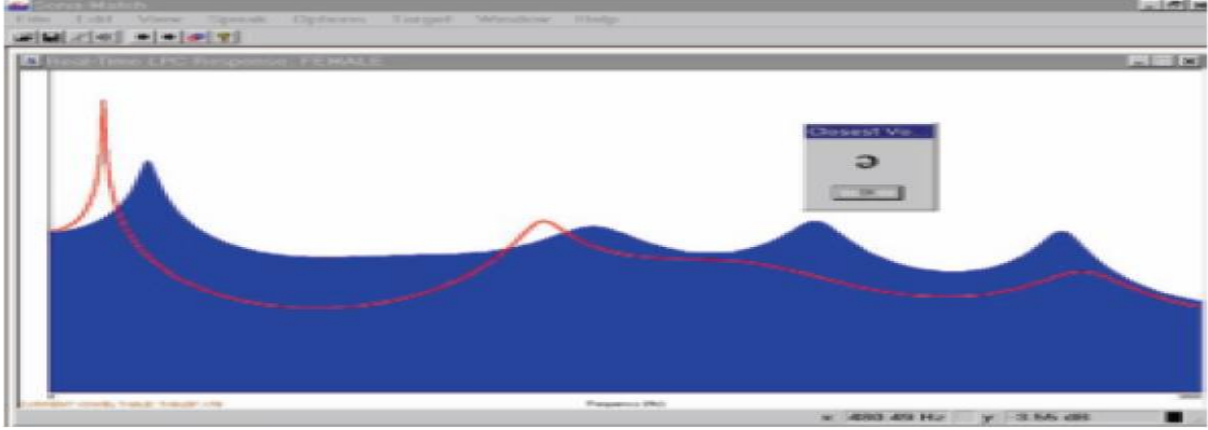
Gonca DEMİR

gele: gele (TDK STS)- gele (TDK BTS)-gelsin (TDK THADS/TTAS)- gel, hele gel, haydi gel (TDK TS). geldik: geldi-k (TDK BTS). bir: bir (TDK STS)-bir (TDK GTS)-ber/bi (TDK TTAS)-bir (TDK TS). kara: kara (TDK GTS)- kara (TDK TTAS)-kara (TDK TS). daşa: taş (TDK GTS)-taş (TDK TTAS)-daş(TDK TS).	je'le: gele > je'le je'ldic: gel-dik > je'l-dic 'biy: bir > 'biy kα'ra: kara > kα'ra 'taʃa: taş-a > 'taʃ-α	gele: gelmek, bir yere gitmek ulaşmak, varmak. geldim: gelmek, bir yere gitmek ulaşmak, varmak. bir: sayı adı, belirsizlik sıfatı. kara: kara, siyah, kötü, sıkıntılı, yas. daşa: taş.	gele/je'le/gele geldik/je'ldic/geldim bir/bir/bir kara/kα'ra/kara daşa/'taʃa/daşa
Not 4. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren söz varlığı ölçütleri: Türk Dil Kurumu Sözlük Veritabanı/TDK SV (Url < http://www.tdk.gov.tr >) & Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları Dizin ve Sözlük Veritabanı/UKTA DSV(Özbek, 2010: 113-253)& Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü Veritabanı/TTSSV (Ergenç, 2002: 46-47)& Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA ile transkript edilmiştir.			

Kaypentax®: Ses-Eşleme Model 5127

Konuşma spektrumu, sesli boşluğu ve biçimlendirici değerlerinin bio-geri bildirim modlarının birçok çeşidini sunmak amacıyla tasarlanmış olan gerçek zamanlı bir konuşma geribildirim programdır. Bir modda sesli harf biçimlendirici formant frekanslarının çift ekranlı gerçek zamanlı geri bildirim sunulurken, diğer bir modda ısıklı ünsüzlerin spektrumu genlik frekansı cevabından türetilen FFT kullanılarak sunulmuştur. Kullanıcı üretim süreçleri gerçek zamanda devam eden sesler (örn. /ı/ ya karşı /i/ veya /s/'ye karşı /ʃ/ vb) için görüntülenebilmektedir. Program sesli harf boşluğu ve natürelleşme evrelerini grafiksel olarak göstermek için gerçek zamanda ilk biçimlendiriciye karşı ikinci biçimlendiricinin grafiğini çizen bir sesli harf çizelgesi içermektedir. Bu veriler özellikle dil eğitimi, işitme engelli ve dizarteri hastaları için yararlı olabilmektedir. Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA sembolleri ölçüm ve bio-geribildirim modları ekranın solunda yer almaktadır. Yazılım hem hedefin hem de kullanıcı söylemlerinin grafiklerini ve sesli geri bildirimlerini sunmaktadır. Veritabının kuramsal/icrasal altyapısında bayan/erkek/çocuk kullanıcı profili için özelleştirilmiş örnekler bulunmaktadır. (Bkz 3-7).

Gonca DEMİR



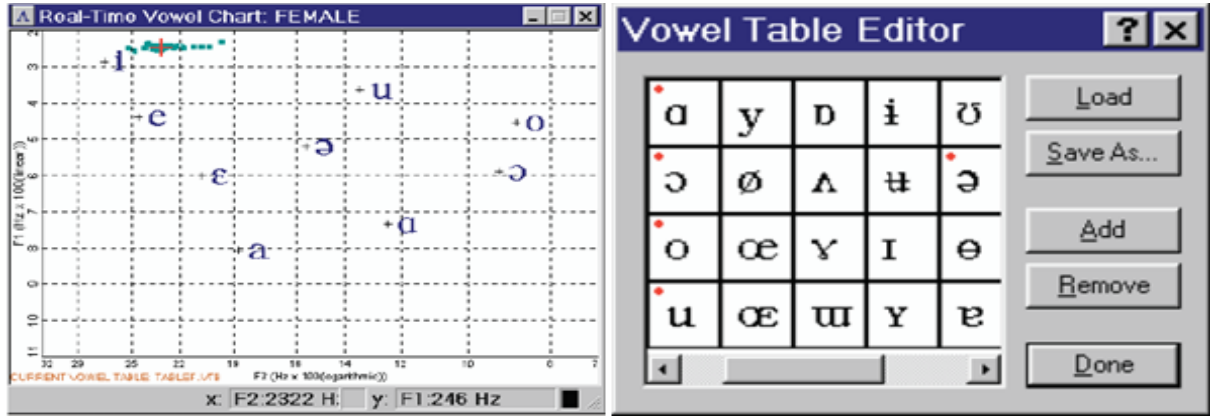
Şekil 3. Ses-Eşleme Model 5127; bu modülde LPC'den türetilmiş biçimlendirici spektrumunu sunmak için tek bir ekran kullanılmıştır. (Frekans X ekseninde ve genlik Y ekseninde vb). Hedef //i// sesi şablonu kırmızı bir çizgi olarak depolanmıştır. Kullanıcı çabası hedefin dışında kalmıştır. Program en yakın sesli harfi ve spektrumu gerçek zamanda göstermektedir.

Sibilant modunda ısıklı ünsüzler için tasarlanmış gerçek zamanlı FFT temelli frekans analizi sunulmuştur. Bir butona tıklama yolu ile kullanıcı eşleştirmesi için uygun hedef ilgili modüle eklenebilmektedir. Sesli harf çizelgesi modunda LPC'den türetilen bir frekans spektrumunun tanımlanmış ilk iki biçimlendiricisinin değerleri ile birlikte gerçek zamanlı grafiği çizilmiştir (F2 X ekseninde ve F1 Y ekseninde vb). Kullanıcı sesli harfleri tek başına veya kelime içerisinde hedefle eşleştirme süreçlerinde belirli bir hedefi ekran üzerine yerleştirebilmektedir. Sesli boşluğu görüntüsü doğrudan dil/çene pozisyonu ile ilişkilendirilmiş olması dolayısıyla sezgisel bir geri bildirim sağlamaktadır. Kullanıcı profili içerisinde yer alan kişiler uygulamayı her bir kullanıcı adına uyarlayabilmek için farklı sesli sembolleri hareket ettirebilmekte ve ekleyebilmektedir. Bir kelimenin tipik biçimlendirici hareketleri (örn. okumak vb) kullanıcının eşleştirebilmesi için ekran üzerine yerleştirilebilmektedir. Eksiksiz çevrimiçi yardımı ve kolay kurulumu dolayısı ile kullanıma oldukça elverişli bir yazılımdır. Kullanıcıların kritik farklılıkları görebilmesi ve duyabilmesi amacıyla konuşma teşebbüslerinin tamamı tekrar oynatılmak üzere veritabanına depolanmıştır.

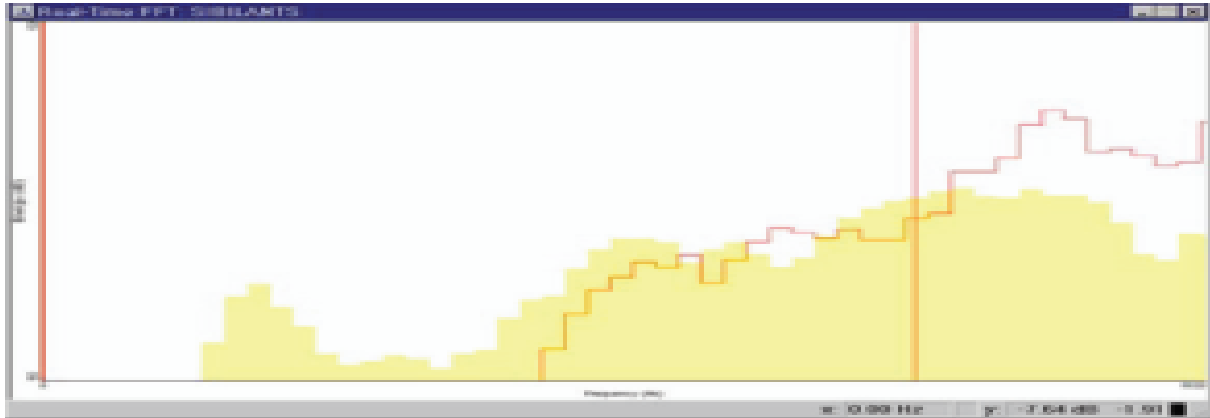
Şarkı söyleme geri bildirim modunda şarkı söyleme sesinin ortalama bir spektrumu hedef bir spektrumla birlikte çizilmiştir. Kullanıcı frekans spektrumunun seçilmiş bir kısmını parantez içine alabilmektedir (örn. şarkıcının biçimlendiricisi vb). Bu süreçte kullanıcının seçtiği enerji oranı gerçek zamanlı hesaplanmaktadır. Bu özellik şarkıcı biçimlendiricisi gelişimi vb gibi hedeflenmiş şarkı söyleme spektrum karakteristiklerini geliştirmek için geri bildirim olarak kullanılabilir. Hedef seslileri ve görüntü seçimleri kullanıcı tarafından değiştirilebilmekte, kullanıcı kurulumları olarak depolanabilmekte ve sesli harf tabloları her bir kullanıcı için yapılandırılabilir. Artikülasyon ve dil eğitimi, duyma ve motor konuşma bozuklukları, ESL ve şarkı söyleme evreleri için uygun olan çeşitli bio-geri bildirim modları sunan konuşma geri bildirim programıdır. Aralıksız fonasyonun

Gonca DEMİR

spektral örneklerinin çoklu yenilikçi görüntüleri (örn. sesli harfler ve ıslıklı ünsüzler vb) ses eşleşme modülü ile birlikte sunulmuştur. Bu görüntüler özellikle artikülasyon eğitimi, ikinci dil kazanımı ve şarkı söyleme sesinde kullanılmaktadır. Terapi evrelerinde görsel geribildirim sunulabilmesi ve eğitsel/öğretisel araç olarak kullanılabilmesi amacıyla spektral parametreleri gerçek zamanda görüntülenmektedir.

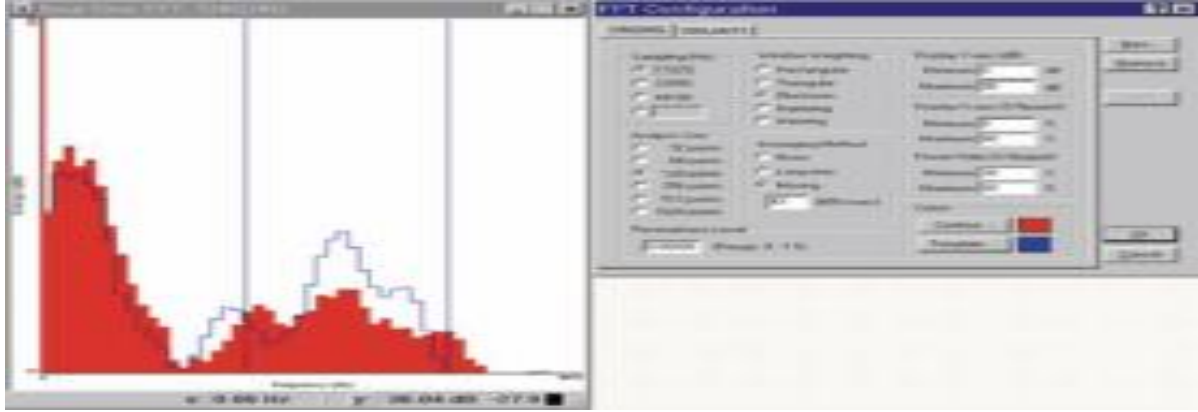


Şekil 4. Ses-Eşleme Model 5127;bu modülde su noktaları: sesli harf çizelgesi modunda kullanıcı çabası biçimlendirici çizelgesinde hedef temel sesli harf durumları ile haritalanmıştır. Bu modülde kullanıcı //i// pozisyonunu başarılı bir şekilde eşleştirmiştir. Kullanıcı hedef lokasyonu ve Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA sesli sembolleri sayısını ayarlayabilmektedir.

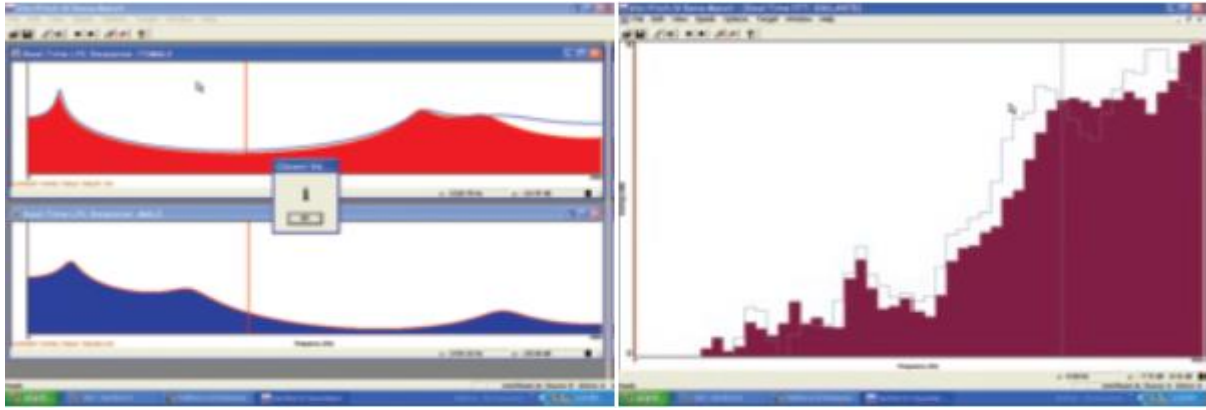


Şekil 5. Ses-Eşleme Model 5127;bu modülde sarı taslak: sibilant modunda kullanıcı şablonu eşleştirmeyi denerken, kırmızı taslak: eş zamanlı olarak bir hedef spektrumu depolanabilmektedir. Bu modülde hedef //s// sesi kullanıcının yanal pelteklik problemi dolayısıyla karşılanamamıştır.

Gonca DEMİR



Şekil 6. Ses-Eşleme Model 5127;bu modülde şarkıcı geri bildirim modunda şarkıcı biçimlendiricisi enerji oranı sunulurken şarkıcı sesinin ortalama spektrumu hedef bir spektruma karşı grafikte çizilmiştir. Şarkı söyleme süreçleri için kurulum diyalog kutusu not edilebilmektedir.



Şekil 7. Ses-Eşleşme Model 5127; bu modül konuşmacı biçimlendirici modellerini göstermektedir. Kırmızı görüntü kullanıcı üretimidir. Klinisyenlerin istenilen örnekleri hedef almasını sağlamak amacıyla iki görüntü birlikte kullanılabilir. Işıklı ünsüz eğitimi süreçlerinde istenilen ısıklı ünsüz sürdürülürken hedef eşleştirme mavi taslak ile takip edilebilmektedir.

(Url<[http://www.kayelemetrics.com/index.php?option=com_product&view=product&Itemid=3&controller=product&cid\[\]=67&task=pro_details](http://www.kayelemetrics.com/index.php?option=com_product&view=product&Itemid=3&controller=product&cid[]=67&task=pro_details)>).

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/Thmfns'nineğitsel/Öğretisel Uygulamalara Aktarım/Adaptasyon Süreçlerinde Kaypentax®: Ses-Eşleme Model 5127

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonetik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU oluşum/gelişim süreçleri; fonoloji (sesbilimi: dillerin kuramsal ve icrasal altyapısında varlığını sürdüren konuşma seslerini diller üzeri bir yaklaşımla inceleyen bir bilim dalı: Roach, 2001: 10)nin temelini oluşturan fonetik (sesbilgisi: bir dilin seslerini boğumlanma noktaları/boğumlanma özellikleri/dilsel iletişim dizgesindeki işlevleri açısından araştıran, artikulator/akustik/odituar fonetik olmak üzere üç ana bölümden oluşan, konuşma seslerinin eklemlenmesi/nakli/alınması ile

Gonca DEMİR

ilgili bir dilbilim dalı: Erem & Sevin, 1947: 79-81) bilimi ekseninde artikülasyon (boğumlanma/eklemlenme/sesletim: fonasyon süreci ile ortaya çıkan sesin dil/diş/dudak/damak vb anatomik yapılar yardımı ile işlenmesi: Kılıç, 1999/2000: 2) kavramı vokal (dil ve dudakların hareketi ile ses yolunda hava akımına karşı bir engel olmadan oluşan konuşma sesleri: vokal sınıflandırılma biçimleri: dilin en yüksek noktası: ön/i/ü/e/ö-arka/ı/u/a/o, dilin yüksekliği: kapalı/i/ü/ı/u-açık/e/ö/a/o, dudakların durumu: düz/i/ı/e/a-yuvarlak/ü/u/ö/o)/konsonant (ses yolunun farklı noktalarda ve farklı şekillerde daralması ile oluşan konuşma sesleri: konsonant sınıflandırılma biçimleri: artikülasyon şekli: plozif: patlamalı: p/b/t/d/k/g-nazal: genizsi: m/n-frikatif: sızıcı: s/z/ş/j/f/v/h-afrikat: patlamalı sızıcı: ç/c-trill: titreyici: r-tap: çarpmalı: r-aproksimant: akıcı: y/ğ/r/v-lateral aproksimant: yanal akıcı: l, artikülasyon noktası: bilabial: çift dudaksız: p/b/m-labiodental: diş dudaksız: f/ğ-dental: dişsel: t/d/n-alveoler: dişyuvası: t/d/n/r/s/z/l-postalveoler: arka dişyuvası: ş/jç/c-palatal: damaksız: k/g/y-velar/k/g/ğ-glottal: gırtlaksız: h, vokal foldların hareketi: ötümlü: sesli: b/d/g/m/n/r/v/z/j/c/y/ğ/l-ötümsüz: sessiz: p/t/k/f/s/ş/ç/b: Kılıç, 1999/2000: 3-5) özelliklerini bünyesinde barındıran teknik bir terim olarak tanımlanmıştır.

Foniatri (ses terapi: insan sesletim düzeneğinin anatomik/fizyolojik/patolojik fonksiyonlarını araştıran, ses/konuşma/dil/işitme bozuklukları tanı ve tedavisi ile ilgili tıbbi bir bilim dalı: (Koçak, <http://www.drkocak.com/id15.html>) bilimi ekseninde insan sesi oluşum/gelişim süreçlerinde aktif bir biçimde rol oynayan ve birbirleri ile koordineli çalışan respiratör (solunumsal: diyafram, abdominal/torakal kaslar, alt solunum yolları), vibratör (titreşimsel: ses kıvrımları), rezonatör (tınısal: supraglottik larenks, farinks, ağız/burun boşluğu), artikülatör (sesletimsel: hareketli artikülatörler: dil, dudak, çene, yumuşak damak, faringeal duvarlar, hareketsiz artikülatörler: ön dişler, alveolar sırt, sert damak) sistemlerinin (Töreyin, 2008: 38, 90-91, 165-167) doğru kullanılmaması dolayısıyla organik (yapısal: anatomik oluşumlar patolojisi: dil/diş/dudak/damak bozukluğu: dil kasları anormal işleyişi, dil bağı bağlantısının dil ucuna yakın oluşu, dudak yarıklığı/gerginliği, yüksek/düz damak yapısı vb: Madran, 2013: 6-35), fonksiyonel (işlevsel: eğitsel/öğretisel uygulama süreçlerinin gerçekleştirilmesi: konuşma organlarının üstlendiği görevi tam/sağlıklı olarak yerine getirememesi, konuşma kazanım ve pekişim evrelerinin yeterli ölçüde tamamlanamaması: Korkmaz, 2008: 39) ve psişik (ruhsal: psikolojik dinamiklerin etkisi: zihinsel/algısal/duygusal sorunlar kaynaklı ses belleği/ses ayırım gücü yetersizliği: Yücel, 2009: 1-7, 14-18, 190) nedenlere bağlı artikülasyon bozuklukları (söyleyiş/sesletim bozuklukları türleri: atlama: sesin düşürülmesi/hava>ava, yerine koyma: sesin değiştirilmesi/köprü>körpü, sesin eklenmesi: sesin artırılması/lazım>ilazım, sesin bozulması: sesin çarpıtılması/nasılısınız>nassınız: Vural, 2005: 246, söyleyiş/sesletim bozuklukları özel terimleri: rotasizm: r sesi bozukluğu, sigmatizm: s-z sesi bozukluğu, gamatizm: g sesi bozukluğu, kapasizm: k sesi bozukluğu: Erdem, 2013: 424)nın ortaya çıktığı vurgulanmıştır.

Gonca DEMİR

Artikülasyon bozuklukları tanı ve tedavi süreçlerinde ses terapi (sesin davranışsal yöntemlerle değiştirilmesi, fizyolojik sınırlar içerisinde sesi verimli/etkin kullanabilme, hedef sesi bulup yeni davranış biçimi haline getirme, fizyopatolojik mekanizmaları kullanarak vokal davranış biçimini değiştirme: Denizoglu, 2008: 1-16, ses terapisinde şan egzersizleri kullanımı: perde yükleme ve taşıma egzersizleri: sağlıklı vokal kord gereksinimi, teknik ergonomi, vokal davranış modifikasyonları, ses ve artikülasyon çalışmalarının repertuara uygulanması, standart kinestetik terapi teknikleri ve dile özgü fonetik yapının şan eğitimi öğretileri ile birleştirilmesi evrelerinde Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA kullanımı: Koçak, Url <<http://drkocak.com/ses-terapisinde-san-egzersizlerinin-kullanimi/>>) araçları kullanılmaktadır (Denizoglu, 2005) & (Denizoglu, 2012: 1-40) & (Yigit, 2004: 1-5) & (Evren, 2013: 50-60) & (Evren, Url<http://www.pegem.net/akademi/kongrebildiri_detay.aspx?id=4909>) & (Saruhan, 2014) & (Kaplan, 2015: 38-47).

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Kullanıcı Profili/THMFNS KP içerisinde aktif bir biçimde yer alan bireylerin anatomik/fizyolojik/patolojik fonksiyonlar ekseninde yapılanan artikülasyon bozukluklarının (söyleyiş/sesletim bozuklukları: atlama: sesin düşürülmesi, yerine koyma: sesin değiştirilmesi, sesin eklenmesi: sesin artırılması, sesin bozulması: sesin çarpıtılması söyleyiş/sesletim bozuklukları özel terimleri: rotasizm: r sesi bozukluğu, sigmatizm: s-z sesi bozukluğu, gamatizm: g sesi bozukluğu, kapasizm: k sesi bozukluğu vb.) giderilebilmesi için; Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS (Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonetik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitsel Ayırt Etme Testi/THMFNS İAT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Artikülasyon Testi/THMFNS AT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesçil Çözümleme Testi/THMFNS SÇT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesbilgisel/Şekilbilgisel/Sözcüksal Ölçütleri Belirleme Testi/THMFNS SSSÖBT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Öğretim Oturumları/THMFNS FFYÖO, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Değerlendirme Grubu/THMFNS FFYDG vb gibi verilerin) oluşum/gelişim evrelerinin tamamlanması gerekmektedir.

Gonca DEMİR

Bulgular

Yerel/evrensel fonolojik/sesbilimsel ve müzikolojik/müzikbilimsel yasalar ekseninde yapılan artikülasyon/sesletim özelliklerinin halkbilim analiz modellerinden biri olan performans teorii (halkbilimsel ekseninde her türlü folklorik terim/kavram/öge-halkdilsel varyant/değişke/çeşitlenme: Çobanoğlu, 1999) ve etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar (etnomüzikbilimsel ekseninde her türlü etnomüzikolojik terim/kavram/öge-etnomüzikodilsel varyant/değişke/çeşitlenme: Stone, 2008) ekseninde sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin kuramsal/icrasal altyapısında yerel/evrensel ilintilerle birlikte sesbilgisi/şekilbilgisi/sözvarlığı ölçütleri düzeyinde varlığını sürdürdüğü vurgulanmıştır.

Yerel/evrensel fonolojik/sesbilimsel ve müzikolojik/müzikbilimsel yasalar ekseninde artikülasyon/sesletim özellikleri düzeyinde yapılan Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V (Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Alfabe Veritabanı/THMFNS AV, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Veritabanı/THMFNS SV, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Olasılık Hesaplayıcı Veritabanı/THMFNS FOHV), Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonetik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU (Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitsel Ayırt Etme Testi/THMFNS İAT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Artikülasyon Testi/THMFNS AT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesçil Çözümleme Testi/THMFNS SÇT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesbilgisel/Şekilbilgisel/Sözvarlıksal Ölçütleri Belirleme Testi/THMFNS ŞSSÖBT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Öğretim Oturumları/THMFNS FFYÖO, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Değerlendirme Grubu/THMFNS FFYDG) oluşum/gelişim ve eğitsel/öğretisel uygulamalara aktarım/adaptasyon süreçlerinin KayPENTAX® (Kay Elektrik Şirketi & PENTAX Medikal Şirketi) Ses-Eşleme Model 5127 örnekleme üzerinden gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

Referanslar

Bicil, Yücel. & Demir, Gonca. (2012). "IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTTFDP". *TUBİTAK Ulusal Elektronik ve Kriptoloji Araştırma Enstitüsü/UEKAE'nde Çoklu-Ortam Teknolojileri Araştırma ve Geliştirme Laboratuvarı*, Gebze & İstanbul.

Gonca DEMİR

Caferoğlu, Ahmet. (1964-1965). "Anadolu Ağzları Ünlü ve Konson Değişimleri". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1963-1964'ten Ayırbaşım*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. 1-33.

Cevanşir, Behbut. & Gürel, Güzin. (1982). *Foniatiri*. İstanbul: Sanal Matbaacılık.

Çobanoğlu, Özkul. (1999). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Taribine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Demir, Gonca. (2011). "Dil-Müzik İlişkisi Ekseninde Yapılanan Türk Halk Müziği Yöresel Ağız Özelliklerinin Fonetik Notasyonu". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı. İstanbul, Türkiye.

Demir, Nurettin. (2002/4). "Ağız Terimi Üzerine". Ankara: Türkbilig Yayınları.

Demir, Nurettin. (2009). "Ağız Dokümantasyonu Niçin Gereklidir". *Türkiye Türkçesi Ağzı Araştırmaları Çalıştayı (25-30 Mart 2008 Şanlıurfa)*. Ankara: TDK Yayınları.

Demir, Nurettin. (2010). "Türkçede Varyasyon Üzerine". *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*. Sayı 17 (2).

Demir, Nurettin. (2012). "Türkçe Ağız Araştırmalarında Bazı Yöntem Sorunları". *Diyalektolog Dergisi (Ağzı Araştırmaları Dergisi)*, Sayı (4), Yaz 2012.

Denizoğlu, İlter. (2005). "Vokoloji Ders Notları". (Url<http://www.fonomed.net/ders_notlari.asp>) (Erişim Tarihi: 29.03.2014).

Denizoğlu, İlter. (2008). "Ses Terapileri". (Url<<http://fonomed.net/pages/sesterapileri.pdf>>) (Erişim Tarihi: 29.03.2014).

Denizoğlu, İlter. (2012). *Klinik Vokoloji (Ses Terapileri)*. Adana: Adana Nobel Bookstore, ISBN: 978-605-397-143-6, s. 1-40.

Ercilasun, Ahmet Bican. (1999). "Ağız Araştırmalarında Kullanılacak Transkripsiyon İşaretleri". *Ağzı Araştırmaları Bilgi Şöleni, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu TDK Yayınları*: 697: 43-48.

Erdem, İlhan. (2013). "Konuşma Eğitimi Esnasında Karşılaşılan Konuşma Bozuklukları Ve Bunları Düzeltme Yolları". *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Türkçenin Eğitimi Öğretimi Özel Sayısı*, ISSN: 1308-9196, 6(11): 415-452.

Erem, Turgut. & Sevin Nurettin. (1947). *Milletlerarası Fonetik İşaretlerle Konuşma Dilimiz*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Gonca DEMİR

Ergenç, İclal.(2002).*Konuşma Dili Ve Türkçenin Söyleyiş Sözlüğü*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul: Baskı Matbaa.

Evren, Gül Fahriye. (2013). "Programlı Bir Ses Eğitimi Kapsamında Dil-Konuşma Ögesi". *Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi*.2(5): 50-60.

Evren, Gül Fahriye. (y.b.). "Ses Eğitimi Yöntemlerinin Ses Hastalıklarının Tedavisinde Kullanımı". (Url<http://www.pegem.net/akademi/kongrebildiri_detay.aspx?id=4909>).

Gorman, Kyle. (2013). "Generative Phonotactics". (Published Doctor Of Philosophy Thesis), The University Of Pennsylvania Linguistic Department, Pennsylvania.

International Phonetic Alphabet. (1999). *Handbook Of The International Phonetic Association: A Guide To The Use Of The International Phonetic Alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kaplan, Ayten. (2015). "Konuşma Aygıtında Sesi Anlamlandırma Olanakları". *VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*, 28-30 Mayıs 2015, Kütahya, s. 38-47.

Kılıç, Mehmet Akif. (1999). "Ses Bozuklukları: Yeni Bir Sınıflandırma Sistemi". *Ç.Ü. Tıp Fakültesi Arşiv Kaynak Tarama Dergisi*.8(3)

Kılıç, Mehmet Akif.(1999). "Ses Bozukluklarının Tedavisinde Vurgu Yöntemi".*Kulak Burun Boğaz İhtisas Dergisi*, 6(1):115-119.

Kılıç, Mehmet Akif. (1999/2000). "Konuşma Ve Dil Bozuklukları". *KBB Hastalıklarında Mezuniyet Sonrası Eğitimi Toplantısı*, 28-30 Nisan 2000, Kapadokya.

Kılıç, Mehmet Akif. (2002). "Larenksin Fonksiyonel Anatomisi Ve Ses Fizyolojisi". *T Klin JENT* 2002, 2 (S).

Kılıç, Mehmet Akif. (2010). "Ses Problemi Olan Hastanın Objektif Ve Subjektif Yöntemlerle Değerlendirilmesi". *Curr PractORL* 2010, 6(2): 257-265.

Kılıç, Mehmet Akif. (2013). "Ses Terapisi Olarak Biyolojik Geribildirim Yöntemi".*Türkiye KlinikleriJENT-Special Topics* 2013; 6(2): 41-5.

Kılıç, Mehmet Akif. (2013). "Ses Terapisi Olarak Vurgu Yöntemi".*Türkiye Klinikleri JENT-Special Topics* 2013; 6(2): 16-21.

Koçak, İsmail. (y.b.). "Ses Terapisinde Şan Egzersizlerinin Kullanımı". (Url <<http://www.drkocak.com/id15.html>>) & (Url <<http://drkocak.com/ses-terapisinde-san->

Gonca DEMİR

[egzersizlerinin-kullanimi/>\).](#)

Korkmaz, B., (Ed.) (2008). *100 Soruda Dil ve Konuşma Bozuklukları*. İstanbul: Doğan Kitap.

Madran, Fahriye Gül. (2013). "Tam Protezlerde Fonasyon". Bitirme Tezi, Ege Üniversitesi Dış Hekimliği Fakültesi Protetik Dış Tedavisi Ana Bilim Dalı, İzmir/Türkiye.

Malkoç, Tülin. (1998). "Ses Eğitiminin Ergenlik Döneminde Ses Fonksiyonları Üzerindeki Etkisi". (Yayımlanmamış Doktora Tezi), M.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Türkiye

Ömür, Mehmet. (4 Ocak 1995). "Sesin Özelliklerine Bir Bakış". *Cumhuriyet Bilim ve Teknik*.

Özbek, Mehmet. (2010). "Urfa Türkülerinin Dil Ve Anlatım Özellikleri". (Yayımlanmış Doktora Tezi), İ.Ü. SBE Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı, İstanbul/Türkiye.

Pekacar, Çetin.& Güner-Dilek, Figen.(2009). "Uluslararası Fonetik Alfabe Ve Türkiye'de Ağız Araştırmaları". Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı (25-30 Mart 2008 Şanlıurfa), *Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları: 989*, Ankara.

Radhakrishnan, Mihailo. (2011). "Musicolinguistic Artistry Of Niraval In Carnatic Vocal Music". *Australian National University/ANU Research Repository Proceedings Of The 42nd Australian Linguistic Society Conference*, Australia.

Roach, Peter. (1992). *Introducing Phonetics*. England: Penguin English Press.

Sağır, Mukim. (1999). "Ağız Çalışmalarında Çeviriyazı". *Ağız Araştırmaları Bilgi Şöleni. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu TDK Yayınları: 697: 126-138*.

Saruhan, Şahin. (2014). "Bir Meleksi'den Hayali Yaratık'a Dönüş Hikâyesi: Kastratolar". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(1): 561-572.

Saruhan, Şahin. (2014). "Opera Şarkıcılığında Bir Dönüm Noktası: Do Di Petto". *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, Mart 2014, Yıl 7, Sayı XVII, ss. 661-679, DOI No: <http://dx.doi.org/10.14225/Joh468>.

Saruhan, Şahin. (2014). "Opera Şarkıcılığında Metinsel Anlaşılabilirlik Problemi Ve Nedenleri". *International Journal of Social Science*, Number: 27, pp. 553-573, Autumn I 2014, Doi Number: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2411>.

Saruhan, Şahin. (y.b.). "Kadın Opera Şarkıcılarında Formant Uyarlama Tekniği Örneğiyle, Şarkıcılıkta Tınının Oluşum Bağlamları". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(32): 675-689. (Url<www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581>).

Gonca DEMİR

Ses-Eşleme Model 5127.,KayPENTAX®, A Division of PENTAX Medical Company, 3 Paragon Drive, Montvale, NJ 07645-1725, USA. (Url<www.kaypentax.com>).

Sherer, Tim.(1994). "Prosodic Phonotactics". Doctor Of Philosophy Thesis, The Graduate School Of the University of Massachusetts Amherst Department of Linguistics, Amherst.

Stone, Ruth. (2008). *Theory For Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Press.

Şenocak, Fikri. (1983). "Kulak-Burun-Bogazda Semptom ve Sendromlar" *İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları*, 123: 369-405.

Şenocak, Fikri. (1990). "Profesyonel Ses, Sahne Ve Benzeri Sanatkarların Özel Sorunları". *Otolarengolojide ve Sanat Dallarında Disfoniler Uluslararası Sempozyumu*, İstanbul.

Türk Dil Kurumu. (1945). *Türk Dialektleri Çeviriyaşı Sistemi*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Türk Dil Kurumu. (1963-1982). *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*. C. I-XII, Ankara: TDK Yayınları.

Töreyin, Ayşe Meral. (2008). *Ses Eğitimi (Temel Kavramlar-İlkeler-Yöntemler)*. Ankara: Gençlik Kitabevi.

Url<<http://cmed.faculty.ku.edu/chovoped/voclab/>> (Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Url<http://comd.uh.edu/facultyandstaff/mchenry_m_srlab.html> (Erişim Tarihi: 23.11.2015).

Url<<http://jproc.ca/rrp/sonagraph.html>> (Erişim Tarihi: 27.11.2015).

Url<<http://new.oberlin.edu/conservatory/departments/voice/vocal-arts-center/equipment.dot>> (Erişim Tarihi: 13.11.2015).

Url<<http://us.pentaxmedical.com/>> (Erişim Tarihi: 06.11.2015).

Url<http://www.berrycreative.biz/Pdfs/KayPentax_Acquisition_Pentax_Backgrounder.pdf> (Erişim Tarihi: 03.12.2015).

Url<<http://www.kayelectric.coop/content/about-us-0>> (Erişim Tarihi: 19.11.2015).

Url<http://www.kayelemetrics.com/index.php?option=com_product&view=product&Itemid=3> (Erişim Tarihi: 02.12.2015).

Url<[http://www.kayelemetrics.com/index.php?option=com_product&view=product&Itemid=3&controller=product&cid\[\]=67&task=pro_details](http://www.kayelemetrics.com/index.php?option=com_product&view=product&Itemid=3&controller=product&cid[]=67&task=pro_details)> (Erişim Tarihi: 03.12.2015).

Gonca DEMİR

Url<[http://www.kayelemetrics.com/index.php?option=com_product&view=product&Itemid=3&controller=product&cid\[\]=23&task=pro_details](http://www.kayelemetrics.com/index.php?option=com_product&view=product&Itemid=3&controller=product&cid[]=23&task=pro_details)> (Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Url<[http://www.kayelemetrics.com/index.php?option=com_product&view=product&Itemid=3&controller=product&cid\[\]=54&task=pro_details](http://www.kayelemetrics.com/index.php?option=com_product&view=product&Itemid=3&controller=product&cid[]=54&task=pro_details)> (Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Url<<http://www.kayelemetrics.com>> (Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Url<http://www.kaypentax.com/index.php?option=com_aboutkay&task=editShow&rec_id=1&menu_id=0&controller=aboutkay_cmphp&Itemid=2> (Erişim Tarihi: 01.12.2015).

Url<<http://www.kaypentax.com>> (Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Url<http://www.ncvs.org/products_academy.html&www.ncvs.org/ncvs/info/singers/index.html> (Erişim Tarihi: 01.12.2015).

Url<<http://www.pentax.com.tr/tr/product/14747/cameras.html>> (Erişim Tarihi: 09.11.2015).

Url<<http://www.pentaxmedical.com>> (Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Url<<http://www.pentaxturkey.com/index.php?topic=1952.0>> (Erişim Tarihi: 22.11.2015).

Url<<http://www.rider.edu/wcc/undergraduate-programs/voice-performance>> (Erişim Tarihi: 16.11.2015).

Url<<http://www.tdk.gov.tr>> (Erişim Tarihi: 03.05.2014).

Url<http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=701&ad=GELE%20GELE%20GELD%20DDK%20B%20DDR%20KARA%20TA%20DEA> (Erişim Tarihi: 03.05.2014).

Url<<https://music.ku.edu/vocology-lab>> (Erişim Tarihi: 01.12.2015).

Url<<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>> Tez No: 263098, (Erişim Tarihi: 03.05.2014).

Url<www.speechtech.com/pdb2.html> (Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Vural, T., (1990). "Ses Sanatkarlarında Ses Bozukluklarının Teşhis Ve Tedavisi". *Otolarengolojide ve Sanat Dallarında Disfoniler Uluslararası Sempozyumu*, İstanbul, s.60.

Yiğit, Nalan. & Evren, Gül Fahriye. (2015). "Ses Eğitimi Yöntem ve Tekniklerinin İngilizce Konuşma Eğitiminde Kullanılabilirliği". *International Journal of Languages' Education and Teaching* ISSN: 2198-4999, Mannheim-GERMANY, UDES 2015.

Gonca DEMİR

Yiğit, Nalan. & Evren, Gül Fahriye. (y.b.). "Ses Eğitimi Yöntemlerinin Ses Hastalıklarının Tedavisinde Kullanımı". (Url<http://www.pegem.net/akademi/kongrebildiri_detay.aspx?id=4909>).

Yiğit, Nalan. (2004). "Sesini Profesyonel Olarak Kullanan Veya Kullanacak Olan Bireylerde Karşılaşılan Ses Sorunları Ve Nedenleri". *1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi*, SDÜ, 7-10 Nisan 2004, Isparta.

Yiğit, Nalan. (2010). "Profesyonel Ses Eğitimi Alan Bireylerin Ses Özelliklerinin İncelenmesi". *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(4): 75-93.

Yiğit, Nalan. (2012). "Profesyonel Ses" *Kastamonu Eğitim Dergisi*. 20(3): 955-964.

Yücel., Didem. (2009). "Sesbilgisel Farkındalık (Fonolojik Farkındalık) Eğitiminin Okuma Sorunu Olan Çocuklar Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi". Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Özel Eğitim Programı, Ankara, Türkiye.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

GÖSTERİ SANATLARININ EN RENKLİ DANCİİLERİ;

KASTAMONU KÖÇEKLERİ

Zehra DİNÇER¹
zehradincer0@gmail.com

Nilgün SAZAK²
sazakn@sakarya.edu.tr

Abstract

The Most Colourful Dancers Of Performing Arts;

Dancer Boys Of Kastamonu

With its spiritual and material culture, Kastamonu is one of the important centers which stil keeps that property. As there hasn't been any migration to this region, folk music and traditional games reflect the local characteristics. The dancer boy tradition, which still exists in some regions of Anatolia, is particularly a rich culture of Kastamonu region and indispensable for the weddings. In a team, the dancer boys of Kastamonu are accompanied by the drums, flutes and violin masters. Although the word 'dancer boy' means a man who dressed like a woman, today it is completely different from that. A dancer boy is not a female, he is a performance artist who dressed like a woman just only during the time of his dance show. The training of a 'dancerboy' nearly starts at the age of seven and it continues until he is fourteen years old and then he goes on his career as a Professional dancer. In this study, 'Dancerboys of Kastamonu' was examined by the qualitative research method. Research data will be collected with the help of questions prepared in semi-structured interview form, and the obtained data will be evaluated numerically. Thetradition of 'dancer boy of Kastamonu' will be the creation of this study and the dancer boys who accept an interview with the researcher will be the sample of this research. In this work, the performance of dancer boys, the importance of this dance, dancers' clothing style, instruments used during the performance and the characteristics of professional dancing were discussed. In this research, it is also examined that the dancer boys of Kastamonu in Professional dancing preserved their culture and kept this tradition until today and its importance. In this study, it is important to introduce the dance of 'dancer boys' of Kastamonu and to show the art of most colorful dancers- the dancer boys' performance- to all people in the world and their role in society. This research is important for introducing the rich culture of a reign and it is also important for showing that a dancer boys team art in weddings is very valuable.

Keywords: *Dancer boys tradition, Kastamonu dancer boy, Traditional folk dance*

¹ Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri

² Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

Giriş

"Kastamonu, yurdumuzun kuzeyinde, bir kısım toprakları Karadeniz kıyısındadır. İl topraklarının tamamı Karadeniz Bölgesi (Batı Karadeniz Bölümü) sınırları içindedir. Doğusunda Sinop İli, batısında Bartın ile Zonguldak illeri, güneyde Çankırı ili, güneybatıda Çorum ile komşu olurken, kuzeyde Karadeniz uzanır" (Erdoğan, 1992: 5). Kastamonu, geleneklerini yaşatarak günümüzde kalıcılığını sağlayan nadir illerimizden biridir. Kastamonu ili türküleri, halk oyunları ve geleneksel giyim kuşamı bozulmadan günümüze kadar gelmeyi başarmıştır. Halk oyunu geleneği, kadınların ve erkeklerin ayrı ortamlarda eğlenmesi nedeniyle farklılık göstermiştir. Kadınlar kendi aralarında eğlenirken, erkek eğlencelerinde kadın kılığına giren dansçılar olan 'köçekler' müzik eşliğinde dans etmişlerdir.

Köçek kelimesinin tarih içinde kullanımı Osmanlı İmparatorluğuna kadar dayanmaktadır. "Kadınların kamusal alanda görünürlüğünün olmadığı, dolayısıyla sahneye çıkamadığı Osmanlı İmparatorluğunda kadın kılığına girerek sahneye çıkan ve dans eden profesyonel dansçıya köçek denir" (Kurt, 2007: 2, 3). Çolakoglu, (2010: 181) padişah huzurunda yapılan icralarda erkek icracıların bulunması zorunluluğu nedeniyle kadın kılığına girmiş erkek dansçı olan köçeğin görev aldığından bahsetmektedir. Kadioğlu'na göre (2012: 1586) köçekler, müzik eşliğinde erkek meclisinde kadın kılığına girerek, kadınsı tavırla dans eden, profesyonel genç erkeklerdi. Kız gibi giyinip saçlarını uzatırlardı.

"Bir köçeğin yetişmesi çok da kolay sayılmazdı ve her erkek çocuk da köçek olamazdı. Eli, yüzü düzgün, güzel ve vücutlarının da biçimli olması gerekirdi. Aynı zamanda da bu işi yapabilecek kadar yetenekli de olacaktı" (Uzun, 2011: 107).

"Çok erken yaşlarda başlayan köçeklik eğitimi 14-15 yaşlarına kadar sürer ve bu yaştan itibaren köçekler profesyonel dansçı olarak mesleklerini sürdürürlerdi. Bir köçeğin sahne ömrü, sakalları çıkmaya, güzellikleri bozulmaya başlayana kadar sürerdi. Yaşları geçenler genellikle eğitimcilik yapmak ya da başka meslekler edinmek zorunda kalırlardı. Bazıları yeni kollar kurarlardı. İstanbul meyhanelerinde köçekler yüzünden tartışmalar, kavgalar çıktığı, hatta bu kavgalara Yeniçeri Ocağı'ndan üyelerinde de katıldığı, bu yüzden de Sultan Mahmut'un orduda düzen sağlamak için bunlara yasak getirdiği söylenir. Yasaktan sonra da bu gelenek gizli gizli sürdürülür" (Kurt, 2007: 68,69,73).

"Osmanlı döneminde toplu eğlencelerde köçekler, tavşanlar çengiler sıkça rağbet görürdü. Bunlardan köçek ve tavşan kadın kıyafetleriyle raks eden, çoğunluğu Rum yada Çingene gençlerinden çıkan

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

profesyonel dansçılardı. Köçekler kıvrak, fiziki düzgün genç erkekler arasından seçilir, erkeklik alametleri göstermeye başladıkları 12-13 yaşlarında sakallarının çıkarak kadınsı görünümlerinden uzaklaşmaya başladıklarından itibaren "tavşan" adını alırlardı. Kıyafetleri ve dans figürleri buna göre değişirdi, daha yaşlandıklarında ise köçek grubunda sadece enstrüman çalan bir grup üyesi konumuna geçerlerdi" (Başaran, 2009: 113).

Tuncel'e göre (1999: 1, 13, 27, 29, 33) Lale devri ile doruklara ulaşan eğlence hayatında, köçekler en parlak günlerini yaşamışlardır. 1856 tarihinden sonra Osmanlı eğlence hayatından çekilen köçekler, tüm Osmanlı'ya yayılarak Anadolu'da bu kültürü geleneksel halde devam ettirmişlerdir. Anadolu'nun pek çok, renkli kültürel değerlerinden biri olan köçeklik ve köçek oynatma geleneği; en eski devirlerinden günümüze ulaşabilen ve babadan oğula, usta çırak ilişkisi ile aktarılmış olan bir gelenektir. Köçeklerin, oyunlarını sergilerken ustalık göstermesi, onların ancak iyi bir eğitimden geçmeleri ile mümkündü. Köçeklerin eğitilmesi oldukça güç ve zaman alan bir konuydu. Bir köçek ancak, bir buçuk iki sene arasında ustaca oyun sergileyebilecek duruma gelebilirdi. Köçekleri eğitecek kişi, müziğe, ritme, oyundaki figürlere ve oyun sunmaya yönelik çalışmalar yapmıştır. Müzik ve ritm olmadan oyun icra etmek mümkün olamayacağından, köçeklere müzik ve ritm eğitimi verilir. Ritm eğitimi ise, köçeklerin oyunları esnasında ellerinde 'çarpap' ve 'zil' bulundurmışlardır. Köçeklere eğitim veren kişi, müzik ve oyun icra eğitimi ile beraber, köçeklerin oyunlarını en iyi biçimde sunabilmeleri, seyirciye hoş görünebilmeleri ve onların gönüllerini çalabilmeleri için, deneyimlerini, incelik ve sırlarını köçeklere aktarmışlardır.

"Köçekler, oyun icra ederken belirli ve kalıplaşmış hareketler yapmazlardı; el, kol, ayak hareketlerinin, dönmelerinin, bel bükmelerinin sabit ve değişmez kuralları yoktu. Çalınan ezgi ve ritme ayak uydurarak, kendilerine verilmiş olan eğitim doğrultusunda oyunlarını icra ederken, kendi hünerlerini de ortaya koyarlardı. Oyunlarını kendileri için bestelenmiş olan köçekçeler eşliğinde icra etmişlerdir. Bu icraları sırasında çalgıcılardan ayrı değil, iç içe bulunmuşlardır. Oyunların ritimleri genellikle ağır ritim ile başlamış ve gösterim ilerledikçe ritimleri hızlanmıştır. Oyunlarının sonunda 'parsa' denilen bahşişi toplamış ve aralarında paylaşmışlardır" (Tuncel, 1999: 30).

"Genç yaşlarda dans eden köçeklerin çeşitli hüner gösterileri oluyor. Bazen bellerini arkaya doğru bükerek, kollarını uzatıp yere değmeye çalışarak köprü kuruyorlar ve başlarını yere değdirmeye çalışıyorlar. Ağzlarıyla kendileri için bırakılan parayı alıyorlar. Bazen yere para yerine içi rakı dolu bardak konuyor ve köçek bunu yerden alıp içindeki rakıyı içiyor. Bu hareketler ciddi bir esneklik, denge, ve beden denetimi gerektiriyor. Davulcular yere çökerek ya da oldukları yerde uzun süre dengeleri bozulmadan dönebiliyorlar. Gerdan kırıp omuz titretiyor, göbeklerini sallayarak

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

bellerindeki süsleri oynatıyorlar. Bellerindeki bu süsler, hareketlerinin daha çok vurgulanmasını sağlıyor. Köçeklerin kıyafetlerine fistan; bel hareketlerini gösteren aksesuarına da "göbeklik" deniliyor (Kurt, 2007: 85).

"Günümüzde Kastamonu, Çankırı ve Karabük başta olmak üzere varlığını geleneksel anlamda devam ettiren bu özellikle dans biçimi üzerine yapılan araştırmalar bahsi geçen nitelemeyi yinlemekle birlikte kelimenin etimolojisi üzerinde de fikir sağlamış görünmektedir" (Erkan, 2011: 224).

"Düğünde davul çaldırma adeti Kastamonu ve çevresinde özellikle köylerinde hala devam ettirilen bir gelenektir. Özellikle Kastamonu'nun yöresel düğünlerinde davul ve zurna çaldırılıp 'köçek' adı verilen erkek dansçıların oynatılması sürdürülen önemli geleneklerden bir tanesidir" (Atlı, 2011; 394).

"Kastamonu'da köçekler, tıpkı Osmanlı devri eğlence hayatında olduğu gibi, çok iyi organize olmuş ve profesyonelce çalışan oyunculardır. Ancak Kastamonu yöresinde görmüş olduğumuz köçeklerin, Osmanlı devrinde görmüş olduğumuz köçeklerden önemli farkları vardır. Kastamonu ilindeki köçekler, sadece oyuncu değil, aynı zamanda davul, zurna ve kemane çalabilen iyi birer müzisyenlerdir Bunun en önemli sebebi aile ortamında almış oldukları eğitimlerdir" (Tuncel, 1999: 86).

Kurt'un (2007: 84) Sinop köçekleri özelinde yaptığı yüksek lisans tez çalışmasında, Kastamonu ekiplerinde Sinop ekiplerinden farklı olarak kemaneci de bulunduğunu belirtmektedir. Genel yorum olarak ise; günümüze kadar gelen köçeklik geleneğinin, eskiden olduğu gibi halen, usta çırak ilişkisi ile babadan oğula geçtiğini, çırakların yaptıkları figürleri ustasını seyredip düğünlerde oynayarak öğrendiğini belirtmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Kastamonu ilindeki köçeklik kültürünü araştırmak, nesilden nesille iletilme yollarının açığa çıkarmak ve bu kültürün öğeleri olan giyim-kuşam, kullanılan enstrüman ve dans figürlerini inceleyerek günümüzdeki durumunu belirlemektir.

Bu amaca ulaşmak için aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır

- 1.Kastamonu ilindeki köçekler profesyonel anlamda kaç yaşında ve nerede dans etmeye başlamışlardır?
2. Kastamonu ilinde köçeklik mesleğinin öğretimi nasıl gerçekleşmektedir.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

3.Köçeklerin, Kastamonu İlinde köçeklik mesleğinin tarihi hakkında bilgileri var mıdır?

4.Köçeklerin profesyonel anlamda danslarını sergilerken kullandıkları giyim kuşam tarzı ve enstrümanlar nelerdir?

5.Köçeklerin profesyonel anlamda danslarını icra ederken kullandıkları özel figür ve koreografi var mıdır?

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma; Kastamonu yöresinin zengin bir kültürü olan köçeklerin danslarının, giyim-kuşam geleneklerinin ve köçek takımında kullanılan enstrümanlarının günümüzdeki varlığını belirleyip gelecek kuşaklara bozulmadan aktarımını sağlamak açısından önemli görülmektedir.

Yöntem

Bu araştırma, Nitel Araştırma yöntemlerinden Etnografik Araştırma yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. "Etnografi, etno (insan) ve grafi (tanımlama, tasvir etme) kelimelerinden oluşmaktadır ve bir grubun davranışını doğrudan gözlemlemek ve bu gözleme dayanarak bu gruba ilişkin bir betimleme yapmak olarak tanımlanmaktadır. Etnografik araştırmada amaç, grup üyeleriyle doğrudan ilişki kurmak ve grubun kültürel yapıları ve bu yapıları oluşturan davranış ve deneyimleri açıklamaktır. Bu tür araştırmada, bireyleri ve ilişkili başka insanları gözlemleyerek ya da onlarla görüşme yaparak onların günlük deneyimlerini belgeleme ya da tasvir etme üzerinde durulur" (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel,2015: 18). Fotoğrafların tamamı araştırmacının kişisel arşivine aittir. Görüşmeye olumlu yanıt veren kaynak kişilerin fotoğrafları görüşmenin yapıldığı tarihte ve ilçede çekilerek arşivlenecek yapılan araştırmanın fotoğraflar bölümünde kullanılacaktır.

Evren ve Örneklem: Bu araştırmanın evrenini Kastamonu ili köçekleri oluşturmaktadır. Örneklemine ise; Kastamonu ilinde araştırmacının ulaşabildiği ve görüşme talebine olumlu yanıt veren 12 köçek ve köçeklerin kostümlerini diken bir terzi oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması: Araştırma verileri yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde hazırlanan sorular yardımıyla toplanmış, elde edilen veriler sayısal olarak değerlendirilmiştir.

Görüşmeye katılan kişilerin ve görüşmelerin yapıldığı yerlerin isimleri, kişilerden alınan izin doğrultusunda açıkça yazılmıştır. Kastamonu ilinde araştırmaya katılan 13 kişi ile yapılan görüşmede sorulan sorular şunlardır;

1-Oynamaya (dans) etmeye nasıl ve kaç yaşınızda başladınız?

2-Köçeklik yapmaya profesyonel anlamda kaç yaşınızda nerede ve nasıl başladınız?

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

- 3-Kastamonu da köçeklik mesleğinde usta-çırak ilişkisi var mıdır?
- 4-Dansınızı icra ederken kullandığınız enstrümanlar nelerdir?
- 5-Günümüzde çocuklar veya gençlerden yetiştirdiğiniz köçekler var mıdır?
- 6-Şuana kadar yetiştirdiğiniz profesyonel olarak köçek var mıdır?
- 7-Köçeklik tarihi hakkında bilginiz var mı, Kastamonu da köçeklik ne zaman başlamıştır?
- 8-Köçeklik mesleğini icra ederken giyim kuşam tarzınız kullandığınız aksesuarlar nelerdir?
- 9-Köçeklik mesleğini icra ederken doğaçlama olarak mı yapıyorsunuz veya belli başlı koreografiniz var mıdır?
- 10-Köçeklik mesleğini icra ederken figürlerinizin herhangi bir anlamı var mıdır?
- 11-Köçeklik mesleği babadan oğula devam etmekte midir?

Verilerin İşlenmesi ve Çözümlemesi; Görüşme yapılan kişilerin ilçelere göre dağılımı aşağıdaki gibidir.

Tablo 1. Görüşme Yapılan Kişilerin İlçelere Göre Dağılımları

GÖRÜŞMENİN YAPILDIĞI İLÇE	GÖRÜŞMENİN YAPILDIĞI YER	KÖÇEK TAKIMININ ADI	KÖÇEK TAKIMININ ÜYELERİ	KÖÇEK TAKIMININ ÇALGILARI	GÖRÜŞMENİN YAPILDIĞI TARİH
TAŞKÖPRÜ	Taşköprü İlçesi'nde ki Gizlice Mahallesi'nde bulunan Kültür Evinde görüşme yapılmıştır.	Taşköprü Davul Zurna Ekibi	İsmail ERSOY	Köçek Ustası	16.10.2016
ŞENPAZAR	Şenpazar İlçesi'nde etli ekmek salonunda görüşme yapılmıştır.	-	Dursun ÖZAN	Davul ve Köçek Ustası	28.08.2016
	Güllü Mahallesinde, evinde görüşme yapılmıştır.	-	Mustafa ÖZKAN	Kemane Yapım Ustası Köçek, Davul ve Kemane Ustası	21.08.2016
	Şenpazar Halk Eğitim Merkezinde görüşme yapılmıştır.	-	Mustafa ERDEM	Köçek Ustası	07.10.2016
AZDAVAY	Fehmi ÇILBIR'ın düğününde görüşme yapılmıştır	-	Metin USLU	Köçek Ustası	27.08.2016
			Erol ÇEVİK	Köçek ve Davul Ustası	
			Fatih DEMİR	Köçek Ustası	

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

CIDE	Serkan BAYRAKGÜL kız kardeşinin gelin alması öncesinde görüşme yapılmıştır.	Cide Sarı Yazma Davul Zurna Kemane Ekibi	İsmail ÖZAN	Köçek, Davul ve Kemane Ustası	21.08.2016
İNEBOLU	İlyas KARAGÖZ'ün düğününde görüşme yapılmıştır.	Kemaneci Murat ve Ekibi	Bilal ÇELİKBAŞ Mehmet SAVAŞ	Köçek Ustası Davul ve Köçek Ustası	28.08.2016
BOZKURT- ABANA	Damat evine gidilmeden Şeker alma merasimi öncesinde Bozkurt çay bahçesinde görüşme yapılmıştır.	İnebolulu Öz Kardeşler Davul Zurna ve Kemane Ekibi	Suat ÜNLÜ	Köçek Ustası	19.08.2016
ŞENPAZAR	Şenpazar ilçesindeki terzi dükkanında görüşme yapılmıştır.	-----	Hasan ERTEN 1948 Doğumlu	Terzi	28.08.2016

Araştırmanın örneklemini oluşturan ilçelerde görüşülen köçek takımlarının bilgileri tabloda verilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Araştırmanın verilerini elde etmek için araştırmacı tarafından oluşturulan yarı yapılandırılmış sorular alt problemlere göre sınıflandırılmış ve elde edilen bulgular aşağıda sergilenmiştir.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Kastamonu ilindeki köçekler profesyonel anlamda kaç yaşında ve nerede dans etmeye başlamışlardır? sorusuna alınan cevaplar, isimler halinde detaylı bir şekilde belirtilmiştir.

İsmail Özan, 1963 Şenpazar Kastamonu doğumludur. İsmail Özan köçeklik yapmıştır. Günümüzde davul ve kemane enstrümanlarını çalmaktadır. Okumak istediği halde okuyamadığından, baba mesleği ve dede mesleğini devralarak çıraklıktan yetişmiştir. 10 yaşında köçek ustası olarak başlayıp mesleğine davul çalgısını çalarak devam etmiştir. 30 yıldan fazladır düğünlerde kemane çalmaktadır. Köçek ve geleneksel havalarının öğrenimi ve köçeklik mesleğinin yapılması Şenpazar, Cide ilçelerinde heves (istek) ile başlanarak veya ustanın yanında öğrenilerek devam etmektedir. Ustası Ağaç Bükü Şenpazar köyünden 'İzzet Köçek', kemane ustası ise 'Yusuf Aktaş' tır. Köçeklik mesleğinden sonra gruba darbuka ve solocu olarak girmiştir. Ustasının "aman yavrum kurcalama akordunu bozarsın" dediği halde kemaneyi merak ederek öğrenmiş ve yıllardır kemane ustası olarak devam etmektedir. Şuan günümüzde yetiştirdiği çırak bulunmamaktadır. Önceki yıllarda yetiştirdiği çırak Şenpazar'lı 'Şeref Köçek'tir.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

Yılmaz Demir, Cide Kastamonu doğumludur. Zurna ve Kemane enstrümanını çalmaktadır. Abisi de köçeklik mesleği ile ilgilenmektedir. 14-15 li yaşlarda ilk defa köçeklik mesleğini yapmaya başlayarak mesleğini bir yıl devam etmiştir. 7 yıldır kemane enstrümanını 12 yıldır ise zurna enstrümanını çalmaktadır. Ustası 'Mehmet Özdemir'dir. Günümüzde yetiştirmekte olduğu çırak bulunmamaktadır.

Dursun Özan, Babasından aldığı Cineviz lakabını kullanan, 75 yaşındadır ve Şenpazar Kastamonu doğumludur. Köçeklik ile başlayarak günümüzde davul enstrümanını çalmaktadır. Kemane ustası İsmail Özan'ın babasıdır. 15 yaşında dayısı Mustafa Yılmazca'nın (Zurna Ustası) kendisini gruba davet ettiğini belirterek onun yanında profesyonel anlamda 15 yaşında köçekliğe başlamıştır. Babası İsmail Özan (davul ve zurna çalgılarını çalmaktadır.) dır. Askerden sonrada köçeklik mesleğine devam etmiştir. Gençlik döneminde parlak, bekâr çocuklar köçeklik mesleğine seçilmekte ve yaşın ilerlemesi ile köçeklik mesleğini bırakılmaktadır. Köçeklik mesleği son bulduktan sonra davul, zurna ve kemane enstrümanlarını çalarak mesleğine devam etmiştir. Hocası Çökelez Köçek ve Kemaneci Yusuf Aktaş'tır. Yetiştirmiş olduğu çıraklar Kara böcek lakaplı Muzaffer Kaya, Mahir Kaya (Kaya Köçek) ve Ahmet Köçek, Davulcu Mustafa ve Davulcu Erol ve Dursun Kara'dır. İsmail Gül' lün (Çakıcı Lakaplı, Soğuk Su Giğle Köyü'nden Kemane Ustası) Kemane Ustası İsmail Özan' nın öğrenmesi için düğünler de kendisine kemesini verdiğini onun vasıtasıyla İsmail Özan kemane enstrümanına ilgi duyarak baba mesleğini Dursun Özan'dan devralmış ve babası ile birlikte günümüzde profesyonel anlamda mesleklerine devam etmektedirler.

Mustafa Özkan, 77 yaşında, Şenpazar-Kastamonu doğumludur.13 yaşında köçeklik yapmaya başlamış ve köçeklik mesleğine ara vererek davul enstrümanını düğünlerde çalmaya başlamıştır. Günümüzde kemane yapım ve kemane icra ustasıdır. Karaali (Karaelli) lakaplı kişiden onunla birlikte düğüne giderken kemane çalmayı öğrenmiştir. Hocası Kemal Köçek'tir. Muzaffer, Ahmet, Kara Böcek, Mahir isimli köçek ve mahalli sanatçılarla çalışmıştır. Yetiştirdiği çıraklar kemane ustası Mevlüt Kaplan'dır. Askerde bando takımında görev almıştır. Kastamonu Kültür Bakanlığı'ndan kendisine ödül verilmiştir.

Metin Uslu, 52 yaşında, Pınarbaşı Kastamonu doğumludur. Köçek ustasıdır. İlk olarak 15 yaşında dans etmeye başlamıştır. Kimseden dans eğitimi almadığını ama Süleyman Tokyey'i (köçek) örnek aldığını belirtmiştir. Memleketinde çocukluk döneminde hobi olarak dans etmeye başlamış, profesyonel anlamda 30 yaşından itibaren köçeklik mesleğini hiç bırakmadan devam ettirmektedir. İlkey isimli köçeği yetiştirmiştir. Aynı grupta dans ettiği Köçek Fatih'e ustalık yapmaktadır.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

Erol Çevik, 39 yaşında, Şenpazar Kastamonu doğumludur. Köçek ve Davul Ustasıdır. 12 yaşında köçeklik mesleği ile tanışarak profesyonel anlamda dans ederek 6 yıl devam etmiştir. Sağlık nedenlerinden dolayı köçeklik mesleğini bırakmak zorunda kalmıştır. İlgişi davul enstrümanını öğrenmek olduğu için köçeklik mesleğini bırakarak davul ustalığına geçmiştir. Davul enstrümanını 25 yıldır çalmaktadır. Yetiştirdiği çıraklar; Şenpazar Celalli köyünden Mustafa Özcan ve Mustafa Erdem'dir. Davul enstrümanını çalmaktadırlar. Karaböcek ve Kemane ustası İsmail Özcan'ın öğrencisidir. Davul enstrümanını ustası ile çalışmak istemiş ve davul bulamadığında ise davul yerine su güğümü ile çalışarak davul enstrümanını çalmayı öğrenmiştir. .

Fatih Demir, 38 yaşında, Cide Kastamonu doğumludur. Köçek Ustasıdır. 16 yaşında dans ederek profesyonel anlamda köçeklik mesleğini yapmaya başlamıştır. Günümüzde köçeklik mesleğine talep olmadığından yetiştirdiği çırağı bulunmamaktadır.

Bilal Çelikbaş, 36 yaşında, Küre Kastamonu doğumludur. Profesyonel anlamda köçeklik mesleği yapmaktadır. Köçeklik mesleğine 9 yaşında başlayarak 12 yaşında ara vermiştir. 22 yaşından itibaren köçeklik mesleğini profesyonel olarak devam etmektedir. Abisi Mustafa Çelikbaş' da profesyonel anlamda köçeklik mesleğini yapmaktadır. Ustası Hamdi Sözen (köçek) ve Mustafa Çelikbaş (köçek) tır. Ustalarını örnek alarak ve mesleğine istek (merak, heves) ile başlayarak yıllardır köçeklik mesleğine devam etmektedir. Günümüzde köçeklik mesleğine talep olmadığından dolayı yetiştirdiği çırak bulunmamaktadır.

Mehmet Savaş, 41 yaşında, Küre Kastamonu doğumludur. Davul ve Köçek ustasıdır. 12 yaşında profesyonel olarak köçeklik mesleğine başlayarak 2 yıl devam ettikten sonra 30 yıldır asma davul çalmaktadır. Ustası olan babasını Mehmet Savaş'ı örnek almış, baba mesleğine profesyonel anlamda günümüzde devam etmektedir.

Mustafa Erdem, Karabatak lakaplı, 48 yaşında, Şenpazar Kastamonu doğumludur. 23 yaşında ilk defa festivalde dans ederek profesyonel anlamda köçeklik mesleğine başlamıştır. Hocası Muzaffer Özsoy'dur.

İsmail Ersoy, 1982 doğumlu Akçekise Köyü Taşköprü Kastamonu doğumludur. Hobi olarak başladığı köçeklik mesleğini 24- 25 yaşında profesyonel olarak yapmaya başlamıştır. Ustası yoktur. 14-15 yıldır profesyonel olarak köçeklik yapmaktadır. Köçeklik mesleğine talep olmadığından yetiştirdiği çırak bulunmamaktadır. Kendi yeteneği ve müzik kulağı sayesinde kendisini geliştirmiş ve yetişmiştir. Sağ Salim 2 filminde ve bir kaç televizyon programında profesyonel olarak dansını sergilemiştir.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

Suat Ünlü, 35 yaşında olan köçek ustası Kastamonu İnebolu doğumludur. Düğünlerde 15-16 yaşlarında hobi olarak dans etmeye başlamıştır. Profesyonel anlamda 10 yıldır dans etmektedir. Düğünlerde mesleğini severek ve tüm performansını en görsel ve en kıvrak figürlerini göstererek dans etmektedir.

Hasan Ertan, 1948 Şenpazar doğumludur. 1925 doğumlu "Murat Çavuş" Lakaplı Terzi Murat Ertan'ın oğludur. Terzilik mesleğini ve köçek ustasına etek dikimini babasından öğrenmiştir. 10 yaşında profesyonel olarak başladığı mesleğini günümüzde de devam etmektedir.

Tablo 2. Köçek Ustalarının Mesleğe Başlama Yerlerine ve Yaşlarına Göre Dağılımı

Köçek Ustalarının İsimleri	Mesleğe Profesyonel Anlamda Başlama Yaş Aralığı		Mesleğe Profesyonel Anlamda Başlama Yaşı	Profesyonel Anlamda İlk Dansını Sergilediği Yer	
	f	%		F	%
İsmail ÖZAN	9-14 Yaş	50	9-10	Düğün	91,67
Bilal ÇELİKBAŞ			9		
Erol ÇEVİK			12		
Mehmet SAVAŞ			12		
Mustafa ÖZKAN			13		
Yılmaz DEMİR			14-15		
Metin USLU	15-25 Yaş	50	15	Festival	8,33
Dursun ÖZAN			15		
Fatih DEMİR			16		
İsmail ERSOY			24-25		
Suat ÜNLÜ			25		
Mustafa ERDEM			23		
TOPLAM		100	TOPLAM		100

Tablo 2'ye göre, Kastamonu ilinde köçeklik mesleğinin 9 yaşından önce başladığı düşünülmektedir. Görüşmeye katılan 12 köçek ustasından profesyonel olarak dans etme yaşı öğrenildiğinde, % 50 oranında eşit dağılımla 9-14 yaş aralığında 6 kişi, 15-25 yaş aralığında ise 6 kişi olarak belirlenmiştir.

11 köçek ustası (%91,67) ilk defa düğünlerde dans ettiğini, 1 köçek ustası (%8,33) ise ilk defa festivalde profesyonel olarak dans ettiğini ifade etmiştir. Meslekte dans etmeye ilk başlama yerinin düğün olması, Kastamonu halkının günümüzde geleneklerine sahip çıktığı anlamına gelmektedir.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Kastamonu ilinde köçeklik mesleğinin öğretimi nasıl gerçekleşmektedir? Sorusuna verilen cevaplar tablo halinde gösterilmiştir.

Tablo 3.Köçeklik Mesleğinin Aktarım Türüne Göre Dağılımı

Köçek Ustalarının İsimleri	Babadan Oğulla Aktarımı		Usta Çırak İlişkisi İle Aktarımı		Yetiştirdikleri Çıraklar
	f	%	F	%	
Erol ÇEVİK	Yok	-	Karaböcek Lakaplı Muzaffer KAYA ve Kemane Ustası İsmail ÖZAN	8,33	Mustafa ÖZCAN ve Mustafa ERDEM
Bilal ÇELİKBAŞ	Yok	-	Hamdi SÖZEN ve Mustafa ÇELİKBAŞ	8,33	Yok
Mehmet SAVAŞ	Mehmet SAVAŞ	8,33	Mehmet SAVAŞ	8,33	Yok
Mustafa ERDEM	Yok	-	Muzaffer ÖZSOY	8,33	Yok
İsmail ERSOY	Yok	-	Yok	-	Yok
Suat ÜNLÜ	Yok	-	Yok	-	Yok
İsmail ÖZAN	Dursun ÖZAN	8,33	İzzet Köçek ve Yusuf AKTAŞ	8,33	Şeref Köçek
Yılmaz DEMİR	Yok	-	Mehmet ÖZDEMİR	8,33	Yok
Dursun ÖZAN	İsmail ÖZAN	8,33	Çökelez Köçek ve Kemaneci Yusuf AKTAŞ	8,33	Kara Böcek lakaplı Muzaffer KAYA, Mahir KAYA (Kaya Köçek), Ahmet Köçek, Davulcu Mustafa, Davulcu Erol ve Dursun KARA'dır.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

Mustafa ÖZKAN	Yok	-	Karaali (Karaelli) lakaplı Kemane Ustası ve Kemal Köçek'tir.	8,33	Mevlüt KAPLAN
Metin USLU	Yok	-	Süleyman TOKYEEY'yi örnek almaktadır.	8,33	İlkay Köçek ve Fatih DEMİR
Fatih DEMİR	Yok	-	Metin USLU	8,33	Yok
TOPLAM	VAR	%25	VAR	%83	
	YOK	%75	YOK	%17	

Tablo 3'te köçeklik mesleğinin öğretimi, aktarım türüne göre sınıflanmıştır. Usta çırak ilişkisi, babadan oğula köçeklik mesleğinin devam etme durumu sıralandığında; köçeklik mesleğinin babadan oğula aktarımının %75 oranıyla 'yok' olduğu, usta çırak ilişkisi ile aktarımının ise tam tersi %83 oranda 'var' olduğu belirlenmiştir. Köçeklik mesleğinin baba mesleği olmaktan çıkıp usta-çırak ilişkisiyle aktarılan bir meslek olması düşündürücü olup, bunun nedeni mesleğin çalışma şartlarının zorluklarına bağlanmaktadır.



Fotoğraf 1: Kastamonu İlinde Günümüzde Profesyonel Olarak Köçeklik Mesleği ile İlgilenen Köçekler

Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular

Köçeklerin, Kastamonu İlinde köçeklik mesleğinin tarihi hakkında bilgileri var mıdır? Sorusundan elde edilen cevaplar Tablo 4'te gösterilmektedir.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

Tablo 4. Kastamonu İlindeki Köçeklik Mesleğinin Tarihi Hakkında Bilgisine Göre Dağılımı

Köçek Ustalarının İsimleri	Köçekliğin Tarihi Hakkında Bilgileri			
	VAR		YOK	
	f	%	f	%
İsmail ÖZAN	1	8,33	-	-
Yılmaz DEMİR	1	8,33	-	-
Dursun ÖZAN	1	8,33	-	-
Mustafa ÖZKAN	-	-	1	8,33
Metin USLU	1	8,33	-	-
Erol ÇEVİK	-	-	1	8,33
Fatih DEMİR	-	-	1	8,33
Bilal ÇELİKBAŞ	-	-	1	8,33
Mehmet SAVAŞ	-	-	1	8,33
Mustafa ERDEM	1	8,33	-	-
İsmail ERSOY	-	-	1	8,33
Suat ÜNLÜ	1	8,33	-	-
TOPLAM	6	%50	6	%50

Köçeklere Kastamonu ilinde köçeklik ne zaman başlamıştır? Sorusu yöneltilmiş ve 12 köçek ustasından %50 oranında eşit bilgi alınmıştır. Kastamonu’da Köçekliğin başlama tarihi hakkında bilgisi olduğunu söyleyen 6 kişi aynı görüşte buluşmuş ve kendi ustalarının çocukluk yıllarında dahi Kastamonu’da köçeklerin olduğunu söylemişlerdir.

Kastamonu ilindeki köçekler ile yapılan görüşmeden edinilen bilgilere göre; köçeklik Osmanlı döneminden itibaren başlamıştır. Erkek eğlencelerinde kadınlara sarkıntılık edilmemesi için köçeklik mesleğinin erkekler tarafından yapıldığı, içkili düğünlere bayanların alınmamasından dolayı, köçekler tarafından etek giyildiğini ve dans edildiği, kostümü sadece düğünlerde kullandıkları günlük hayatta giyim kuşamda kullanmadıkları öğrenilmiştir. Bu söylem, Köçeklik geleneğinin Cumhuriyet öncesi döneme kadar gittiği düşüncesini de beraberinde getirmektedir.

Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular

Köçeklerin profesyonel anlamda danslarını sergilerken kullandıkları giyim kuşam tarzı ve enstrümanlar nelerdir? Sorusuna alınan cevaplar aşağıda görsellerle desteklenerek anlatılmaya çalışılmıştır.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

12 köçek ve terzilik yapan Hasan Ertan ile yapılan görüşme sonucunda: köçeklerin danslarını sergilerken kullandıkları giyim kuşam ve aksesuarlarının; Etek (carsa), beyaz gömlek, kuşak ve püsküllü kuşak, göbeklik, yelek, zilli kuşak, pantolon (içlik) olduğunu belirtmişlerdir. İlçelere göre göbekliklerin, eteklerin, kuşakların, yeleklerin şekli ve rengi değişmekte hatta bazı ilçelerdeki köçekler kostümlerinde yelek kullanmamaktadır. Kırmızı renkli etekler ince olduğundan dolayı Şenpazar ilçesinde carsa denilmektedir.

Köçeklerin kullandıkları kostümler dansa renk katmaktadır. Kırmızı, sarı, mavi, pembe, siyah, beyaz renkler kostümde tercih edilmektedir. Şehirlerde dans eden köçeklerin eteklerinin boyları uzun olduğunu, köy yerlerinde dans eden köçeklerin ise çamurdan dolayı etek boyları kısa olmakta ve etek boyları pantolon hizasında dikilmektedir.



Zilli Kuşak - Pantolon



Göbeklik Aksesuarı-Etek



Püsküllü Kuşak

Fotoğraf 2. Taşköprü İlçesi Köçek Ustası Kostümü

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

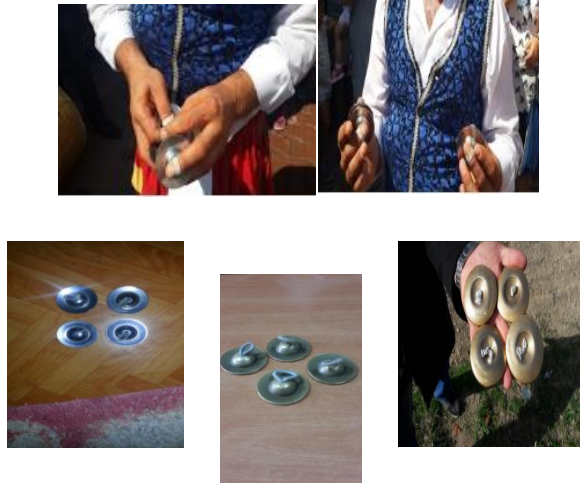


Fotoğraf 3. Şenpazar İlçesi Köçek Ustası Etek Dikimi, Etek ve Kuşak Modelleri



Fotoğraf 4. Göbeklik Aksesuarı Modeli

Köçeklerin danslarını sergilerken kullandıkları enstrümanlar nelerdir? sorusuna 12 kişide “zil” cevabını vermiştir.



Fotoğraf 5. Farklı Köçek Ustalarına Ait Zil Modelleri

Köçekler danslarını zil eşliğinde sergilerken, onlara eşlik eden sazandeler ise davul, kemane, zurna ile eşlik etmektedir. Köçeklerin gruplarında davul, zurna ve kemane ustaları bulunmaktadır. Düğünlerde davul enstrümanı sırası geldiğinde darbuka veya def gibi çalınmakta kemane ile birleşerek köçek icra edilen havada dansını sergilemektedir. Dansını icra ederken dinlenmek amacıyla veya düğüne renk katmak amacıyla davul ustaları ile birlikte icrası yapılan havalara söyleyerek eşlik etmektedir.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

Davul ustaları ellerindeki şimşir kaşık ile köçekle birlikte dans ederek beraber performanslarını sergilemektedirler. Kastamonu ilinde icralar, performanslar, enstrümanlar ilçeye göre farklılaşmakta veya değişmektedir. Gruptaki ustaların icra ettiklere köçek havalarına, bazı ilçelerde köçekler söyleyerek veya ellerindeki zillerle tempo tutarak ve ritme uyarak dans etmektedirler.



Fotoğraf 6. Köçek Ekiplerinde ve Köçek Ustaları Tarafından Kullanılan Enstrümanlar

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Aşağıda, köçeklerin profesyonel anlamda danslarını icra ederken kullandıkları özel figür ve koreografi var mıdır? Sorusuna verilen cevaplar yer almaktadır.

Profesyonel anlamda dans eden köçekler müziğin ritmine göre dans etmektedir. Doğaçlama hareketler kullanırken, ustalarından öğrendikleri hareketleri yapmaktadırlar. Kendi belirledikleri figürleri gösterileri sırasında da koreografi olarak kullanmaktadır. Köçeklerin koreografilerinde kullandıkları takla hareketi Kastamonu ilinde ilçeden ilçeye, köçekten köçeğe farklılık göstererek yapılmaktadır. Etek döndürmenin veya eteği paranın üstünden geçirme, damadın ayakkabısını silme hareketlerinin bir anlamı vardır.

Eski yıllarda çift olarak düğünlere katılan köçekler yöresel halk oyunları olan 'Sepetçioğlu' oyununu da izleyicilere sergilemişlerdir. Tek köçek olarak danslarını sergilediklerinden veya usta çırak ilişkisi ile günümüzü gelmediğinden 'Sepetçioğlu' oyunu köçeklerin koreografilerinde günümüzde olmamaktadır. Günümüzde köçeklikten davul ustalığına geçen kişiler tarafından veya bazı davul ustaları tarafından 'Sepetçioğlu' yöresel halk oyunlarından bazı farklılıklar olarak icrası yapılmaktadır. Köçeklerin performanslarına ve sahne şovlarına eşlik eden davul ustalarının da davul atma, davulu yere yatırma, baş üstüne alma, davulu davulun üstüne koyma gibi hareketleri vardır.

Yaşın ilerlemesi, sağlık sebepleri ile köprü hareketi ile yerden para alma figürü yerini, yan yatarak yerden para alma figürüne bırakmaktadır.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK



Fotoğraf 7. Davul Ustalarının Davul Enstrümanı İle Yaptıkları Figürler

Köçek ustalarının profesyonel anlamda danslarını sergilerken kullandıkları figürler ve yaptıkları hareketler;

1-Takla

2-Sırtı Damada Yaslama



Fotoğraf 8. Köçek Ustasının Sırtını Damada Yaslaması

3-Köprü Pozisyonunda Parayı Ağzı ile Yerden Alma



Fotoğraf 9. Köçek Ustalarının Köprü Pozisyonunda Parayı Yerden Almaları

4-Etek Döndürme



Fotoğraf 10. Köçek Ustasının Etek Döndürmesi

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

5-Belden, Kalçadan, Göbekten Kıvrırma



Fotoğraf 11. Köçek Ustalarının Belden, Kalçadan ve Göbekten Kıvrırmaları

6-Köçek ve Davul Ustasının Sırt Sırta Vermesi



Fotoğraf 12. Köçek ve Davul Ustasının Sırt Sırta Vermesi

7-Göbeklik Aksesuarını Ön Tarafa Atma ve Ön Tarafa Çift Ayak ile Zıplama



Fotoğraf 13. Köçek Ustalarının Göbeklik Aksesuarını Ön Tarafa Atması ve Ön tarafa Zıplamaları

8-Sağ Tarafa Yürüme

9-Etek ve Etek Ucu ile Paranın Üstünden Geçme



Fotoğraf 14. Köçek Ustasının Eteği ile Paranın Üstünden Geçmesi

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

9-Kolların Ters Yönde Hareket Ettirilerek Eksen Etrafında Dönüş Yapma



Fotoğraf 15. Köçek Ustalarının Kollarını Ters Yönde Hareket Ettirmeleri Eksen Etrafındaki Dönüşleri

10-Davul Ustasının Performanslarını Sergileyen İki Köçeğin Arasına Girmesi Köçeklerin Performanslarına Eşlik Etmesi

11-Köçek Ustalarından Birisinin Oturması Diğer Köçek Ustasının Ayakta Belden ve Kalçadan Kıvrma Yapması



Fotoğraf 16. Köçek Ustalarından Birisinin Oturması Diğer Köçek Ustasının Ayakta Belden ve Kalçadan Kıvrma Yapması

12-Köçek Ustasının Etek Ucu ile Damadın Ayakkabısını Silmesi



Fotoğraf 17. Köçek Ustasının Etek Ucu ile Damadın Ayakkabısını Silmesi

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

13-Ağız ve Alın Yardımı ile Yerdeki Paraların Alınması



Fotoğraf 18. Köçek ve Davul Ustalarının Ağız ve Alın Yardımı ile Yerdeki Paraları Almaları

14-Ayağı Çapraz Basarak Dönüş Yapma

15-Sağ Tarafa Zıplama

16-İki Köçeğin Yerde Oturması ve Sırt Sırta Vermesi

17-Köçek Ustasına İkram Edilen İçeceği İçmesi

18-Köçek ve Davul Ustasının Karşılıklı Gelmesi ve Aynı Sürede Birlikte Dönmeleri



Fotoğraf 19. Köçek ve Davul Ustasının Karşılıklı Gelmesi ve Aynı Sürede Birlikte Dönmeleri

19-Köçek Ustasının Ekseni Etrafında Dönüş Yapması ve Oturması



Fotoğraf 20. Köçek Ustasının Ekseni Etrafında Dönüş Yapması ve Oturması

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

20-Köçek Ustasının Ekip Başına Performansı İçin Verilmiş Olan Parayı Vermesi



Fotoğraf 21. Köçek Ustasının Ekip Başına Performansı İçin Verilmiş Olan Parayı Vermesi ve Ekip Başının Parayı Köçek Ustasından Alması

21-Kol, Bel ve Kalça ile Daire Yapma



Fotoğraf 22. Köçek Ustasının Kol ve Bel, Kalça ile Daire Yapması

22- Ön Tarafa ve Arka Tarafa Yürüme



Fotoğraf 23. Köçek Ustalarının Ön Tarafa ve Arka Tarafa Yürümeleri

23-İki Ayağı Birlikte Sağ ve Sol Tarafa Çevirme

24- Köçek Ustalarının Gelin Arabasının Önüne Yatması

Sonuç ve Öneriler

Gösteri sanatlarının en renkli dansçıları; Kastamonu Köçekleri konulu araştırmada, usta çırak ilişkisi ile profesyonel olarak mesleklerini sergileyen köçek ustaları ve babadan oğula devraldığı mesleği yıllardır yapan Terzi Hasan Ertan ile yapılan görüşmelerde elde edilen sonuçlar aşağıda maddeler halinde verilmiştir.

1. Kastamonu ilindeki köçeklik mesleği 7'li yaşlarda mesleği tanıma, düğünlerde oynama ve yeteneğini fark etme ve hobi olarak başlamaktadır. Köçek ustaları profesyonel anlamda 9, 12, 13, 15,16, 23 ve 24, 25 yaşlarında profesyonel anlamda dans ederek köçeklik mesleğini yapmaya başlamışlardır.

2. Kastamonu ilindeki köçeklik mesleği babadan oğula veya ustadan çırak ilişkisi nesilden nesille, kuşaktan kuşağa devam etmektedir. Bu köçekler günümüzde farklı gruplarda veya ustaları ile aynı gruplarda dans ederek veya kemane, davul ve zurna ustalığı yaparak performanslarını ve icralarını sergilemektedirler. Günümüzdeki köçeklerin çocukları köçeklik mesleğine ilgi duymamakta veya maddi unsur ön planda tutularak farklı mesleklere yönelmektedirler.

Günümüzde köçeklik mesleğini profesyonel anlamda sergileyen kişilerin sayıları az olduğundan, çırak yetişmediğinden ve eskisi gibi mesleklerinin rağbet görmediğinden Kastamonu ilindeki köçeklik mesleği günümüzde unutulma tehlikesi ile karşı karşıyadır.

3. Köçeklerin danslarını icra ederken kullandıkları enstrüman zildir. Davul, kemane, zurna eşliğinde icra edilen havalarda köçek dans etmektedir. Köçeklerin gruplarında davul, zurna ve kemane ustaları bulunmaktadır. Düğünlerde davul enstrümanı sırası geldiğinde darbuka veya def gibi çalınmakta kemane ile birleşerek köçek icra edilen havada dansını sergilemektedir. Dansını icra ederken dinlenmek amacıyla veya düğüne renk katmak amacıyla davul ustaları ile birlikte icrası yapılan havalara söyleyerek eşlik etmektedir.

Davul ustaları ellerindeki şımşır kaşık ile köçekle birlikte dans ederek beraber performanslarını sergilemektedirler. Kastamonu ilinde icralar, performanslar, enstrümanlar ilçeye göre farklılaşmakta veya değişmektedir. Gruptaki ustaların çalmış oldukları köçek havalarına, bazı ilçelerde köçekler söyleyerek veya ellerindeki zillerle tempo tutarak ve ritme uyarak dans etmektedirler. Köçek ustaları giyim -kuşam veya kostümlerine pantolon, yelek, etek, beyaz gömlek ve göbeklik, (peşkür) kuşak (püskül, şal) ve zilli kuşak olarak belirtmektedirler. İlçelere göre göbeklilerin, eteklerin, kuşakların, yeleklerin şekli ve rengi değişmekte hatta bazı ilçelerdeki köçekler kostümlerinde yelek kullanmamaktadır. Kırmızı renkli etekler ince olduğundan dolayı Şenpazar ilçesinde carsa denilmektedir.

Köçeklerin kullandıkları kostümler dansa renk katmaktadır. Kırmızı, sarı, mavi, pembe, siyah, beyaz

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

renkler kostümde tercih edilmektedir. Şehirlerde dans eden köçeklerin eteklerinin boyları uzun olduğunu, köy yerlerinde dans eden köçeklerin ise çamurdan dolayı etek boyları kısa olmakta ve etek boyları pantolon hizasında dikilmektedir.

4. Profesyonel anlamda dans eden köçekler havanın ritmine göre dans etmektedir. Doğaçlama hareketler kullanırken, ustalarından öğrendikleri hareketleri yapmaktadırlar. Kendi belirledikleri figürleri gösterileri sırasında da koreografi olarak kullanmaktadır. Köçeklerin koreografilerinde kullandıkları takla hareketi Kastamonu ilinde ilçeden ilçeye, köçekten köçeğe farklılık göstererek yapılmamaktadır. Etek döndürmenin veya eteği paranın üstünden geçirme, damadın ayakkabısını silme hareketlerinin bir anlamı vardır.

Eski yıllarda çift olarak düğünlere katılan köçekler yöresel halk oyunları olan 'Sepetçioğlu' oyununu da izleyicilere sergilemişlerdir. Tek köçek olarak danslarını sergilediklerinden veya usta çırak ilişkisi ile günümüzü gelmediğinden 'Sepetçioğlu' oyunu köçeklerin koreografilerinde günümüzde olmamaktadır. Günümüzde köçeklikten davul ustalığına geçen kişiler tarafından veya bazı davul ustaları tarafından 'Sepetçioğlu' yöresel halk oyunlarından bazı farklılıklar olarak icrası yapılmaktadır. Köçeklerin performanslarına ve sahne şovlarına eşlik eden davul ustalarının da davul atma, davulu yere yatırma, baş üstüne alma, davulu davulun üstüne koyma gibi hareketleri vardır.

Yaşın ilerlemesi, sağlık sebepleri ile köprü hareketi ile yerden para alma figürü yerini, yan yatarak yerden para alma figürüne bırakmaktadır.

Bu sonuçlar ışığında aşağıdaki önerilere yer verilebilir.

1. Kastamonu'da hakim olan köçeklik kültürünün tarihi, müzik tarihi ve sahne sanatları araştırmacıları tarafından araştırılmalıdır.
2. Köçeklerin profesyonel anlamda sergiledikleri dansın ve koreografinin gelecek nesillere aktarılması için bir dernek yapısı oluşturulmalıdır.
3. Akademik düzeyde eğitim veren okullarda köçek dansları ile ilgili çalışma yapılarak, köçeklerin profesyonelce sergiledikleri performans dansının hareket notasyonu yazılmalıdır.
4. Kastamonu İline gelen yerli ve yabancı turistlere köçeklik kültürünün tanıtımı yoluna gidilmelidir.
5. Kültür Bakanlıkları tarafından Kastamonu'daki köçeklik mesleğini profesyonel anlamda sergileyen ve yöresel köçek havalarının icrasını yapan mahalli sanatçılara sahip çıkılmalıdır.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

Referanslar

- Atlı, Sagıp. (2011). "Kastamonu Masallarında İnanç ve Adetler" *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi Prof. Dr. Mahmut Kaplan Armağan Sayısı*, 9 (2): 390-406.
- Başaran, Selman. (2009). "Karagöz Oyununda Çengi Kıyafeti" *ACTA TURCICA Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi Türk Kültüründe Terzilik*, 1 (2/2): 107-130.
- Büyüköztürk Şener, Ebru Kılıç Çakmak. (2015). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çolakoglu, Gözde. (2010). "Toplumsal Cinsiyet Teorisi Bağlamında Osmanlı-Türk Musikisi İcra Mekânlarının Kadın İcracılar Üzerindeki Etkisi" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (14): 181.
- Erkan, Serkan. (2011). "Köçek Tîpinin Uluslararası Kökeni Üzerine Bir Deneme" *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 18 (1): 223-240.
- Erdoğan, Ata. (1992). *İlimiz Kastamonu ve Karadeniz Bölgesi*. Ankara: Yıldız Matbaacılık.
- Kurt, Berna. (2007). "Dansçı Erkeğe Yönelik Ön Yargılı Bakışın 'Sinop Köçekleri' Örneği Üzerinden İncelenmesi" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.
- Kadıoğlu, İdris. (2012). "Lebib Divanı'nda Musiki Terimleri ve Bir 'Gazel-i Ferah-Saz', *Turkish Studies*, 7/3: 1575-1592.
- Tuncel, Ufuk. (1999). "Köçeklik Geleneği" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.
- Uzun, Hülya. (2011). "Köçekçelerin Müzik Yapısı" *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (1): 107-112.

Diskografi

- "Taşköprü Davul Zurna Ekibi". (16.10.2016). Kişisel Alan Kaydı. Taşköprü, Kastamonu: Türkiye.
- (28.08.2016). Kişisel Alan Kaydı. Şenpazar, Kastamonu: Türkiye.
- (21.08.2016). Kişisel Alan Kaydı. Güllü Mahallesi, Şenpazar, Kastamonu: Türkiye.
- (21.08.2016). Kişisel Alan Kaydı. Şenpazar, Kastamonu: Türkiye.
- (07.10.2016). Kişisel Alan Kaydı. Şenpazar, Kastamonu: Türkiye.

Zehra DİNÇER & Nilgün SAZAK

“Fehmi ÇILBIR’ ın Düğünü”. (27.08.2016). Kişisel Alan Kaydı. Azdavay, Kastamonu: Türkiye.

“Cide Sarı Yazma Davul Zurna Ekibi”. (21.08.2016). Kişisel Alan Kaydı. Şenpazar, Kastamonu: Türkiye.

“Kemaneci Murat ve Ekibi”. (28.08.2016). Kişisel Alan Kaydı. Cide, Kastamonu: Türkiye

(28.08.2016). Kişisel Alan Kaydı. Cide, Kastamonu: Türkiye

“İnebolulu Öz Kardeşler Davul Zurna ve Kemane Ekibi”. (19.08.2016). Kişisel Alan Kaydı. Bozkurt- Abana, Kastamonu: Türkiye.

Refik İMRANİ

SÜMER KİL TABLOLAR ÜZERİNDE MÜZİSYEN VE DANSÇILARIN RESİMLERİ

HANGİ KÜLTÜRE AİTTİR

Refik İMRANİ¹
rafik_huseyn@yahoo.com

Abstract

Which Culture Owns the Pictures of Musicians and Dancers on Sumerian Clay Tablets

Who is the Sumerians and in which ethnic institution belongs the Sumerian culture was the subject of great discussion among the scientists and today also. We would not be wrong if we say that the clay or rock paintings are most significant among the all Sumer resources.

As these paintings clearly demonstrate the background of dance or the character of the musical instruments and as shown in which the certain national culture it being and with the proving to whom belongs these paintings, on this basic we can study our music history. We can achieve interesting results if we investigate it by the way of EtnomuzoPsychology aspects, in what we have a large number of pictures of Sumerian musicians and dancers. First, what is the scientific field of psychology EtnomuzoPsychology Our research it first, and then it seems more logical to study of the Sumerian musician, musical instruments and the types of dance which were played by dancers.

Etnomuzo Psychology provides us to investigate ethnic culture on the music psychological aspects. Every nation has used different music instruments to create traditional art varieties and dance types in order to develop its cultural all long history. As there were common values between cultures, at the same time the various fields are also available. From this perspective, each ethnic institutions or people's has its own private national music culture and dances that, all each one of them express the historical past of the people and their lifestyle in therewithal. As an example, we can show the Caucasian dance and minstrel (ashyg) culture. These dances, music culture unique are belonging to the Caucasian region only in the Eastern world. The types of Black Sea dance and music are belonging to Black Sea region; Mexico, China and Indian dance and music culture belongs to themselves. In this respect, in our presentation we will talk clearly about the ancient Turkish music culture with the language of Sumer pictures.

Keywords: Music, Dance culture, People (folk), Caucasia, Black Sea.

¹ Kafkas Üniversitesi, Kars

Refik İMRANI

Giriş

Her bir halkın bilim adamları kendi milletinin tarihini çalıştığı ilmi alanlar yönünden araştırmaya çalışmışlardır. Tarihçiler tarih, arkeologlar arkeoloji kazıntılardan bulunmuş eşyalar vb. şeyler, bilim adamları da çalıştıkları kendi bilim alanları yönünden araştırmalar yapmışlardır. Bu bakımdan tarih araştırmaları alanlarında değerli işlerle yavaşık istenilen kadar da yanlış teoriler temelinde kitaplar yapılmıştır. Son 300 yılda tarih hatta bazı kudretli devletler tarafından siyasi amaçlara hizmet etmek isteğine yöneltilmiştir. Bunu eski dönemi Orta çağlar tarihine ait dünya halklarının tarihinde, kültür tarihinde de izlemek olur. Misal olarak basit örneklerden ikisini gösterelim. Ermeni adlandırdığımız Hay'lar eski dönemlerde Kafkasya'da yaşamadığı halinde çağdaş tarihi belgelerde, kitaplarda eski ismi Ermeniye-Aran olan Türklerin vatanı olmuş (Kafkas Albaniyası (Arnavutlar)) Ermenistan Hayların, yani Ermenilerin yurdu, vatanı gibi gösteriliyor veya kadim Sümerler'in kimliği araştırmalarda (Türk bilim adamları dışında) ya yahudilere, ya araplara, ya da onların dili farklı etnik kavimler'e bağlanılıyor. Böyle tarihi kaynaklar istenilen kadardır. Tarihi, kültür tarihini doğru yazmak sonuçta dünya çapında insanlığa hizmet etmiş olur. Yazılı kaynaklara göre Dünya fırtınasından sonra "Tarih Sümerlerde başlıyor" diyen S.Kramer Tarih'in ve kültür tarihinin nereden başladığına işaret ediyor. Bu bakımdan Sümerlerin kim olması, Sümer kültürünün hangi etnik kuruma ait olmasının doğru olarak ortaya çıkarılması çok önemlidir. Bu konu çağdaş dönemde de bilim adamları arasında tartışma konusudur.

Yöntem

Bu çalışma betimsel bir nitelik taşımaktadır. Çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmada bildirinin konu başlığı doğrultusunda Sümer kil tabletler, vazolar, resimler vb. kaynaklar taranmış, bu tarama sonucunda Sümer müzik kültürü; müzik aletlerin ve dansların etnomüzikopsikoloji, müzik aletleri tarihi ve teknolojisi alanında araştırılarak hangi kültüre ait olması belirtilmiştir.

Sümer döneminden kalmış kaynaklar içeriğinde en önemlisi kil tabletler veya kaya üstü resimlerdir desek yanılmayız. Çünkü resimlerde olan şekiller net olarak dansın veya icra olunan müzik aletinin karakterini ve hangi milli kültüre ait olduğunu gösterdiği için bu resimlerin kimin, hangi kültüre ait olduğunu ispatlamakla biz kendi müzik tarihimizin hangi tarihi döneme dayandığını öğrene biliriz. Elimizde olan 161'den fazla Sümer müzisyenlerinin ve dansçıların resimlerini 'Etnomuzopsikoloji' yönünden araştırırken ilginç sonuçlar elde edebiliriz. Etnomüzikopsikolojik bilim alanı etnik kültürü müzik psikolojisi yönden araştırılmasını sağlar. Her bir halk tarih boyu kendi kültürünü geliştirdiği zaman geleneksel sanat çeşitlerini, dans türlerini yaratmış ve bu yönde farklı müzik aletlerini kullanmışlar. Kültürler arasında ortak değerler olduğu gibi, farklı alanlar da mevcuttur. Bu bakımdan her bir etnik kurumun veya halkın kendi, özel milli müzik kültürü, dansları vardır ki, bunların her biri

Refik İMRANI

halkın tarihi geçmişi, yaşamış olduğu hayat tarzını ifade ediyor. Örnek olarak Kafkas danslarını veya âşık sanatını göstereyim. Bu danslar ve müzik sanat türleri Doğu dünyasında tekçe Kafkas yöresine aittir. Karadeniz dans ve müzik türleri Karadeniz bölgesinin, Meksika, Çin, Hint dans ve müzikleri de onların bölgelerine ait olan sanat türleridir. Bu bakımdan Sümer resimlerinde olan resimlerin dili ile biz Sümer danslarının, müzik aletlerinin hangi milli kültüre ait olduğunu izleye biliriz. Sümer müzik kültürünün izi ile biz Sümer tarihini etnomüzikopsikolojik alandan araştırmaya başladık ve Sümer kültürünün yüzde yüz Türk halklarının, hususile de Kafkas kültürü ile sıkı şekilde bağlı olduğunu ortaya çıkardık.

Bulgular

Bu araştırmanın verileri Sümer kil tabletler ve müzikçilerin resimlerinden oluşmaktadır. Sümer resimlerinde bulunan geleneksel âşık sanatı, saz, def ve Doğu dans türlerinin etnomüzikopsikoloji alanında araştırılarak hangi kültüre ait olması belirlenmiştir.

Dünyada en eski tarih; Mu kıtası, Altay, İran'ın Türkler yaşadığı Batı bölgesi, Türkistan, Orta Asya, Kafkasya arazileri olmuştur. Bu bakımdan Türklerin tarihi bu araziler üzere araştırılmış ve elde edilen veriler belirlenmiştir. Türk halklarının eski soylarından olan Oğuz Türk boyuna mensup Karapapak-Terekemelerin tarihi de bu bölgeler üzerinde araştırılmıştır. Biz Karapapakların tarihini etnografi, müzik psikolojisi ve teorisi, etnomüzikopsikolojisinden, Sümer destan, hikâyelerinden öğrenmeye çalıştık.

Karapapak Türklerinin yaratmış olduğu Geleneksel Âşık sanatı, saz icracılık teknikleri, halay ve diğer dans türleri eski zamanlardan çağdaş döneme kadar kendi varlığını olduğu gibi koruyup saklamıştır. Karapapakların müzik ve dans kültürü Sümerlerden de önce olan bir kültür olduğu için o, dünya kültürünün yaratılışında en önemli yeri tutmuştur.

Sümer Karabaşları ile Oğuz Karabaşları: Tarihi ve Sosyal Hayat Benzerlikleri

Sümer arazilerine göç etmiş Türk kökenli Kassiler'in, Deylemanlar'ın, Karabaşlar dediğimiz Oğuz-Karapapaklar'ın hele M.Ö. VI-IV binyıllarda büyük kültür geleneği olduğunu ve onların kendilerini karabaş adlandırdıkları kaynaklardan bellidir. Oğuzlar-Karapapaklar, rus kelimesi olan 'papak' sözünün ortaya çıkmasından çok önce kendilerini 'karabaş' adlandırdılar. Karapapaklar Dede Korkut soyundan olan Oğuzlardır. Bunu net olarak söyleyebiliriz. Oğuzlar da kendilerini karabaş olarak adlandırıyorlar. Dede Korkut destanını okumuş her bir insan Dede Korkutun ve destan kahramanlarının kendilerini karabaş olarak adlandırdığını görebilir. Mühürrem Ergin'in Dede Korkut -1 kitabında tüm boylarda 'Kara başum kurban olsun ogul sana', 'gelin sana', 'bu gün sana' vb, deyimlerle rastlanıyoruz (Ergin, 2014: 89, 195, 139). Destanda çok sayıda 'Kara dağı aşıp gelmek'

Refik İMRANI

sözü geçiyor ve Kara dağ ile bağlı başka sözlerin de kullanılması onu ispatlıyor ki, Türk kavımının aksakkalı ve geleneksel âşık sanatında âşıkların Dedesi olan Dede Korkut'un mensup olduğu soy da Sümer'den geri, dede baba yurdu olan Kafkas'a, Derbent'e, Tebriz'e, Trabzon'a, Borçalı-İran Azerbaycanı'na ve Borçalı-Tiflis'e, Ermeniye'ye ve başka arazilere dönerek başına gelen hadiseleri destandaki boylara göre ayarlayıp söylemiştir. Hadiseleri söyleyen Dede Korkut çağdaş dönemde âşıkların destan söylemelerinde olduğu gibi "Gördi kim bilinde kopuzu var. Çıkarıp eline aldı, soylamış, görelüm hanum ne söylemiş". Dede Korkut destanının D268² parçasında kopuzun mükaddesliyini gösteren faktörlerden biri de söylenilen şu fıkırdır. "Gördi-kim elinde kopuz var, aydur: Mere kâfir Dedem Korkut kopuzu hörmetine çalmadum didi, eger elünde kopuz olmasay-idi **ağam** başı-y-içün seni iki para kılur-idüm didi. Çekdi kopuzu elinden aldı. *Oğlan burda soylamış görelüm hanum ne soylamış:*" Destanda Dede Korkut'un saz çalıp söylemesi hakkında şöyle denir: "Dedem Korkut gelüben boy boyladı soy soyladı, bu Oğuz-name Yigenegün olsun didi" (Ergin, 2014: 231, 206).

Gösterilen örnekleri çağdaş dönem Âşık sanatı ile karşılaştırsak 5000 yıldan çok geçen zaman içerisinde geleneksel Âşık sanatı destan yaratıcılığında söylenilen deyim formunun değişmediğini izleyebiliriz. Âşık meclislerinde destan söyleyen âşıkların hepsi, ister İran âşıklarının, ister Azerbaycan, isrerse de Borçalı, Derbent, Karapapak, Kars, Çıldır vb. âşıklar destan söylerken aynı şekilde söylerler. Mesela Âşık Karib, Aslı ve Kerem vb. destanlarda âşıklar hikayeyi veya rivayeti danışıp bitirdikten sonra sazı eline alarak böyle söylerler. "Kerem sazı çıkarıp eline aldı, söylemiş, görelim ne söylemiş veya Âşık Karib meclise girdiğinde sazı eline alıp bunu söylemiş, görelim ne söylemiş"sözünden sonra 72 klasik âşık havaları üzerinde destanın hadiselerini güzel sesle okurlar. Dede Korkut'un ozanların ozanı, âşıkların Dedesi-üstadı olması tüm araştırmalarda ispatlanmıştır.

Dede Korkut destanında Koyun besiciliği, özellikle de kara koyun yetiştirilmesi ile ilgili bilgiler vardır. Ergin'in eserinde (Ergin, 2014: 205) kara koyunla ilgili bu satırlar vardır:

Kara ilüm koyunını yüklü kodum

Koç-mıdur koyum-mıdur anı bilsem

Kaytabanun mayasını yüklü kodun ner oldu

Kara ilde koyununu yüklü kodun koç oldu (Ergin, 2014: 206)

Destanda kara koç, Yeraltı dünya (kara dünya) ve Melik adlarının denilmesi (D248)çocukluktan duyduğumuz Melik Memmet (Mehemmet) nağilının olmasına da ışık saçıyor. Bu nağıl Sümer

² D268, D248 vb. Mühürrem Ergin'in *Dede Korkut -1* kitabı 2014, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları eserinde Dede Korkut destanının orijinal metninin sıra nömreleridir.

Refik İMRANI

döneminde de olmuştur. Bu faktörler ispatlıyor ki, Sümer ve Dede Korkut destanlarının ortak folklor örnekleri olmuştur. Bu ortak örnekleri yaşatan Sümer karabaşları ile Oğuz karabaşlarıdır. Karabaş-Karapapak dialektinde olan ortak sözlerden; öleyim, atası-y-ile, anası-y-ile, urvadtı (D250), varayım, varayım-mı vb. çok sayılı sözleri gösterebiliriz. Aynı zamanda en önemli meselelerden biri Sümerlerle Oğuzların yaşamış oldukları coğrafi mekanda da ortak şehir adları vardır. Önce Sümerler'in Deylemandan göç ettiklerini dikkata almamız gerekiyor, sonra ise Sümerlerin kendilerini karabaşlar olarak adlandırması ve uzun yıllar karabaş soyundan olan Lulubiler'in, Qutiler'in Kassitler'in, Elamlar'ın Sümer'de hakimiyette olmaları ve onların o topraklarda yaşamaları Sümer ve Oğuz geleneksel kültürünün aynı kaynaktan doğduğunu ortaya koymuş olur. Bu faktörlere Dede Korkut destanının(D67: 116)"Kam Pürenün oğlu Bamsı Beyrek boyu"nda Kam Gam oğlu Han Bayandır yirinden turmuş-idi. Kara yirün üstüne ağ banivin dikdürmüş-idi. Burada Bamsı Beyregın Kam, Gam olması mantık olarak yüze çıkıyor, aynı zamanda Agban-Alban, yani Kafkas Albaniyasında evini dikdirmesi bu illerde Oğuzların-karabaşların yaşamış olduğunu ispatlıyor. Destanın iki yerindeNagâhanın adı çekiliyor (Ergin, 2014: 121, 207). Destanın diğer boyunda Sümer şehiri gibi tarihte adı geçen Terke'nin³ adı söyleniliyor. "Tereke" sözü de bilim adamlarının yazdığı Terek nehri ve ya koyunculukla, aynı zamanda hayvancılıkla uğraşan Türk elinin yaylaya, kışlağa göç etmesi peşesinden yarandığı fikirlerle alakası yoktur. Adlarını söylediğimiz Terek, Terekeme sözleri de kendi adını Sümerlerde yaşamış Karapapakların "Terke" şehrinin adından almıştır. Eski ve Pehlevi alfabe ile yazıda bu söz "Terke" olarak yazılar okunduklarında "Tereke" gibi okunur. Terke-Tereke-Terekeme veya Terke-Terek nehri adı böyle yer almıştır. Destanda "Terke" şehrinin adı böyle geçiyor(Ergin 2014: 195).

Alça kanun yir yüzine tökeyin-mi

Kara başun Terkiye aşayın-mı

Önce Nagâhan hakkında bilgi verelim. Nağahan-Nağade aynı şehir adı olup İranın Batı bölgesinde, Batı Azerbaycan'da, eskiden Aratta devletinin Merkezi olan Nagâde şehridir ki, bu şehir Karapapakların ana yurdu olarak tanınır.

Şiirde Kara başum Terkiye(veya Terekiye-İ.R.) aşayın-mı" fikri o demek ki, Terkiye-Terekiye gedelim mi? Bildiğimiz gibi Karapapaklar tüm zamanlar koyunculuk, hayvancılık ve tarımla-uğraştıkları için onlara"Terekeme" de denilmektedir. Aslında Terekemelerin eski soyu Tereke'den geldikleri için adlarını da kendi şehirlerinden almışlardır.

³ Terke-Tereke (Terka) Mesopotamya'da 'Mar'dan 70 km aralıkda olan şehir adıdır.

Refik İMRANI

Sümer döneminde mevcut olan müzik kültürü ile ilgili kil tabletler, vazolar üzerinde 161 şekil arasında tüm müzik aletleri icracılarının, dansçıların resimleri vardır. Bunların arasında Karapapak, Azerbaycan Türklerinin kullandığı saz'ın, def'in, tar'ın, tenbur'un, kemança'nın, lira (çeng'in), okuyan şancıların ve Kafkas dans oynayanların şekilleri ilginçliği daha çok çekti. Bu müzik aletlerinin kuruluş formu, sinede tutuluşu, enstrümanın akort yapımı türü çağdaş dönemde aynı şekilde olması bu müzik aletlerinin ve icra tekniklerinin Azerbaycan Türk müzik kültürü ile ilgili olmasını ortaya çıkarmış oldu. Sümer müzisyenlerinin giyimleri, başlarına kuzu derisinden dikilmiş başlığın (papağın) koyulması geleneksel olarak çağdaş dönemde de olduğu gibi kalmıştır. Sümerlerde mevcut sazın perde kuruluşunun ses dizisi araştırılırken onun 're, mi, fa, sol, la, si bemol, do, re' şeklinde olması önemli bir meseleye, Sümerlerde müzik dizilerinin hangi şekilde olmasına ışık salmış oldu. Kadim sazın kolundaki perde kuruluşu aynı ile çağdaş dönemde Azerbaycanda 'Şur', Türkiye de ise 'Hüseyni' dizisine uyku olduğunu gösterdi. Eski Lira müzik aletinin de tellerinin Hüseyni dizisine tuş geldiğini araştırdıktan sonra müzikoloji alanında ilk defa olarak Sümerlerde kullanılmış müziklerin makamsal diziler temelinde olması gibi çok önemli bir meseleye ışık saldı. Bu teorisinin temelinde Batı müzikolog ve Sümerologların yapmış ve ortaya çıkarmış oldukları verilerden farklı olarak Sümerlerde kullanılan 7 makamsal dizilerin ses frekansları, aralıkları bulunmuş oldu. Bu dizilerin hepsinin yüzde yüz çağdaş dönem Azerbaycan diatonik makamsal dizileri ile aynı şekilde olmasını ortaya çıkardı. Aşağıdaki şekil Cemdet-Nasr medeniyetine, Sümer dönemine ait olup Şibanibe'den bulunmuş vazo şeklinde olan mühüredir. Irak müzesinde saklanılmaktadır.

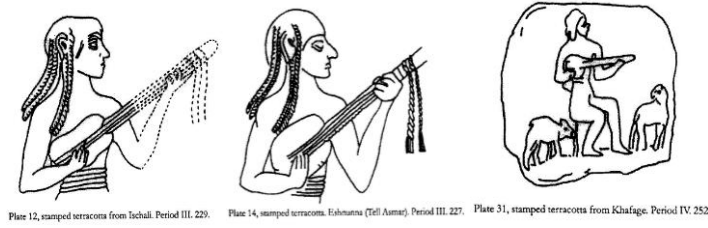


Şekil 1. M.Ö. III binyıla ait Vazo. Karapapak Saz icraçısı 'Cemdet-Nasr medeniyeti'

Şekil 1'de başında Karapapakların genellikle kullanmış oldukları kara papak, omuzunda ise Karapapakların sazı gösterilmiştir. Sazın kuruluş şekli Azerbaycan'da, İran Azerbaycan'ında, Borçalı'da, Kars'da Âşık Şenliğin kullanmış olduğu sazın aynısıdır.

Sümer döneminde müzik icracılarının geleneksel sanat türlerinin olması faktörlerine musiki sanatçıların şekillerinde izleyelim.

Refik İMRANİ



Şekil 2. Şekiller M.Ö. 2500-2000 yıllara aittir (Dumbrill,1998: 35).

Araştırmacıların fikrine göre solda birinci müzisyen gitar icracısıdır, ikinci müzisyen tar, üçüncü müzisyen ise saz icracılarıdır. Saz icracısı bayandır ve o, köyde kuzuların yanında saz çalıyordu. Araştırmalara göre bayan saz icracıları yalnız Karapapak bayanları arasında olmuştur.



Şekil 3. Soldaki resim Urm'yeli Âşık Dehkan. Sağda Sümer şekli M.Ö. 2500 yıllara aittir (Dumbrill, 1998: 35)

Şekil 3'de sol tarafta ünlü Urmiyeli Karapapak Âşık sanatçısı Âşık Dehkan saz icra ederken, sağ tarafta ise Sümer saz sanatçısının resimlerini görüyoruz. Onların saz icra teknikleri geleneği ve başlarına koymuş oldukları karapapakları'nın dikiliş şekilleri de aynıdır.



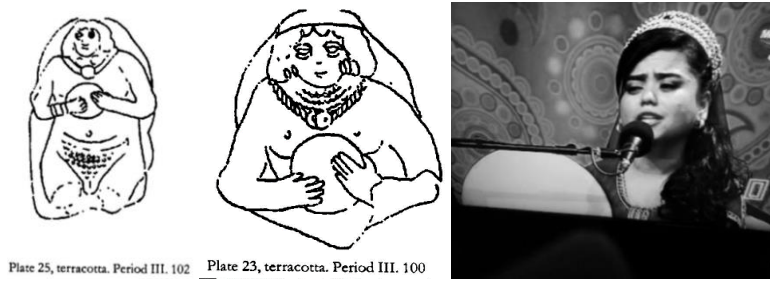
Şekil 4. Soldaki resim Sulduz Karapapak. M.Ö.2500-2000 yıllar Sümer Âşıkları (Dumbrill,1998: 36)

Şekil 4'de sol tarafta Sulduzlu Karapapak Âşıklarını, sağ tarafta ise Sümer Âşıklarını görüyoruz. Soldaki şekilde ortada duran saz icracısının başındaki kara papağın dikilişi cüra (küçük) sazı çalan Sümer Âşığının (ortadaki) kara papağı ile aynıdır. Solda kaval çalan âşığın papağının şekli de sağdaki tar çalanın papağı ile aynıdır.

Sümer dönemi musiki tarihi araştırmaları o dönemde geleneksel Türk sanat müziğinin, muğam-makam sanatının olmasını da gösterdi. Hem makamların dizilerinin bulunması, hem de elde

Refik İMRANI

ettiğimiz Sümer şekilleri bunu tastik etmektedir. İlginç olan şu ki, muğam okuyanlar Azerbaycan sanat müziğinde geleneksel olarak kendilerine def icra etmekle eşlik yaparlar. Tecrübede tar çalabilen hanendeler (okuyanlar-İ.R.) kendilerine tarla da bazı zamanlarda eşlik yapmışlardır. Azerbaycanın tanınmış muğam icraçılarından Gulu Asgerovu örnek olarak göstere biliriz. Bayan muğam icraçıları ise kendilerine hep zaman defle eşlik yaparlar. Çağdaş dönemdeki gibi Sümer döneminde de aynı şekilde sanat müziği olmuştur. Aşağıda Mugam-Makam bayan icracılarının şekillerini görüyoruz. Onların def tutmaları, okuma türü, oturuşları, hatta yüz benzerlikleri de vardır. Sağdaki resimdeki makam icracısı Bakü'de yapılmış olan 'Mugam festivali' adaylarından biridir. Soldaki resimler ise M.Ö. 2500 yılda olan Sümer müzisyenleridir.



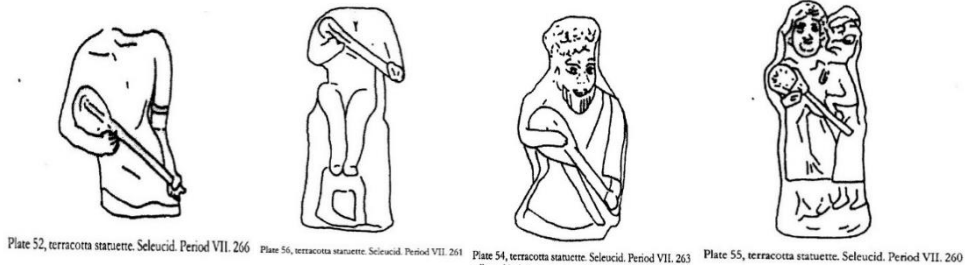
Şekil 5. M.Ö. 2500-2000 yıllara ait Sümer müzisyenleri (Dumbrill,1998: 37) ve Bakü Mugam yarışması icracısı Karabağın başkenti Şuşanın hanendelik sanatından Firidun Şuşinskiyazıyor ki, "... Harrat Gulu'nun okulunda okumak türleri böyle bir tarza ve geleneksel kurallara uykun yapıları; Hanende dizi üstde oturub okuyardı. Onlar defi çok güzel icra eder, okuyarken terpenmez, bazan da gözlerini yumardılar" (Şuşinski, 1970: 23,24).

Sümer'de erkek müzikçiler arasında da Mugam-Makam sanat müziği icracıları olmuştur. Aşağıdaki şekillerden gördüğümüz gibi onların da başlarına koymuş oldukları kara papakların modeli bir az farklılığı ile aynı şekildedir. Sağda olan şekildeki makam icracısı Bakü'de yapılmış olan 'Mugam Festivali' adaylarından biridir. Soldaki şekiller ise M.Ö. 2500 yıl tarihi olan Sümer müzisyenleridir. Onların icra türü ve yüzleri de bir birlerine benzer.

Refik İMRANİ

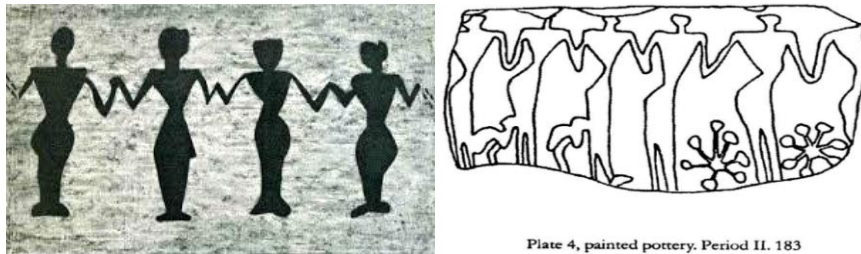


Şekil 6. M.Ö. 2500 yıllara ait Sümer müzisyenleri (Dumbrill, 1998: 37) ve Bakü Mugam yarışması icracısı Sümer resimleri arasında dikkatimizi çeken ve çok ilginç odur ki, 10 saz icracısının sazı akort etme şekli de gösterilmiştir. Biz 4 müzisyenin şeklini veriyoruz. Şekil 7 de bayan ve erkek saz icracılarının sazı akort yapması türü gösterilmiştir. M.Ö. I binyıllara ait olan bu resimlerde gösterilen sazın akort edilme kuralları çağdaş dönemde de aynıdır.



Şekil 7. M.Ö. 1200-1000 yıllara ait Sümer Saz icracılarının sazı akort etme türü (Dumbrill, 1998: 38)

Sümerlerin ve o dönemden önce Karapapak-Türklerinin zengin, farklı çeşitli yallı, halay ve meyşet dans türleri olmuştur. Bu dans türlerinden yalnız bir kısmını gösteriyoruz. M.Ö. VI-IV minyıllara ve 3500-1000 yıllara dayanan Sümer resimlerinde, çağdaş dönemde Azerbaycan'ın Nahçıvan bölgesinde, Türkiye'nin Kars, Iğdır, Ardahan ve diğer bölgelerinde icra edilen halayların hareketlerinin aynı türde olmasını aşağıdaki şekillerden görebiliriz. Şekil 8'de kibar cemiyete ait bayanların halay, yallı dansları gösterilmiştir.



Şekil 8. Soldaki şekil M.Ö. VI-IV binyıllara, sağdaki şekil ise M.Ö.3500 yılı aittir (Dumbrill,1998: 38)

Refik İMRANI

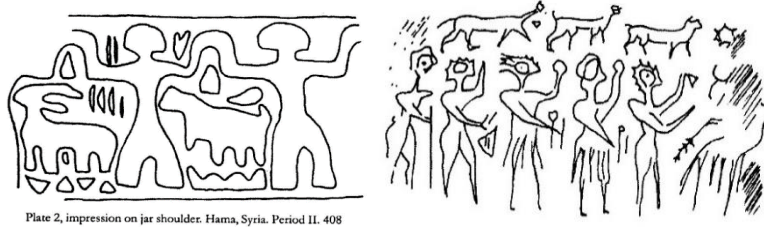


Plate 2, impression on jar shoulder. Hama, Syria. Period II. 408

Şekil 9. Soldaki şekil Suriye’de bulunmuştur, tarihi M.Ö.3500 yıla aittir. Sağdaki şekil ise İrag, Ur medeniyetine aittir, tarihi M.Ö. III binyıldır (Dumbrill, 1998: 39)

Şekil 9-da erkek ve bayanların köyde halay oynadıklarını görüyoruz. Sol ve sağ taraftaki şekillerde ev hayvanlarının görüntüleri halay dans merasiminin köyde olduğunu gösteriyor. Sümer döneminde düğünlerde de halay oynamak geleneği olmuştur. Aşağıdaki resimlerde ise; düğünlerde kız evinde yapılan hem Halay, hem de Hakışta dans türlerine örnek verebiliriz.

Sümer’de Düğün Dans Türleri

Sümerlerin düğün dansları arasında Hakışta, Halay, Kafkas ve Terekeme danslarının olması Karabaşların büyük müzik medeniyeti olmasını ve Sümer döneminde yaşamış Türklerin Oğuz-Karapapak Türklerinin ecdadı olmasını net olarak ispatlıyor. Çünkü bu danslar, saz, sanatı, Kafkas ve Anadolu bölgesi dışında başka medeniyetlerde yoktur. Terekeme dansının sözleri de vardır. Bu sözler etnoğrafik alanda Terekemelerin yaşam tarzını, meyşetini gösteriyor. Terekeme ve Kafkas dansları Karapapakların medeni kimliğinin aynasıdır. Bu danslara dikkat edelim:

Aşağıdaki Şekil 10-da solda Sümerde, sağda ise Kars’da düğünde yapılan halay dans şekilleri gösterilmiştir. Dikkat edilirse her iki dansla halay hareketlerinin aynı olduğunu görürüz.



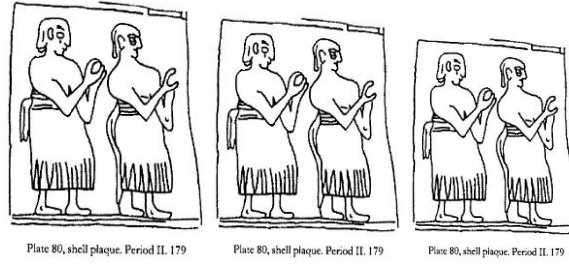
Plate 1, impression from seal cylinder. Niniveh. Period II. 407



Şekil 10. Solda M.Ö. 3500 yıla ait Sümer halayı (Dumbrill, 1998: 39), sağda ise Kars Timur ağhalayı

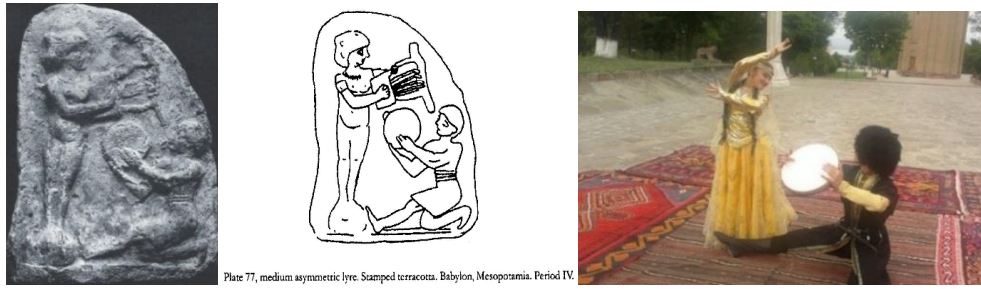
Şekil 11-de görmüş olduğumuz dans türü Azerbaycanın Nahçıvan ve Lenkeran-Masallı bölgelerinde geleneksel olarak düğünlerde yaygındır. Hakışta-Haxışta olarak adlanan bu dans türü genellikle kız evinde oynanır. Bayanlar grup şeklinde toplanarak şekildeki gibi el çıparak yerinde dans hareketlerini yaparlar. Bayanlar sıra ile uzun şiirler okurlar, gelini tarif eder ve her mısranın sonunda hakışta kelimesini koro şeklinde söylerler. Kaynaklardan bildiğimiz gibi Sümerler kendilerini hem karabaşlar, hem de Kenger adlandırmışlar. Kenger Nahçıvanda İlçe adıdır. Orada yaşayanlara ise Kengerli olarak denilir. Hakışta’nı Kengerler çok güzel oynarlar.

Refik İMRANI



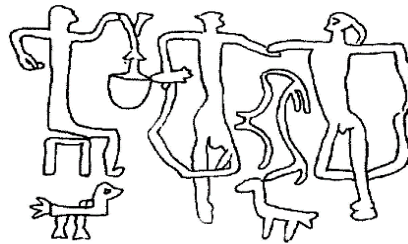
Şekil 11. M.Ö. 3500 yılı ait Sümer Hakkında dans türü (Dumbrill, 1998:39)

Aşağıda şekil 12 de M.Ö. 1450-1000 yıllara ait olan "Terekeme" dansının şekli kil tablet üzerinde gösterilmiştir. Başında kara papak olan erkek dansçı dizini katlayarak yerde oturmuş ve elinde bayanın karşısında def çalıyor. Bayan da hem elinde Lir müzik aleti ile kendisine eşlik ediyor, hem de dans ediyor. Bu şekil üzerinden araştırmalar apararken biz Nahçıvan Filarmonisinin müdürlüğünden bir "Terekeme" dansının şeklini çekib bize göndermelerini rica ettik. Şekillerde dans hareketlerinin aynı olmasını gördük de şaşırdık.



Şekil 12. "Terekeme" ortada ve sağda M.Ö. 2000 yılda Mesopotamyada bulunan kil tablet ve onun kopyası olan resimler. Soldaki ise Nahçıvan Filarmonisinde oynanılan Terekeme dansının resmidir.

Sümerlerde Kafkas dansının olması Sümer medeniyetinin Kafkas medeniyeti ile sıkı şekilde bağlı olmasını ispatlamaktadır. Şekil 13 de her 3 dansçı Kafkas dansı hareketlerini icra etmektedir. Şekilde ev hayvanlarından keçi ve kuşlar da bu musiki ile dans ediyorlar. Bu şekil M.Ö.1450 yıllara aittir. Solda dansçının elinde dipçekte Hayat Ağacını görüyoruz. Sümer döneminde tüm müzisyenler inanç olarak müzik aletinin kolunu iple hayat ağacına bağlardılar.



Şekil 13. Sümerlerde M.Ö. 2000 yıllara ait Kafkas dansı.

Refik İMRANI

Sümer'de oynanılan dans, Kafkas dansı gibi tanıdığımız dansın hareketleri ile aynıdır. Her üç dansçının ayak ve el hareketleri %100 Kafkas dansının hareketleridir. Tarihi M.Ö. 2000 yıllara ait olan bu dansda soldaki dansçı elinde dipçekte olan hayat ağacını tutmuş, o biriler ise serbest olarak dans hareketlerini icra ediyorlar. Kafkasya halklarının dışında ne Araplarda ne de başkalarının dans medeniyetinde bu tür dans yoktur. Ermeni (Hay) ve Gürcülere geldikde ise söyleye biliriz ki, M.Ö. III-II binyıllarda tarihi kaynaklara göre Ermeniler ve Gürcüler Kafkasya'da yaşamamışlardır ve devletçilik ananeleri olmamıştır ki, büyük medeniyet taşıyıcısı gibi diğer halkların kültürünü etkilemiş olsun. Demeli mantık olarak Kafkas dansının tarihinin temeli Oğuz-Karapapak Türklerinin medeniyetine bağlıdır. Her üç dansçının hareketleri çağdaş dönemde olduğu gibidir.

Sonuç

Sümer kültürünün etnomüzikopsikolojik bakımdan araştırılması bir makale çerçevesine sığmayan bir problemdir. Çok uzun yıllar süren araştırmalar sonucunda elde edilen veriler aşağıdaki kanaate ulaştırmıştır:

- Sümer döneminde yaşamış Karabaşlar Oğuz Türk boyunun ecdadlarıdır.
- Sümer medeniyetinin temelini oluşturan ve geliştiren halklardan biri Oğuz-Karapapak Türk boyudur.
- Sümer döneminden önce yaşamış olan 'Karapapak-Urmiye medeniyeti' Sümer medeniyetine kendi etkisini göstermiştir.
- Toplam olarak 1500 yıldan fazla Sümer döneminde hâkimiyetde olmuş çağdaş Türk halklarının eski soyunda duran Lulu, Quti, Kassi, Turuku vb. soylu kadim devletler Sümer kültürünün Türk milli değerler temelinde gelişmesini sağlamıştır.
- Saz ve diğer müzik aletleri üzerinde yapılan araştırmalar Sümerlerde diyatonik, xromatik, enharmonik, pentatonik dizilerin olduğunu ispatlamıştır ve Sümerlerin makamsal diziler kullanmasını ortaya çıkarmıştır.
- Elde edilen veriler Sümer'de müzik okullarının ve çok çeşitli müzik aletlerinin olduğunu göstermiştir.
- Sümerde 'Ay Lalam', 'Tello' vb. Karapapak halk müzik örneklerinin, halayların, Terekeme ve Kafkas dansı gibi Türk kültürüne mahsus özel dansların olması bu kültürün bütünlükle Türk dünyası medeniyetine bağlı olmasını ispatlamış oldu.

Refik İMRANİ

Referanslar

Ergin Mühürrem. (2014). *Dede Korkut Kitabı-1*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Dumbrill, Richard J. (1998). *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*. London: Trafford

Şuşinski, Fıridun. *Azərbaycan Halk Musiqiçileri*. 1970: Bakü: ADN.

Onur KAHVECİ

GELENEKSELDEN KÜRE-YERELE LAZ MÜZİĞİ

Onur KAHVECİ¹

onurkahveci53@gmail.com

Abstract

From Traditional to Glocal: Music of Laz

With traditional practices before 90s and the following industrial production, this work analyzes the change of the repertoire and performance, which are called "Music of Laz" since 90s.

Historically, the Laz society who migrated to big areas because of the '93 war and mostly to big cities due to the inadequacy of economic conditions after 1950s combined their traditional performance with the urban ones. In 90s, Laz music repertoire and performance style, which started to become popular with the influence of one of the efficient titles that exists in neoliberal platform of the international music industry, the "world music" to the national market, started to create different styles in this period that glocal commercial market turned onto local identities. With the influence of technological process and accessibility, the songs which are sang in collective works, local dances and highland fests gave its place to the popular songs or new glocal sounds that are products of popular culture.

Throughout the process of this study, historical production and performances in traditional forms and rituals are going to be elaborated by analyzing them comparatively with the popular and current ones. The people who practice the Laz music which holds traditional forms of pre-90s; Hasan Helimişi, Ahmet Güngör, Erkan Ocaklı ve Yaşar Turna, the people and the bands who interpret the Laz music with different sounds and styles during and after 90s; Zuğaşi Berepe, Kazım Koyuncu, Birol Topaloğlu, are the main sources of elaboration mentioned above in terms of language-music relationship and the style of songs reflecting the traditional structure. Moreover, the way that TV series and movies about Laz culture in the late 20 years reflect the music of Laz is evaluated and the interviews with Laz people about how much they adopt these new glocal sounds are done.

Keywords: Laz music, Identity, Glocal, Popular

¹ İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü

Onur KAHVECİ

Lazların Kısa Tarihi

Laz terimi; Türkiye'nin kuzeydoğusundaki Pazar ilçesinden Gürcistan sınırına kadar olan bölgede yaşayan, anadili Lazca olan etnik grubu tanımlamak için kullanılır. "Laz teriminin, antik çağda doğu Karadeniz bölgesi kültürünü tanımlamak için kullanılan Kolhi teriminden geldiği görülmektedir. Bu terim, Bizans dönemiyle birlikte, yerini Lazi terimine bırakmıştır" (Zehiroğlu, 2000: 11). "Tarihsel süreç içerisinde Laz terimi anadili Lazca olan etnik grubu tanımlamanın yanı sıra bölgesel bir tanımlama olarak da kullanıldığı görülmektedir" (Meeker, 1971: 326- 330). Ancak bu çalışmada kullanılan Laz terimi bölgesel bir tanımlamanın dışında farklı bir kimliğe ve kültüre sahip olan etnik grubu ifade etmektedir.

"Tartışmalı bir konu olsa da birçok araştırmacı Lazların antik çağdaki Kolhlarla aynı halk olduğu yönünde hemfikirlerdir" (Zehiroğlu, 2000: 16). "Tarihsel süreç içerisinde Lazlar Bizans ve Osmanlı döneminde Kafkasya sınırının muhafızlığını üstlenmişlerdir." (Meeker, 1971: 325). Osmanlı döneminde Lazlar, Lazistan sancağını oluşturmaktaydı.

Bu konuyla ilgili Laz kültürü araştırmacısı İsmail Avcı 1851'de Trabzon Vilayetine bağlı idari bir birim olarak kurulan Lazistan Sancağı ve sonrasındaki süreçle ilgili şunları aktarıyor:

"Acara bölgesi ve Yukarı Gurya, merkezi Batum olan Lazistan sancağına bağlandı. 16. ve 17. yüzyıllarda Rize yöresi Lazistan Sancağına dahil olmayıp Trabzon merkez sancağına bağlıydı. Batum'un 1878'de Osmanlı-Rus Harbi sonrası Rusların eline geçmesi üzerine Sancak merkezi Rize'ye alındı. 19. yüzyılda Lazistan Sancağı Trabzon vilayetinin doğu ucunu oluşturmuyordu. 1896'da Lazistan Sancağı, Rize, Atina (Pazar), Hopa kazalarından oluşmaktaydı. Bu durum idari durum 1903'de değişmeyerek, 1918'e kadar korumuştur" (Avcı, 2002: 31).

"Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Lazistan sancağı kalkmış ve 20 Nisan 1924 tarihli Teşkilat-ı Esasiye Kanununa göre Pazar (Atina) Hopa ve Rize merkez kazalarından oluşan bir vilayet haline getirilmiştir" (Çapa, 1997: 297). Günümüze kadar olan süreçte idari yapılar bazı değişikliklere uğramış ve yer adları değiştirilmiştir. Bugün Türkiye'de Laz yerleşimleri; Rize'nin Pazar, Ardeşen, Çamlıhemşin, Fındıklı, Artvin'in Arhavi, Hopa, Borçka ilçelerinde, ayrıca Gürcistan'ının Sarp ve Batum kentlerinde yaşamaktadırlar. Ayrıca Lazlar, 93 harbi olarak bilinen 1877 – 1878 Osmanlı – Rus savaşı sonrası Türkiye'nin Batı Karadeniz ve Marmara bölgesi başta olmak üzere farklı yerlerine göç etmişlerdir.

Literatürde konuyla ilgili araştırmalara bakarsak, Lazlar üzerine yapılan kimlik konulu çalışmaların 90'lı yıllarda başladığını söylemek mümkün, temel başlıkların da tarih, kültür ve müzik alanında yoğunlaştığı görülür. "İlk olarak 1992 yılında Laz Kültür Vakfı kurma girişimi olmuştur fakat vakıf

Onur KAHVECİ

kurulamamıştır” (Avcı, 2002: 99). “Daha sonra Türkiye’de, Laz dili ve kültürünü yaşatma amacı güden ve Lazca isim taşıyan ilk yayın organı *Ogni* adlı kültür dergisi 1993 yılında yayınlanmıştır.” (Avcı, 2002: 100) Gelişmeleri 1996 yılında kurulan SİMA Doğu Karadenizliler Hizmet Vakfı takip etmiştir. 2002’de *Mjora* dergisi, 2009’da Laz Kültür Derneği’nin kurulması ve *Skani Nena* dergisi, 2011’de Lazika Yayın Kolektifinin kurulması ve *Tanura* Dergisi, 2013 yılında Laz Enstitüsü’nün kurulması bu kimlik çalışmalarının bir süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca 2011’de Boğaziçi Ünivertes’inde, 2015’de Bilgi Üniversitesi’nde (Bilgi Lazurı) seçmeli ders olarak ve Millî Eğitim Bakanlığınca Yaşayan Diller ve Lehçeler adı altında ortaokullarda seçmeli Lazca dersi okutulmaya başladı. Bu süreç içerisinde yayınlanan birçok kitap, tez, makale gibi yayınların yanı sıra yapılan alan araştırmaları bugün Lazların kültürüne ve tarihine ışık tutmaktadır. Bu bahsettiğim vakıf, dernek, enstitü gibi kuruluşlar ve yayın organlarının ortak amacı Lazların tarihini araştırmak, dilini ve kültürünü gelecek nesillere aktarmaktır.

Geleneksel Laz müziği; ‘Laz müziği’ teriminin ortaya çıkışı ve popülerleşme süreci

Lazların yüzyıllardır yaşadıkları yerlerde kültürel pratiklerini gerçekleştirirken icra ettikleri müzik ve o müziğin repertuarı 90’lı yıllar sonrası ‘Laz müziği’ tanımını ortaya çıkarmıştır. Döneme tanıklık eden İsmail Avcı kendi kişisel deneyimlerini anlattığı bir yazıda bu konu ile ilgili şunları söylemektedir:

“Yanılmıyorsam 1991 senesinin sonbaharıydı. Kadıköy Caferağa spor salonunda bir etkinlik yapılacağını (İnsan hakları derneğinin bir etkinliği) ve orada Lazca şarkılar söyleneceğini öğrendiğimde fena halde heyecanlanmıştım.

Hayatımda Lazca şarkı ya da şarkılar duyabileceğim ilk konser olacaktı. Doğrusu hazır olmadığım bir şeydi bu. Daha evvel, büyük bir etkinliğin içinde Lazca şarkılar dinlemek bir yana düşüncesi bile oluşmamıştı bende. Lazcayı dert etmiş, müziğini düşünmüş, bunu bir konsere taşıyacak kadar ciddiye almış birilerinin olması da konuyu başka bir açıdan ilginç kılıyordu. Aslında beni heyecandıran şey Lazca şarkı duymaktan çok, şehirde Lazca şarkı söylenebilmesi ve bir kavram olarak Laz müziği ifadesinin aklıma düşmüş olmasıydı. Beni heyecandıran asıl şeyi şimdi daha iyi anlıyorum.” (URL 1)

Laz müziği sözlü kültürün bir ürünüdür ve Laz halk şarkıları bu sözlü kültürün repertuarını oluşturmaktadır. Bu repertuarı oluşturan formlar; destanlar (desthani), atışmalı şarkılar(Okhobalu), mola şarkıları (oşvacu khaide), ağlama (bgara), ninni (nani), iş şarkıları (helessa Yalessa, **heyamo-heyamoli**), horon şarkıları (xoroni birapa) olarak kategorize edilmiştir. Bu kategorizasyon 90’lı yıllarda başlayan kimlik tartışmaları sürecinde İstanbul merkezinde yoğunlaşan, Laz yayıncılar ve konunun üzerine düşünen Laz “aydınlar” tarafından yapılmıştır.

Onur KAHVECİ

Fakat bu kategorizasyon Laz müziğini oluşturan repertuarı araştırırken ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, kültürel anlamda Laz pratikleriyle yaşanan gündelik hayatta pek de yeri olmayan bir başlık, yapılan araştırmalar aracılığıyla farkındalık yaratmaya başlar. Konuyla ilgili araştırmalar yapan Nilüfer Taşkın'ın tespiti bu yönde:

“Zira modern yaşam tarzından uzakta olan yaşlı bir Laz kadına Laz müziğinden örnekler sorsanız bir bgara(ağlama) ya da nani(ninni) örneği ile karşılaşamazsınız, çünkü bgara müzikal bir form olarak algılanmaz.” (Taşkın, 2016: 151)

Geleneksel olarak Laz müziği formları bir imece² yapılırken imece şarkıları, horon oynanırken horon şarkıları, köy halkının toplandığı festival, düğün gibi etkinliklerde eğlence şarkıları ve cenazelerde ağlama kendi ortamlarında söylenir. Bu bağlamda aynı araştırma kapsamında gittiğim Rize'nin Fındıklı ilçesinde Fatma Şahin ile gerçekleştirdiğim sohbet sırasında düğünlerden bahsederken gerçekleştirilen bir ritüeli anlattı:

“Düğün esnasında gerçekleşen ritüellerden birisinde; pişmiş tavuk masaya konulurdu ve damat tavuğu çalardı. Sonrasında hep birlikte *gelur mola gelmez mola sica moxtay tiremola* adlı şarkı söylenirdi.” (Şahin, 2016)

Bu konuyla ilgili Ermeni müzikolog Gomidas şu sözleri aktarmıştır:

“Köylüler farklı türdeki şarkıların, kurallarla belirlenmiş kullanımlarına sıkı sıkıya bağlıdırlar. Her şarkı uygun yer ve zamanda öğrenilmeli ve seslendirilmelidir. İş şarkılarını çalışırken, ev şarkılarını evdeyken söylerler. Hiçbir köylü evde harman şarkısı söylemez çünkü o şarkının yeri harman yeridir. Bu nedenle köylüler köylü olmayan birinin istediği şarkıyı söylemeyi çoğu zaman reddederler çünkü yeri ve zamanı olmayan şarkıları söylemek onlar için tuhaftır. Her şarkı köy ve yaşamında bir anla ilişkilidir ve sadece bu anla bağlantılıdır. Köylü o andan koparılan bir şarkıyı idrak edemez, yaratamaz ya da kullanamaz.” (Nalcı 2010'dan akt. Taşkın, 2016: 153)

Bu örneklerle anlayabileceğimiz üzere Laz müziğini oluşturan geleneksel formlar, kültürel pratiklerin uygulanışı sırasında icra edilmektedir. Günümüzde orta yaş ve daha çok yaşlı kuşakların hafızalarında yer alan bu geleneksel icra ve ritüellerin büyük çoğunluğu unutulmuş, dil ve kültürün yeniden üretimi zorlaştığı için sekteye uğramıştır. Ancak son yıllarda bazı gelenekler ve o geleneğe bağlı olarak ortaya çıkan müzikal icra kişisel çabalarla yaşatılmaya çalışılmaktadır.³ Bu geleneksel formlar günümüzde bir konser verilirken peş peşe söylenebilir. Örneğin; önce destan veya ağıt gibi ağıt bir form ile başlayıp

²İmece: Fındık ve mısır ayıklarken ya da farklı amaçlarla köy halkının bir araya gelmesiyle yapılan ortak yardımlaşma

³ Laz köy düğünü. 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=YRwhJcf3CxI>>

Onur KAHVECİ

daha sonra horon şarkısı söylemek konserlerde sık rastlanan bir durumdur. Ancak müzikal pratiğin bağlamı doğal ortamındaki icra esnasında birincil önem taşımaktadır. Blacking'in hipotezine göre, müzik "toplumun nasıl görüldüğünü anlatan bir dil değildir, toplumun gerçekte ne olduğuyla ilintili duyguların mecazi bir anlatımıdır" (Blacking, 1973'den akt. Lull, 2000: 29). "Bu ve benzeri araştırmalar, müziğin bilinen "eğlencelik" niteliğini çok aşan bir kültürel öneme sahip olduğuna dair kesin kanıtlar ortaya koymuştur. Müzik birçok kültürel alanın çözümlenmesi için başvurulmuş zengin bir kaynaktır." (Lull, 2000: 29)

Laz müziğinin bir kavram olarak araştırmalarla ortaya çıkışının 90'lı yıllara denk geldiğini daha önce ifade etmiştim. Fakat pratikte daha erken örnekler görmek mümkün.

"Örneğin; Radyolarda Lazca şarkıyı ilk kez duyuran kişi Yaşar Turna'dır. Yaşar Turna "Kemençeci Yaşar" ve "Arhavili Yaşar" olarak tanınırdı." (Ertaş 2014: 75) Yaşar Turna 1968 yılında bilinen ilk Lazca plağı çıkardı. Yaşar Turna'nın yanı sıra Erkan Ocaklı, Ahmet Güngör ve Ayhan Alptekin büyük çoğunlukla Lazların tanıdığı sanatçılar olarak karşımıza çıkar. Bu sanatçılar dönemin yaygın ve popüler müzikleri olan arabesk, taverna gibi tarzları benimsediler. (Taşkın 2016: 156)

1991 yılında SSCB'nin dağılmasıyla ve Sarp Sınır Kapısı'nın açılmasıyla birlikte sınırın Gürcistan tarafındaki Lazlarla Türkiye tarafındaki Lazlar arasında gidip gelmeler başladı. Bu kültürel etkileşimin yaşandığı zamanda Helimişi Hasan'ın kayıtlarına ulaşıldı. (Avcı, 2016) Hasan Helimişi'nin 45'lik plaklara kayıt ettiği birçok Lazca şarkı daha sonra "Laz müziği" yapan grup ve kişiler tarafından yorumlandı.⁴ Bu çalışmaları Laz müziğinin kategorize edilmemiş ve kimliklendirilmemiş ilk kayıtları olarak görebiliriz. Ancak 90'lı yıllar sonrasındaki popülerleşme dönemi farklı dinamikler içerir.

İsmail Avcı, 90'lı yıllarda başlayan kimlik çalışmaları nihayetinde "Laz müziği" ile ilgili fikirlerin ortaya çıktığını söyler ve konuyla ilgili şu sözleri aktarıyor;

"1991 senesinin sonbaharında, Lazlıkla ilgili ilk kez benimle benzer düşüncelere sahip birinin varlığından haberdar oldum. Telefon numarasına ulaşabilmem için sonbaharı beklemem gerekecekti. Arkadaşla bir telefon görüşmesi sonrası Kadıköy sahilde biraraya geldik. İkimiz de dil, kültür, kimlik konularında aynı fikirleri paylaşıyorduk. Kendisine iki şey önerdim. Birincisi, bir horon grubu kurmak ki bir horoncu olarak bunu ben yapabilirdim. Diğeri de bir müzik grubunun kurulması idi." (URL 2)

İsmail Avcı'nın da tanıklık ettiği dönemde Zuğuş Berepe adlı ilk Lazca rock müzik yapan grup 1993'de kuruldu (Öztürk 2014: 107). Kazım Koyuncu'nun dahil olduğu bu grup Lazca rock

⁴ Bkz: Kazım Koyuncu'nun *Viya* albümü, Erdal Bayraktoglu *Zifona* albümü

Onur KAHVECİ

yapıyordu ve gençler arasında heyecanla karşılandı⁵. Kendi bestelerinden ve bazı otantik Lazca şarkılarında yer aldığı *Va mişkunan*, *Bruxel Live* ve *İğzas* adlı 3 tane albüm yayınladılar. Fakat bu müzik o güne kadar Lazlar'ın aşına olduğu müzikten biraz farklıydı. Sözler Lazcaydı ancak Lazlar'ın yabancı olduğu gitar, bateri, bas gitar gibi batı enstrümanları kullanılmıştı. Zuğaşi Berepe'nin müziği; kentte yaşayıp, kamusal alanda kendisini ifade etmenin yollarını arayan Lazlar'ın ve müzik endüstrisinin ilgisini çekmişti. Nitekim *İğzas* albümü dönemin en çok satan albümleri arasında yer alıyordu. (Kar, 2009: 57)

Zuğaşi Berepe, ana akım medya ve basın tarafından ilgi çekmiş olsa da Laz kültürü araştırmacılarının farklı beklentileri vardı. Laz müziğinin geleneksel icrasını sahneye taşımak istiyorlardı. İsmail Avcı, Laz müziğinin geleneksel formlarından örneklerini yorumlayan ve bazı alan çalışmalarında bulunan Birol Topaloğlu ile bu ihtiyaçla tanışıklığını şöyle anlatıyor;

Birol Topaloğlu'nu Pazar'da yapılan bir şenlikte tanıdım. Bağlama çalıp Türkçe şarkılar söylüyordu. Benim derdim Laz halk şarkıları söyleyebilecek bir müzisyenin olması ve işi sahiplenmesiydi. Detayını hatırlamıyorum ancak bir şekilde kendisi ile randevu ayarladım ve bir çay bahçesinde buluştuk. Otantik Lazca şarkı söylemeyi düşünür müsün diye sordum. Cevap olumluydu ancak ortada bir kaset yapacak kadar Lazca şarkı var mıydı, bilmiyorduk. Ama, Laz müziğinin ötesinde Lazcanın sahipsizliği ve yitip gitmesi konusunda aynı duyguları paylaşıyorduk. (URL 3)

Birol Topaloğlu Laz müziğinde önemli bir ayağı temsil ediyor. Genç kuşağın büyüklerinden duyduğu ağlama, ninni, destan gibi Laz müziğinin geleneksel ezgilerine albümlerinde yer verdi. Bu sayede köyde bir iş sırasında söylenen şarkı ve cenaze sonrasında söylenen ağlama örneği kitle iletişim araçları sayesinde köyden kentlere ulaştı. Topaloğlu'nun yaptığı müzik geleneksel olana en yakın temsildi.

Öte yandan, Caz armonisini Karadeniz müzikleriyle birleştiren ve farklı bir tarz ortaya çıkaran Fuat Saka, 1982 yılında başlayan serüvenini 1997'de Karadeniz'e özgü müziklere ağırlıklı olarak yer verdiği albüm çalışmalarıyla renklendirdi. Fuat Saka'da albümlerinde Lazca şarkılara yer verdi. (Ertaş, 2014: 16)

Zuğaşi Berepe'nin 1997'de dağılmasıyla solo kariyerine başlayan Kazım Koyuncu, Karadeniz müziklerinin çeşitliliğini ve neticede Laz müziğini özellikle *Viya* ve *Hayde* albümleriyle kitlelere ulaştırmıştı. Koyuncunun Laz müziğinin temsiliyeti noktasında büyük katkısı olduğu şüphesizdir.

Onur KAHVECİ

Viya albümünde yayınladığı 11 şarkının 8'i Lazcaydı. Ayrıca albümdeki Lazca şarkılar geleneksel Laz müziğine ait birçok temayı da barındırıyordu.

Kazım Koyuncunun ölümünün ardından birçok grup ve Karadeniz müzikleri yapan müzisyenler ortaya çıktı⁶. Gökhan Birben, Ayşenur Kolivar, Karmate otantik müziği benimsedi. Albümlerinde Lazca şarkılara yer verdiler. Onların dışındaki Marsis, Niyazi Koyuncu, Selim Bölükbaşı, Teona, Gurgula, Erdal Bayrakoğlu gibi gruplar Kazım Koyuncu ile birlikte başlayan yeni akım Karadeniz-rock soundunu benimsedi. Bu anlamda Laz müziğinin popülerleşme sürecindeki kayıtları temelde iki grupta toplayabiliriz: Geleneksel icralar, füzyon tarzlar.

Bu müzik tarzları göçebe Lazların kent yaşamına alışma sürecinde kendilerini ifade edebildiği kimliksel bir araca dönüştü. Müzik endüstrisi ve popüler medya bu yeni tarzı destekledi ve popülerleştirdi. Türkiye'nin en bilinen müzik dağıtıcıları Karadeniz müziklerine büyük ilgi gösterdi. Bizzat tanıklık ettiğim bir olayı aktarmak isterim. Marsis grubunda müzisyen olarak yer aldığım dönemde (2012 - 2015) ulusal müzik pazarının önde gelen şirketleri grubun solistüne sürekli albüm teklifleri getirmekteydi. Nitekim ulusal müzik endüstrisinin yerel müziklere ilgisi bir tesadüf değildir.

"Taylor (1997) dünya müziğinde yaygın temanın egzotizm olduğundan bahseder. Ancak bu alan müzik pazarı için iyi bir kaynak oluşturan egzotik sunumları içeriğinde olduğu gibi, melez olması ve füzyon bir ses yaratabilme potansiyeli açısından da yapımcıların iştahını kabartır. Bu kategorinin ilk örnekleri incelendiğinde karşıt uçlar olarak kurgulanan Doğu'yla Batı'nın, gelenekselle popülerin, minimalle mistiğin, modernle ilkelin aynı potada eritilmesi (Feld 2004) yaklaşımı ön plandadır. Bölgesel pazarda da durum farklı değildir; tarihsel süreçte çeşitli sebeplerle (göç, yayılma vb.) birleşen ve karışan bazı türler dünya müzik pazarı stratejileri için çok önceden hazırlanmış, elverişli bir sermaye alanıdır." (Girgin, 2015: 80)

Müzik endüstrisinin bu pazara yöneldiği dönemlerde yerel soundların küresel soundlarla birleştiği yeni küre-yerel soundlar ortaya çıkmıştır. "Daha çok, "ya evrensel-çeşnili yerel müzik ya da yerel-çeşnili evrensel müzik" şeklinde çeşitli "melez" biçimler ortaya çıkmaktadır". (Lull, 2000: 32) Müzikolog Gonca Girgin yerel soundların küresel soundlarla birlikte müzik endüstrisinin ilişkisini şöyle açıklamaktadır:

"Yeni ürünler dünyanın herhangi bir yerindeki lokal niteliğin, pazar sayesinde dünyanın geri kalanında bilinmesini sağlar ve bunun tam tersi durumunda yerel yaşamın içine sızan küresel ürünleri yaratır. Diğer taraftan, küre yerel ağlar temel çatışma ortamını da yerel olanın etrafında yaratmaya

⁶ Bkz: Marsis, Niyazi Koyuncu, Selim Bölükbaşı, Nena, Gurgula, Teona, Erdal Bayrakoğlu.

Onur KAHVECİ

başlamıştır. Çünkü küre-yerel pazar, yereli güçlendiriyormuş gibi gösterdiği anlarda aslında gücünü zayıflatmaktadır. Uluslararası dolaşımında o kültürün özgünlüğünü bir taraftan görünür kılarken, bir taraftan da sıradanlaştırarak ve tüketime yönelik bir ürün haline getirerek silikleştirmektedir.” (Girgin, 2015: 79)

Geleneksel icra tarzı, modern yaşamla birlikte, 90’lı yıllarda ve özellikle 2000’lerde popülerleşen Laz müziği, geleneksel dans olan “horon” ile birlikte ikili bir ürün olarak pazara sunulmuştur. Yine bu alana yakın bir başka örnek olarak Kolbastı popülerleşmesinden bahsedebiliriz. (Ötken; Kızmaz 2012) Nitekim 90’ların dünya müziği tabiri de “dünyadaki eğlence biçimleri ve ticari harita üzerinden dans etmeye uygun etnisite ve egzotik çeşitliliğin pazarlanmasına odaklanmış küresel endüstriye” işaret eder. (Feld 2004’ten akt. Girgin, 2015: 82)

2000lerle beraber iyiden iyiye tüketim alanına yerleşmiş örnekler, kendini tekrar etmeye ve ihtiyacı karşılayamaya başlayınca Laz kavramından kopmadan yeni türler üretilmiştir. Laz- arabesk, Laz – rap bu yeni türlere örnek gösterilebilir. Ayhan Alptekin’in 2010 yılında yayınladığı *Karadeniz Tavernası* adlı albümünde *Nakore* adlı şarkısı Laz-arabesk tarza verebileceğimiz en iyi örneklerden birisidir. Laz – arabesk tarzına bir başka örnek için İbrahim Sarı’nın⁷ ve Hülya Polat’ın türün bu şekline uygun şarkılarını inceleyebiliriz.

Laz – rap tarzının ortaya çıkışı 2009’ yılına denk gelmektedir. Grup Tfasınalar (Çatlaklar) adıyla kurulan grup iki üyeden oluşmakta ve popüler müziklerin alt yapısıyla Lazca rap türünde söyledikleri şarkılarıyla öne çıkmaktadır.⁸ Bu yeni tarzlar yeni medya ve müzik endüstrisinin yanı sıra dizi ve film sektöründe de pazarlanır hale gelmiştir. Son yıllarda yayınlanan *Gülbeyaz*, *Fırtına*, *Av Mevsimi*, *Benim İçin Üzülmeye* dizileri ve filmi Laz müziğinin kullanımı açısından bu duruma örnek olabilir.

Sonuç

Küresel pazarın yerel kimliklere yöneldiği sürecin sonucu olarak ortaya çıkan yeni türler melez müzikleri doğurdu. Yeni medyanın popülerleştirdiği küre-yerel soundlar geleneksel Laz müziğini bir açıdan tek tipleştirdi ve yeniden üretimini zorlaştırdı. Aynı zamanda müzik endüstrisinin kontrolünde ticari kaygılarla üretilen popüler tarzlar geleneksel müzikte var olan Lazca şarkıların Türkçeye çevrilip söylenmesi sonucunu da yarattı.⁹ Nitekim günümüzde birçok grubun ‘Karadeniz müziği’ başlığı altında çıkarttıkları yeni ürünler genellikle bir Lazca, Hemşince ve Gürcüce dillerindeki popüler

⁷<<https://www.youtube.com/watch?v=4HQZILUVC6I>>

⁸<<https://www.youtube.com/watch?v=C3EUj7oDbVo>>

⁹<<https://www.youtube.com/watch?v=whC4xCw3Dt8>>

Onur KAHVECİ

anonim şarkılar ya da bağlamından kopuk yeni besteler olarak listelenmekte. Dolayısıyla Karadeniz gibi büyük bir coğrafyada yöreden yöreye değişen tınların sıradanlaştırılması yönelimi yaygınlaştı.

Müzik piyasasının isteğine göre şekillenen yeni ve ticari kaygılı üretimler geleneksel Laz müziğini bir köşede bırakmaktadır. Bunun sonucunda genç nesiller yeni melez üretimleri, küre-yerel soundları daha fazla dinlemektedir. Yörede yapılan festivallerde, düğün ve yayla şenliklerinde dahi yine bu müzikler tüketilmektedir. Kültürel zenginliklerden biri olan geleneksel müziğin yaşam alanı, ticari müziklerin hegemonyası altında daralmaktadır. 90'larda kimlik çalışmalarının bir uzantısı olarak ortaya çıkan 'Laz müziği' kavramı artık içi boşatılmış ve anlamlarından uzaklaştırılmıştır.

Bugün 'Laz müziği' birkaç çalışmadan ibarettir. Yeni çıkan grupların geleneksel müziğe enstrüman eklemekle farklı bir yeniliğe yol açtıkları kanaati yeniden inşayı zorlaştırmakta ve bu müziği kimiksizleştirmektedir. "Her türlü müzik öncelikle 'kendisi gibi' yapılmalıdır. Ancak o zaman 'yeni' bir şeylerin çıkma şansı olur." (Solmaz, 1996: 53)

Elbette geleneksel müzik farklı müzik tarzlarından etkilenecektir. Günümüz koşullarında aksini beklemek yanlış olur. Ancak geleneksel müziği ve halk tarafından yapılan üretimi hiçe sayarak, bağlamından kopuk yeni üretimler Laz müziği adı altında pazarlandığında geleneksel icranın yaşam alanını oldukça daralmaktadır. Zaten yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan Laz dilinin yeniden üretimi zorken bir de üzerine bu durum eklenince çıkmaz bir yola girmektedir. Sadece orta yaş ve yaşlı kuşağın hafızalarında olan geleneksel icra tarzı ve üretim yeni nesiller tarafından sahiplenip yaşatılmalıdır. Yapılacak derlemeler, alan araştırmaları bu müziği kavramaya ve genç nesillere aktarmaya yardımcı olabilir. Belki bu yolla genç nesillerin yeni üretimlerine ışık tutabilecek kaynaklar oluşmuş olur.

Referanslar

Avcı, İsmail. (2002). "Lazlarda SosyoKültürel Değişim", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümü, İstanbul.

Çapa, Mesut (2001) "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Rize", *Toplumsal Tarih*. 15(85): 41-47.

Ertaş, Akif Mehmet. 2014. *Armoni Karadeniz*. Pan Yayıncılık: İstanbul

Girgin, Gonca. (2015). *9/8 Roman Dansı: Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden İnşa*. Kolektif Kitap: İstanbul

Kar, Sultan Fatih. (2009). "Kazım Koyuncu ile Röportaj" Skani Nena. 2:55-59.

Onur KAHVECİ

Lull, James. (2000). *Popüler Müzik ve İletişim*. Çiviyazıları: İstanbul

Ötken, Nihal, Kızmaz, İlke. (2012) "Bir halk oyununun popülerleşmesi; endüstrinin yeni ürünü "Kolbastı" Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi. 1:1-12.

Öztürk, Birol. 2014. *Kazım Koyuncu Didou Nana*. Yason Yayınları: Ankara

Solmaz, Metin. (1996). *Türkiye’de Pop Müzik: Dünü bugünü ile bir infilak masalı*. Pan Yayıncılık: İstanbul

Taşkın, Nilüfer. (2016). *Bu Bir İsyan Şarkısı Değil: Lazlar, Kimlik, Müzik*. İletişim Yayınları: İstanbul

Zehiroğlu, A. Mircan. (2000). *Antik Çağlarda Doğu Karadeniz*. Çiviyazıları: İstanbul

Meeker, M. E. (1971). Akt; Hann, Beller İldiko. (1999). *Doğu Karadeniz’de Efsane Tarih ve Kültür*. Çiviyazıları: İstanbul.

Görüşmeler

Fatma Şahin ile kişisel görüşme, (17.07.2016). Fındıklı

İsmail Avcı ile kişisel Görüşme. (04.10.2016). Kadıköy

İnternet Kaynakları

URL 1, URL 2: Avcı, İsmail. (08.09.2016). "Laz Müziği Bireysel Keşif 1" <<http://www.jinepsgazetesi.com/makale/laz-muzigi-bireysel-bir-kesif-1-1503>>

URL 3: Avcı, İsmail. (08.09.2016). "Laz Müziği Bireysel Keşif 3" <<https://www.jinepsgazetesi.com/makale/laz-muzigi-bireysel-bir-kesif-iii-1512>>

Diskografi

Ayhan Alptekin. (2010). *Karadeniz Tavernası*. İstanbul: Camses Müzik

Hülya Polat. (2006). *Aha*. İstanbul: Esen Müzik

Kazım Koyuncu. (2001). *Viya*. İstanbul: Metropol Müzik

Kazım Koyuncu. (2004). *Hayde*. İstanbul: Metropol Müzik

Topaloğlu, Birol. (2000). *Lazeburi Arşiv*. İstanbul: Kalan Müzik

Emrah KAYA

KÜRTÜN VADİSİNDE YAŞAYAN GELENEKSEL MÜZİK KÜLTÜRÜ

‘KETENÇUKURU, KUZGUN ve ARSLANCIK KÖYLERİ ÖRNEĞİ’

Emrah KAYA¹
emrahmuzik@hotmail.com

Abstract

The Traditional Music Culture Living at ‘Kürtün Valley’ with the Samples of Ketençukuru, Kuzgun and Arslancık

The valley stretching along the Harşit River between Tirebolu administrative of Giresun city at eastern Black Sea Region and Torul administrative of Gümüşhane city is called Kürtün Valley that is located in 17 km interior parts.

This survey focuses on the Ketençukuru, Kuzgun and Arslancık villages from the music culture point of view. This route had been on the way of immigrants in the past and the cultural existence of Çepni, which belonged to Oghuz state, has still been felt deeply in this area.

The settlements of Ketençukuru, Arslancık and Kuzgun villages have been especially selected as they submit prominent samples of cultural transition between the coastal area and the interior parts.

At this survey some disappearing customs such as simultaneous folk songs, authentic folk dances named ‘boron’, wedding folk songs and collective labor songs called ‘imece songs’ and all types of verbal and written musical items and rare instruments played since decades will be introduced in detail.

In addition to them, some local instrument players living at this area and the instruments types and interviews done with the local players, playing styles of these instruments and contrasts among the other regions will be made.

The most prominent instruments played at this area are karadeniz kemençesi, davul, cura zurna and dilli kaval will be explained in detail. For example their similarities and differences with the likes of other areas, the accompaniments of these old instruments and melodies played with them will be made clear.

Furthermore, the size of these instruments, the woods of which they are made of and the makers of them, will be stated by tables and vids. For example the making of a kemençe from boxwood and the ‘zıpcuk’ instrument will also be introduced in a different way.

Keywords: Eastern Black Sea, Kürtün valley, Ketençukuru, Kuzgun, Arslancık, Music culture, Zıpcuk, Dilli Kaval, Black Sea, Kemencha, Drum, Zurna, Çepni

¹ Giresun Güzel Sanatlar Lisesi

Emrah KAYA

Doğu Karadeniz bölgesi, gerek çalgıları, gerek ezgileri, gerekse halk oyunu gibi geleneksel folklor anlamında oldukça zengin bir yerleşim yeridir. Bölge, bugüne kadar yerli ve yabancı birçok bilim adamının oldukça dikkatini çekmiş ve araştırmacılarına ev sahipliği yapmıştır. Geçmişten bu yana vadi üzerinde kurulan medeniyetler, savaşlar, ticaret alışverişleri, göçler vs. gibi sosyal olay veya olgular bölgedeki kültürü oldukça derinden etkilemiştir. Her dönemde yaşanan bu değişim, birçok alanda bölge kültürünün zenginliğini ve çeşitliliğini arttırmıştır.



Şekil 1. Doğu Karadeniz fiziki haritası.

Doğu Karadeniz bölgesinin kıyı şeridindeki Tirebolu ilçesi ile iç kesimlerde yer alan Gümüşhane'nin Kürtün ilçesi arasında harşıt çayı boyunca uzanan vadiye 'Kürtün vadisi' adı verilmektedir. Burası, ayrıca 'harşıt vadisi' adıyla da anılmaktadır. Geçmişte göç yolları üzerinde yer alan bu güzergâhta, Oğuzların Çepni boyunun kültürel varlıkları oldukça belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Bölgede yer alan Arslancık, Ketençukuru ve Kuzgun köyleri de yörede kıyı kesim ile iç kesim arasındaki müzik kültürünün önemli bir ayağını oluşturduğundan, özellikle seçilmişlerdir. Bu bölgedeki müzik kültürü, çalgı durumuna göre şekillendiğinden konuya çalgılar üzerinden yön çizmekte fayda vardır diye düşünüyorum.

Bu vadideki müzik folklorunda yaylı, vurmalı ve nefesli çalgılar grubundan bazılarının kullanıldığı görülmektedir.

Emrah KAYA

Bölgede kullanılan çalgılardan bazıları aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

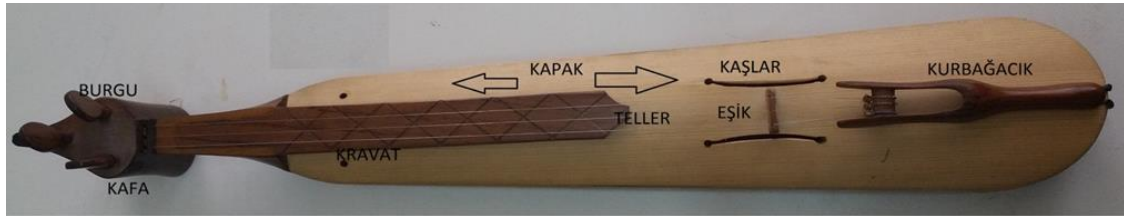
Tablo 1.Kürtün vadisinde tespit edilen bazı çalgılar.

Yaylı Çalgılar	Vurmalı Çalgılar	Nefesli Çalgılar
Karadeniz Kemençesi	Asmalı Davul	Dilli Kaval
		Cura Zurna
		Dal Zıpcuğu (zıpcuk)
		Yaprak Zıpcuğu(zıpcuk)
		Düdüklük Kavalı (dilsiz)
		Düdüklük Kavalı (dilli)

Bu tabloya göre vadiye yoğun olarak Karadeniz kemençesi, asmalı davul, dilli kaval, cura zurna, dal zıpcuk, yaprak zıpcuk ve düdüklük kavalı gibi çalgıların icra edildiği tespit edilmiştir. Bu tespit; çalgıları kullananların yoğun olarak yaşadığı mahalleler, bölgeden derlenen türküler, bölgedeki mahalli sanatçılarla yapılan görüşmeler ve çeşitli yazılı kaynakların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu çalgıların sokulamadığı diğer yerlerde ise onun yerini daha başka çalgı aletleri almaktadır.

Çalgıları daha yakından inceleyecek olursak şu bilgilere ulaşırız:

Karadeniz Kemençesi



Şekil 2. Karadeniz kemençesinin önden görünüşü.



Şekil 3. Kemençenin yayı

Emrah KAYA

Karadeniz kemençesi, Doğu Karadeniz’de yoğun olarak kullanılan bir saz olmakla birlikte bulunduğu bölgeye göre yer yer değişik ebatlarda ve isimlere yaşılmaktadır. Kaba olana Sürmene, tiz olana da Görele kemençesi gibi isimler verilmektedir. Bu vadide ise kemençeye, zil kemençe adı verilir. Kemençe, üç telli olabildiği gibi dört tellide olabilmektedir. Ancak burada kullanılan üç telli olanıdır. Aşağıda, vadide kullanılan asıl kemençe örneği verilmiştir.



Şekil 4. Vadide kullanılan kemençenin önden görünüşü.



Şekil 5. Vadide kullanılan kemençenin yandan görünüşü.

Buradaki kemençe yapı olarak, göğüs kapağı, gövde, kravat, burgu, eşik, tel takozu, kaşlar ve tel gibi standart parçalardan meydana gelmiştir. Kemençe çalabilmek için birde at kılından yapılmış yaya ihtiyaç vardır. İnsanlar bu yörede müzik aletleriyle kendilerini adeta özdeşleştirmişlerdir. Örneğin ses kutusuna gövde, ses tablasına göğüs, akort burgularına da kulak demişlerdir. Hatta yörede, kemençe için ‘kulağımı gelen çeker giden çeker’ der diye sıkça kullanılan bir söz vardır.

Burada kemençenin gövdesi, genel olarak sarmaşık, ardıç, kızılğaç, akçaağaç, kiraz, ceviz ve erik gibi ağaçlardan oyulmak suretiyle yapılırken; tuşe bölümündeki (kravat), eşik ve burgu gibi kısımları da kokulu ardıç, şimşir, orman gülü, pelit ve meşe gibi sert, ısıya ve neme duyarlı ağaç çeşitlerinden yapılmaktadır. Üzerindeki ses kapağı (hartama)² ise sonradan doruk yani ladin denilen ağaç türlerinden, 2-3 mm kalınlığında kesilmek suretiyle, gövdenin üzerine sarılarak yapıştırılır. Ses çıkması için kapak üzerine ayrıca iki uzun ses deliği açılır (kaş) ve ince tel tarafına gelen yere de can direği konulur. Kemençenin yay çubuğu da erik gibi dayanıklı ağaçlardan, yayı ise erkek atın kuyruk

² Hartama: Ladin, köknar veya doruk ağaç kütüklerinin 2-3 mm kalınlığında dikine kesilmesiyle ortaya çıkan bölünmüş kapak plakası.

Emrah KAYA

kılından yapılmaktadır. Kemençeye takılan tellerin üçüncüsü yani kalın olan sırma (sağır) tel, incesi de zil teli olarak adlandırılır (30 ve 25 numara çelik). Kuzgun köyünde yaşayan Alican Bölük adlı kemençe yapımcısından aldığımız bilgilere göre Kürtün vadisindeki kemençenin genel ölçüleri aşağıdaki gibidir.

Tablo 2. Yapısal olarak karşılaştırmalı kemençe ölçüleri.

Kısımlar	Genelde kullanılan tiz kemençe ölçüleri	Kürtün vadisindeki kemençe ölçüleri
Uzunluk	57 cm	56 cm
Yay	58 cm	56 cm
Gövde uzunluğu	42 cm	42 cm
Boyun uzunluğu	9 cm	10 cm
Baş uzunluğu	6,5 cm	7 cm
Gövde eni en geniş yerde	9cm	10 cm
Gövde eni dar yerde	6cm	6,5 cm
Gövde yüksekliği	4cm	2,7 cm
Baş yüksekliği	6,5 cm	6,5 cm
Kurbağacık boyu	11 cm	11 cm
Kravat boyu	19 cm	20 cm
Kaşlar	6cm	6 cm

Bu ölçüler, Giresun ve civarındaki birçok kemençe ölçüsünden de oldukça farklıdır. Burada gövdenin yüksekliği diğer tiz kemençelere göre 1,3 cm daha düşüktür. Tespitlerimize göre, bu vadede kurbağacık yani tel takozu çoğunlukla şimşir ağacından yapılmaktadır. Kuruyup düşme ihtimaline karşı kravat kısmı ile tuşe arasında da 2-3 mm'lik boşluk bırakılmıştır. Yörede diğer bölgelerde pek rastlanmamış bir durum daha mevcuttur, ince tel yerine telefon kablosu teli, kalın sırma tel yerine de misina tel takılabilmektedir.

Emrah KAYA



Ayakta çalma

Oturarak çalma

Şekil 6. Kemençe çalma şekilleri.

Kemençe, bölgede oturarak bacak arasında veya ayakta çalınır. Öncelikle kemençenin ses sahasını ve akort düzenini incelersek, buradaki üç telli kemençenin iki oktava yakın ses sahasına sahip olduğunu görürüz. Akort düzenide kalın telden inceye doğru Mİ-LA ve RE şeklindedir.



Şekil 7. Vadideki üç telli kemençenin akort düzeni.

Kemençe icra edilirken; eğer karar sesi orta tel kabul edilmiş ise Re telinde çalınan ezgiye La teli dem tutarak, La telinde çalınan ezgiye de Mi teli paralel notalarla olarak eşlik eder. Burada her iki çalımda da geleneksel 4'lü aralık duyumu yanında birçok ikili aralık daha duyurulmaktadır.

Kemençe, bölgede göçlerin, oturak âlemlerinin, halk oyunlarının, düğünlerin ve yakma türkülerin³ vazgeçilmez bir çalgısıdır. Bir görüşe göre zil kemençe için -daha küçük ölçülere sahip olması itibarıyla- yaylalara gidiş veya otçu göçleri esnasında yolların, dik, engebeli ve uzun olması nedeniyle, tutuşunda ve taşınmasında kolaylık olsun diye tercih edilir denmektedir. Abdullah AKAT'tan aldığımız bilgilere göre ise Çepniler küçükbaş hayvancılıkla uğraşmışlar ve genellikle keçi beslemişlerdir. Keçilerin sütünü içtikleri için de sesleri oldukça tizdir buna da uyum sağlayabilmek için bu kemençe türünü daha çok tercih etmişlerdir (Akat, 2012: 78). Yöredeki kemençe, imece türkülerine, gelin alma havalarına, oturak havalarına, fengil havalarına, üç ayak oyunlarına, sık

³ Yakma Türkü: Yörede yaşanan bir sosyal olgu karşısında sanatkar tarafından doğaçlama olarak yazılıp o anda bestelenmiş olan sözlü yazı türü veya bir çeşit atma türkü geleneğidir.

Emrah KAYA

oyunlara ve horonlara eşlik etmektedir. Kemeñçe, bu vadide çoğu zaman tek başına eşliksiz olarak çalınmakla birlikte bazı yerleşim yerlerinde nadiren de olsa asmalı davul eşliğinde çalındığı görölmektedir. Burada kemeñçe ile çalınan ezgiler genellikle 2, 4, 5, 7 ve 9 zamanlı olmaktadır.

Yörede çalınan bir yakma türkü örneği aşağıda verilmiştir.

60 YAKMA TÜRKÜ

Yöresi: Arslancık Köyü Kaynak Kişi: Hüseyin DEMİRAL
Derleyen: Emrah KAYA

söz

60 Ke men çe min

60 tel le ri oy na dı yo yel le ri

60 Al sin yav rum ba ba nı gün dö nü mü

60 sel le ri ooo oyyyyy

60 yyy

Şekil 8. Yakma türkü (atma türkü) örneği.

Hüseyin Demiral tarafından çalınan bu gaydada⁴ 4'li aralıklar ve 7'li aralıklar sıkça görölmektedir. Hüseyin Demiral'dan aldığımız bilgilere göre, yörede geçmişten bu yana asker uğurlamasında yahut yurt dışına gidene, gelene, evlenene ya da birisine sosyal bir durumu anlatabilmek için bu türküler yakılırmış. Ancak mahlas burada çok sık yapılan bir gelenek değilmiştir.

⁴ Gayda: Yörede ki ezgiye verilen ad.

Emrah KAYA

Yörede çalınan oturak havası⁵ örneği de aşağıda verilmiştir.

GİRESUN ORMANINDA

Söz ve Müzik: Katip ŞADİ
Kaynak Kişi: Alican BÖLÜK
Derleyen: Emrah KAYA

98
Yöresi: Kuzgun

söz

Kemençe

S

5

9

13

17

Pen ce re si ne per de goy du yar beş ni der de

Ça ğa rı yu an ne si de ner de bu la lım ner de

Şekil 9. Kuzgun yöresinden alınan bir oturak havası örneği.

Bu oturak havası, yörede hem kemençe yapımcısı hem de icracısı olan Alican Bölük tarafından çalınmıştır. Yörede ki oturak havası, bir araya gelince bir toplantı halinde çalınıp söylenen kırık hava türüne benzeyen örneklerdir.

Yörede bir olayı, yaşanmış bir hikâyeyi kemençe eşliğinde ezgilerle anlatmak ya da karşıdaki kişiyi ezgilerle eleştirmek çok sık rastlanılan bir durumdur.

⁵ Oturak Havası: Kişilerin eğlenmek için bir araya gelerek toplandıkları zaman, sanatkar tarafından vokal veya enstrümantal olarak yapılan icra örneğidir. Gümüşhane yöresindeki 'herfene' geleneğinde çalınan müzik türlerine de benzemektedir.

Emrah KAYA

Yörede bilinen kemece icracıları, Alican Bölük, Hüseyin Demiral (çavuş), Zeki Padar, İsmet Padar, Ali Gündüz, Arslancıklı İbrahim Gülpınar'dır.

Asmalı Davul



Şekil 10. Yöredeki asmalı davul örneği ve çalım şekli.

Asmalı davul, burada genellikle genişçe bir külek, kasnak, ağaç şerit, oğlak derisi ve ip(sicim) gibi malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Bu vadide kullanılan davullar daha ziyade büyük çaplıdır. Bu davulun kasnak (külek) genişliği 25 cm, deri çapı da 42 cm'dir. Davulun derisi çoğunlukla Boynuyoğun Köyü veya Kelkit bölgesinden gelmektedir. Bu bölgedeki en dikkat çekici özellik çoğu zaman derilerin kasnağa dikilerek çekilmesidir. Yöredeki davul yapımcılarından aldığımız bilgilere göre; davulun külek veya kasnağı, genellikle çam, gürgen veya ceviz ağaçlarından ve ağacın ısı yardımıyla bükülmesi suretiyle yapılmaktaymış. Sırasıyla deri, bir ağaç şeride geçirilip her iki taraftan da karşılıklı ipe kasnağa monte edilip bağlandıktan sonra davula son şekli verilmekteymiş. İp veya sicim ile de davulun genel akordu ayarlanırmış. Burada davulun çalınabilmesini sağlayan zıbın (çubuk) ve tokmak denilen iki parçası daha mevcuttur. Özellikle horon havası çalınırken çubuğun zırlatılarak çalınması burada önemli bir gelenek olduğundan, zıbın çubuğu hafif olmak zorundadır ve genellikle fındık dalından yapılır. Tokmak ise şimşir gibi neme dayanıklı ağaçlardan yapılmaktadır. Burada çalım esnasında davul, kayıştan omuza asılır veya kol dirseğinde çevrilerek önde tutulur.

Asmalı davul, yörede daha çok gelin alma geleneklerinde, kına yakmada, yayla göçlerinde ve düğünlerde sıkça çalınan bir enstrümandır. İracılarından aldığımız bilgilere göre zurna, davulsuz çalınmazmış. Davulun, yörede tek başına çalındığı görülmezken, zurnaya, bazen de dilli kavala eşlik ettiği, hatta ikisinin bir arada kullanıldığı geleneklerde çalındığı görülmektedir. Davul, burada çoğunlukla 7 ve 9 zamanlı ezgilere eşlik eder. Yörede bilinen davul yapımcı ve icracıları, Hamdi Padar, Hüsnü Fırat ve Hayri Fırat'tır.

Emrah KAYA

Zil Zurna

Kaba, orta ve cura olmak üzere üç çeşit olan zurna çalgısı, Doğu Karadeniz'in bu kesiminde yaygın olan diğer bir çalgı türüdür. Bu ayırım zurnanın büyüklüğüne ve ses tonuna göre değişmektedir. Yörede zurnaya küçük boyolu olmasından mütevellit tiz sesli olması nedeniyle zil zurna adı verilmektedir. Zil zurna, gövde, dil, boru ve kamış gibi parçalardan meydana gelir. Buradaki zurnanın gövdesi genellikle erik ağacından yapılmaktadır. Zil zurnada gövdenin ön kısmında yedi, arkasında ise bir delik olmak üzere toplam sekiz delik bulunur. Çoğu zaman alttaki geniş kısma denge (cin, şeytan) deliği denilen başka deliklerde açılmaktadır.



Şekil 11. Vadideki zurnanın önden görünüşü.

Nezik ve başlık gibi isimlerle karşımıza çıkan dil bölümü ise, zurnanın üflendiği kısımda ana gövdenin içine giren ve zurnanın ağız bölgesinde nefes şiddetiyle sesin çıkarılmasında rol oynayan bir bölümdür. Gövdeye giren dilin ortası bir çatal gibi iki tane çıkıntıdan oluşmuştur. Bu parçada yöredeki 'şimşir' ağacından yapılmaktadır.



Şekil 12. Zurna dilinin yandan görünüşü.

Zil zurnanın, boru kısmı ise burada 'lüle' adıyla anılmaktadır. Genellikle metalden yapılan bu parçanın üst tarafından alt tarafına doğru genişleyen konik bir şekli vardır. Borunun çapı da zurnanın büyüklüğüne göre orantılıdır. Zurnanın üst tarafında bulunan bu kısmın, 4 te 1'lik bölümü, dilin içine girer ve böylelikle gövde ile bağlantı sağlanır. Borunun diğer ucuna ise ses çıkartmaya yarayan kamış bağlanır. Borunun alt kısmı ise (gövdeye giren kısım) ipe sarılır böylelikle hava kaçağı engellenir. (Yürük, 2001: 12).

Zil zurnanın kamış bölümüne baktığımız zaman ise bu parçaya yörede 'kamış' adı verilir. Bu parça vadide erkek arpa samanından yapılabildiği gibi kamıştan da yapılır. Zurna da sesin elde edilmesinde

Emrah KAYA

rol oynayan en önemli parça budur. Üflendiğinde çıkartılan güçlü ses bu kamış sayesinde elde edilir. Kamışın alt tarafı incedir ve bu kısım boruya bir ipe bağlanmıştır (Yürük, 2001: 13).

Bu vadede kullanılan zurnalarda kamış gövdeye genellikle dikey olarak takılmaktadır.



Şekil 13. Zurna borusu ve kamışı.

Yörede çalınan zurna, en fazla 1,5 oktavlık ses sahasına sahiptir. Bu zurnanın sesi genellikle Fa diyez sesi ile ince Do sesleri arasındadır. Boyları da 22 cm ile 50 cm arasında değişmektedir. Yöredeki zurnalar, genellikle çok küçük boylu, re veya do tonunda olanlardır.

Yörede zurna icracısı olan Abdullah Özdemir' den aldığımız bilgilere göre, burada fingil havası, sık hava veya karşılama türü ezgiler çokça çalınıyormuş. Karma oyun türleri de bu yörede oldukça yaygınmış. Bölge zurnası, burada daha çok 7 zamanlı ve hızlı çalınan gaydalar icra etmektedir.

Dilli Kaval



Şekil 14. Vadideki dilli kavalın önden görünüşü.

Dilli kavalların yapısal özellikleri incelendiği zaman, adından da anlaşılacağı gibi dil yardımıyla, ses elde edilen bir çalgı olduğu görülür. Dilli kavala, horlatmalı kaval, çoban kavalı, Çaykara kavalı gibi yörelere göre değişen isimlerde verilmektedir. Ancak bu yörede dilli kaval 'gaval' diye adlandırılır.

Dilli kavalların genellikle önde 7, arkasında 1 deliği vardır. Ayrıca en alt kısmında 1'den, 4'e kadar olabilen ama icrada kullanılmayan başka delikleri de bulunabilir. Akort için açılan bu deliklere, cin deliği, şeytan deliği, dem deliği gibi adlar verilmektedir. Dilli kaval, erik, kızılıcık, elma, dut ve kayısı gibi ağaçlardan yapıldığı gibi burada özellikle şimşir ağacından yapılmaktadır. Dilli kavallar ses tonuna göre boy olarak 30 ile 70 cm arasında olabilmektedir, ses sahasıda iki oktav civarındadır.

Emrah KAYA



Şekil 15. Salamuri çalgısı.

Burada aslında şimşir ağacından yapılan 45-50 cm boyundaki 8 delikli dilli kaval varken, yöre icracısı Hüsnü Fırat ezgilerini Gürcistan'da yaygın olarak kullanılan 'salamuri' çalgısıyla beraber icra etmektedir. Buradaki tespitimiz şudur; aslında Re minör dizi seslerine sahip olan salamuri çalgısı, bölge insanı tarafından- yerine göre- koma sesleriyle birlikte çalınmak suretiyle yöre ezgilerine adapte edilmiştir. Hüsnü Fırat, bu konuda burada çalgının pek bir öneminin olmadığını, marifetin çalan kişide olduğunu bizlere aktarmıştır.

Aşağıda yörede dilli kaval tavrında çalınan bir yol havası örneği verilmiştir.

YOL HAVASI

Yöresi: Ketençukuru
Kaynak Kişi: Hüsnü FIRAT
Notaya Alan: Emrah KAYA

100

Dilli Kaval

Şekil 16. Yol havası örneği.

Yörede hayvan otlatma esnasında, düğünlerde ya da yaylaya çıkarken ki yürüyüş esnasında tek başına kaval ya da zurna ve davul ile birlikte çalmak önemli bir gelenekmiş. İnsanlar göç esnasında sürülerin arkasında ya da önünde çalarak topluca yürürlermiş. Hatta yürüyüş esnasında vokali söyleyen kişi, yerine göre başka bir türkünün sözlerini kaval çalan kişinin gaydasına göre şekillendirip söylemekteyken; bu esnada aklına gelen o günkü herhangi bir olayı da bu türküyle birlikte anlatabiliyormuş. Yörede, davul, zurna ve kaval ile birlikte gelin alma havalarının da yoğun olarak çalındığı görülmektedir.

Kürtün vadisinde, düdüklük kavalı veya zıpcuk denilen ancak bugüne kadar literatürde yer almamış ya da çok az yer verilmiş iki çalgı türü daha tespit edilmiştir.

Emrah KAYA

Düdüklük Kavalı

Vadide, düdüklük kavalı denilen ve yöredeki adıyla düdüklük ağacından yapılan bir çalgı daha tespit edilmiştir. Bunu geçmişte yapıp çalanların bize verdiği bilgilere göre, kullanılacak düdüklük ağacının uygun olan dallı gövdeden ayrılır. Dal üzerindeki budaksız bölgeler seçilir. Aslında bu işlem, yapılacak çalgının boyunu da belirler. Gövde ortaya çıkartıldıktan sonra sıradaki işlem içinin boşaltılmasıdır. Bu ağacın içi zaten belirli oranda boştur, bu da yapım aşamasında büyük kolaylık sağlamaktadır. Sonrasında gövdenin içi kızgın bir demir yardımıyla istenilen oranda boşaltılır. Dışı da biraz tıraşlandıktan sonra, üst kısma sol elin işaret ve orta parmağı, alt kısma da sağ elin işaret, orta ve yüzük parmağı gelecek şekilde beş parmak yan yana koyulmak suretiyle, göz kararı ses delik yerleri işaretlenir. Ardından silindirik ve kızgın bir demir parçasıyla (4mm-9mm'lik) ölçüler 5 delik olarak açılır. Bu dilsiz olanıdır. Birde dilli olanı mevcuttur. Dilli olana ayrıca dil yapılmaktadır. Bu kavalın üzerindeki delik sayısı ise 5 ten daha fazlada olabilmektedir.



Şekil 17. Dilli düdüklük kavalının alttan görünümü.



Şekil 18. Dilli düdüklük kavalının üstten görünümü.

Dilsiz düdüklük kavalının canlı örneğine ise ulaşılammıştır.

Yöreden aldığımız bilgilere göre bu çalgılar genellikle çobanlar tarafından vakit geçirmek amaçlı kullanılmaktaymış.

Vadide rastlanılan diğer bir çalgıda zıpcuk (zimbon) adı verilen çalgıdır.

Emrah KAYA

Zıpcuk



Şekil 19. Dal zıpcuğu.

Yöre halkından aldığımız bilgiler göre, zıpcuk çalgısı bu bölgede oldukça yaygın bir şekilde yapıp çalınmaktaymış. Zıpcuk, iki türdür birincisi geniş yapraklardan, ikincisi de taze dalın kabuğundan yapılandır.

Zıpcuk çalgısına yapısal olarak bakacak olursak şunları söyleyebiliriz:

Bahar aylarında taze olan yaykın⁶ ağacı ya da özüllük ağacının dalları özenle seçilir. Seçilen dallar iki budak arasından kesilir. Çalgının boyu (2-10 cm arası) veya enini (4mm-10mm arası) bu kesim belirlemektedir. Sonra üzerine bir cisimle vurularak kabuk iç özünden ayrılır. Bu esnada;

zı zı zıpcuk

dağları zıpcuk

anag köprü başında

yumurta büşürmüş

çıkta ye çıkta ye

gibi düzmece maniler söylenir.

Daha sonra boru şeklinde çıkan bu kabuk, ağızla ezilerek ses çıkarıcı hale getirilir. İki dudak arasında üflenmek suretiyle ses çıkarılan bu çalgı; borunun uzunluğu, genişliği ve darlığına göre ses verir.

⁶ Yaykın Ağacı: Doğu Kadeniz'de kızılbaşın diğer bir ismidir.

Emrah KAYA



Şekil 20. Dal zıpcuk yapımı ve çalım şekli.



Şekil 21. Dal zıpcuktan çıkan bazı ses aralıkları.

Dal zıpcuk, bir kişi tarafından çalınabildiği gibi iki veya üç kişi tarafından da aynı anda çalınabilmektedir. Bunun yanında iki zıpcuk aynı anda bir kişi tarafından da çalınabilir. Bu tınıya baktığımızda hemen iki seslilik kulağımıza çarpılmaktadır. Bu çalgı, vadi boyunca uzanan birçok köyde hayvan otlatırken, fındık toplarken, toplu gezilerde veya oyun esnasında çok sık çalınmaktadır. Hatta herkes aynı anda çalınca 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı ve 7'li ses aralığını dahi duymak mümkündür. Toplu yürüyüş esnasında ise birçok kişi aynı anda ses çıkarınca ortaya 3'lü veya 4'lü akor sesleri de çıkabilmektedir.

Yaprak Zıpcuk



Şekil 22. Yaprak zıpcuk.

Zıpcuk türünün diğer bir çeşidi olan yaprak zıpcuk ise herhangi bir mevsimde özellikle yaprağını kolay dökmeyen orman gülü gibi kalın yapraklı ağaçların yapraklarından külah gibi katlanarak yapılan bir çalgıdır. Katlanan kısmın dar yerine el ile yırtılmak suretiyle üfleme (dil) yeri açılır, sonra buradan

Emrah KAYA

üflenerek ses çıkartılır. Ancak bu ses, katlama şekline, yaprağın büyüklüğüne göre oldukça değişkenlik göstermektedir. Her iki zıpcuk çalgısı da oldukça dayanıksız ve has has çalgılardır.



Şekil 23. Yaprak zıpcuk yapımı.

Yörede bu çalgıyı birçok kişi yapabiliyormuş. Bu çalgıyı en çok yapan ve çalan kişi olarak Ketençukuru köyündeki Hatice Korkmaz'dan aldığımız bilgilere göre zıpcuk çalgısı ilk olarak tek tip bir ses çıkarmaktayken bazen de bu sesler dudak yardımıyla daha tiz ya da daha pes yapılabiliyormuş. Her iki zıpcuk çalgısı da diğer yörelerde zimbon gibi çeşitli isimlerle bilinmektedir.

Yörede bilinen zıpcuk yapımcı ve icracıları, Hatice Korkmaz ve Senem Bölük adlı kişilerdir.

Sonuç ve Öneriler

Kürtün vadisi, harşıt çayı boyunca sahile kadar uzanan güzergâha verilen addır. Vadi, bulunduğu konumu itibariyle çok zengin bir folklor ev sahipliği yapmaktadır. Bölgede, oturak havası, fındık havası, yol havası, yakma türküsü, horon ve karşılama havaları yoğun olarak icra edilirken, yedi ve dokuz zamanlı ezgilere de çok sık rastlanmaktadır.

Bu güzergâhta, zil kemeçe, asmalı davul, zil zurna, zıpcuk, dilli kaval, dilli ve dilsiz düdüklük kavalı gibi Türk halk müziğimizin çok özel çalgıları da yer almaktadır. Ancak bunlardan zıpcuk ve düdüklük kavalı gibi türler bugüne kadar üzerinde çok az hatta hiç durulmamış çalgılardır.

Vadide kullanılan kemençenin, gerek yapısal, gerekse çalım özellikleri açısından diğer yörelerden oldukça farklı özellikleri vardır. Nefesli çalgılarda ise oldukça değişik ağaç türleri ve ölçü birimleri kullanılmaktadır. Yöre ezgilerinde de çoksesli tınılara rastlamak mümkündür.

Sonuçta bu çalışma ile vadiye müzik kültürü ana hatlarıyla çizilmiş, güzergâhta yer alan birçok icracı, çalgı yapımcı ve ezgi, kayıt altına alınmıştır.

Emrah KAYA

Öneriler

Doğu Karadeniz bölgesi ve bunun sınırlarında yer alan Kürtün vadisi, folklor açısından üzerinde durulması gereken bir yerdir. Araştırmacıların ve derlemecilerin bu anlamda bölgeyi, sıkça ziyaret etmeleri gerekir diye düşünüyorum.

Referanslar

Akarçay, Aytaç.(1998). "Türk Halk Müziği Sazlarının Sınıflandırılması Kullanıldığı Yörelere ve Türler" Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Türkiye.

Akat, Abdullah. (2012). *Doğu Karadeniz Bölgesinde Çepniler ve Müzik*. Trabzon: Serander Yayınları.

Cihanoğlu, Selim. (2002). *Kemençe Metodu*. 2. Baskı, İstanbul: Tümay Matbaacılık.

Cihanoğlu, Selim (2004). *Doğu Karadeniz Bölgesi'nde Oynanan Horonlar Karşılamalar Barlar ve Halaylar*. Trabzon Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, İstanbul: Efsane Reklamcılık ve Yayıncılık.

Duman, Mustafa. (2004).*Kemençenin Telleri*. İstanbul:Ayhan Matbaası

Duman, Mustafa.(1987).*Trabzon Yöresinde Atışma ve Türkü Atma Gelenği*. "Türk Folkloru Belleten," İstanbul: Türk Folkloru Yayınları.

Gürdal, İrfan. (2003). "Ordu Giresun ve Trabzon Bölgesindeki Yerel Müzik Kültürü" Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara: Türkiye.

Karahan, Can.(2002). "Türk Halk Müziği'nde Çoksesli Unsurlar" Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara: Türkiye.

Picken, Laurence. (1975). *Folk Musical Instruments Of Turkey*. Lodon:Oxford University Pres.

Tüfekçi, Nida (1982). *Yurt Ansiklopedisi*. Cilt 5, İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

Yazıcı, Mustafa. (1993). *Trabzon'dan Kemençe-Horon, Davul-Zurna ve Türkü Kültürü*. Trabzon: Eser Ofset Matbaacılık.

Yürük, Ünal.(2001). "Kaba Zurnanın Türk Müziğindeki Yeri ve Önemi", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.

Görüşme, (2016).Alican BÖLÜK, Kuzgun Köyü, Tirebolu: Türkiye.

Emrah KAYA

Görüşme,(2015). Hüseyin DEMİRAL, Arslancık Köyü, Tirebolu: Türkiye.

Görüşme, (2016). Hüsnü FIRAT, Ketençukuru Köyü, Tirebolu: Türkiye.

Görüşme,(2016). Hayri FIRAT, Ketençukuru Köyü, Tirebolu: Türkiye.

Görüşme, (2016). Abdullah PADAR, Ketençukuru Köyü, Tirebolu: Türkiye.

Görüşme,(2015). Hatice Korkmaz, Ketençukuru Köyü, Tirebolu: Türkiye.

"Yakma Türkü".(15.06.2015). Kişisel Alan Kaydı. Arslancık Köyü, Tirebolu: Türkiye.

"Giresun Ormanında".(17.06.2015). Kişisel Alan Kaydı. Kuzgun Köyü, Tirebolu: Türkiye.

"Yol Havası".(18.06.2015). Kişisel Alan Kaydı. Ketençukur Köyü, Tirebolu: Türkiye.

Ali KELEŞ

ALEVİ UYANIŞINI KAYITLI MÜZİK YOLUYLA OKUMAK

Ali KELEŞ¹
alikeles80@gmail.com

Abstract

Reading the Alevi Revival Through Recorded Sound

Music is one of the most effective components of the post-1980 Alevi revival in terms of remembering the cultural heritage and bringing it into the force. In the early years of revival, beside plenty of published books a series of records were also released. These records which were designed as the audial and instructive performances of the ritual gatherings of Alevis called ayin-i cem, and narrations of some historical incidents which composes the cultural memory of Alevi community, were functional. Because during those days urban Alevis have had only a limited chance to organize the cem rituals in the urban context. With the increasing number of urban cemhouses in which the cem rituals were started to be practiced publicly, the functions of these albums were completed. During the same years, a record series named Muhabbet, which were updating the non-ritual tradition of playing-and-singing-together the sacred Alevi songs, had started a long-termed practice. Muhabbet series which included some core revivalist musicians such as Arif Sag, Mublis Akarsu and Musa Eroglu, formed not only the Alevi music revival but also the folk music scene with the innovations in respect of sound, style, repertoire and the instrument choices to a large extent. The form of Muhabbet series is still being continued by the second and third generations of revivalist musicians.

Along the following years even though the revival process has lost its first momentum young Alevis who were born and bred in big cities of Turkey have maintained to join in the music scene. Some specific albums of this generation have important clues about how Alevis relate with modern life and different musical cultures such as world music, rap etc. This research aims to read the transformation and diversity of the Alevi revival through these records.

Keywords: *Alevi, Revival, Ritual, Ayin-i cem, Muhabbet*

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

Ali KELEŞ

Giriş

1950 sonrası kente göç hareketi Aleviliğin geleneksel kurumlarını ve hiyerarşik yapılanışını (ocak sistemi, dede-talip ilişkileri) işleyemez hale getirmişti. Yeni kültürel kodları ve yaşam biçimlerini dayatan kent, dinsel bir pratik olmanın ötesinde Aleviler için toplumsal/hukuki bir kurum olan cem ritüelinin uygulanabilme olanaklarını da hayli sınırlandırmıştı. Bu koşullarda Alevilik 1970'lerin sonunda Türkiye kamusal yaşamının dışında kalmıştı. Kuşkusuz bu görünümde kentli Alevilerin sol hareket ve sosyalist ideoloji ile büyük oranda bütünleşmiş olması da etkiliydi. Ancak "1980'lerin sonundan itibaren Alevilik, göz kamaştırıcı bir yeniden keşfetme sürecinin nesnesi haline geldi" (Çamuroğlu, 2003: 96). Dünyadaki kültürel dönüşüme ek olarak sosyalist bloğun çöküşü, yükselen siyasal İslam karşısında Alevilerin tedirginliği gibi sebepler, bu yeniden keşfetme sürecine yol açtı. Alevi uyanışı olarak adlandırılan bu süreç günümüzde bir kimlik uyanışından (*revival*) süreklilik arzeden toplumsal bir harekete dönüşmekte. Alevi uyanışı ve hareketi müziğin icrasını, algılanmasını ve ticari ürünler bazında pazarda yer alma biçimini de etkiledi. Bu çalışmanın amacı söz konusu toplumsal dönüşümü kayıtlı müzik aracılığıyla değerlendirmektir. Ancak hedef genelgeçer saptamalar yapmaktan çokelden geldiğince alanda (hem albümler ve müzik bazında hem de Alevi hareketi özelinde olmak üzere toplumsal yaşamda) karşılığı olan olgulara yaslanarak bir tür yorumlama pratiği ortaya koyabilmektir.

Aleviliği Tanımlamak

Alevilik, herkesi tatmin edecek bir biçimde tanımlanması çok zor bir olgudur. Bu zorluk hem tarih boyunca farklı inanç ve pratiklere sahip olmuş toplulukları bugün Alevi üstbaşlığı altında değerlendirmemizden hem de günümüzde pek çok farklı Alevilik kavrayışının bir tür politik mücadele içinde olmalarından kaynaklanır. Örneğin Cem Vakfı ve İzzettin Doğan'a göre Alevilik İslam'ın özüdür ancak daha sol bir çizgiye sahip olan Pir Sultan Abdal Kültür Dernekleri'nin söylemi Aleviliğin dinsel önermeleri de olan bir kültür, yaşama pratiği olduğu yönündedir.

Güncel politik ve inançsal tartışmaların ötesinde Alevilik, akademik metinlerde heterodoks karakterli, sinkretik bir inanç sistemi olarak tanımlanır. Bu minvalde bir tanımlama yapan Dönmez'e göre Alevilik; Anadolu, Ortadoğu, Uzak Doğu ve Orta Asya gibi farklı coğrafyalarda ortaya çıkan çeşitli din ve kültürlerden izler taşıyan; günümüzde İslam tarihinin dördüncü halifesi Ali'nin kült olarak kabul edildiği; Batını-tasavvufi düşünceyle işlenen; cem, dedelik, musahiplik ve dar gibi kendine özgü geleneksel ritüel ve kurumlarla varlığını sürdürmüş heterodoks bir inanç sistemidir (2015:19).

Yukarıdaki kapsayıcı Alevilik tanımı bugün geçerliliğini korusa da günümüzde Aleviliğin heterodoksi ve sinkretizm üzerinden tanımlanması giderek daha net biçimde eleştirilmektedir. İlkay Şahin heterodoks niteliğin Aleviliğe içkin olmayıp Ortodoks İslam ile olan güç ilişkileri (merkez-çevre

Ali KELEŞ

gerilimi) bağlamında anlaşılması gerekliliğine dikkat çeker (2012). Öte yandan Dressler'e göre Mehmed Fuat Köprülü'den itibaren Aleviliği heterodoks İslam olarak tanımlama geleneği, Alevilerin farklılıklarını seküler bir çerçevede açıklamayı mümkün kılarken farklı niteliklere sahip Alevi toplulukların tektipleştirilmesine sebep olmuştur (2015:18). Dolayısıyla bir tür tektipleştirmeye gitmeden farklı uygulama ve söylemlere sahip bu toplulukları Hz. Ali sevgisi ve ayin-i cem gibi ortak nitelikler üzerinden kavramaya çalışmak gereklidir. Nitekim Aleviler bir tür parçalanma olarak anlaşılması gereken bu farkları 'yol bir sürekin bin bir' deyişi ile özlü biçimde ifade etmişlerdir.

Alevi Müziği

"Alevi müziği, belli bir tarihsel uğrakta, Alevi kültürel kimliğiyle özdeşleştirilen müziksel pratikleri ifade eder. Bir müzik türünü, üslubunu ya da repertuarını Alevi müziği diye adlandırmak, aynı zamanda söz konusu tür, üslup ya da repertuarla Alevi topluluklar arasında güçlü bir ilişkinin varlığını ve Alevilerin diğer topluluklara nazaran ayırt edici müziksel niteliklere sahip olduğunu ima eder" (Keleş, 2016: 64). Erol'a göre topluluklar sürekli biçimde çeşitli müziksel pratik ve söylemleri temellük ettikleri (*appropriation*) için hangi müziğin kime ait olduğunu söylemek çoğu zaman güç olsa da 'Alevi müziği' olarak anılan olgu ile Alevi inanç ve kültürü arasında açık bir ilişki söz konusudur (2009a: 132). Bu ilişkinin en net biçimde gözlemlenebildiği yer Alevilerin temel dinsel ritüeli olan ayin-i cemdir.

Alevi müziği öncelikle ayin-i cem içine gömülü olan ve hem ritüelin kısımlarını işaretleyen hem de kültürel belleği barındıran 'deyiş, 'dövaz-ı imam' ve 'miraçlama' gibi formlardan meydana gelir. Cemin işleyişi içinde birer hizmet olarak değerlendirilen bu müzikal formların icrasından 'zakir'ya da müzikal beceri sahibi olup zakirlik görevini de üstlenen 'dede' sorumludur. Başlıca görevlerinden biri ritüelin işleyişini sağlamak (cemi yürütmek) olan dede aynı zamanda topluluğun dinsel, toplumsal lideridir. Zakir ise topluluğun müziklendirilmiş şiirler biçimindeki hafızasını cemaat önünde, uygun melodik ve ritmik kalıplar içinde anımsayan/zikreden saz ve söz ehlidir.

Ayin-i cem sırasında ve ritüel dışı icralarda Alevi müziğinin temel çalgısı bölgeler arasında gövde yapısı veya büyüklüğü ya da perde dizilişi açısından çeşitlilik gösteren bağlama ailesinden sazlardır. Bazı topluluklar bağlamanın yanı sıra keman, kabak kemane ve ud gibi enstrümanlar da kullanırlar. Ancak bunların hiçbirisi bağlamanın Alevi inanç ve kimliği açısından taşıdığı sembolik öneme sahip değildir. Bağlama Alevi inanç ve kimliğinin metaforu olarak konumlandırılmış ve kutsal metinlerin seslendirilmesinde kullanıldığı için de 'telli Kuran' olarak adlandırılmıştır.

Alevi müziği icra edildiği ortamlar açısından ele alındığında ayin-i cemin yanı sıra karşımıza ritüel içi ile dışını bağlayan 'Muhabbet' geleneği ve aynı zamanda ritüel dışı gündelik müziksel pratikler çıkar.

Ali KELEŞ

Farklı inanç esasları ve uygulamalara sahip topluluklar ortak bir söz havuzunu bölgesel müziksel öğeleri (yöreyi yansıtan farklı ritmik örgüler ve ezgi kalıpları) kullanarak işlerler ve kendi müziklerini ortaya koyarlar. Erol'a göre bu durum birlik (Alevi) ve farklılığın (Tahtacı, Nalcı, Bektaşî vb.) eşzamanlı olarak inşa edilebilmesini sağlar (2009b: 113).

Aslen ayin-i cem pratiklerine gömülü olan Alevi müziği, Cumhuriyet ile birlikte devletin derleme faaliyetleri yoluyla topluluk dışına taşınmaya başladı. 1950 sonrası kente göç sürecinde piyasa ile tanıştı. Uyanış sürecinde ise müzik piyasasına büyük oranda entegre oldu. Bu çalışmada ayrıca Alevi müziği kavramı, Alevi değişlerini icra etmeyen ancak yaptıkları diğer türlerin içinde Alevi kimliklerini yansıtan müzisyenlerin farklı tarzlardaki müziğini de kapsar.

Dolayısıyla Alevi müziği gelenek içinde sabitlenmiş bir olgu olarak ele alınmamalıdır. Bir başka deyişle belirli müziksel pratiklerin Alevi olanlar ve olmayanlar tarafından nasıl "Alevi müziği haline getirdiğini anlamayı sağlayacak bir perspektife gereksinim vardır" (Erol, 2009b:102).

Alevi Uyanışı

Dönmez'in de ifade ettiği gibi, Alevi uyanışı, topluluğun inançları, kültürel ifade biçimleri ve bununla ilişkili pratiklerindeki sürekliliğin belli bir süre (1980'lerin ortalarına dek) kesintiye uğradıktan sonra yeniden canlanmasıdır ve Alevi uyanışından anlaşılması gereken şey öncelikle, Alevilerin inançsal ve kültürel pratiklerle birlikte politik görünürlüklerindeki yükseliştir (2015:40). "Bu hareket, Aleviliği ilk kez çoğunlukla dikkat çekici bir biçimde sergileyerek, onu çevreleyen görünmezliğe ve gizeme en azından kısmen son vermiştir..." (Massicard, 2007:18). Ayrıca Alevileri/Aleviliği görünür kılacak dışsal işaretler/semboller (bağlama, semah, zülfıkar, kolyeler, ya Ali bantları vs.), kamusal alanda daha net biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Alevi uyanışını görünür kılan bu genel/tepkisel eğilim içinde, Alevi örgütlerinin düzenlediği (çoğunlukla semah icralarını da içeren) halka açık etkinlikler ve Türk halk müziği kategorisi içinde özgünlüğü giderek belirginleşen Alevi müziği dikkat çekicidir. Shankland'e göre tüm bunlar yoluyla Aleviler, "modern bir kültürel miras" (2003:21) inşa etmektedirler. Bu inşa süreci "...geleneksel Alevi kurumları ya da dinsel elitleri tarafından değil, batılı eğitim almış Alevi elitlerince, modern medya araçları, seküler örgütlenme formları (dernekler, vakıflar), konserler, sahneye taşınan geleneksel ritüeller, konferanslar ve yayınlar aracılığıyla gerçekleştirildi" (Vorhoff,1998:233).

Alevi hareketinin ilk belirtileri, Avrupa ve Türkiye'nin büyük kentlerinde yaşayan Alevilerin hummalı bir örgütlenme faaliyetine girmeleridir. Birbiri ardına dernekler, vakıflar açılmış ve çoktandır terkedilmiş olan dergahlar bünyesinde onarma ve koruma dernekleri faaliyete başlamıştır. Günümüzde bu oluşumların çoğu ulusötesi federasyonlar ve konfederasyonlar gibi çatı örgütlerin

Ali KELEŞ

altında bir araya gelmiştir. Bu örgütlenme faaliyetini halka açık biçimde çoğu kez müzik ve semah gösterilerini de içeren ayin-i cemlerin yapılması izlemiştir. Diğer taraftan zamanın ruhuna uygun olarak Alevi kimliğini merkezine alan çeşitli radyo, televizyon kanalları kurulmuş ve internet forum sayfaları açılmıştır.

Uyanışın görünür olmasında ve gerçekleşebilmesinde yayın seli olarak bahsedebileceğimiz bir olgu da pay sahibidir. Bu olgunun ilk evresinde kendi inanç ve kimliklerini anlatma kaygısıyla hareket eden Alevilerin meydana getirdiği bir popüler tarihçilik söz konusudur. Bu yayınlara çeşitli dua ve erkan kitapları eşlik eder. Bir diğer yayın kategorisi ise ideolojik kaygılara sahip yazarların Alevilik etrafında politik tartışmalar yapan kitaplarıdır. Bir taraftan da akademik ilgi arttıkça daha küçük ölçekli ve kontrol edilebilir alanlardaki saha araştırmalarının sonuçları yayınlanmaya başlamıştır. Günümüze geldiğimizde Alevilik konusundaki yayınlar öyle bir miktara ulaşmış ve bu çaba öyle canlı biçimde sürmektedir ki Şahkulu dergahı bu yıl içinde bir 'Alevi kitap fuarı' düzenlemiştir.

Albümler Üzerinden Alevi Hareketine Bakış

Muhabbet Albüm Serisi

Alevi müziği icra ortamları açısından ele alındığında ayin-i ceme ek olarak muhabbet geleneği de önemli bir yer tutar. Gelenekte "Alevi-Bektaşilerce nasip almamış kişilerin de katılabildiği, on iki hizmetin yerine getirilmediği, daha çok bilgilendirme, edep erkan gösterme amacıyla yapılan bu ayinler, deyişlere ve bilgilendirici sohbetlere geniş yer ayrılan cemlerdir. Bu anlamda *Muhabbet* projesi de işte bu yarı dinsel olguyu işitsel düzeyde kamusal alana taşımıştır." (Keleş, 2008: 133).

Muhabbet serisi 1980 sonrası Alevi-Bektaşî uyanışının müzik piyasasındaki en önemli göstergesidir. İlk düşüncesi Muhlis Akarsu, Arif Sağ ve Musa Eroğlu tarafından karşılıklı saz çalıp deyişlerin okunduğu bir muhabbet ortamında atılan bu proje 1982 yılında bir kasede dönüşmüştür. Albüm *Muhabbet 1* adıyla Şah Plak isimli bir firma tarafından yayınlanmıştır. *Muhabbet-1* kısa sürede toplumdaki önemli bir ilgi görmüş ve projenin devamlılığını sağlamıştır. *Muhabbet* serisi çeşitli kadro değişiklikleriyle *Muhabbet-7*'ye dek, yedi adet kaset çalışması, Türkiye ve Avrupa'da verilen pek çok konser şeklinde 1989'a dek sürmüştür (Keleş, 2008: 132).

Kısa sap bağlama, aşık düzeni akort ve bağlamada virtüozite üzerine kurulu olan *Muhabbet* albüm konsepti Alevi müziğinin daha önceki icra biçimlerinin aksine çok büyük etki yarattı ve bir neslin beğeni anlayışını biçimlendirdi. Bu etki Türkiye müzik pazarında Alevi müziğinin payını arttırırken *Muhabbet*'in konsepti Alevi müzik uyanışının çekirdek kadrosunu oluşturan başka müzisyenler tarafından da sürdürülen bir tür modern geleneğe dönüştü. 1990'lardan itibaren Hasret Gültekin, Emre Saltık, Zafer Gündoğdu, Metin Karataş, Tolga Sağ, Erdal Erzincan gibi isimler de *Dostlar Muhabbeti*, *Canlardan Canlara*, *Türküli Yüreklere* ve *Türküler Sevdamız* gibi ortak seri albüm projelerine imza attılar.

Ritüeli Stüdyoya Taşıyanlar

Alevi uyanış hareketinin erken bir döneminde yayınlanan bir dizi kaset hayli ilginçtir. Henüz cemevleri yaygınlaşmamışken ve halkın dilediğinde katılabileceği ayin-i cemler hala çok ulaşılabilir değilken bu kasetler 'Alevilik nedir?' 'Ayin-i cem nedir?' (Bizim ibadetimiz nasıldır?) gibi sorulara birer yanıt niteliğindedir. Kasetler yoluyla ortaya konan bu girişim bir anlamda ritüel sürekliliği kesintiye uğramış olan Alevilerin inanç ve geleneklerini hatırlama (ve aslında yeniden inşa etme) çabasıdır. Söz konusu kasetlerden bir kısmı şöyledir:

1. Alevilikte Cem 1 – 12 Hizmete Doğru – Aşık Gülabi vd.
2. Alevilikte Cem ve Şah Hüseyin-i Kerbela – Aşık Gülabi vd.
3. Oniki İmam Birlik Cemi – Aşık Gülabi vd.
4. Alevilerin Dergahında 2 – Metin Karataş vd.
5. Sanatçılarımızın Diliyle Hz. Ali – Metin Karataş vd.
6. Bu Yolu Onlar Kurdu / Hz. Ali'nin Şahadeti -
7. Alevilik Yolunda Kırklar Cemi I, II, III – Musa Eroğlu vd.
8. Alevilikte 12 Hizmet ve Cem Tertibi – Dede Haydar Aslan vd.
9. Şehid-i Kerbela ve Alevilikte 19 Soru, 19 Cevap – Davut Sulari vd.

Bu albümlerin çeşitli ortak özellikleri mevcuttur: Albümlerin isimleri Alevi, Kırklar Cemi, on iki hizmet, Hz. Ali, Kerbela, dergah gibi isim ve terimleri içerir. Albüm kapaklarında Hz. Ali, on iki imamlar, Hacı Bektaş Veli gibi tarihsel figürlerin yanında albümde icracı olarak yer alan kişilerin kimi zaman cem sırasındaymış gibi göründükleri fotoğrafları da görülür (Bkz. Resim I ve Resim II). Kasetler çoğu kez bir konuşma metni ile açılır. Bu metinde bir erkek sesi albümün hangi kaygılarla hazırlandığını açıklar. Temel kaygı kimliği nedeniyle ötekileştirildiğini düşünen Alevilerin kendilerini ifade edebilmeleridir. Ardından 'Alevilik nedir? İslamiyet ile olan ilişkisi nedir?' gibi sorulara çeşitli yanıtlar verilir. Kerbela olayının nasıl derin ve hala taze bir yara olduğu açıklanır.² Yükselen siyasal İslam karşısında Alevilerin, devletin laik geleneğinin destekçisi olduğu belirtilir. Örneğin *Alevilerin Dergahında 2* adlı kaset şöyle bir konuşma ile açılır:

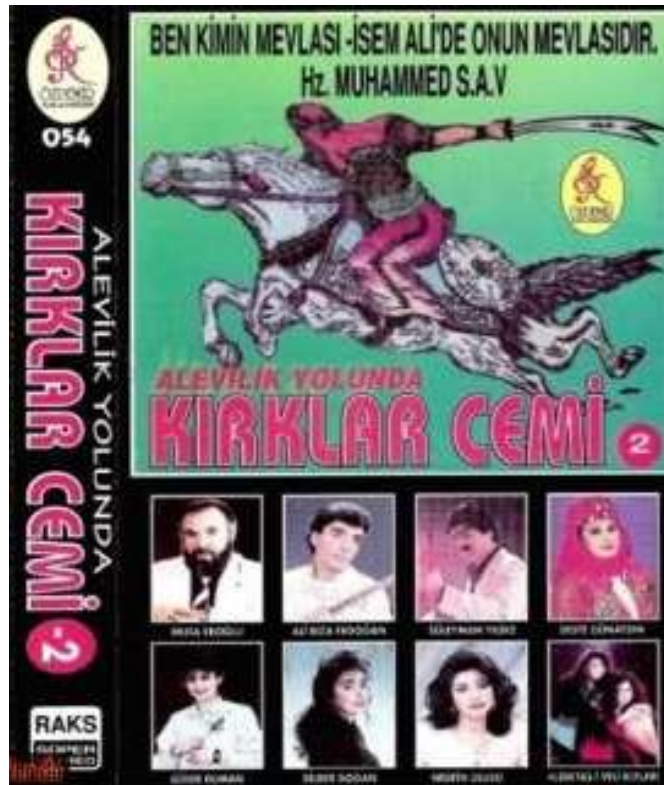
Anlatıcı: Merhaba can dostlar, Alevilerin dergahından merhaba. Alevilerin hakkında çok çeşitli yorumlar yapılmaktadır. Alevilik esas olarak İslamiyet'in temeline dayanmasına rağmen şeriatçılardan, gericilerden ilke olarak temelden ayrılan bir felsefi yapıya dayanmaktadır. Aleviliğin diğer mezheplerden farklı yanı nedir? Alevilikte din tamamen Allah ile kul arasındadır. Alevilikte insanı sevmeyen ve insan haklarına saygı duymayan Allah'ı sevemez, yaptığı ibadet kabul edilmez. Alevilik düşüncesi toplumdur. Toplumda kim ne düşünürse düşünsün kişi ve toplumların hak ve hürriyetlerine zarar vermedikçe ona saygılıdır ve her zaman ona yoldaştır. Alevilikte dini iktidar hedefi yoktur, olanlara da karşıdır. Dinle devlet işlerinin iç içe girmesine karşıdır. İşte bizim inandığımız Alevilik, laiklik ve demokrasidir.

² Bu konuşmaya fonda bir üfleme çalgı (kaval, mey) ve bir bağlama eşlik eder ve bu durum dinleyicide 60'lı ve 70'li yıllarda çekilen Anadolu temalı Yeşilçam filmlerinin duygu dünyasına benzer, tanıdık bir hissiyat yaratır.

Ali KELEŞ



Fotoğraf 1. Oniki İmam Birlik Cemi albüm kapağı



Fotoğraf 2. Alevilik Yolunda Kırklar Cemi albüm kapağı

Alevilerin inanç ve kimliklerini ifade etme kaygılarına geleneksel ritüelleri yeniden canlandırma çabaları eşlik eder. Aşık Gülabi'nin önderliğinde hazırlanan *Alevilikte Cem 1 Oniki Hizmet* albümünün açılış konuşması bu kaygılara ışık tutar:

Ali KELEŞ

Anlatıcı: Dostlar, size sunmuş olduğumuz bu kaset Alevilikte Cem ve on iki hizmete ait bilgiler içermektedir. On iki hizmet ve daha başka Alevilikle ilgili önemli bilgileri dilimiz döndüğünce dostlara, canlara anlatmaya çalışacağız ve anlatırken de cem yürütmüş gibi erkan-ı hürmetle sırasıyla semah, düvaz ve deyişleri sunmaya çalışacağız. Bilindiği gibi on iki hizmet cem törenlerinin içinde olan hizmetlerdir. Konumuza başlamadan önce kimilerince yanlış veya kasıtlı yorumlanmış bir olayı açmak istiyoruz. Ezelden beri Aleviler mum söndürür diye bazı yol yordam bilmez gerici cahiller böyle kutsal bir inanca iftira ederler. Kaldı ki Alevilerin törelerini bilseler bu iftiraları attıkları için kendilerinden utanır ve hicap ederlerdi...

Yukarıdaki örnekte de olduğu gibi ayin-i cemin işitsel içeriğini yansıtan kasetlerde bir kişi tıpkı cemi süren bir dede gibi gülbenk (ayin-i cemlerde okunan Alevi-Bektaşî duaları) okur. Cemde diğer hizmetleri gören kişiler de bu hizmetler sırasında okumaları gereken tercüman adı verilen kalıplaşmış deyişleri icra ederler. Uyanış sürecindeki Aleviliğin ifade araçları olarak da işlev gören bu kasetlerin kimilerinde ise 'Aleviyim diyen kişilerin bilmesi gereken konular'³ talipler ve dedeler arasındaki diyaloglar yoluyla yanıtlanır.

Bir başka örnekte Musa Eroğlu, Güler Duman, Ali Rıza Erdoğan ve Deste Günaydın gibi isimlerin yer aldığı *Alevilikte Kırklar Cemi I* adlı albümün açılış metni Alevilerin uyanış sürecinde kendilerini ifade etme konusundaki isteklerini dile getirir. İlerleyen kısımlarda 'musahiplik' geleneği açıklanır ve ayin-i cem sırasında musahip olan talipler ile rehber ve dedenin diyalogları yer alır:

Anlatıcı: Yıllarca hasret kaldık dost meclislerine, gönül muhabbetlerine. Kervan olduk fırtınaya tutulduk, rüzgar olduk dağlara çarptık. Ehl-i beyt uğrunda Kerbela için gözlerimiz pınar oldu ama susuz kaldık. Asırlardır ezilmiş, zulüm ve baskılardan Kerbela'dan beri kurtulamamış, zaman zaman kılıçtan geçirilen bir halkın kültüründeki Kırklar cemini sunuyoruz. Tarihimize dönüp baktığımızda; yüreklerimiz kan ağlar, gözlerimiz dolar, Kerbela Çölü'nde Ehl-i Beyte kastedenler, on iki imamları susuz bırakanlar, Pir Sultan Abdal'ı asarak zulme devam ettiler. İşte şimdi on iki imamları ve Kerbela'yı anmak için pir huzurunda Kırklar ceminde toplandık.

(...)

Anlatıcı: Musahiplik, Alevilikte yol kardeşliği anlamına gelir. Musahipler kardeşten daha yakındırlar. Musahip olmak isteyenler pirin huzurunda ikrar verir ve erkana girerler.

Rehber: Hü erenler, eli erde, özü darda, yüzü yerde, gözü pırde, sözü hakta olan dört can kardeşimiz vardır. Hak yolunda Muhammed Ali uğrunda, on iki imam buyruğunda, musahiplik ikrarı vermek istiyorlar. Huzura getirmeye destur var mıdır?

Dede: Allah eyvallah, destur pirdedir.

(...)

- Geldiğin Ali yolu, durduğun mansur darı, gördüğün hak didarı. hak cesedine can verdi, kalbine iman verdi. Ağz talip, dil mürşit. Erenler meydanında ne gördün, ne işittin?

Talipler: Hak gördük, hak işittik.

³Örneğin cem ritüelinde görev alan on iki hizmetlinin isimleri, dört kapı kırk makam öğretisi ya da musahiplik vb. gelenekler.

Ali KELEŞ

Dede: Allah Allah, ikrarınız mübarek ola, ahdiniz daim ola, muradınız hasıl ola, muhabbetiniz gür ola, her iki cihanda yüzleriniz ak, ruhlarınız pak ola, yolunuzu yolsuza düşürmeye, hak erenlerin darından, didarından, on iki imamların katarından ayırmaya. Musahipliğiniz kadim ve mübarek ola. Allah eyvallah, hü.

Talipler: Hü.

Bu albümlerde Kerbela çok önemli bir yer tutar ve sesin tonu hüznün ile hıncın bir araya geldiği ilginç bir atmosfer oluşturur. *Şehidi Kerbela ve Alevilikte 19 Soru 19 Cevap* adlı albümde Kerbela vakası bir konuşma metni ve Hz. Hüseyin'in Şamlılara hitabı ile açıklanır. Hitap metni Davut Sulari tarafından değişik formunda serbest ritimle ve bağlama eşliğinde seslendirilir.

Anlatıcı: Kerbela, dostlar burası öyle bir yer ki buranın adı kanlı Kerbela. Burası öyle bir yer ki, mazlumların şehit, masumların yetim bırakıldığı yerdir burası. Yezid ordusu tarafından şehit edilen İmam-ı Ali'nin göz bebeği, Fatımatul Zühre'nin ciğer paresi Hz. Hüseyin yetmiş bir yerinden oklanarak atından düşüyor ve düştüğü yerde şu divan-ı kebiri okuyor:

Ceddi pakimdir Muhammed bab-ı zışanım Ali
Benden eyler ahz-i eseri velayet her veli
Cepheyi pakimdir ilahi münceci
Öldürün, evladı Resulü kibriyayım öldürün...

Bazı kasetlerde Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hoca Ahmet Yesevi, Hacı Bektaş Veli, Pir Sultan Abdal ve Hızır Paşa gibi 'hatırlama figürleri' işlenir. Assmann'ın *Kültürel Bellek* kitabında söz ettiği gibi bu "hatırlama figürlerinin -ki olay, mekan, kişi olabilirler- her biri grup için birer model, örnek ya da öğretici parça olabilir ve her biri grubun düşünceler sistemine / anlam dünyasına bir ders, kavram veya sembol kazandırır" (Keleş, 2015:18).

Yeniden canlandırılan bir kimliği/inancı ve ritüeli ifade edebilmek için kayıtlı sesin ve kaset teknolojisinin kullanıldığı bu materyallerde Alevi deyişleri dönemin popüler Alevi müzisyenlerince icra edilir. Bazı kasetler tınısal bir bütünlük içermez ancak müzisyenlerin bireysel tınısal tercihlerini yansıtır. Örneğin tek bağlama ve vokal üzerine kurulu olan bir icrayı, synth davulların kullanıldığı bir deyiş izleyebilir. Bu kasetler *Muhabbet* albüm serisi ile karşılaştırıldığında müzisyenlerin kimliklerini repertuar seçimi yoluyla nasıl temsil ettikleri de görülebilir. *Muhabbet* albümleri, Alevi deyişlerinin yanında farklı konulara sahip türküleri ve aşık Muhlis Akarsu'nun sevdâ temalı bestelerini de içerir. Dolayısıyla burada icracılar, Alevi kimlikleriyle olduğu kadar profesyonel müzisyen kimlikleriyle de vardır. Öte yandan ritüeli stüdyoya taşıyan kasetlerde icracılar tamamıyla Alevi kimlikleri ile görünürler.

Alevi hareketi olgunlaştıkça kentlerdeki cemevlerinin sayısı artmış ve halka açık cemler yaygınlaşmıştır. Bu gelişmeler Aleviliğin kamusal görünürlüğü arttırdıkça bahsi geçen teknolojik sözlü kültür unsurlarına olan ihtiyaç da ortadan kalkmış ve bu tür kasetler yapılmamaya başlanmıştır.

Ali KELEŞ

Hem ritüeli stüdyoya taşıyan albümler hem de *Muhabbet*'in başlattığı birlikte seri albümler yapma pratiği kentlerde yeniden inşa edilen bir Alevilik kavrayışının müzikal yansıması olarak değerlendirilebilir. Anadolu'nun farklı yerleşim alanlarından gelen Aleviler (farklı inanç ve uygulamalara sahip topluluklar) büyük şehirlerde örgütlenip tarihlerini ve kültürlerini yeniden inşa ederken eskiye oranla daha standart bir Alevi kimliği/inancı meydana getirdiler. Alevi kurumlarında, cemevlerinde ve medyada görünür hale gelen bu yeni kimliğin tınısal/müzikal yansıması yukarıda bahsi geçen kasetlerdeki standart müziksel yapıda karşılığını bulur: perdeleri ve ölçüleri az çok standartlaşmış ve aşık düzenine akortlanmış kısa sap bağlama ile icra edilen Alevi deyişleri ve semahları.

Çokseslilik

Alevi müziğinin uyanış sürecinde çoksesli Batı müziği ile ilişkileneşinin en iyi örneği Adil Arslan'ın *Batı-Doğu Divanı: Saz ve Orkestra İçin Semahlar* adlı çalışmasıdır. Alevi semahlarının Batı sanat müziği armonisi ile işlenmesinin fıkırsel arkaplanı Cumhuriyet'in ilk yıllarına dek uzanır. Bilindiği gibi Cumhuriyet'in erken dönem resmi müzik politikaları Ziya Gökalp'in kültür-medeniyet ayırımına dayalı fikirleri doğrultusunda şekillendi. Ayas'a göre müzik, Gökalp'in medeniyet değıştirme ve milli kimlik inşasıyla ilgili makro modelinin önemli bir parçası ve hatta doğrulanmasıdır (2016: 342). Gökalp'e göre doğudan ayrışıp Batı medeniyetine geçerken milli bir musiki kurabilmenin yolu halk ezgilerinin Batı armonisi ile çokseslendirilmesi ile mümkün olacaktır. "...milli musikimiz memleketimizdeki Halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı musikisi usulüne göre 'armonize' edersek hem milli hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz" (Gökalp, 1975: 133).

Gökalp'in çizdiği doğrultu çeşitli sebeplerle yakalanamamış olsa da halk müziğinin çokseslendirilmesi fikri, türkölere/deyişlere itibar kazandırmanın bir yolu olarak söylem bazında korunmuştur. Avrupa'da yaşayan bir Alevi müzisyenin 1980'lerde bu doğrultuda bir albüm yapması (Alevi semahlarını orkestra için armonize etmesi) ise bu itibar arayışına ek olarak uyanış sürecindeki bir kimliğin Avrupa toplumuna entegre olma çabasının bir göstergesi şeklinde okunabilir. Bu olgu albüm kartonetinde şöyle ifade edilmiş:

Adil Arslan kendini, asırlar önceki Alevi müzik kültür geleneğinin bir uzantısı olarak görür. Bu müzik kültür stilini uyarlar ve yorumlarken, Batı ve Türkiye'nin çağdaş kültür çevrelerine anlamını ulaştırmayı amaçlar. Alevi semahlarıyla tanışmayan ve Doğu'nun klasik stilini bilmeyen Batıya kendini kabul ettirebilecek bir müzik biçimi yaratmayı ummaktadır (Arslan,1991).

Albümün Ada müzik tarafından yapılan Türkiye baskısı için hazırlanan kapak resmi de bu uyum sürecini yansıtır gibidir: Bir gece manzarasında bağlama, gökyüzünden kayan bir yıldız gibi yeryüzüne

Ali KELEŞ

doğru inmektedir. Yeryüzü ise gitar gövdesi şeklinde resmedilmiştir (Bkz. Resim III). Bir başka deyişle çalgılar, farklı kültürlerin metaforları olarak kullanılmıştır.



Fotoğraf 3. Adil Arslan'ın Batı-Doğu Divanı albüm kapağı

Hareket İçinde Spesifik Konumlar: Birlik İçinde Farklılık

Burada üç albümden söz etmek istiyorum: *Ummanda*, *Pirler Divanı* ve *Dişarbakır Nefesleri*. Ulaş Özdemir, *Ummanda* albümünü *Muhabbet* ekolünün kısa sap bağlama standartlaşmasına bir alternatif oluşturmak ve içinde yetiştiğı geleneğın özgün sesine dikkat çekmek için kaydettiğini belirttir (Özdemir ile kişisel görüşme, 22.09.2016). Aynı zamanda bu albüm Maraşlı Sinemilli ocağının müzikal geleneğini yansıtır ve genel bir Alevi kimliğı içinde spesifik bir Sinemilli kimliğine de işaret eder. Albümün soundu ve kullanılan enstrümanlar (standart kısa sap bağlama yerine yörede kullanılan ruzba, balta gibi farklı yapılarıdaki çalgılar) ve çeşitli akort sistemleri dolayısıyla Arif sağ ve Muhabbet geleneğı ile özdeşleştirilen tınısal karakterin hayli dışındadır.

Pirler Divanı/ Divana Piran albümü de yine Sinemilli deyişlerini bu kez ocağın dedelerinden yapılan alan kayıtları vasıtasıyla sunar ve Türkçe dışındaki dillerden deyişler de içerir. Benzer biçimde *Dişarbakır Nefesleri* de belirli bir coğrafyadaki Alevi müzik birikimine dikkat çekmek amacıyla hazırlanmıştır. Metin-Kemal Kahraman'ın *Çevere Hazarü / Binler Kapısı* albümü ve Mikail Aslan, Aynur Doğan vb. isimlerin çalışmaları da genel Alevi kimliğı içinde Dersim Aleviliğinin özgün

Ali KELEŞ

yanlarına ve Dersim müzikal geleneğine dikkat çekmektedir.⁴Bu albümlerdeki tını ve icra farkları ile spesifik Alevi birikimlerine odaklanma kaygısı, Alevi hareketinin artık belirli bir olgunluğa eriştiğini ve ortaya çıkan standartlaşma eğilimine karşı alternatif duruşlara ihtiyaç doğduğunu da gösterir.

Müziyen Zakirler ve Ritüelde Standartlaşma

Alevi uyanışı olarak andığımız bu süreçte yeniden canlandırılan ayin-i cem pratiklerinde zakir'in (saz çalıp deyişleri icra eden kişilerin) ritüel içindeki konumu giderek daha öne çıkmıştır. Zakirler, profesyonel ve yarı-profesyonel müzisyenler olarak müzik albümleri yapmaya başlamış ve bağlama çalan gençlerin zakirliğe olan ilgisi giderek güçlenmiştir. Bu durum ayrıca 2000'li yıllarda Alevi hareketinin içindeki dinsel karakterin giderek yükseldiğinin de göstergesidir.

Günümüzde pek çok kentteki cemevinde ayini yürüten dedeler, Mehmet Yaman dede tarafından yazılan erkannameyi (ritüel işleyiş) uygulamaktadır. Bu yazılı erkanname ritüel akışta bir tür standartlaşmayı beraberinde getirmiştir. Bu standart akışta dedenin cemi açan gülbengini zakirin on iki hizmetliyi meydana çağırarak *On İki Hizmet* deyişini çalıp söylemesi izler. Hizmetliler yerini aldıktan sonra zakir, cemin akışına göre üç düvaz- imam ve üç tevhid icra eder. Daha sonra Kırklar Bezmini işleyen miraçlama icra edilir ve miraçlamanın son kısmında 'pervaneler' semaha kalkar. Semahın ardından Hz. Hüseyin ve Kerbela vakasının anımsandığı bölüme geçilir ve Kerbela mersiyeleri icra edilir. Cemin sonunda zakir sözleri Şah Hatayı'ya ait olan salavatı (Çekerim Aşkın Yayını) söyler. Bu standart işleyiş Ümraniye Cemevi'nde zakirlik yapan Cihan Cengiz'in *Hakk'a Niyaz* albümünün akışına da yansımıştır. Albüm kitapçığında Cihan Cengiz amacını şöyle özetler:

Bu öğretinin içerisinde zakirlik hizmetine nail olmaya çalışan bir talip olarak Hakka Niyaz albümü ile cem içerisinde zakirlik hizmeti alan canların icra ettiği düvaz-ı imam, tevhid, miraçlama, semah ve mersiyeleri sizlerle buluşturmak istedim. Amacım zakirlik geleneğine katre dahi olsa bir katkıda bulunmaktır. Niyazım olsun hakka, erenlere, sadıklara, aşıklara, zakirlere...

Hakk'a Niyaz tınısal açıdan değerlendirildiğinde ise bir başka standartlaşma dikkat çeker. Albümde farklı boyutlara ve tel dizilimlerine sahip bağlama ailesinden sazlar tezene, şelpe ve pençe teknikleriyle icra edilmiştir. Farklı ses aralıklarındaki bağlamaların bir arada çalınmasıyla oluşturulan tınısal tasarım Erdal Erzincan ve Gani Pekşen gibi önemli figürlerin stilini ve albüm soundunu anımsatmaktadır ki bu yapı Alevi müziği anlamında günümüz albümlerinin baskın karakteridir.

Popüler Müzik Sahnesi

Alevi hareketi boyunca müzik anlamında bir başka yönelim popüler müziğe doğru oldu. Hem Türkiye hem de Avrupa'da yaşayan Aleviler, modern kent kültürü ve tüketim pratiklerini

⁴ Ayrıca *Çevre Hazarın*, albümün hazırlanması sürecinde gerçekleştirilen alan çalışmasının ve tarih okumasının sonuçlarını yazı yoluyla aktaran kitapçığıyla dikkat çeker. Bu durum kentli Alevilerin ses yanında artık yazıyı da yoğun biçimde kullandığı olarak yorumlanabilir.

Ali KELEŞ

içselleştirdikçe Alevi müziğinin popüler müzik sahnesiyle ilişkilmesi kaçınılmaz hale geldi. Alevi müzisyenler elektronik altyapılar gibi popüler müzik kaynaklı soundları kendi müziklerine dahil ederek bir anlamda postmodern bir otantisite söylemi inşa etmektedirler. Sabahat Akkiraz ve Orient Expressions ortak yapımı *Külliyat* albümü bunun iyi bir örneğidir.

Albümün genel yapısını DJ Murat Uncuoğlu ve DJ Yakuza tarafından yaratılan elektronik alt yapılar üzerine çalınan divan bağlama, saksafon, kaval, mey, zurna, perküsyonlar ve Sabahat Akkiraz'ın vokallerinden oluşan bir birliktelik meydana getirmektedir. Sözleri Neşe Şen'e ve Musa Eroğlu'na ait olan üç bestenin haricinde yer verilen eserler Anadolu'nun geleneksel ezgilerinden ve Alevi-Bektaşî müziğinden oluşmakta (Keleş, 2008: 157).

Diğer taraftan geleneksel Alevi repertuarını icra etmek yerine rap, *world beat* gibi tamamen popüler müzik sahnesine özgü işler yapan kimi Alevi müzisyenler de kültürel kimliklerini müziklerine yansıtmaktadırlar. Jöntürk, Islamic Force ya da Sultan Tunç'un müziği buna örnektir. Bu tür örnekler genellikle Avrupa kaynaklıdır ve yine hareketin ulusötesi niteliğine ışık tutar.

Almanya'da yaşayan Sivas kökenli müzisyen Sultan Tunç'un *Ali Ali* adlı şarkısı özellikle ele alınmaya değer. 2008 tarihli *Oriental Rap'n Roll* albümünde yer alan bu şarkı Alevi gençlerin kimlikleri ile ilişki kurarken önceki nesillerden ne kadar farklı anlam dünyaları inşa edebileceklerini gösterir.

Hayli ritmik bir şekilde başlayan şarkıda açılışı yapan darbukaya sırasıyla bateri, bass ve elektrik gitarlar eşlik etmektedir. Bu yapı üzerine Sultan Tunç aşağıdaki sözlerle rap yapmaktadır. Nakarat kısımlarının ardından giren bağlama ise yine Alevi-Bektaşî melodik yapılarından çok Ortadoğu ezgilerini andırır biçimde çalınmıştır. Şarkının sonlarına doğru kamçı sesini andırır bir ses örneği (*sample*) sayesinde Caferî'lerin Kerbela şehitlerini anma törenlerini anımsatan bir atmosfer yaratılmıştır. Söz konusu şarkının sözleri ise aşağıdaki gibidir (Keleş, 2008: 176-177).

Ali Ali

Arada sırada başın darda
Ruhun boşa, cevap aramakta
Korkma, yanında, yanı başında
Sakın üzülme dünya hali
Her şey fani, yetiş ya Ali

Ali Ali Ali dermanım Ali
Ali Ali Ali her şey fani yetiş ya Ali

Ali vardı ya da yoktu
Yoluna taş koyan da çoktu
Cahillerin esası boştu
Ne oldu? Tümü, hepsi coştı
Yalan dolan dedi ki dünya vaadi
Bu evrende ara hakikatı
Sakın üzülme dünya hali
Her şey fani yetiş ya Ali

Yetişir Aliler imdadına
Hayatın kum saati misali
Başladı bitti, tükendi gitti
Ali Ali Ali dermanım Ali
Ali Ali Ali her şey fani yetiş ya Ali

Dün bugün sayılı gününüz
Önce düşün konuş, önemli sözünüz
Sor kendine. Tüm ismi özünüz
Açık gider mi iki gözünüz
Sultan tunç size der ki:
Bugün varsın, yarın yoksun belki
Sakın üzülme dünya hali
Her şey fani yetiş ya Ali

Ali Ali Ali dermanım Ali
Ali Ali Ali her şey fani yetiş ya Ali

Ali KELEŞ

Tüm bir Alevi-Bektaşî aşıklık geleneğine bakıldığında, Ali'nin gerçekten zor anlarda kurtarıcı olarak geleceği inancının ve beklentisinin işlendiği görülecektir. Bu deyiş ve nefeslerde Ali'nin (ya da Hızır'ın) beklendiği anlar hüznü ezgilerle, yardıma yetiştiği anlarda coşkulu bir biçimde işlenir. Oysaki Sultan Tunç'un şarkısına bakıldığında insan yaşantısının faniliğine yapılan vurgunun ardından Ali sanki artık gelmeyeceği bilinir bir halde çağırılıyor. Hatta "Ali vardı ya da yoktu" dizesi ile önemli olan Ali'nin tarihsel kişiliği değil ama inanç içindeki kült biçimidir denilmektedir. Çünkü her şey fani olsa da hakikati aramak gerektiği de tekrarlanıyor. Eğer bu şarkıdaki atmosfer ve Ali'den medet umma durumu "Yar Ali Senden Medet" adlı deyiş ile karşılaştırılırsa nesiller arasındaki anlayış farkı çok daha iyi anlaşılabilir (Keleş, 2008: 178).

Günümüzde ise Alevi müziğinin popüler zemine taşınmasında kayıtlı müzikten çok dizi ve yarışma sektörünün etkili olduğu görülebilir. Örneğin 'Muhteşem Yüzyıl' adlı TV dizisinin Kalender Şah ayaklanmasını konu alan bölümlerindeki bir sahne için seslendirilen *Pirlere Niyaz Ederiz* deyişi gündemin en çok dinlenen eserlerinden biri haline geldi. Deyişin popülerliği bir özel TV kanalı için çekilen ses yarışmasında icra edilmesiyle gündemi meşgul etmeyi sürdürdü.

Yerel Politika

Bu başlık altında *Muhabbet İnsana* albümünden söz etmek isterim. Albümü Ataşehir'deki bir cemevinin açılış etkinliğinde edindim. Cd bu etkinlik sırasında halka ücretsiz olarak dağıtılıyordu. Ataşehir belediyesinin belediye başkanı Battal İlgezdi Alevi kimliğini saklamadan, hızla gelişmekte olan bu bölgenin belediye başkanlığını sürdürüyor ve pek çok organizasyonda Alevi kimliğinin kamusal biçimde ortaya konduğu etkinliklere de yer veriliyor.⁵ Bu cd Kalan müzik tarafından Ataşehir Belediyesi için Muharrem ayında halka dağıtılmak üzere hazırlanmış. Albüm kitapçığında daha önce Ramazan ayı için de *Ramazan İlahileri* (Kalan) adlı bir cd dağıtıldığının bilgisi verilmiş. *Muhabbet İnsana* albümündeki ikinci eser (Medet Allah) belediye başkanının eşi Gamze Akkuş İlgezdi tarafından seslendirilmiş.

Bu albüm bir yandan politik figürlerin Alevi kimliğini gizleme ihtiyacı hissetmeden de kabul görebileceğini, kamusal hizmet yapabileceklerini gösterirken diğer yandan da bu tür bir politik girişimin Kalan gibi müzik firmaları tarafından da desteklenebileceğini kanıtlar. Ancak cd'nin Muharrem ayı için hazırlanmış olması ve Ramazan ayı için de benzer bir konseptte albüm yapılması Aleviliğin bir yandan kentli bir etno-politik hareket niteliği kazanırken diğer yandan da içeriğindeki dinsel karakterin öne çıktığını gösterir.

Kerbela: Sese Dönüş

Daha önce ikinci kategorideki albüm tipinin cemevleri ve ayin-i cemler kamusallaştıkça işlevsizleştiğini, Alevilerin kimliğe, inanca veya Kerbela vakası gibi olaylara dair işitsel anlatılara

⁵ Örneğin Karacaahmet Cemevinin semah ekibi ile ilgili gerçekleştirdiğimiz bir alan araştırması sırasında (2014) ekip, Ataşehir Belediyesi sınırları içinde yapılan bir kültür etkinliği bünyesinde halka açık bir semah gösterisi düzenlemişti.

Ali KELEŞ

ihtiyacının kalmadığını belirtmiştim. Nitekim Metin-Kemal Kahraman kardeşlerin *Cevere Hazarın* albümünde de görüldüğü üzere Alevi hareketinin olgunluk evresinde tarihsel olay veya kişilere ilişkin bilgiler albüm kartonetine yazılı metin olarak konuluyordu. Bir başka deyişle Alevi yapımcılar artık dinleyiciyi kayıtlı ses yoluyla bilgilendirme gereği duymuyorlardı. Ancak 2014 yılında Kalan müzik tarafından yayınlanan *Kerbela* albümü bu genel yönelimden bir tür sapmayı işaret eder.

Kerbela albümü çift CD'den oluşur ve ilk CD Kerbela mersiyelerinin icrası üzerine kuruludur. İkinci CD ise Hz. Hüseyin'in Şamlılara hitabından kesitler içerir. Ayrıca Miyase İlknur (Cumhuriyet gazetesi yazarı ve Alevi hareketinin önde gelen simalarından biri) tarafından kaleme alınan bir metin, tıpkı daha önce sözü geçen kasetlerdeki gibi yine bir erkek anlatıcı tarafından seslendirilir.

Alan araştırmam sırasında gözlemlerim ve görüşmelerimden şöyle bir sonuca ulaştığımı söyleyebilirim: Kerbela, Aleviliğin geleneksel ve dinsel yönüne vurgu yapan görece muhafazakar kişilerin daha çok önemseydiği bir olgu. Bu kişiler genellikle dindar insanlar, modern kent yaşamına mesafeliler ve kültürel/dinsel kimliklerini Kerbela'daki ayrışma üzerine inşa ediyorlar. Öte yandan daha seküler bir bakış açısına sahip Aleviler, Aleviliği bir kültür olarak algılayan ve Anadolu vurgusu yapan kişiler için Kerbela ikincil bir konumdadır. Seküler ya da politize olmuş Aleviler için Pir Sultan Abdal, Şeyh Bedrettin gibi isimler daha önemli tarihsel figürlerdir. Dahası Kerbela hadisesi, devlet destekli kişi ya da kurumların seküler ya da ateist olmayan Aleviler ile ortaklık kurabilmelerinde ve Aleviliği İslam sınırları içinde tanımlayabilmelerinde hayli önemlidir. Dolayısıyla bu albüm, Alevilerin ya da Alevi hareketinin 2000 sonrası içine girdiği dinselleşme eğiliminin bir parçası olarak görülebilir.

Sonuç

Alevi müziği ve kaset teknolojisi, uyanış sürecinde Alevi kültürel kimliğini ifade edebilmenin en kullanışlı araçlarından. Aleviler hem ritüel pratiklerini yeniden canlandırabilmek hem de kendilerini ifade edebilmek için müzik piyasasını ve teknolojiyi (kasetleri) kullanmışlardır.

Uyanış sürecinde ortaya çıkan farklı Alevilik kavrayışlarına sahip grupların hepsi aynı müzikal repertuarı kullanırlar. Ancak bu repertuar ile farklı albüm konseptleri oluştururlar. *Muhabbet* albüm serisi ve bu yeni geleneği takip eden müzisyenler geleneksel Alevi müzik repertuarını halk müziği repertuarı ile birlikte ancak yeni bir üslup ile icra etmişlerdir. Kısa sap standart bağlama, aşık düzeni akort sistemi ve virtuoze vurgusu bu üslubun önemli parametreleridir. Öte yandan Aşık Gülabi, Metin Karataş gibi isimler aynı icra üslubu ile tamamen Alevi inancı, pratikleri ve kimliğine vurgu yapan albümler hazırlamışlardır. Bu kasetler kendini ifade etme ve ritüel pratiklerini yeniden inşa etme isteği duyan Alevilerin araçlarıdır. Alevi uyanışı olgunlaşıp Alevilik kamusal alana taşındıkça ve

Ali KELEŞ

ayın-i cemler kentlerdeki cemevlerinde halka açık biçimde yapılabilmeye başladıkça bu tür kasetlere olan ihtiyaç ortadan kalkmıştır.

Aleviliğin yeniden keşfi ya da inşa edilmesi süreci bir uyanıştan sürekli bir kültürel/politik harekete dönüştükçe yeni kentli Alevi müziğinin standart biçimlerinden ayrışıp daha spesifik konumlar ve soundlar inşa eden müzisyenler ortaya çıkmıştır. Yeni kentli Alevi müziği içinde bir yeni Dersim müziğinin varlığı bu olgunun iyi bir örneğidir.

Aleviler modern kent kültürü ve tüketim pratikleri ile ilişkilendikçe icra ettikleri müzik de popüler müzik sahnesi ile ilişkilenebilir. Genç Alevi müzisyenler kimi zaman Alevi müzikal geleneğini popüler müzik unsurları ile bir araya getirerek albümler kaydetmişler kimi örneklerde ise Alevi kimliklerini tamamen yeni popüler müzik üslupları yoluyla (elektronik müzik, rap, *world beat* vb.) ortaya koymuşlardır. Popüler müzik ile kurulan ilişki daha çok Avrupalı Aleviler yoluyla Türkiye'ye uzanmıştır. Bu olgu ile aynı dönemde Aleviliğinin dinsel karakterinin belirginleştiğini ve ayın-i cemin işleyişinde bir tür standartlaşmanın yaşandığını da yine Alevi müziği başlığı altındaki albümlerden takip edebiliriz. Dolayısıyla Alevi müziği kategorisinde değerlendirilebilecek kayıtlı müzik ürünlerinin, 1980'lerden itibaren Alevi hareketinin gelişimini, dönüşümünü, çok parçalı/heterojen yapısını ve ulusötesi karakterini yansıttığını söyleyebiliriz.

Referanslar

- Ayas, Güneş. (2016). "Türkiye'de Müzik Sosyolojisi: Değişen Paradigmalar, Kesişen Temalar", *Sosyologca*, (11-12): 341-374.
- Çamuroğlu, Reha. (2003). "Türkiye'de Alevi Uyanışı" *Alevi Kimliği*, Ed. T. Olsson, E. Özdalga. C. Raudvere. çev: Bilge Kurt Torun ve Hayati Torun: 96-103. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Dönmez, Banu Mustan. (2015). *Alevi Müzik Uyanışı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Dressler, Markus, (2015) "Türk Doksa Siyaseti: Alevilerin Heterodoks Olarak Ötekileştirilmesi" *Birikim*. çev: Yakup Pekön. (309-310): 15-19.
- Erol, Ayhan (2009a) "Alevi-Bektaşî Müziğindeki Çeşitliliği İncelemek" *Müzik Üzerine Düşünmek*. (ss. 131-156). İstanbul: Bağlam Yayınları,.
- Erol, Ayhan. (2009b). "Birlik ve Farklılık Ekseninde Alevilik ve Alevi Müziği" *Müzik Üzerine Düşünmek*. (ss.99-130). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Ali KELEŞ

Gökalp, Ziya. (1975). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Türk Kültür Yayıncısı.

Keleş, Ali. (2008). "Ortak Kimlik ve Müzik: 1980 Sonrası Alevi-Bektaşî Uyanışı" Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.

Keleş, Ali. (2015). "Bayrampasa Bektashi Community in the Transfer of Cultural Memory", *Cultural Memory: Conference Proceedings*. I. Annual CCCS Conference Cultural Memory, Skopje. 2: 13-20.

Keleş, Ali. (2016). "Alevî Müzik Uyanışının Eğitim Bileşeni: ŞahkuluDergahı ve Erdal Erzincan Müzik Merkezi", Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir: Türkiye.

Massicard, Elise. (2007). *Türkiye'den Avrupa'ya Alevî Hareketinin Siyasallaşması*. çev: Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları.

Shankland, David (2003) "Antropoloji ve Etnisite: Yeni Alevî Hareketinde Etnografyanın Yeri" *Alevî Kimliği*. Ed. T. Olsson, E. Özdalga, C. Raudvere, çev: Bilge Kurt Torun ve Hayati Torun: 20-31. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Şin, İlkey. (2012). "Güç İlişkileri Ağının Aktörleri Olarak Ortodoksi ve Heterodoksi: Tahtacı Raporu Örneği" *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(5): 435-455.

Vorhoff, Karin (1998) "Let's Reclaim Our History and Culture!: Imagining Alevî Community in Contemporary Turkey" *Die Welt Des Islams*. 38(2): 220-252.

Kişisel Görüşmeler

Özdemir, Ulaş. (22.09.2016). Kişisel görüşme. Kadıköy, İstanbul.

Diskografi

Adil Arslan. (1991) *Batı-Doğu Divanı, Saç ve Orkestra İçin Semahlar* İstanbul: Ada Müzik.

Aşık Gülabi vd. (1992) *Alevilikte Cem ve Şah Hüseyinî Kerbela* İstanbul: Pınar Müzik.

Aşık Gülabi vd. (1993) *Alevilikte Cem 1 – 12 Hizmeti Doğru*. İstanbul: Müziksan.

Aşık Gülabi, Metini, Gülbacı (1993) *Oniki İmam Birlik Cemî*. İstanbul: Müziksan.

Metin Karataş vd. (1994) *Alevilerin Dergahında 2*. İstanbul: Akbulut Kasetçilik.

Cihan Cengiz (2015) *Hakk'a Niyaz*. İstanbul: Arda Müzik.

Davut Sulari vd. (?) *Şehid-i Kerbela ve Alevilikte 19 Soru, 19 Cevap*

Ali KELEŞ

Musa Eroğlu vd (?) *Alevilik Yolunda Kırklar Cemi*. İstanbul: Özdemir Plak.

Ulaş Özdemir (1998) *Ummanda*. İstanbul: Kalan Müzik.

Sultan Tunç (2008) *Oriental Rap'n Roll*. İstanbul: Ada Müzik.

Çeşitli Sanatçılar (2011) *Muhabbet İnsana...* İstanbul: Kalan Müzik.

Emirhan Kartal, Coşkun Karademir ve Mustafa Avkıran (2014) *Kerbela*. İstanbul: Kalan Müzik.

Belma Oğul KURTIŞOĞLU

MUSICAL MEMORY AND AFFECT: TURKISH SPEAKING PEOPLE IN BULGARIA

Belma Oğul KURTIŞOĞLU¹
kurtisogl1@itu.edu.tr

Abstract

The cultural memory is reconstructed by the present based on the past. The affects are as significant as the material and verbal objects for this construction. Various emotions are the combination of three main affects; desire, joy and sadness. Therefore, what is recalled would differ according to the present affects which are complicated since they are changeable according to the recent situation and public opinion. Unrelated events, objects, places and the dates may be associated with each other; so that a confusing memory is constructed. Yemen türküsü for the Yemen battle took place in 19th century whereas the narrator associates the story of the musical piece with the narration of the Yedikızlar mosque built in 15th century, with the influence of the affects, such as desire to belong the Turkish identity, heroic roles, Muslim identity, Sadness about the death of the beloved, the fear of death (of the soldiers), positive affects by representing the role of the women as devoted, faithful and affective. In this paper, the data is extracted in the fieldwork executed in Bulgaria in 2013-2015; in some areas populated by the Turkish speaking people with the aim to study the musical memory about the war times. The musical examples and their story revealed in this paper show how the musical memory is influenced both by the affects produced during the past times and by the present affects attributed to these past events. Thus the cultural memory is reconstructed.

Keywords: *Affect Theory, Place, Musical memory*

¹ Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory, Musicology Department

Belma Oğul KURTIŞOĞLU

Introduction

I realized once more that memory is constructed and reconstructed, during our fieldwork research in Bulgaria in 2013-2015, executed in some areas populated by the Turkish speaking people with the aim to study the musical memory about the war times with the financial support of my university. The research was designed and executed by me, Bülent Kurtişoğlu, Gonca Girgin, Ahmet Tohumcu and Erhan Bayram. The musical example and the story revealed in this paper show how the musical memory is influenced both by the affects produced during the past times and by the present affects attributed to these past events. Thus the cultural memory is reconstructed, which has to be dealt with in the interviews during the field research.

Affect in the field

Human being is thinking and constructing the memory by the cognition, affects and the body. Therefore, it is important to consider the affect in the fieldwork. First of all, the music with its nostalgic feature can trigger the emotions of the person so that the memory can be evoked by recalling the personal past experiences. The nostalgic experiences, on the other hand, would create a utopian experience, especially while evoking the events that were not personally experienced.

As Skoggard and Waterston (2015) put forward that "The anthropologists have recognized the importance of emotions in culture (Leavitt 1996; Luhrmann 2006; Lutz and White 1986) and have incorporated the subjective dimension in their theories. Examples are abound, including Gregory Bateson's (1958) ethos, Victor Turner's (1967) recognition of the orectic function of symbols and his notions of communitas and liminality, Meyer Fortes (1969) axiom of amity, Pierre Bourdieu's (1977) habitus, Sherry Ortner's (1984) practice theory, James Fernandez's (1986) play of tropes, Paul Stoller's (1989) sensual ethnography, Thomas Csordas's (1990) ethnographic praxis, and Michael Herzfeld's (2005) social poetics and cultural intimacies." "The challenge is to write evocatively about culture in a way that emotions and feelings of living, socially situated subjects are conveyed to the reader, what might be called 'evocative ethnography' (Stoller, 2005: 2007), since human beings are as much feeling creatures as they are thinking ones. "Hunches and intuition play a major role in reasoning, and passion provides impetus for action." (Skoggard and Waterston, 2015: 109-120). Secondly, while writing the research results, we can mention about the feelings of the researcher as well as the interviewee, so that the explanation of the research has another dimension to figure out clearer. The data can be analysed in terms of affects and how the affects construct the memory. The cultural memory is reconstructed by the present based on the past. The affects are as significant as the material and verbal objects for this construction. Various emotions are the combination of three main affects; desire, joy and sadness. Therefore, what is recalled would differ according to the

Belma Oğul KURTİŞOĞLU

present affects which are complicated since they are changeable according to the recent situation and public opinion. Unrelated events, objects, places and the dates may be associated with each other; so that a confusing memory is constructed. In this framework, the Yemen *Türküsü* is tried to make a sense of.

Yemen *türküsü*

There are lots of *türkü* relating to Yemen (Hicaz-Yemen Battlefront) battles, that many soldiers from all around the territories of the Ottoman Empire participated in, took place between 1839 and 1919. As Karahasanoğlu (2012) argues at least 19 *türkü* with different lyrics, rhythmic patterns, various maqams and different themes, such as suffering, lost love and heroism, in Turkish, one of which was also recorded in Kırcaali.

The Yemen *türküsü* sung by the narrator, Mestan Mustafa Adalı (born in Adaköy in 1941, retired teacher) recorded in Mestanlı (Momčilgrad) in 2015 by us has also different musical features. He told that he learned this song from his grandmother and his grand-grandfather died in this battlefront. He feels sad while singing the song, both because he recalls his grandmother, the martyrs and the sorrow of the beloved people.

There are five versions of this song that I can find. One of them is that we have recorded in 2015, called Yemen *Türküsü* (see 1. Notation of Yemen Türküsü (2015)), the other two is that İbrahim Özen (2008) recorded in 2004 from the same interviewee, one of them called Yemen *Türküsü* (2008: 200) and the other is called Yedi Kızlar Ağtı (Lament of Seven Girls) (2008: 837-838). Özen argues in his thesis (2008: 880) that Rıza Mollov's article called "*Kerem et Asiyet ses variantes Balkaniques.*" (1965) has the same song with the similar lyrics, with the title Soldierly Song and the last is found in a website, *Ezgi Diyarı* (Melody land) with the song title *Kurlar Kışlaları* (Founding the Military Barracks), the recording date and the source is unknown (web page: 272).

The first three versions are recorded from the same person, (Mestan) Mustafa Adalı; so it is worth to compare them in terms of the affects found in their lyrics.

Belma Oğul KURTIŞOĞLU

YEMEN TÜRKÜSÜ

Erkek-Kız(Nişanlısı) /
2 Bölümlü (Düet)

(Sung by:)

Kaynak Kişi:

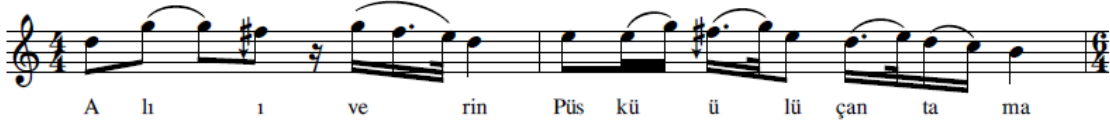
Mustafa Adalı

(Transcribed by:)

Notaya Alan:

Faruk Çalışkan

♩ = 44



A lı ı ve rin Püs kü ü lü çan ta ma

♩ = 49



Ta ka yım ko lu u ma

♩ = 50



A man a man Be del ler tut mu yor

♩ = 46



Gi de yım yo lu u ma

Alı verin
Püsküllü çantamı
Takayım koluma
Aman aman bedeller tutmuyor
Gideyim yoluma

) x2 Erkekler (Male)

Gel gitme gelin
Eşim gel gitme
Bu gece yatalım
Al çeyizimi satalım be babam
Yare bedel turalım

) x2 Kız (Nişanlısı) (Female)

NOT: Fa# perdesi biraz pest duyulmaktadır. (Fa# is perceived lower, therefore a downward arrow is added.)
Bu nedenle aşağı yönlü diyez işareti kullanılmıştır

Example 1. Notation of Yemen Türküsü (2015)

Belma Oğul KURTIŞOĞLU

Yemen Türküsü (2015)

Erkek:

Alıverin püsküllü çantamı
Takayım koluma
Aman aman bedel de tutmuyor
Gideyim yoluma
Aman aman bedel de tutmuyor
Gideyim yoluma

Kız:

Gel gitme gelin, eşim gel gitme
Bu gece yatalım
Al çeyizimi satalım be babam
Yare bedel turalım
Al çeyizimi satalım be babam
Yare bedel turalım

Erkek:

Sesle ey garip anam sesle, Yemen'i sesle
Yemen'den gönderdim kuruca güller kız
elle mi besle
Yemen'den yolladım kuruca üzümler
kız elle mi besle

Kız:

Şu karşıda görünen meralar otlu yapraklı
Benim de yârimi Yemen'e götüren soğuk
toprak mı?
Benim de yârimi Yemen'e götüren soğuk
toprak mı?

Yemen Türküsü (2015)

Man:

Take my tassel bag
Let me hang it to my arm
Oh, can't even afford the paid military
service
Let me go my way
Oh, can't even afford the paid military
service
Let me go my way

Woman:

Don't go my dear spouse, don't go
Let's lay here tonight
Take my dowry and let's sell it father
Let's pay for my lover's military service
Take my dowry and let's sell it father
Let's pay for my lover's military service

Man:

Listen my poor mother, listen
Listen to Yemen I sent dried roses from
Yemen
Does she feed with her hands
I sent raisins from Yemen
Does she feed with her hands

Woman:

Those pastures seen over there are with grass
and leaves
Is it the cold soil that takes my lover to
Yemen?
Is it the cold soil that takes my lover to
Yemen?

The version that İbrahim Özen recorded in 2004 has the name of the girl, Emine. The first line of the lyrics sung by woman is sung by man. At the end, there is a hope that the fiancé would turn back home and they will marry, although there is no hope in the *Yemen Türküsü* recorded in 2015, so that the sorrow is much more underlined.

Belma Oğul KURTIŞOĞLU

Yemen Türküsü (2004)

Erkek:

Alıverin püsküllü çantamı takayım koluma
Babam bana bedeller tutmuyor, gideyim
yoluma
Babam da bana bedeller tutmuyor, gideyim
yoluma
Gel gitme be gelin eşim gel gitme, böylece
yatalım

Kız:

Al çeyizimi satalım be babam, yâre bedel
tutalım
Şu karşıda görünen be babam, ot mu yaprak
mı?
Benim de yârimi Yemen'e götüren, su mu
toprak mı?
Benimde yârimi Yemen'e götüren su mu
toprak mı?

Erkek:

Sesle ey garip anam sesle, Yemen'i sesle
Yemen'den yolladığım kuru üzümle, kız
Emine'yi besle
Yemen'den yolladığım kuru üzümle, kız
Emine'yi besle

Kız:

Çalınsın davullar çalınsın zurnalar, bahçemde
çalınsın
Babam da bana bir düğün yapsın, cihanda
anılsın
Babam da bana bir düğün yapacak, cihanda
anılacak

Yemen Türküsü (2004)

Man:

Take my tassel bag
Let me hang it to my arm
Oh, I can't even afford the paid military
service
Let me go my way
My dad won't afford the paid military service
Don't go my spouse, don't go, let's lay down
just like this

Woman:

Take my dowry and let's sell it father
Let's pay for my lover's military service
Those we see over there, my father, are those
grass or leaves?
Is it the water or the soil that takes my lover
to Yemen?
Is it the water or the soil that takes my lover
to Yemen?

Man:

Listen my poor mother, listen to Yemen
Feed the girl, Emine, with the raisins that I
send from Yemen
Feed the girl, Emine, with the raisins that I
send from Yemen

Woman:

Let there play the drums, the *zurna* in my
yard
Let my father throw me a wedding, let it be
heard in all over the world
My father will throw me a wedding, it will be
heard in all over the World

The third version is called lament of the Seven Girls, although the first two versions have no link with the seven girls. The lyrics are again changed between the woman and man. There is also hope to have a wedding. This version was recorded in Sofia in 1966 and achieved in the radio.

Belma Oğul KURTIŞOĞLU

Yedi Kızlar ağıtı 2004

(1966 yılında radyoda kayıt edilmiş)

Erkek:

Alıverin püsküllü çantamı
Takayım koluma
Babam bana bedel tutmuyor
Gideyim yoluma

Kız:

Gel gitme gelin eşim gel gitme
Beraber olalım
Al çeyizimi satalım
Babam yâre bedel turalım.

Erkek:

Şu karşıda görünen su mu toprak mı?
Benim de yârimi Yemen'e götüren
Su mu toprak mı?

Kız:

Çalınsın davullar, çalınsın zurnalar
Bahçemde çalınsın
Babam bana bir düğün yapacak
Cihanda anılsın.

Lament of Seven Girls 2004

(recorded and achieved in the Radio Sofia in 1966)

Man:

Take my tassel bag
Let me hang it to my arm
Oh, I can't even afford the paid military service
Let me go my way

Woman:

Don't go my spouse, don't go, let's be together
Take my dowry and let's sell it father
Let's pay for my lover's military service

Man:

Those we see over there, are those water or soil?
Is it the water or the soil that takes my lover to Yemen?

Woman:

Let there play the drums, the *zurna* in my yard
My father will throw me a wedding, it will be heard in all over the World

Story of the *türkü* Constructed by the Affects

The narrator constructs a relation between the song and a wooden mosque, Yedikızlar (Seven Girls) Mosque in Kırcaali, Kirkovo (Kızılağaç) Municipality, village Podkova (Nalbantlar). According to the narratives, there were seven fiancée, whose fiancé would go to the battle. The rich people could give quittance so that they were free of going to the battle. The girls required money from their fathers for the quittance, but they were not so rich to support the amount. Girls also proposed to sell the dowries, however the boys went to the battle and died there. The girls saw this fact in their dreams, and they were told to construct a mosque for the soul of their fiancés. According to one narration in one night and according to another narration in one week, the mosque was built with the money provided by selling the dowries. Preachers from Istanbul, Edirne and from Kırcaali region were appointed. It is an oak wooden and nailless mosque with an epitaph showing the date 1438. It has also dorms for males and females, a well, a kitchen and the *medrese* (Muslim theological school).

According to Mustafa Adalı, during the Balkan wars (1912-1913), the Bulgarian soldiers set fire everything on their way. The village people hid in this mosque to protect themselves. The *medrese* and the dorms were burnt. However, when they heard the crying of the people in the mosque, the

Belma Oğul KURTIŞOĞLU

commander Petkof stopped the soldiers and said that "we have also God. If we burn the sacred place, then the God punishes us". So the mosque and the people in it were saved. According to another narration, they tried to burn, but the mosque was flame resistant.

Later on, it becomes a center for the Muslim people of the region, even of all western Thrace. After a while, it also becomes the place where the *Hidirellez* is celebrated. The celebrations are composed of reciting Quran, ritual worship, in other words *namaz*, sacrificing animals for God and cooking them and serving the visitors, drinking water from the well for healing. In 2000's, the prayer, *imam*, of the mosque built a fountain with seven taps, getting the water from the original well. In addition, the number of seven seen in the name of the mosque has by its own very sacred meaning in many religions as well as in natural sciences. All these narrations results in hallowing and enchanting the place, even the pagan based tradition *Hidirellez* was islamicized. By relating the song with this mosque, song gets also an enchanting character.

Conclusion

The affects are as significant as the material and verbal objects for this construction. The cultural memory is reconstructed by the present based on the past. Therefore, what is recalled would differ according to the present affects which are complicated since they are changeable according to the recent situation and public opinion. Unrelated events, objects, places and the dates may be associated with each other; so that a confusing memory is constructed. Memory is blurred by emotions which are the combination of three main affects; desire, joy and sadness. In our example, the musical memory is constructed by the desire of belonging and the sadness of missing and death. When we look at the affects constructing the memory,

- The desire to belong the Turkish identity, heroic roles, Muslim identity:
 - o As a citizen of the Bulgaria, being a part of the Ottoman past promotes the identity of Turkishness; so taking part and losing the life in the war underlines the belonging to this identity.
 - o The constructed relation to this well-known and enchanted mosque, with the sacred number seven in its name, underlines belonging to the Muslim identity.
 - o The long past legitimizes the existence of the Turkish speaking people. Although the epitaph of the mosque shows that date of the foundation of the mosque is 1428, Adalı argues 1380 in the Özen's dissertation (2008). The older the mosque, the more rooted existence of the Turkish speaking people.

Belma Oğul KURTIŞOĞLU

- The pagan tradition, *Hıdırellez*, is islamized, by celebrating it in the mosque reciting *kuran* and *mevlid*; drinking water from the original well to find healing and tying a piece of the cloth to the tree to come the wishes true,
- The sadness about the death of the beloved and the fear of death of the soldiers.
- In the newest version the hope has disappeared.

Furthermore, the lyrics represent the positive affects by introducing the role of the women as devoted, faithful and affective; so that the norms for the gender role are reproduced. The lyrics sung by woman and man changes as well in each version.

The construction and reconstruction of the memory shows the need for the advanced fieldwork methods to catch the differences, evoking techniques and paying more attention for considering the affects.

References

- Bateson, Gregory. (1958). *Naven*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. New York: Cambridge University Press.
- Csordas, Thomas J. (1990). "Embodiment as a Paradigm for Anthropology." *Ethos*.18(1): 5–47.
- Ezgi Diyarı (Melody land) Ezgi Diyarından Türküler. p. 272.<www.ezgidiyari.com>. (access 07.08.2016)
- Fernandez, James W. (1986.) *Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fortes, Meyer. (2006 [1969]). *Kinship and the Social Order: The Legacy of Lewis Henry Morgan*. New Brunswick: Aldine Transaction.
- Herzfeld, Michael. (2005). *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge.
- Karahasanoğlu, Songül. (2012). "Anatolian Folk Songs For Soldiers Who Died In Yemen". *Cuadernos de Etnomusicología* n°2. pp. 249-265.
- Leavitt, John. (1996). "Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions." *American Ethnologist*. 23(3): 514–539.
- Luhmann, Tanya. (2006). "Subjectivity." *Anthropological Theory*. 6: 345–361.

Belma Oğul KURTIŞOĞLU

- Lutz, Catherine, and Geoffrey M. White. (1986). "The Anthropology of Emotions." *Annual Review of Anthropology*. 15: 405–436.
- Mollov, Rıza. (1965). "Kerem et Asiy" et ses variantes Balkaniques." *Etudes Balkaniques*. Sofia 2-3, pp.273-294
- Ortner, Sherry. (1984). "Theory in Anthropology Since the Sixties." *Comparative Studies in Society and History*. 26(1): 126–166.
- Özen, İbrahim. (2008). "Bulgaristan Türkleri Halk Edebiyatı Üzerinde Bir Araştırma." PhD thesis, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Turkey.
- Skoggard, Ian and Waterston, Alisse. (2015). "Toward an Anthropology of Affect and Evocative Ethnography." *Anthropology of Consciousness*, 26 (2): 109–120.
- Stoller, Paul. (1989). *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Stoller, Paul. (2005). "The Presence of the Ethnographic Present: Some Brief Comments on Lois Wacquant's Body and Soul." *Qualitative Sociology*. 28(2): 197–199.
- Stoller, Paul. (2007). "Ethnography/Memoir/Imagination/Story" *Anthropology and Humanism*.32(2): 178–191.
- Turner, Victor. (1967). *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.

M. Kayhan KURTULDU

MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ GELENEKSEL MÜZİKLERİN ÇOK SESLENDİRİLMESİNE YÖNELİK GÖRÜŞLERİ (KTÜ ÖRNEĞİ)

M. Kayhan KURTULDU¹
kayhankurtuldu@gmail.com

Abstract

Opinions of the Candidate Music Teachers about Harmonizing of Traditional Music with Authentic and Modern Approaches

In this study views of candidate music teachers educating in Karadeniz Technical University Fatih Faculty of Education Music Teacher Education Programme about authentic and modern approaches that used for harmonizing traditional music has been investigated. A questionnaire developed by the author consist of 20 items has been applied to candidate music teachers and obtained data has been commented. Opinions of the candidate music teachers about harmonizing of traditional music with popular culture events and popular music harmonies and keeping authentic structure or modernizing. In addition to this opinions of the candidate music teachers about choral and orchestral adaptation of traditional music, usability of popular music and western music harmonies on reaching large masses and so on has been studied to obtain. According to the results obtained by statistical process it can be seen that candidate music teachers think about keeping the authentically structure of the traditional music. Moreover opinion such as traditional music should be presented by own harmonizing or co repetition style has manifested itself.

Keywords: *Traditional musics, Harmonizing, Candidate music teachers*

¹ Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı

M. Kayhan KURTULDU

Giriş

Geleneksel müziklerimiz kültürel yapımızın önemli yapı taşlarından biridir. Günümüzde geleneksel müziklerimiz, kendi geleneksel yapılarının yanında farklı eşikleme ve düzenleme yaklaşımları ile de sunulmaktadır. Gerek Sanat Müziği, gerekse Halk Müziğinde sıkça karşımıza çıkan çok seslendirme modelleri ile birlikte geleneksel müziklerimiz de farklı bakış açıları ile icra edilebilmektedir. Çok seslendirmedeki yaklaşımlar, genel itibariyle çok sesliliği ne kadar bildiğimize ve/veya ona ne kadar hâkim olabildiğimize göre şekil almaktadır. Bu noktada konu açıklanmadan evvel çok sesliliğin temel olarak ne anlama geldiğinin bilinmesi gereklidir.

Çokseslilik, aynı anda tınlayan farklı seslerin, belli bir amaca, yöneme, sisteme uygun biçimde bir düzen içinde kaynaşmasıdır (Cangal, 1988:147). Çok seslilik, birbirinden farklı seslerin kompozisyon bilimi ve çağdaş estetik doğrultusunda üst üste yerleştirilerek elde edilen cümlelerin, aynı zamanda ve birlikte seslendirilmeleri ile oluşan çok sesli bir atmosferdir ve böylesine bir atmosferin meydana gelmesine imkân sağlayan tınısal dokudur (Altar, 2016: 1). Çok seslilik; kontrpuan tekniğine dayalı yatay çok seslilik (polifoni) ve armoni bilimi sanatına dayalı dikey çok seslilik (homofoni) olmak üzere temel iki türde işlenmektedir (Özelma, 2010: 46). Çok seslilik ile ilgili bu bilgilerden hareket ile gerek geçmişte, gerekse günümüzde Türk Müziğinde çok seslendirme arayışları kendini göstermiştir ve bu arayışların başlangıcı eskilere kadar uzanmaktadır.

Sağlam (2001'den aktaran Türkmen, 2007: 180) Türk Müziğinde ilk çok sesli çalışmayı yapan kişinin Sultan V Murat olduğunu ileri sürmektedir. V. Murat bestekâr padişahlar içerisinde batı tarzı eser yazan bir bestekâr olarak bilinmektedir. Gazimihal (1928; Akt: Türkmen, 2007: 180) ise ilk çok seslendirilen Türk Müziği eserinin Weber'in 'Oberon' operasındaki bir Rumeli oyun havası olduğunu aktarmaktadır. Bu ilk çok seslilik bilgilerinden sonra Türk Müziğinde çok seslilik denemeleri devamlılık arz etmiş ve arayışlar hep kendini göstermiştir.

"Türk Müziğinde çok seslilik tartışmaları, uluslararası müzikle tanıştığımız günden bu yana devam etmektedir. Eğitimci, besteci, politikacı vb. hemen her kesimin katıldığı bu tartışmalar, kimi zaman gazete ve dergilerde, kimi zaman da devlete ait kurumlarda sürüp gitmektedir. Türk Müziğinin çok seslendirilmesi geleneksel müzik türlerimizden hangisinin çok seslilikte kullanılacağı, ne tür çok seslilik yöntemlerinin kullanılacağı gibi tartışma konuları günümüzde de geçerliliğini korumaktadır (Türkmen, 2007: 178)." Geçmişten günümüze çeşitli çalışmalar tarandığında kimi zaman benzer, kimi zaman farklı çalışmaların ve ekollerin kendini gösterdiği açıktır. Türk Müziğinde çok seslilik arzusu ve arayışları hem müziksel beğeni ve beklentiler, hem de Türk Müzik Kültürü açısından oluşmuş veya edinilmiş kişisel yargılar/hükümler ile şekillenmiştir.

M. Kayhan KURTULDU

Türkiye’de çok sesli müzik kültürünün oluşmasında ve gelişmesinde günümüze kadar çeşitli yaklaşımlar izlenmiştir. Çağdaş Türk müziği besteleme çalışmalarında izlenen kimi zaman birbiri ile benzeyen ve/veya örtüşen, kimi noktalarda da bazı yönleri ile ayrılan on yaklaşım, ilgili görüşü daha çok savunan, ortaya atan ya da uygulayan kişilere göre şunlardır (Özelma, 2010: 44):

- Batı müziğini Türkiye’ye, Türklere ve Türkçeye uygulama/uyarlama (Donizetti Pasa)
- Türkiye’de yapılan eserlerde Batı müziğini öykünme (İsmail Hakkı Bey)
- Türk müziği ve Batı müziği öğelerini birbirine karıştırma/melezleme (Guatelli Pasa, Rıfat Bey)
- Türk halk müziğini Batı müziği yöntemiyle armonize etme (Ziya Gökalp)
- Türk halk müziği ile Batı müziğini kaynaştırma (Ziya Gökalp)
- Türk müziğini genel son müzik kurallarına göre (modern teknikle) işleme (Atatürk)
- Türk müziğini batılı, genel, son müzik kuralları ışığında kendi özyapısından çıkarılıp geliştirilen kurallara göre işleme (Atatürk – Kemal İlerici)
- Türk müziğini belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmadan, mümkün olan her kuralı, her yolu özgürce deneyerek işleme (Ahmet Adnan Saygun)
- Türk olarak tüm kuralları, yöntemleri çağdaş anlayışla özümseyip yepyeni ve özgün çok sesli eserler yaratma (Ahmet Adnan Saygun, Nevit Kodallı, İlhan Usmanbas)
- Türk müzik kültüründen çağdaş ve çok sesli esinlenmeler yoluyla çok sesli özgün eserler yaratma (Ekrem Zeki Ün, Muammer Sun, Yalçın Tura, Ali Uçan).

Günümüzde ise geleneksel Türk müziği türlerine ilişkin olarak yapılan çok seslilik denemelerini en genel anlamda dört grupta toplamak mümkündür. Bunlar aşağıdaki gibi sıralanabilir (Gedikli, 1999’den aktaran, Albuz, 2011: 54);

1. Üçlül uyum dizgesi (üçlü akor yapısı/batı müziği) ile yapılan denemeler
2. Geleneksel sanat müziği perde sistemine bağlı kalınarak yapılan denemeler
3. Dörtlül uyum dizgesi (dörtlü akor yapısı/Türk Müziği armonisi) ile yapılan denemeler
4. Batının çeşitli besteleme tekniklerinden yararlanılarak belirli bir dizgeye bağlı kalmaksızın yapılan karma denemeler. Gedikli’nin (1999) bu yaklaşımında sunduğu karma deneme çalışmalarına Albuz (2011: 58), sadece Batı tekniklerinden oluşmayan hemen her fıkri kapsam dâhiline alan ve kişiyi daha

M. Kayhan KURTULDU

özgür kılan bir fikirle yaklaşmış ve karma çalışma mantığını genişletmiştir. Geçmişte yapılmış çalışmalar ve ortaya atılmış olan çok seslendirme yaklaşımları ve bunlardan hareket ile günümüzde karşımıza çıkan çok seslendirme sınıflamalarının en beklenen özelliği, otantizm ögesinin göz ardı edilmemesi ve hatta otantik biçiminin hemen her uygulamada korunması yönünde kendini göstermektedir.

Evrensel müzik kültürünün bir boyutu olan çok seslilik, geleneksel Türk müziğinin yapı ve ifade özelliklerine ters düşmemek koşuluyla önem arz etmektedir. Geçmişte Türk müziğinin çok seslendirilmesi ilgili yapılan bazı çalışmalar, müziğin geleneksel üslubuna ters düşmüş ve bu durum da "Türk Müziğinde çok sesli çalışmalar yapılmalı mı, yapılmamalı mı" tartışmasını beraberinde getirmiştir (Hasgün, 2014: 1). Buradan hareketle 'Çok sesli Türk müziği' tanımlaması ise apayrı bir alanı, yani geleneksel Türk müziğinin her türlü ögesini çok seslilik anlayışıyla ele almayı tanımlamalıdır ve üzerinde geçmişten beri yeterince durulmuş bir alan değildir. Çözüm olarak Batı müziğinin Türkiye'de bestelenmiş örneklerini 'çok sesli Türk müziği' diye tanımlamak da doğru değildir ve bunun yerine başka bir ifade ve çözüm yolları tercih edilmelidir (Soydaş, 2013: 52).

Günümüzde geleneksel müzikler, birçok farklı müziksel yapının bir arada değerlendirildiği çalışmalarda, çoğu kez kendi bağlamlarından soyutlanarak veya belli birçok seslilik ile düzenlenerek sunulmakta ve genel dinleyiciye daha çok bu şekilde ulaştırılmaktadır. Buradan hareketle Türk müziğini çok sesli bir anlayışla ele alacak ve bu doğrultuda eser besteleyecek olan sanatçıların yetişmesine olanak sağlamak ve gerçek çok sesli Türk müziğini oluşturmak konusunun üzerinde yeterince durulduğu söylenemez (Soydaş, 2013: 56).

Türk müziğinde var olan türlerin tümü, tamamen öz kültürel değerlerimizdir ve toplumsal yaşamımızın ayrılmaz birer parçalarıdır. Geleneksel müziklerimiz otantik anlamda tek sesli düşünülebileceği gibi bugüne kadar yapılmış olan çağdaş denemelerin ışığında çok sesli boyutta da ele alınıp düzenlenebilir. Çok sesli düzenlenmesi durumunda geleneksel değil, çok sesli Türk müziği olarak ifade edilmelidir. Teknik olarak Türk müziği tek sesli ama çok perdeli yatay bir müzik türü, batı müziği ise çok sesli fakat az perdeli dikey bir müzik türüdür. Yapısal olarak farklı görünen bu durum, söz konusu iki müzik sisteminin hiçbir koşulda bir araya gelemeyeceği anlamını da taşımamalıdır (Albuz, 2011: 52).

Türk müziğinde çok seslilik yukarıdaki tarihsel akış, görüşler ve yapılmış çalışmalara göre oluşturulmuş sınıflandırmalardan da anlaşılacağı üzere, her zaman kendine özgü bir yapıda öne çıkmıştır. Dünyada var olan pek çok müzik türünden farklı bir sistematik yapısı olan Türk Müziğinin çok seslendirilmesi de var olan diğer müziklerden farklı bir yapı/üslup içermelidir. Günümüzde bu

M. Kayhan KURTULDU

üslup otantik yapı ile çok seslilik tekniklerinin birleştirilmesi olarak kendini göstermektedir. Geçmişte yapılmış bazı tampere uyarlamaların veya denemelerin dönem itibariyle ihtiyaç duyulan bir çalışma olduğu düşünülerek, günümüzde olması gereken çok seslilik yaklaşımına odaklanmak gerekir. Müziğin ve müzik kültürünün öğretilmesi ve aktarılması sürecinde en önemli görevi üstlenmiş olan zümrenin müzik öğretmenleri olması sebebiyle bu çalışmada müzik öğretmeni adaylarının konu ile ilgili görüşleri incelenmeye çalışılmıştır. Gelecekte müzik öğretmeni olarak görev yapacak ve müziği ve müzik kültürünü öğretecek olan adayların Türk Müziğinde çok seslilik kavramına ilişkin görüşleri önem arz etmektedir. Gelecekte şekillenecek olan müziksel yapının taşıyıcıları olacak olan müzik öğretmeni adaylarının belki de geleceğe de değişmeden taşıyacakları görüşleri, belirlenmesi ve incelenerek yorumlanması açısından da önemlidir.

Yöntem

Bu çalışmada betimsel araştırmalar sınıfında yer alan tarama modelinden faydalanılmış, anket yolu ile çalışma grubunun görüşleri toplanmıştır. Betimsel Araştırmalar; olayı olduğu gibi araştıran ve ele alınan olayların ve durumların ayrıntılı bir biçimde araştırıldığı ve onların daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkilerinin incelenerek, "Ne" olduklarının betimlenmeye çalışıldığı araştırmalardır (Karakaya, 2009: 59). Betimsel araştırmaların bir türü olan Tarama Modeli ise; geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 2005: 77).

Çalışma Grubu

Araştırma için tercih edilen çalışma grubu, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim fakültesi Müzik Öğretmenliği Programında öğrenimlerini sürdüren 194 müzik öğretmeni adayından oluşmaktadır.

Tablo 1. Çalışma Grubuna Yönelik Tanımlayıcı Bilgiler

Gruplar	f	%
1. Sınıf	47	%23,4
2. Sınıf	49	%25
3. Sınıf	49	%25,5
4. Sınıf ve üzeri	50	%26
Kız	118	%60,6

M. Kayhan KURTULDU

Erkek	76	%39,4
GSL	154	%80,3
Diğer	40	%19,7

Gruba yönelik veriler incelendiğinde sınıf düzeyinde dengeli bir yüzdelik dağılım olduğu anlaşılmaktadır. Dağılımdaki frekans sayıları ve %20 etrafındaki yüzdelik değerler bu dengeli dağılımı desteklemektedir. Sınıf düzeyindeki dağılım dengesi cinsiyet ve lise türünde bir yöne doğru eğilim göstermiştir. Cinsiyet değişkeninde kız öğrenciler, lise değişkeninde de Güzel Sanatlar Lisesi mezunu öğrenciler ağırlık göstermiştir. Grubun %60,6'sı kız öğrenci, %80,3'ü de GSL mezunu öğrencilerdir.

Verilerin Toplanması

Verilerin toplanması sürecinde ilk olarak literatür taraması yapılmış, konuya benzer bazı kaynaklar incelenmiş ve buradan hareketle araştırmacı tarafından çalışma grubuna uygulanacak olan anketin madde havuzu oluşturulmuştur. Ölçme, alan ve dil uzmanlarında gözden geçirilen anket toplam 20 maddeden oluşan nihai formuna kavuşmuş ve çalışma grubuna uygulanmıştır. Anket üzerinde 5'li likert tipinde 'tamamen katılıyorum', 'katılıyorum', 'kararsızım', 'çok az katılıyorum' ve 'hiç katılmıyorum' biçimindeki cevap seçenekleri tercih edilmiştir. Anket maddeleri geleneksel müziklerin çok sesliliğine ilişkin genel ve özel görüşleri içermiştir. Geleneksel müziklerde çok sesliliğin olup olmaması, her ikisinin ayrı veya bir arda değerlendirilmesi ve Türk Müziğinde çok sesliliğin nasıl olması gerektiğine ilişkin yaklaşımları içeren maddeler anket içinde tercih edilmiştir. Anket maddeleri öncesinde sınıf, cinsiyet ve mezun olunan lise türüne yönelik bağımsız değişkenler yer almıştır. Anket geliştirilmesi ve uygulanması ile analiz edilmesi süreçlerinde yaklaşık iki ay sürmüştür.

Verilerin Çözümlemesi

Verilerin çözümlemesinde SPSS paket programından yararlanılmıştır. Verilerin çözümlemesinde ilk olarak yeni geliştirilen bir anket olması sebebiyle geçerlik ve güvenilirliğe ilişkin analizler uygulanmıştır. Geliştirilen ölçme aracının ölçek değil bir görüş anketi sınıfında olması sebebiyle temel madde analizleri ve güvenilirlik katsayısı ölçümleri yapılmıştır. Madde analizleri kapsamında faktör analizleri ve madde toplam korelasyon analizi yapılmış, bunun yanında hem anketin tamamına, hem de maddelerin her birine yönelik *Cronbach's Alpha* katsayısı hesaplanmıştır. Tüm bu ölçümlerde güvenilirlik katsayısı $p < ,001$ olarak kabul edilmiştir. Güvenirliğin sağlanmasını takiben anket maddelerinin normal dağılıma uygun olup olmadığının belirlenmesi için basıklık-çarpıklık katsayıları incelenmiştir. Verilerin normal dağılım varsayımını karşılaması ile sınıf, cinsiyet ve lise değişkenleri

M. Kayhan KURTULDU

için parametrik testler tercih edilmiştir. Lise ve cinsiyet değişkeni için t testi, sınıf değişkeni için Anova testi tercih edilmiş, bu ölçümlerde de anlamlılık düzeyi $p < .05$ olarak kabul edilmiştir. Bu ölçümler sürecinde de ayrıca çalışma grubunun maddelere verdiği cevaplar, anketi oluşturan iki alt başlık (faktör analizi ölçüm sonuçlarına istinaden) çerçevesinde gruplanarak frekans ve yüzde ölçümlerine tabi tutulmuştur.

Tablo 2. Madde Analizlerinin Faktörlere Göre Dağılımı

F1				F2			
Madd e no	r	α	FY	Madd e no	r	α	FY
M1	,615**	,835	,575	M5	,440**	,842	,624
M2	,493**	,840	,556	M7	,583**	,836	,647
M3	,495**	,840	,557	M8	,429**	,844	,796
M4	,597**	,836	,496	M9	,439**	,844	,788
M6	,497**	,840	,572	M12	,641**	,833	,492
M10	,470**	,843	,653	M14	,325**	,847	,640
M11	,518**	,839	,582	M17	,418**	,844	,588
M13	,342**	,846	,740	M18	,429**	,844	,707
M15	,505**	,840	,470				
M16	,562**	,837	,716				
M19	,570**	,838	,674				
M20	,614**	,835	,684				

*** $p < 0,001$

Çalışma için geliştirilen ölçeğin madde analizlerine bakıldığında, ölçek için yazılan 20 maddenin de referans sınırlarının üzerinde olduğu görülmüştür. Ölçeğin güvenirliği için yapılan *Cronbach's Alpha* güvenirlik ölçümünde katsayı 0,847 olarak gerçekleşmiştir. Katsayı referans değeri olan 0,70

M. Kayhan KURTULDU

düzeyinin üzerinde gerçekleşmiştir ve maddelere yönelik alpha değerleri de (α) katsayısı destekler niteliktedir. Ölçeğin madde toplam korelasyon değerleri (r) referans sınırı olarak kabul edilen 0,30 düzeyinin üzerinde gerçekleşmiştir. Bu sonuç 20 maddenin ölçmek istenilen kavramla ilişkisinin yüksek olduğu sonucunu desteklemektedir. Ölçeğe yönelik temel bileşenler faktör analizi sonuçları da analiz için referans alınan 0,40 düzeyinin üzerindedir. Varimax rotasyon tekniğine göre yapılan ölçümlerde maddeler öz değeri 1'in üzerinde 2 faktör altında toplanmaktadır. Ölçeğin toplam varyansı açıklama oranı da %55,13 düzeyinde gerçekleşmiştir. Faktör ölçümü öncesinde gerçekleşen Kaiser Meyer Olkin (MKO) örneklem uygunluğu testi sonuçları da 0,70 referans sınırı üzerinde ve 0,853 düzeyinde gerçekleşmiştir. *Bartlett* faktörlenebilirlik düzeyi için yapılan ölçümde de sonuç güvenilir ($p < ,001 - \chi^2 = 1219,28$) bir düzeyde gerçekleşmiştir. Bu bulgular ölçeğin çok değişkenli ve normal dağılımlı olduğu, kullanılan örneklemin güvenilir olduğu ve güçlü bir faktör/madde yüküne sahip olduğu sonuçlarını desteklemektedir.

Tablo 3. Ölçek Verilerine İlişkin Basıklık Çarpıklık Katsayıları

Faktörle r	Basıklık		Çarpıklık	
	İstatisti k	SS	İstatisti k	SS
Toplam	,045	,175	1,167	,347
Faktör1	,222	,175	-,202	,347
Faktör2	,142	,175	,236	,347

Basıklık ve çarpıklık katsayıları için referans sınırlarının çeşitli çalışmalarda (Vural, 2013; Arslan, 2015; Yıldız, Çevik, 2016) +1 ile -1 arasında, bazı çalışmalarda (Serinkan, Bardakçı, 2007; Sağer, vd. 2013; Vural, 2013; Ünal, Gürsoy, 2014) +2 ile -2 arasında olması gerektiği vurgulanmış, Albayrak (2009: 209) ise basıklık değerinin +3 ile -3 aralığında olabileceğini belirtmiştir. Tablo incelendiğinde basıklık ve çarpıklık katsayılarının genel hatlarıyla referans olarak kabul edilen aralıklar çerçevesinde dağıldığı görülmektedir. Bu durum toplanan verilerin normal dağılım varsayımını karşıladığına işaret etmektedir.

M. Kayhan KURTULDU

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde çalışma grubundan elde edilen veriler için frekans/yüzde tabloları ile karşılaştırmalı ölçüm tabloları oluşturulmuştur. Yüzdelik dağılım tabloları faktör analizine göre oluşan iki alt başlık çerçevesinde gruplandırılmış ve tablolaştırılmıştır.

Tablo 4. Birinci Faktörde Yer Alan Maddelerin Yüzdelik Dağılımı

MADDELER	5	4	3	2	1
Geleneksel müziklerin yalnızca otantik haliyle kalması gerektiğine inanıyorum.	11,9	11,3	25,3	27,8	23,7
Geleneksel müziklerin koro uyarlamalarının otantik yapıyı kötü etkilediğine inanıyorum	20,2	18,1	21,2	19,7	20,7
Geleneksel müzikleri tampere çalgılar ile (piyano, gitar vb.) seslendirmenin gerçek otantik duyguyu bozduğuna inanıyorum	20,6	22,7	20,1	15,5	21,1
Geleneksel müziklerin pop müzik altyapıları ile çok seslendirilmesinin doğru olmadığına inanıyorum	18,1	22,3	19,2	20,2	20,2
Geleneksel müziklerin tampere (batı müz.) sisteme uyarlanarak icra edilmesinin yanlış olduğuna inanıyorum	15,5	28,9	23,2	18,0	14,4
Geleneksel müziklerin orkestra ile modernize edilmesinin doğru olmadığına inanıyorum	18,6	19,6	23,7	22,7	15,5
Geleneksel müzikler ile popüler müziklerin doku olarak uyuşmadığına inanıyorum	11,9	27,3	29,9	17,0	13,9
Geleneksel müzikler ile batı müziği temalarının uyumlu olduğuna inanıyorum	13,1	18,8	27,7	28,8	11,5
Geleneksel müzikleri dokusunu bozmadan çok seslendirmenin (eşlik, orkestra vb.) mümkün olmadığına inanıyorum	12,0	23,4	25,0	26,6	13,0
Geleneksel müziklerin popüler kültür öğeleri ile uyuşmadığına inanıyorum	10,5	18,3	29,8	24,6	16,8

M. Kayhan KURTULDU

Geleneksel müziklerin tampere sisteme uyarlanarak şan veya koro eseri haline getirilmesinin doğru olmadığına inanıyorum.	18,7	23,8	25,9	17,1	14,5
Geleneksel müziklerde icra otantik ise altına yapılacak çok seslendirme türünün önemli olmadığına inanıyorum	16,7	18,8	27,6	20,8	16,1

Tabloda yer alan maddelere yönelik öğrenci görüşleri 1-5 arasındaki cevap seçenekleri ile tablolandırılmıştır. Ölçeği oluşturan cevap seçenekleri olan 5’li likert seçenekler bu tablolarda olumludan olumsuzaya yani 5’den 1’e doğru sıralanarak verilmiştir. Diğer bir deyişle 5 rakamı tamamen katılıyorum seçeneğini temsil ederken, 1 rakamı kesinlikle katılmıyorum seçeneğini temsil etmektedir. Cevaplar maddelere göre incelendiğinde geleneksel müziklerin yalnızca otantik kalmaması gerektiğini savunan grup, koro uyarlamalarının olumsuz etkisine yönelik daha nötr bir görüş benimsemiş, tampere çalgıların ise duyguyu bozduğuna işaret etmiştir. Pop müzik altyapılarına sıcak yaklaşan grup, tampere sisteme uyarlamanın da yanlış olabileceğini savunmuştur. Orkestra modernizasyonuna da mesafeli duran grubun popüler müzikler ile doku uyumsuzluğunu kısmen kabul ettiği görülmektedir. Batı müziği temaları ile uyum ve doku bozulmadan çok seslilik konularına da kısmen katılmışlardır. Tampere sisteme uyarlama şan ve koro eseleri konusunda da kısmen olumlu bir görüş öne süren grubun, otantik icraya yönelik eşlik konusunda da kısmen mesafeli bir yaklaşım sergilediği görülmektedir.

Tablo 5. İkinci Faktörde Yer Alan Maddelerin Yüzdelik Dağılımı

MADDELER	5	4	3	2	1
Geleneksel müziklerin otantik halinin ayrı çok sesli halinin ayrı şeyler olduğuna inanıyorum	10,9	15,0	20,7	32,6	20,7
Geleneksel müziklerin koro ve orkestra için çok sesli düzenlemelerinin otantik bir yapıda olması gerektiğine inanıyorum	18,3	29,9	19,6	20,6	11,6
Geleneksel müziklere batı çalgıları ile (piyano, gitar vb.) otantik yapıyı bozmadan uygun bir biçimde eşlik edilebileceğine inanıyorum	31,4	20,6	11,9	19,6	16,5
Geleneksel müziklerin otantik yapısının korunarak çok seslendirilmesi gerektiğine inanıyorum.	29,5	16,6	22,3	13,0	18,7
Geleneksel müziklerde icranın da çok seslendirmenin de otantik halde olması gerektiğine inanıyorum	9,8	22,2	28,4	26,3	13,4

M. Kayhan KURTULDU

Geleneksel müziklerin pop müzik altyapıları ile sunulmasının tanınırlığı arttıracığına inanıyorum	9,3	21,8	28,5	24,4	16,1
Geleneksel müzikleri yabancı ülkelerde tanınması için tampere sisteme uygun biçimde çok seslendirilmesi gerektiğine inanıyorum	7,8	16,1	27,5	24,9	23,8
Geleneksel müziklerin kendine özgü bir armoni ile çok seslendirilmesi gerektiğine inanıyorum	10,4	20,8	24,5	26,6	17,7

İkinci faktörde yer alan maddelere yönelik cevaplar incelendiğinde öğrencilerin, otantik yapı ile çok sesliliği bir arada düşündükleri anlaşılmaktadır. Takip eden üç maddede öğrenciler olumlu bir yaklaşım göstermiş ve çok seslendirme yaklaşımlarında otantik yapının korunmasına işaret etmiştir. Çok sesliliğin de yalnız otantik olması kavramına kısmen katılan grubun, benzer biçimde kendine özgü bir armoni kavramına da kısmen olumlu yaklaşmış, tanınırlık için pop müzik altyapılarının çok önemli olmadığını savunmuştur.

Tablo 6. Cinsiyet Değişkenine Yönelik t Testi Sonuçları

Ölçüm	Grup	Ort.	t	p
1.Faktör	Kız	33,19	1,278	,114
	Erkek	31,47		
2.Faktör	Kız	25,89	2,509	,076
	Erkek	23,31		
Tüm Ölçek	Kız	59,09	2,288	,619
	Erkek	54,78		

Tablo 6'ya göre cinsiyet değişkeni düzeyinde hem iki faktör, hem de ölçek geneli olarak anlamlı bir fark gerçekleşmemiştir. Ölçeği oluşturan maddelere ve bunların iki alt faktöre göre dağılımında oluşan eğilim, kız veya erkek öğrenciler yönünde farklılaşmamıştır. Ortalama ve p değerleri ($p < ,05$) sonucu göstermektedir.

M. Kayhan KURTULDU

Tablo 7. Sınıf Değişkenine Yönelik Anova Testi Sonuçları

Ölçüm	Grup	Ort.	F	p
1.Faktör	1. Sınıf	33,35	0,778	,503
	2. Sınıf	31,93		
	3. Sınıf	31,12		
	4. Sınıf	33,56		
2.Faktör	1. Sınıf	21,26	18,960	,000
	2. Sınıf	30,31		
	3. Sınıf	22,24		
	4. Sınıf	25,06		
Tüm Ölçek	1. Sınıf	55,00	4,781	,003
	2. Sınıf	62,25		
	3. Sınıf	53,36		
	4. Sınıf	58,62		

Tablo incelendiğinde birinci faktör düzeyinde $p < ,05$ düzeyine göre anlamlı bir fark oluşmazken, ikinci faktör ve tüm ölçek seviyesinde anlamlı fark bulunmuştur. Anlamlı fark bulunan her iki düzeyde de eğilim ikinci sınıf yönünde gerçekleşmiştir. Ortalama düzeyleri incelendiğinde (30,31 – 62,25) eğilim kendini göstermektedir.

M. Kayhan KURTULDU

Tablo 8. Lise Değişkenine Yönelik t Testi Sonuçları

Ölçüm	Grup	Ort.	t	p
1.Faktör	GSL	32,68	0,533	,071
	Diğer	31,78		
2.Faktör	GSL	24,61	-0,671	,465
	Diğer	25,48		
Tüm Ölçek	GSL	57,29	0,012	,079
	Diğer	57,27		

Lise değişkenine yönelik tablodaki verilere göre gruplar arasında $p < ,05$ düzeyinde anlamlı bir fark oluşmamıştır. Çalışma grubunun maddelere verdiği cevaplar ve ortaya koyduğu yaklaşım, lise düzeyine göre farklılık göstermemektedir.

Sonuç ve Öneriler

Sonuçlar incelendiğinde çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin kimi zaman olumlu, kimi zaman kararsız, kimi zaman ise olumsuz bir yaklaşım izlediği görülmektedir. Genel olarak bakıldığında ise öğrencilerin otantik yapının korunması ve kendine özgü çok seslilik konularında kısmen hem fikir olduğu söylenebilir. Tampere sisteme uyarlama konusuna biraz temkinli yaklaşmış, fakat tampere çalgılar ile düzenlenerek seslendirilmesine olumsuz yaklaşmışlardır. Popüler müzik unsurlarını yadırgamayan öğrenciler, koro ve orkestra düzenlemelerine de olumlu yaklaşmış ve yine özgün yapıda çok seslilik ihtiyacını öne sürmüştür. Genel itibarıyla değerlendirildiğinde ise geleneksel müziklerimizin çok seslendirilmesinde tam anlamıyla geçerli bir olgunluk düzeyinde görünmeyen öğrenciler, otantik yapı ve buna bağlı şekillenecek çok seslilik konularında kabul edilebilir bir görüş yoğunluğuna sahiptir.

Geleneksel müziklerimizin çok seslendirilmesi konusu, uzun zamandır tartışılan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla benzer özelliklere sahip çalışmaların daha geniş katılımcı grupları ve/veya örneklem grupları ile tekrarlanması gerekmektedir. Gerek öğretmen adaylarının, gerek öğretmenlerin, gerekse akademisyenler ve/veya tüm müzik paydaşlarının konuya ilişkin görüşleri, beklentileri ortaya çıkarması ve buna yönelik çalışmaları yönlendirmesi açısından önemli görünmektedir. Benzer biçimde tarama modeli çalışmaları haricinde uygulamaya ya da çeşitli çok seslendirme örneklerine ilişkin görüş ve etki bırakma odaklı deneme çalışmalarına da ihtiyaç vardır.

M. Kayhan KURTULDU

Sonuç olarak bakıldığında öğretmen adaylarının görüşleri kısmen olgunlaşma yolunda görünmekle birlikte, geleneksel müziklerimizde çok seslilik için genel anlamda daha fazla olgunlaşma gerektiği açıktır. Buradan hareketle geleneksel müziklerimizin tek sorununun çok seslilik olmadığı da bilinmekle birlikte, çok seslilik konusunun da geçmişteki denemelerden daha fazla çalışmalar ile pekiştirilerek en uygun ve en doğru çok seslendirme yaklaşımının belirlenmesi esastır.

Referanslar

- Albayrak, Ali. Sait. (2009). "Çok Değişkenli İstatistik Tekniklerin Varsayımları". Kalaycı, Şeref. (Ed.) *SPSS Uygulamalı Çok Değişkenli İstatistik Teknikleri*, Ankara: Asil Yayın Dağıtım.
- Albuz, Aytekin. (2011). "Türk Müziğinde çok seslilik yaklaşımları". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 1(1): 51 – 66.
- Altar, Cevat. Memduh. (2016). "Müzikte Neden Çok Seslilik" <<http://cevadmemduhaltar.com/muzikte-neden-cokseslilik.html>> sitesinden 15.08.2016 tarihinde alınmıştır.
- Arslan, Gökmen. (2015). "Ergenlerde Psikolojik Sağlamlık: Bireysel Koruyucu Faktörlerin Rolü". *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*. 5(44): 73–82.
- Cangal, Nurhan. (1988). "Müzikte Çokseslilik" *I. Müzik Kongresi Bildirileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hasgün, Murat. (2014). "Türk Müziğinin Çok Seslendirilmesi Bağlamında Oda Müziği". <<http://www.murathasgun.com.tr/blog>> sitesinden 14.06.2015 tarihinde alınmıştır.
- Karakaya, İbrahim. (2009). "Bilimsel Araştırma Yöntemleri". *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Tanrıoğlu, Abdurrahman. (Ed) Ankara: Anı Yayıncılık.
- Karasar, Niyazi. (2002). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Özelma, Yaşar. (2010). "İlköğretim Müzik Derslerinde Çok Sesli Şarkıların Yeri, Önemi ve Eğitim Müziği Çok Seslendirme Yaklaşımları". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sağır, Turan., Sağal, Onur. ve Gürpınar, Engin. (2013). "Müzik Öğretmenliği Programı Özel Yetenek Sınavlarında YGS Puanları İle Müzik Alanı Puanları Arasındaki İlişkilerin İncelenmesi". *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. 10(1): 541 – 554.

M. Kayhan KURTULDU

Serinkan, Celalettin. ve Bardakçı, Ahmet. (2007). "Pamukkale Üniversitesi'nde Çalışan Öğretim Elemanlarının İş Tatminlerine İlişkin Bir Araştırma". *Selçuk Üniversitesi Karaman İ.İ.B.F. Dergisi*. 12(9): 152 – 163.

Soydaş, M. Emin. (2013). *Türk Müziğinin bazı güncel sorunları üzerine düşünceler ve çözüm önerileri. Modern Dönemde İslâm'ı ve Osmanlı'yı Yeniden Düşünmek*. Açıl, Berat. ve Mercan M. Hüseyin. (Ed.), İstanbul: Yedirenk Yayıncılık.

Türkmen, Uğur. (2007). "Türk Müziğinde Çok Seslilik Tartışmaları". *Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 9(1): 177 – 194.

Ünal, Orhan. ve Gürsoy, Yunus. Emre. (2014). "Banka Reklâmlarının Müşteri Tercihlerine Etkisi". *Niğde Üniversitesi İİBF Dergisi*. 7(1): 304–314.

Vural, Levent. (2013). "Grasha-riechmann öğrenme stili ölçeğinin yapı geçerliği çalışmaları". *Eğitimde Kuram ve Uygulama*. 9(4): 481–496.

Yıldız, Mehmet. Ali. ve Çevik, Gülşen. Büyüksalih. (2016). "Evli bireylerin evlilik doyumlarının ve yaşam doyumlarının incelenmesi". *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. 13(1): 227–242.

ARTVİN HALK OYUNLARININ RESMİ İDEOLOJİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

İdris Ersan KÜÇÜK¹
idrisersankucuk@gmail.com

Abstract

Analysing of Artvin Folk Dances in the Context of Official Ideology

The living together citizens who have common national values are significant in the consciousness of National-state. In the founding process of The Republic of Turkey, folk dance was seen as an important unity tool and support is given for the development. Due to the being border city of Artvin, the locals emphasized their sense of commitment and unity for the state more pronounced. The Atabari dance which has taken its name from the Atatürk can be seen as an indicator of this case. The multi-ethnic structure where live in the region is considered to provide the variety of Artvin dance culture. Artvin region is surrounded by Caucasian dance culture to the north-east side, bar culture to the South side and boron culture to the west side. This strategic location has given originality and dignity to Artvin folk dances. Since the early years of the Republic, Artvin folk dances were chosen as a legitimate tool of shows that emphasizing national unity by government agencies. In this study, the reveals about Artvin folk dances will be analyzed in the context of the official ideology with literature and field research which are based on participant observation method.

Keywords: *Artvin, Dance, Ideology*

¹ Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Türk Halk Oyunları Bölümü

İdris Ersan KÜÇÜK

Giriş

Artvin halk oyunları birbirinden keskin hatlarla ayrılan üç farklı dans kültürünün ortasında bulunur. Türk Halk Oyunlarında tür ve biçim tartışmaları henüz çözümlenememişken, Artvin’de geleneksel dans için horon, bar ve Acara bölgesini kasteden Kafkas dansı terimlerini kullanmak yaygın kabul görmektedir. Ordu’dan Artvin’e kadar uzanan Karadeniz sahil şeridi ve iç bölgelerde halkın ‘Horon’ olarak tabir ettiği çeşitli danslar bulunmaktadır. Rize’nin Çayeli ilçesinden doğuya kalan bölgedeki horonlar ölçüt alınacak olursa Artvin’de icra edilen horonlar tam olarak tanımıyla örtüşmemektedir. Yine benzer şekilde Doğu Anadolu Bölgesi’nde ‘bar’ olarak adlandırılan dansların bölgesel farklılıkları dikkate alınmaksızın, Artvin’e komşu olan Erzurum’un barları ölçüt alınacak olursa Artvin’de ki barların özgünlüğü ortaya çıkar. Rize’de horon olarak bilinen bir dansın Artvin’de Bar olarak ifade edildiği görülebildiği gibi Erzurum’da bar olarak bilinen bir dansın yine Artvin’de horon adı ile anıldığı görülebilir. (Örneğin; *Temur Ağa, Koçari* v.b.) Ayrıca, bu adlandırma tartışmalarının yanı sıra horon veya bar olarak tanımlanmayan sadece oyunun adı ile ifade edilen danslar mevcuttur. Bu danslar genellikle eşli ve solo karakterli olup, Kafkasya’da Sovyet Rusya’nın sanat politikaları sonucu oluşmuş bale temelli geleneksel dans formlarına benzerlikleri ile kendini göstermektedir. Artvin’de icra edilen dans türleri, sertlik, mertlik, kahramanlık gibi özelliklerle eşleştirilir ve Rus disiplini ile şekillenmiş Kafkas danslarından ayırtırmak amacı ile Artvin halk oyunları öğreticileri tarafından ‘tatlı sert’ tabiri kullanılmıştır. Artvin’de dans adına terminolojik çeşitlilik olduğu gibi etnik çeşitlilikten de söz etmek mümkündür. Böylesine ‘çokkültürlü’ bir sınır bölgesinde devletin kültür ve sanat politikası ayrı bir önemlilik arz eder.

Parlamentar demokrasi, monarşi, meşrutî monarşi, askeri diktâ, sınıf diktâsı, totaliter rejim gibi yönetimlerin görüldüğü 19. Yüzyıl sonu - 20. Yüzyıl başı Avrupası’nda söz konusu rejimlerin çoğu varlıklarını ve hâkimiyetlerini halkçı bir ideolojiyle çevrelediler. Bu halkçı söylem temel anlamda iki boyut içeriyordu. Bir yandan halkı eğitilmesi ve yönlendirilmesi gereken bilinçsiz bir topluluk olarak tanımlayıp halkın da bu durumunu kabul etmesi beklenirken, diğer yandan halkın gurur ve özgüvenini sağlamak amacıyla onun diğer halklar karşısındaki üstünlüklerinin altı çiziliyordu. Bu iki yönlü biçimlendirme süreci aile, okul, gündelik hayat, sanat, edebiyat, ordu gibi hayatın her noktasına yayılan bir eğitim programıyla gerçekleştirilirken böylece halkın kendi tarihini, kimliğini ve öz değerlerini de öğrenip yaşatması amaçlanıyordu (Başbuğ, 2013: 12). Bu nedenle halk oyunları cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze değin eğitim kurumlarının vazgeçilmez araçlarından biri olmuştur.

Yeni bir ulus devlet inşa edilirken, Anadolu coğrafyasında dansa, yerel farklılıklar barındırmasına rağmen kültürel ortak payda olması yönüyle ‘millilik’ atfedilmiştir. 50’li yıllara kadar ‘milli oyunlar’

İdris Ersan KÜÇÜK

adlandırmasıyla anılan geleneksel danslar, ardından 'halk oyunları' adını almıştır. Artvin halk oyunları da Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu kadrolarının benimsediği milli sahne anlayışında önemli bir yer tutmuştur. Selim Sırrı Tarcan'ın öncü çalışmalarının peşi sıra sistematik halk oyunları eğitimi 1932 yılında Halkevlerinin kuruluşuyla hız kazanmıştır.

1930'lu ve 40'lı yıllarda, özellikle Halkevi Bayramlarında bu oyunları izleyenlerinin büyük bir çoğunluğu bürokratlar, devlet adamları, partililer ve devletle iyi ilişkiler içinde olan aydın kesim oluşturmaktaydı. Bu izleyiciler, bir anlamda, amatör gözlemci görevi de üstlenmekte ve halk oyunları hakkındaki görüşlerini makaleler ya da yazılı yorumlar halinde belirtmekteydiler. Bu kesimin görsel olarak 'çekici' bulduğu oyunlar doğrultusunda, zaman içerisinde, 'iyi' veya 'daha güzel' olarak nitelenen bazı oyunların 'milli oyun repertuvarına' girip giremeyeceğine dair saptamalar içeren bir değerlendirme sistemi de oluşmuştur. Bazı oyunları 'eleven' bazılarını ise 'sabitleştirilen' bu süreç, esasında, bir tür folklorun 'millileşmesi' süreci içinde gelişmiştir (Öztürkmen, 2006: 255). Örneğin Artvin halk oyunları ataerkil ve maskülen bir yapı içermesi itibari ile tercih edilirken Batı Karadeniz bölgesindeki köçek dansları tercih edilmemiştir. Hatta Cumhuriyetin onuncu yıl kutlamalarının sahne talimatlarında Köçek oyun havalarının çalınmaması özellikle belirtilmiştir (Başbuğ, 2013: 151). Kültürel olarak birbirinden üstünlüğü olmayan geleneksel dansların, nasıl oluyor da bazıları daha çok görünür oluyor sorusu, bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Bu noktadan yola çıkarak Artvin halk oyunları özelinde antropolojik gözlemler yoluyla tespit edilen bulgular Resmi ideoloji bağlamında incelenecektir.

Resmi İdeoloji

İdeoloji kavramı ilk defa 18.yy sonlarında Fransız düşünür Destutt de Tracy tarafından, fikirlere ilişkin bilim anlamında kullanıldı. Böyle bir bilim, insanın anlama kabiliyetini analiz üzerine temellenecek, kendisini biyolojinin bir alt disiplini olarak kabul edecek ve ideologlar eğitim sistemini ona dayanarak reforme edecekti. İdeoloji, Marx'la birlikte önemli eleştirel bir kavrama dönüşür. Marks'ın ideolojiye yaklaşımı, "Her toplumda, yönetici sınıfın fikirleri, iktidardaki fikirlerdir" görüşü ile açıklanabilir (Edgar, 2007: 180-181).

A. Robert Lane'e göre "İdeoloji yönetici sınıfın kimlerden oluşacağı, hangi yolla seçileceği ve toplumu hangi ilkelere göre yöneteceği gibi sorulara yanıt arayan; başlıca yaşamsal değerleri bütünüyle etkileyen; statükocu, reformist ya da devrimci bir toplumsal program sunan; bazı sosyal grupların çıkarlarını rasyonelleştiren ve son olarak da, normatif, etik ve ahlaki söylemleriyle daha geniş bir inanç sisteminin yapısal özelliklerini taşıyan kavramlar toplamıdır" (Yiğit, 2012: 5-6).

İdris Ersan KÜÇÜK

Resmi ideoloji ise devlet aygıtını elinde tutan yönetici sınıfın, iktidarlarını meşrulaştırmak için kullandığı gevşek, pragmatik, irrasyonel, eklektik ve sistematik değerler bütünüdür; dar anlamda egemen siyasi kültür olarak tanımlanabilir. Marksist teorisyen Antonio Gramsci, hiçbir yönetici sınıfın sadece ekonomik kontrol ve siyasal güce dayanarak hegemonya kuramayacağını öne sürer. Gerek duyulan şey ideolojik egemenliktir ve bu aile, dinsel kurumlar, basın ve okullar gibi sosyalleştirici birimler tarafından sağlanır. Louis Althusser, Gramsci'nin sosyalleştirici birimler şeklinde tanımladığı kurumlara "devletin ideolojik aygıtları" (Yiğit, 2012: 8) adını verir. Althusser'e göre resmi ideoloji, biçimsel olarak devletin dışında olan, ancak toplumu harekete geçirmek, statükoyu korumak ve mevcut üretim ilişkilerini yeniden üretmek üzere fiilen devletin değerlerini taşıyan "ideolojik devlet aygıtı" ile pekiştirilir (Yiğit, 2012: 8). Bu türden bir değer olan halk oyunlarının da devletin kültür alanındaki ideolojik aygıtları ile yakından ilişkili olduğu söylenebilir.

Resmi İdeoloji ve Artvin Halk Oyunları

Türkiye genelinde Artvin halk oyunları denince akla ilk gelen oyun *Atabarı*dır. *Atabarı* oyunu, Artvin'de resmi ideolojinin bayrağı olma niteliğiyle diğerlerinden ayrılan ve yöre halkı tarafından sevilip benimsenen bir oyundur. Bu oyun hakkında yapılan kapsamlı bir araştırmaya göre yörede oyuna verilen altı farklı isim vardır. Bu isimler; *Atabarı*, *Ermeni Barı*, *Artvin Barı*, *Çoruh Barı*, *Düz Oyun* ve *Ağır Bardır* (Kemaloğlu, 2015: 104). *Atabarı* oyunu cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren günümüze değin Kemalist ideolojinin inşasında önemli bir sahne aracı olmuştur. Devletin ideolojik organlarının katı kurallarla etnik ayrımları göz ardı ettiği dönemlerde bu oyunun geçmişini sorgulamak veya önceki adının *Ermeni barı* veya *Artvin barı* olduğunu iddia etmek imkânsız gibidir. Günümüzde Türkiye'nin resmi ideolojisindeki değişim göz önünde bulundurulursa TRT Türkü Radyosunda 26.02.2017 yayınlanan *Anlatalım Vay Vay* programında *Atabarı* oyununun geleneksel adının *Artvin Barı* olduğunun ifade edilebilmesi anlaşılır hale gelir.

Artvin'de yaygın olarak icra edilen oyunlardan biri de 'Şeyh Şamil'dir. Bu oyun sonuna bar veya horon sıfatı almaksızın sadece kendi adıyla anılır. Bir sınıflandırma yapmak gerekirse Artvin özelindeki *Kafkas dansı* olarak tabir edilen guruptan sayılabilir. Oyunun adı Kafkasya'da Rus Çarlığı'na karşı oluşan müridizm hareketi liderlerinden biri olan Şeyh Şamil'den gelmektedir. Bu hareket, Rusya'ya karşı gazavat (cihat) ilan etmiş ve Kafkasya'da İslamiyet'in yayılmasında önemli rol oynamıştır. Hareketin liderlerinden İmam Hamzat'ın ani ölümünden sonra İmamlık makamına geçen Şamilin öncelikli işi Ruslarla gazavat değil Müslüman Dağıstan halkını şeriata riayet ettirmek olmuştur. Şamil bu öncelikli amacını gerçekleştirmek için selefleri² gibi köy köy gezerek propaganda yapıyor, dağlılara "gazavat"ı anlatıyordu. Şamil seleflerine göre daha atak bir tavır izliyor, şahit olduğu

² Selefi: Şeriatın gereklerini sorgulamaksızın uygulayan mürid.

İdris Ersan KÜÇÜK

şeriata uymayan hareketlere bizzat müdahale ediyordu. Daha Hamzat hayattayken Gimri’de sokakta başı açık ve ayakları çıplak şekilde oturan kadınlara sert bir şekilde müdahale etmiş kendisine çeki düzen vermeyen evli bir kadını da darp etmiştir. Kadının kocası davacı olunca olay kadıya intikal etmiş neticede Şamil gerek fıkıh bilgisi gerekse kişiliği ile kadını yaptığıının haklı bir müdahale olduğuna ikna etmiştir. Daha sonraları da şiddetli müdahale tarzını değiştirmeyen Şamil, müritleri çekiştiren dağlılara, “Hey sizler, kafır köpekler, şu saat göstereceğim, müritler mi size, siz mi müritlere güleceksiniz!” diyerek onlara kamasıyla saldırır. Müzik aletlerini de parçalar. Bu olaydan sonra da şeriata uygun yaşanması hususunda sert bir konuşma yapmıştır (Temizkan, 2009: 180). Bu olaydan da anlaşıldığı gibi Şeyh Şamil Kemalist ideolojinin kendi terimiyle ‘muhasır medeniyet’ kavramıyla ters düşmekle birlikte müzik ve dans adına örnek bir rol model değildir. Osmanlı Devleti gibi teokratik bir yönetimden seküler milliyetçi bir ulus devleti yolunda ilerleyen Türkiye Cumhuriyeti için ‘Şeyh Şamil’ oyunu ‘Atabarı’ gibi tarihsel verileriyle kabul gören bir oyun olmamıştır. Ancak günümüze değin mevcut isimle varlığını sürdürmüştür. Türkiye’de Kemalist ve seküler resmi ideolojiden uzaklaşılan son yıllarda, devletin halk oyunlarını yaygınlaştırmayı hedefleyen bir politikası yoktur. Öyle ki; dini bir önder ile anılan bu oyun bile siyasal İslamın resmi ideolojik araçlarından biri olmamıştır. Hatta bazı devlet yetkilileri tarafından kadın ve erkeğin elele tutuşmasından ötürü halk oyunlarını aşağılayıcı anlamda ‘halt oyunları’ ifadesi kullanılmıştır (Milliyet Gazetesi, 2016). Sarp sınır kapısının hemen ötesinde durum farklıdır. Şeyh Şamil Oyununa eşlik eden ezgi, Gürcülerin *Kazbeguri* dansına ve Çerkezlerin dağlık bölgelerde icra ettikleri danslarına eşlik eden ezgilerden biridir. Rus resmi ideolojisinin getirileri olarak Gürcistan’da bu dans, dağlıların zor şartlarda yaşamına atfen icra edilir ve uluslar arası platformlarda çağdaş sanat düzenlemeleri ile sahnelenir. Bu oyunun Artvin halk oyunlarındaki yansıması ise makalenin başında da belirtildiği gibi bale temelli Kafkas danslarından kısmen arındırılmış, ‘tatlı sert’ olarak görülür.

Sovyet Rusya ve Türkiye arasında resmi ideolojilerin karşı karşıya geldiği bir başka oyun ise *Horom*’dur. Bu oyun beş zamanlı oluşu itibari ile diğer Kafkas danslarından ayrılmaktadır. Oyuna eşlik eden ritim, müzik terminolojisinde ‘Türk Aksağı’ olarak bilinir (Uluç, 2002: 184). Anadolu’nun çeşitli yerlerinde bu ritimdeki ezgilere *Koroğlu* adı verildiği de görülür. Oyuna, ‘Horomi’ haricinde, ‘Acara horonu’, ‘Orta Batum’ gibi isimlerde verilmiştir. Artvin halk oyunları için öncü kaynaklardan birinde, oyuna Acara isminin verilmesini ‘Gürcü Türkleri’ tarafından oyunun ilk defa Acara köyünde oynanmasıyla açıklar (Remzi Şahin, 1997: 209). Ancak buradaki ‘Gürcü Türkleri’ gibi veya bir oyunun icrasına yönelik kati bir milat verilmesi gibi ifadeler, bilgilerin güvenilirliğini sorgulatmaktadır. Yine aynı kaynakta oyunun Artvin’de yaşayan Gürcüler tarafından icra edildiği ve çete savaşlarını anlattığından bahsedilir. Artvin’de milli bayramlarda gerçekleştirilen dramatizasyonlarda Moskof(Rus), Ermeni veya gavur gibi düşmanı temsil eden gruplara karşı

İdris Ersan KÜÇÜK

kahramanlık içeren gösterilerde bu oyun öncelikle tercih edilmektedir. Günümüzde de Türkiye Halk Oyunları federasyonunun düzenlemiş olduğu yarışmalarda buna benzer koreografiler görülmektedir. Örnek vermek gerekirse 2017 Artvin il Yarışmasına katılan Gazi Ortaokulu'nun koreografisi gösterilebilir. Koreografide kadınlar köy yerinde gündelik işler yapmaktadır, aniden düşman gelir onları darp eder ve 'Acara horonu' başlayınca düşman kaçar, kadınlar kurtulur güvenlik sağlanır. Bu canlandırma Kemalist ideolojinin halkevleri dönemindeki Tiyatro sahneleme kurallarının günümüze değin yansımalarıdır. (Başbuğ, 2013: 63) 2013 Yılında Prof. Dr. Gülbüz Aktaş eşliğinde Batum'da gerçekleştirdiğimiz alan çalışmasında Gürcistan Devlet Halk Dansları Topluluğu Batum Şubesi Baş Koreografi Temuri Koridze 'Horomi' dansını, Gürcistan'ın bağımsızlığını kazanma sürecini anlatan koreografisinde milli müdafaayı anlatma amacıyla kullandığını bizlere aktarmıştı. Oyunun dramatik işlevinin yanı sıra adlandırmasında da resmi ideolojiler bağlamında çeşitlilik görülür. Kimlik konusunda tartışmalara yol açan *Türkiye'deki Etnik Gruplar* adlı kitabın yazarı P. Alford Andrews'ın asistanlığını yapan Rudiger Benninghaus bu oyunun ismiyle ilgili merakını Ankara'da uzun yıllar Artvin halk oyunları eğitmenliği yapmış Kemal Özbıyık'a Batı Almanya'dan gönderdiği mektupta şöyle dile getirir;

"...Köln'de iki, üç hafta sonra folklor üzerine bir seminer yapmak istiyoruz. Artvin halk oyunlarını üzerine kitaplarda bulduğum bilgiler yetmezler... Şimdiye kadar sadece *Atabarı*, *Daldalan*, *Koçeri*, *Ortabatum* (yalnız 8-10 figür) ve *Sarıçiçek* öğrendik... *Ortabatum* uzun zaman önce mi Batum'dan geldi? Neden "Orta"-Batum? Bizimkiler ona *Borçka* (Horonu) derler. Şu ismi tanıyor musun? Onun üzerine şu fikir aklıma geldi: Borçka Batum ile Artvin ortasındadır. Ortabatum kelimesi ondan mı geliyor acaba?.. *Ortabatum*'un 38 figürü bilir misin? Bunları açıklayabilir misin?.. (Özbıyık, 2016: 318)"

28 Şubat 1984 tarihinde gönderilen bu mektuba cevap verilmemiştir, çünkü soğuk savaş yıllarında antropologlar, halk bilim araştırmacıları, sosyologlar veya etnologlar gibi toplumsal araştırma sürdürenler ajanlık şüphesine maruz kalmaktaydı. Benninghaus'un üzerinde de aynı şüphe oluşmuştu. Artvin halk oyunları araştırmacısı ve eğitmeni Zeki Akalın ile birlikte Artvin'de bir araştırmaya katılan Benninghaus'un jandarmalar tarafından sorgulandığı ardından sınır dışı edildiği de ilgi çekici bir bilgidir (Ünlü, 2017). Dolayısıyla araştırmacıların, dilbilimsel bulgularla elde edilen bilgilerin, vatandaşı oldukları ülkenin çıkarları doğrultusunda evrilmesinden kaygı duyulmuştur. Buna benzer bir kaygı 20.y.y başlarında Hopa ve Arhavi'de Lazlar üzerine araştırma yapan Rus araştırmacı Nikolay Marr içinde geçerli olmuştur (Marr, 2016: 33).

Resmi ideoloji savunucuları, resmi tarih tezleri ile okuyucunun denetleyemeyeceği birçok tarihi kaynağı yorumlayarak sundu ve iki dil arasında karşılaştırma yaparak ses benzerliği olan kelimelerin aynı kökten geldiğini ve bundan da aslında iki dilin akraba olduğunu, hatta aynı dil olduğunu

İdris Ersan KÜÇÜK

ispatlamaya çalıştı (Aksamaz, 2011: 81). Bu kelime benzerlikleri oyunlara eşlik eden şarkı sözlerinde, türkülerde de varlığını hissettirdi.

Gürcü halk müziğinde paganist dönemlere ait olduğu düşünülen ve *Glosolalia* (გლობოლალია) olarak adlandırılan ayinsel dua niteliğindeki cümleler bulunmaktadır. Bu cümlelerin ayinlerde söylenen şarkı sözlerini oluşturduğu düşünülmektedir. Daha sonra çağın ve dini inançların değişmesi kültürel dinamikleri de etkilemiştir. Böylelikle *Glosolalia* geleneği şekil değiştirerek, artık *Samğerisi* (სამგერისი) olarak karşımıza çıkmaktadır (Lomsadze, 2016). *Samğerisi* Türkçe olarak şarkılık veya şarkı için anlamına gelmektedir. Bu *Glosolalia* veya *Samğerisi* kavramının Türk Müziğindeki karşılığı 'Terennüm'dür. Örnek olarak 'Şina nari narinay', 'Yel lel li', 'Hey Canım' veya 'A sultanım' verilebilir (Özkan, 1998: 85). Artvin'de halk oyunlarına eşlik eden geleneksel halk şarkılarında bu özelliğe sıkça rastlanmaktadır. 'Va ha hey', 'helesa yalesa', 'horayda çakunila' veya 'gogni gogni gogovcan' gibi tekerleme vari söz gurupları, hangi devletin resmi ideolojisine uygun adlandırıldığına bağlı olarak 'samğerisi' veya 'terennüm'dür.

Artvin halk oyunlarında resmi ideoloji etkisinin hissedilebileceği oyunlardan biri de 'Cilveloy' oyunudur. Türkiye'de halk şarkılarına resmi kaynaklık etme özelliği taşıyan TRT'nin nota arşivinde bu eser *İndim Dere Irmağa* adıyla geçmektedir ve notada 'si' sesleri bemol-2 olarak kaydedilmiştir. Ayrıca TRT'nin özel bir yapım şirketi ile ortak hazırladığı, her ilin Türkülerinin albüm olarak yer aldığı *Türkülerle Türkiye* adlı projede bu eser 'Cilveli Oy' terennümü ile seslendirilmiştir. Eserin 1948 yılında Osman Aksu'dan alınarak Muzaffer Sarısözen tarafından notalanan halinde böyle bir okunuş bulunmamaktadır. 'Cilveloy', Gürcistan'ın Acara Bölgesi danslarından *Gandagan* dansına eşlik eden ezgilerden biridir. Ayrıca *Gogni gogni gogovcan* şarkısında aynı bölgede *Gandagan* dansına eşlik eden ezgilerden biridir. Artvin'de aynı isimlerle iki farklı oyun olarak karşımıza çıkan *Gogni* ve 'Cilveloy' dans olarak yapısal benzerlik göstermezken müziksel açıdan ses dizisinde ve ritim açısından oldukça benzerlik gösterir. Türk halk oyunlarındaki 'Tür ve Biçim' tartışmaları bağlamında *Gogni* için Acara Bölgesine aidiyet kastetmesi açısından Kafkas dansı, 'Cilveloy' için ise horon ifadesi tercih edilebilir. Bu ayrımın sebebini, *Gogni* oyununun daha yeni bir tarihte gün yüzüne çıkartılması ve Türk resmi ideolojisinin şekillendirdiği halk oyunları kavramıyla geç tanışması olarak açıklayabiliriz.

Artvin'de 70'li yılların sonlarında siyasi çalkantılı dönem yoğun olarak hissedilmiştir. Bu dönemin etkilerini sahnelenen halk oyunları hareketlerinin yanı sıra kostümlerde de görmekteyiz. Döneme tanıklık edenlerin ifadelerine göre kabalak adı verilen erkek başlığının sağ veya sol taraftan bağlanması topluluğun siyasi çizgisi hakkında fikir verdiği belirtilmektedir. Kendini devrimci olarak tanımlayan bazı gurupların *Vazriya* düz horonu oynarken Gürcüce komut ve tekerlemeler arasında

İdris Ersan KÜÇÜK

ideolojik sloganlar attığı ancak horonun icra edildiği ortamda kolluk kuvvetlerinin bunu anlayamadığı ifade edilir. Örnek vermek gerekirse; ‘*დაშიდაშიოლოგარშიოგამოკარში*-Daşı Daşı Oligarşi Gamoy Karşı’ (Alkış Alkış Oligarşi Kapı Dışarı) bunlardan bir tanesidir (Özpehlivan, 2017). 12 Eylül ihtilalinden sonra Erzurum Karskapı Askeri Cezaevinde Artvinli siyasi mahkûmlar bir halk oyunları ekibi oluşturmuş ve açık görüş gününde ailelerine gösteri yapmıştır (Çelik, 2016: 147). Bu bilgiler ışığında bazı oyunların resmi ideolojinin karşıtı olarak konumlanabildiğini görmekteyiz.

Buna benzer bir başka örnek de *Şavşat barı* oyununda görülmektedir. 1996 yılında Gündüz Atabek’ten edinilen oyunun hikâyesi için şöyle anlatılır; Bir yayla şenliğinde tanışan iki genç birbirlerini tanıyıp sevdalanırlar. Kız, oğlana vurulur. Bu iki genç birbirlerini çok severler ama yaşları küçüktür. Bu sebepten dolayı kızın ailesi evlenmelerine müsaade etmez. Düğün dernekle sevdiğine kolayca kavuşamayacağını anlayan kız, bir gün bohçasını toplar ve kendiliğinden oğlanın evine çıkar gelir. Oğlan kızı yaylaya kaçıtır. Kızlarının kaçtığını fark eden kız tarafı, hemen karakola haber verir. Biraz aramadan sonra kızla, oğlan yayladaki bir bağ evinde bulunur. Jandarmaların kendilerini yakalamaya geldiklerini gören iki sevdalı “Kaymakam konağının jandarmaları geliyor. Fiske vursam kan damlayacak yanağın.” diye hırslarını, kızgınlıklarını bu sözlerle anlatmaya çalışmışlar. Bu yaşları küçük âşıklar, jandarmalar tarafından alıp götürülür. Olay tüm Artvin civarında duyulur ve üzerine *Çift Jandarma Türküsü* yakılır (Güven, 2009: 232). Bu ezgi ile beraber *Şavşat barı* oynanır, oyunun hareketlerinde hikâyeyi anlatan dramatik unsurlara rastlanmaz. 90’lı yıllardan bu yana Artvin merkez, Borçka ve Murgul civarında oyunun farklı bir formda da icra edildiği görülür. Eller omuzlarda birleşir, bir ayak öne çıkmak suretiyle öne ve geriye yaylanmalarla *Çift Jandarma Türküsü* söylenerek sağa veya sola ilerlenir. Bu esnada kendini devrimci olarak niteleyen bazı bireyler oyunda siyasal simge olan el hareketleri yapar. Oyunun sol görüşle eşleşme nedeni muhtemelen, 23 Temmuz 1979 tarihinde Şavşat’ta gerçekleşen toplumsal olaylara jandarmanın müdahalesi sonucu 5 kişinin ölmesi ve 30 kişinin yaralanmasıdır (Erhan, 2014: 291). Oyuna eşlik eden türkünün ‘Çift Jandarma Geliyor da Kaymakam Konağından’ cümlesiyle başlaması, oyunun Artvin halkının toplumsal hafızasında yer eden travmatik bir olayın zihinlere çağırılmasına sebep olur. Bu nedenle halkın bazı durumlarda bu oyunu resmi ideolojinin teminatı olan devlet organlarına karşı bir duruş olarak da icra ettiği görülür. Yine buna benzer amaçla icra edilen oyunları Artvin Cerattepe’de sürdürülen maden karşıtı eylemlerde de görmekteyiz. Rize İdare Mahkemesi Maden sahası için ÇED (Çevre Etki Değerlendirmesi) raporuyla ilgili yürütmeyi durdurma kararı verdi. Karar Artvin Valilik binası önünde horon oynanarak kutlandı (www.milliyet.com.tr, 2014).

İdris Ersan KÜÇÜK

Sonuç ve Öneriler

Leopold von Ranke'nin de ifade ettiği gibi, "Gelecek çağlara yararı dokunsun diye, geçmiş i yargılamak ve şimdiki zamanı yönlendirmek görevi tarih bilimine bahşedilmiştir" (Ersanlı, 2015: 24). Aynı yönlendirme günümüzde kültür eleştirileriyle halk oyunlarına yapılmaktadır. Bu çalışmanın böyle bir iddiası yoktur. Sadece gerçekte ne olduğunu sorgulamaya yönelik geçmişte izler arayan bu çalışmada Türk resmi ideolojisi bağlamında tarih anlayışını etkileyen unsurların Artvin halk oyunlarına yansımaları irdelenmiştir. Resmi ideolojinin önemli işlevleri arasında resmi bir tarih kurgulayıp iktidarın meşruiyetini sağlamak, politik olarak doğru ve yanlış tanımlamak ve politika ile diğer alanlar arasında bağıntı kurarak toplumsal yaşayışa rehberlik etmek vardır.

Gündelik yaşantımızın stresinden kurtulmak için dinlediğimiz müzik yoluyla standart yaşam alanı içine çekiliyoruz. Bu durum belli bir oranda dans içinde geçerli, belki rahatlıyoruz ama aynı zamanda pasifize oluyoruz. Farkında olmadan siyasi arenanın birer oyuncular ı oluyoruz. Dans ve müziği veya diğer sanatları kendine özgü kuralları olan, toplumdan dolayısıyla siyasetten kopuk düşünüyoruz (Yıldırım, 2011: 42). Oysa siyaset her yerdedir; saf sanat ve düşünce alanlarına ya da tarafsız nesnellikle veya aşkın teori alanlarına kaçmak mümkün değildir (Said, 1995: 35). Müzik ve dans bize kodlanmış olarak dayatılan kuralları aktardığı görülür. Biz kodları; dansa eşlik eden şarkı sözleri ve söze bağlı müzikleri çözmeden bilincimizde yasaklara entegre olup eklemlendiririz. Üretilen tüm müzik ve danslar dayatmalara alternatif olma, bilinci geliştirme iddiası taşıırken aynı zamanda sistemin sürekliliğini sağlayan, resmi olmayan dayatmaları aktarır (Yıldırım, 2011: 43).

Resmi ideoloji, anayasada yazılı olarak tanımlanmadığından etkileri yönetici kesimin gelenekleriyle dolaylı olarak hissedilir. Dans geleneği üzerinden resmi ideolojiye dair kesin yargılara varılması imkânsıza yakındır ancak geleneksel dansın üzerindeki dış etkenlerin resmi ideoloji bağlantıları incelenmeye değerdir. Geleneksel dansların işlevleri her ideolojinin ilgisini çekmiş ve toplumların şekillenmesinde önemli bir etken olarak görülmüştür. Anca Giurchescu'nun da ifade ettiği gibi; "Dans güçlü bir semboldür. Tek başına dünyayı değiştiremez ama değişimin gerçekleşmesinin araçlarından biridir (Özbilgin, 2017: 18)." Artvin halk oyunları, Türk resmi ideolojisi aracılığıyla cumhuriyet değerlerinden biri hale gelmiş ve çok etnisiteli bir sınır şehrinde birlik ve beraberliği sağlayıcı bir maya olmuştur.

Referanslar

Aksamaz, Ali İhsan (2011). *Doğu Karadeniz'de Resmi İdeolojiler Kuşatması*. İstanbul: Belge Yayınları.

İdris Ersan KÜÇÜK

Başbuğ, Esra Dicle (2013). *Resmi İdeoloji Sahnedeki, Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çelik, İbrahim (2016). *Tek Yola Sığmayan Devrim*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Edgar Andrew, Peter Sedgwick (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kelimeler*. Çev: Mesut Karasahan, İstanbul: Açılım Kitap.

Erhan, Sebahattin Selim (2014). *Karadeniz'in Zembereği Çocukları*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Ersanlı, Büşra (2015). *İktidar ve Tarih Türkiye'de Resmi Tarih Tezi'nin Oluşumu (1929-1937)*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Güven, Merdan (2009). *Türküler Dile Geldi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Kemaloğlu, Berna Kurt (2015). A Critical Analysis Of The Narratives About The Atabarı Dance. Dance, Naratives, Heritage (s. 104). Zagreb: Denona.

Lomsadze, Teona (2016, Ekim 20). Gürcü Halk Müziği Üzerine Görüşme. Kişisel görüşme.

Marr, Nikolay (2016). *Lazistan'a Yolculuk*. (Çev: Yulva Muhurcişi). İstanbul: Aras Yayıncılık.

Milliyet Gazetesi. (2016, Nisan 12). Mart 11, 2017 tarihinde milliyet.com.tr: <http://www.milliyet.com.tr/halk-oyunlari-adi-altinda-halt-gundem-2225451> adresinden alındı

Özbıyık, Kemal (2016). *Üzerleri Toz Olmasın Doğu Karadeniz'de Yaş Almak*. Ankara: Karina Yayınevi.

Özbilgin, Mehmet Öcal, Gül Kaplan (2017). "Dansın Gücü ve Onun Sosyal ve Politik Kullanımı". *Anca Giurchescu ve Etnokoreoloji*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Özkan, İsmail Hakkı (1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Özpehlivan, Rafet (2017, Şubat 10). "Artvin Halk Oyunları ve İdeoloji". Kişisel Görüşme.

Öztürkmen, Arzu (2006). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Said, Edward (1995). *Entelektüel*. (Çev: Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şahin Remzi, Zeki Şahin (1997). *Artvin Yöresi Folkloru Halk Kültürü Araştırması*. Artvin: Şahinoğlu.

Temizkan, Abdullah (2009). "Kuzey Kafkasya Müridizmi, Müridizmin Yayılma Stratejisi ve Feodal Beylerle İlişkileri" *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. 9(2): 165-190.

İdris Ersan KÜÇÜK

Uluç, Murat Özden (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Ünlü, Barbaros (2017, Mart 5). "Artvin Halk Oyunları Üzerine". Kişisel Görüşme

www.milliyet.com.tr. (2014, Kasım 21). www.milliyet.com.tr:<<http://www.milliyet.com.tr/cerattepe-icin-yurutmeyi-durdurma-karari-artvin-yerelhaber-484615>> adresinden alındı

Yıldırım, Vural. Tarkan Koç (2011). *Müzik Felsefesine Giriş*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Yiğit, Tarık Tansu (2012). "Osmanlı Resmi İdeolojisinde Dönüşüm (1876-1918)". Yüksek Lisans Tezi. Ankara: A.Ü Sos. Bil. Ens. Tarih Anabilim Dalı.

Murat KÜÇÜKEBE

ÇALGI YAPIM GELENEĞİ AÇISINDAN TARİHSEL REFERANSIN ÖNEMİ: YAPISAL İNCELEME İÇİN BİR YÖNTEM ÖNERİSİ

Murat KÜÇÜKEBE¹
muratkucukebe@yahoo.com,

Abstract

The Significance of Historical Reference in terms of Organology:

A Method Proposal for Structural Analysis

Although there are many written documents on the history of traditional Turkish traditional music, there are very few sources on the makers of the historical instruments used in practice, the working methods of these makers or the structural features of their instruments as well. With a general evaluation, it is seen that most of the information on this issue is obtained from the notes written by the makers on the labels inside the instruments which survived until today. In addition to this, the memories of the musicians is a second source that contributed to the formation of this knowledge. Due to the lack of musical instrument museums in our country, it is known that many musical instruments with historical importance were defeated by poor conditions and disappeared over time. It is seen that the analysis and inventory work of the few instruments that survived the negative conditions wasn't made because of the "method" problem which couldn't be overcome. At this point not being able to talk about an "instrument making tradition" by giving references to historical information is one of the "most important" consequences created by the conditions mentioned above. In the paper which will focus on the problem briefly summarized here, the use of the computed tomographical scanning and related techniques which have become a method applied quite often in examining the structural features of the instruments today will be handled by giving examples from abroad. Also the probable contributions of using this technique in our country in terms of putting forth archive and inventory works indented to define the tradition and create a historical reference in the field of organology will be discussed.

Keywords: *Computed tomography, Historical reference, Organology*

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı

Murat KÜÇÜKEBE

Bu çalışma öncelikle tıp dünyasındaki kullanımıyla ortaya çıkan, ancak daha sonra antropolojik materyalleri incelemede de kullanılır hale gelen BT teknolojisi ve bu teknolojinin çalgı bilim alanındaki kullanımını yurt dışı çalışmalardan örnekler sunarak aktarmayı, bu uygulamanın ülkemiz çalgıbilim çalışmalarında kullanılır hale gelmesinin sağlayacağı muhtemel yararlar açısından ele almayı hedeflemektedir. Daha önce aynı konuda bir makale çalışması tamamlanmış ve paylaşılmıştı. (Bkz. Küçükebe, 2016: 895-918). Konunun önemi ve ilgili çevreyle sözlü olarak da paylaşımının farklı yararlar sağlayabileceği düşüncesi ile bu bildiri metni hazırlandı. Bu noktada çalışmanın yeni bir yöntem ortaya koymayı değil, var olan bir yöntemin ülkemizde kullanımının sağlayacağı yararlı sonuçları ortaya koymayı hedeflediği de belirtilmeli. Çalışma kapsamında 17 adet çalgı bilim çalışması incelenmiş, bu çalışmaların seçiminde İngilizce yayımlanmış olma ve BT teknolojisinin kullanılmış olması gibi bir ortak özellikten hareket edilmiş, söz konusu teknoloji ve ilişkili tetkik yöntemleri aracılığı ile çalgı bilim alanında 'ne tür bilginin' elde edildiğine yönelik genel bir soruya cevap aranmıştır.

Çalgıbilim ve BT

Batı dünyasında çalgı bilim çalışmaları ağırlıklı olarak tanımlama, kayıt altına alma, köken ya da geçirilen evrimle ilgili değerlendirme yapmaya yönelik araştırmalarla başladı. Elde edilen verilerden hareketle, giderek oldukça gelişkin hale gelen çalgı sınıflandırma şemaları ortaya koymaya çalışmak da bu dönemin önemli özelliklerinden biriydi. Daha çok insanlığın müzik yapma ve dinleme ediminin 'evrensel' temelini araştırmaya odaklanan bu süreç çalgıların akustik ve morfolojik özelliklerinin yanında kültürel bağlamlarının da dikkate alınması gerektiğini gösterdi. Giderek kuramsal alanı daha fazla besler hale gelen sosyolojinin de katkısıyla müziğin anlamı ve işlevine yönelik çalışmalar arttı ve çalgılar da özellikle 1950'li yıllardan sonra kültürel bağlamları ile birlikte ele alınmaya başladı (Kaplan, 2005: 46). Söz konusu süreç, etnomüzikoloji alanının ortaya çıkışına işaret etmektedir. Etnomüzikolojinin ortaya çıkışı, 'çalgı' odaklı çalışmalara farklı bir boyut getirirse de batı dünyasında çalgıların akustik ve morfolojik özelliklerini dikkate alan çalışmalar diğer yandan devam etmiştir. Güncel çalışmalara bakıldığında farklı alanların katkısıyla çalgı bilim alanında multidisipliner çalışmaların giderek arttığı görülmektedir. Hal böyle iken insan vücudu üzerinde tıbbi inceleme yapma amacıyla geliştirilen belirli araçların çalgılar üzerinde de kullanımı, alana sağladığı katkı açısından dikkati çekmektedir. Bu araçlar arasında BT, çalgı bilim alanında yeni inceleme yöntemlerinin de ortaya çıkışına aracılık eden nitelikleri nedeniyle ilgiyi hak eder bir teknoloji durumundadır.

Murat KÜÇÜKEBE

BT Cihazının Temel Çalışma Prensipleri

Bilgisayarlı tomografik tarama cihazı, temelde oldukça gelişmiş bir X ışını cihazıdır. Ancak klasik röntgen cihazlarında olduğu gibi bir X ışını tüpüne sahip olan cihazda söz konusu tüp, hareket halindeki *gantry* adı verilen bir platforma yerleştirilmiş durumdadır. Bununla birlikte röntgenden çok daha ayrıntılı görüntüleme sağlayan BT'da görüntülerin üst üste düşme sorunu da aşılmıştır. Belirli bir hızda ve sürekli dönen gantri aracılığı ile incelenecek bölge üzerinde tarama yapılmakta, bu tarama sonucunda cihazda bulunan X ışını dedektörüne ve bilgisayara aktarılan veri ile diğer röntgen cihazlarından farklı olarak inceleme bölgesine ait kesit görüntüler alınmaktadır. X ışını demeti tarananın içinden geçerek diğer uca bulunan duyarlı bir dedektör zincirine ulaşmakta, bu süreçte ışınlar, tarananın fiziksel özelliklerine göre değişen miktarlarda emilime uğramaktadırlar. X ışınlarının sahip oldukları ilk değer ile tarananın içinden geçerek dedektör tarafından okunduktan sonra verdikleri ikinci değer, zayıflama miktarlarını gösterirken, bu verinin ve zayıflama miktarlarının bilgisayar tarafından gerçekleştirilen matematiksel çözümlemelere tabi tutulması ve işlenmesi ile, tarananın BT görüntüsü elde edilmektedir (Ulu, 2008: 32-33).

BT teknolojisi ile çalgı İncelemeleri

Bilim insanlarının söz konusu teknolojiyi 70'li yıllardan itibaren tıp uygulamaları dışında yeralan farklı alanlarda da kullanmaya başladıkları görülmektedir. Bu noktada yapılan ilk çalışmalar eski Mısır mumyalarının, eski bir Mısır kedisinin ve 400 yıllık bir İngiliz kılıcının incelenmesi ile ilgilidir. Sonuç olarak bugünkü adıyla paleoradyoloji, antropolojik ya da paleontolojik materyalleri incelemeye ilişkili özel bir çalışma alanı haline gelmiştir. 1980'li yılların başına gelindiğinde ise BT teknolojisinin çalgı bilim alanındaki kullanımı Fairbairn (1981) tarafından kaleme alınan ve *The Strad* isimli dergide yayınlanan bir makale aracılığıyla önerilmişti. Bu tarihten dokuz yıl sonra Steven Alexander Sirr ve John R. Waddle isimli iki araştırmacının konuya yöneldiği ve ünlü İtalyan yaylı çalgı yapımcısı Domenico Montagnana tarafından 1730 yılında üretilen eski bir çellonun sap kısmının BT uygulamasının yapıldığı görülmektedir (1989). Sirr ve Waddle tarafından gerçekleştirilen ikinci çalışma (1997), Kuzey Amerika Radyoloji Derneği bünyesinde *RSNA* 1923 yılından beri düzenli olarak çıkarılan *Radiology* isimli derginin 203. sayısında kendisine yer bulmuş ve yaylı çalgıların müdahalesiz şekilde incelenmesi açısından BT teknolojisinin yararlılığı bir kez daha tartışılmıştır. Fabrika üretimi olan ucuz öğrenci çalgılarından, oldukça eski, usta yapımı ve pahalı olanlara kadar değişim gösteren, farklı nitelik ve değerdeki çeşitli yaylı çalgının söz konusu teknoloji ile incelenmesini temel alan çalışmada, üst tabla ve alt tablaların kalınlık ölçülerine ilişkin kesin bilgiler, kesit görüntülerden elde edilen ayrıntılı ölçümlemelerle elde edilmiş ve tekniğin, bir çalgının yapısındaki normal ya da normal dışı durumları bu yapıya müdahalede bulunmaksızın inceleme açısından emsalsiz olduğu sonucuna varılmıştır. Araştırma sonucunda ulaşılan önemli bir bulgu

Murat KÜÇÜKEBE

olarak incelemeye alınan örnek çalgıların yapısal özellikleri ve ses kaliteleri arasında kesin bir ilişki olduğundan, bununla birlikte çalgıların üst ve alt tablalarına ilişkin kavislendirme ve ölçülendirme işlemlerinin ses üretimi ve çalgıların kullanım ömürleri açısından oldukça kritik bir rol üstlendiğinden söz edilmektedir. Bu noktada örnek çalgılar üzerinden yapılan bir değerlendirmeye, çalgıların üst tablalarının çok ince olması durumunda deformasyon ve kırılma olasılığının yükseldiği, sıklıkla ucuz, fabrika üretimi olan öğrenci çalgılarında görüldüğü gibi kalın olmaları durumunda ise ses kalitesinin azaldığı görülmekteydi. Diğer yandan BT teknolojisinin, çalgının yapımında kullanılan ahşabın kalınlığının detaylı şekilde incelenmesinden, model alınacak ya da kopyalanacak çalgıların kesin formlarına ulaşma, sonradan oluşan hasarların ve restorasyon görmüş bölgelerin tespiti ile ekonomik değerlerinin belirlenmesinden, sigortalama ve adeta çalgıların kimlik kartı ya da parmak izi gibi iş görecektir kesin bilgilerinin ortaya konmasına kadar uzayan bir dizi amaçla ilişkili olarak ideal bir yöntem olduğu belirtilmekteydi (Sirr ve Waddle, 1997: 803-805).

Sirr ve Waddle tarafından ortaya konan bu çalışmaların hemen ardından konuyla ilgili başka çalışmalar da diğer araştırmacılar tarafından yapılacaktır. Gattoni tarafından yürütülen bir çalışma da bunlardan biriydi. Öncüllerinde olduğu gibi çalışmanın temel amacı, incelemeye alınan çalgıları, yapısal kusur ya da onarımlarına ilişkin müdahaleler öncesi zararlar açısından değerlendirmeye almaktır. Bu amaçla İtalya'nın Milano kentinde bulunan Sforzesco Şatosu'nun müzesinde bulunmakta olan iki önemli eser incelemeye alınmıştı. İncelemeye alınan eserlerden biri, yapımında ağaç ve fildişi kullanılan 18. yüzyılın ilk yarısından kalma bir gitar ile aynı ülkenin Cremona kentinde Giuseppe Guerner Del Gesu tarafından aynı tarihlerde yapıldığı bilinen bir kemandı. BT teknolojisinin eski çalgıların incelenmesinde kesin sonuç elde etmeye yönelik oldukça yararlı olduğunun altının genel olarak çizildiği araştırmanın özel sonucu, normal doku ve onarım gören dokular arasındaki bir karşılaştırma ile onarımlı ya da ahşap kurtları tarafından tahrip edilen alanların düzensiz hat ve kalınlık ölçülerine sahip olduklarının görülmesi olmuştur (Gattoni, 1999: 173).

Konu bağlamındaki literatürü değerlendirirken Sirr ve Waddle tarafından aynı yılda yürütülen iki diğer çalışma daha dikkati çekmektedir. Bu çalışmalardan biri, Minnesota Medicine adlı dergi aracılığıyla okuyucuyla paylaşılmış ve söz konusu makalede insan bedeni üzerinde yapılan BT uygulamalarıyla yaylı çalgılar üzerinde yapılan taramalarından elde edilen karşılaştırmalı sonuçlardan hareketle yaylı çalgıların yapısı ve insan bedeni arasında ilginç benzerlikler olduğu dile getirilmiştir. Buna göre yaylı çalgıların üretiminde kullanılan ahşabın yapısında oluşan ve onu istila eden kurtlanmayla insan vücudundaki enfeksiyon arasında bir benzerlik kurulmakta, bununla birlikte süregelen yerçekimi kuvvetinin etkisi ile mineralsizleşerek deformasyona uğrayan insan omurgası ile üzerindeki tellerin gerilim ve baskısı nedeniyle çalgıların ahşap kısımlarında ortaya çıkan

Murat KÜÇÜKEBE

deformasyondan, benzerlik gösteren durumlar olarak söz edilmektedir. İnsan bedeninde kemik kırılmalarına sebep olan travmanın çalgılar söz konusu olunca benzer sonucu, ahşapta meydana gelen kırılmalardır. Sonuç olarak insanlar üzerindeki yaygın kullanımında olduğu gibi yaylı çalgılar üzerindeki kullanımıyla da BT teknolojisinin, normal ya da anormal anatomik ve yapısal değişiklikleri kesin ve müdahalesiz bir şekilde belirleme açısından emsalsiz görüldüğü bu çalışmada da yinelenmektedir (Sirr ve Waddle, 1999: 53).

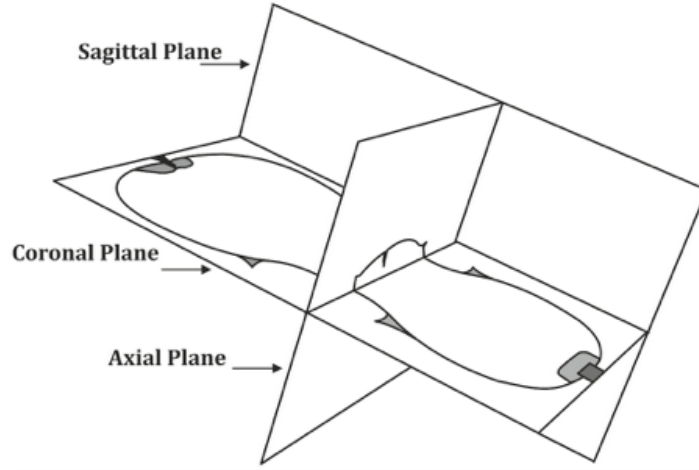
Diğer çalışma ise 1633 ve 1872 yılları arasında yapımları gerçekleştirilmiş olan, Guarneri, Amati ve Stradivari yapımı yüksek maddi değerdeki 17 çalgının söz konusu teknikte incelenmesini konu almaktadır. Buna göre problemleri görünen durumlar ve restorasyon bölgelerinin incelendiği çalışmada, incelemeye alınan çalgıların hemen tümünde olduğu görünen kurt delikleri, hava boşlukları ve plastik deformasyon gibi zamanla oluşan iç hasarlarla birlikte tutkal izleri, dolgu malzemeleri, ahşap kama ve yamama işlemlerinin rahatlıkla gözlemlenerek kayıt altına alınabildiği dile getirilmektedir. Söz konusu kayıtlar ve görsel muayene sonucunda oluşturulan özel kimlik bilgileri aracılığıyla, özellikle maddi değeri yüksek çalgıların net bir şekilde tanımlanabilmesi, hırsızlık ve sahteciliğin tespiti, kayıp çalgıların bulunabilmesi ya da tasdiklenmesi ve çalgı sigortalama işlemlerinin güvenilir şekilde yürütülmesinin mümkün hale geldiği dile getirilmektedir (Sirr ve Waddle, 1999: 646)

Literatüre bakıldığında BT teknolojisinin yaylı çalgılar alanındaki genel kullanım biçimine ilişkin yararlı bir değerlendirme çalışmasının da ortaya koyulduğu görülmektedir. Buna göre temel mantığı taranan nesnenin içinden geçerek alıcıya ulaşan x ışınlarındaki enerji kaybına ilişkin bilgi aracılığıyla, taranan nesnenin durumuyla ilgili veri elde etmeye dayanan söz konusu tekniğin, belirli kullanım biçimlerinin söz konusu alanda öne çıkmış olduğu görülmektedir (Borman, 2009: 2). Söz konusu teknolojinin çalgıbilimsel çalışmalarda 'ne tür bir bilginin' elde edilmesine aracılık ettiği sorusundan hareketle genel bir değerlendirme yapıldığında durumu bu çalışmanın devamında sunulan alt başlıklar aracılığıyla ele almak yerinde olacaktır.

Ön Coronal, Yan Sagittal ve Eksen Axial Plan Görüntüleri

Kullanım biçimlerinden biri, sanal dilimler ile oluşturulan kesit görüntüleri sayesinde çalgıların yüzey şekilleri, iç ve dış form özelliklerinin ayrıntılı ve yüksek bir hassasiyetle elde edilebiliyor olmasıdır.

Murat KÜÇÜKEBE

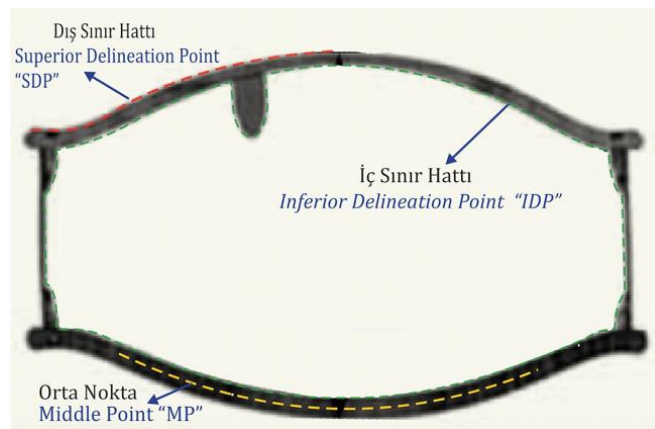


Şekil 1. Bir keman ses kutusunun coronal, çeşitli planlardaki temsili görünümü. (Borman, 2009: 2)

Elde edilen sonuçların 1/1 oranında baskılarının alınabiliyor olması, çalgıların form özelliklerinin kopyalanabilmesi ve bu özelliklerden esinlenerek yeni üretimlere girilebilmesi noktasında yapımcılar için büyük kolaylıklar sağlamıştır. Cremona'da yapılmış bazı eski çalgıların kesit görüntülerinin yer aldığı çalışma (Waddle ve Sirr, 2003), konu bağlamına yerleşen bir örnek olacaktır. Eski bir çalgının tümüyle kopya edilmesini amaçlayan çalışmalarda da (Waddle, 2010: 57-61) ses özelliklerinin oluşumuna etki eden dış görünümle ilgili faktörlerin yanında iç yapı ile ilgili önemli bilgilerin de net bir şekilde elde edilmesi söz konusu teknoloji sayesinde mümkün hale gelmiş durumdadır.

Kalınlık Haritaları

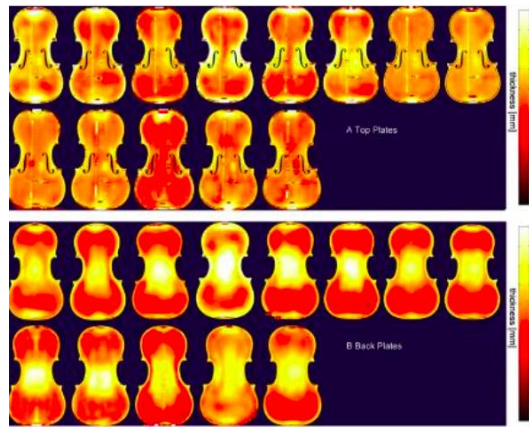
Literatür açısından öne çıkan bir diğer kullanım, taraması yapılan çalgının üretiminde kullanılan ahşap malzemenin 'et kalınlığına' ilişkin bilginin elde edilmesidir. Söz konusu bilgiye, yapılan tarama aracılığıyla ulaşılan üç farklı noktanın referansı ile ulaşılmaktadır.



Şekil 2. Bir kemanın eksen planındaki görüntüsü ile SDP, IDP ve MP hatları. (Borman, 2009: 5)

Murat KÜÇÜKEBE

Şekilde eksen planından alınmış bir görüntü üzerinde gösterildiği gibi bu referans noktalar, çalgının dış yüzeyine ait sınır hattını ifade eden bir nokta olarak SDP *superior delineation point*, çalgının iç yüzey sınır hattına karşılık gelen bir diğer nokta olarak IDP *inferior delineation point* ve tarama sonucunda oluşan bu iki bilgiden hareketle söz konusu hatların ortasına karşılık gelen orta nokta olarak MP *medial point* şeklindedir. Şekil 3’de sunulan görsel, söz konusu teknolojinin kullanımı aracılığıyla klasik dönem Cremona çalgıları ile modern dönem çalgıları arasında yapılan bir karşılaştırmanın ortaya konduğu kaynaktan (Borman ve Stoel, 2008: 3) aktarılmaktadır. Buna göre 5mm’nin üstündeki beyaz bölgelerden 4, 4.5 mm. kalınlığındaki sarı bölgelere ve 2, 2.5mm. değerindeki kırmızı bölgelere doğru et kalınlığının değişim göstermekte olduğu görülmektedir.



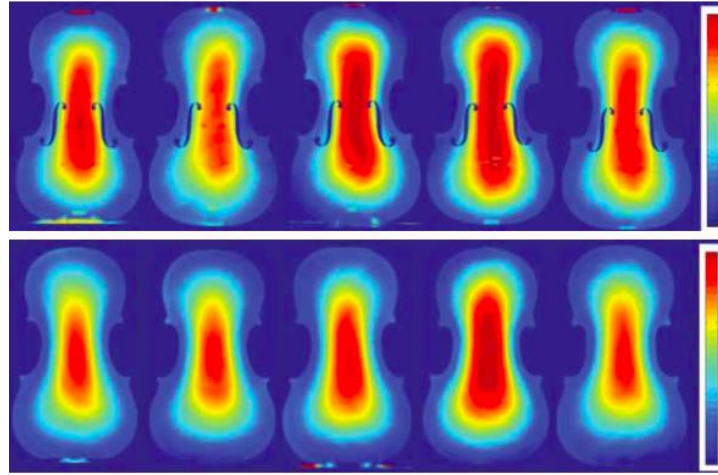
Şekil 3. Kemanların üst ve alt tablalarının kalınlık haritaları (Borman ve Stoel, 2008: 3)

Vermillion Ulusal Müzik Müzesi envanterinde bulunan Nicolo Amati, Andrea Guarneri ve Nicola Bergonzi yapımı viyola ve kemanların axial plandan alınmış BT görüntülerinin incelenmesiyle ilgili bir çalışmada da (Wddle ve Sirr, 2003) adı geçen ustaların çalgılarının alt ve üst tablalarının kalınlıkları, bu kısımların iç ve dış eğim profilleriyle bağlantılı olarak incelemeye alınmaktadır. Manyetik kalınlık ölçme aracının kullanıldığı çalışmada kalınlıkla ilgili veri, BT teknolojisi ile elde edilen görüntülerle karşılaştırmalı olarak sunulmaktadır.

Eğim haritaları

BT teknolojisinin kullanımı sayesinde oluşturulan SDP hattı, coğrafi çizimlerde dağların yüksekliklerini gösteren izohips görüntüleri gibi çalgının dış bombe özelliklerine ilişkin bilginin ortaya konmasına imkan sağlamaktadır. Bu yolla oluşturulan yükseklik profilleri de *elevation profiles* tını oluşumuna etki eden önemli bir diğer parametre olarak çalgı yapımcıları için önem taşımaktadır. Şekil III’te bir yükseklik profili ilgili literatürden alınan örnek görüntüler aracılığıyla sunulmaktadır.

Murat KÜÇÜKEBE



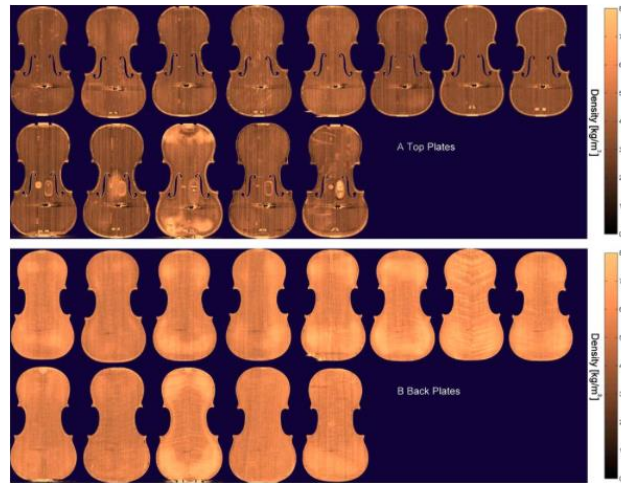
Şekil 4. Keman üst ve alt tablalarında eğim haritaları (Bormanve Stoel, 2011: 69).

Yoğunluk Haritaları - Ağırlık Hesaplamaları

BT sayesinde ulaşılan SDP, MP ve IDP noktaları, taraması yapılan çalgı ile ilgili bazı başka bilgilerin de elde edilmesine beraberinde kapı açmaktadır. Bunlardan biri olarak yoğunluk haritaları, SDP ve IDP noktaları arasında kalan bölgeden aktarılan veri aracılığı ile oluşturulmaktadır. Tını oluşumuna etki eden parametrelerden biri olarak, çalgı yapımcıları açısından önem taşıyan, yoğunluğa ilişkin ayrıntılı ölçüm sunan görüntüler, bu yolla elde edilmektedir. Söz konusu teknolojinin kullanımı ile alt tabla, üst tabla ya da sap gibi, çalgının belirli bölgelerine ait ağırlık değerleri, bu bölgeyi çalgıdan ayırmaksızın, küçük yanılma paylarıyla elde edilebilmektedir. Taranan maddenin içinden geçen enerjideki güç yitimine bağlı olarak maddenin yoğunluğu hakkında veri elde etmeyi olanaklı hale getiren teknoloji, örneğin bir çalgının üst tablası için kullanılan ladin ağacının ilk bahar ve sonbahar odunlarını mukayese etmeyi, her bir ilkbahar ya da sonbahar halkasının tek başına yoğunluk değerinin ölçümünü yapmayı ya da tablada bulunan ilk bahar ve sonbahar halkalarının tümüne ait ortalama yoğunluk değerlerine ulaşmayı da mümkün kılmaktadır. Jeffrey S. Loen, Terry M. Borman ve Alvin Thomas King tarafından gerçekleştirilen bu alt başlıkta yer alabilecek bir çalışma, İtalyan keman yapım ustası Guarneri Del Gesu tarafından yapılan 46 farklı kemanın, BT teknolojisi ile elde edilen axial plandaki görüntülerinin tabla kalınlıkları ile ilişkili şekilde incelenmesini konu almaktadır. Çalışmanın temel dayanağı, incelemeye konu olan kemanların üst tabla ve alt tablalarının üretiminde kullanılan akça ağaç ve ladinin farklı yoğunluk özelliklerine sahip olması ve bu durumun BT tarama ve görüntüleme tekniği açısından elverişli bir durum sunmasıdır. Öyle ki maddenin içinden geçerek alıcıya ulaşan enerjinin kaybına, başka bir deyişle güç yitimine (attenuation) bağlı olarak maddenin yoğunluğu hakkında veri elde etmeyi olanaklı hale getiren teknik, çalgının üst tablası için kullanılan ladin ağacının ilk bahar ve sonbahar odunları arasında bir mukayese yapmayı da mümkün kılmaktadır. Bu noktadan hareketle her bir ilkbahar ya da sonbahar halkasının tek başına yoğunluk

Murat KÜÇÜKEBE

değerinin ölçülebildiği gibi tablada bulunan ilk bahar/sonbahar halkalarının tümüne ait ortalama yoğunluk değerleri de saptanabilmektedir. Buna göre adı geçen usta tarafından 1735 tarihinde yapılan bir kemanın üst tablasının yoğunluk açısından ilkbahar-sonbahar halkaları arası oranı 1: 1.275'lik bir değer göstermekten, ahşabın genel yoğunluğu -633HU (HU-hounsfield units) ya da 0,368 g/cm³ olarak ifade edilmekte, bununla birlikte üst tabla sonbahar odununun ilkbahar odununa göre ortalama %30 daha yoğun olduğu tespit edilmektedir. Öte yandan 1736 yılında Stradivari tarafından yapılmış olan bir diğer kemanın üst tablasıyla ilgili olan aynı ölçüm, ilkbahar-sonbahar halkaları arası yoğunluk oranına ilişkin 1:1.153, genel yoğunluk oranı açısından -574HU ya da 0.427g/cm³'lük değerleriyle diğer çalgının üst tablasına göre daha yoğun bir yapı göstermektedir (Loen-Borman-King, 2005: 70).



Şekil 5. Keman tablalarında kalınlık ve yoğunluk haritaları (Borman ve Stoel, 2011: 69).

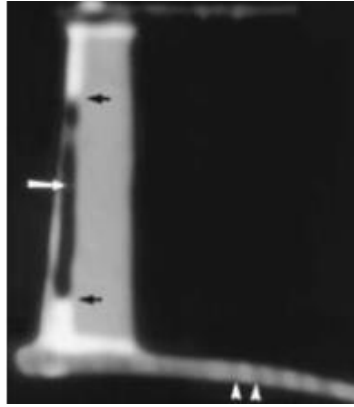
Steve Roscow eşliğinde Sirr ve Waddle tarafından yürütülen bir başka çalışmaya, yoğunluk inceleme yönteminin incelemenin merkezinde olması nedeniyle bu başlık altında yer verilebilir. Başlıca amacı bu olmasa da çalışma aracılığıyla elde edilen veri Henri Grissino ve Mayer ikilisinin daha önce ortaya attığı bir savı çürütmektedir. Bu sav, Avrupa'da 1645 ve 1715 yılları arasında yaşanan ve küçük buz çağı olarak bilinen soğuk dönemin, ağaçların büyüme hızını yavaşlattığı, bu dönemde yetişen ağaçların yüksek yoğunluk özelliklerine sahip olduğu ve ünlü İtalyan keman yapım ustası Stradivari'nin akustik özellikler bakımından 'tekrar edilemez' özellikteki çalgılarının söz konusu dönemin ağaçları ile yapılmış oldukları şeklindeydi. Ne var ki o dönemde yapıldıkları bilinen 44 çalgının üst ve alt tablalarının yoğunluk özellikleri bakımından incelenmesi, dönemin koşulları sonucu sanıldığı gibi yüksek yoğunluğa sahip bir ağaç yapısının ortaya çıkmadığını göstermekteydi. Bununla birlikte çalışmanın bir başka sonucu, Cremona'lı yapımcıların çalgılarının yapımı için

Murat KÜÇÜKEBE

seçtikleri üst ve alt tabla ağacının yoğunluk uyumu bakımından istikrar göstermesiydi (Sirr ve Waddle, 2014: 63).

Restorasyon Bölgelerinin İncelenmesi

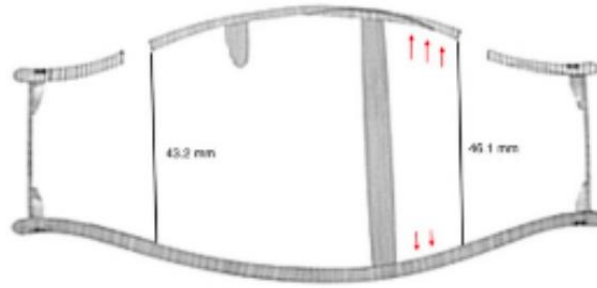
Çalışmalar incelendiğinde özel şirketler tarafından bireysel kullanım için şahıslara kiralanan ya da şahıslarca satın alınan yüksek değerdeki çalgılar üzerinde daha önce gerçekleştirilmiş olan restorasyon işlemlerinin kesin bir biçimde tespit edilmesi ya da ahşap yapıda oluşan kurt deliklerinin net bir şekilde görülebilmesi, BT teknolojisinin oldukça işe yarar şekilde kullanıldığı başka alanlar olarak öne çıkmaktadır. Özellikle yoğunluk durumunu gösteren, çalgının parmak izi gibi kullanılabilecek görüntülerin yardımıyla ortaya konulabilen kimlik özellikleri, bu çalgıların 'gerçekliklerinin' onaylanması için adeta kod haline gelen eski hasarların görülebilmesi mümkün hale gelmiştir. Hukuki sorunların giderilmesi ya da önemli çalgıların sigortalanarak detaylı raporlarının hazırlanması amacıyla adı geçen teknolojinin günümüzde etkin biçimde kullanıldığı bilinmektedir.



Şekil 6. Alt takoz yan plan görüntüsü (Sirr ve Waddle, 1999: 643).

Amerikan keman yapımcıları derneğinin düzenli olarak yayınladığı dergide yer verilen Sirr ve Waddle tarafından gerçekleştirilmiş olan bir çalışma, 1560 ve 1781 tarihleri arasında Cremona'da yapıldıkları bilinen 44 çalgının (34 keman 6 viyola 4 viyolonsel), özellikle üst ve alt tablalarında meydana gelen deformasyonların, aksinel plandan alınan çok sayıda görüntü aracılığıyla incelemesini konu almaktadır. Buna göre söz konusu çalışma kapsamında incelemeye alınan çok sayıda çalgıdan biri olarak 1704 yılında Stradivari tarafından yapıldığı bilinen Betts isimli kemanın can direği bölgesinde oluşan deformasyon ve söz konusu bölge ile bas kiriş bölgesi karşılaştırıldığında ortaya çıkan yükseklik farkı, Şekil 7'de yer verildiği gibi gösterilmektedir.

Murat KÜÇÜKEBE

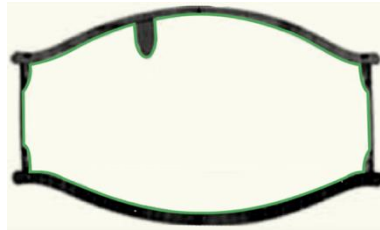


Şekil 7. Betts isimli kemanın üst tabla deformasyon görüntüsü (Sirr ve Waddle, 2014: 195).

Söz konusu araştırmanın genel bir sonucu, keman ailesinin bilinen üyeleri olarak incelemeye konu olan Cremona yapımı keman, viyola ve viyolonsellerin üst ve alt tablalarının arasında, belirli bir sıklıkta olmak üzere konumlandırılan can direğinin ortaya çıkardığı itme gücünün, normal kullanım koşulları altında dahi olsa deformasyona sebep olduğudur. Buna göre üst tablalar üst tarafa, alt tablalar ise alt tarafa doğru zamana ve kullanılan ahşap malzemenin kendine özgü özelliklerine bağlı olarak değişen miktarlarda eğilmektedirler (Sirr ve Waddle, 2014: 195).

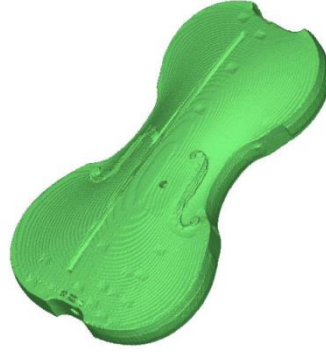
Gövde İçi Hacim Değerine İlişkin Ölçümler

BT aracılığı ile gerçekleştirilen tarama sonucunda SDP, IDP ve MP hatlarının elde edilmesine daha önce değinilmişti. Bu noktadan hareketle IDP hattı, çalgının üst tabla, alt tabla ya da yanlıklarının 'iç tarafında' kalan yüzeye işaret etmekteydi. Aşağıda sunulan şekil 8 ve şekil 9'da, sırası ile yeşil renkle işaretlenerek belirlenen ve çalgının tüm iç yüzeyini saran bu hat ve söz konusu hattın yardımıyla elde edilen çok boyutlu iç hacim görüntüsü verilmektedir.



Şekil 8. İç yüzey hattı (Sirr ve Waddle, 2009: 7)

Murat KÜÇÜKEBE



Şekil 9. Stradivari yapımı bir kemanın yeniden yapılandırılmış iç hacim görüntüsü (www.insider.si.edu)

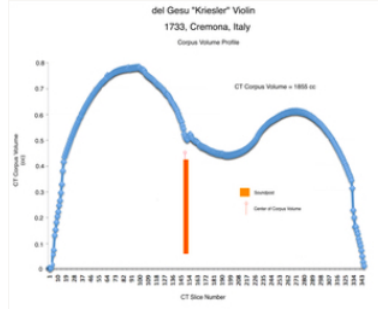
Çalgının taranma sıklığına bağlı olarak elde edilen çok sayıda sanal dilim ve ön, yan, eksen planlarındaki görüntülerin belirli bir yazılım aracılığıyla yeniden yapılandırılması *multiplanar reconstruction* ile çalgının gerçek formuyla tamamen örtüşen üç boyutlu görüntülerine bu yolla ulaşılabilmektedir. Literatüre bakıldığında söz konusu tekniğin kullanılarak tarihi bir çalgının üç boyutlu görüntülerinin elde edildiği güncel bir çalışmanın daha olduğu görülmektedir. Girolamo Amati tarafından yapıldığı bilinen viyolanın konu alındığı çalışma içerisinde, BT tarama teknolojisi ile elde edilen gerçek orandaki görüntülerin ve üç boyutlu resimlerin yanı sıra coronal, sagittal ve axial planlarda akar görüntünün de yer aldığı bir CD sunulmaktadır. Özellikle yayının ekinde sunulan bu CD ile çalgının yapımı için ihtiyaç duyulan, forma ilişkin ayrıntılı bilgiye, ‘açısı ve bölgesi’ yayını edinen kişi tarafından belirlenebilecek şekilde ulaşılabilmektedir.



Şekil 10. Üç boyutlu kesit görüntü (Scrollavezza–Zanre–Jan Röhrmann, 2014: 46)

Yukarıda sunulan örneklerle birlikte Sırr Steve tarafından yürütülen Trio Violin Project isimli çalışma da gövde içi hacim değerlerinin incelenmesine ilişkin bir başka örnektir. Buna göre Guarneri Del Gesu tarafından 1733 yılında üretildiği bilinen ve Kriesler adıyla anılan tarihi kemanın gövde içi hacim değerlerine ilişkin profil Şekil 11’de sunulmakta olduğu gibidir.

Murat KÜÇÜKEBE



Şekil 11. Kreisler Gövde içi hacim profili eğrisi (www.trioviolinproject.com)

Grafik aracılığıyla sunulmakta olan gövde hacim profili eğrisi, *corpus volume profile curves* BT teknolojisi ile oluşturulan ve her birinin kalınlığı 0.625mm. olan sanal dilimlerin yardımıyla elde edilen, tekil gövde hacimlerinin ('y' doğrultusunda gösterilmekte ve gövde hacmi olarak belirtilmektedir) taranan bölgeye (tarama sayısı şeklinde ve 'x' doğrultusunda gösterilmektedir) göre nasıl değiştiğini göstermektedir.

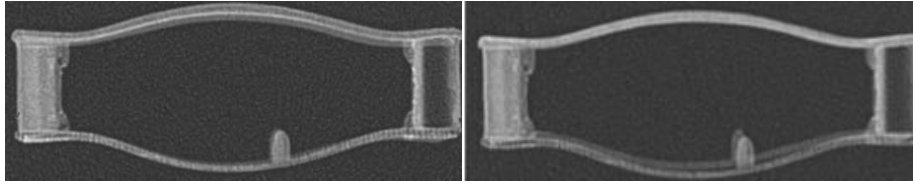
Sirr ve Waddle tarafından yürütülen bir başka çalışma, 1654 - 1719 tarihleri arasında çeşitli İtalyan ustalar tarafından yapılmış olan 14 çalgı üzerinedir. Temel olarak çalışmanın amacı, incelemeye alınan çalgıların (13 keman 1 çello) üst tabla, alt tabla ve tuşelerinin hacim dağılım durumlarının değerlendirilmesi ile ilgilidir. Bu noktada çalışmada çalgıların adı geçen bölümlerine ilişkin hacim değerlerinin, kalınlık, hacim ve yoğunluk değerleri önceden ayarlanan sanal tomografi dilimlerinin toplamından hareketle hesaplandığı aktarılmaktadır. Yoğunluk ölçümlerinin de yapıldığı çalışmada bu açıdan dikkati çeken bir durum gözlenmezken birbiriyle ilişkili ve uyumlu oldukları düşünülen 4 ilgi çekici durumun gözlemlendiğinden söz edilmektedir. Buna göre üst tabla hacminin orta noktası ile mensur, alt tabla hacminin orta noktası ve can direğinin pozisyonu, tuşe hacmi orta noktası ve sapa bağlandığı nokta ile çalgıların gövde içi toplam hacim değerleri ile can direklerinin yer aldığı noktalar dikkate alındığında tüm çalgıların aynı orantıyı taşıdığı görülmektedir. Araştırmacılar çalgılarda var olduğu görülen birbiri ile uyumlu bu dört orantısal uyumun, geleneksel Çin tıbbi ve kültürünün temel kavramlarından biri olarak bilinen 'çi' dengesi ile ilişkili olduğunu araştırmanın sonucu olarak dile getirmektedirler (Sirr-Waddle, 2014: 176-187).

Karşılaştırma çalışmaları

Çalışmalara bakıldığında yukarıda sunulan kullanım alanlarına ek olarak iki ayrı ustanın üretmiş olduğu aynı türdeki iki ayrı çalgının ya da aynı ustanın farklı yıllarda üretmiş olduğu aynı türe ait farklı çalgıların bombe gibi dış yüzey özelliklerinin, yoğunluklarının ya da iç görüntülerinin karşılaştırılması amacıyla da söz konusu teknolojinin kullanılmakta olduğu görülmektedir. Şekil VII aracılığıyla sunulan görsel, 1735 yılında Guarneri Del Gesu tarafından üretilen bir kemanla 1715 yılında Antonio

Murat KÜÇÜKEBE

Stradivari tarafından üretilen bir kemanın aynı bölgeden alınan eksen görüntülerini üst üste bindirerek yapılan bir karşılaştırmaı örneklemektedir.



Şekil 12. Keman axial plan karşılaştırma görüntüleri (Borman, 2009: 4)

Envanter çalışmaları

Envanter çalışmaları da elde edilen bilgidan nasıl yararlanıldığı ya da bu bilgi sayesinde çalgı bilim alanına nasıl bir katkı sağlandığı sorularını cevaplama niteliği ile diğer alt başlıklara göre farklı bir yer kazanmaktadır. Bu noktadan bakıldığında müze ya da kişisel koleksiyonlarda bulunan çok sayıdaki çalgının özelliklerinin tanımlanması ve kayıt altına alınması için bilgisayarlı tomografik tarama teknolojisine başvurulduğu görülmektedir.

Fioravanti ve beraberindeki bir grup araştırmacı tarafından ortaya konan envanter çalışması (2014) bu noktada örnek gösterilebilecek niteliktedir. Floransa Konservatuvarına ait yaylı çalgılar üzerinde gerçekleştirilen söz konusu çalışmada objektif bir dökümantasyon elde etme amacıyla çalgıların üst ve alt tablalarına ait bir dizi axial ve sagittal yönden standart kesit görüntü alınmış, söz konusu görüntüler aracılığıyla çalgıların kavis özellikleri bu kavislerin birbirleri ve bulundukları bölgenin kalınlığı ile ilişkileri, sap açısı ve ses tablası ile ilişkisi, biçim, pozisyon, kalınlık ve yükseklikle bağlantılı olarak bas giriş ve takozların biçimlendirilmeleri şeklinde özetlenen morfolojik özelliklerle ilgili bir dizi konu ayrıntılı şekilde değerlendirilmiştir. Bu noktada çalışmanın sonuçlarından biri olarak BT teknolojisinin yeni konservasyon yöntemleri geliştirme ve biolojik hasarları tespit etme açısından benzersiz imkanlar sunduğu Wood Music tarafından organize edilen toplantının oturum özetlerinde aktarılmaktadır.

Bilgisayar Destekli Çalgı İnceleme, Tasarlama ve Mühendislik Çalışmaları

Yukarıda farklı başlıklar altında sunulan kalınlık, yoğunluk ya da yükseklikle ilgili bilgi edinme gibi BT tarama aracılığı ile gerçekleştirilen iş aşamalarını da kapsayabilen, çalgının titreşim özelliklerinin belirli yazılımlar ve üç boyutlu lazer tarayıcılar aracılığıyla büyütülerek gözlemlendiği, belirli grafik modellerle aracılığıyla simultane olarak canlandırıldığı, akustik uzantılı yeni bir alanın ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yeni alanın Bissinger tarafından önerilen kısaltılmış adı olarak VIOCADEAS (Bissinger, 2007: 214) *violin computer aided-design-engineering-analysis-system*, BT ile elde edilen dijital veriyi diğer inceleme yöntemleri ile elde edilen bilgi ile ilişkili şekilde değerlendirilerek akustik nitelikleri

Murat KÜÇÜKEBE

tanımlamayı amaçlayan çalışmalar kapsamında farklı bir boyutun ortaya çıktığını göstermektedir. Bu çalışmalardan biri olarak Strad3D projesi, incelemeye alınan üç farklı eski keman üzerinden belirli frekans bandlarındaki titreşim niteliklerini karşılaştırma yoluyla bu kemanlar ve çalgı yapım dünyası için yeni olacak bazı bilgilere ulaşılmışna olanak sağlamıştır.

Sonuç

Sonuç olarak bilgisayarlı tomografik tarama cihazının insan bedeni üzerindeki kullanımı ile çalgılar üzerindeki kullanımı genel başlıklar açısından benzerlik gösterdiği görülmektedir. Taranan canlı ya da cansız bir obje olsun, görüntünün, tarananın enerji emilim miktarı ve fiziksel özelliklerine bağlı sonuçlar ortaya çıkarıyor olması bu durumun en temel nedenidir. Görüntünün çok kısa bir süre içinde ve taraması yapılan nesnenin mevcut yapısına müdahalede bulunulmaksızın elde edilebiliyor olması, söz konusu teknolojiyi restorasyon ve envanter çalışmaları açısından önemli kılan özelliklerdir. Bilgisayarlı tomografik tarama teknolojisini klasik röntgen incelemelerine göre avantajlı kılan ve hızla yaygınlaşmasında katkı sağlayan önemli bir özellik de üst üste binmeyen, kesit görüntülerin rahatlıkla alınabiliyor olmasıdır. Söz konusu teknolojinin çalgı inceleme çalışmalarında kullanımı önemli oranda yeni bilginin elde edilmesine imkân sağlamıştır. Bu katkı yurtdışı çalgı bilim çalışmaları açısından göz ardı edilmemiş ve konu ile ilgili çok sayıda yeni yayın literatüre girmiştir.

Tablo 1. Tür ve Dağılım Çeşitliliği

SAYI	K.A.T	A.U .Ç	Y.P .Ç	K.B .Ç	Y.B .Ç	D.U .Ç	K.Ü .Ç	K.Y .Ç	E.O .Ç	H.T .Ç	P.İ .Ç	G.İ. H	Ü.B .G
1	BORMA N 2011	*	*	*	*			*					
2	FIORA VANTI 2014								*	*			
3	GATTO NI 1999			*						*			
4	LOEN 2005			*	*	*		*		*			

Murat KÜÇÜKEBE

5	SCROL AVEZZ A 2014		*	*		*				*			*
6	SIRR 1997			*	*			*		*			
7	SIRR 1999			*	*			*		*	*		
8	SIRR 2009	*						*				*	
9	SIRR 2014							*		*			
10	SIRR 1989												
11	SIRR 1999							*		*			
12	STOEL 2008			*	*			*					
13	WADDL E 2010					*	*					*	
14	WADDL E 2003		*	*				*					
15	SIRR 2014	*			*			*				*	
16	STRAD3	*	*	*	*			*				*	*

Murat KÜÇÜKEBE

	D												
17	SIRR201 4	*			*	*							
TOPL AM		5	4	9	8	4	1	11	1	8	1	4	2

Yukarıda sunulan tablo, çalışma aracılığı ile incelenen yayınlar kapsamında, söz konusu teknoloji ile birlikte ortaya çıkarak çalgı bilim alanında kendisine yer bulan inceleme yöntemlerinin tür ve dağılım çeşitliliğini daha net şekilde gösterecektir. Tablonun daha pratik hale gelmesi için aşağıdaki kısaltmalar kullanılmıştır;

K.A.T. : Kaynak adı ve tarihi.

A.U.Ç. : Akustik uzantılı çalışmalar.

Y.P.Ç. : Yükseklik/eğim ile ilgili bilgi elde etmeye yönelik çalışmalar.

K.B.Ç. : Kalınlıkla ilgili bilgi elde etmeye yönelik çalışmalar.

Y.B.Ç. : Yoğunlukla ilgili bilgi elde etmeye yönelik çalışmalar.

D.U.Ç. : Ağaç bilim uzantılı çalışmalar.

K.Ü.Ç. : Kopya üretim çalışmaları.

K.Y.Ç. : Karşılaştırma yapmaya yönelik çalışmalar.

E.O.Ç. : Envanter oluşturma çalışmaları.

H G.İ.H. : Gövde içi hacim değerlerinin elde edildiği çalışmalar.

Ü.B.G. : Üç boyutlu eksenel görüntü alınan çalışmalar.

P.İ.Ç. : Parmak izi oluşturulan çalışmalar.

H.T.Ç. : Hasar tespit eden çalışmalar.

Kısa bir değerlendirme yapıldığında bilgisayarlı tomografik tarama teknolojisinin çalgı bilim çalışmalarında ağırlıklı olarak hasar tespiti, çalgılar arası karşılaştırma yapma, yoğunluk ve kalınlıkla ilgili bilgi elde etmeye yönelik şekilde kullanılmakta olduğu görülmektedir. Sonuç olarak söz konusu inceleme yönteminin kullanımı, ortaya çıktığı dönemi takip eder biçimde tarihi ve ekonomik değeri yüksek çalgıların akustik ve morfolojik açıdan incelenmeleriyle ilgili olan yeni projelerle sürdürülmektedir. Yayınlar incelendiğinde; çalgı bilim konulu araştırma gruplarında radyoloji uzmanlığı, yazılım uzmanlığı, biyomedikal mühendislik ve çalgı yapımcılığı gibi farklı alanlarında çalışmakta olan araştırmacıların işbirliği içerisinde oldukları göze çarpmaktadır. Aynı işbirliğinin

Murat KÜÇÜKEBE

oluşumu ve benzeri projelerin ülkemizde üretilmelerinin, çalgı bilimi ya da çalgı yapım sanatı ile uğraşan, bu alanda araştırma yapmaya ilgi duyan gençlerin ihtiyaç duyduğu somut inceleme materyaline kavuşmasına, Türkiye’de ilgili alana yönelen bireylerin yurtdışında aynı alanda faaliyet gösteren meslektaşları ile rekabet güçlerinin yükselmesine ve ülkemiz insanının kültürel farkındalığın artmasına önemli oranda katkısı olacaktır. Günümüz çalgı yapımcıları arasında geleneği tanımlamak ve geleneğe ilişkin günümüze ait bir tutum belirlemek için eski ustaların ve bu ustalar tarafından üretilmiş eski çalgıların önemli bir referans alanı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu noktada biçimsel özellikler, yapım sürecinde kullanılan tüm materyaller ve çalışma yöntemi, söz konusu otantiklik tartışmasının başlıca malzemesidir. Elbette gelenekle ilişkili olma hali ve bu davranışa ilişkin tutum ya da algı, kişiden kişiye değişebilen, birbirinden farklı yön ve takip düzeyleri içermektedir. Yapımcılar kimi zaman öznel yanlar inşa etme amacıyla söz konusu sınırların dışına da çıkabilmektedirler. Ne var ki çalgıların sahip olduğu belirli yapısal özellikler, otantiklik isnadı açısından söz konusu tartışmada belirleyicidir ve günümüz yapımcıları arasında, gerek ‘geleneğin ölçütü’ gerekse adı geçen ustaların kimliğine gönderme yapan belirlenmiş işaretleyiciler olarak tutarlı ve yaygın şekilde kullanılmaktadırlar. Günümüzde geleneği temsil ve tarif etme gücü açısından ‘yapımcılar tarafından öne çıkarılan’ eski çalgıların, kendi aralarındaki yapısal karşılaştırmaları da içerecek şekilde bilgisayarlı tomografik tarama teknolojisinin sunduğu olanaklarla incelemeye alınması, ülkemizde çalgı yapım ‘geleneğinden’ söz edilebilmesi için ihtiyaç duyulan somut tarihsel referansın oluşumu için önemli yararlar sağlayacaktır.

Referanslar

- Bissinger, George. (2007). “A Special Report: Thoroughly Modern Modal Meets Three Old Italian Master Violins”, *Journal of Violin Society of America*, 21(1): 213-222.
- Borman, Terry. (2009). “Review of the Uses of Computed Tomography for Analysing Instruments of the Violin Family with a Focus on the Future”, *Journal of Violin Society of America*, 22(1): 1-12.
- Borman, Terry. Stoel Berend. (2011). “CT And Modal Analysis of the ‘Vieuxtemps’ Guarneri Del Gesu”, *The Strad*, 68-71.
- Fairbairn, Ian. (1981). “X-ray Scanning of Violins”, *The Strad*, 91: 889-891.
- Fioravanti, Marco, Rognoni Rossi Gabriele. ve diğerleri (2014). “The Application of X-Ray CT Scanner to the Documentation of Early Musical Instruments”, *Multidisciplinary Approach to Wooden Musical Instrument Identification*. Wood MusICK- COST, Cremona.

Murat KÜÇÜKEBE

Gattoni, Filippo, Sciola Chiara. ve diğerleri (1999). "Unusual application of computerized tomography: The study of musical instruments" *Radiology*. 97(3): 170-173.

Kaplan, Ayten, (2005). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Loen, Jeffrey, Borman Terry. King Thomas Alvin. (2005). "Path Through the Woods", *The Strad*. 68-75.

Scrollavezza, Zanre, Jan Röhrmann. (2014). *Treasures of Italian Violin Making, The Girolamo Amati Viola in the Galleria Estense*, Parma, Pubbliprint Grafica,.

Sirr, Steve, Waddle John. (1989). "Scroll of A Cello" *Radiology*. 173(2): 446.

Sirr, Steve, Waddle John. (1997). "CT analysis of bowed stringed instruments" *Radiology*. 203: 801-805.

Sirr, Steve, Waddle John. (1999). "Use of CT in Detection of Internal Damage and Repair and Determination of Authenticity in High-Quality Bowed Stringed Instruments" *Radiography-ics*.19(3): 639-646.

Sirr, Steve, Waddle John. (1999). "Computed tomography of humans and bowed stringed instruments. Some interesting similarities" *Minn. Med*. 82: 51-53.

Sirr, Steve, Waddle John. (2009). "X-ray CT Measurements of the Internal Corpus Volume and a New Soundpost-Corpus Volume Relationship for Stringed Instruments of the Violin Family" *Journal of Violin Society of America* 22(1): 1-12.

Sirr, Steve, Waddle John. (2014) "Normal Age Related Distortional Changes of Bowed Stringed Instruments" *Journal of Violin Society of America*. 24(2): 189-196.

Sirr, Steve, Waddle John. (2014). "Thin-Section X-Ray CT "Dissection" of Front and Back Plates, Fingerboards, and Corpus Volumes of 14 Cremonese Stringed Instruments: Density, Mass Distribution, and "Balanced Chi" Relationships" *Journal of Violin Society of America*. 24(2): 170-188.

Sirr, Steve. (2014). "Climate Conundrum" *The Strad* 61-63.

Stoel, Berend, Borman Terry. (2008) "A Comparison of Wood Density between Classical Cremonese and Modern Violins" *PLOS ONE*. 3(7).

Ulu, Mehmet Oğuz, (2008) "Parçacık Dedektörlerinin Tıpta Kullanımı", Çukurova Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.s. 32-33, Adana.

Murat KÜÇÜKEBE

Waddle, John, Sirr Steve. ve diğerleri (2003). "CT Scan Cross-Profiles Through Cremonese Stringed Instruments" *Catgut Aconstical Society Journal*. 4(8): 25-31.

Waddle, John. (2010). "The Progress of Progress" *The Strad*. 56-61.

İnternet Kaynakları

"Digital Stradivari" <http://insider.si.edu/2009/11/digital-stradivari-computer-models-of-violins-reveal-the-master-luthiers-secrets/> 21.11.2017

"Strad 3d project" <http://strad3d.org/cms/index.php/about-the-project>. 21.11.17

"Trio Violin Project" <<http://www.trioviolinproject.com/commentary/2014/3/14/corpus-volume-profile-curves>>, 21. 11. 2017.

Teona LOMSADZE

SOME PECULIARITIES OF GEORGIAN AND ESTONIAN FOLK MUSIC REVIVAL

Teona LOMSADZE¹

teona.lomsadze@conservatoire.edu.ge

Abstract

In contemporary world dramatic change of the habitat and environment caused by technical progress has resulted in the traditional music revival process and given rise to the new forms of its functioning in present day society. Aim of my research is to discuss some aspects of traditional music revival reflected in Georgia, my home country and Estonia, where I was studying at the Estonian Academy of Music and Theater and having fieldwork in 2016. We can say that traditional music is still more-less actively cultivated in both Georgia and Estonia, though due to the globalization process the forms of its application are many and various.

Considering all the changes occurred in folk music concept, we can see that music revival process might be divided into several cycles. In Georgian and Estonian cases, this cycles are similar chronologically and more-less conceptionally as well, what is mainly affected by some political circumstances been occurred in these countries. As for the core element of this process, motivation of musicians, here we face significant differences in Georgian and Estonian cases what is broadly discussed in paper.

Keywords: Music revival, Eastern Europe, Post-soviet, Globalization

¹ Tbilisi State Conservatoire

Teona LOMSADZE

According to the internationally acknowledged first definition, established by "International Folk Music Council" in London conference in 1952, "folk music is music that has been submitted to the process of oral transmission. It is the product of evolution and is dependent on the circumstances of continuity, variation and selection" (Karpeles, 1955: 6-7). Over the years this definition has been discussed many times, though ethnomusicologists to this day have been unable to formulate the generally accepted definition of traditional music (Middleton, 1990: 127). Today they face an exceptionally complicated task. The dramatic change of the habitat and environment caused by technical progress has resulted in the traditional music revival process and given rise to the new forms of its functioning in present day society and under the modern conditions.

Music revival is broadly excepted term which is defined by ethnomusicologist Tamara Livingston as "Any Social movement with the goal of restoring and preserving a musical tradition which is believed to be disappearing or completely relegated to the past" (Livingston, 1999: 68).

General process of music revival is already researched in various articles presented in Oxford Handbook of Music Revival by Caroline Bithell and Junifer Hill. Aim of my today's presentation is to discusses some aspects of traditional music revival reflected in Georgia and Estonia. Despite of almost no similarities in Georgian and Estonian traditional music cultures, these two Eastern European countries are characterized with similar socio-political (Soviet) past. As these societies continue to develop in new directions, it is important to ascertain how they have adopted worldwide cultural processes and, more particularly, process of music revival.

"Music revival is shaped by social, political and economic circumstances which motivated revivalists to take action in the first place" (Livingston, 1999: 68). Having into consideration all three factors, this process is perceived by us as a global phenomenon, characterized by different implications, which might vary culture by culture and be shaped by motivation of revivalist musicians.

Considering all the changes occurred in folk music concept, we can see that music revival process might be divided into several cycles. In Georgian and Estonian cases, this cycles are similar chronologically and more-less conceptionally as well, what is mainly affected by some political circumstances been occurred in these countries. As for the core element of this process, motivation of musicians, here we face significant differences in Georgian and Estonian cases what leads us further to history.

From 12th century Estonian pagan Viking tribes originated from Finnish territory are under the rule of Denmark and later, Germany, what might be considered as a beginning of Christianization and spreading Catholicism there. From 16th century Estonia moves under the government of Swedish

Teona LOMSADZE

empire and Lutheran church what causes not only religion-confessional distinctions, but significant changes in Politics and Education. In 18th century Swedish empire lost Estonia in a war with Russian empire, which was governing this country for following one century and supported assimilation of orthodox Christians with local Estonian community. Later, Estonia was governed by Soviet Union and Germany and before 1990s only once, between 1918-1940, could achieve independence.

Due to socio-political changes, Estonian archetypal culture, which was connected with paganism, became the layer of memory, which was buried in oblivion for a long time. The so-called 'neopaganistic' movement² (with which is imprinted contemporary process of the traditional culture revival) aims to revive pre-Christian cultural memory. Long break has almost deleted the track of these archetypal phenomena, however in the Estonians' consciousness the elements surviving to this day are interpreted as the remainders of that archetypal layer. I mean *Runo* songs³ which still can be found in the repertoire of the elderly from *Seto* region⁴ and *Kihnu* island⁵ the magic-mystical power preserved in them (which is often mentioned by today's revivalists in regard to their music).

Naturally, this is my personal observation as of an outsider, all the more that Estonian ethnomusicologists have not yet performed in-depth research of music revival. However, among the few works available in English are written by Kristin Kuutma, who discusses the changes in singing traditions and transformation of ensemble practice (Kuutma, 1996: 1997) and Sofia Joons, whose Master's thesis touches upon the history and educational practice of the Viljandi Culture Academy in Estonia (Joons, 2002).

As for Georgia, I will not discuss the details of the continuity of Georgian cultural memory, to which dedicated was Rusudan Tsurtsumia's paper which was presented in the IInd International Music and Dance Studies Symposium, *Memory and Cultural Heritage*, in 2016, in Trabzon. I would simply mention, that pagan culture, formed before the 4th century (when the Christianity was declared as an

² Neopaganism: Any of several spiritual movements that attempt to revive the ancient polytheistic religions of Europe and the Middle East. These movements have a close relationship to ritual magic and modern witchcraft. Neo-Paganism differs from them, however, in striving to revive authentic pantheons and rituals of ancient cultures, though often in deliberately eclectic and reconstructionist ways. <https://www.britannica.com/topic/Neo-Paganism>

³ Runo-songs (*regilaul*) are the oldest Estonian folk songs reached until today. Its lines have eight beats; melodies rarely span more than the first five notes of a diatonic scale; and short phrases tend toward descending patterns. Many of its texts were collected, largely from women, and reflect a stoic sadness. Estonia's epic, Kalevipoeg was constructed in the 1860s from a collection of runo-songs.

<http://www.worldmusic.net/guide/music-of-baltic-states/>

⁴The Seto region, also called Setomaa, is the historical area of settlement of the Seto people in the south-eastern corner of the Republic of Estonia and the Pechory region of the Russian Federation. Setos are separated from Estonians by religion and administrative border, while the Setos' language, outlook and customs keep them distinct from Russians. The Setos have been influenced by both neighbours. <http://www.setomaa.ee/en>

⁵Kihnu is the largest island in the Gulf of Riga and Estonia's seventh largest island. It is home to a unique indigenous culture that has thrived off the coast of Pärnu County for more than six centuries. In 2003 Kihnu cultural space was included by UNESCO in the list of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity.

<https://www.visitparnu.com/en/visitor/kihnu-island>

Teona LOMSADZE

official religion), became the basis for Georgian Christian musical culture, which, on its part, determined the formation of Georgian sacred polyphony in early Middle Ages. One of the peculiarities determined by Georgia's historical-cultural development is that, despite the Georgians constant struggles against the enemies, their cultural memory remained unchanged in the following centuries. I think, unlike Estonia, this continuous cultural memory played a key role in the formation of the Georgian's contemporary psycho-emotional type, which is accordingly expressed in its attitude not only towards the Georgian traditional culture, but also to the tendencies of its revival.

All the afore-mentioned have conditioned belonging of Georgian and Estonian cultures to this or that type. Namely, in the classification of culture there are temporal and spatial notions (Tsereteli; Kakitelashvili, 2006). It should be designated that folk music revivalists' movement, carries in itself the sign of temporal culture, as the basic concept of their activities is reviving the tradition or changing of the conservative phenomenon via innovative methods. The difference is expressed in the degree of understanding of their attitude to the existence of folk tradition.

As we observe, this attitude is best manifested in the motivation of music revivalists. Estonian revivalists' aspiration to see their identity in the context of European liberal values, presents them as the carriers of continuously variable i.e. Western temporal culture. This is manifested in one of the most common motivations of Estonian musicians: They want to find their own, individual and original niches in their musical production by applying traditional music elements. In order to be successful in the modern world, an artist should offer something unknown and exotic to the audience, as this is the necessary condition for the realization of his product and attraction of wide consumers.

When talking about the motivation of their interest in traditional culture, certain groups of Estonian musicians consciously or unconsciously avoid talking about national values, but they clearly speak about the significance of 'roots' and 'native place'. For instance, popular Estonian ethno-musician Maarja Nuut mentions: "It's not important for me to go to the world and say "hello I'm Estonian and I play Estonian folk music". That's not relevant. This sounds just inspired me very much, I think there is a deep connection with a landscape... I'm part of it and its part of me" (Maarja Nuut, 2016). This is the case when the characteristic of spatial culture manifests itself – when a musician links traditional music with particular place and recognizes her identity with it.

The motivation of attracting listeners by originality and exotics is gradually appearing among modern Georgian musicians as well. However, they do not avoid admitting connection with the ancestors' culture and thus expressing their ethnic-national identity.

Teona LOMSADZE

In my opinion, the motivation is similar in both cases, but with different nuances – in one case, this is the native landscape, roots connected with local place, with which Estonians identify themselves, in the other case – traditional culture is also linked to roots, which is related to their identity by Georgians.

When talking about the revival of ethnic culture, ethnomusicologists unambiguously consider one important factor: "The choice of tradition to revive, may be influenced by the dialectics between the subgroup and the dominant group from which they desire to be distinguished" (Livingston, 1999: 68). This very factor turned out to be decisive in both Georgia's and Estonia's cases in 1960s, when initiating one of the afore-mentioned waves for music revival, still in Soviet Union. In order to better see the compliance of the quoted theory, we can present Georgia and Estonia as the sub-groups, aiming to achieve cultural separation from the dominant group i.e. Soviet Russia and to revive original folk music in primary form. Later, in the late 1980s, these folk movements were united under the idea of Georgia's and Estonia's political isolation from the Soviet Union and gaining independence, which both countries achieved in 1991.

After becoming independent, due to the different historical past, new political directions and development, traditional music in Georgia and Estonia was directed to different paths. Accordingly, contemporary cycle of music revival in these countries shaped a bit differently.

Folk tradition is still alive in Georgia; it is continued in some singing families, which number is significant in the country. It is mostly active especially in mountainous regions and is still naturally, orally transmitted generation to generation, despite the changes occurred in social environment. Furthermore, there is a strong folk safeguarding movement in Georgia – traditional music constantly sounds on stage or during different social gatherings, performed by city or regional ensembles. Particularly popular among them are folk studios and groups for children. This tradition started in 1970s with children studio 'Martve', whose former members are main figures in present massive folklore movement, which to spread in whole Georgia. These singers are members, on the one hand, of the most successful contemporary Georgian folk ensembles and, on the other hand, modern fusion groups, which create quite original music with combining elements of folk music and different pop-cultures. For instance, ethno-jazz group 'Iriao', which members are brought up as musicians in different children ensembles. Part of them still sings in traditional music ensembles, at the same time. 'Iriao' is particularly interesting, as its artistic director David Malazonia was also establisher of first Georgian ethno-jazz group 'Aidio' in 1970s. Despite the fact, that he was trained as a classical musician, was interested with folk and church music from students period, transcribing

Teona LOMSADZE

and arranging lots of songs, which were lately used in his own compositions. Other members of 'Aidio' were active folk singers with traditional ensembles background.

Contradictory to Georgia, original folk traditions rarely function in natural environment of Estonia, mainly within old generations of *Seto* region and *Kihnu* Island. As for the youth, involved in contemporary folk processes of Estonia, main role in their cultural orientation is played by Viljandi Cultural Academy and annual festival, held in this small town, which affected on increasing number of practitioner folk musicians and made Estonian traditional music far more popular. At the same time, contemporary fusion groups are provided with musicians from Viljandi Cultural Academy. As an example, I would like to mention one of the most popular Estonian folk-metal group Trad Attack, which became winner of 'Estonian Music Awards' 2016 and 2015, in nominations – Best Band, Best Album. This group is rather exception, where leader of them, Jalmar Vabarna is great grandson of famous Estonian folk performer Anne Vabarna. Due to this fact, group often uses field recordings from Anne Vabarna and builds their compositions around the old folk pieces.

As a conclusion we can say, that traditional music is still more-less actively cultivated in both Georgia and Estonia, though due to the globalization process, the forms of its application are many and various. Moreover, according to the transformationalist globalist perspective, "renewal even cautiously connected with reconstruction leads to the formation of new interrelations between traditional music and its determinative categories – tradition-heredity, variability and forms of "live" preservation of music" (Sweers, 2014: 468).

The traditional music presented today, acquires new parameters in the synthesis with modern popular musical trends and expressive means. These forms, left beyond the borders of folk music, demand to be named by scholars. In Georgian and Estonian cases, due to the quite rare discussions about defining of contemporary, usually fusion forms of folk music, local definitions are almost not suggested. They rather use names provided by practitioner revivalists mostly mentioned in their websites or on covers of the CDs. Furthermore, more active discussions might be also fruitful for better understanding of functionality of folk music within contemporary Georgian and Estonian societies.

References

Bithell, Caroline, Juniper Hill. (2014). The Oxford Handbook of Music Revival. Oxford University Press.

Teona LOMSADZE

"History of Estonia" https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Estonia

"Maarja Nuut Interview". (01.05.2016). Individual Field Record. Tallinn: Estonia.

Joons, Sofia. (2002). "Traditional Music at the Viljandi Culture College in Estonia" M.A. thesis, Estonian Institute of Humanities, Tallinn: Estonia.

Karpeles, Maud. (1955). "Definition of Folk Music" Journal of the International Folk Music Council. 7: 6-7.

Kuutma, Kristin. (1996). "Cultural Identity, Nationalism and Changes in Singing Traditions" <https://www.folklore.ee/folklore/vol2/ident.htm>

Kuutma, Kristin. (1997). "Changes in folk culture and folklore ensembles" <https://www.folklore.ee/folklore/vol6/krifolk6.htm>

Livingston, Tamara. (1999). "Music revivals: Towards a general theory" Ethnomusicology. 43 (1): 68.

Middleton, Richard. (1990). Studying Popular Music. Philadelphia: Open University press.

Sweers, Britta. (2014). "Towards an Application of Globalization Paradigms to Modern Folk Music Revivals" The Oxford Handbook of Music Revival, (Ed. Caroline Bithell, Junifer Hill) Oxford: Oxford University Press.

Tsereteli, Ivane, Ketevan Kakitashvili. (2006). Kultura da Modernizacia (Culture and Modernization) Tbilisi: Center of Social Sciences.

Tsursumia, Rusudan. (2017). "Cultural Memory and Musical Identity of the Georgians" paper presented in KTÜ State Conservatory 2nd International Music and Dance Symposium "Memory and Cultural Heritage", 18-22 October 2017, Trabzon, Turkey.

Khatuna MANAGADZE

THE LENT CHANTS IN GEORGIAN NOTATION MANUSCRIPTS OF XIX CENTURY

Khatuna MANAGADZE¹
khatunamanagadze@gmail.com,

Abstract

The earliest notated sources of Georgian Chants (X-XI) used symbols - neumes. From XII to XVIII c.c. Georgia was invaded by different conquerors –including Mongolians, Persians, Ottomans. From XIX cen. Georgia was occupied by Russian Empire. During these difficulties Georgian Chants were orally passed from generation to generation. From the 60s of XIX c. Georgian Chants started to be integrated into modern musical systems. Manuscript notes for lent chants can be found in various funds in The Georgian national Centre of Manuscripts. Article gives description of Lent chants notation manuscripts.

In my paper I wish speak about The Lent Chants in Georgian Notation Manuscripts of the 19th century. Lent - also called Holy Forty, is the important part of the church service. The traditions of Lent were established in the epoch of Apostles. This is the only fast period that must inevitably be followed, as indicated in the Apostles' canons, more precisely in Canon 69 (Great Nomo canon, 1975: 223).

Keywords: Lent; Neumes, Modern musical systems; Manuscripts

¹ Batumi Art State Teaching University

Khatuna MANAGADZE

In Lent period the liturgy is clearly slow and calm, which is also supported by visual background. In the expectation of crucifixion the church is decorated in black and clergy are dressed in black as well during 48 days. It is noteworthy, that if during other fast periods it is allowed to perform liturgy dressed in dark blue, green and red clothing, these colors are completely excluded during Lent. In the holy forty each detail of liturgy expresses grief, obedience and repentance. The liturgy is performed in front of the closed altar door, symbolizing the closed door of Paradise, which may open for a man only after sincere repentance. This is why the Lent is also distinguished by a large number of metanoia.

On liturgy days during Lent the parish is devoid of the live words of the Lord, so that they once again acknowledge the crime of humanity against Christ for betraying and crucifying him. In this period the readings from Old Testament prevail thus arousing in believers the desire to approximate to the Lord's word, for hearing them again man should follow a long path of praying and fasting. This is why the words of repenting David the prophet and crucified brigand are often repeated during Lent: Have mercy upon God, Have mercy. Lord remembers me when you come into your Kingdom (Luke, 23-42).

The environment, in which the afore-mentioned forms of liturgy are found during Lent naturally affect their structure as well.

During Lent all three types of liturgy (St. John Chrysostom's, St. Basil the Great's and of the Presanctified Gifts alternate. As far as festive liturgy is inadmissible during Lent, Holy church prohibited to carry out complete liturgy (except Saturdays and Sundays). In 680 with Canon 52 of Truli World Meeting the liturgy of the Presanctified was inculcated into practice.

The liturgy of the Presanctified is the service for Lent; it originated in early Christian period. It is known that first Christians carefully followed holy forty days. Considering the canonized peculiarities of Forty-day church service most important segment of liturgy-equal to great joy and festival, such as sacrifice was rejected. It is true that joy is shifted to the background in the regularities of fast days, but prohibition of sacrifice in this period was also determined by another reason. According to old tradition, meal was organized after the completion of liturgy. It seems that this tradition obtained extremely joyful nature in the 3rd century, and due to this it was rejected by the Council of Laodicea.

The Lent's chants and prayers are included in the service book of the orthodox church --Triodion. Triodion and other liturgical literature were translated and church services books were created in Georgia before 13th century.

Khatuna MANAGADZE

Georgia was celebrating renaissance period in 11th- 12th c.c. There were two Theological Academies in Georgia in that time, where Georgian and foreign theologists were working. Theological academy in Gelati was founded in 1106. The second also important academy was founded in the same period in Ikalto. Both academies were established by initiative of king of Georgia David the Builder. Gelati academy was often called the second Jerusalem of East. Both academies taught subject from Trivium and Quadrium cycle. Music was one of the important learning components. The earliest notated sources of Georgian Chants (X-XI) used symbols - neumes. We should mention that chants were taught with musical symbol - neumos.

During this period Georgian educational establishment were functioning in Georgia as well as in foreign countries-Greece, Palestine, Bulgaria etc. for examples -The Monastery of the Cross of Jerusalem, Israel, Petritsoni Monastery, Saint Catherine's Monastery, Georgian Monastery on Mount Athos in Greece.

In this time outstanding Georgian ecclesiastic figures Eqvtime (955-1038) and George (1009-1065) Athonite were translated the Triodion. These two translations of the Triodion were made at Georgian Monastery (Iveron) on Mount Athos in Greece.

Georgian manuscripts of that period are performed in old Georgian writing system - Nuskhuri. Nuskhuri is the second Georgian script. It is also called Khutsuri (ex.1) means 'clerical' and it was principally used in hagiography 9th - 18th c.c. This script is no longer utilized nowadays; however it is still used in Georgian church services. for examples - prayers at churches are still read from Nuskhuri.

Until 18th c. two editions of Triodion: Jerusalemic and Byzantinic were functioning in Georgia. In the 18th c. Triodion edited according to Russian version and was printed in 1741.

Since the end of 12th c. the political situation in Georgia started worsening. From 12th to 18th c.c. Georgia was invaded by different conquerors –including Mongolians, Persians, and Ottomans. From the end of 18th c. Georgia was occupied by Russian Empire. During this hardship a lot of traditions were lost and forgotten including the tradition of reading neumos and Georgian Chants were orally passed from generation to generation.

Next important stage in Georgian history starts in the end of the 19th c. This period is characterized by escalated conflict with Russian politics and marks the rise of Georgian national movement. From the 80s of XIX c. while fighting with Russian Tsarizm The Committee of chants restoration was established and Georgian Chants started to be integrated into modern musical systems.

Khatuna MANAGADZE

As a result of the effort of this committee, on the verge of the XIX-XX c.c. traditions of the oral chants were transcribed on the five-line System.

The process was accomplished by several people (chant-expert) but we would like highlight only those who transcribed Lent chants.

Pilimon Koridze (ex.2) (1829-1911) Georgian opera singer. One of the founders of Georgian opera. In the 1860s he studied in Milan. He sang in various cities in Italy and South America. After returning to Tbilisi he quitted opera activates an started recording the religious chants. Eventually he published several collections church hymns (1895-1904).

Eqvtime Kereselidze (ex.3) (1865-1944) Monk, who was hunted offer by Russian Tsarizm and later by communists. He edited chants recorded by Pilimon koridze. He was hiding of these collections underground from communists.

Later he donated them to museum in total 37 collections -5532 chants. Their still kept at the Korneli Kekelidze National Centre of Manuscripts.

The Lent Chants are kept at the Korneli Kekelidze National Centre of Manuscripts. There are 5 manuscripts -Q.668, Q.673, Q.674 Q.679, Q.680, Q.686.

In the 19th manuscripts of notes verbal text are already written in modern Georgian script called Mkhedruli. Mkhedruli (ex.4) is the third Georgian script. Currently used in Georgia from XI c till nowadays in the secular literature.

Out of all the collections only the title of the Q.668 indicates the type of chants-lent Chants. Manuscript collection Q668 *Hymns of the Lent in Notation* was transcribed in 1886 by Philimon Koridze from the representatives of the so-called *Shemokmedi School*. The manuscript consists of 184 pages and 66 chants contain chants of different church services. Among the hymns of the Vespers and the evening repasts there are heirmoses of St Andrew of Gete's canon echos 6.

The fact that these chants were really scribed by P. Koridze is proved by note made by old famous chanters --Example of note-we finished on Tuesday on December 2, 1886. Scribed on the five-line system by Koridze with firm and authentic mode. The testimonial is not signed, but it the well known that P. Koridze recorded chants from chanters from school Shemokmedi.

This collection is transcribed by pencil, the notation and the words are difficult to discern. The manuscript is not written with refined calligraphy.

Khatuna MANAGADZE

One should be very careful when working with these manuscripts. As it's worn out Koridze was famous for the high speed of recording chants. All mistakes are crossed out by pencil and in some cases notes are indicated with letters. For examples: re, mi and etc. He used only pencil in the working process. Sizes are written for all samples. At the same time pace (tempo) indicated. Dynamic signs are presented only before caesuras, pauses, or in the end of the construction. In some parts we encounter indication to perform specific phrase half tune higher or down. It is obvious that the writing is performed in high speed for example chants are not numbered, just pages are indicated.

Q. 668 consists of chants of different Lent services: troparies of 9th hour, vesper, Matin, Great Supper, heimosia, kondakion and refrain of Great Canon by Andrea Crete, troparies of Palm Sunday, of Passion week and kondakion of Akathist Hymn Mary, also first Saturday's tropaion dedicated by st. Teodor.

Q.673 -was scribed by E. Kereselidze. First three weeks of lent constructed in three voices. Q. 673 is named *Chants on Notes* – scribe P. Koridze, edited Eqvtime Kereselidze in 1891-1920. This manuscript contains part of section (segment) of chants of Lent Matin. There are Halleluiahs - 8 echos, instead of chant *God is the Lord*, several Hymns of (sameba), antiphons and chant, *By the rivers of Babylon*.

Next manuscript of Lent chants is Q.674. Collection Q.674 called Georgian Chant Rules of 3 Liturgy. Chants 1898 was transcribed by E. Kereselidze from the representatives of Svimon Molarishvili. During 1900-1932 years Eqvtime Kereselidze with prayer Iviane Nikoladze edited this collection and published it. Collection consists of the Presanctified liturgy.

The Presanctified essentially differs from other services by the holy chant *Ats Dzalni Tsatani* Powers of Heaven. It is noteworthy that it is referred to as a distinguished chant for the "renovation of holies. If *Romelni Kerubimta* (Let us the Cherubim) (ex.5) indicates the glorious arrival of Jesus Christ from the heaven, *Ats Dzalni Tsatani* (Now the Powers of Heaven) (ex.6) represents the entrance of the holy Presanctified secret (holy gift).

Q. 679 (1886) - *Chants for different Holidays*, note book 4th note, records by P. Koridze' Collection consists of first three weeks of Lent chants constructed in three voices.

Collection Q. 680 *Complete Law of the Crysostom* was published at the printing house of Maxime Sharadze and Co in 1894. This collection contains only one segment from Lent Chants – already edited version of heirmoses of st. Andrew of Crete's Canon.

Khatuna MANAGADZE

Q.686 collection consists 72 chants of Passion week. They were recorded by P. Coridze and Anton Dumbadze. Cycle of chants was called *Shekhvetiliani* performed only Friday of the Holly Week (Good Friday). From the source if the 19th c. we learn that the mentioned record was restored in the end 19th c.

My paper discussed the part of Lent Chants collection majority of which were not performed during several centuries church services. From the 80s of the 20th c. choir of Anchiskhati church started restoring and re implementing manuscripts of notes. In addition, upon their initiative, scientific research of these chants was started. Nowadays, numerous collections have been already published as a result of editing 19th - 20th old note collections. What's more this process is irreversible and still continues.

References

Kereselidze Eqvtime (1900-1932), *Qartuli Galoba-Sami Tsirvis Tsesi* (Georgian Chants - Rules of Three Liturgy) Q.674, Korneli Kekelidze National Centre of Manuscripts.

Koridze Pilimon, kereselidze Eqvtime (1891-1892) *Sagaloblebi Notebze* (Chants on Notes) Q.673, Korneli Kekelidze National Centre of Manuscripts.

Koridze Pilimon (1886), *Didmarkhvis Sagaloblebi Notebze* (Hymns of the Lent in Notation) Q.668, Korneli Kekelidze National Centre of Manuscripts.

Koridze Pilimon (1886). *Sagalobelbi Skhvdskhva Dgesastsalebistvis* (Chants for different Holidays). Q.679, Korneli Kekelidze National Centre of Manuscripts.

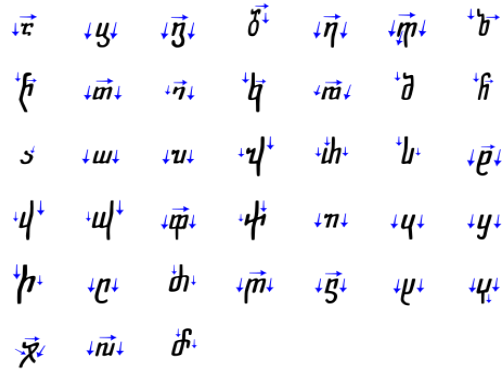
Koridze Pilimon (1894), *Sruli Oqro[ir]is Tsesi* (Complete Law of the Crysostom). Q.680, Korneli Kekelidze National Centre of Manuscripts.

Koridze Pilimon; Dumbadze Anton, Markhvan-Shekhvetiliani. (Chants of Passion Week) Q.686. Korneli Kekelidze National Centre of Manuscripts.

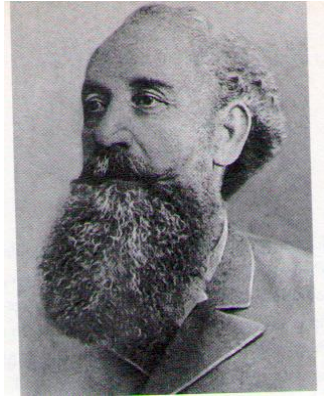
Shmeman Alexander, Lent (2004). Biblical-Theological Institute by st. Lion's Irineos.

Khatuna MANAGADZE

Examples



Example 1. Nuskhuri - Georgian script used in hagiography 9th - 18th c.c



Example 2. Pilimon Koridze - 1829-1911



Example 3. Eqvtime Kereselidze—1865-1944

ა ბ გ დ ე ვ ზ თ ი კ ლ
მ ნ ო პ ყ რ ს ტ უ ფ ქ
ღ ყ შ ჩ ც ძ ნ ჭ ხ ჯ

რომელნი ქერუბიმთა
Let us, the Cherubim

ნო - მელ - ნი ქე - რუ - ბი - მთა
no mel ni ke ru bi mta
ლა - ი - დუ
la i du
მი - ლო - ედ
mi lo ed
ვა - მა - გა - ნი
va ma ga ni
და - რხო - ვდს მი - რი
da rkho vds mi ri

260

Khatuna MANAGADZE

პირველმწირობის წირვის

ან ძალნი ცათანი სმა ჳ (გ. კ.)

Now the Powers of heaven in tone VIII

♩=110

54

ან ძალ - ნი ცა - თა - ნი ჩვენ თა - ნა უ - ხი - ლა - ვად
ats' dzal - ni tsa - ta - ni chven ta - na u - khi - la - vad

მსა - ხუ - რე - ბენ, რა - მე - თუ ე - სე - რა შე -
msa - khu - re - ben, ra - me - tu e - se - ra she -

მო - ვალს მე - უ -
mo - vals me - u -

ჟე დი - დე - ბი - სა, ე - სე - რა მსხვე - რ -
pe di - de - bi - sa, e - se - ra mskhve - r -

70

Example 6. Now the Powers of Heaven

TÜRK-YUNAN KÜLTÜREL BELLEĞİNDE İZMİR GELENEKSEL DANSLARI

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN¹
ocal.ozbilgin@ege.edu.tr

Antonios STAMOS²
adstamos@gmail.com

Abstract

Traditional Dances Of İzmir in Turkish-Greek Cultural Memory

Communities that meet under the roof of certain identities tend to transfer their cultural memory to the new generation. Traditional dances are used as one of the most significant instruments in transmitting information regarding the information on important places and incidents in their cultural history. Traditions keep their freshness in the memories by constantly getting updated via music and dance. It seen that the migration communities' cultural memory has a desire to protect the traditional culture by resisting to change. İzmir dances is a good example in this regard.

There are many different music and dance forms in İzmir where people with different ethnicities live. When considered from the folk dances genre classification aspect it is seen that different dance characters like 'Sirta', 'Zeybek', 'Zeybekiko', 'Karşılama', 'Hora' are danced actively in local environments. Due to the social, political and economic interactions caused by the multicultural nature of İzmir, various common values have been in dance genres.

In this study, the traditional dance culture of the communities who migrated from İzmir to Volos, Greece and the ones who migrated from Volos to İzmir as the result of the population exchange between Greece and Turkey by Treaty of Lausanne in 1923 will be comparatively analyzed. The socio-cultural perception of the İzmir traditional dances depending on the different environments by the individual and the society will be analysed. The element with political and social messages will be identified by the anthropological, historical and comparative methods via the field researches performed in Greece and Turkey between the years 2000-2008 on the exchange immigrant communities. Our conclusions consist of limited generalized information obtained from the people from İzmir living in Volos, Greece and local people and Balkan immigrants living in İzmir.

Keywords: *İzmir, Dance tradition, Cultural heritage, Migration, Cultural memory*

¹ Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü

² Likion Ton Hellinidon Kültür Kurumu

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

Kültürel Kimlik, Kültürel Bellek

Kültürel kimlik³, kültürel birlikteliğe sahip toplumların üyeleri tarafından ortak önemsenen değerlerini tanımlamaktadır. "Kültürel topluluklar ortak değerlerini, dillerini, yaşantılarını ve dünya görüşlerini etkileşimleri sonucunda birbirlerine aktararak, ortak anlamlar yaratırlar ve aidiyet duygusunu pekiştirerek kültürel kimliklerini oluştururlar" (Akdeniz 2014: 3). Kolektif davranışlarla benimsenmiş ortak toplumsal değerlerin, öteki toplumlardan farklı olan yönleri o toplum tarafından 'kültürel kimlik' olarak öne çıkarılmaktadır.

Bellek; dilsel olmaktan çok sembolik yapılarla zihinde depolanan hatırlatıcı imgelerden oluşur. Zihinde bulunan imgeler sadece olayları betimleyen fiziki veriler değildir. O olay hakkında duygusal, etik ve fıkri verileri de içerir. Kültürel bellekte bulunan bilgilerin anlamlandırılması sosyal olarak (sınıfsal, kültürel, siyasal, eğilimsel vs.) toplum tarafından düzenlenir. Duyularda şekillenen tat, koku gibi soyut beğenilerin yanı sıra jest, mimik, dans gibi bedensel devinimlerle somutlaştırılarak görünür biçimini alır.

Kültürel bellek kimliğin kurucu bileşeni olarak toplumun ve bireyin kendini var etme sürecidir. Toplumun hatırladığı şeydir. Hatırlama, bağlamsal olarak duysal uyaranlara göre çağrışımsal ve esinsel şekilde harekete geçer. Belli bir kültürel kimlik çatısı altında buluşan topluluklar, ortaklaşa oluşturdukları ve kendilerince anlamlı kabul ettikleri ritüellerinden, geleneklerinden, kurallarından oluşan kültürel belleklerinin sürekliliğini sağlamak için yeni nesle aktarıma eğilimi gösterirler. Çünkü sosyal toplumlar için 'kültürel belleğini yitirmek kimliğini yitirmektir'. Bu nedenle toplumların tarihlerinde önem taşıyan olgu ve olaylar, masallar, ninniler, türküler ve danslar vb. kültür unsurları imgeler yoluyla diğer nesillere aktararak belleklerdeki tazeliğini koruması amaçlanır.

Kültürel belleğin hatırlanmasına ilişkin en önemli unsurlardan biri 'mekân' kavramıdır. Assmann'a göre, topluluklar kendi kimliklerinin ve geçmişlerinin dayanağı olarak mekanları yaratarak grup ve mekan arasında sembolik bir ortak yaşam kurarlar (Assmann, 2001: 43). Bu nedenle pek çok toplumsal uygulamanın mekân olarak sabit yerde yapılması eğiliminin kültürel bellekteki tazeliğini korumasına yardımcı olmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Örneğin hıdrellez şenliklerinin belirli mekânlarda yapılması, gelin almaya giderken belirlenen meydanlarda oynanması vb. müzik ve dans uygulamalarına ilişkin pek çok mekânsal olgu, bir yandan kültürel bellek içerisinde müzik ve dansın hatırlanmasını kolaylaştırırken diğer yandan o müzik ve dans üzerindeki toplumsal aidiyeti garanti altına almaktadır.

³Toplum içinde 'kendini tanımlama' çabası olarak betimlenen 'kimlik' kavramı, Antropoloji ve Sosyoloji biliminde 'kolektif kimlik' ya da 'kültürel kimlik' olarak adlandırılmaktadır. Bu çalışmada İzmir dans kültürü etnokoreoloji disiplini altında, Yunan ve Türk toplumlarının kültürel mirası olarak ele alınacağından dolayı, 'kültürel kimlik' kavramının kullanımı tercih edilmiştir.

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

Siyasi veya ekolojik sebeplerle yer-mekân değiştiren toplumların demografik yapısının yanı sıra sosyo-kültürel yaşamlarının da değişikliklere uğradığı bilinmektedir. İnsanların yaşam alanlarını değiştirmesi kültürel öğelerinin de çoğu zaman yeni ortama taşınmasına sebep olur. Göç eden toplulukların vardığı coğrafyadaki kültürel yapının baskınlığına dayalı olarak, kültürel yapısında bazı değişimlerin olması kaçınılmazdır. Ancak kendine yabancı kültür ortamıyla çevrelenmiş kapalı toplumların, baskın kültürle karşı direnç göstererek kültürel kimliklerini hassas bir şekilde koruma çabası içinde oldukları da gözlemlenmektedir.

Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerinden başlayarak Anadolu ve Balkanlarda yeni devletlerin kurulması sürecinde zorunlu pek çok toplumsal göç gerçekleşmiştir. Bu süre içerisinde milyonlarca kişi 'etnik gurup' tanımıyla yer değiştirmişlerdir. "Devlet stratejileriyle doğru orantılı olarak, kimi zaman fetih edilen ülkelerde Anadolu'dan yollanan halklarla bir Osmanlı ortamı oluşturulmaya çalışılmıştır. Kimi zaman ise, yönetimle ters düşen halk, zorunlu göçe tabii tutulmuştur. 20. yüzyılda İzmir'de yaşayanlarla Yunanistan'da yaşayanlar arasındaki onlarca sayıda zorunlu nüfus değişimi olmuştur. Sadece bu örnek bile, konunun nedenli karmaşık olduğunu bize göstermektedir (Özbilgin, 2009:271).

Türkiye ve Yunanistan arasında azınlıkların mübadelesi iki milyon kişiyi kapsamıştır. Türkiye'den ayrılan Rumların sayısı, yaklaşık 1.500.000, Yunanistan'dan ayrılan Müslüman mübadillerin sayısı ise 500.000 kişiden daha fazladır. "Rumların Türkiye'den göçü 1912 Balkan Savaşı'yla başlamış ve bu tarihten sonra sürekli olarak yaşanmıştır. Göçhareketi, ilk olarak 1914-1915 yıllarında Jön Türklerin Ege kıyılarını askeri nedenlerle Türkleştirme politikasının bir sonucu olarak en üst noktasına ulaşmış, daha sonra 1922-23'te, Yunan ordularının Anadolu'da felaketle sonuçlanan yenilgileri sonunda bir kez daha çok büyük boyutlarda yaşanmıştır" (Belli, 2006:23).

10 Ocak 1923'te Yunanistan ve Türkiye hükümetleri arasında Lozan'da imzalanan ve kalan Türklerin ve Rumların zorunlu nüfus mübadelesine tabi tutulmalarının şartı bağlayan anlaşmaya göre, mübadele kapsamına girecek kişilerin belirlenmesinde göz önünde tutulan tek kıstas sadece din olmuştur. Çünkü birbiriyle yüzyıllarca kültürel açıdan ilişkide olan bu iki toplumun ırka ya da dile dayalı kıstaslarla ayrıştırılmasının imkânsız olacağı bilinen bir gerçektir.

"Batı Trakya'da yaşayan Müslümanların büyük bir bölümü sadece Yunanca konuşmaktaydı; buna karşılık Anadolu'da yaşayan birçok Rum için de Yunanca bir yabancı dildi. Irka dayalı bir ölçüt koymak da aynı derecede anlamsız ve uygunsuz olurdu. Bulgaristan, Yunanistan ve Türkiye'deki azınlıkların mübadelesi üzerine yaptığı kapsamlı çalışmada, Stephen P. Ladas, şöyle demektedir: 'Yunanistan'da Müslüman nüfusun oldukça büyük bir kesimi Yunanca konuşmakta olup bunların Anadolu'nun

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

bağrındaki Müslümanlarla ortak bir yanı yoktur. Öte yandan, Anadolu'nun birçok yöresinde yaşayan Rumlar Türkçe konuşmaktaydı ve hiçbir şekilde tek bir ırka mensup değillerdi'."(Belli, 2006:28-29)

Son yıllarda yapılan kazıların ışığında 8500 yıllık tarih derinliğe dayanan İzmir her zaman çok kültürlü yapıya sahip olmuştur. Son yüzyıla baktığımızda; Anadolu Rumlarının toplumsal ve ekonomik merkezinin İzmir olduğunu görürüz. Büyük siyasi krizlerin yaşandığı Osmanlı imparatorluğunun çöküş dönemi boyunca İzmir'de bulunan Türk ve Rum nüfusunda sayısal inişler ve çıkışlar yaşanmıştır.

"İzmir'in 17. Yüzyılda gösterdiği kentsel gelişme Anadolu kent sisteminin geçirdiği önemli dönüşümü temsil eder. Osmanlıların, imparatorluğun 'çekirdek alanı'nı oluşturan vilayetlere karşı tutumunda söz konusu dönemde değiştiği anlaşılmaktadır. Çünkü kuşkusuz, ibracatta uzmanlaşan bir kentin gelişmesi, yasak mal ibracının önlenmesini güçleştirir. 1620 yılı dolaylarında Osmanlı idaresi daha önce ibracat politikasının önemli bir unsuru olan pamuk ibracı yasağını kaldırmaya karar verdi. Bu tarihten sonra pamuk, pamuk ipliği ve Ankara tiftiği ticareti İzmir'in gelişmesinde önemli rol oynamaya başladı (...) Ege Bölgesine 17. Yüzyılda önemli sayıda göçmen gelmiştir. Selanikten gelen Museviler ve ipek kervanlarıyla İran'dan gelen Ermeniler belirgin örneklerdir. 17. Yüzyıl ortasında İzmir'deki bütün hanların Müslümanlara ait olması ise bu olaya yerel tüccarların da katıldığını göstermektedir. Uzun dönemde bu tüccarların birçoğunun İzmir'de oturmaya başlamış olması muhtemeldir." (Faroqi, 1993:358)

Kozmopolit olduğu kadar popülasyon açısından oldukça kalabalık bir şehir olan İzmir, diğer metropollere oranla oldukça büyük nüfusu barındırmaktaydı. Örneğin; 1870 yılı resmi sayıma göre Atina nüfusunun 45.000, İzmir'in ise 187.000 dir. 1920'de ise Atina Nüfusu 300.000 iken İzmir'in nüfusunun 350.000 olduğu bilinmektedir.

"1894 de 229.165 olan toplam şehir nüfusunun 96.250'si Rum, 57.000'i Türk, 7.676'sı Ermeni, 16.450'si Musevi ve geri kalanı da Avrupalı veya diğer etnik guruplardan oluşmaktaydı.

1906'da 275.000 olan nüfus 135.000 Rum, 91.885 Türk, 8.500 ermeni, 25.000 Musevi ve kalanı Avrupalı ve diğer etnik guruplardan oluşan bir bireşim gösteriyordu.

1922 de ise 365.000'i bulan nüfus 165.000 Rum, 80.000 Türk, 40.000 Ermeni, 50.000 Musevi ve 36.000 Avrupalı ve diğer etnik kökenlerden oluşan bir kombinasyonu içermekteydi." (Kalivotis, 2012:14)

İzmir kent ortamında halklar etnik guruplar halinde belli mahallelerde oturmaktaydı. Ancak bu durum diğer kültürlere kapalı bir gettolaşmaya yol açmamıştı. Aksine halklar ekonomik seviyeleriyle orantılı olarak hem ticari alanlarda hemde eğlence alanlarında birlikte faaliyet gösteren bir kültürel etkileşim içerisindeydi. *"Şehir yalnızca ticari bir dört yol ağız değil, aynı zamanda muazzam bir halklar,*

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

dinler, kültürler ve dinlenen müzikler potası da oluşturuyordu. P.K. Eneppekidis onu isabetli şekilde 'İyonya'nın neşeli kalbi' olarak tanımlar. "(Kalivotis, 2012:14)

İzmirli Rumlardan olan Angela Papazoğlu Türkler ve Yahudiler gibi İzmir'de yaşayan diğer etnik gurupların, rumların eğlencelerine nasıl katıldıklarını tasvir ederken, İzmir'in tüm sosyal sınıflarının, daimi ve geçici nüfusu oluşturan ulusların farklı etnik müziklerinin çeşitliliği ve birbirine sarmal olmuş karmaşık yapısı önümüze serilmektedir.

"Babam yarım saat sürecekle dansa başlardı. Hayır, şaka falan değil... Şarkıcı arada dinlenirdi. Çok güçlü bir müzisyendi. Çakıcı ona bayılırdı. Türk kumpanyalarıyla eğlenmezdi. Zaten Türk müzisyenlerde yoktu... Çalgıları yoktu. Biz gidip her yerde çalardık. Bizimle dans eden dansçılar mutlu olurlardı... Türk olsun Rum olsun(...)"(Kalivotis, 2012:28)

Rum ve Türk toplumlarının yerli halkları ve mübadil yaşam biçimlerine dayalı olarak İzmir'in kültürel belleği içerisinde yer alan dans geleneğini daha iyi analiz edebilmek için, İzmir coğrafyasındaki çok kültürlü demografik yapıyı göçe bağlı süreç açısından incelemek yararlı olacaktır.

Osmanlı Dönemi İzmir Kent Ortamında Geleneksel Danslar

Yunan Halklarının İzmir Kentsel Dans Ortamları

İzmir kozmopolit ve çok kültürü bir arada içinde barındıran bir başşehirdi. Farklı kültürlerin oluşturduğu nüfusu çoğulcu ve çok renkliydi. Renksiz, monoton, zavallı değil, aksine canlı ve dinamik bir şehirdi.

İzmir'in ticari ve ekonomik açılımı 1800 yıllarından sonra ivme kazanmıştır. İzmir Limanı, ürün ve hammaddelerin Avrupa'dan Anadolu'ya ve Anadolu'dan Avrupa'ya taşınması açısından öneme sahipti. Rumlar 1800 sonrası liman ticareti nedeniyle oldukça zenginleştiler. Rum burjuvazi toplumu türedi ve çoğaldı. Hızla yükselen ekonomik açılım ve ticaret sayesinde, açılan 'Evangeliki Okulu', 'Homer' gibi büyük kurum ve kuruluşlar İzmir'e büyük bir kültür ve eğitim transferi sağlamıştır. Kitap ve basın alanındaki özgür düşünce ortamı bulunmaktaydı. Spor ve sanat (müzik, resim vb.) alanlar gelişmişti.

Şehir merkezinde açılan çok sayıdaki taverna, restoran ve kulüp(Kafe aman) ve bu gibi eğlence merkezlerinin hemen hepsi müzikli idi. Belirli günlerde dans gecesi düzenlenirdi. Avrupa modası, İzmirlilerin müzik ve dans tercihlerini etkilemiştir. Elit kesime ait eğlence salonlarında Avrupa müziği yapan topluluklar yer almaktaydı. 1800-1900'lü yıllarda bu gurupların başta gelen müzik aletleri trombon ve kemandı. Başlangıçta mandolin sazlarından oluşan, devamında diğer müzik aletleriyle

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

zenginleşen ilk halk müziği orkestrası 'Politakia'dır. (1906)⁴ Orkestranın kurucusu İstanbullu Sideris'ti. Orkestranın çaldığı mekânda aynı zamanda Avrupalı bir orkestra da çalıyordu. Müzik icrası dönüşümlü yapılmaya başlanmıştı. İzmirli iş çıkışında güzel kıyafetler giyerek bu tür orkestraların çaldığı mekânlara gidip eğlenirdi. Avrupa danslarından Vals, polka ve tango etkindi. Kutlama ve eğlencelerde Avrupa dansları sonrasında kapanış mutlaka başta sirto olmak üzere Yunan danslarıyla olurdu.

İzmir'de yoksul kesim bile iyi zaman geçirirdi. Çünkü yoksulluğa rağmen hayattan zevk almayı bilirlerdi. İzmir'in lağımçıları İtalyancada en alt sınıf anlamına gelen 'BasoRaku' erkekleri, bu zor işlerini bitirir bitirmez soluğu tavernalarda, lokantalarda ve kafeteryalarda alır, tümünde bulunan canlı müzikle bütünleşirlerdi. Bu mekânlarda 'amane' diğer adıyla 'minore' ve İzmir şarkıları dinler, karşılama zeybek ve kasap havası oynarlardı.

Türk Halklarının İzmir Kentsel Dans Ortamları

Elit Türk kesiminin İzmir'de Batı Müziği yapan kulüplerin danslı ortamlarına katıldığı bilinmektedir. Ancak Müslüman halkların deklere edilmesinden kaçınımlarından dolayı özellikle kadın erkek birlikte oldukları dans ortamları konusunda elimizde fazla bir veri bulunmamaktadır. Halka açık eğlence merkezlerinde Türk müzisyenler tarafından yapılan icralar eşliğinde Erkekler tarafından Zeybek ve Köroğlu oyunlarının oynandığı tespit edilmiştir. Sokratis Prokopyu'dan alınan bilgilere göre;

"Türk ehli keyiflerinin yaklaştıklarını görürsünüz, Türk şarkıları dinlerler ve keyfe gelirler. Onlara temennalarla hoş geldiniz denir ve 'merhaba' ve 'hoşbulduk';rençberler ve ağalar bağdaş kurarak otururlarve seyredeler. Hatır kırmamak için meze alırlar –içki içmezler- görürler etrafta hanımları ve onca bayanı, Köroğlu oynarlar kamalarıyla yığitçe... pek cilveli neşeli kızlar odun ateşinde pişirilen kahveleri getiriler"
(Kalivotis, 2012: 20).

Yanı sıra İzmir'e göçen Türk kökenli Balkan toplumlarının etkisi ile kasap, karşılama ve hora tipli oyunların oynandığı bilinmektedir. Sünnet evlilik gibi sosyal normlara ait geleneksel eğlencelerde kadın ve erkek dans ortamları ayrı mekânlarda oluşturulmaktaydı. O dönemde de dansın müzik icrasının profesyonel Rum ve Ermeni müzisyenler tarafından yapıldığı bilinmektedir. İzmir'de yaşayan Türklerin kent ve kır kesiminde yaptıkları dansların mekânsal sunum ortamları dışında, yapısal açıdan büyük bir icra farklılığı olmadığı düşünülmektedir.

⁴ Bayan Argiros Kopanu'nun kişisel izlenimlerine dayanarak (İkinci nesil İzmirli mübadele göçmeni) Yeni İyonya Magnisia Kültür Ocağı 'İyonyalılar' üyesi

Osmanlı Dönemi İzmir Kırsalında Geleneksel Danslar

Rum Halklarının İzmir Kırsal Dans Ortamları

Genellikle İzmir kırsal çevresinde Rumlar tarafından sirto, karşılama, zeybek, aptaliko ve kasaposerviko ve balo dansları oynanırdı. Dans ve müziğin ritmi özellikle Yunan adalarından etkilenmişti.

Alaçatı ve Eretria bölgesindeki Rum halkı daha çok evlerinde, düğün ve bayram gibi özel günlerde eğlenirlerdi. Tüm sahil şeridinde bilinen ortak danslar dışında bu bölgede oynanan danslar;

SIRTO 2/4'lük ritimle oynanan bu oyun erkek ve kadınları karışık şekilde açık bir çember oluşturarak dirseklerin kırık, el ele tutuşularak oynanırdı. Dans motifi her bir ölçüde 3 hareket ile iki ölçüde gerçekleşen 6 hareket içerir. Sirto diğer danslara göre en çok oynanan oyundu ve genellikle eğlencenin kapanışı bu oyun ile olurdu.

BALO Çift olarak edilen bu dansta çiftler birbirlerinden bağımsız ve farklı hareket ederler. Dans motifi her bir ölçüde 3 adım ile iki ölçüde gerçekleşen 6 hareket içerir. Çift karşılıklı olarak dans eder, küçük bir alanda birbiriyle uyumlu olarak tüm yönlere doğru serbest hareket eder, Çoğu zaman sirtonun devamında dans baloya dönüşür. Bir düğün dansı olmakla beraber diğer tüm etkinliklerde de oynanırdı.

KARŞILAMA ZEYBEK APTALİKO Bu danslar serbest danslardır. Birbirleri arasında dans figürleri açısından özel bir fark bulunmamaktadır zira bu dört tür dans da karşılıklı oynanmaktadır. Müzisyenlere göre fark ritim açısından bulunmaktadır. Yani ne kadar hızlı ya da yavaş olarak yorumlandığına bağlıdır. Tüm bu danslar 9/8lik ölçüde oynanır. Bu türlerin dışında Eretria bölgesine özgü 'ATARI' (Prantsidis, s. 401) dansı vardır. Bir karşılama türü olan bu dans karşılıklı yer alan 4 erkek tarafından ya da 2 çift tarafından oynanır. 2/4'lük ölçüde oynanır ve dans motifi her bir ölçüde 3 adım ile iki ölçüde gerçekleşen 6 hareket içerir. Müzik ve dansın tarzı sirtoya benzerken adımlar olduğu yerde atılır, müziğin bazı dönüşlerinde çiftler birbiriyle yer değiştirir. Bu dans her türlü sosyal etkinlikte oynanır.

GEORGITSA⁵ Alaçatı'da edilen bu dans aşk temalı şarkı sözleri içerir ve çıkış yeri Eretria yarımadasıdır. Parçanın ölçüsü 9/8 (2+2+2+3) dir. Karşılıklı oynanır. Çiftler farazi bir halkanın içine doğru ve dışına doğru adımlar atar. Karşılama hareketlerine ek olarak iki hareket daha içerir. Hareketlerin ölçüsü (1-2)(3-4)(5-6)(7-8-9)dir.

⁵ ThodorisKontarasile görüşme (2005)Antonios Stamos özel arşivi

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

SEVERİ⁶ Erethreia'nın Meli yöresinde oynanır. Zeybek ritmiyle karşılıklı oynanan bu dans Meli yöresi kadınları tarafından da oynanırdı. Erkeklerin oynadığından son derece farklı bir tarzda oynanırdı. Erkeklerden farklı olarak kadınlar sakın ve mütevazı bir şekilde, eller omuz hizasında ve dantel işler gibi göğüs önünde küçük dairesel hareketler yaparak dans ederdi. Her çiftin dansçıları birbirine yakın durup karşılıklı ters yönde sağa ve sola adım atarak belirli figürleri yapar.

YEMENİ⁷ Uzunada yöresinde görülen severi oyunu özel bir dandır. Erkeklerin oynadığı bu dans bir tür savaş dansı olup, silahsız oynanırdı. Ancak dans edilirken vücutlarını karşı dansçıya rakipmişçesine ortaya koyan bir şekilde hareket ettirirlerdi.

Tüm sahil şeridinde kullanılan müzik aletleri özellikle keman, santur, dümbelek ve daireydi. Bazı danslarda dansçılar bardak, kaşık gibi farklı nesneler kullanarak dansçıların adımlarına ritim verirlerdi. Mahalli eğlencelerde görülen Violin, tanbur (davul), tapsia (bakır Def), Klarineti çalan müzisyenler genelde profesyoneldi ve İzmir kent merkezinden geliyorlardı.

Türk Halklarının İzmir Kırsal Dans Ortamları

İzmir kırsal kesimine etnik açıdan bakıldığında kent kesimine kıyasla çok daha bir homojen yapı görülür. Kasabalar dışında köyler genellikle Türk köyü, Rum köyü vb. isimlerle tanımlanmaktadır. Batı Ege'nin tümünde olduğu gibi İzmir kırsalında yaşayan Türk halklarının temel geleneksel dans türü zeybek oyunlarıdır.

Bir çok kültürle karşı karşıya kalan zeybeklerin, yöre oyunlarındaki tür ve biçim karmaşası 1900'lü yıllarda bile sayın Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın dikkatini çekmiştir.

“Çeşitli haklara mensup olanların en çok ilişki kurup kaynaştığı memleketlerde (Mesela Gelibolu gibi çoğunlukla sahil olan memleketlerde) her türlü oyun oynanır. O gibi yerlerde Rum ve Adalı gemicilerle köylerden sahile gelen Yörükler, karşı yakadan Karabiga'dan daha içeriden gelen Anadolu'lar sürekli ilişkide bulunmaları sebebiyle hepside diğerini mensup olduğu halkların oyunlarını oynarlar, fakat Türklerin adalılar gibi cakalı hora oynayamadıklarını gördüğüm gibi Adalıların ve diğer Rumlarında Zeybek Havası oynadıkları zaman bizimkilerin aldığı kabadayı tavrı takınıp o gurur ve özel ciddiyetle ağır ağır oynayamadıklarını ve oynayamayacaklarını gördüm ve anladım.” (Bölükbaşı, 1900: 410)

Bölükbaşı'ya göre zeybekler, çok ağır melodi ile davul zurna veya çığırta ve darbukayla oynanan açık hava oyunlarıdır. Oyun tek, iki kişi veya ikiden fazla kişiyle dairede oynanır. Zeybek müziğinin

⁶ThodorisKontarasile görüşme (2005)Antonios Stamos özel arşivi

⁷ Bay Manoli Paraskeya ile görüşme 2016, (İkinci nesil Uzun Ada Mübadele göçmeni, Yeni İyonya Mikra Asia'lılar Kültür Derneği "Uzun Ada"üyesi) Antonios Stamos özel arşivi

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

temposu diğer oyunlara göre çok daha ağırdır. Oyunla ilintili olarak zeybeklerin arka arkaya yere diz vurduktan sonra bir iki saniyelik duruşları vardır. "Metronom ölçüsü, yani hız, zeybek oyunlarını birbirinden ayıran özelliklerin başında gelir. Asırlar öncesi bugünün bilgi, teknik ve mantığına uygun biçimde bir sınıflandırma ile oyunlar birbirinden ayrılmışlardır." (Çine, 1977: 107-110)

İzmir ve çevresinde bu oluşumdaki karakter ve tavırlara göre, Erkek zeybek oyunları 9/2 lik, 9/4 ve 9/8 lük usullerle oynanmaktadır. Kadın zeybek oyunlarını ise 9/8 lik usulde oynanır.

Volos'da Yunan Kültürel Mirası Olarak İzmir Geleneksel Dansları

1920'li yıllarda Mübadele göçmenlerinin Volos'a yerleşmesiyle hızla farklı bir nüfus kesimi ve beraberinde ekonomik değişim yaşandı. 19. Yüzyılın sonundan itibaren Volos gelişmekte olan bir ticari ve sanayi bölgesiydi. Şehrin gelişimi özellikle sanayi ve ticarete dayanırdı. 1910 -1920 yılları arasında sanayi şehirleri arasında Volos Yunanistan çapında üçüncü sırada yer almaktaydı. Potansiyel istihdam ve aynı zamanda bir limanın varlığı, mücadele göçmenlerini şehre daha kolay yerleşmesi olanağını sağladı.

Volos ve çevresine gelen mübadele göçmeni nüfusu 13.441 olarak kaydedilirken bunların 11.945'i Pagason Belediyesi sınırlarına yerleşti. Böylece Volos şehri ve Yeni İyonya yerleşkesi olarak iki bölüm oluştu. Volos şehri içinde 6.779 kişi kalıp diğerleri Yeni İyonya yerleşkesine yerleşti. 1923 yılında bu yerleşke tamamen göçmen bölgesi haline geldi.

Göçmenlerin Volos'a yerleşmeleri sırasında yaşadıkları sorunlar oldukça çoktu. Ancak bu durum onların buldukları ilk fırsatta eğlenerek hayatlarını daha iyimser ve mutlu yapmaya çalışmalarına engel olmadı. Memleketlerinin şarkı ve dansları ve bunların beraberinde olan hatıraları, göçmenliğin getirdiği zorluklara karşı savaşmalarında onlara güç ve dayanma gücü verdi. Bir bardak şarap ve bir meze ile; ki bu bir tuzlu balık biraz peynir olabilirdi, yerleştikleri Yeni İyonya bölgesindeki bir taverna veya bir kafeteryada şarkı söyleyerek ve dans ederek eğlenirlerdi.

Amaneler eğlencelerde başroldeydi. Geçerli olan danslar Zeybek ve karşılamaydı. Kutlamalar, düğünler ve evlerde gerçekleşen isim günleri kutlamalarında ise balo, karşılama, sirto ve kasaposerviko dansları öne çıkardı.

İzmir'deki eğlencelerden farklı olarak⁸ artık Avrupa dansları daha az görülmekteydi ve geleneksel danslara, 1922 öncesi İzmir'inde olduğu gibi Vals ve polka yerine balo ve sirto eşlik ederdi. İzmir

⁸ Bayan Anna Ayvazoğlu ile yapılan kişisel görüşme, 2015 (İkinci nesil İzmirli mübadele göçmeni, Yeni İyonya Magnisia Kültür Ocağı "İyonlar" üyesi), Antonis Stamos özel arşivi

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

dışındaki (Uzunada, Eretria) bölgelerde yaşayan yunanlar kesinlikle geleneksel dansları Avrupa danslarına tercih ederlerdi. Ve bu dansları tüm sosyal etkinliklerde oynarlardı.

Volos'a göçen İzmirli Mübadiller 1916 yıllarında itibaren oluşan ve savaş sırasında sayıları artan çeşitli göçmen derneklerinde hızlıca örgütlendiler. İlk kurulan derneklerin amacı üyeleri arasındaki yardımlaşmayı geliştirmek ve göçmen çıkarlarını desteklemektir. Bunlar; 'Mikraasia Göçmenleri Birliği' «Yardımlaşma» (1916), 'Nikomidialılar Derneği' (1922) 'Mikraasia Birliği' (1924), Vilattiu Bursa ve Proponidastlılar Derneği' (1925) ayrıca mesleki dernekler olarak da 'Göçmen Tütün Çalışanları Birliği' «Birleşim» (1926) Göçmen Meslek sahipleri Birliği' «Yardımlaşma» (1930) dır.

20. yüzyılın son yıllarında yeni göçmen dernekleri ortaya çıkmaya başladı. Örneğin 'Yeni İyonya Magnisia Göçmen ve Kültür Derneği' (1980) 'Yeni İyonyaVolos Uzun Adalılar Kültür Derneği' «Uzun Ada» (1988), Yeni İyonya Magnisia Mikraasi'alılar Kültür Ocağı «İyonyalılar» (1994). Kültür Dernekleri faaliyetleri ile geleneklerin yaşatılması, geldikleri yer ve kökenleri konularının gündemde kalması için çabalarda bulunmaktadır. Amaçları; etkinlikler düzenleyerek manevi kültürün yeni nesillere aktarılması, anıları ve yaşanmışlıkları gençlere aktararak tarihi geçmişin hatırdaki kalması, kültürel kimliklerin kökenlerine dayalı yaşatılmasıdır.

Türk Kültürel Mirası Olarak İzmir Geleneksel Dansları

Türkiye Cumhuriyetinin kurulmasıyla birlikte İzmir'in etnik ve demografik yapısı tamamen değişmiştir. Zorunlu göç anlaşmaları nedeniyle Rum vatandaşların tümü Balkanlardan İzmir'e yerleştirilen Müslüman Türk ve Roman toplumlarıyla yer değiştirmiştir. Bu dönemden sonra Ermeni dansları nüfusla birlikte İzmir'de yok olmuş, Levanten ve Musevi Cemiyetler ise gittikçe azalan bir popülasyon ile ancak 20. yy.'ın ikinci yarısına kadar geleneksel dans kültürlerini etkin devam ettirmişlerdir.

Günümüzde İzmir'de *zeybek oyunları*, kıvrak tempolu sahil oyunları, doğuya doğru gidildikçe Aydın ve Manisa illerinin etkisinde daha ağır tempolu oyunlar olmak üzere iki genel grup altında toplanabilmektedir. Bergama, Karaburun, Çeşme, Urla ve civarını kapsayan sahil oyunlarında adalar kültürünün izlerini bulmak mümkündür. Oyun müziklerinin üçlüsü sonda olmasına rağmen, üçlemeyi başa alarak oyunları üçlüsü başta olacak şekilde oynamak, yörenin karakteristik özelliklerinden birisidir. Seferihisar, Menderes ve civarında 'efem çukuru' olarak adlandırılan bölge oyunları ise, genelde başlangıç adımlarındaki çökme stili ve düşük tempolu oyunları ile çevre yörelerden farklı görünümündedir. Menemen ve civarında ise oyunlar, genelde sol ayağın pençe kısmı ile yere vurulmasıyla başlayan düşük tempolu oyunlar olarak karşımıza çıkar. Manisa oyunları ile benzer kültürel öğeler taşıyan bu oyunlarımız, Güney İzmir oyunlarına göre daha düşük tempolu

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

oyunlarımızdır. Doğu İzmir tarafında oynanan, özellikle Ödemiş yöresi oyunları Aydın oyun kültürü ile bir benzerlik arz eder. İzmir ilinde görülen en yavaş tempolu oyunlar, bu bölgede karşımıza çıkmaktadır. Oyunların tempoları hakkında yörelere göre bir genelleme yapmak her zaman için mümkün olamamaktadır. Örneğin Bergama yöresinde oynanan 'Bergama bengisi' çok ağır bir tempoda icra edilmesine rağmen 'Dağlı zeybeği' çok hızlı tempoda çok sekmeli, sıçramalı ve hoplamalı bir şekilde oynanmaktadır.

Erken Türkiye cumhuriyeti döneminde Balkanlardan İzmir'e göçen toplumların geleneksel dansları İzmir geleneksel oyun repertuarında ayrı bir yer tutmaktadır. Makedonya, Bulgaristan ve Yunanistan göçmelerinin oyun kültürü İzmir göçmen toplumları içerisindeki başat oyunlardır. Bu çalışmanın içeriği doğrultusunda Yunanistan mübadilleri olan Gaziemir'de (Seydiköy) oynanan erkek mübadil oyunları form, biçim ve adım yapısı olarak özellikli bir yapı sergiler.

4 zamanlı 'Çanakkale Oyunu' *Hora türü oyunlara* örnek verilebilir. Geleneksel formatta oyun bütün törenlerde, eğlencelerde oynanan birincil oyundur. Yarım daire formunda, eller aşağıda tutulmuş bir şekilde, sağ ayakla ezme yapılarak başlamaktadır. Oyuna hakim olan bir kişinin oyunu yönlendirmesiyle oyun başlar ve son bulur. Ezgisel ve ritimsel bakımdan 4 zamanlı giden oyunda adım sayısı 12 sayıdır. İlk bölümü ağır, ikinci bölüm hızlı olmak üzere iki bölümden oluşur. Bu iki bölümde de adımsal olarak hiçbir değişiklik görülmemektedir. Değişim sadece ezgi ve ritim olarak metronomun yavaştan başlayıp hızlanması şeklindedir.

'Doksattan Gelen Beygirler' oyunu ise 10 Zamanlı bir müzikal yapı sergiler. 'Doksat' Yunanistan'ın Drama ilçesinin bir köyüdür. Oyun ismini bu köyden almıştır. Seydiköy'de oynanan bu oyunun adım yapısı 'Hasancık' ve 'Kabadayı' oyunu ile aynı şekilde icra edilir. On zamanlı bir oyundur. Yarım daire şeklinde oynanır. Oyun yavaş ritim ile başlar. Oyun esnasında ekip başı oyunun hızını yönlendirir. Ağır bölümü adımsal olarak altı sayı olarak sayılmaktadır. Hızlandırma bölümü on iki sayıdan oluşur.

Karşılama türü oyunlara verilebilecek en iyi örnek 9 zamanlı (2+2+2+3) Zigoş (Cigoş) oyunudur. Oyun karşılıklı iki grubun koridor yaparak sıralanmasıyla başlar. Oyunun başlangıcı grupların farklı simetrik ayak ile koridorun içine adım atmasıyla başlar. Eller birleşir, geldikleri yöne doğru eller bırakılarak oyunda başlangıç pozisyonuna geri dönlür. Oyun bu döngüyle devam eder. Oyunun ağırlama kısmı bittikten sonra ikinci kısım olan hızlanma bölümü başlar aynı şekilde müzikli olarak devam eder. Son bölümde ritim eşliğinde daha da hızlanarak son bulur. Geleneksel olarak zigoş (cigoş) bittikten sonra karşılama oyunu oynanmaktadır. Karşılama oyununu zigoştan ayıran özellik iki grubun koridorun

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

içine değil de yatay olarak sağa ve sola karşılıklı olarak gidip gelmesiyle başlamasıdır. Ardından oyun bir Rumeli ezgisi olan 'Kadriyem' adlı ezgiyle hızlanarak son bulur.

Seydiköy Kadın mübadil oyunları genellikle kız evinde yapılan kadın eğlencelerinde görünmektedir. Kadınlar, etkinliklerini ince sazlardan ve kadınlardan oluşan müzisyenlerle gerçekleştirir. Eğlencelerde genellikle; $(2+2+2+3)=9$ zamanlı Kadın oyunları $(3+2+2+2)=9$ zamanlı Kadın oyunları görülür. En yaygın icra edilen geleneksel kadın oyunları 'Sepetçioğlu' ve 'Meşeli' oyunlarıdır. Meşeli oyunu 9 zamanlı $(2+2+2+3)$ Oyun iki kişinin karşılıklı geçip elleri havada olmak suretiyle sağa sola gidip gelinerek yürü yürü yürü nokta, yürü yürü yürü nokta şeklinde sayılarak oynan bir oyundur. Sepetçioğlu oyunu 9 zamanlı $(3+2+2+2)$ Oyun iki kişinin karşılıklı geçip öne geri öneri birbirlerine doğru gidip gelinerek oynanan oyundur.

Romanlar, İzmir geleneksel dans ortamının vazgeçilmez müzisyenleridir. Hem zeybek oyunları hem de göçmen oyunları oynanan tüm bölgelerde profesyonel roman çalgıcılarından yararlanılmaktadır. İzmir romanları kendi geleneksel eğlencelerinde Zeybek oyunları ve hora, karşılama türü oyunları oynamanın yanı sıra geleneksel *göbek dansları* da yapmaktadırlar. 9 zamanlı ve 4 zamanlı olarak iki sınıfa ayırabileceğimiz bu dans türünde en ağırlıklı hareket bölgesi göbek ve kalçalardır. Kadın erkek beraber oynanan bu oyunların, erkekler tarafından daha ağır metronomda, kadınlar tarafından daha hızlı metronomda oynandığı gözlenmektedir.

İzmir dans etnolojisinin güçlü bir merkezidir. Halk oyunları yaşayan halk geleneğinin hala önemli bir parçasıdır. Tarihin değişik, farklı değişim zamanlarında var olan ve değişime uğrayan dans biçimleri ile hareket stillerinin işlevsel ve yapısal olarak hızlı bir değişime uğradığını açıkça görülür.

Sonuç

Dans, bireyin toplumdaki diğer bireylerle iletişimini sağlayan fiziksel ve sosyo-kültürel özellikler içeren önemli bir ifade yoludur. Bu bakış açısı çerçevesinde geleneksel dans; sosyal, tarihi ve çevresel faktörlerin, bireylerin fiziksel, psikolojik ve ruhsal özellikleriyle kenetlendiği kültürel bir 'kavram' olarak görülebilir.

Sosyal toplumların karmaşık örgütsel sistemlerinin tanımlanmasında, anlaşılmasında ve kavranmasında, müzik ve dans icraları önemli rol alır. Davranış bilimleri içerisinde çok önemli bir yeri olan, birey-birey, birey-toplum, toplum-toplum ilişkileri, iletişim sistematüğını hakkında anlamlı çıkarımlarda bulunmak için yerel dansların toplumsal bağlamına başvurulmaktadır. Geçmiş ile bugün bağlantısını sosyal açıdan tanımlayabilmek için, geleneksel dansların icra bağlamları ve biçimlerinin analizi, kültürel çözümlemeler yardımcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

Dansın biçimsel yapısı ve anlamsal yapısı birbiriyle kuvvetli bir dayanışma içerisinde. Dansın sosyo-kültürel bağlamı iyi olarak tanımlandığında, dansın biçimsel özellikleri ve taşıdığı sembolik anlamlar daha sağlıklı biçimde çözümlenebilir. Birey ve toplum arasındaki duygusal iletişimlerin çözümlenmesi, dansın sembolik bütüncül içeriğinde yatar.

Diasporik toplumlarda, mekânsal uzaklaşmayla anavatana olan özlem ve bağlılık çerçevesinde kültürel değişimin olduğu gözlenmektedir.

"Diasporik kimlikler çoğu zaman belirli bir anavatanla ilişkilendirilir. Ancak aidiyetin kurulan teritoryanın net bir biçimde tanımlandığı ve bu teritorya ile ilişkisinin niteliği ortaya konulmadığı sürece bu kimlik muğlak kalır. Bu muğlaklığın giderilmesi için kimliğe ilişkin referans gösterilen mekanların tanımlanması zorunlu hale gelir"(Ersoy, 2010: 13).

Lozan mübadillerinde diaspora kavramı, Yunanistan'a göç etmek zorunda kalan Rumlar için anavatandan ayrılmak şeklinde desteklenirken, Anadolu'ya gelen Türk toplumları için kültürlendikleri ve sonradan benimsedikleri vatandan ayrılarak ana vatana geri dönmek gibi ikilem yaratan bir karmaşık yapı olarak ortaya çıkmaktadır.

Geleneksel oyunlarını koruma bağlamında Türkler ve Yunanlılar arasında beklenti farklılıkları gözlenmektedir. Yunanistan'dan göç etmek zorunda kalan mübadiller bir yandan anayurtlarından zorla kopararak ait olmadıkları bir coğrafyaya gönderildikleri düşüncesini taşımaktadırlar. Bu nedenle Yunanistan'a yerleştirilen toplumların, yerleştikleri lokasyonda Anadolu'da yaşadıkları kültürel kimliklerini bu yeni coğrafyada yaşatma istekleri yoğun bir şekilde gözlenmektedir. Kendilerini 'Küçük Asya göçmeni' olarak tanımlayan bu toplumlar son derece iyi biçimde örgütlenmiş katılımı yüksek dernek faaliyetleriyle oyun kültürlerini mümkün olan en geleneksel formu ile diğer kuşaklara aktarmaya çalışmaktadırlar. Güncel durumlar nedeniyle değişim olması kaçınılmazdır. Örneğin; kadınların toplumda görünürlüğünün artması nedeniyle önceleri sadece erkekler tarafından oynanan Zeybekiko oyununun günümüzde neredeyse erkeklerden çok kadınlar tarafından oynandığı görülmektedir. Bu gibi değişimlere rağmen gündelik eğlencelerde, geleneksel törenlerde İzmirli göçmenler tarafından İzmir dans kültürü gelenek içerisinde yaşatılmaktadır. Yanısıra İonia dernekleri tarafından İzmir dansları genç kuşaklara öğretilmektedir. Ayrıca Küçük Asya (Mikra Asia) Enstitüsü gibi bilimsel kurumlar tarafından bu danslar akademik ortamda araştırılıp arşivlenmektedir.

Anadolu'ya gelen mübadiller arasında anavatana geri dönüş yaptıkları düşüncesi daha hâkimdir. Yine de Anavatanda karşılaştıkları baskın zeybek oyunlarına rağmen kültürel belleğinde yer alan, Yunanistan'da şekillendirdiği hora, karşılama, ve kasap oyunları repertuarı korumaya yönelik yoğun

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

çaba sarf ettikleri görülmektedir. İzmir'in geleneksel dans kültürü cumhuriyet öncesi Levantenler, Museviler, Rumlar ve Ermenilerden oluşan çok kültürlü yapısına bu gün baktığımızda, bu toplumların göç etmesi ya da nüfuslarının çok aza inmesi nedeniyle, oyunlarının İzmir geleneksel dans repertuarından silindiği söylenebilir. Günümüzde yine kozmopolitan bir şehir olan İzmir'de Türkiye'nin her yerinden göçmüş diğer halkların yerel dansları görülmektedir. Son elli yıl içerisinde ekonomik nedenlerle İzmir'e göçen bu toplumların geleneksel dans icraları dışarıda tutulduğunda, İzmir ve çevresinde, yerli toplumların icra ettiği Zeybek Oyunları, Balkan Türk toplumlarının oynadığı hora, karşılama oyunları ve Roman toplumlarının oynadığı göbek havaları, en yaygın görülen geleneksel oyun türleri olarak ilk üç sıra içerisinde yer alır.

Bütüncül bir yaklaşımla ele alındığında, dansın sosyo-iletişimsel ilişkinin kurulması ve devam ettirilmesi konusunda önemli bir işlev üstlendiği görülür. Sosyal, politik ve etnik açıdan farklı grupları kaynaştırma gücüne sahiptir. Birleştirici güç dans ile paylaşılan hem etnik hem evrensel dilin sadeliğinde yatar. Örneğin 21.06.2001 tarihinde Yunanistan ve Türkiye arasında yaşanan siyasi yumuşamanın göstergesi olarak devrin Yunanistan dışişleri Bakanı Yorgos Papandereu Zeybekiko oynayarak geleneksel dans aracılığıyla birlik, kardeşlik mesajını Türk halkına iletmıştır. Yine son yıllarda İzmir'de açılan Yunan halk oyunları kurslarının yoğun ilgi görmesinin nedeni, barış sembolü olarak görülen geleneksel dans aracılığıyla iki ülke halkları arasındaki tarihi birlikteliğin yeniden keşfedilmesi eğilimidir. Yapılan bu dans uygulamalarının genelinde, iki toplumunda kültürel belleğinin çakıştığı ortak özellikler taşıyan ve ortak duygular uyandıran, kültürel birliği sağlayan geleneksel dans ve müzik repertuarlarından yararlanılmaktadır.

İzmir toplumları için Lozan Mübadelesi olayı yeni bir kimlik yaratmıştır. *Mübadil kimliği* ile İzmir'den Volos'a yerleşen toplum için, nereden geldiklerine ilişkin bilgiler, kendilerinden sonraki kuşaklarda giderek belirsizleşirken, göç hikâyeleri ve yaşanan zorluklar daha da kuvvetlenerek toplum belleğinde yer etmiştir. Günümüzde Yunanistan'dan gelerek İzmir'e gelip yerleşen mübadillerde ise, özellikle de üçüncü ve son kuşakta *Mübadil* Kimliği giderek vurgulanan ve tanımlanmaya çabalanan dinamik bir yapı kazanmıştır.

Türk ve Yunan toplumları İzmir oyun kültürünü, köken olarak sorgulama gereği duymadan öz kültürleri olarak sahiplenmektedirler. Aralarında görülen kültürel farklılıkları, korunması ve savunulması gereken sosyal olgular olarak kabul etmektedirler. Olumlu anlamda bakıldığında, İzmirli Türk ve Yunan toplumları arasında gerçekleşen kültürel alışverişler, geleneksel oyunlarına çeşitlilikler katarak iki toplumunda kültürel hazinelerinin daha da zenginleştirmesine katkı sağlamıştır. Birey ya da toplumun kendini tanımlama şekli zamana, mekâna, deneyimlere, iç ve dış dinamiklere göre değişimler gösterebilir. Bu gün kültürel belleklerinde İzmir geleneksel danslarını barındıran toplumlar

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

için bu danslar, 'İzmirli' kültürel kimliği altında kendilerini ifade etmenin bir yolu olarak kullanılmaktadır.

Referanslar

- Akdeniz, Serap (2014). "Tahtacı Alevi Kültürel Belleğinin Aktarımında Müziğin Rolü", Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi (UHMAD) s 1-17
- Belli, Mihri (2006). *Türkiye-Yunanistan Nüfus Mübadelesi*. İstanbul: Belge Uluslararası.
- Bölükbaşı, Rıza Tefvîk (1900). Raks Hakkında. *Nevsal-i Afîyet Sehname-i Tıbbi*.
- Çine, Hamit (1977). Zeybek Oyunlarına Olumsuz Etki Yapan Metronom Tempo Değişiklikleri. *Türk Halk Oyunlarının Sabnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Öztekin Matbaası.
- Ersoy, İlhan (2010). *Kırım Tatar Ritüeli Tepreş Ekseninde Diaspora Kimlik ve Müzik*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Evliyaoğlu, Sait ve Baykurt, Şerif (1988). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: Ofset Repromat.
- Faruqi, Surreya. (1993). *Osmanlıda Kentler ve Kentliler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Giurcescu, Anca. (1994). "The Power and the Dance Symbol and its Socio-political Use", 17th. *Symposium of the Study Group on Ethnochoreology 1992 Proceedings*, K. Stasinopoulos Graphicarts, Athens.
- Güvenç, Bozkurt. (1991). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Evrim Matbaacılık.
- Novack, Cynthia. J. (1990) "Bedensel Devinim Kültürüdür", çev. Mutlu Öztürk, *Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru*. 59 : 93-109
- Özbilgin, Mehmet Öcal. (1995). "Türk Halk Oyunları Tür ve Biçim Sorunu", İzmir: EÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Özbilgin, Mehmet Öcal. (2009). Government Censorship and the Impact on Traditional Dance and Music Performance in Bergama Turkey. *First Symposium of ICTM Study Group for Music and Dance in Southern Europe*, Skopje.
- Prantsidis, Giannis (2004) *Dance in Hellenic Tradition and Teaching*: Aiginio publishing

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN & Antonios STAMOS

Royce, Anya Peterson. (1982). *Ethnic Identity: Strategies of Diversity*, Bloomington: Indiana University Press.

Skotes, Martin.(1998). Çeviri: Altuğ Yılmaz, *Etnisite, Kimlik ve Müzik*, Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru Dergisi (63): 123-149

Erhan ÖZDEMİR

ANADOLU'DAKİ TELLİ ÇALGILARDAN RUZBA'NIN YAPISAL ÖZELLİKLERİ VE ÇALIM TEKNİKLERİ

Erhan ÖZDEMİR¹
erhanozdmr0@gmail.com

Abstract

Playing Techniques and Structural Features of the Ruzba, a String Instrument in Anatolia

Ruzba is a cura-type string instrument with an axed-shaped bowl and mostly two groups of strings.

Ruzba is commonly played in Malatya, Kahramanmaraş, Sivas, Gaziantep and Adana by Kurdish and Turkmen Alevi. It has an important place in ayin-icem ceremonies of Alevi living in these regions. Ruzba is mostly accompanied by a large-sized, axed-shaped saz. This saz is mostly played by 'zakir's and 'dede's. Because of the shape of its bowl, it is also called an 'axed saz'. It can take different names, such as 'cura', 'cürre', 'ırzva', 'ravza', 'rıza', 'ruzba', 'hımza', 'karadüzün' depending on the region.

The study is also enriched by visual data, recorded tunes and different interpretations by different regional players of these tunes noted with symbols.

The object of this study is to present the structural characteristics, the place within the tradition and the techniques of performance of ruzba, using the methodology of ethnomusicology and organology. The importance of the study comes from the fact that it is the first extensive research on the folk music instrument called ruzba and that it will be a first step on a line of study.

Keywords: Baglama, Dede saz, Balta saz, Ruzba

¹ Okan Üniversitesi Konservatuvarı, Müzik Bölümü

Erhan ÖZDEMİR

Giriş

Toplular, yarattıkları kültür değerleriyle ve bu değerlerin geleceğe taşınmasıyla kendilerini var ederler. Yarattıkları bu kültürel değerlerin içerisinde müzik, en önemli unsurlardan biridir. Müzik alanının en somut verisi ise hiç kuşkusuz çalgılardır. Çalgı, insanlar tarafından müzik meydana getirmek amacı ile kurgulanan ve akustik özelliği, bulunduğu kültüre göre belirlenen/düzenlenen aletlere verilen genel bir isimdir. Anadolu'da birbirinden farklı kültür grupları olduğu gibi, bu kültürlerin kendine özgü müzikleri, bu müziklerin bünyesinde de özgün çalgılar bulunmaktadır. Toplular, bulundukları koşullara ve kendi ses kültürlerine uygun çalgılar üretmişlerdir. Üretilen bu çalgılar, kullanıldığı müzik kültürüne, boyutuna, tel sayısına, icra biçimine, icra edildiği mekâna/yere ve etnisiteye göre farklı isimler alırlar.

Biz bu çalışmamızda, Anadolu'da, Bağlama ailesi² içerisinde yer alan, 'cura tipli', 'iki grup telli', tekne formu genellikle 'balta' biçiminde olan, çoğunlukla Erzurum-Muş-Adana üçgeni arasında kalan yörelerde yaşayan Türkmen ve Kürt Alevî toplulukları arasında icra edilen bir halk çalgısının, yapısal özelliklerini, gelenek içerisindeki yerini ve çalım tekniklerini ele almaya/irdelemeye çalışacağız. Bununla birlikte Malatya'nın Akçadağ ve Arguvan ilçelerinde yapmış olduğumuz alan araştırmalarında tespit ettiğimiz 'cura tipli' ve 'iki grup telli' çalgı üzerinden örnekler sunacağız.

Cura tipli, iki grup telli ve tekne formu genellikle balta şeklinde olan bu çalgı, yukarıda belirttiğimiz bölgelerde yaşayan Türkmen toplulukları arasında 'ırızva', 'cura', 'rıızva', 'ravza', 'karadüzen'; Kürt Alevî toplulukları arasında ise 'ruzba', 'hımza', 'cürre', 'üç telli' ve 'karadüzen' gibi farklı isimlerle adlandırılmaktadır. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, aynı yapısal özelliklere sahip olmasına rağmen bu kadar farklı isimle karşımıza çıkan bu halk çalgısının genel olarak hangi isimle adlandırılması gerektiği önemli bir terminoloji sorunudur. Burada halk kültürünün kavramsallaştırılması sorunsalı karşımıza çıkmaktadır. Bir halk kültürü ürününün tanımlanabilmesi için onu, bir terim ile ifade etmek gerekir ve bu terim, bulunduğu yöresel kültürün bağlamı içerisinde ele alınmalıdır.

Çalgılar, benimsendikleri toplumlarla şekillenir ve anılırlar. Çalışma konumuz olan cura tipli ve iki grup telli halk çalgısı, Kahramanmaraş, Malatya, Gaziantep, Sivas gibi şehirlerde yaşayan bazı Alevî toplulukları tarafından icra edilse de, Anadolu'da daha çok merkezi Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesinin Kantarma köyünde bulunan Sinemilli³ Aşireti'ne/Ocağı'na mensup Alevî dedeleri ile

² 'Bağlama Ailesi' tâbiri, günümüzde özellikle şehir muhitinde, boyut olarak küçükten büyüğe doğru cura, bağlama, tanbura ve divan adıyla bilinen çalgılara verilen genel bir isimdir.

³Sinemilli, hem bir Alevî (pir-dede) ocağının, hem de aşiretin ismidir. Rivayetlerde Sinemilli Ocağı'nın Soyu, 5. İmam Muhammed Bakır'a dayanmaktadır. Sinemilliler etnisite bakımından Kürt olup; anadilleri Kürtçe olmak kaydıyla Farsça ve Türkçe dillerini kullanmaktadırlar.

Erhan ÖZDEMİR

bütünleşmiş bir saz olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemilli dedeleri ve onların talipleri arasında, ‘cura tipli’, ‘iki grup telli’ ve teknesi genellikle ‘balta’ formunda olan çalgı, ‘Ruzba’ ismiyle adlandırılmaktadır. Biz çalışmamızda, tüm yörelerde ortak bir ismi bulunmayan bu çalgı için, en yoğun icra edildiği Kahramanmaraş bölgesindeki ismi olan ‘Ruzba’ adını kullanacağız. Esasında, bir halk çalgısı, bulunduğu yörenin dışındaki başka topluluklara tanıtılırken/anlatılırken yöresel terminolojiyi rezerv tutmak kaydıyla, sazın yapısal özelliklerine bağlı olarak bir isimlendirmeye veya tarife gitmek yararlıdır. Fakat bununla ilgili karşımıza bazı sorunlar çıkmaktadır ki onları da şu şekilde sıralayabiliriz;

- 1) Bazı yörelerde tekne formu balta şeklinde olan ‘ruzba’nın başka bir yörede ise balta şeklinde olmadığı tespit edilmiştir. Bundan ötürü bu çalgıya verilen ‘balta tekne’ adlandırması yetersiz kalmaktadır.
- 2) Bazı yörelerde bu çalgı için ‘üç telli’ denilmektedir. Fakat yukarıda da belirttiğimiz gibi iki grup telli olan bu çalgıda, alt sırada iki tel, üst sırada ise bir tel bulunmaktadır. Alt iki tel aynı frekansa göre akortlanmaktadır. Bu yüzden bu çalgıya ‘üç telli’ isimlendirilmesinin de yetersiz olabileceği kanısındayız.
- 3) Malatya ve Kahramanmaraş yörelerinde yapmış olduğumuz derlemelerde yöre icracısına ‘Dede bu saz iki telli değil mi?’ sorusunu sorduğumuzda ise *‘hayır gurbanım, bak üç tane teli var’* demektedir. Böylelikle ‘iki telli’ terimi de yetersiz kalmaktadır.

Peki, bizim neden bu çalgı için ‘Ruzba’ ismini kullandığımız sorusu sorulacak olursa:

- Ruzba, yazılı kaynaklarda (Gazimihâl, 1975: 88-154; Demirsipahi, 1975: 176; Çelebi, 2006:344-345; Yalın, 1940: 29-30; Bartok, 1941: 177; Duygulu, 2014: 245-372) ‘ravza’, ‘ırızva’, ‘rıvva’ ve ‘ruzba’ gibi adlandırmalarla bir çalgı ismi olarak geçmektedir.
- Bağlamada kullanılan düzenler içerisinde; ‘ruzba’, ‘ırızva’, ‘cura’, ‘dede sazı’, ‘pençe’ ve ‘şih’ düzeni olarak adlandırılan bir düzen ismine rastlamaktayız (Duygulu, 2014: 70-372; Demirsipahi, 1975: 181).

Yukarıda belirttiğimiz sebeplerden ötürü ‘Ruzba’ ismini genel bir terim olarak kullanmakta sakınca görmüyoruz.

Tarihsel Arka Plan

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi yazılı kaynaklarda (Gazimihâl, 1975: 88-154; Çelebi, 2006:344-345; Yalın, 1940: 29-30; Duygulu, 2014: 245-372)⁴ ‘ravza’, ‘ırızva’ adıyla anılan bir çalgıdan sıklıkla söz

⁴ Bu konuda ayrıca Bkz. (Bartok, 1991: 177; Demirsipahi, 1975: Korkmaz, 1993: 298)

Erhan ÖZDEMİR

edilmektedir. Evliya Çelebi, Seyahatnamesi'nin birinci cildinde müzik aletlerini sıralarken, ikinci sırada 'ravza' adlı bir çalgıdan bahseder:

“Sazendegân-ı ravzacıyân: Nefer bî-hisâb, mü'ellifi Arabgîrlî Şükrullâh Beğ'dir, karîbü'l-ahd te'lif olmuştur. Bu dahi tel sâzı ve beş târlı ve çârtâ gibi perdelidir. Ammâ levendâne sâzdır. Üstâd-ı kâmilî Yeğen Alî Ağa ve Toykun Ömer Ağa. Ve Celeb Alî Cüce tilmîz-i Hânende Dervîş Ömer'dir. Bunlar dahi fenlerinde mâhir kimselerdir.” (Çelebi, 2006: 344)

Çelebi'nin, 'ravza' hakkında vermiş olduğu bilgi, teknik açıdan 'ruzba'yı tanımlamakta yetersizdir. Ancak günümüzdeki 'ruzba', 'ırızva', 'hımza' diye adlandırılan çalgı ile isim benzerliğinin olması ve sazın mucidinin Arapgirli olması, bizce önemli bir ipucu niteliğindedir. Çünkü Malatya'nın Arguvan ilçesinde yapmış olduğumuz araştırmalarda, o bölgedeki eski dede sazlarının, Arapgir'e yakın Sinemil Köyü'nde yaşayan Mustafa Dede ve ailesi tarafından yapıldığını tespit etmiştik.

Yukarıda, cura tipli, iki grup telli ve teknesi balta formunda olan çalgıya 'karadüzen' isminin de verildiğini belirtmiştik. Çelebi ise, 'karadüzen'i, 'ravza'dan farklı bir saz olarak tanımlamaktadır:

“Sazendegân-i karadüzenciyan.- Neferât 50, mü'ellifi Şehzâde Bâyezîd'in Kuduz Ferhâdı.. Süleyman Hân havfından Şehzâde Bâyezîd ile Acem'e fîrâr edüp diyar-i gurbetdir deyü tanbûra şekilli karadüzenî İsfehân'da Ferhâd peydâ edüp üç kirişli, sürâhi gevdeli ve perdeli garip bir sazdır. Ekseriyyâ pabuççu bekârlarına mahsustur.” (Çelebi, 2006: 345)

Çelebi'nin, 'karadüzen' adlı sazı üç telli olarak tanıtmayı, üzerinde durulması gereken önemli bir husustur. Sazın akort sistemi hakkında bilgi vermediği için bu tellerin iki grupta mı yoksa üç grupta mı toplandığını bilemiyoruz. Malatya- Akçadağ'da ve Arguvan'da yapmış olduğumuz alan araştırmalarında, icracılar tarafından yukarıda da belirttiğimiz gibi 'ruzba'nın üç telli olduğu söylenmektedir. Bu saza altta iki, üstte bir teli olduğu için 'üç telli' denmektedir. Hâlbuki altta bulunan iki tel aynı sese (ünison) göre ayarlanmaktadır ve ezgi, bu iki tele aynı anda basılarak çalınmaktadır. Bu yüzden alt iki telin, bir grup tel olarak düşünülmesi gerektiği kanısındayız. Ama yöre icracıları, sazın üzerindeki tel sayısına göre de isim vermektedir. Çelebi, Seyahatnâme'sinde büyük ihtimalle bu tel sayısını yöreden duyduğu gibi kaynağa almıştır. Bu tel sayısını belirtme karmaşası, Çelebi'de olduğu gibi daha sonraki kaynaklarda da sürmüştür. Hatta bu durum günümüzde de devam etmektedir.

'Ruzba', kimi kaynaklarda 'ırızva' olarak da geçmektedir (Yalgın, 1940: 29-30). Yalgın 'ırızva' hakkında şu tespitlerde bulunmaktadır:

Erhan ÖZDEMİR

“İrızva dört burmalı, üç tellidir. Üst tele baş tel, ikinci tele orta tel, alt tele sarı tel denir. Burmaların bir tanesi kullanılmaz. İrızvanın ikinci adı KARADÜZEN’dir. İrızvalar ikiye bölünür. Bunların farkları sadece birinin diğerinden küçük olmasından ibarettir. Büyük İrızvalara BAZ, küçüklerine CURA adı verilir.

Sazın çivi yataklarından çanağına kadar olan yerine KOL, çağur’da TARAK adını alan yerine EŞEK, göğsüne DÖŞ, tellerin bağlandığı son kertiklere TELDAMAĞI, teknesine KASNAK adı verilir.

İrızvaların perde adedi on üçtür. Cura ırızvalar arasında perdelerin genişlikleri biraz daralmakla yine on üç üzerindedir. Bunların arasında modern bir şekil olarak şehirlerde çalınanlarında altı tel varsa da hakiki karadüzen bunlar değildir... Cenubî Anadolu’da şimdiye kadar adı geçen sazların çağurdan madasında mızrap kullanılmaz. Hepside tıpkı KİTERA gibi şehâdet parmağı ile çalınır” (Yalın, 1940: 29-30).

Yalın, kitabında, ırızvanın üç telli bir çalgı olduğunu belirtmektedir. Daha önce de vurguladığımız gibi Çelebi’de görülen tel sayısını belirtmeme durumu, Yalın’da da görülmektedir. Hâliyle bu da karmaşık bir durum yaratmaktadır. İrızvanın ikinci adının ‘karadüzen’ olması da önemli bir ayrıntıdır. Çünkü Arguvan Ermişli Köyü dedesi Apdullah Bakır, elinde bulunan büyük boy ve cura balta sazların her ikisine de ‘karadüzen’ demektedir. Yalın, ırızvanın perde sayısını on üç olarak belirtmektedir. Akçadağ Kürecik’te görüşme yaptığımız Ahmet Bulut (Hemedê Tapış)’un elinde bulunan ‘ruzba’nın da perde sayısı on üçtür. Fakat bu perde sayısı, tüm ruzbaların perde sayısının on üç olduğunu göstermemektedir. Zira Arguvan’da görüşme yaptığımız Apdullah dedenin elinde bulunan ‘ruzba’, on bir perdeye sahiptir. Alan araştırmaları sırasında tespit ettiğimiz perde bilgileri aşağıda ‘perde’ başlığa altında verilmektedir.

Türk sazlarının kökeni ve yapısı hakkında organolojik incelemeler yapmış olan Mahmut Râgıp Gâzimişâl’in, ırızva ile ilgili görüşleri şöyledir:

“Güney Anadolu’da hâlâ İrızva denilen, uzun saplı ve mızraplı bir nevî halk sazı kullanılıyor. (R) veya (L) sesiyle başlayan kelimelere (İ) katmak halk dilinde âdet olduğu için kelimenin esas bünyesi rızva veya rize idi demektir. Öte yandan Evliya Çelebi Ravza⁵ adıyla Arapkir’de icâdedilmiş bir nevî sazdan bahis açmıştır. Seyyahımız her halde kendi zamanında şayi bir bilgi veya rivayete dayanarak konuşmuştu. Fakat, İngiliz müsteşriki Dr. Farmer bu sazın da mutlaka Asya’dan gelmeliğini düşünmeyi tercih ederek Ravza kelimesini Roda okuyor, ve

⁵Gâzimişâl burada dipnot vermiştir. “Rı, vav, dat ve he harfleriyle yazılan bağçe mânâsına Ravza kelimesinin imlâsındadır”

Erhan ÖZDEMİR

Arap harflerinde (rı, vav, dal, he) imlasıyla yazılan farisî rode (kiriş anlamına) kelimesiyle onu bir sayıyor Dr. Farmer rızva adlı bir sazın Güney Anadolu'da hâlâ kullanıldığını bilmediği için bu Rızva sazıyla kadim Arapkir bağlaması arasında aynılık görmeyi bittabi düşünememiştir. Kanaatimce şimdiki ırızva, eski Arapkir sazından bozmadır. Eskisinin adını rızva okumak ve kelimeye bir metatezis arızası vuku bulup sonra da başına i katıldığına inanmak hiç de yanlış değildir.

Antepli Asım Efendi, bu Güney Anadolu sazını memleketinden tanıyordu. Burhânı Kaatı tercümesine sazın adını katarken başına (i) seslisini getirmeden yazmaya dikkat etmiştir. Seta. – üç telli tanburdur ki, Karadüzen ve Rizve dedikleridir diyor...” (Gazimihâl, 1953:692)

Gazimihâl, ırızvayı uzun saplı ve mızraplı bir saz olarak tanıtmaktadır. Hâlbuki yapmış olduğumuz alan araştırmalarında ruzba, genellikle el ile icra edilen bir çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda, Çelebi'nin Seyahatname'sinde yer alan 'ravza' ile de aynı saz olduğunu belirtmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Çelebi, 'ravza' hakkında, günümüzdeki 'ruzba' ile karşılaştırma yapabileceğimiz kadar kapsamlı bir bilgi vermemeliydi. Bu sebepten dolayı Gazimihâl'in vermiş olduğu bilgiler daha derin tahlillere muhtaçtır.

Organolojik açıdan bakıldığında bu türden isim benzerlikleri üzerinden kesin kanaat bildirmek hayli zor ise de, 'ırızva' ile 'ruzba' arasında bir yakınlık/benzerlik bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Zira Gazimihâl'in de belirttiği gibi, Türkçede 'r' sesi kelimenin başında kullanılmadığından, Güney Türkmenlerinin bu çalgıya, başına 'ı' harfi getirerek 'ırızva' ismini vermiş olma ihtimalleri yüksek görülmektedir. Ancak 'ruzba' ile 'ravza' arasındaki ilişki derin etimolojik tahlillere muhtaç bir konudur.

ırızva ile ilgili hem bilimsel hem de yapmış olduğumuz alan araştırmalarında tespit ettiğimiz sazın gerçeğine en uygun şekliyle tanım yapılan yazılı kaynak ise Melih Duygulu'nun *Türk Halk Müziği Sözlüğü*'dür:

“ırızva: Bağlama tipli telli çalgı. Daha çok Güneydoğu Anadolu'da ve Doğu Anadolu'nun bazı kesimlerinde kullanılan bu çalgı tipi günümüzde yok olmak üzeredir. Kelimenin “ravza”, “rızva”, “ruzba” (*Evlîya Çelebi Seyahatnâmesi*'nde) gibi kullanımları varsa da yaygın olanı “ruzba”dır. Türkmenler arasında, yerel dil özelliklerine bağlı olarak kelimenin başında “r” harfi kullanılmadığından “rızva” adı “ırızva” biçiminde seslendirilir. İki grup telli olan iki, üç ve dört telli; üç grup telli olanları üç-altı telli olabilir. Çukurova'da Türkmen aşîretleri arasında çalınan ırızvaya “karadüzen” de denir. ırızva bazı yörelerde (Çukurova gibi) tezene ile çalınıyorsa da çoğunlukla elle (şelpe) çalınmaktadır. Muş-Adana arasında kalan geniş

Erhan ÖZDEMİR

koridorda daha çok Alevîler'in kullandıkları "dede sazı", "balta saz" adlı çalgıların eski adının "ruzba/ırızva" olduğu rivayet edilmektedir. Bu konu hâlâ açıklığa kavuşturulmuş değildir. Bazı yerel kaynaklar, "*Dede sazının küçüğüne ruzba denirdi eskiden,*" gibi ifadeler kullanırlar ancak bu bilgiler de net değildir." (Duygulu, 2014:245)

Ruzba, Güneydoğu Anadolu'da ve Doğu Anadolu'nun bazı kesimlerinde yaşayan Kürt ve Türkmen Alevîler arasında yaygın olarak icra edilmektedir. Bu bölgelerde yaşayan Alevîlerin 'âyin-i cem' adı verdikleri törenlerde, 'ruzba'nın önemli bir yeri vardır. Bu mistik Alevî törenlerinde çoğu zaman büyük boy balta saz (karadüzen) ile birlikte icra edilir. Bu saz çoğunlukla zâkir ve dedeler tarafından çalınmaktadır. Ama zâkirlik ve dedelik gibi görevleri olmayan halk tarafından da icra edildiğini biliyoruz. Malatya'nın Akçadağ ilçesine bağlı, yoğun olarak Kürt Alevî toplumunun yaşadığı Kürecik nahiyesinde yapmış olduğumuz araştırmalarda, Hemede Tapış, Haydar Alkaş ve Ahmet Tekdemir gibi yöre icracılarının düğünlerde, aile toplantılarında ve günlük yaşamlarında 'ruzba' ile Kürtçe sözlü eserler (kilam, şîn) söyledikleri tespitlerimiz arasındadır. Ayrıca bu icracıların 'zâkirlik' ve 'dedelik' gibi görevlerinin olmadığını bilmekteyiz.

Arguvan'ın Emirler Köyü'nde yapmış olduğumuz bir derlemede (06.7.2014) ise bu çalgının Alevî inancının kutsallarından olduğunu tespit etmiştik. Emirler Köyü'nde 'Ruzba', yalnız başına icra edilmekten ziyade, genellikle kendinden daha büyük boyuttaolan üç grup telli (alt tel iki, orta tel bir, üst tel iki) ve bağlama düzeninde icra edilen 'karadüzen' ile beraber kullanılmaktadır. İki sazın birlikteliğiyle ortaya çıkan mistik müzikâl nitelik, Emirler Köyü'nehas bir üslûp meydana getirmiştir.

Erhan ÖZDEMİR

Ruzbanın Yapısal Özellikleri



Şekil 1. Hüseyin Orhan Dede'ye ait cura balta saz (ruzba)

Kısımları

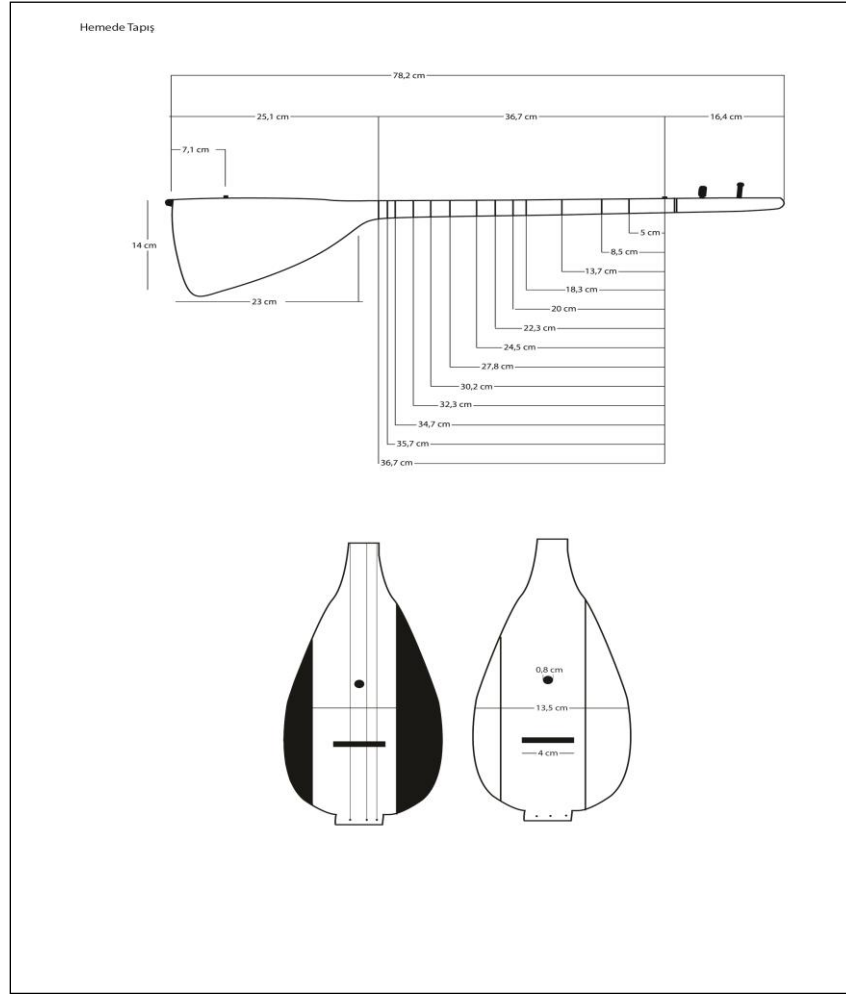
'Ruzba'nın kısımları, icracıya ve bölgeye göre farklılık göstermektedir. Yaptığımız incelemelerde Ahmet Bulut, 'ruzba'nın sapına, 'kuyruk'; alt eşik ve orta eşige, 'karık' (harrek); göğüs veya kapak bölümüne, 'kasnak'; teknesine ise 'çanak' demektedir. Bir de teknenin içerisinde bulunan ve tekneyi salladıkça ses çıkaran boncuğa benzer maddeye 'kuşna' adını vermektedir. 'Ruzba'nın, altta iki, üstte ise bir teli bulunmaktadır. Apdullah Bakır Dede ise, 'ruzba'nın teknesine 'kazan', eşiklerine de 'harenk' demektedir. Teknenin içerisinde bulunan ve tekneyi salladıkça ses çıkaran boncuğa benzer maddeye ise 'onu boşver gurbanım' diyerek kutsal bir şey olduğunu îma etmiştir. Üç telli 'ruzbawnın ise, altta iki, üstte bir tel bulunmaktadır.

Boy

Ruzbayla ilgili olarak herhangi bir ölçü vermek zordur. Zira Kahramanmaraş-Elbistan'da cura tipli bir çalgı iken; Gaziantep'te, Malatya'da gövdesi 30-35 cm uzunluğunda telli bir çalgı olarak karşımıza çıkar.

Günümüzde, Malatya bölgesinde tespit ettiğimiz 'ruzba' ise genellikle tekne boyu 25-30 cm, sap boyu 50-80 cm arasında değişen cura tipli bir çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırmalarımız sırasında tespit ettiğimiz sazların ölçüleri aşağıda gösterilmektedir.

Erhan ÖZDEMİR



Şekil 2. Ahmet Bulut'a ait Ruzba ölçüleri

Yapım Malzemesi

Ruzba, bir halk sazı olduğu için yapımcıları da her zaman yöresel insanlar olmuştur. Yerel yapımcılar, kendi imkânlarına göre geliştirdikleri bir üretim sistemini sürdürmüşlerdir. Halk çalgılarının yapım malzemeleri, bulundukları bölgede yetişen ağaçlara göre değişiklik göstermektedir. Ruzba da, genellikle dut ağacı olmak kaydıyla 'kestane', 'iğde' ve 'gürgen' gibi farklı ağaçlarla yapılmış olarak karşımıza çıkmaktadır. Malatya bölgesinde bulunan 'ruzba'ların yapım malzemeleri genellikle:

Tekne: Dut veya iğde ağacından

Sap: Ardiç, gürgen ağacından

Göğüs: Beyaz çam veya ardiç ağacından

Burgu: Ardiç ağacından oluşmaktadır.

Erhan ÖZDEMİR

Formu

'Ruzba'nın en önemli özelliği, genellikle teknesinin baltaya benzer bir görünümüne sahip olmasıdır. Tekne yapısından dolayı 'balta saz, balta tekne, balta ağızlı' gibi adlandırmalarla da karşımıza çıkmaktadır. Balta teknenin ilk ne zaman ve ne için yapıldığı konusunda saz yapımcıları ve yerel icracılar tarafından çeşitli görüşler öne sürülmektedir. Oyularak yapılan balta sazın gövdesinin bu formda yapılmasının nedenleri muhtelifdir: Bu görüşlerden biri, yere bağdaş kurup oturarak saz çalarken, balta formunda olan teknenin kucakta rahatça tutulabilmesidir; bir diğeri ise köy yerinde fazla ağaç bulunmadığı için ağaç kütüğünün dört parçaya bölünerek daha fazla bağlama elde edilmesidir. Fakat bu konuda hâlâ kesin bir bilgi olmadığı gibi ortak bir kanaate de varılamamıştır.

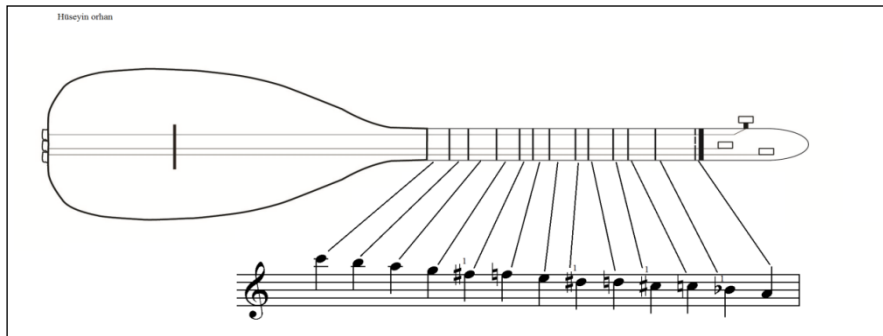


Şekil 3. Ruzba Tekne Formu

Perdeleri

Anadolu'da tespit ettiğimiz 'ruzba'ların perde sayısı, on bir, on iki ve on üç arasında değişmektedir. Perde sayısının on iki oluşu, on iki imamlarla ilişkilendirilmektedir. On bir perdeli olan çalgıda da on iki imamlara bağlanmakta; fakat eksik olan bir perde için, 'O Mehdi; sır perdesidir' denmektedir. Aşağıda 'ruzba'nın perde sistemini gösteren bazı örnekler yer almaktadır.

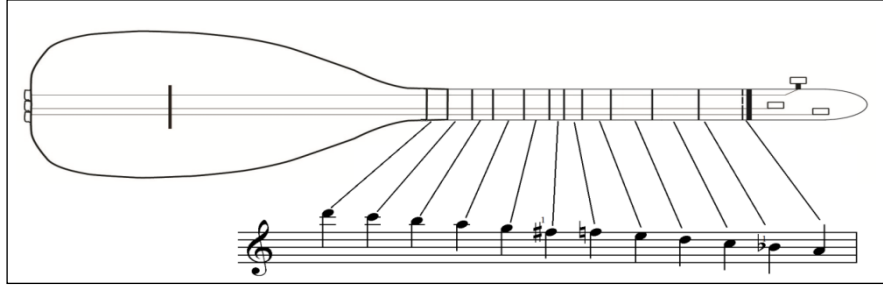
Apdullah Bakır Dede'nin on bir perdeli cura balta sazı(ruzba)nın perdelerine karşılık gelen sesler aşağıda gösterilmektedir:



Şekil 4. On bir perdeli ruzbanın perdelerine karşılık gelen sesler

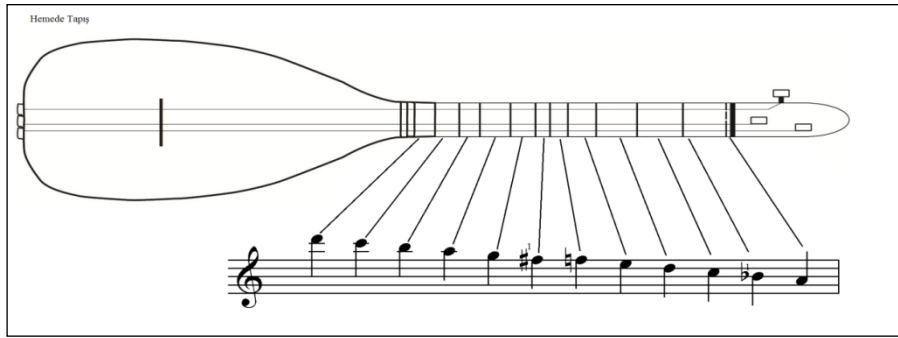
Erhan ÖZDEMİR

Hüseyin Orhan Dede'nin on iki perdeli cura balta sazı (ruzba)'nın, perdelerine karşılık gelen sesler aşağıda gösterilmektedir:



Şekil 5. On iki perdeli ruzbanın perdelerine karşılık gelen sesler

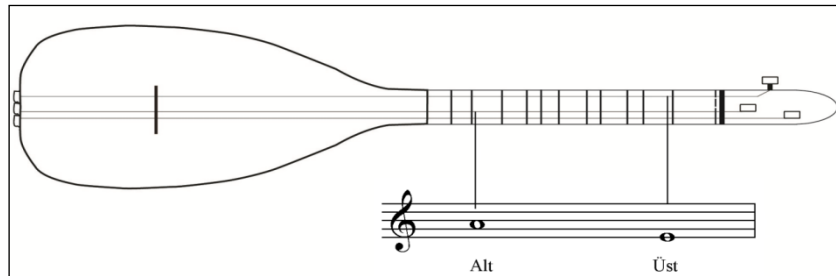
Ahmet Bulut'un on üç perdeli cura balta sazı (ruzba)'nın, perdelerine karşılık gelen sesler aşağıda gösterilmektedir. İcracıda bulunan 'ruzba'nın son iki perdesi, göğüs kısmına yakın olduğu için ses işlevi görmemektedir ve bu sebeple kullanılmamaktadır.



Şekil 6. On üç perdeli ruzbanın perdelerine karşılık gelen sesler

Tellerin Sayısı, Grubu ve Akordu

Ruzba, genellikle iki grup tellidir. Fakat bazen altta iki, üstte bir; bazen ise altta ve üstte tek tel olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırmalarımız sırasında incelediğimiz 'ruzba'larda genellikle altta iki üstte tek tel bulunmaktadır. Akort sistemi, la eksenli düşünüldüğünde, üst tel çoğunlukla 'mi', bazen de 're' seslerine akortlanır.



Şekil 7. Ruzba düzeni

Erhan ÖZDEMİR

Ruzbanın Yöresel İcra Teknikleri

Ruzba daha önce de belirttiğimiz gibi tezene kullanmadan yalnızca el ile icra edilen bir sazdır. Malatya ve Kahramanmaraş yörelerinde el ile icra tekniğine genel olarak 'pençe' adı verilmektedir. Bu teknik, her iki elin koordinasyonu ile gerçekleştirilmektedir. İcra edilen ezginin yapısına, seyrine ve ritmik özelliklerine göre bazen sağ el, bazen de sol el daha işlevsel olabilmektedir.

Ruzbada, ezgi genellikle alt telde icra edilmektedir. Üst tel ise, genellikle alt telde icra edilen ezgiye, ikili, üçlü, dörtlü ve beşli aralıklarla pedal ses görevi görerek eşlik etmektedir.

Pençe ile İcra Teknikleri/Elin Pozisyonları

Malatya'da icra edilen 'ruzba'nın sağ el hareketleri, genellikle sazın sap ile tekne birleşimine çok yakın yerden, 'bütün tellere vurma' veya 'telleri tek tek çekme' olarak iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Yaptığımız araştırmalarda, sap üzerine parmak vurarak ses elde etme tekniğine rastlanılmamaktadır. Ruzbada uygulanan bütün tellere vurma tekniği, sağ elin aşağı ve yukarı doğru hareket etmesiyle gerçekleştirilmektedir.



Şekil 8. Ahmet Bulut'un ruzba tutuş şekli

Yöredeki çalım tekniklerini çeşitli sembollerle gösterdiğimiz tablo aşağıdadır. Bu tablodaki semboller, yöresel çalımları orijinal biçimiyle aktarabilmek için, bizim tarafımızdan ortaya konmuştur:

Erhan ÖZDEMİR

0	Boş tel
①	Alt (ince) tel
②	Üst (kalın) tel
1	Sol el işaret parmağı
2	Sol el orta parmağı
3	Sol el yüzük parmağı
4	Sol el serçe parmağı
5	Sol el baş parmağı
▼	Sol el ile parmak vurma
▲	Sol el ile parmak çekme
b	Sağ el başparmak
i	Sağ el işaret parmak
o	Sağ el orta parmak
y	Sağ el yüzük parmak
s	Sağ el serçe parmak
↓s-i	Başparmak hariç, serçe parmaktan başlamak koşuluyla dört parmağın (serçe, yüzük, orta ve işaret) tellere aşağı yönde vurması
↓y-i	Başparmak hariç, yüzük parmağından başlamak koşuluyla üç parmağın (yüzük, orta ve serçe) tellere aşağı yönde vurması
↓o-i	Başparmak hariç, orta parmaktan başlamak koşuluyla iki parmağın (orta ve işaret) tellere aşağı yönde vurması

Erhan ÖZDEMİR

↓ i	Sadece işaret parmağının aşağı yönde vurulması
↑ b	Başparmağın yukarı doğru tellere vurulması
↑ i	İşaret parmağının yukarı doğru tellere vurulması
↑ b	Başparmağın yukarı doğru alt ve üst teli sıyrarak ses çıkarması
↑ i	İşaret parmağının yukarı doğru alt ve üst teli sıyrarak ses çıkarması
▲ i	İşaret parmağının alt teli yukarı doğru çekmesiyle ses çıkarması

Malatya'nın Arguvan ilçesinin Emirler Köyü'nde yaşayan Apdullah Bakır'da dikkatimizi çeken başka bir çalma tekniği vardır. Bu teknik, icracının sağ el başparmağını ve işaret parmağını sırasıyla telleri yukarı doğru sıyrarak, hemen ardından serçe parmağın başparmağından başlayarak diğer üç parmak (yüzük, orta, işaret) ile aşağı doğru bütün tellere vurarak ses elde etmesiyle oluşur. Bu çalım tekniği Emirler Köyü'nde yöresel bir kimlik kazanmıştır.

Erzincan-Muş-Adana koridorunda belirli bölgelerde yaygın olan 'ruzba', hemen hemen aynı teknikle icra edilmektedir. Fakat çalım teknikleri bireysel veya yöresel olabilmektedir. Bazı topluluklar, aynı etnisiteye/kültüre ait olmakla birlikte, kendine özgü çalım teknikleriyle farklılık yaratmıştır. Bunun da en tipik örneği Sinemil dedeleridir. Ama bireyleri yabana atmamak gerekir. Bazı yöre icracıları bireysel çalım teknikleriyle kişisel bir üslûp geliştirmişlerdir. Sinemilliler içerisinde, bu üslûp karakterini muhafaza etmek kaydıyla, kendi kişisel tavırlarını ortaya koyabilen icracılar bulunmaktadır. Büyük Tacim (Tacim Soysüren), Küçük Tacim (Tacim Soysüren) ve Mehmet Mustafa Topal dede gibi zâkirler buna iyi bir örnektir.

Ayrıca 'ruzba', günümüz popüler icracıları arasında 'Nesimi sazı', akort biçimi ise 'Nesimi düzeni' olarak bilinmektedir. 'Nesimi sazı' ve 'Nesimi düzeni' adlandırması halk ozanı Nesimi Çimen'e atfedilmektedir. Nesimi Çimen, yaşamının belirli dönemlerini Kayseri/Sarız ve Kahramanmaraş/Sevdiilli bölgelerinde geçirmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi 'ruzba' Kahramanmaraş ve Kayseri bölgelerinde yaşayan Türkmen ve Kürt Alevîler arasında yaygın olarak icra edilen bir çalgıdır. Malatya Arguvan/Emirler Köyü'nde, Apdullah Bakır ile yapmış olduğumuz görüşmede ise, 'Nesimi sazı' isimlendirmesinin, 17. Yüzyılda yaşamış ve Alevî toplulukları arasında yedi ulu ozanlardan biri olarak kabul edilen Kul Nesîmî'ye atfedildiğini görmekteyiz.

Sonuç

Anadolu'daki Telli Çalgılardan Ruzbanın Yapısal Özellikleri ve Çalım Teknikleri' isimli bu çalışmada, 'ruzba' adlı çalgının yapısal özellikleri ile icra teknikleri, Malatya varyantı üzerinden incelenmiştir.

Erhan ÖZDEMİR

Aynı zamanda organolojinin özel yöntem ve tekniklerinden yararlanılarak, bir durum tespiti yapılmaktadır.

Halk çalgıları üzerine yapılan alan araştırmalarında, yöresel terminoloji büyük önem arz etmektedir. Yapmış olduğumuz bu çalışmada da yöresel terminoloji dışına çıkılmamaya gayret edilmiştir. Çalgı için yöresel olarak ifade edilen farklı adlandırmaların her biri teker teker incelenerek analiz edilmiş ve bu çalgı için en eski isimlendirmelerden biri olan 'ruzba' adının kullanılması uygun görülmüştür. Ayrıca çalgılar hakkında tespit ettiğimiz yazılı kaynaklar taranmış ve bu kaynaklarda yer alan 'ruzba', 'ırızva', 'karadüzen', 'ravza' adlı çalgıların, günümüzde tespit ettiğimiz 'ruzba' ile ortak ve farklı yanları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Ruzbanın, yapısal olarak hemen hemen her yörede aynı özelliklere sahip olmasına rağmen, 'cürre', 'üç telli', 'hımza', 'karadüzen' gibi farklı isimlerle karşımıza çıktığı ve özellikle Kayseri (Sarız), Maraş (Elbistan), Malatya (Akçadağ, Arguvan, Arapgir) ve Sivas (Kangal, Zara, İmranlı) illerinde yaşayan Kürt ve Türkmen Alevîler arasında yaygın olarak icra edildiği tespitlerimiz arasındadır.

Alan araştırmalarımız sonucunda görmekteyiz ki ruzba, daha çok yerelde icra edilen bir halk sazıdır. Yöre icracılarının da, kendi bölgesinin tavrını yaşattığı görülmektedir. Bölgede yapılan ve adına 'âyin-i cem' adı verilen mistik Alevî törenlerinde, büyük bir önem arz etmekte ve çoğu zaman büyük boy balta saz ile beraber icra edilmektedir. Kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde, Malatya bölgesinde 'ruzba' adlı çalgının yapımcılarının genellikle vefat ettiği; yaşayanların ise yaşlı olmalarından dolayı artık saz yapmayı bıraktıkları tespit edilmiştir.

Anadolu'da, halk sazları üzerine yapılan organolojik ve etnomüzikolojik çalışmaların hayli kısıtlı olmasının da etkisiyle, kendine özgü nitelikleri bünyesinde barındıran 'ruzba' yeterince incelenememiştir. Yapılan çalışmaların da çoğunluğu bilimsel nitelik taşımaktan oldukça uzaktır. Türkiye'de, unutulmaya yüz tutmuş halk çalgıları üzerine daha fazla araştırma yapmaya ihtiyaç vardır. Bu araştırmalarda, organoloji ve etnomüzikolojinin metot ve yöntemleri göz önünde bulundurulmalıdır.

Referanslar

Açın, Cafer. (1994). *Enstrüman Bilgisi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi

Aksoy, Bülent. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Bartok, Bela. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. Çev: Bülent Aksoy. İstanbul: Pan Yayıncılık

Erhan ÖZDEMİR

Enlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi, (20016). C. I. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Demirsipahi, Cemil. (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Dizdaroğlu, Hikmet. (1969). *Halk Şiirinde Türler*. Ankara: TDK Yayınları

Duygulu, Melih. (1997). *Alevî-Bektaşî Müziğinde Deyişler*. İstanbul: Sistem Ofset

_____ (1998). *Asya İçlerinden Balkanlara Saç*. İstanbul: Kalan Müzik

_____ (2009). 'Saç'. s. 218-220. İstanbul: TDVİA

_____ (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. Ankara: Pan Yayıncılık

Gazimihal, Mahmut Râgıp. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Saçlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı MİFAD Yayınları

Parlak, Erol. (2000). *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Gelenegi ve Çalış Teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Sağ, Arif, Erzincan, Erzincan. (2009). *Bağlama Metodu*. C.1. İstanbul: Pan Yayıncılık

Yalgın, Ali Rıza. (1940). *Cenupta Türkmen Çalgıları*. Seyhan Basımevi. Adana.

Serkan ÖZTÜRK

SES EĞİTİMİNDE KÜLTÜREL BELLEĞİN KORUNMASI

Serkan ÖZTÜRK¹
sozturk1980@hotmail.com

Abstract

Conservation of Cultural Memory in Vocal Training

There are various schools (Conservatories, Music Teacher Departments of Education Faculties, Fine Arts Faculties, Music and Performing Arts Faculties) those which provide music education on different level in Turkey. Especially, music teacher departments of education faculties have a wide domain. Because the teachers who graduated from these departments work in all regions of the country. And also when we take into attention the age groups of students who are studying at elementary schools, it can be seen that music education at elementary schools is basic and most important period of music education for students. Every single teacher teaches students what he/she learnt in his/her learning life. Therefore, cultural dimension of music education learnt by music teachers is very important to maintain and transfer cultural memory. And the other important point is; whether the contents of music teacher education programs are efficient or inefficient to maintain cultural memory.

It was determined in this research that how the singing approaches of Turkish Folk Songs are in vocal training lessons practised at music teacher departments of education faculties. What observed at these lessons are generally Turkish Folk Songs are not performed with their traditional styles and within maqamic sound system which they originally performed with. Therewithal, Turkish Folk Songs (Türkü) are performed within opera singing style that very far away from original traditional singing styles. These teaching approach is one of the reason of cultural erosion in music field on the contrary of maintaining cultural memory. In this context, National Education Ministry Music Lessons Books have been examined and could not be seen any koma music notes in the content of these books.

Taking part in the content of vocal training lessons with traditional styles for traditional musics is seen important for maintaining and transferring of cultural memory in this field. So, revision on cultural dimension of vocal training approaches and practicing convenient teaching methods at music schools will provide contribution to maintain and transfer cultural memory in singing Türkü.

Keywords: *Vocal training, Cultural memory*

¹ Giresun Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Bulgular ve Yorumlar

Türkülerin Ses Eğitimi Derslerinde Uygulanma Durumu

Müziğin insan yaşamındaki işlevleri bireysel, toplumsal, kültürel, eğitimsel ve ekonomik işlevler olmak üzere beş boyutta maddelendirilmiştir (Uçan, 1994: 18). Toplumun bir parçası olan birey, yaşadığı toplum içinde oluşan kültürün de bir parçası, etkileyicisi ve etkileneni durumundadır. Kültür olduğu toplumun tüm dinamikleri ile iç içe bir olgudur. Formal veya informal yollardan öğrenilmesi, uygulanması ve devam ettirilmesi durumu söz konusudur. Bu durum kültürün eğitimle ilişkisinin ve etkileşiminin de bir göstergesidir. Müzik kültürün bir unsuru olmakla beraber, aynı zamanda bir araç ve amaç olarak eğitimin de bir unsurudur. Dolayısıyla eğitim müfredatlarının ve ders içeriklerinin kültürel değerleri dikkate alan ve önem veren nitelikte olması kültürün muhafazası açısından önemlidir.

Bu bağlamda müzik öğretmeni yetiştiren eğitim fakülteleri müzik eğitimi anabilim dallarında ses eğitimi dersleri içerikleri ve uygulama biçimlerini ortaya koymak için bir görüşme formu hazırlanmıştır (Bkz. Ek). Bu form, farklı üniversitelerin müzik öğretmenliği anabilim dallarında görev yapan yirmi üç ses eğitimi öğretim elemanına gönderilmiştir. Öğretim elemanlarının tamamı ses eğitimi derslerinde Türkülere yer verdiklerini belirtmişlerdir. Bu öğretim elemanlarından sadece biri ses eğitiminde Türk Halk Müziği ses icrasında yöresel tavrına uygun ya da yakın bir şekilde söylenmesine dikkat ettiğini, diğerleri ise opera söyleme biçiminde çalıştıklarını ifade etmişlerdir. Türkülerin opera söyleme biçiminde seslendirilmesinin yanı sıra eserlerin makamsal ses sistemi yerine tampere ses sisteminde icra edilmeye çalışıldığı da görülmektedir. Ses eğitimi derslerinde sıklıkla kullanılan THM eserlerinin de yine bir öğretim elemanı dışında büyük oranda aynı eserler olduğu görülmektedir. Bunlar; Yenice Yolları, Gemiler Giresun'a, Sabahın Seherinde, Öte Yakaya Geçelim, Yarım Gitti Çeşmeye, Kahve Koydum Fincana, Palandöken Dağı, Çıkabilsem, Kütahya'nın Pınarları adlı türkülerdir. Bu eserler; incelendiğinde eser seçiminde koma ses içermemelerine özen gösterildiği ya da koma ses içerenlerin kaynak olarak kullanılan kitaplarda tampere sisteme göre değiştirildiği göze çarpmaktadır.

Türkülerin Milli Eğitim Bakanlığı Müzik Ders Kitaplarındaki Durumu

Burada ilk ve ortaöğretim müzik ders kitaplarından altı tanesi incelenmiştir (Yaşar 2015a; Yaşar, 2015b; Yaşar ve diğ., 2015a; Yaşar ve diğ., 2015b; Çelik&Şendağ, 2015; Çelik&Şendağ, 2016). Türkülerin ve diğer türlerdeki eserlerin kitaplarda sayısal olarak yer alma durumu aşağıdaki tabloda görüldüğü gibidir.

Serkan ÖZTÜRK

Tablo 1. MEB Müzik Dersi Kitaplarında Yer Alan Sözlü Eserlerin Sayısal Dağılımı

	I. Sınıf	II. Sınıf	III. Sınıf	IV. Sınıf	V. Sınıf	VI. Sınıf	VII. Sınıf	Genel Toplam
Türkü	0	1	2	2	9	20	16	50
Şarkı/Beste vd.	21	16	18	27	10	11	9	112
Toplam	21	17	20	29	19	31	25	162

Bu ders kitaplarında yer alan bazı türkülerin doğal halinde koma sesler yer almasına rağmen yine bu koma seslerin yerine tampere seslerin kullanıldığı görülmektedir. Bu durum hem öğretmen yetiştiren bölümlerde hem de ders kitaplarında ve dolayısıyla ilk ve ortaöğretim müzik eğitiminde de benzerlik göstermektedir.

Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri 12. Sınıf Bireysel Ses Eğitimi ders kitabı incelendiğinde Türkülerin ve diğer türlerdeki eserlerin sayısal olarak yer alma durumu aşağıdaki tabloda görüldüğü gibidir (Paker ve diğ., 2013).

Tablo 2. MEB Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Bireysel Ses Eğitimi Ders Kitabında Yer Alan Sözlü Eserlerin Sayısal Dağılımı

Bireysel Ses Eğitimi Ders Kitabı (12. Sınıf)	
Türkü	6
Şarkı/Beste vd.	12
Toplam	18

Bu ders kitabında da diğer MEB müzik dersi kitaplarında olduğu gibi bazı Türkülerin doğal halinde koma sesler yer almasına rağmen yine bu koma seslerin yerine tampere seslerin kullanıldığı görülmektedir.

Oysaki ses sistemi, icra teknik ve yöntemleri, ortaya çıktıkları bölgeler, icra edildikleri diller ve bu dillerin sesletim özellikleri bir müziğin hangi türde olduğunu gösteren unsurlardır. Müzik icralarında bu unsurlar dikkate alınmadığında ya da değişikliğe uğratıldığında özellikle eğitim kurumlarında yanlış öğrenmelere ve bu yanlış uygulamaların sürekliliğine sebebiyet verilebilir. Bu durum da beraberinde kültürel erozyonu getirebilir.

Serkan ÖZTÜRK

Sonuç ve Öneriler

Bu araştırma neticesinde Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında verilen ses eğitimi derslerinin içeriğinde genel olarak Türkülere yer verildiği ancak bu Türkülerin yöresel tavrından uzak bir şekilde opera söyleme biçiminde ve koma ses içeren Türkülerin tampere ses sistemi içinde seslendirildiği görülmüştür. Bunun yanı sıra Milli Eğitim Bakanlığı I. ve II. Kademe müzik ders kitapları ile Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Bireysel Ses Eğitimi ders kitabı incelenmiş ve bu kitaplarda doğal halinde koma ses içeren Türkülerin tampere ses sistemine göre değiştirildiği görülmüştür.

Geleneksel müziklerimizin geleneksel tavrılarıyla ve ait oldukları ses sisteminde seslendirilmek suretiyle ses derslerinin içeriğinde yer alması kültürel belleğin muhafazası ve yaşatılması açısından önemli görülmektedir. Bu sebeple, müzik eğitimi veren kurumlarda ses eğitimi yaklaşımlarının kültürel boyutu ele alınarak başta dersi veren öğretim elemanları tarafından gözden geçirilmesi ve buna yönelik eğitim öğretim yaklaşımlarının uygulanması, ders kitaplarının gözden geçirilip yeniden düzenlenmesi bu alanda kültürel belleğin korunması ve yaşatılmasına katkı sağlayacaktır.

Referanslar

- Çelik, Metin, Barış Arda Şendağ. (2015). *İlköğretim Müzik 6 Öğrenci Çalışma Kitabı (4. Baskı)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çelik, Metin, Barış Arda Şendağ. (2016). *İlköğretim Müzik 7 Öğrenci Çalışma Kitabı (5. Baskı)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Paker, Şebnem, Didem Yücel Kırıcı, Esin Öztürk. (2013). *Bireysel Ses Eğitimi Ders Kitabı 12. Sınıf*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Uçan, Ali. (1994). *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yaşar, Neşem. (2015a). *İlköğretim Müzik 1 Öğrenci Çalışma Kitabı (4. Baskı)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Yaşar, Neşem. (2015b). *İlköğretim Müzik 2 Öğrenci Çalışma Kitabı (4. Baskı)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Yaşar, Neşem. (2015c). *İlköğretim Müzik 3 Öğrenci Çalışma Kitabı (4. Baskı)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Serkan ÖZTÜRK

Yaşar, Neşem, Metin Çelik, Barış Arda Şendağ. (2015a). *İlköğretim Müzik 4 Öğrenci Çalışma Kitabı (4. Baskı)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Yaşar, Neşem, Metin Çelik ve Barış Arda Şendağ. (2015b). *İlköğretim Müzik 5 Öğrenci Çalışma Kitabı (4. Baskı)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

EK

SES EĞİTİMİ ÖĞRETİM ELEMANLARI GÖRÜŞME FORMU

Bu form, eğitim fakülteleri müzik eğitimi anabilim dallarındaki ses eğitimi derslerinde türkülerin yer alma durumunu ve icra biçimlerini tespit etmek amacıyla oluşturulmuştur. 5 adet soru bulunmaktadır. Katkınız için teşekkür ederim. İyi çalışmalar diliyorum.

Akademik unvanınız :

Çalıştığınız kurum :

1. Ne kadar süredir ses eğitimi veriyorsunuz?

() 0-5 yıl () 5-10 yıl () 10-15 yıl () 15-20 () 20 yıl ve üstü

2. Ses eğitimi derslerinde türkülere yer veriyormusunuz?

() Evet () Hayır

3. Türkülere yer veriyorsanız uygulanan söyleme biçimi nasıldır?

() Opera söyleme biçimi (şan) () Yöresel tavrına uygun(yakın) söyleme biçimi

4. Eşlik çalgısı olarak hangi çalgıyı kullanıyorsunuz?

.....

5. Derslerde kullandığınız türkülerden en az 10 tanesinin adını yazabilir misiniz?

Selena RAKOČEVIĆ

FIELD RESEARCH ON DANCE, AND MEMORY:

EPISTEMOLOGICAL ISSUES

Selena RAKOČEVIĆ¹

selena@rakocevic.rs

Abstract

Reflective considerations of the basic epistemological and methodological issues of ethnochoreology have been one of the main and continual focuses of its disciplinary discussions. Most ethnochoreologists agree that 'field'work (in all of its traditional and contemporary forms) remains an essential and constitutive quality of their research and disciplinary field. The inherent interdisciplinary connections between ethnochoreology, and ethnomusicology is based on the theoretical premise that the relationship between the kinetic and musical components of dance is not only unbreakable, but also interactive, and that in complex and dynamic manifestations of dance performances represents an expressive medium through which a particular community constructs and represents itself. Since the importance of the individual experience of researchers has been emphasized last several decades both in ethnochoreology and ethnomusicology, comprehensive method of participant observation remains a central and unifying aspect of their fieldwork.

Based on the personal experiences of field research of dance practice of the village of Svinica (Svinița) in Romania, the aim of this presentation is reflective consideration of the application and combination of various methods of fieldwork (observation, participation in the performance process, filming, making interviews and writing field notes) as the primary tools of acquisition and shaping of the scholarly knowledge about dance. Along with discussing of possible networking of different fieldwork methods, the focus will be put on the relationship between immediate experience of dance performance and capabilities of its memorization.

Discussed issues will be primarily focused on the deliberation of the immediate individual experience of the researcher, and will include the following questions: What are the advantages of personal kinetic/auditory experience during simultaneous perception of dance movement and dance music during fieldwork? How different methods of field research can be combined in order to improve cognitive processes? Are there border areas between ethnochoreological and ethnomusicological fieldwork? On which information recorded during the fieldwork, researcher usually builds his post-field ethnochoreological narratives? What is the role of memory in all those processes?

Keywords: Dance, Field research, Methods, Epistemology, Cognitive processes, Memory

¹ Department of Ethnomusicology, Faculty of Music University of Arts, Belgrade

Selena RAKOČEVIĆ

The inherent interdisciplinary connections between ethnochoreology, and ethnomusicology is based on the theoretical premise that the relationship between kinetic and musical components of dance is not only unbreakable, but also interactive, and that in complex and dynamic manifestations of dance performances represents an expressive medium through which a particular community constructs and represents itself. Reflective considerations of the basic epistemological and methodological issues of both ethnochoreology and ethnomusicology have been one of the main and continual focuses of their disciplinary discussions. Most ethnochoreologists and ethnomusicologists agree that fieldwork (in all of its traditional and contemporary forms) remains an essential and constitutive quality of their research and disciplinary fields. At the same time, fieldwork on dance, which should include research on music, is the activity which basically and inseparably interlinks these two academic areas.

The most important publications that were fully dedicated to epistemological and methodological issues in ethnochoreology and ethnomusicology were published at the end of the 1990s. At first, in 1997 the book *Shadows in the Field: New Perspectives on Fieldwork in Ethnomusicology* appeared among scholars (Barz and Cooley, 1997). Only two years later, in 1999, a book *Dance in the field. Theory, methods and issues to dance ethnography* followed (Buckland, 1999). Thanks to the great interest of number of ethnomusicologists and music researchers all around the world, *Shadows in the Field* was republished in 2008 (Barz and Cooley, 2008). During the years, both books had a profound influence on the expansion and redefinition of all the reflective aspects of field research of dance and music. Since the importance of the individual experience of the researcher has been continually emphasized in both publications (for example, Rice, 2008: 46; Buckland, 1999: 6), but also in many other scholarly articles which followed, comprehensive method of participant observation remains a central and unifying aspect of fieldwork both in ethnochoreology and ethnomusicology.

Within the experiential issues of research the importance of somatic ways of understanding complex processes of dance/music performances,² also seized attention of many scholars last few decades (for example, Sklar, 2000: 70-77; Clayton, Dueck and Leante, 2013: 8). In recent years, the focus has been put on more detailed elaboration of interweaving various sensorial aspects of dancing (Grau, 2011: 8; Farnell 2011: 3) as well as on affective potentials of both music and dance (Hofman, 2015: 35-55; Njaradi, 2016: 287).³ Exploration of those issues in the field in attempts to understand

² Theoretical preoccupations of dance researchers which are focused on body and senses in relation to dance and dancing are certainly influenced by the general shift in anthropology and social sciences in late 1980s from the co-called disembodied theories of human action to establishing the prevailing paradigm of embodiment. This so-called 'sensory turn' (Sklar, 1999: 17) or 'the first somatic revolution' (Farnell and Varela, 2008: 216; Farnell, 2011: 25) led by Thomas Csordas and Michael Jackson, has drawn attention that sensory ways of knowing are epistemologically central for anthropology of experience.

³ Various aspects of affective behavior currently attracts the interest of many scholars and question dominant paradigms in many disciplinary fields including ethnomusicology (see more in Hofman, 2015: 35-55) and dance anthropology

Selena RAKOČEVIĆ

somatic, sensorial and affective aspects of dance/music performances thus mean for the researcher active participation in the dance events as an observer, but, preferably, as a performer too.

However, along with the 'observation' and 'participation' in dancing which are, therefore undoubtedly favored in recent years, the other methods of fieldwork on dance such are filming, photographing, interviewing, and writing field notes should not be neglected. Depending on our personal affinities and scholarly interests, accumulated knowledge, and research goals and questions, all of these methods should be combined, and their hierarchy both in the cognitive processes of 'experiencing' dance in the field and in its postponed analysis can be variable.

Considering the fact that in one of my very last articles presented at the Fifth symposium of the ICTM SG on music and dance in SE Europe on May 2016 in Blagoevgrad (Bulgaria), where I advocated for filming as a primary tool in gaining fieldwork knowledge about dance because it is a *par excellence* mnemonic device, this time I will, however, focus on immediate sensorial aspects of experiencing dance in the field and, consequently, aspects and potentials of their memorization. My discussion will include the following questions: What are the advantages of personal kinetic/auditory experience during simultaneous perception of dance movement and dance music during fieldwork? How different methods of field research can be combined in order to improve cognitive processes? On which information recorded during the fieldwork, researcher usually builds his post-field ethnochoreological narratives? What is the role of memory in all those processes?

Starting from the premise that even though commonly understood concept of human *sensoirum* based on Aristotelian model of five senses could be espoused by the society in the variety of ways as Andree Grau argues in the article "Dancing bodies, spaces/places and the senses: A cross-cultural investigation" (Grau, 2011: 9), this time I would like to explore more my own experience of sensitizing actions which occupied my research attention during recent fieldwork in the village of Svinița in Romania.

As a scholar from (Southeastern) Europe who was educated and scholarly trained in the Western paradigms of the body and senses which are, to put it in Brenda Farnell's words, 'European derived' (Farnell, 2011: 2), I am completely aware that my imaginative and interpretational capacity is embodied in my intellectual and educational personhood in which dualisms such are mind/body, mental/physical, reason/emotion persistently and often seamlessly persist, even though I would try to overcome that common 'Cartesian trap' (Farnell and Viora, 2008: 227). However, in the aim of

(Njaradi, 2016: 289). However, answers of the basic question what affect actually is and how it produces meaning through both music and dance are yet to be explored.

Selena RAKOČEVIĆ

analysing 'the messiness of experiential' (Ahmed, 2010: 30) and to understand how variety of sensorial stimuli which are experienced during the particular fieldwork influenced my 'ethnochoreological' thinking, I will try to explore my own 'bodymind' as a somatic and sensorial resource. To paraphrase ethnomusicologist Antony Seeger, I will therefore analyse ways of how myself as a researcher think I perceive dance (Seeger, 1981: 80 *apud.* Grau, 2011: 9). In other words, along with discussing processes of perceiving/experiencing dance performance in the field, I will try to consider aspects of their postponed reminiscence in the form of evocating the so-called 'autobiographical' memory (more in Williams and Conway, 2009: 33).

While exploring interrelations between dance, senses and ethnochoreological fieldwork I have several underlying theoretical standpoints. The first one is the notion that senses are inseparable of the processes of perception. Following the idea that perception is an integral part of the cognitive processes through dynamic interaction of various sensory stimuli (Kostić, 2010: 50), I will further lean on the presumption that perception is culturally grounded as well as it is biological and that our 'sensorium', as a seat of our senses, belong to the "interface between body and mind" (Grau, 2011: 8).

The second presumption I am leaning on is that sensations cannot be easily separated from emotions (Ahmed, 2004: 6; Foster, 2011: 136). They are mutually interweaved and can be analysed on separate planes only ontologically as they could appear in parallel processes. Their distinction, however, can only be analytical. In the core of recent theories of the relationship between cognitive processes and emotion is "an awareness that all emotions presuppose or have in their preconditions certain sorts of cognition" (Solomon, 2008: 12). My personal relationship to the village of Svinița, its inhabitants and their dance practice was certainly highly emotional. As I tried to explain it elsewhere, the repeated field research of various rituals and dance events in this village since 2011 influenced and changed my professional attitudes in a great measure (Rakočević, 2015a: 4). Like sensations, emotions are definitely embodied in personhood. As Lawrence Grossberg claims "emotion is the articulation of affect and ideology" (Grossberg, 2010: 316 *apud.* Hofman, 2016: 43). This time I will not try to analytically verbalize a range of various culturally, ideologically and situationally grounded emotions which dynamically occupied me during my last field trip to Svinița. I would only like to point out that the sensations which I will talk about were certainly shaped and, increased by my intense emotional engagement with the locality, people and dance practice of this village.

As it is emphasized already, dance is an essentially syncretic medium of expressive behavior. Thus its perception is unequivocally multi-sensorial and include interaction of various senses or, to use less restrictive expression, 'sensorial modalities' (Farnell and Varela 2008: 215; Kostić 2010: 193). There

Selena RAKOČEVIĆ

is no dilemma that all sensory modalities are mutually generative and complementary, and that they construct the same and comprehensive epistemological unity.

However, as some psychologists claim, it is possible and useful to divide cognitive processes through approximate descriptions because it allow us more clear conceptualisation and communication on theoretical level (Clark and Lochart, 1972: 675; Mirković Radoš, 1996: 102; Kostić, 2010: 52-53). That's why my written deliberation of experienced dance event will try to consider, let me use psychological term, 'modality-specific stores' (Boyer, 2009: 6) of various sensory modalities severally.⁴ That means that visual, auditory and corporeal aspects, which seem to be crucial for perception of the particular dance realization, should be conceptually segregated. Beside sight, hearing and touch, sensory modality of motor actions provided basically by body muscle and joint receptors known as 'kinesthesia' should certainly be included. Defined as "our sensory awareness of the position and movement of the body" (Farnell and Varela, 2008: 222), kinesthesia allows us to perceive dance movements of our own body in relation to spatial environment in interactive generative processes with other sensory modalities (more in Arnheim, 1974 [1954]: 101; Sklar, 2000: 70; Farnell and Varela, 2008: 222-223; Foster, 2011: 6-9; 69-70).

Since that in this postponed verbalisation of once experienced dance event I can evoke only fragments of elusive, primarily visual flashes which exist in my long-termed episodic memory which one of the essential features is 'reexperiencing past situations', that is 'imaginatively revisiting the original scene' in the form of the so-called 'mental time-travel' (Boyer, 2009: 5), I will try now to narratively simulate the sensory-perceptual experience of dance event named by the locals as ball which I researched in Svinița, on Jun 19th 2016. I would thus try to evoke concrete sensory modalities related to this dance event. As unfortunately I am not capable to reproduce it through the so-called procedural memory (Boyer, 2009: 5) without additional stimuli, as I tried also to discuss elsewhere (Rakočević, 2015b: 58-60), I will primarily lean on video clips as a valuable mnemonic device (Rakočević, 2016).⁵ Using video clips will definitely help me to reconnect fragmentary sensations that appear as separate, primarily mental impulses, into once happened experientially unique activity.

Kinesthetic perception of particular dance realization can be experienced primarily through participation in dancing. In the aim of exploring kinesthetic sensations which I experienced during

⁴Some of the recent empirical research in the domain of music perception show that complex cognitive processes consist of fast succession of 'cognitive moments' which could be conceptualized through the co-called chunks; the chunks are memorized through the short-term memory, which is often regarded as having a duration in the roughly five seconds range (Godoy, 2008).

⁵ Using digital audiovisual documentation and video recordings appear to be important methodological procedure in analyzing embodied behavior in musical performance (see more in Clayton, Dueck and Leante, 2013: 12-13).

Selena RAKOČEVIĆ

the last ball in Svinița I will use the basic dance in the current practice of this village – *brâul*, which was the first dance on the ball. In an attempt to focus on the interactive and inseparable relationship between the core movements and sensorial modalities of the ‘realization’ of this dance through which it becomes available to dancers perceptually (Bakka and Karroblis, 2010: 273), I will try to identify its, it could be said, ‘kinesthetic features’. Kinaesthetic features of the particular dance that enable immediate sensory experience of dancing it and they should be considered in line with functioning of our kinesthetic system which, according to psychologist James Gibson, is based on motor actions and integrates all “information about position, motion, and orientation with other visual, aural, and tactile information [..]” (*apud.* Foster, 2011: 69). Kinaesthetic features of a particular dance thus provide aural, visual and corporeal information through which we perceive/experience and memorize its realisation. They could be defined through identification of used body movements and metrical ordering of their duration (metro-rhythm), along with their dynamical⁶ and agogical⁷ shaping, which are all processed during dancing through multiple interactions of their mutual relationship but also through their relation to the environment. Kinaesthetic features of *brâul* recorded in Svinița could be described verbally in the following way: Long line of dancers holding each other hands progresses uniformly to the right in a circular pathway; the smooth walking order of long steps performed on the whole foot is interrupted by double short steps; the step pattern repeats and it could be counted within an eight measure sequence consisting of two metro-rhythmically identical phrases.

⁶ Dance dynamics indicates the intensity of movements.

⁷ The term *agogic*, which is taken from music theory, labels small, often unmarked changes of duration of dance movements and its accentuation (see more in Rakočević, 2011: 38).

Selena RAKOČEVIĆ



Figure 1. Svinița villagers perform *brâul*. June, 29th 2016, photo by Selena Rakočević.

Although I felt comfortable between surrounding dancers this time, when I tried to dance this dance, it was again somehow hard for me to perform, to memorize the exact order of the steps and adequately 'feel' the disposition of long and short steps. Reliance on those who danced next to me through direct tactile sensation and kinaesthetic awareness of their dancing bodies was, for me, insufficient. That is why I could not stop watching the harmonized movements of dancers at the beginning of the line. My visual, but also corporeal perception was both egocentric and allocentric. While I was trying to concentrate on the movements of my own body in relation to the people next to me and according to the musical beat, my sight was focused on the smooth progression of dancers opposite me. I was trying to imitate all nuances of their motions and to coordinate my body according to all corporeal, aural, and visual information which I was consciously absorbing.

Despite the fact that metro-rhythmical order of movements are quite simple, to move adequately while dancing *brâul*, one should retain body weight for a slight moment on the long steps which precede two short steps. This slight performing detail is exclusively matter of timing, that is duration of the long steps in the first and fifth measures, and not of the energy of their performance. The rest of the phrase should be performed in timing firmly coordinated with music in smooth *legato*. Even though I tried to ask some of the performers about this slight performing detail and to encourage them to verbalize it somehow, it appeared that they perform this movement unconsciously and that it represents the embodied peculiarity of their local performing style.

After numerous attempts in which I tried to imitate locals and feel their dancing bodies next to me and to watch them across me, I was not able to perform it adequately. Somehow I 'felt' that my

Selena RAKOČEVIĆ

performance lack something and I became fully aware of the Brenda Farnell thoughts that culture-specific movements cannot be ascertained or understood simply by watching people move neither can they simply be 'experienced' through active participation (Farnell, 1999: 148). As an complete outsider to the local dance culture, I could not reach the experiential feeling of the locals no matter of how long or hard I was trying. What was required to be done was a kind of "translation from one culture to another" (Farnell, 1999: 148). That meant transferring this movement pattern in the medium which could provide kind of additional knowledge about it. That was the reason that in the aim of understanding what exactly is happening during the performance of *brâul* corporally, several years ago I made a prescriptive Labanotation of this dance (Rakočević, 2013: 262) (Figure 2).

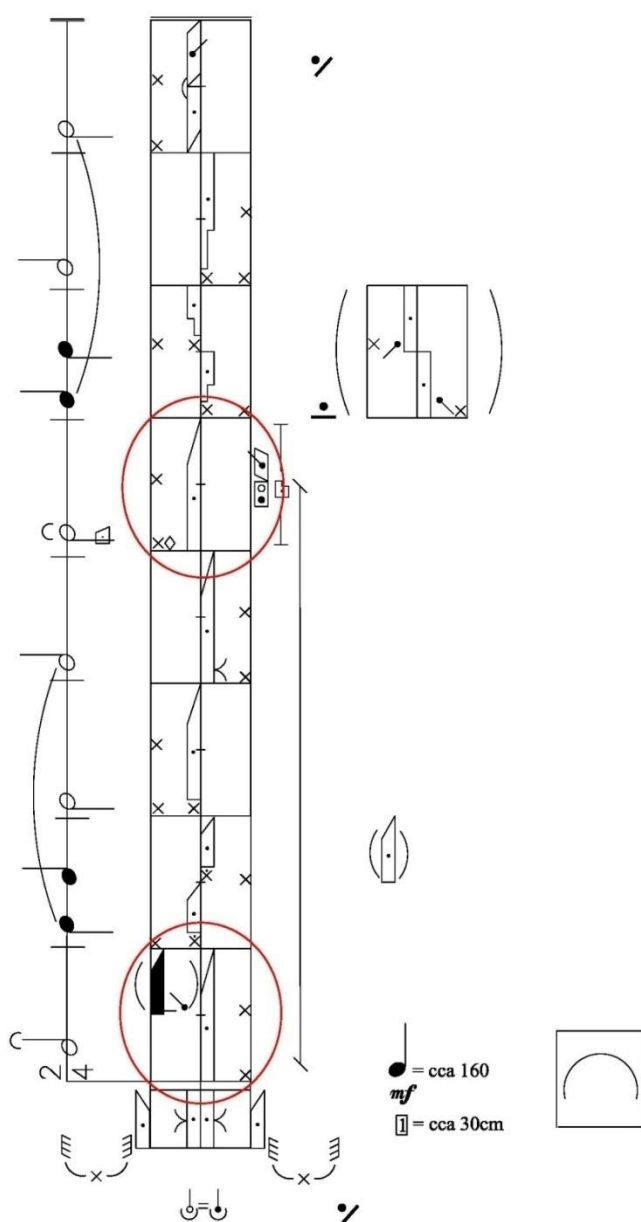


Figure 2. Prescriptive Labanotation of *brâul*. Labanotation by Selena Rakočević.

Selena RAKOČEVIĆ

Since I keep trying to perform *brâul* adequately from 2011 and I even made Labanotation of it through countless repetition of video clips, I knew the 'catch' and this time while I was dancing I was listening to the music, counting measures, evocationing the graphical picture of Labanotation, repeating to myself: "Keep the weight in the first and fifth measure!" and almost at the same time,⁸ I was retaining my sight to good dancers. While I danced, I was listening to the musical beat, relying corporeally on the dancing bodies next to mine, but at the same time watching the smooth, sliding and uniform progression of dancers opposite me, and I truly became, or at least I think I did, kinesthetically fully aware of the stylistic quality of movements which I was producing. However, during that process I was also visualizing the Labanotation of the step pattern of this dance and musical notation of its metro-rhythmical ordering, which helped me to follow and precisely understand the sequential progression of my movements through visual recalling of their written representations. What I want to point out here is that for me as an ethnochoreologist, direct kinesthetical perception of dancing on the spot, repeated retrospective visual observation of video clips, but also memorizing the graphical notation of movements and musical notation of its metro-rhythmical ordering which I made before, all partake in the memorization and evocation of kinesthetic features of dance, that encourages me to think that I can perform it as locals do and help me to understand its structural and performing qualities both in the field and afterwards.

As well as kinesthetical commitment to particular dances performed at the recent ball in Svinița, my auditory attention and joy of listening of the excellent local musicians were increased by my culturally, ideologically and situationally grounded emotions. I knew the bend of 'Balaci brothers' very well from previous trips. I was always impressed by the virtuosity of the trumpet and saxophon players whose often fast passages performed in *unison* I signified as 'Romanian' stylistic quality of their music. The leader of the band, Ilia Balaci who played synthesizer offered a continuous and steady harmonic and rhythmical foundation reinforced this time with drums. Even though I was listening to pieces of dance music which were performed that night so many times before, their melodic features stayed unfamiliar in their details to me: since they are mostly instrumentally structured in wide range, I could not sing it nor memorize their exact lines; I was able only to recognize various rhythms and to link them to particular step pattern. However, enjoying very much in affective potential of the musical performance of 'Balaci brothers' bend, trying to be as close to the source of the sound and to vivid immediate music-making processes, but also with the intention to have better position for filming dancers, I joined musicians on the stage. Leaving myself to the music, at the same time I was occupied as a researcher with what is happening around me. While I

⁸ Psychological research reveals that co-articulation between auditory perceived musical sound and consequent reaction on it happens in the time period between half second and five seconds (Godoy, 2008).

Selena RAKOČEVIĆ

was listening I was kinaesthetically aware of the presence of musicians who produced music even though my sight was directed to dancers. During this evening I was especially impressed by the effective breaks which musician used in *ardeleana* dance. However, for my embodied personhood of the researcher basically educated in ethnomusicology, it was not enough just to listen to the musicians. I had to see how they were producing the sounds I was hearing. That is why I spontaneously turned my sight from dancers to musicians simultaneously focusing the lens of my camera on their playing. It appeared that, as one of the pioneers of musical performance studies Jane Davidson claims, visual perception could be considered as more informative mode of perception than sound, which more clearly specify expressive manner of musical performance (Davidson, 1993: 112).

Although I am able to vividly recall visual (not auditory) memories of some unique moments of the joint music-making of *ardeleana* dance which I witnessed in Svinița on Jun 2016, I am not capable of describing them precisely and comprehensively without refreshing my memory by playing video clips again. Since I have not made a musical transcription, the video clips remain the only source which can provide a recollection of this past experience, which, in this retrospective literary narrative, can be transferred to others only through words. Therefore, refreshed through repetition of video clips, the unique moment of performing *ardeleana* dance which I witnessed that night could be described in the following way: after repeating long melodic lines played in unison in isometrical flow of the eight notes in two-beat rhythm, the synthesizer, trumpet and sax players suddenly started to perform a new musical part (kind of a break) in sinkopized rhythm followed almost immediately by the drummer; he supported his colleagues by providing strong accents on hi-hat and conceivably encircling musical phrases with the virtuoso drum rolls which ended strongly on the crass cymbal. Not only because these musical accents were strong and sharp, but also because of the fact that they were so enthusiastically performed by all four musicians, I physically felt them and my body started to resonate kinaesthetically in the rhythm of this unique musical phrase. However, after just two repetitions, the musicians simultaneously came back to the basic melodic and rhythmical lines of *ardeleana* performing them again and again through the countless repetitions in a steady flow. This exciting unrepeatable moment lasted less than one minute...

"Movement and gestures shape physical experience of listening, performing and collaborating musically; they are an important aspects of embodied encounters with music", claim Martin Clayton and others (Clayton, Dueck and Leante 2013: 8). While I was listening to musicians playing at Svinița ball auditory perception of dance music interacted both with the need to see how musicians moved and collaborated while they played, and at the same time, with the intense kinesthetic awareness of

Selena RAKOČEVIĆ

their bodies next to mine and distant fluctuating mass of dancers bellow the stage. "Perception itself involves a kind of simulation of action within the mind; a kind of transduction of visual perception into imagined bodily movement" (Calyton and Leante 2013: 192).



Figure 3. Balaci brothers, June, 29th 2016, photo by Selena Rakočević.



Figure 4. Svinița villagers perform *ardeleana*. June, 29th 2016, photo by Selena Rakočević.

Selena RAKOČEVIĆ

To refresh memories of the lived auditory, visual and somatic experience, and to evoke concrete sensory modalities, related to last ball in Svinica, which are stored in my long-term semantic memory, it is inevitably necessary not only to watch video material again, but also to hear dance music. The so-called mental visualization (more in Kostić, 2010: 193) of dancing appears in my memory as an autonomous entity, somehow independent of its musical accompaniment (more in Mirković Radoš, 2010: 16), and completely separated from procedural memory (more in Boyer, 2009: 4) of dance movements. It is necessary, therefore, to reconnect fragmentary sensations that appear as separate and disconnected primarily mental, not physical impulses, in the aim of recalling the former dance performance experienced during the ethnochoreological fieldwork. In other words, all various sensory modalities which were experienced during researched dance event, should be refreshed and recollected in the aim of bringing "mind and brain back into the world of embodied activity" (Farnell, 1999: 147). However, since the contexts of its re-actualization are necessarily very different, which means that situations of working at my working desk in Belgrade or talking with colleagues in the conference hall in Trabzon are completely different from dance event during village party, it seems that the experience of community dancing in Svinica, remains in every sense unique and unrepeatable. Memory of dance realization once experienced in the field is fragmentary and elusive. If we consider it in psychological perspective as a biological function, which was one of the intentions of this article, we are led to consider that, to put it in Pascal Bayer words, "memory is certainly not about the past but about present and future behavior" (Boyer, 2009: 3). Perception, but also it's further recollection are highly and variably conditioned by multiple factors such are education, research goals and expectations, emotions and, last but not least, particular situations. The immediate consequence of this simple conclusion is that our memories on fieldwork experience and postponed discussions about it open a number of possibilities which in various and exciting ways construct scholarly knowledge about dance.

References

- Ahmed, Sara. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh university press.
- . (2010). "Happy objects" *The Affect theory reader*, Eds. Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth: 29-51. Durham & London: Duke University press.
- Arheim, Rudolf. (1974) [1954]. *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*. Berkeley, Los Angeles, London: Univeristy of California press.

Selena RAKOČEVIĆ

Boyer, Pascal. (2009). "What are memories for? Functions of recall in cognitions and culture" Memory in mind and culture, Eds. Pascal Boyer and James Wertsch: 3-28. Cambridge: Cambridge university press.

Buckland, Theresa J. (1999) "Introduction: Reflecting on dance ethnography" Dance in the Field. Theory, methods and issues to dance ethnography, Ed. Theresa J. Buckland: 1-10. London: Macmillan Press.

Clark, Fergus I. M. and Robert S. Lochart. (1972). "Levels of processing: A framework of memory research" Journal of verbal learning and verbal behavior. 11: 671-684.

Clayton, Martin, Byron Dueck and Laura Leante. (2013). "Introduction: Experience and meaning in music performance" Experience and meaning in music performance, Eds. Martin Clayton, Byron Dueck and Laura Leante: 1-16. Oxford: Oxford university press.

---. Dance in the Field. Theory, methods and issues to dance ethnography. (1999). Ed. Theresa Buckland. London: Macmillan Press.

Davidson, Jane W. (1993) "Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians" Psychology of music. 21: 103-113.

Farnell, Brenda. (1999). "It goes without saying – but not always" Dance in the Field. Theory, methods and issues to dance ethnography, Ed. Theresa J. Buckland: 145-160.

---. (2011). "Theorizing 'the body' in visual culture" Visions of Culture: A history of visual anthropology. Eds. Marcus Banks and Jay Ruby: 1-60. Chicago: University of Chicago press.

Farnell, Brenda and Charles R. Varela. (2008). "The Second somatic revolution" Journal for the theory of social behavior. 38/3: 215-240.

Godoy, Rolf Inge (17.04.2008). Sound actions: Human movement in the perception and cognition of music. CIRMMT Distinguished lectures in the science and technology of music. University of Oslo, Norway.

<<https://youtu.be/VjSMna75fxY>> (accessed 10.01.2017).

Grau, Andree. (2011). "Dancing bodies, spaces/places and the senses: A cross-cultural investigation" Journal of dance & somatic practices. 3/1 and 2: 5-23.

Hofman, Ana. (2015). "The affective turn in ethnomusicology" Muzikologija. 18: 35-54.

Selena RAKOČEVIĆ

Kostić, Aleksandar. (2010). *Kognitivna psihologija* [Cognitive psychology]. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Mirković Radoš, Ksenija. (1996). *Psihologija muzike* [Psychology of music]. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Njaradi, Dunja. (2016). "More than meets the eye: Re-thinking movement in dance anthropology and dance studies" *Music and dance in Southeastern Europe: New scopes of research and action*, Eds. Liz Mellish, Nick Green and Mirjana Zakić: 287-292. Belgrade: Faculty of music.

Rakočević, Selena. (2011). *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja* (Interweaving dance structures. Traditional dance and dance music of the Banat Serbs in the light of their mutual relationships). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

---.(2013). "Ethnochoreological research: Dance practice of the village of Svinica (Romania)" *Традиција као инспирација. Зборник радова са научног скупа „Владо С. Милошевић етномузиколог, композитор и педагог“*. Бања Лука: Академија уметности и Музиколошко друштво Републике Српске: 247-263.

---.(2015a). "Writing movements and music: *hora de pomană* in ethnochoreological/ethnomusicological narrative" *Dance, narrative, heritage*. 28th Symposium of the ICTM Study group on Ethnochoreology, Ed. Elsie Ivancich Dunin: 2-8. Zagreb: ICTM Study group on ethnochoreology, Institute of ethnology and folklore research.

---.(2015b). "Музика, плес и памћење: ка преиспитивању метода теренског истраживања плеса" (*Music, dance and memory: Towards deliberation of field research of dance*), *Musicology*. 19: 51-64.

---.(2016). "Filming a dance in the field: Some methodological issues on video recording in ethnochoreology" *Fifth symposium of the ICTM Study group on Music and Dance in Southeastern Europe*. 2-8 May 2016. Blagoevgrad: Faculty of Arts South-West University "Neofilt Rilski", (in print).

Rice, Timothy. (2008). "Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology" *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, Eds. Gregory Bartz and Timothy J. Cooley: 41-61. Oxford, New York: Oxford university press.

Selena RAKOČEVIĆ

---. (1997, 2008). *Shadows in the Field: New Perspectives on Fieldwork in Ethnomusicology*. Eds. Barz, Gregory, Timothy J. Cooley. Oxford and New York: Oxford University Press.

Sklar, Deidre. (2000). "Reprise: On dance ethnography" *Dance research journal*, 32/1: 70-77.

Solomon, Robert. (2008). "The philosophy of emotions" *Handbook on emotions*, Eds. Michael Lewis, Jeannette Haviland-Jones and Lisa Feldman Barrett: 3-16. New York and London: The Guilford press.

Williams, Helen L. and Martin A. Conway. (2009). "Networks of autobiographical memories" *Memory in mind and culture*, Eds. Pascal Boyer and James Wertsch: 33-61. Cambridge: Cambridge university press.

Jim SAMSON

ECHO'S SECRET VOICE: STUDIES OF MUSIC AND MIGRATION

Jim SAMSON¹
Jim.samson@rhul.ac.uk,

Abstract

Music plays a crucial role in two narratives of migration, narratives of nostalgia and acculturation respectively. In the former narrative music haunts the landscape, like a mythological Echo. In the latter it enchants the landscape, giving it symbolic density and significance.

Three brief case studies of migration to the Ottoman Empire will suggest that, even more than language, music can function as the litmus test of allegiance and identity. In the late fifteenth century, following a presence of more than a thousand years, the Jewish population was expelled from Spain by a direct edict from los reyes católicos, with many settling in the Levantine and Balkan territories of the Ottoman Empire. One author speaks of a 'transplanted Sepharad'. In the 1860s Circassian populations in the Caucasus were expelled to Anatolia and beyond. The preservation and subsequent reconstruction of their cultural identities in the Ottoman world was a long, arduous and defensive process, to which music and dance were integral. Finally, in a series of waves from the thirteenth century to the twentieth, Crimean Tatars migrated to Dobrogea, where they constitute a distinctive population today.

In each of these cases two existing worlds establish a dialogue. The dialogue may take many forms – an absent culture may be studiously preserved or inadvertently caricatured (through idealisation); a host culture may be a source of creative transformation or an object of facile imitation – but it remains a dialogue, 'an awareness of simultaneous dimensions', as Edward Said expressed it. Svetlana Boym used a more graphic cinematic metaphor, referring to 'a superimposition of two images---home and abroad, past and present, dream and everyday life'.

Keywords: Displacement, Nostalgia, Acculturation, Return

¹ Royal Holloway, University of London

Jim SAMSON

Self-quotation is no doubt a form of arrogance, but I am going to risk the charge by quoting the last two sentences of the introduction to my co-edited volume *Music in Cyprus*, which appeared in 2015. "It is in the nature of music to flow and to spread. Partition is not its natural condition". (Samson and Dimetriou, 2015: 15) The relevance to Cyprus will be immediately obvious. I still believe those propositions, but I concede that countering them is music's capacity to affirm and reinforce the attitudes and prejudices associated with particular identities, including national identities. Music, it seems, has to belong to someone. Accordingly, we commonly find unified musical cultures divided by political borders, just as we find diverse musical cultures labeled as one. In recent years I have been registering both these conditions by studying music in borderlands, notably in Epirus and in the Caucasus.

When people are displaced these issues come into even sharper focus. The imperative to keep a cultural identity intact in diaspora can work to create a kind of time capsule, where the culture is simultaneously rooted to the spot and frozen in time. And music and dance can function especially powerfully as agents of just this kind of cultural preservation. They homogenize team behavior, unify group ideologies, encourage pride in the group, demand commitment, and even promote a work ethic. In a word, they create those structures of solidarity and sociability that are essential to a strong sense of cultural identity. At the same time there are assimilationist pressures that work constantly to undermine this cultural identity. There is a narrative of nostalgia – of cultural memory – in diaspora, but there is also a narrative of acculturation.

These two narratives are clearly opposed, but they can and do coexist. And underpinning them, I suggest, are two contrary philosophies of place. The first maintains that everyone has a proper place; we may not be there (we may be *displaced*), but we should be, so we define our identity by constructing our proper place in our present place, which is tantamount to constructing the past in the present. (Andrew and Smith, 1998: Introduction) Music can facilitate this. Of its nature it can be a ritual of remembrance, haunting the landscape, like a mythological Echo. The second philosophy maintains that we all become creatures of the places we inhabit, shaped more by our present than our imagined past. Here music might enchant rather than haunt the landscape, giving it symbolic density and significance, and bolstering what Eliade called the 'circle of stones' around a community. (1961: 20-26) While this foregrounds presence rather than absence, it can also involve a strategic amnesia, an act of conscious disconnection from the past. Part of the process of defining our identities in this narrative might involve silencing certain historical voices, or deciding not to hear them.

Jim SAMSON

In this paper I will sketch (very reductively) three case studies of cultural transfer, all involving the displacement of peoples. I say reductively because in order to make useful generalizations possible I am obliged to compress detailed findings. Before proceeding to the case studies I will say something about the connotative values of certain key terms in discourses of transit and transnationalism; this is not about definition but about connotation. First note the distinction between mobility and migration. Mobility, especially in relation to art music, contributes to weakening the national narratives that have dominated music historiography. Migration, especially in relation to traditional music, strengthens those same national narratives. It is with migration that I will be concerned here. We also tend to distinguish between the terms exile and diaspora. Exile has a modernist resonance, associated with the ascendancy of nationalism and with a sense of a primordial identity, real or imagined. Diaspora, on the other hand, has a postmodern resonance, associated with evolving, unstable, and above all socially constructed identities. Both exile and diaspora are invoked in what follows. And so to the case studies:

Sephardim in the Balkans

In 1492, following a presence of more than a thousand years, the Jewish population was expelled from Spain by a direct edict from *los reyes católicos*. They were Jews from Sepharad (Spain), and large numbers of them settled in the Ottoman Empire. It was a journey from the western edge of Europe to its eastern edge. One historian of the Sephardic community speaks of a 'transplanted Sepharad' in Ottoman territories, (Esther and Rodrigue, 1993: XVII) and it is true that language, costume, toponyms and everyday culture all contributed to this; as did music. This was not just about the distinctiveness of the Sephardic liturgy. It also embraced secular *romanzas* and *canciones* sung by the women with texts in Judeo-Spanish, texts that retained close associations with their Hispanic origins. It is above all through the texts of these secular and paraliturgical repertoires (including *coplas*) – through words – that we encounter what I earlier called the nostalgia narrative.

But as I suggested in my introduction, this is not the only narrative. Musical performance tends to mediate the fixity of texts and the fluidity of contexts, and over the years the music of these songs was gradually absorbed by its surroundings. We can tell this not least from the earliest extant recordings of Sephardic music made in Istanbul in 1906, though care needs to be exercised here given that the recording medium also influences style. These recordings were part of an ambitious series of expeditions designed to find local talent for marketing purposes in the Balkans and Middle East, and a year later similar recordings were made in Sarajevo. My own focus has been on Sarajevo, which was under Ottoman legislation until 1878, after which there was a collision of empires and actually also of associated Jewish communities, given that the Habsburg administration brought an

Jim SAMSON

Ashkenazi community to the city.

Taken together, the Istanbul and Sarajevo recordings demonstrate the ascendancy of what I called the acculturation narrative and this was indeed the dominant narrative of Sephardic music for much of the twentieth century. You can still hear it in a performance of the *romanza Tres Hermanicas* recorded by Josepo Burgana in Israel in 1984.² (The recording is housed in the Jewish Sound Archive of the Hebrew University of Jerusalem.) Now Burgana was from Izmir and more than sixty years before he recorded *Tres Hermanicas*, another Izmir musician Alberto Hemsı had notated a performance of the same song by his grandmother and later went on to modernize and westernize it.³ Here we have two faces of an acculturation narrative. Then, in more recent times, the nostalgia narrative reasserted itself. In a spirit of self-conscious renewal, and in the context of an aesthetic of revival, some Judeo-Spanish singers (notably Jasmin Levy) set out to re-forge the links with Spain, not least by studying flamenco. And today, as Sephardic song has entered the domain of 'world music', an arena of public concerts and recording studios, ideology rides high. In Julia Kristeva's words, there is a 'longing to reconnect'.⁴

There is a possible three-stage archetype presented by this story, an archetype of cultural preservation, assimilation and reconstruction. Within that archetype, the sense of home is a variable. There is a primordial home, which is as much spiritual as literal, a secondary home, and a present home. But note that in thoughts about both secondary and primordial homes direct sensory experience is of necessity replaced by constructed mental images. Home becomes a place where imaginaries and realities blend seamlessly, and it might even be argued that it only truly becomes home when it is absent. This search for a home – for a cultural identity – *in absentia* might well be categorized as chimeric – illusory – were it not that an identity may be forged and sustained by the very act of searching.

Circassians in Anatolia

I suggest that this same archetype was at work with the Circassian diaspora in the Ottoman Empire. My focus here has been on Kayseri, though I have also looked at Ankara. The Circassians of Kayseri were initially based in a cluster of villages in the nearby district of Uzunyayla, and here an essentially

²The recording can be found on a CD produced by Susana Weich-Shahak, *Cantares y romances tradicionales sefardies de oriente* Vol. 2 (Saga: KPD – 10.906). "Tres hermenicas" is to be found in the sixth volume of Alberto Hemsı (ed.) (1932-73). *Coplas sefardies*. Alexandria: Edition Orientales de Musique. Hemsı's work on this volume and on volume 7 dated from the 1960s. In his 'Author's Note', he discusses the extensive Jewish community of Smyrna.

³ Ibid. A recording of this song was made by Pedro Aledo, and is available as part of *Collection patrimoines musicaux des juifs de France*, listed as SOCADISC 860109.

⁴ Madelon Sprengnether (1990). *The Spectral Mother: Freud, Feminism, and Psychoanalysis*. New York and Ithaca: Cornell University Press. Sprengnether here discusses Kristeva in this connection.

Jim SAMSON

tribal culture was assiduously preserved (there is a major study by Eli Miyazawa).⁵ There was little intermarriage with Turks, and even the form of Islam was essentially different from Ottoman traditions. These Uzunyayla villages were insulated from their immediate surroundings. Aside from living 'in *khabze*' (meaning according to a highly specific cultural code), their population, including the younger generation, spoke the mother tongues, even when they became Turkish citizens. This represents the first stage of our archetype and it remained in place until the 1980s. At this point things began to change rapidly, partly because of a renewed Turkification of schools and mosques following 1983, and partly because, under the general imperatives of modernity, Circassians from the villages began to drift towards the cities. With this the younger generation developed more and more points of contact with their coevals in the Turkish community.

This represents the second stage of our archetype, meaning really an opening out to Turkey. And it has continued apace. However, after the break up of the Soviet Union, there has also been a contrary process, as Circassians have simultaneously closed in on themselves, forging a sense of national identity in defiance of assimilationist tendencies and in the process transforming a tribal people into a nation with a homeland. This was no longer preservation but reconstruction – stage three of our archetype – and the prime movers were the Circassian Associations, which effectively recreated the villages within the cities, re-vivifying the culture, but in a newly homogenized form. There are more than sixty such associations in Turkey, and they are well networked. They function in part as social gathering places, with young people spending much of their free time in the cafés and restaurants of the *dernek*, all serving traditional Circassian food. Kids grow up in the shadow of the *dernek* and develop many of their early friendships there.

This double process – opening out and closing in – is mirrored by the fates of language and music respectively. Thanks to the opening out, most young Circassians no longer speak the native languages. And precisely because this crucial identifier is considered a lost cause, instrumental music and especially dance have become correspondingly more important in the process of reconstruction – that represents the closing in. The *dernek*-s I visited in Kayseri and Ankara each had a large hall with a wall-length mirror, specifically for the dance classes that take place every weekend. Since the early 1990s, it has been customary to bring (and to pay) professional teachers from institutes and colleges in the Caucasus to instruct the children and to work with the local ensembles. Accordingly the level is high, and the ensembles give regular public performances.

⁵ Eli Miyazawa (2004). "Memory Politics: Circassians of Uzunyayla, Turkey". PhD Dissertation, SOAS, London.

Jim SAMSON

There is, however, a central irony. The model of revival presented by the Association movement is all but indistinguishable from the *estrada* aesthetic of the Soviets a generation earlier. What you see in Kayseri and Ankara is akin to the old state ensembles in Adyghea and Kabardino-Balkaria, respectively *Nalmes* and *Kabardinka*. These ensembles still exist in the ancestral homeland, but the real energy of revival in the North Caucasus today is not about them; it is ruled either by an ethos of authenticity associated with amateur revival groups found in Circassian villages such as Shovgenovsk, or by an ethos of experimental transformation and fusion, as promoted by Murad Shurdm's group at the Dom Kultury in Nalchik. In other words, to find the Soviet ethos alive and well in a post-Soviet era, you do better to look to Turkey than to Russia (there are some differences with the Circassian communities in western Turkey, which are constituted of different sub-ethnic groups). The key points are that there is a space between home and diaspora cultures, determined not least by the role and importance of Islam, and that this has a bearing on the fraught question of return to the ancestral homeland. Return can mean many things, ranging from occasional visits, 'virtual return' through the Internet, a transnational *vie bifurquée*, and finally full settlement. Making choices is by no means straightforward. Inevitably there are generational differences, too. And there is reverse nostalgia, of a kind I have also encountered among returnees in other cultures, including the Crimean Tatars, and here I come to my third case study.

Crimean Tatars in Dobrogea

I will pass over the recent story of the Tatars in Crimea, where there is now a strong sense of unbelonging following annexation. For many, this has meant a second displacement. Those I interviewed in Kyiv and Lviv had initially returned to Crimea from Uzbekistan, but have now left for western Ukraine where they have created a kind of 'culture in exile', with some support from key figures and institutions in the West, and with music a part of that story. I will also pass over the diaspora in Turkey, where in some places – notably around Eskişehir – some of the more ancient forms of Tatar music, including epic song, have been preserved, and where there is some energy for renewal. Instead I will turn to northern Dobrogea in Romania, a region that was under Ottoman rule until 1878. It is in fact a remarkably interesting region demographically, a true ecumene that includes communities of Megleno-Romanians, Aromanians, Russian Lipovans and Roma as well as Turks and Tatars. The Tatar presence in Dobrogea, mainly in groups of villages inland of Constanța, was a longstanding one, with key migration flows in the thirteenth century, the eighteenth century and of course the twentieth century following 1944.

The parallels with Circassian populations in diaspora are striking, but so too are the differences. Again there are the *dermek*-s, but note that the one in Constanța, known as the Union (of Turks and

Jim SAMSON

Tatars), was purpose-built by the Romanian government and is partly funded by it. Again there are associated social activities, including music and dance lessons, but on nothing like the scale of Kayseri. And again, like the Circassians, the Dobrogean Tatars re-forged links with what had come to be thought of as an ancestral homeland in the immediate post-Soviet era, finding some connection with a more general formation of Tatar national identity that had been already under way prior to 1944. For a while there were regular expeditions from Crimea to Dobrogea, especially during Muslim holidays, and some movement in the other direction too. However even before the annexation all this was on a fairly modest scale. The point is that unlike the Circassians the Dobrogean Tatars had assimilated comprehensively over a long period with their host community. The informants I met at the Union identified as both Tatar and Romanian. They claimed to feel accepted there (unlike the Roma, for example).

There are schools and kindergardens in the Tatar language, and the Ovid University offers courses on Tatar culture taught by a young Tatar lecturer. Mixed marriages are common, with children given the freedom to choose which religion they will follow (I spoke with several relevant families). Accordingly, elements of traditional Tatar culture are preserved in a spirit of affection, but with relatively little ideological freight. As far as I could see, the only really significant exception is the wedding ceremony with its related music, where there does seem to be an element of preservation at work (Mirela Kozlovsky gives chapter and verse). (Kozlovsky, 2015: 37-41) Yet even here the Tatars tend to rely on the Turkish community for music and musicians, and increasingly it is a modern Turkish repertory that is performed. The zurna has disappeared from the Tatar community, replaced by the clarinet, and typically the traditional songs are now accompanied by electronic keyboard. This is in short a story of relatively problem-free integration, and even the annexation has not been enough to energize fully a cultural or political revival movement. My informants in Constanța were keen to insist that they had a good life there. In other words, in the terms of my original three-stage archetype, stage 3 is notably underdeveloped.

I want to end by returning to that archetype, in order to invoke a further and final reflection. The three stages of my archetype actually enact a journey from genealogical thinking (on a vertical axis, and premised on the wisdom of the fathers) to generational thinking (on a horizontal axis, and premised on the shared experience of the cohort). This distinction not only maps rather neatly onto the two narratives of place I outlined in my introduction, but also epitomizes an important dimension of historical dynamics more generally. Note in particular the role played by what Alain Badiou famously calls 'events' in all three case studies.⁶ Events, after all, invariably promote a shift

⁶ Alain Badiou (1988). *L'être et l'événement* 1. Paris: Seuil.

Jim SAMSON

from genealogy to generation. And that brings me to my absolutely final word. The major irony in all this is that the revival aesthetic of stage three, ostensibly recovering the culture of the fathers, is in reality the product of a cohort. There is an Arab proverb that expresses it to perfection: 'People resemble their times more than they resemble their fathers'.⁷

References

- Badiou, Alain. (1988). *L'être et l'événement 1*. Paris: Seuil.
- Baumann, Zygmunt. (2000). *Liquid Modernity*. Maldan Ma: Polity Press
- Benbassa, Esther and A. Rodrigue (1993). *The Jews of the Balkans*. Oxford: Blackwell.
- Boia, Lucian. (2001). *Romania: Borderland of Europe*, trans. J. C. Brown. London: Reaktion Books
- Eliade, Mircea. (1961). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. New York: Harcourt.
- Kozlovsky, Mirela. (2015). "Studiu Morfo-muzical de tip etnomuzicologic cu privire la repertoriul de nuntă al Tătarilor din Dobrogea", *Știința și arta interferențe și complementaritate*. (Buletinur Agir 1/2015), 37-41.
- Light, Andrew and Jonathan Smith (eds). (1998). *Philosophies of Place*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Miyazawa, Eli. (2004). "Memory Politics: Circassians of Uzunyayla, Turkey" PhD Dissertation, SOAS, London.
- Samson, Jim and Nicoletta Demetriou (eds) (2015). *Music in Cyprus*. Oxford: Routledge.
- Sprengnether, Madelon. (1990). *The Spectral Mother: Freud, Feminism, and Psychoanalysis*. New York and Ithaca: Cornell University Press.

⁷ Quoted in Lucian Boia (2001). *Romania: Borderland of Europe*, trans. J. C. Brown. London: Reaktion Books, 47. This quotation is attributed to Guy Debord in Zygmunt Baumann (2000). *Liquid Modernity*. Maldan Ma: Polity Press, 128.

Mustafa ŞAHİN

TÜRK HALK OYUNLARI TÜRLERİNE GÖRE OYUN TEKNİĞİ DERSİ ÖĞRETİMİ

Mustafa ŞAHİN¹
sahinmtf@hotmail.com

Abstract

Teaching Dance Technique In Different Genres Of Turkish Folk Dance

Turkish Folk Dance is one of our arts with conservatory department. It involves genres from different regions and subtitles within genres. It is also important to teach and pass onto next generations as it expresses our custom, traditions and culture. "Dance Technique" course taught at conservatories in Turkish Folk Dance Training is important from this perspective. Our folk dance has five main genres and subcategories and goal of this study is to systematically prepare and teach these dances according to regional features and characteristic.

The study employed qualitative research model and interview method, literature on the subject was scanned. Activities on "Dance Technique" course were used as data collection tools. Turkish Folk Dances and tradition were reviewed in the study. Basic figures of dances in study were detected through observation and curriculums were designed over these basic figures. Source people and teachers from universities were interviewed for the course to be taught at every conservatory with the same curriculum. Dicle University State Conservatory Folk Dance Department Dance Technique course was used as the sample with its students. Perception and learning processes and adequacy of the curriculum were observed through students. Results were detected and curriculum was designed.

Basic steps of five main genres were detected first. It was found that teaching these basic steps before details was effective on teaching the next dance. Three, four or five basic steps were usually detected in each genre. It was found that involving these basic steps in the curriculum prepared students for the repertoire courses in the following years. After teaching the basic steps, lessons were done with music in order to settle dancing metronoms and lessons with music were found more effective.

The study findings concluded that Dance Technique course must be taught with a shared curriculum based on basic steps of genres.

Keywords: *Turkish folk dance, Dance technique, Genre*

¹ Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Halk Oyunları Bölümü

Mustafa ŞAHİN

Giriş

Halk Oyunları halk tarafından yaratılan ve kuşaklar boyu aktararak devam eden kültür ürünleridir. Bu oyunlar çıkış noktaları, bölgesel özellikleri, iklimin etkileri, oynanışları, görüntüleri, yapıları, oynandıkları yerler ve içerdikleri genel özellikleri itibariyle çeşitlilik gösterirler. Beş ana tür içinde topladığımız Türk Halk Oyunlarında Halay, Bar, Horon, Karşılama ve Zeybek oyunlarının Oyun Tekniği dersinin öğretimi bakımından incelenmesi bu çalışmanın konusunu teşkil etmektedir.

Türk Halk Oyunları türleri ortak özellikler taşıyan fakat oyun karakteri, müzikal yapısı, kostüm, çevre ve yapı bakımından birbirlerinden ayırt edilebilen ve farklılıklar gösteren çeşitleri ifade etmektedir. Çok geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Türk Halk Oyunları bulunduğu çevrenin bütün şartlarından etkilenmiş, o bölgenin insanına göre, kültürüne göre özellikler almış ve bunu yansıtmıştır. Bu yansımalarda oyun türleri içinde ana karakterleri ortaya çıkarmıştır.

Türk Halk Oyunlarının öğretiminde oyun tekniği içinde yer alan bu türler aslında hareket farklılıkları itibariyle türleri belirlemiştir. Hareketlerin daha çok yerde, ortada veya yukarda olması ya da daha çok ayaklarda, kollarda, vücutta ya da başta olması tür karakterlerini etkilemiştir. Örneğin bir oyundaki ayaklardaki yoğunluk ve hız kavramı o tür oyunundaki hareketler için belirleyici bir faktör olmuştur.

Aslında türlerin ayırımında etken olan bu şekil temel beş altı tane figür vardır. Bu figürler hem o türdeki öğrenilmesi gereken temel hareketlerdir, hem de o türdeki oyunları meydana getiren karakter figürleridir. Bu figürler yöresel oyun icracılarından, eski düğün, şölen ve tabii ki yarışma kayıtlarından tespit edilmiştir. Özellikle 1950'li yıllardan buyana yapılan halk oyunları yarışmaları bu türlerin belirgin bir şekilde ayrışmasında büyük rol oynamıştır. Ayrıca mahalli oyuncuların askerlik, üniversite ve diğer sebeplerden büyük şehirlere gelip oyunlarını öğretmeleri oyun türlerinin tanınması ve yayılması bakımından da türlerin tespitine ivme kazandırmıştır.

Türk Halk Oyunları Türlerin Tanımları

Halay

Anadolu'nun hemen her yerinde görülen "halay" aslında bütün duygu ve düşüncelerimizi aktardığımız, Anadolu insanını birleştiren, bütünleştiren bir oyun türüdür. Doğuda Ağrıdan başlayarak Van, Bitlis, Tunceli, Erzincan'ın bir kısmı, Elazığ, Malatya, Siirt, Batman, Hakkari, Mardin, Şırnak, Diyarbakır, Muş, Gaziantep, Urfa ve Maraş, Orta Anadolu da Ankara'nın bazı köyleri, Çankırı ırmak boyları özellikle, Çorum, Yozgat, Sivas, Tokat, Amasya, Kırşehir in bazı bölümleri, Kayseri, Nevşehir, Niğde güneyde Adana, Hatay, Seyhan, Tarsus illerinde kapsayan büyük bir coğrafyada kendini gösterir. Geniş bir bölgeye yayılması itibariyle de çok fazla oyun ve figür çeşitliliği gösterir.

Mustafa ŞAHİN

Halay birlik, beraberlik, yardımlaşma gibi toplu hareket, alaydan gelen insan topluluğu ya da devamlılık, süreklilik anlamına gelmektedir (Demirsipahi, 1975: 229-230). Bu ifadeyi incelediğimizde aslında halay türü adımları, figürleri, oyun hareket özellikleri, oyun formları, oyun yönleri ve tutuş pozisyonlarını içerir. Bu konuyla ilgili olarak Nihal Ötken'in makalesinde hareket özelliklerini, oyun formları, oyun yönleri ve tutuş pozisyonları daha kapsamlı görülmektedir (Ötken, 2006: 273-183).

Halay toplu olarak oynanan, en az üç kişiden başlayıp genişleyebilen, toplu düz dizi halinde ve disiplinli bir şekilde oynanan, kadın ve erkek karışık el ele tutuşarak, halka teşkil ederek ve muntazam ritimlerle ayak vurarak oynanan oyundur (Sarısozen 1971: 7371).Çeşitli kaynaklardan da anlaşıldığı üzere halaylarda oyuncu sayısı önem ihtiva eder. Oyuncu sayısı en az iki, üç olmalı sıra dizi halinde ya da sağ baş ve sol baş oyuncular birleşerek daire formunda ya da yarım daire formunda oynanmalıdır. Biz bunlara kapalı açık ifadelerini de kullanırız. Kadın erkek beraber karma şekilde oynanması yaygın ise de kadın erkek ayrı olarak da oynanır.

Halaylar genelde ağır melodilerle başlar, her bölümde ritmik yapısı değişerek hızlanır ve en üst noktada biter. Bazen bu en üst noktadan tekrar ağır bölüme dönülen halayların da olduğu bilinmektedir. Bu bölümleri Sadi Yaver Ataman Türk Halk Oyunları kitabında ağırlama, yeldirme, yanlama, sıktırma, yaslanma, kollama, ayrılma, zahma, hoplatma gibi hareket, tempo ifade eden bölümler olarak belirtiyor (Ataman, 1975: 25).

İcra geleneği içinde halaylar toplu oynanan sıra oyunlardır. İçersinde birçok varyantı da barındırır. En önemli ortak özelliği sıra dizi halinde oynanmasıdır. Halaylarda, omuzlar ve dizler esnek aynı zamanda da belli bir ritmik yapı içerisinde serbesttir.

Halaylarda yere ayağı sağlam basmak, yere hükmetmek, ayağı yere vurmak, toprağa doğru bir hareket titretme özelliği de vardır. Genel olarak halaylar üç değişik formda karşımıza çıkar. Bunlar düz (sıralı), yay ve daire formudur (Demirsipahi, 1975: 230-235).

Tek bölümlü halaylarda belirttiğimiz gibi her zaman oyun hızlanmaz aynı tempoda oyunun tamamlandığı da görülür. Türk Halk Oyunlarının bu noktada oynanma sebebi de önemlidir. Oyunlar kendi içinde oynanır. Yani oyunlar seyirciye göre düzenlenmez oyuncular kendi içlerinde herhangi bir profesyonel kaygı duymadan oyunlarını oynarlar. Kendi içinde oynarken oyuncuların birbirlerine hava ve caka atması çeşitliliklerin ortaya çıkmasına sebep bir olgudur.

Bar

Doğu Anadolu da Erzurum, Kars, Ağrı, Erzincan Doğu Karadeniz de Bayburt, Artvin yörelerinde yaygın olarak görülür. Halay türü gibi Anadolu'nun her yerinde görülmezler. Yalnız Gümüşhane,

Mustafa ŞAHİN

Bayburt, Artvin ve Ağrıda halay ve horon türleri ile birlikte görülürler. Bar türünü oyun özellikleri bakımında Erzurum ve Gümüşhane bölgesinde daha yoğun görmekteyiz. Bar karakterini daha iyi yansıttığı için Erzurum yöresi oyunlarını çalışmamızda baz alacağız.

Barlar yapıları ve kuruluşları ile toplu meydan oyunlarıdır. Yan yana, el ele, omuz omuza, kol kola tutuşularak oynanır. Dayanışmayı gösteren omuzdaşlık ve dadaşlık oyunun oluşudur. Adımlar çok serttir, sekmeler bu sertlikle beraber çöküşlerde yumuşaktır. Karşılıklı, ikili oynanan çeşitlerine de rastlanmaktadır. Örneğin Köroğlu Barı, Hançer Barı ve Turna Barı bunlardan bazılarıdır.

Toplu bar oyunları da birbiri ardınca oynanan kısımlar ihtiva eder. Yalnız bu kısımlar Halaylar daki (Ağırlama, Yeldirme) gibi hareket ve tempo ifade eden özel deyimlerle değil oyun adları ile anılırlar. Başbar, Sarhoş Barı, İkinci Bar, Sekme Barı, Hoşbilezik, Temirağa, Tamzara, Koçeri v.s

Toplu olarak ve genellikle dizi halinde oynanan disiplinli oyunlardır. Bar oyunları erkek ve kadın barları olmak üzere ayrı oyun ve müzikleri mevcuttur. Barlarda oyunun hızlı kısımlarına Üstleme, Üsteleme denir. Barları barbaşı denilen ve elinde mendil çevre tutan en usta oyuncu idare eder. Barbaşı oyuna ve oyunculara her bakımdan üstün vasıf taşıyandır. Barbaşını takip eden oyuncuya Koltuk denir. Sıranın son oyuncusuna Poççık denir. Onun da elinde mendil bulunur. Oyuncuların hepsine birden 'Dadaş' denir (Ataman,1975: 8).

Şaman davulunun sapına hatta kendisine Altayların kimi kabilelerinde bar denildiği gibi bar oyunlarında tutmak yardımcı fiili ile eş anlamlıdır. 'Bar, barça, barı, harı' söylenişleri eski metin, lügat ve diyalektler de hep topluluk, birliktelik, el birliği anlamları ile kayıtlıdır. Bar denilen oyunlarımızda bir beraberliktir. (Gazimihal, 1971: 67-69)

Horon

Doğu Karadeniz kıyı boyunca ve iç bölgelerde Horon-Horom-Horum adını alan bu oyun türü Trabzon, Maçka, Vakfikebir, Akçaabat, Tonya, Hemşin gibi kıyı boyunda görülür. Karadeniz'in en doğusunda bulunan ve içinde barları da barındıran Artvin den başlayarak Rize, Trabzon, Giresun, Ordu, Samsun, Zonguldak ın bir bölümüne kadar hatta içeri kısımlarda Gümüşhane, Bayburt, Kelkit vadisine kadar uzanan bu bölgede horon oyunlarına rastlanır.

Horon kelimesinin nerden geldiği hakkında şu bilgiler vardır. Hor-Kor-Hori kelimeleri Yakutçada 'Nakarat, Tekrar etme ve sıra ile vurmak' anlamına gelmektedir. Artvin dolaylarında yonca otunu uzak bir yere taşıırken dağılmaması için bölerek topak ve sarma haline getirmeğe horum denilmektedir (Ataman, 1975: 72)

Mustafa ŞAHİN

Horon kelimesinin anlamı, kökeni ve kaynağı üzerinde çok çeşitli görüşler olmasına rağmen, en yaygın görüş kelimenin horum kelimesinden geldiğidir. Horum Karadeniz de mısır saplarının köküne yakın bir taraftan kesilerek tarlada dik olarak yapılan sıra yığınlarına denilmektedir. Yani biçilen otlardan ve bağlardan yapılan yığınlara horum denilmektedir. Çok uzaktan bunlara bakıldığında yığınların diziliş ve sıralanışları el ele tutuşmuş insanların görünümünü andırmaktadır.

Horondaki figürler sosyal ve doğal hayatın bazı bölümlerinden oyunlara aktarılmıştır. Karadenizin hırçın deli dalgaları, balıkların ağlardaki çırpınışı, yaprakların salıntısı hep bunlar oyunları etkilemiştir. Şu bir gerçektir ki bütün oyunlar coğrafi iklimin insan vücudu üzerindeki etkisinin, tabiat varlığına özenmenin açık ve canlı bir örneğidir.

Karadeniz de kıyı boyunca çabuk, hızlı tempoya sık denir. Horonlarda en yaygın en popüler oyunda çabuk oynanan bu Sık Horon yada Sıksaradır. Sara Trabzon ile Yumra arasındaki bir derenin ismidir.

Horonlar genellikle 2- 3 ve daha çok kişiyle oynanır, bu sayı gerekirse 100'lere kadar çıkabilir. Fakat ortalama oyuncu sayısı 5 kişidir. İki kişi tarafından oynanan Bıçak Oyununa Bıçak Horonu da denilir.

Horonlarda topluluk esprisi hakimdir. Bazı bölgelerde Horon kadın-erkek karışık oynanmasına rağmen genelde kadın ve erkek horonları birbirinden farklıdır ve ayrı ayrı oynanır.

Horon oyunlarında baştaki oyuncuya Çavuş denir. Çavuş oyun düzeninde, oynanışında tam bir disiplin kurucusu ve yöneticisidir.

Karşılama

Trakya'nın tamamında İzmit, Adapazarı, Çanakkale, Bursa, Bilecik ve Bolu'da, Ordu, Giresun ve kısmen Rize de Orta Anadolu'nun Yozgat, Ankara gibi göçmenlerin bulunduğu bölgelerde el ele, kol kola omuz omuza karşılıklı toplu olarak oynanan oyun türüdür (Ataman, 1975: 82).

Karşılama uzun zamandan sonra yöreye gelen bir misafiri, o yöredeki halkın kendi örf ve adetlerine bağlı kalarak sevinçli bir duygu ile karşılamalarıdır. Karşılamalar müziğe bağlı olarak oynanan oyun eşliğinde yapılır. Karşılama, genel bir ad olduğu gibi, aynı zamanda bir oyun adıdır. Bunun diğer bir adı da düz havadır. Anadolu'nun bazı bölgelerinde bu oyuna 'karşı beri', 'varge' yada varma gelme' denmektedir (Doğu, 1998: 10).

Karşılama karşılıklı olmak bir olaya karşı olumlu yada olumsuz duygu göstermek anlamlarına gelmektedir. Oyunlar ağır bir tempoda başlar daha sonra hızlanır. Toplu halde hızlı başlayan oyunlarda vardır. Erkek ve kızların beraber toplu oyunları olduğu gibi sadece erkeklerin oynadığı yavaş ağır kabadayı havası veren oyunlarda vardır. Kızların sadece oynadığı oyunlar hareketli

Mustafa ŞAHİN

karşılama oyunlarıdır. Oyun adları genelde kişi adları Ali Paşa, Ahmet Bay gibi, geldikleri yörelerin adlarıyla da anılır Selanik, Burgaz gibi. Dönme, diz çökme ve el çırpma figürleri yaygın olmakla beraber, mendil oyunların vazgeçilmez bir parçasıdır.

Oyunlara açık alanlarda çift kaba zurna, çift davul eşlik eder. Zurnanın biri dem tutarken, diğeri melodiyi çalar. Kapalı ortamlarda ise kaval, klarnet, cümbüş, keman, gayda, kabak kemane, dümbelek, darbuka, def ve bağlama çalınmaktadır. Bu bölgede davul, vurgularının ve velveleli ritimlerin zengin yapısından dolayı en önemli çalgıdır. Oyuncuların zurna olmaksızın yalnız davul eşliğinde oynaması da mümkündür. Bu zenginlik oyun adımlarınada fazlasıyla yansımıştır. Ritim çok zengindir. Genellikle 9, 7, 5, 4 zamanlı ritimler yaygındır. Orta Karadeniz’de görülen karşılamalar da 9 zamanlıdır. Fakat, düzüümü (2 + 3 + 2 + 2) şeklindedir. Giresun karşılaması buna iyi bir örnektir. Karşılamalar 9 zamalı olmakla beraber, 4 zamanlı örneğine azda olsa rastlanmaktadır. Bunun içinde Merzifon Karşılması örnek gösterilebilir. Ayrıca Karadeniz bölgesinde 7 zamanlı karşılamalarda görülmektedir (Baykurt, 1965: 18).

Zeybek

Zeybekler aslında Batı Anadolu’da çok yaygın olarak görülmekte olup, yurdun çeşitli yörelerinde de görülmektedirler. Kuzeyde Marmara Havzasından başlayarak Antalya Körfezine kadar uzanan bölge zeybeklerin en yoğun olduğu bölgedir. Bu bölge içindeki belli başlı merkezler İzmir, Aydın, Muğla, Kütahya, Manisa, Uşak, Antalya, Silifke, Isparta, Burdur, Afyon, Bilecik, Bursa ve Çanakkale’dir. Batı Karadeniz’in iç kısımları Kastamonu, Safranbolu ve Bolu’da İç Anadolu bölgesinde Ankara, Eskişehir ve Akşehir gibi bazı yerleşim yerlerinde zeybekler mevcuttur.

Zeybek sözcüğünün kelime kökü incelendiğinde bu kelimenin içerdiği ‘zey’ hecesinin Eski Türkçedeki ‘anlayışlılık’ anlamına gelen ‘sağ’ sözcüğünden kaynaklandığı görülür. ‘Bek’ hecesi ise ‘bekneğ’ kelimesinden gelmekte olup ‘sağlam’ anlamındadır (Atalay, 1940: 133, 154). Zeybek bir görüşe göre de hafif silahlı ve asayiş korumakla görevli olan eski bir sınıf askerdir. Zeybek, çevik, atılgan, gözü pek ve attığını vuran kişi anlamında kullanılmaktadır (Demirsipahi, 1975: 345-346).

Zeybek tek, çift ve toplu olarak oynanan oyunlardır. Kadın ve erkekler bir arada oynamazlar. Kadın oyunlarının narin ve kıvrak yapısına karşın, erkek oyunları mertlik ve yiğitlik ifade eden sert figürlerden oluşmuştur. Zeybeklerde kol duruşu biçimi gibi figüratif özellikler yörelere göre çeşitlilik gösterir. Her yörenin kendine has duruş ve oynanış tarzı vardır. Eğer bir sınıflama yapmak gerekirse oynanış şekillerine göre zeybekleri erkekler tarafından oynanan zeybekler, kadınlar tarafından oynanan zeybekler, karma zeybekler (kadın ve erkeklerin aynı anda aynı mekanda oynadıkları

Mustafa ŞAHİN

zeybekler), tek zeybek oyunları (bir kişinin oynadığı zeybek oyunu), çift zeybek oyunları (iki kişinin karşılıklı oynadığı zeybek oyunu) (Köseoğlu, 2002:13).

Zeybekleri ağır ve kıvrak zeybekler olarak ikiye ayırabiliriz. Ağır zeybekler adından da anlaşılacağı gibi ağır tempoda oynanan oyunlardır. Bu oyunların başında gezinleme adı verilen serbest formda giriş müziği çalınır. Bu müzik oyuna ısınmayı ve hazırlanmayı sağlar. Gezinleme sırasında oyuncular daire formunu alır. (Hakalmaz, 1993:12).

Kıvrak zeybekler ağır zeybeklere oranla daha süratlidir. Özellikle teke yöresi zeybekleri bunun içinde yer alır. Çoğunluğu sözlüdür. Daha çok kızanların kadın oynatma toplantılarında oynadıkları oyun türüne denir. Bunlar kolay figürleri, çevik ve sıçramalı bir biçimde oynadıklarından hızlı zeybek anlamına gelmek üzere Yürük, Yörük veya hızlı zeybek deyimide kullanılmıştır. Bunlara Dattiri, Sipsi, Gakkili, Boğaz, Kesinti gibi isimlerde kullanılır (Gürler, 1992:7).

Zeybekler tempolarına göre genelde 9/16'lık, 9/8'lik hızlı, 9/4'lük ve 9/2'lik ağır zeybek olarak görülürler. Zeybeklerde kapalı alanlarda bağlama, kabak kemane, kaval, sipsi, tef, dümbelek, açık alanlarda ise davul zurna kullanılır. Davul zurna genelde çift kullanılır zurnanın biri dem üflerken diğeri ana melodiyi çalar.

Türk Halk Oyunları Türlerindeki Ana Adımların Tespiti ve Öğretimi

Halay Ana Adımları

Halay türü çeşitliliği bakımından en zengin olan türümüz olmakla beraber oyunları incelediğimizde kendi bölgesel sınırları içinde beş ana figür karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan hemen hemen bütün halay oyunlarının içinde yeralan üçleme figürünü temel birinci figür olarak kabul ederiz. Yani bu şu demektir; incelediğimiz bütün halay oyunları içinde temel figür üçleme diğer hareketler bu adım üzerine kurulmuştur. Öyleyse bizim bir sonraki sınıflarda işleyeceğimiz halay türü Oyun Repertuarı dersleri için başlangıç sınıflarında bu temel adımı ve bu adımı içeren bir oyunu öğrencilerimize öğretmemiz gerekir.

Üçleme dışında üçadım, düz halay figürü koşma ve ayak atmadan oluşan, dik iki ayak tabanı üzerine yere basarak ve vücudun dalgalanması ile omuz salınımının olduğu vede dizkırma adını verdiğimiz temel figürleri halay türü için Oyun Tekniği derslerinde öğretmek oyunları bu adımlar üzerine kurarız.

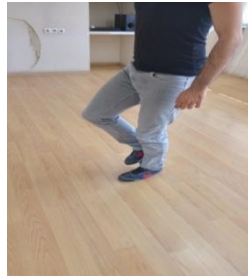
Üçleme ve öğretimi

Bu adım hemen hemen bütün halay oyunlarının içinde yer alır. Adım sağ dizin yukarı doğru 65 derece çekilmesi ve aynı ayak üzerinde sekme yapılarak tekrar sol ayak üzerine düşme ve tekrar önde

Mustafa ŞAHİN

ayakların yer değişmesi ile sağ ayak tabanı üzerine basılması ile oluşur. Bu adımı gerçekleştirirken birim zamanımızı 4'lük kabul edersek ta- ta (iki eşit sekizlik) taaa uzun (bir dörtlük) 2/4' lük bir yapı ortaya çıkar. (Bkz. Fotoğraf 1)

Bu temel adımı öğretirken önce öğrencilerimize sol ayakların dize kadar çekilmesi söylenir ve sağ ayak üzerinde bir sekme hareketi yapılır. Burda durulur sonra hava da olan sol ayak tabanına basma ve tekrar ayaklar yer değiştirilerek sağ ayak tabanına basılması söylenir ve böylece adım tamamlanmış olur. Daha sonra ritmik yapının yerleşmesi için bütün gurupla adım bağlanarak tekrar edilir. Hareket derslerde tekrar edilerek öğrenilmiş olur.



Fotoğraf 1. Üçleme Adımı



Fotoğraf 2. Üçayak Adımı

Üçayak ve öğretimi

Üç ayak adımında hemen hemen bütün halaylarda farklı varyantlarla karşımıza çıkar. Yörelere göre farklılıklar ihtiva ettiği için örneğin yönlerde, sağ sola gidişler vs biz adımı temel noktada sabitliyerek yerimizde düşünerek öğreteceğiz. Adım yine sağ ayakla başlar ve yerimizde yukarı doğru 45 derecelik bir açıyla çekilerek sağ basma, sol basma ve tekrar sağ basılarak sol ayak sağ ayağa paralel yanına taban, burun veya topuk şeklinde konulur. Sonra tekrar aynı yani sol ayakla tekrar basılarak, sol, sağ ve sol basılarak sağ ayak yerine düz bir vaziyette sol ayağın yanına yine topuk, taban veya burun şeklinde konulur. Birim zamanı 4' lük kabul edersek herbir adıma bir 4'lük gelir ve ta-ta-ta-ta şeklinde 4/4' lük bir yapı ortaya çıkar. (Bkz. Fotoğraf 2)

Bu temel adımı öğretirken öğrencilerimize iki ayak yanyana eşit durması söylenir. Daha sonra yerimizde sağ ayakla başlayarak önce sağ, sol ve tekrar sağ basılarak sol topuğun, tabanın veya burunun sağ ayağın yanına basılması söylenir. Akabinde bu adımın aynısının simetrisi de yaptırılır. Böylece adımlar bağlanarak tekrar ettirilir. Bu adımda derslerde diğer adımlarlada tekrar edilerek öğrenilmiş olur.

Düz Halay ve öğretimi

Düz halay adımı diğer adımlar gibi bütün halay oyunlarında görülen temel adımlardandır. Bu temel adımda koşma ve atlama ön plana çıkar. Sağ ayakla adıma başlanır. Sağ ayak yukarı doğru çekilerek

Mustafa ŞAHİN

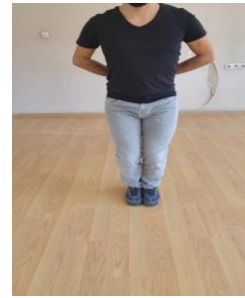
parmak ucunda atlama yapılır. Aynı hareket sol ayaklada tekrar edilir ve sağ ayak burnuna basıldıktan sonra sol ayak dize doğru çekilerek öne atılır ve sol ayak burnuna basılır daha sonra sağ ayak dize doğru çekilerek öne atılır. Adım bu şekilde tamamlanmış olur. Birim zamanı 4' lük kabul edersek her bir adıma ve atma basma adımına 4' lük gelir ve ta-ta-ta-ta-ta şeklinde 6/4' lük bir yapı ortaya çıkar. (Bkz. Fotoğraf 3) Bu temel adımın öğretiminde öğrencilerimize öncelikle sağ ayağın yukarı doğru diz kırılarak çekilip sağ ayak üzerine atlamayla başlanacağı söylenir. Atlama yapıldıktan sonra sol ve sağ ayak üzerine tekrar atlama yani koşma hareketi yaptırılır ve sağ ayak üzerine sol ayak sol ayak üzerinede sağ ayak atılarak adım tamamlanmış olur. Daha sonra bu adımda birbirine bağlanarak arka arkaya tekrar ettirilerek öğretimi sağlanmış olur.



Fotoğraf 3. Düz



Fotoğraf 4. Dik



Fotoğraf 5. Diz Kırma

Dik ve öğretimi

Dik adını verdiğimiz adımlar genelde Güneydoğu Anadolu bölgesinde ve özellikle şalşapık tabirini kullandığımız oyunlarda yoğun olarak görülür. Genelde iki ayak üzerinde tabana basılarak diz kırılmaları ve omuz hareketleri ile senkronlu bir şekilde vücudun yukarı doğru ittirilmesi şeklinde adım oluşur. İlk harekette iki ayak beraber yere sertçe dizlerden baskı yaparak basılır. Üçüncü ve dördüncü adımlarda dizler de titreme yapılarak yine yukarı doğru itilir. Beşinci ve altıncı adımlarda yukarı doğru omuzlarda çekilerek her iki ayak üzerinde beraber ayak yerden kesilmeden sıçrama yapılır. Birim zamanı 4' lük kabul edersek ilk çift ayak basma ve yukarı sıçrama hareketlerinde 4' lük gelir sonraki adımda dizlerdeki titreme ve yukarı salınım kısmında birinci hareket 8' lik sonraki adım 4' lük ve sonra tekrar 4' lük alır ve burada bir senkop durumu ortaya çıkar. Sonraki iki adımda eşittir. Onlarda 4' lük tür. Böylece ta-ta-ta-taaaa-ta-ta-ta şeklinde bir ritmik yapı oluşur. (Bkz. Fotoğraf 4)

Bu temel adım da ayakların yan yana bitişik durması öğrencilere söylenir. Adım sağa doğru başlar çift ayak basılarak dizlerden yere doğru iki ayak üzerinde basılır ve titreme yapılır. Daha sonra iki diz kırma ve vücut salınımı ile senkop yapılarak bir önceki pozisyona gelinir. En son yine dizlerden yere doğru iki kere titreme hareketi yapılarak adım tamamlanır. Bu adımda birbirine bağlanarak tekrar edilip öğrenimi sağlanır.

Mustafa ŞAHİN

Dizkırma ve Öğretimi

Bu temel adımımızda hemen hemen bütün halaylarda ikili, üçlü veya dörtlü bazen titremeli ya da titremesiz olarak görülür. En yaygın olanı dörtlü dizkırma ve üçlü titremesi olandır. Bu adımda ayaklar birbirine paralel yapışık aşağı doğru dört eşit şekilde dizlerin kırılması şeklinde olur. Dördüncü diz kırmanın sonunda üçlü diz de tireme hareketine bağlanır. Birim zamanı yine 4' lük alırsak her bir diz kırma 4'lük üçlemede ilk iki titreme 8' lik ve son titreme 4' lük tür. Bu şekilde ta-ta-ta-ta-(ta-ta iki eşit sekizlik)-ta şeklinde 6/4'lük bir ritmik yapı ortaya çıkar. (Bkz. Fotoğraf 5)

Bu temel adımda öğrencilere ayakların bitişik durması ve dizlerden yere doğru dört eşit şekilde dizlerin kırılması söylenir. Dördüncü kırılmanın sonunda iki adet yukarı doğru dizlerde titreme ve üçüncü dörtlük olacak bir titreme yapılması söylenir. Bu adımın tamamı yerinde yapılır. Bu adımda birbirine bağlanarak tekrar edilip öğrenimi sağlanır.

Bar Ana Adımları

Bar türü oyunlarımız Erzurum ve civarında toplanmıştır. Özellikle Bayburt, Artvin, Kars ve Ağrı yörelerinde bar türü oyunların oynandığını biliyoruz. Bunların içinde bar türünün en yoğun karakteristik özelliğini gösteren Erzurum yöresidir. Bu yüzden bar türü oyunlarımızın temel adımlarını belirlerken Erzurum yöresi oyunlarından dört tane temel adım karşımıza çıkmaktadır. Birinci adım sert yürüme adımı, ikinci adım sekme, üçüncü adım koşma ve dördüncü adımda diz kırma adımlarıdır. Bar oyunları temelde bu adımlar öğretilerek üzerine kurulur.

Sert yürüme ve öğretimi

Sert yürüme adımımız bütün bar oyunlarının temelini teşkil eder. Adıma başlamadan önce popolar içeri doğru çekilir ve ayaklar kapalı sert bir duruş gösterilir. Sağ ayak yukarı doğru çekilirken döndürülerek parmak ucu ile öne doğru atım atılır bu arada sol diz hafifçe kırılır bu da tavrı gösterir. Bu adım oyunun ritmik yapısına göre dokuz veya beş zamanlı ritmik yapıya göre şekillendirilir. Örneğin birim zamanı sekizlik alırsak sağ ayağı öne çevirerek bastığımızda dokuz zamanın ilk iki sekiz zamanı çevirme ve basma ikinci basma üçüncü sekizlik kısma denk gelir. 2+3+2+2+2 yani aksak kısımdan sonraki 2+2 kısmı ihtiva eder. (Bkz. Fotoğraf 6)

Bu temel adımda öğrencilere öncelikle duruş pozisyonu, ayakların kapalı olması kalçaların içeri çekilerek göğüs öne doğru dik bir duruş gösterilir. İlk adımda ayak yukarı doğru döndürülerek çekilip parmak ucu önü taban yeri gösterecek şekilde öne adım sert bir şekilde adım atılarak yapılır ikincide bu sefer hareket sol ayakla yapılır ve hareket düzenli tekrarlarla öğretilir.

Mustafa ŞAHİN



Fotoğraf 6. Sert yürüme



Fotoğraf 7. Sekme

Sekme ve öğretimi

Bar oyunlarında ikinci temel adım olarak sekme adımı karşımıza çıkar, oyunların çoğunda farklı ritmik yapı ve karakterlerde görülür. Örneğin Baş bar oyununda öne ve yana çökmeye giderken ayak düz yukarı atılırken diğer ayakta yukarı doğru çıkma şeklinde görülür, Uzundere oyununda ayaklar bitişik şekilde yukarı doğru diz çekme şeklinde, Sekme oyununda arkadan ayağı çevirerek çiftlemeden sonra ayak dize doğru çekilip kısa sert adımlarla ritmik yapıda sekilerek yapılır.

Bu temel adım oyununun ritmik yapısı içerisinde farklı pozisyonlardaki çeşitlerine göre yan adımlar öğretilir. (Bkz. Fotoğraf 7) Ortak olan sağ ve sol ayak üzerindeki veya ayakların bitişik bir şekilde yukarı doğru sıçrama veya çekme şeklinde öğretilmesidir.

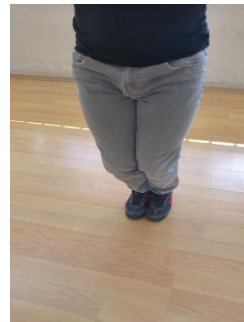
Koşma ve öğretimi

Baroyunlarında üçüncü temel adım olarak en çok koşma görülür. Koşma adımları da oyunun ritmik yapısı içerisinde ayaklar kalçalara değecek şekilde sağa, sola, öne ve geriye doğru öne giderken ileriye doğru ayaklar uzatılarak koşma adımı yapılır. (Bkz. Fotoğraf 8)

Koşma adımı öğretilirken öncelikle sağ veya sola atlama yapılarak oyuna başlanması öğretilir. Sağ veya solu ayak yukarı doğru çekilerek aksi yöne doğru atlanır ve adım başlamış olur. En çok ayağın arkaya doğru çekilip öne doğru uzatılarak yapılan ve arkaya alınarak sekme ile beraber kullanılan öğretilmelidir. Çünkü bu adımlar oyunlarda en yaygın kullanılanıdır.



Fotoğraf 8. Koşma



Fotoğraf 9. Diz Kırma

Mustafa ŞAHİN

Diz kırma ve öğretimi

Diz kırma adımı da bar oyunlarında en çok karşılaştığımız ve oyunların çoğunda bulunan adımlardır. Bu adımlarda oyunların ritmik yapıları içinde şekillenirler. Örneğin koçeri oyununda 4/4 lük yapı içinde dizler yere bir düz üç yaylanma şeklinde olmasına karşın Uzundere oyununda aynı yapıyı sağ ayağın yana açılarak sağ tarafı gösterir vaziyette kullanıldığını görmekteyiz. (Bkz. Fotoğraf 9)

Diz kırma hareketi öğretilirken oyunun pozisyonu istenir ayaklar genelde kapalı durur ve oyunun ritmik yapısı içinde dizlerin kırılması istenerek yaylanmayla yapılması istenir. Adımın periyodik tekrarları yapılarak adım öğretilmiş olur.

Horon ana adımları

Horon türü oyunlarımız Orta ve Doğu Karadeniz civarında toplanmıştır. Özellikle Ordu, Giresun, Trabzon, Rize ve Artvin' in sahil kesimlerinde yoğunudur. Horon oyunları genel karakteri itibariyle çok hızlı oynanan ve hareketli oyunlardır. Oyunlar Karadeniz in bütün hırçınlığını, hamsi balığının kıvraklığını, mısırın salınımını ve sert insan yapısının özelliklerini yansıtır.

Horon türü oyunlarımızın temel adımlarını belirlerken oyunların hemen hepsinde temel olarak karşımıza çıkan basma, sallama, atlama ve diz kırma adımları vardır. Oyunlar bu adımları üzerine kurularak öğretilir. Basma adımı yedi zamanlı ritmik yapı da öğretilir ve temel karakteri gösterir.

Basma ve öğretimi

Basma adımı horon türünün temel adımlarından biridir. Hemen bütün oyunların içinde yer alır. Özellikle sıksara olarak bilinen oyunun içinde yedi zamanlı sağ ayağı yukarı doğru dizden kaldırarak taban basma ve yaylanma yaptırılarak kullanılır. Bu adımı hem sağda hem solda simetrik yaptırıldığında oyun karakteri ortaya çıkar. (Bkz. Fotoğraf 10)

Basma hareketi öğretilirken genellikle horon pozisyonu istenir bu pozisyonda kollar yukarda veya yanda tutulur. Adım yerimizde veya sağ doğru adım alınarak ritmik yapı içinde uygulanarak öğretilir.



Fotoğraf 10. Basma



Fotoğraf 11. Sallama

Mustafa ŞAHİN

Sallama ve öğretimi

Sallama adımı aslında farklı yönlerde yapılış itibarıyla diğer türlerde de karşımıza çıkar. Fakat en karakteristik ve ilgi uyandıran şekli ile sağ ayakta yapılan ayak atma figürü ile yavaştan hızlanarak çok dikkat çeker. Figür sağ ayağa atlama şeklinde başlar daha sonra dize çekilen sola ayağın pençesi yere vurulur öne atılır boşta kalan sağ ayak sola doğru iki kez sallanarak adım tamamlanmış olur. (Bkz. Fotoğraf 11)

Sallama adımı öğretilirken kolların yukarda tutulması istenir. Daha sonra içeri doğru vücutta diz kırma ile birlikte küçülme yapılarak sağ ayağa atlama yapılması istenir. Ayaklar genellikle karına doğru çektirilir ve ayak vurma, atmaların karından aşağıya doğru yapılması istenir. Adım sonra tekrarlanarak öğretilmiş olur. Sallama adımı en çok dikkat edilmesi gereken adımın hızlandığın yedi zamanlı ritmik yapıdan çıkarak dört zamanlı olmasıdır. Dolayısıyla hızlandıkça yedi zamanlı ritmik yapıdan çıkılmaması gerektiği öğrencilere uygulamalı gösterilmelidir.

Atlama ve öğretimi

Atlama adımı horon türü içinde en çok karşımıza çıkan temel bir harekettir. Bazı oyunlarda sağa doğru sağ ayak yukarı çekilmesi ve sol ayak yukarda kalacak şekilde basılması şeklinde bazı oyunlarda öne doğru ayak basılarak kullanıldığı görülür. Hatta bir oyuna adını verecek kadar yaygın kullanılmıştır. Yörede atlama isimli oyunlar vardır.

Adım genelde öğretilirken bir oyun üzerinde oyuna başlarken ya da oyunun bir parçası olarak oyun içinde öğretilir. Oyuna başlarken sağ ayak yukarı doğru çektirilir ve vücutla yukarı doğru bir sıçrama hareket istenerek sağ ayağa basılması istenir. (Bkz. Fotoğraf 12) Atlama oyunu içinde ayaklar kapalı sağa sola çift şeklinde yukarı doğru sıçranıp düşülmesi istenir. Daha sonra önde kalan ayağın ileri doğru basılması yani atlanması istenir. Bu hareketlerin periyodik tekrarlanması şeklinde adım öğretilmiş olur.



Fotoğraf 12. Atlama



Fotoğraf 13. Diz Kırma

Mustafa ŞAHİN

Diz kırma adımı ve öğretimi

Bu türde en çok karşımıza çıkan adımlardan biride diz kırmadır. Bu adımda yörenin ritmik yapısı içinde oyunların bazı kısmında tek başına bir adım olarak yapılır. Adımı tek başına ele aldığımızda basma yapısı içinde sağ ve sol ayaklar yere basarken dizlerin ritmik yapısı içinde arkaya doğru vurarak yapılmasıdır. (Bkz. Fotoğraf 13)

Adım öğretilirken ayakların kapatılması ve kolların aşağıda ya da yukarda tutulması söylenir. Daha sonra sağ ayak yukarı doğru çekilip yana basılması ve bu esnada dizlerin kırılarak arkaya doğru vurulması istenir. Bu adımın simetrisi sol ayakta da yapılarak adım tekrar ettirilerek öğretilmiş olur.

Karşılama Ana Adımları

Karşılama türü oyunlarımız Rumeli olarak bilinen Edirne, Kırklareli, Tekirdağ ve İstanbul un Avrupa yakasında kalan kısımda toplanmıştır. Özellikle Balkanlardan göç eden vatandaşlarımızın oynadığı ve içinde Horalarında yer aldığı oyun türümüzdür. Karşılama oyunları genel karakteri itibariyle hızlı oynanan, yavaş başlayıp hızlı biten, coşkulu ve hareketli oyunlardır. Oyunlar Trakyanın bütün neşesini, hüznünü ve hoşgörülü insan yapısı özelliklerini yansıtır.

Karşılama türü oyunlarımızın temel adımlarını belirlerken oyunların hemen hepsinde temel olarak karşımıza çıkan sekme, çevirme, koşma-çekme ve parmak ucu vurma adımları vardır. Oyunlar bu adımları üzerine kurularak öğretilir. Oyunlar genelde dört, beş, yedi ve en çokta dokuz zamanlı ritmik yapı da öğretilir ve temel karakterler bu ritim üzerine kurulur.

Sekme adımı ve öğretimi

Sekme adımı diğer türlerde olduğu gibi karşılama oyunlarında da kullanılır. Fakat yörenin tavrı bakımından sekme yapıldığında örneğin sol ayakta yapılan bir sekmede boşta kalan ayak diğer ayağın dizine kadar çekilir. Oyunun dokuz zamanlı sekizlik değerinde olduğunu düşünürsek sekme ve çekme ilk iki sekizlik bölümde dize çekilerek yapılır. (Bkz. Fotoğraf 14)

Adımı öğretirken karşılama yöresi tavır duruşu istenir. Örnek olarak Kanbana oyunu oynuyor isek öğrencilerden sol el belde erkekler içe kızlar dışa doğru, iki ayak birleşik koşma yönünde duracak şekilde olmaları istenir. Sonrasında oyuna sol ayakta sekme sağ ayak diz çekilmesi söylenir. Oyunun diğer adımları da gösterilerek sekme adımı oyun içinde periyodik tekrarlarla öğretilir.

Mustafa ŞAHİN



Fotoğraf 14. Sekme



Fotoğraf 15. Çevirme

Çevirme adımı ve öğretimi

Çevirme adımı türün karakteristik hareketlerinden biridir. Oyunların çoğunda adımın ritmik yapısına göre çeşitli şekillerde kullanılır. Çevirme adımı yapıldığında oyunun adımına göre ayak ya öne çıkar yukarı çekilir ya da çevirme yapıldıktan sonra parmak ucu diğer ayağın yerine vurularak öne atılır figür tekrar başa gelir. Bu her iki ayak üzerinde simetrik olarak da yapılabilir. (Bkz. Fotoğraf 15)

Adımı öğretirken oyunun pozisyonuna göre eller arkadan, omuzdan, serçe parmağı ya da boşta olması istenir. Örneğin Selanik isimli oyunda eller yanda bellere tutulur pozisyon öğrencilerden istenir. Sonrasında sol ayakta sekme yaptırılıp sağ ayak öne düz çıkarılır ve akabinde sağ ayak diz hizasından döndürülerek yandan yuvarlak şekilde diğer ayağın arkasından öne uzatacak şekilde basma yapılması istenir. Oyunun diğer adımları da öğretilerek tekrarlarla adım öğretilmiş olur.

Koşma-çekme adımı ve öğretimi

Koşma çekme adımı bir düşünüldüğünde bazı oyunlarda koşma ve basma hareketinin peşine daha öncede belirttiğimiz ayağın dize kadar olan yere ayakucunun kaldırılmasını anlarız. Bu adımda oyunun hareketlerine göre bazen koşmalar yerde yapılarak basma şeklinde de karşımıza çıkabilir. Bu noktada hareketlerin ritmik yapısına bakarak yerde veya yukarda yapılma şekillerine dikkat edilir. Bu türümüzde de bazı oyunların hızlı kısımlarında yanlış öğretim olabilir. Oyun yedi zamanlıyken hız ve yanlış öğretim yüzünden dört zamanlı olabilir. (Bkz. Fotoğraf16)

Adım öğretiminde öğrencilerden oyunun pozisyonu istenir. Adım genelde sol sıçrama ile üç adım sol sağ sol koş ve solda yükselerek sağ ayağı dize yere paralel çekilmesi istenir. Diğer adımlarla oyun tamamlanır ve oyunun için adım periyodik tekrarlarla öğretilmiş olur.

Mustafa ŞAHİN



Fotograf 16. Koşma



Fotograf 17. Parmak Ucu Vurma

Parmak ucu vurma adımı ve öğretimi

Aslında bu adım diğer türlerde çeşitli şekillerde vardır. Örneğin horon türünde sallamalarda, Hemşin oyununda gibi karşımıza çıkar. Sadece şekil itibariyle adımın kullanıldığı yön, yer ve ritmik yapı bakımından bazı farklılıklar gösterir. Karşılama oyunlarında ayakucu vurma adımı olarak adlandırdığımız adımı sağa ve sola doğru çapraz gelecek şekilde yaparız. Ritmik yapısı bakımından oyun dört zamanlı olmasına karşın horonda karşımıza yedi zamanlı olarak çıkar.(Bkz. Fotograf 17)

Adım öğretilirken öğrencilerden oyun pozisyonuna göre omuzlardan veya sağ el belde sol el yanda şeklinde olmaları istenir. Sonrasında sağ ayağa sekme yapılarak sol ayak sağ ayağın çaprazına getirilir ve ayak önde vurulur öne atılır. Bu hareketin aynısı solda da yapılarak adım öğretilmiş olur.

Zeybek Ana Adımları

Zeybek türü oyunlarımız Ege Bölgesinde yoğun olarak Aydın, İzmir, Manisa, Çanakkale ve Denizli civarında toplanmıştır. Özellikle Ağır ve Kıvrak zeybekler olarak iki şekilde karşımıza çıkarlar. Zeybek oyunları genel karakteri itibariyle yavaş oynanan başında gezinleme bölümü olan, içinde yiğitlik, kahramanlık, mertlik, adalet gibi konuları içeren oyunlardır. Oyunlar genelde dokuz zamanlıdır.

Zeybek türü oyunlarımızın temel adımlarını belirlerken oyunların hemen hepsinde temel olarak karşımıza yürüme, sıçrama, diz vurma ve ayak çevirme adımları çıkar. Oyunlar bu adımları üzerine kurularak öğretilir. Oyunlar genelde dokuz zamanlı ritmik yapı da öğretilir birkaç tane dört zamanlı örneklerde vardır. Oyunlar bu temel karakterler üzerine diğer adımların birleştirilmesi ile oluşturulur.

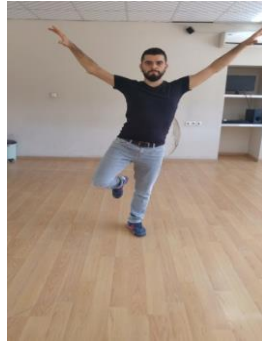
Yürüme adımı ve öğretimi

Yürüme adımı zeybek oyunlarının tamamında vardır. Adımlar sol ayağı yere basarken sağ ayağımızı dize kadar çekerek ve çok hafif bir şekilde dize kadar çekerek yandan öne doğru uzatarak basma şeklinde yapılır. Yürüme adımı oyunların karakteristik özelliğinden dolayı daire formunda düz öne

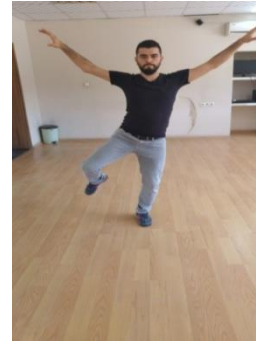
Mustafa ŞAHİN

doğru yapılır ancak son zamanlarda sahnelemeli çalışmalarda her yöne doğru yürüme adımı yaptırılmaktadır. (Bkz. Fotoğraf 18)

Adım öğretilirken öğrencilerden oyunun genel pozisyonuna göre kolları yukarı v şeklinde açması istenir. Bazı oyunlarda kol adım başlamadan önce bazı oyunlarda ise sağ kol önden yukarı sol el arkadan şekilde adımla beraber açılır. Öğrencilerden önce sol ayağın yere basılması ve daha sonra sağ ayağın basılarak ritmik bir şekilde yürünmesi istenir. Yürümelerde havada olan ayak yandan dize kadar çekilip çevrilerek atılır. Adımın en son üçleme dediğimiz kısmında sağa ve sola yaylanarak kollar önden gösterilir böylece adım öğretilmiş olur.



Fotoğraf 18. Yürüme



Fotoğraf 19. Sıçrama

Sıçrama adımı ve öğretimi

Zeybek türünde bazı oyunlarda karşılaştığımız sıçrama adımı türün en karakteristik adımlarından biridir. Genelde bir adım arkasında ya da yürüme adımının devamında görülür. Örneğin harmandalı oyununun üçüncü figüründe sol ayak basıldıktan sonra sağ ayak sol dizin üzerine çekilir ve peşinden sol ayak üzerinde öne doğru bir zıplama şeklinde hareket yapılır. (Bkz. Fotoğraf 19)

Adım öğretilirken öğrencilerden zeybek duruşu istenir kollar yukarda v şeklinde. Sonrasında sol ayağın düz basılması ve sol diz hafifçe kırılarak aşağı doğru sağ ayağın sol dizin üzerine çekilmesi istenir. Oyunun diğer adımlarının da öğretilmesi ile periyodik tekrarlarla adım öğretilmiş olur.

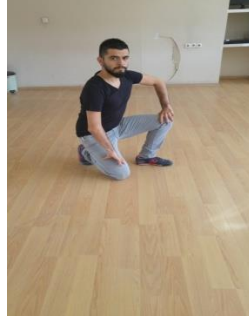
Diz vurma adımı ve öğretimi

En popüler adım olan diz vurma adımı zeybek türünün en çok kullanılan adımdır. Bir düğünde ve ya eğlencede zeybek müziği çalsa insanlar hemen çıkıp birkaç adım yürüdükten sonra dizlerini yere atlayarak vururlar. Aslında diz vurma adımı atlanarak yapıldığı gibi bazı oyunlarda aşağı doğru sabit inilerek en son değerde dizin ucunun yere değdirilmesi şeklinde de yapılır. (Bkz. Fotoğraf 20)

Adım öğretilirken kollar yukarda v şeklinde sol veya sağ ayakta sekme yapılarak sol ise sağ dizin sağ ise sol dizin yere dokundurulması şeklinde öğretilir. Diğer bir pozisyonda yürüme adımının peşinden eşme hareketinden sonra sabit şekilde yavaşça yere doğru inilerek sağ ayakta ise sol diz sol ayakta ise

Mustafa ŞAHİN

sağ diz değdirilmesi öğrencilerden istenir. Oyunun diğer adımları da öğretilerek periyodik tekrarlarla adım öğretilmiş olur.



Fotoğraf 20. Diz Vurma



Fotoğraf 21. Ayak Çevirme

Ayak çevirme adımı ve öğretimi

Ayak çevirme oyunların çoğunda farklı pozisyonlarda karşılaştığımız bir adımdır. Bazı oyunlarda ayak önden yana alınır ve dize kadar çekilir daire şekline tekrar öne uzatılmak şartıyla çevirme yapılmış olur. Bazı oyunlarda ise direk öne çıkarılan ayak sağdan veya soldan elle de tutularak daire şeklinde döndürülerek karşımıza çıkar. (Bkz. Fotoğraf 21)

Adım öğretilirken eller yukarda v şeklinde tutulması istenir. Sonrasında oyunun diğer adımlarına göre yürüme ve ya atlama yapılması istenir. Boşta kalan ayağın önde veya yanda daire şeklinde döndürülmesi istenir. En son adımda kollarda aşağı indirilip sağ ve sol salınım ile adım periyodik tekrarlarla öğretilmiş olur.

Türk Halk Oyunları Bölümlerinde Oyun Tekniği Dersi Vermiş Hocalarla Konu Üzerinde Karşılıklı Görüşmeler

Bugün Türkiyede Türk Halk Oyunları bölümü olan yedi tane konservatuvar vardır. Bu bölümlerin hepsinde Oyun Tekniği dersi hazırlık veya birinci sınıfta öğretilen derslerdir. Bizlerde konservatuvarlarda okuduğumuz yıllarda bu dersi aldık. Sorun şu ki bu okulların hepsinde müfredatlar aynı mı yoksa hepsi farklı bir öğretim uyguluyor? Aslında dersi veren hocaların donanımı ile ilgili olarak değişmesine karşın bu soruyu okullarımızda dersi veren hocalarımızla karşılıklı sorular sorarak konuştuk. Bende derse giren hocalardan biri olarak yıllar içindeki tecrübemiz üzerinden şu soruyu sormayı uygun buldum.

Oyun tekniği dersinde öğrettiğimiz adımları türler üzerinden sınıflıyabilir miyiz? “Oyunlar temel türlerle sınıflanabilir. Bu sınıflamada ana türler olarak kabul ettiğimiz beş türle bunlar Halay, Bar, Horon, Karşılama ve Zeybek üzerinden her türde temel o türün özelliklerini yansıtan dört beş adım üzerinden öğretebilir ve sınıflandırabiliriz.” (Güngör, 2016) “Bu türlerde örneğin Basma, Çekme,

Mustafa ŞAHİN

Atlama Halaylarda Salınım, Yaylanma Horonlarda Basma, Sallama gibi standart adım haline getirilebilir.” (Sevinç, 2016) Burdan yola çıkarak her tür için ilerki sınıflarda oyunlar öğretilmeden önce karakteristik pozisyonlarında oyun tekniği dersinde sistemli bir şekilde öğretilmesi gerekir. Örneğin bir zeybek duruş pozisyonu kollar havada v şeklinde, horon duruşu öne doğru kollar düşük yukarda gibi. “Öğrencilerin müzik ve ritim dersleriyle desteklenerek oyun tekniği dersinin paralel devam ettirilmesi gerekir. Yöresel ritmik yapılar üzerinden adımların ders içerisinde sınıflanması ve öğretilmesi gerekir.” (Uzunkaya, 2016)

“Terminoloji birliği oluşturulmalıdır. Yöreyle, türe göre adım türlerine göre değişen genel anlamda bir adım birliği olan terminoloji. Ayrıca yaptığımız sınıflamada tür denmesinin bir mahsuru yoktur. Burda adımları bir sisteme sokmak veya ortak dili konuşma adına bir çaba vardır.”(Güngör, 2016) Aslında burda ortak amaç Oyun tekniği dersinin öğretimi ve ilerki sınıflara öğrencileri doğru bir şekilde hazırlayabilmektir.

“Ortak çalışma bedenimize göre yapılabilir. Omurgayı temel olarak aldığımızda duruş pozisyon olarak esas yapılacaktır. Oyun Tekniği dersi adımları yörelere hazırlık için öğretilen yapılan derslerdir. Bu bağlamda omurga temeli üzerinden halaydaki duruş bedende nasıl durur nasıl yaparsak halaya uygun bir yapı oluşturabiliriz üzerinden gidilmelidir. Ortak yanları bulmak gibi. Yerçekimine doğru yani aşağıya düşecek gibi. Kaç türlü hareket olabilir? Kaç türlü hareket yapıyoruz? Uzayda eksenini yana çift taraflı kullandığımızda. Bunları normalde kolayda başlayıp, temelde Ritmik- Paralel ritmik yapı içerisinde düz yapmak asimetrik simetrik yapmak. Ayak ve omuz üzerinde ritmik giden sonra kol koyarsak nasıl olabilir? Gibi omuzlardaki yapılardan yola çıkarak yenilikçi yaratıcı adımlar üreterek. Deneyisel çalışmalar, work shoplar, ne yaparsak daha iyiyi yaparız gitmek. Adımlarda vucuttaki her bir yapıda farklı bir ritmik yapı kullanarak poliritmik çalışmalar yapmak. Örneğin derslerde ilk dönem sadece ritmik adım yaptırılarak. Nota değerleri ile çalışmalar yapmak. En karakteristik pozlar ve adımlar ne neyle uyumlu olabilir şeklinde adımlar üreterek. Adımların kültürel boyutunda olması gerekir. Adımları sadece sabitlemek yetmeyebilir. Adımlar temeldeki omurga ve eklem şekillerine bakarak sabitlenebilir.” (Mürtezaoğlu, 2016)

Karşılıklı görüşmelerden yola çıkarak Oyun Tekniği dersi için oyun türleri tesbit edilerek bu türler üzerinden ortak adımların genel tavır ve karakteri vermede başarılı olacağı görülmektedir. Adımları tespit ederken en yaygınlık gösteren, oyunların içinde temeli oluşturan, temelde omurga ve eklem şekilleri üzerinde ortak kabul edilen adımlar dersler için sabitlenmiştir. Bu adımların ritmik yapıları öğretilirken nota değer bazında uygulanması geçmiş tecrübelerden çıkarılmıştır. Ayrıca seçilmiş adımlardan türler arasında ortak yeni adımların da üretilip derslerde kullanılabileceği görüşü ortaya çıkmıştır.

Mustafa ŞAHİN

2013-2016 yılları arasında Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümünde yaptığımız Oyun Tekniği derslerinde türlere göre her türden temel teşkil edecek adımlar öğrencilerimize öğretilmiştir. Bu çalışmamızda kullandığımız sınıflandırmadaki adımlarda bu derslerdeki uyulamalara göre belirlenmiştir. Yaptığımız derslerden aldığımız dönütlerde bu türlere göre belirleyip öğrettiğimiz adımların daha sonraki yıllarda yöre oyun derslerinde öğrenciye katkı sağladığı görülmüştür. Nitel araştırma tekniği yöntemi ile yaptığımız çalışmada asıl olan öğrencilerin deneyimi, çalışılan durum yani oyun tekniği dersinde yapılanlardır. Öğrenciler araştırmada katılımcı olarak çalışmanın doğru verilere ulaşılmasına büyük destek sağlamışlardır.

Sonuç

Türk Halk Oyunları Türlerine Göre Oyun Tekniği dersi öğretimi incelendiğinde türlere göre adımların seçilmesi ve öğretilmesinin sonraki sınıflarda yöre derslerinin öğreniminde çok etkili olduğu ortaya çıkmıştır. Şu an için yapılan çalışma diğer yöre dersleri öğrenimleri için çok önemli olmasına karşın ileride yapılacak farklı uygulama ve çalışmalara açıktır.

Türk Halk Oyunları türleri üzerine literatür taraması yapılarak belirlenen beş ana tür üzerine genel bilgi verilmiş türlerin genel karakteristik özellikleri ve genel yapıları ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada Türk Halk Oyunları beş temel tür üzerinden yola çıkarak bunlar Halay,Bar,Horon, Karşılama ve Zeybek üzerinden temel dört veya beş adım tespit edilmiş derslerde bu adımlar uygulanarak sonuçlara ulaşılmıştır.

Adımlar seçilirken tür özelliğini en fazla yansıtan, hemen bütün oyunlar içinde yer alan adımlar seçilerek yapılaşlarına göre adlandırılmıştır. Ortaya atlama, sıçrama, yürüme gibi terimler ortaya çıkmıştır.

Derslerde edinilen tecrübelerden tespit edilen adımların nasıl öğretilebileceği ile ilgili öğretim şekilleri bulunmuştur. Öğrencilere öğretilen türlerin temel adımları üzerinden geri dönütlerin başarılı olduğu gözlemlenmiştir.

Farklı konservatuarlarda aynı dersi veren hocaların görüşlerinden derslerin aynı noktada yapıldığı, türler üzerinden adımların belirlenerek öğretilmesi gerektiği, ritmik ve melodik yapının çok önemli olduğu adımların öğretiminde bu yapı üzerinden gidilmesi sonucu ortaya çıkmıştır.

Omurganın temel kabul edilerek ayak adımları, duruş, pozisyon, omuz hareketleri ve üzerine kol hareketlerinin eklenmesi, bu adımların öğretiminde farklı türden adımlar üzerine yeni adımlar yazılarak yaratıcı adımlar öğretimi sonucu ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu adımların vücuttaki herbir farklı

Mustafa ŞAHİN

adım üzerinde farklı ritimle yapılabilirliği ve öğrencinin gelişimine katkı sağlayacağı sonucunda çıkmıştır.

Öğrenciler üzerindeki yaptığımız üç yıllık ders çalışmaları sonucunda beş ana türün temel adımlarının tesbiti ve en temel adımların öğretimi, derslerde ritmik yapının adımlar üzerinde kullanımı ve adımlarda nota değerleri çalışılması gerekliliği sonucuna ulaşılmıştır.

Referanslar

Ataman, Sadi Yaver. (1975). *100 Türk Halk Oyunu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Atalay, Besim. (1940). *Divan-ı Lügat-ı Türk*. Modern Türkçe Çevirisi, Ankara: Türk Dil Kurumu Basımevi.

Baykurt, Şerif. (1965). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Halkevleri Genel Merkezi Yayınları.

Demirsipahi, Cemil. (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

Doğu, Nurcan. (1998). "Trakya Karşılamalarının Ritmik ve Melodik Özellikleri" Bitirme Ödevi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul: Türkiye

Gazimihal, M. Ragıp. (1991). *Türk Halk Oyunları Katologu*. Ankara: Kültür Bakanlığı

Güngör, Cenap. (02.09.2016). İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğr. Gör. Karşılıklı görüşme.

Gürler, Engin Şafak. (1992). "Sözsüz Zeybeklerin Tezene Özellikleri" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.

Hakalmaz, Orhan. (1993). "Ege Bölgesi Ağır Zeybeklerinin İncelenmesi" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye

Köseoğlu, Egemen. (2002). "Menemen Yöresi Ağır Zeybek Oyunlarının Melodik ve Ritmik Yönden İncelenmesi" Bitirme Ödevi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul: Türkiye.

Mürtezaoğlu, Serpil. (02.09.2016). İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölüm Başkanı Öğr. Üyesi. Karşılıklı görüşme.

Mustafa ŞAHİN

Ötken, Nihal. (2004) "Halay Türü Oyunlarda Hareket Analizi Yöntemi İle Elde Edilen Sonuçlar"
Folklor Edebiyat Dergisi, 10 (37): 273-274.

Sarısözen, Muzaffer. (1971). *Halk Rakslarımızdan Halaylar*. Ankara: Türk Folklor Araştırmaları.

Sevinç, Cumhuri. (02.09.2016). İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Türk Halk Oyunları Bölümü Öğr. Gör. Karşılıklı görüşme.

Uzunkaya, Eyüp. (02.09.2016). İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Türk Halk Oyunları Bölümü Öğr. Üyesi. Karşılıklı görüşme.

Fotoğraflar

Şahin, Mustafa. (10.09.2016). DÜ Devlet Konservatuvarı THO Bölümü 1.sınıf Oyun Tekniği dersi,
öğrenci *Eyüpcan Madagbaş*, kişisel arşiv.

Nevin ŞAHİN

WHIRLING DERVISH ON STAGE: MEVLEVI SUFISM IN THE PROCESS OF HERITAGIFICATION

Nevin ŞAHİN¹
nevinsahin@ybu.edu.tr

Abstract

Following Mevlana Jalal ad-Din Rumi's demise in 1273, Mevlevi Sufism was established by his son Sultan Veled and became institutionalized as an order. The law no. 677, which was accepted and implemented in 1925, banned all Sufi orders together with Mevlevi Sufism. The Mevlevi lodges were closed and the dervish lineage was cut; nevertheless, the ritual with its dense dance and musical elements was not forgotten. In 1950s, the ritual started to gain cultural heritage value. Mevlevi sema ceremony was proclaimed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO in 2005 and inscribed in 2008, gaining international value concerning cultural heritage. Besides the importance attributed to the ritual due to heritagification, there emerged nationwide problems related to the implementation of the ritual. Again in 2008, the Ministry of Culture and Tourism delivered a notice regarding the ritual. Despite the national and international procedures, the whirling dervish figure evolved into a commodity. What kind of social, cultural and political dynamics lie in the background of the transformation from a ritualistic element to a commodity? How is the Mevlevi sema ceremony perceived, interpreted and reassembled concerning the dance and musical elements involved? How should the heritagification of Mevlevi sema ceremony be relocated when compared to similar examples from all around the world? This research aims at analyzing the heritagification process of Mevlevi Sufism around theoretical discussions on cultural heritage in line with the developments of Mevlevi Sufism during the republican period. The data collected through an ethnographic field research of 15 months will enlighten the discussions on contemporary performances of Mevlevi Sufism and the power relations within the context of cultural heritage. Sema ceremony will be compared to other examples of cultural heritage in an effort to reach conclusions regarding the cultural transformation in Mevlevi Sufism.

Keywords: Mevlevi Sufism, Cultural heritage, Power

¹ Ankara Yıldırım Beyazıt University

Introduction

Being one of the oldest Sufi traditions in Anatolia, Mevlevi Sufism is recognized and appreciated not only within Turkish borders but worldwide both as a spiritual experience and as cultural heritage. This paper digs into the history of the heritagification of Mevlevi Sufism in modern Turkey and aims at theorizing the heritagification process from a sociological perspective.

History of Mevlevi Sufism

Following the demise of poet and Sufi master Rumi in Konya in 1273, the Mevlevi Order was established by his son Sultan Veled. Towards the end of the 13th century, the order started its institutionalization mainly in villages. Retreating to cities and penetrating the Ottoman dynasty, the order became a "state institution" (Gölpınarlı, 2006: 228-230) by the 17th century. After the fall of the Ottoman Empire and the establishment of the Turkish Republic, immediate action was taken in culture besides politics. In an effort to eliminate all remnants of the empire, the republican state closed all Sufi lodges, together with those of Mevlevi Sufism with a law dated November 30, 1925 (Haksever, 2009: 185). Nevertheless, Mevlevi Sufism with its tolerance and indulgence, gained state appreciation immediately, resulting in the reopening of the Konya lodge as a museum in a couple of years (ibid. 192).

The recognition of Mevlevi Sufism by the state led towards state-supported representations of whirling dervish rituals. The first representation dates back to 1950s but there are different claims on the exact date of the performance. When US delegates wanted to see whirling dervishes during their visit to Konya, an immediate organization was made to entertain the delegates. The performance was not regarded as a religious ritual, though. The leading ney player of the event was a state officer and he was threatened by military officers that they would be punished if any kind of religious impression was given to the audience (see Erguner, 2005; Erguner, 2010; Ambrosio, 2012). This understanding resulted in the process of heritagification for Mevlevi Sufism.

The law no. 677, which banned all Sufi orders, was still in act during the state presentation in 1950s and it hasn't been outlawed since then. In 1973, large-scale celebrations were held for the 700th anniversary of Rumi's demise which he himself preferred to call "the wedding night (*Şeb-i Arus*)" (Ambrosio, 2012: 59). Yearly celebrations in Konya in December followed and in 1980s, the re-institutionalization of the order as cultural heritage began. Konya Ensemble and Istanbul Ensemble were established in late 1980s for the purpose of providing state-employed performers in the celebrations in Konya. Almost simultaneously, a non-governmental organization (NGO) was established in Ankara for preserving the culture and tradition of Mevlevi Sufism. A few years later, in 1996, the descendants of Rumi established another NGO in Konya. The ensembles were founded

Nevin ŞAHİN

under the Ministry of Culture and Tourism, which later collaborated with the Mevlevi NGOs for the worldwide recognition of Mevlevi Sufism as cultural heritage (see Şahin, 2016).

The ministry and Konya NGO applied UNESCO for the recognition of Mevlevi sema ceremony as intangible cultural heritage. The ritual was proclaimed in 2005. In 2007, the 800th anniversary of Rumi's birth, UNESCO supported the yearlong celebrations under the title Mevlana Year. One year later, the ritual was inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO. The recognition of the ritual as cultural heritage promoted worldwide celebrations and representations, resulting in the emergence of sub-ensembles within Konya and Istanbul ensembles for attending tours, for longer and systematized celebrations in Konya in December, for alternative celebrations in Ankara and Istanbul organized and supported by the state and NGOs. The heritagification process can be summarized as a denser representation of Mevlevi Sufism throughout the republican period.

Meanings Attached: Religious Ritual, Cultural Heritage, Commodity?

Besides the changing attitudes towards Mevlevi Sufism throughout centuries, certain meanings have been attached to the symbols, tradition and understanding of Mevlevi Sufism. Considering the contemporary experiences, four meanings come into prominence.

A video was shared on YouTube in 2008, allegedly showing the Holy Birth (*Kutlu Doğum Haftası*) Tour of Hüseyin Goncagül in Erzurum and Kars. Since Holy Birth is celebrated in April in Turkey with reference to the birth of Prophet Mohammad, the video must date back to April 2007 at the latest. The significance of the video is that the celebration held in a sports arena features a blowup whirling dervish, which is applauded loudly as a sign of appreciation by the audience. Whirling dervishes have long been part of Sunni celebrations in Turkey; they are a common figure not only in Holy Birth celebrations but also in Ramadan events and religious weddings. Being visible in such celebrations, the whirling dervish image gained a religious meaning besides its Sufi meaning. Although being weird and funny, the blowup whirling dervish gained the appreciation of the audience due to the religious meaning attached.

The whirling ceremony not only includes whirling dervishes as a Sufi figure but also music and dance elements. Similar to the visibility of the whirling dervish in Sunni celebrations, the dance element has also been detached from the ritual, turning whirling dervishes into dancers on a variety of platforms. One of those platforms was the Eurovision stage in 2004. The winner of the 2003 contest, Sertab Erener appeared on stage for the opening ceremony in İstanbul, singing the winning song *Everyway that I can* with the accompany of male belly dancers and her ballad *Leave* with the

Nevin ŞAHİN

accompany of whirling dervishes. Although Sufi meanings were sought in the ballad (Vicente, 2007: 234-235), the song is actually a love song without religious connotations. That year, Eurovision not only served for promoting the country's tourism potential with the postcard videos, but also for the popularization of whirling dervishes with the dance meaning.

Another platform which promotes dance meaning of whirling dervishes is folk dance courses. Both Çankaya and Metropolitan Municipalities of Ankara preferred to insert whirling dervishes on their banners for announcing new folk dance courses (Photo 1&2). The whirling of Mevlevi dervishes cannot be counted as folk dance but the visibility of whirling dervishes on folk dance platforms relates to the popularization of Alevi semah, which has also been treated more as folk dance than as religious ritual (see Aykan, 2012).



Photo 1. Banner of Çankaya Municipality for folk dance courses, Ankara. Whirling dervish is the foremost picture used in the banner. Photo taken in October, 2016.

Nevin ŞAHİN

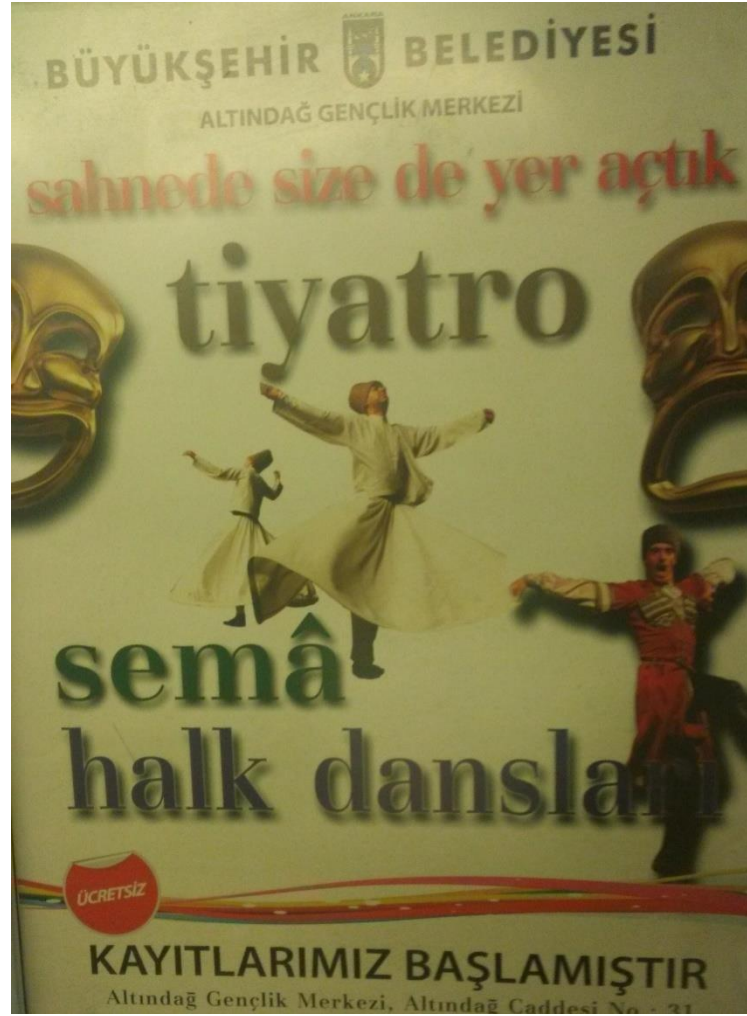


Photo 2. Banner of Metropolitan Municipality for sema and folk dance courses, Ankara. Whirling dervishes are in the middle. Photo taken in November, 2014.

Besides the religious and dance meanings attached to Mevlevi Sufism, the boosting visibility of whirling dervishes has recently gained economic value in the form of tokens. Throughout my field research between 2013 and 2015, I came across a variety of Mevlevi souvenirs not only in Museums like the Konya lodge but also in unconnected places like intercity coach stations and jewelry stores in different parts of the country like in Kütahya, Trabzon and Bolu (Photos 3 & 4). I was even served coffee in whirling dervish ornamented coffee plates as a gesture appreciating my research topic (Photo 5). The frequency of whirling dervishes appearing in the market clearly shows that Mevlevi Sufism has now evolved into a well-sold commodity and the economic meaning attached to market dynamics is too significant to be ignored.

Nevin ŞAHİN



Photo 3. Candy cup in the form of a whirling dervish, an intercity coach station in Bolu. Photo taken in October, 2013).

Nevin ŞAHİN



Photo 4. A traditionally handcrafted (*kazaziye*) silver necklace with a pendant in the form of a whirling dervish, a jewelry shop in Trabzon. Photo taken in July 2013.



Photo 5. Coffee plates decorated with whirling dervish figures and v letters from Arabic alphabet, which usually refers to Rumi, İstanbul. Photo taken in August, 2013.

Nevin ŞAHİN

After looking into the meanings that can only indirectly relate to the Sufi aspect of whirling dervishes, we should mention that the whirling ritual of Mevlevi Sufism is still practiced with the ritualistic meaning attached. In the documentary of Australian broadcast channel ABC dated 2005, Hasan Dede's followers keep practicing the ritual no matter how much they are criticized by state authorities and audience. In Yaprak Melike Uyar's 2008 research, it is admitted that communities who want to practice the Sufi ritual are forced by the Ministry of Culture and Tourism to sell tickets as if they are merely performing the dance and music of the cultural heritage (Uyar, 2008: 55). Thus it can be concluded that the ritualistic meaning is still dignified.

2008 was a significant year concerning Mevlevi Sufism in that the Ministry of Culture and Tourism needed to take action against events dissociating whirling dervishes from Mevlevi Sufism. Against the backdrop of tourist attractions and non-Sufi representations, the ministry issued a notice emphasizing the ritualistic and religious value of Mevlevi Sufism for protecting the cultural heritage and warning institutions about the penalties against misrepresentations. Several new notices have been issued by the ministry, all of which have the same aim of preserving the ritualistic and religious value of the cultural heritage. These notices can be regarded as the effort of the state for reviving the ritualistic meaning which isn't frequently attached to the contemporary whirling dervish appearances.

Cultural Heritage and Power

Acknowledging the ministry's effort for protecting the cultural heritage concerning Mevlevi Sufism, we should also keep in mind the procedures related to heritagification issued by UNESCO. Although the cultural heritage status of Mevlevi sema ceremony was inscribed by UNESCO on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, the institution does not hold tremendous responsibilities concerning the protection of the heritage. First of all, intangible heritage had not been recognized by UNESCO before 1990s (Logan, 2007: 37). After the intense effect of globalization started to result in loss of diversity, intangible cultural heritage gained importance in UNESCO's agenda and the 2008 convention of the institution urged countries to pay effort to lists of intangible cultural heritage and implement actions whenever and wherever necessary so as to preserve potential or inscribed heritage (UNESCO, 2008).

This convention inevitably empowered states over the decision on what is to be regarded and preserved as cultural heritage, and that level of empowerment resulted in "over-representation of nationalist government interests in the intangible cultural heritage management" (Aykan, 2012: 2). In the context of power relations, the idea that heritage does not have intrinsic value but it instead gains cultural value through socio-political construction with an emphasis on "culture" (Byrne, 2009:

Nevin ŞAHİN

229) becomes more meaningful. So we can conclude that the construction of heritage is inherently a political act (Kenny, 2009: 152); allowing state authorities to appropriate cultural heritage with skill, utilize the heritage by turning it into an instrument of power (During, 2005: 144). In the Turkish case, the instrumentalization of cultural heritage resulted in different levels of representation in terms of ethnic and nationalistic perspectives; Mevlevi Sufism, which does not have ethnic or nationalistic connotations in contrary with mainstream ideologies of the state, was widely recognized and acknowledged by the state while the result was mis-recognition in the case of Alevi semah and non-recognition in the case of Nowruz as a Kurdish festival, which were both marginalized (Aykan, 2012).

Considering the nationalistic embrace over Mevlevi Sufism which led to international status of cultural heritage, we can recognize similar cases around the world. The Durga Puja ritual from India, which was once the ritual of a closed community, has recently evolved into a festival beyond the ethnic, religious and national borders. A ritual dedicated to the Hindu goddess Durga, Durga Puja from the Bengal region of the country was submitted to UNESCO as an intangible cultural heritage candidate in 2012, awaiting the status with the file number 00703 (UNESCO, 2017). Dating back to the 16th century (Ghosh, 2000: 295), the ritual for the sake of the ten-armed goddess of fertility (Photo 6) was a high-class event and only the wealthy Bengali Hindu families celebrated the ritual in their homes, allowing no foreigners inside (Chattopadhyay, 2013: 196).



Photo 6. A contemporary Durga idol, Bengal, India. Photo Credit: Abhijna E-Museum.

Nevin ŞAHİN

The ritual became a public event in the 18th century and started to gain elements of entertainment, but class differences led to conflicts minimalizing public participation and almost causing the ritual to cease to exist (Ghosh, 2000: 296). At the beginning of the 20th century, however, the ritual became tool for criticizing colonial power and the celebrations in 1926 ended up with the British colonial police demolishing Durga idols (Chattopadhyay, 2013: 197). Even a ban was implemented for the ritual in the Baghbazar district of Kolkata by the British rule in an effort to gain control over nationalistic acts (Ghosh, 2000: 297). Similar to the ban and revival of Mevlevi sema ceremony as cultural heritage during the republican period, Durga Puja ritual revived after the ban during the independence following 1947, this time gaining value as heritage. The ritual not only became secularized, but it also turned into a spectacular festival lasting for days, welcoming international audience, addressing different themes from the global agenda, and becoming a commodified cultural event (Chattopadhyay, 2013: 197-199). The secularization and spectacular-ization of Durga Puja ritual was compared to that of Mevlevi Sufism (Chambers et al., 2013), but the resemblances of heritagification processes haven't been discussed since Durga Puja has not yet been inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.

I cannot comment on the intensity of state visibility in representing the Durga idol during the Bengali festivals held in late September every year since I don't have ethnographic data on this, but I observed the role of the state throughout my fieldwork in different Mevlevi celebrations in Turkey. The official festival organized every year in Konya in December is obviously a state organization and it is promoted worldwide by the Ministry of Culture and Tourism. The event hosts an opening ceremony, including the Walk of Love and Tolerance with international participants, daily program comprised of a Sufi music concert performed by İstanbul State Ensemble of Historical Turkish Music and sema ceremony performed by Konya State Ensemble of Turkish Religious Music. Also, the festival hosts state protocol in the first and last performances at Mevlana Cultural Center.² Yet another festival emerged in İstanbul in 2012, and it is allegedly supported by the state (Photo 7), but it includes many elements out of context.³ Especially the participation of popstars, who are only slightly associated with Mevlevi Sufism if at all, in the Sufi music concert before the sema ceremony resulted in criticism.

² During the 2016 festival, the name of the walk was changed into the Walk of Love and Unity; tolerance was left behind probably due to the current political context following the coup attempt. Furthermore, the increasing demand for more seats for the audience resulted in the relocation of the last performance of the festival at Konya Sports and Congress Hall.

³ In one presentation when I criticized the İstanbulian festival, a ministry officer among the audience warned by saying that there was actually no state support for the festival and they didn't know who put the name of the ministry in the banner. He also told that the ministry started an investigation upon the event banner by asserting that they would under no circumstance support such an organization which contradicted with their effort to preserve the heritage.

Nevin ŞAHİN



Photo 8. Banner of the İstanbul Festival for celebrating the Wedding Night in December 2013. The logo of the Ministry of Culture and Tourism is on the top left. Taken from AdStation's official website.

On the other hand, there is also an annual festival held in Ankara, organized by the first Mevlevi NGO established in Turkey. Several performers from state ensembles participate the Ankara celebration every year but they arrange their duties accordingly and they voluntarily participate the event, without an official assignment. There is no overt support of the state for the Ankara festival apart from the allowance of the performers. Nevertheless, the event has a claim of better preserving the ritual than the state which is the one in charge for the preservation of the ritual according to UNESCO. Besides this claim, the Ankara NGO doesn't attend the Konya festival although the representatives of the Konya NGO always attend the program, having their seats ready in the protocol. Mevlevi NGOs and the state, which once collaborated for the sake of heritagification of the ritual, started to challenge each other on the level of representation.

Keeping in mind Bourdieu's game, which was influenced by Wittgenstein's language-game in the conceptualization of "obeying a rule" (Bourdieu, 1990: 9) and which is based on the field of struggle for power (Bourdieu, 1998: 58-59), comparing power relations in the field to a card game that stipulates the pre-acceptance of the rules for entering the game, we can understand the collaboration and the competition between the Mevlevi NGOs and the state in the heritagification of Mevlevi Sufism. The heritagification of the ritual, together with the changing policies of UNESCO in preservation of intangible cultural heritage, resulted in the transformation of the sema field into a field for struggle for power. The fluidity of power over whirling turned Mevlevi NGOs, the state,

Nevin ŞAHİN

private entrepreneurs and performers into actors in the field, like rival teams in a game, collaborating for the inscription of the ritual in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity and competing with each other for the preservation of the cultural heritage. With the contemporary meanings attached to whirling dervishes following the heritagification, it would not be wrong to say that the whirling dervish is caught in the current of the fluidity of power, floating in between a religious icon and a well-sold commodity. Preservation of the ritual through heritagification, in the context of multiplicity of festivals and power struggles, seems to remain a question.

References

- Ambrosio, Alberto Fabio. (2012). *Dervişler: Tarihi, Antropolojisi, Mistik Yönü*. Çev: Buğra Poyraz. İstanbul: Kabalıcı.
- Aykan, Bahar. (2012). "Intangible Heritage's Uncertain Political Outcomes: Nationalism and the Remaking of Marginalized Cultural Practices in Turkey" PhD Dissertation, City University of New York Graduate Faculty of Sociology, New York: USA.
- Bourdieu, Pierre. (1990). *In Other Words*. Cambridge: Polity Press.
- . (1998). *Practical Reason: On the Theory of Action*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Byrne, Denis. (2009). "A Critique of Unfeeling Heritage" *Intangible Heritage*, Ed. Laurajane Smith & Natsuko Akagawa: 229-252. New York: Routledge.
- Chambers, Claire Maria, du Toit, Simon W., Edelman, Jashua, eds. (2013). *Performing Religion in Public*. New York: Palgrave Macmillan.
- Chattopadhyay, Saayan. (2013). "From Religion to Culture: The Performative *Pūjā* and Spectacular Religion in India" *Performing Religion in Public*, Ed. Claire Maria Chambers, Simon W. du Toit & Jashua Edelman: 194-208. New York: Palgrave Macmillan.
- During, Jean. (2005). "Power, Authority and Music in the Cultures of Inner Asia" *Ethnomusicology Forum*, 14 (2): 143-164.
- Erguner, Kudsi. (2010 [2002]). *Ayrılık Çeşmesi: Bir Neyzenin Yolculuğu*. Çev: Arzu Açıan Erguner. İstanbul: İletişim.
- Erguner, Süleyman. (2005). *Neyzen Süleyman & Ulvi Erguner*. İstanbul: Düzey Matbaacılık.

Nevin ŞAHİN

- Ghosh, Anjan. (2000). "Spaces of Recognition: Puja and Power in Contemporary Calcutta" *Journal of Southern African Studies*, 26 (2): 289-299.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (2006). *Mevlana'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnlıkap.
- Haksever, Ahmet Cahid. (2009). *Modernleşme Sürecinde Mevlevîler ve Jön Türkler*. İstanbul: H Yayınları.
- Journeyman Pictures (2008). In a Spin<<https://www.youtube.com/watch?v=areRdNhrBFI&t=9s>>
- Kenny, Mary Lorena. (2009). "Deeply Rooted in the Present: Making Heritage in Brazilian Quilombos" *Intangible Heritage*, Ed. Laurajane Smith & Natsuko Akagawa: 151-168. New York: Routledge.
- Logan, William S. (2007). "Closing Pandora's Box: Human Rights Conundrums in Cultural Heritage Protection" *Cultural Heritage and Human Rights*, Ed. Helaine Silverman & D. Fairchild Ruggles: 33-52. New York: Springer.
- Şahin, Nevin. (2016). "Contestations, Conflicts and Music-Power: Mevlevi Sufism in the 21st Century Turkey" PhD Dissertation, Middle East Technical University Graduate School of Social Sciences, Ankara: Turkey.
- Şişme Semazen Gösteri (2008). Eraymaglaeray <<https://www.youtube.com/watch?v=B-uvM3dVW7k&t=11s>>
- UNESCO. (2008). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Basic Texts*. Paris: UNESCO.
- . (2017). Backlog Files. <<https://ich.unesco.org/en/backlog-files-00554>>
- Uyar, Yaprak Melike. (2009). "Commodification of Whirling Dervish Rituals" MA Final Project, İstanbul Technical University MIAM, İstanbul: Turkey.
- Vicente, Victor A. (2007). "The Aesthetics of Motion in Musics for the Mevlana Celal Ed-din Rumi" PhD Dissertation, University of Maryland School of Music, Maryland: USA.

Ali TAN

TÜRK MÜSİKİSİNDE 19.-20. YÜZYILLARDA GÖRÜLEN KÜLTÜREL DEĞİŞİMİN NEY YAPIM TEKNİKLERİNE ETKİLERİ

Ali TAN¹

ali.tan@medeniyet.edu.tr

Abstract

The Impacts of the Cultural Changes which occurred in the 19th and 20th century, on the Ney Production Technics

Ney, a wind instrument of Turkish Music, has a traditional structure which is consisted of nine slubs and seven holes. Baspars which is used for blow easily and protector parazyanes are the parts of this traditional structure, too. Holes positions are so variable in this classical view of the nay. These variations are about playing notes higher or more down. If neyzen wants to play one note higher, he will carry center of that hole towards baspare. Bu if he wants to play one note more down, he will carry center of that hole towards last. (This progress is about making the nay). And he opens the hole on this new position. Concerning cultural changing, these choices in the performance were seemed as making systems in the 20. Century.

First nay had a standard making system in the beginning of the 20. Century, then debates on this standard system was seemed. Additionally, structural changing was suggested to play easily the maqams which were added to Turkish Music after the Tanzimat with nay (in the 19. Century). For example, additional holes were suggested by Neyzen Salih Dede and Neyzen Hüsameddin Efendi, but nobody cared with these initiatives. Additional holes were suggested in the 20. Century, too. But, nay making techniques was so developed in this century, and so holes systems were appeared in the second half of this century. In this paper it will be explained how were the types of the maqams which were varied with cultural changing effect to nay making systems.

Keywords: Ney, Ney production, Cultural changes

¹ İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk MüsİKİSİ Bölümü

Giriş

Malumunuz üzere 19. yüzyıl Osmanlı Devleti için bir dönüşüm dönemidir. Devlet bu yüzyılın başlarından itibaren artık Batı kurumlarını merkeze alarak yeni bir yapılanma yoluna gider. Yönetimdeki bu doktrin değişikliği ile kültürde ve onun önemli bir yapıtaşı olan mûsikîde değişimler göze çarpar. Bu değişimler üzerine çeşitli yayınlar yapılmış; sürecin sosyolojik ve kültürel açılardan analizleri bu yayınlarda geniş yer bulmuştur. Ben sunumda toplumun değişimi, dönüşümü, bu dönüşümün dünü bugünü hakkında oluşan bu geniş müktesebat içinde kendisine yer bulamayan bir alan üzerinden okuma yapmak istiyorum. Takibi çok da kolay olmayan bu alan, ney sazı üzerindeki perdelerin dönüşüm izlerini barındıran bir zemini teşkil etmektedir. Bu zemini anlayabilmek için isterseniz ney üzerinde perdelerin nasıl dizildiğine bir bakalım.

Ney Üzerinde Perde Yerleri

Ney üzerindeki perde yerlerini görmek için ney boyunun 26'ya bölünmesi ile oluşan bir şablondan istifade edilir (Tan, 2015: 811; Tümer, 1998: 35-36; Sarı, 1985: 225). Bu şablona göre perdelerin ney üzerinde muhtemel dağılımı Tablo 1'de görülebilir.

Tablo 1. 26'lı Şablonda Perde Birimleri

Perde Adı	Kaçınca Birime Denk Geldiği
Aşiran Perdesi	13
Neva Perdesi	16
Nim Hicaz Perdesi	17
Çargâh Perdesi	18
Segâh Perdesi	20
Kürdi Perdesi	21
Dügâh Perdesi	22
Rast Perdesi	26

Literatürde Tablo 1'de görülen perde dağılımı hakkında çeşitli tartışmalar göze çarpar. 20. yüzyılın ikinci yarısında cereyan eden bu tartışmalarda geleneksellik vurgusu ön plandadır (Tan, 2015: 805-811). Tartışmanın taraflarını, bu dağılımı 'klasik' bir yapı olarak kabul edenler ve bu yapıya ilave perde kaydırmaları önerenler oluşturur. 2012 yılında tamamladığım doktora çalışmasında bu tartışmadan hareketle geleneğin neylerinde nasıl bir dizilim olduğunu 62 adet tarihi ney üzerinden inceledim. Geleneğin neylerini bu sistem referansı ile incelediğimizde elde edilen veriler neylerin yüzde doksanında bu yapının ilave perde yerleri içerdiğini göstermektedir. Yani neyin standart açkısı 'klasik' değildir. Fakat bu yapı neyin perde yerlerini anlamada genel bir şablondur.

Ali TAN

Tartışmalara dönecek olursak dizilimle ilgili farklı görüşlerin neyin radyoda mikrofon önünde icra edilmeye başlaması ile hareketlendiği görülmektedir. Çünkü neyzenler artık aynı program içinde farklı solistlere ya da aynı soliste farklı neylerle refakat etmek durumunda kalmaktaydılar. Mikrofonun hatayı affetmediğini bugün dahi stüdyoda kayıt yapmaya giden tüm müzisyenler bilirler. Dolayısıyla transpozisyon ve mikrofon faktörlerinin hareketlendirdiği bu zemin neyzenleri perde problemlerini izâle etmeye sevk etmiştir. Buradan neyzenlerin perdeleri daha önceleri hareket ettirmediği, ya da neyzenlerin icra ettikleri perdeleri daha önceleri falso üfledikleri gibi bir anlam çıkarılmamalıdır. Çünkü perde yerlerinde nasıl bir hareket olduğunu bugün Bevvâb Mehmed'e ait Karabaş Mehmed yapımı 1718 tarihli mansur neyden itibaren görebiliyoruz (Tan, 2012a: 52-57). Bu hareketleri birazdan birkaç perde özelinde sunacağım fakat özellikle vurgulamak istediğim şudur ki neyzenler perdeleri izâle edebilmek için çeşitli perde kaydırmalarını eskiden beri yapıyorlardı. Çünkü homojen olmayan kâmiş malzemesi bunu zorunlu kılıyordu. Dolayısıyla neyzenlerin pest kalan perdeleri tiz, tiz kalan perdeleri ise pest bölgeye aldıkları yeni bir şey değildi. Ama neyzenler 19. yüzyıl itibarıyla artık yeni bir problemle karşı karşıya idiler: Ağırlığı katlanan Mücennep bölgesi.

Mücennep Bölgesi ve Ney

19. yüzyılda mûsikîmize ilave edilen hicazkâr, kürdilihicazkâr ve şedaraban gibi makamlar ney icrasında çeşitli problemlere sebep olmuştur. Bunu Suriye Ticaret Mahkemesi Kâtiplerinden Hüsameddin Efendi 1895 yılındaki yazısında açıklıkla belirtir (Tan, 2012b: 202-203). Hüsameddin Efendi'ye göre bu makamlar sebebiyle neyin heveskârânı azalmıştır. Hüsameddin Efendi bu nedenle 19. yüzyılın son demlerinde ilave bir perde önermektedir. Yani buradan, mûsikînin 19. yüzyılda tanıştığı yeni perdelerin ney üzerinde yapısal bir değişikliğe sebep olduğu görülebilir. Bu ilk değildir. Rağbet görmeyen bu önerinin öncesinde Neyzen Salih Dede tarafından da ilave perdeler önerilmiş; hatta bu perdeler işlevsel hale gelsin diye Salih Dede tarafından neye, klarnettekine benzer bir mekanizma eklenmiştir. Bu öneri de kabul görmemiştir. 20. yüzyılda ise neyzenler ilave perde yerine artık kalıcı sistemler üzerine yoğunlaşmışlardır. Bu çabalar ney açkısında kullanılan açkı malzemelerinin hızla gelişmesiyle birlikte ivmelenmiştir. Bunun sonucu olarak günümüzde ney yapımcıları perdelerin yerlerinde farklı sistemler uygulasalar dahi birkaç neyzen bir arada herhangi bir problem olmadan mûsikî icra edebilmektedir.

20. yüzyılın başlarından itibaren ney açkısını klasik oranlara bağlamayı tercih etmeyen neyzenlerin arayışları ile bugüne uzanan sistemler ortaya çıkmıştır. Niyazi Sayın Sistemi bu sistemlerden biridir. Niyazi Sayın'ın ortaya koyduğu perde yerleri, perdelerdeki bölge temayülleri geleneğin neyleri üzerinde olan perde temayülleriyle örtüşmektedir. Bugün birçok ney yapımcısı Niyazi Sayın sistemi ile ney açmaktadır. Bu neylere tatbik edilen yine Niyazi Sayın'ın ney üzerinde uyguladığı perde

Ali TAN

pozisyonları ile Hüsameddin Efendi'nin vurguladığı perde problemleri izâle edilmiştir. Dolayısıyla 19. yüzyılda akseden problemler 21. yüzyılda artık bir problem olarak görülmemektedir. Bugün hicazkâr, nihavend gibi makamlar neyle rahatça icra edilebilmektedir (Tan, 2008: 49-50). Buraya kadar anlattığım perde hareketlerini isterseniz perde özelinde incelemeye devam edelim.

Neyde Perde Hareketleri

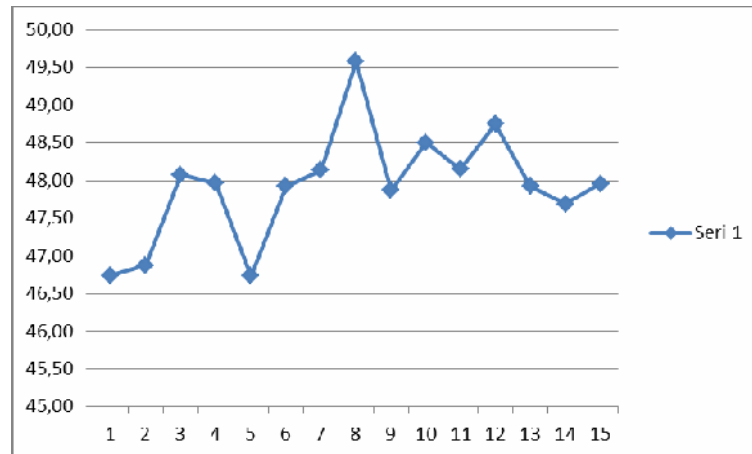
1718-1936 yılları arasında seçilen 15 adet tarihi neyde nasıl bir dağılım olduğu Tablo 2' de görülmektedir (Tan, 2012: 177).

Tablo 2. Tarihi Neylerde Perdeler

KOD	8/913-II	8/913-I	G-330	A-I	N-II	1331	1513	1183	N-I	1174	A-IV	1332	1148	1258	NU	1166	1257	G-329
Tarihlendirme	1718	1718	1735	1785	1838	1862	1869	1870	1870	1870	1881	1910	1914	1915	1915	1916	1916	1936
Tüm Boy	79,60	79,60	82,70	78,20	77,72	79,20	83,61	82,36	78,09	79,07	64,22	48,07	78,80	87,80	81,28	54,20	82,76	70,10
Aşiran	39,80	39,80	39,80	39,10		39,40	40,60	41,10		40,00	34,02	23,50	39,40	43,90	41,40	27,00	41,40	35,10
Neva	47,70	49,20	49,70	48,20		48,70	50,10	50,60		48,80	40,82	29,50	49,00	54,20	50,80	33,30	50,60	43,10
N. Hicaz	51,30	52,30	53,00	51,10		51,70	53,50	53,60		51,90	43,12	31,40	52,00	57,80	53,80	35,30	53,70	45,80
Çargah	55,30	55,30	56,40	54,20		55,00	56,90	56,90		55,10	45,62	33,20	54,80	61,20	56,90	37,50	56,90	48,60
Segah	61,50	61,50	62,90	60,00		61,10	63,60	62,10	59,90	61,40	50,22	36,80	61,60	68,10	63,00	41,60	62,30	53,90
Kürdi	65,10	65,10	66,30	63,10	64,30	64,30	67,00	66,10	62,90	64,60	53,02	38,50	64,80	71,60	66,10	43,70	66,20	57,10
Dügah	68,00	68,00	69,70	66,10	67,30	67,40	70,40	69,40	66,00	67,70	54,92	40,50	67,90	74,90	69,10	45,80	69,20	59,10
Tüm Boy	78	78	78	78	78	78	78	78	78	78	78	78	78	78	78	78	78	78
Aşiran	39,00	39,00	37,54	39,00		38,80	37,88	38,92	0,00	39,46	41,32	38,13	39,00	39,00	39,73	38,86	39,02	39,06
Neva	46,74	48,21	46,88	48,08		47,96	46,74	47,92	0,00	48,14	49,58	47,87	48,50	48,15	48,75	47,92	47,69	47,96
N. Hicaz	50,27	51,25	49,99	50,97		50,92	49,91	50,76	0,00	51,20	52,37	50,95	51,47	51,35	51,63	50,80	50,61	50,96
Çargah	54,19	54,19	53,19	54,06		54,17	53,08	53,89	0,00	54,35	55,41	53,87	54,24	54,37	54,60	53,97	53,63	54,08
Segah	60,26	60,26	59,33	59,85		60,17	59,33	58,81	59,83	60,57	61,00	59,71	60,97	60,50	60,46	59,87	58,72	59,97
Kürdi	63,79	63,79	62,53	62,94	64,53	63,33	62,50	62,60	62,83	63,73	64,40	62,47	64,14	63,61	63,43	62,89	62,39	63,53
Dügah	66,63	66,63	65,74	65,93	67,54	66,38	65,68	65,73	65,92	66,78	66,70	65,72	67,21	66,54	66,31	65,91	65,22	65,76

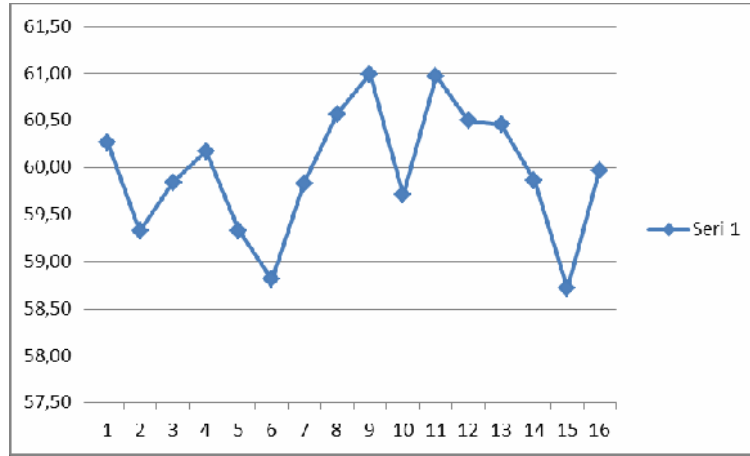
Neva perdesinin seyri Tablo 3'de segâh perdesinin seyri ise Tablo 4'de görülmektedir.

Tablo 3. 1718-1936 Yılları Arasında Neva Perdesi (Açık Özelinde)



Ali TAN

Tablo 4. Segâh Perdesinin Seyri (Açık Özelinde)



Sonuç

Perdelerin yerlerindeki hareketlilik Tablo 2, 3, 4'te görülmektedir. Bu hareketlilik ney açkısında bir sistemin uygulanmasının ne kadar güç olduğunu da önemli bir göstergesidir. Kamışın yapısına göre perdelerin aldığı yeni konumların bir sisteme bağlanması yani standart bir açk mümkün görünmemektedir. Gerçi Tablo I.'de görülen açk sistemi klasik bir yapı olarak önerilirken neyin standart bir açkıya sahip olması ve böylece icrada birlikteliğin sağlanması hedeflenmiştir. Ama yukarıda görülen zemin –yani standart açkının oturduğu zemin- çok hareketlidir ve bu hareket ise kamışın yapısına bağlıdır. Eğer ney, plastik gibi daha homojen bir malzemeye açılsaydı –ki ney, tınısından çok şey kaybedecekti- o zaman standart bir açıktan söz edilebilirdi. Başka bir deyişle ney açkısında standart bir yapı önerilmesi için kamış malzemesinin standart bir hale getirilmesi gerekmektedir. Bu, son yıllarda tohum teknolojinde gerçekleşen ilerlemeler düşünüldüğünde, önümüzdeki dönemde mümkün bir hale gelecektir. Belki de ney bir sonraki yüzyıla bu problemten kurtularak geçecektir.

Neyin ucu kesik bir konik olarak tasavvur edebileceğiniz iç yapısındaki hareketlilik de kültürel yapıya intibakı kolaylaştırmıştır. Bugün iç boğumların hepsine ayrı ayrı müdahale edilebilmektedir. Bu çalışmalar ileride perdelerin boğumlarla olan ilişkisini anlamada önemli veriler sağlayacaktır. Bir perdeye en yakın boğumun bir miktar açılması perdeye nasıl etki ediyor, perdede nasıl bir değişim sağlıyor bunu şimdilik ayrıntılı olarak söyleyemiyoruz. Fakat şunu biliyoruz ki neyin iç açkıları da perde açkıları kadar önemlidir ve bu açkılarda bir miktar genişletme yapıldığında ney tümünden tizleşmektedir. Eskiden ney yapımcıları neyi tizleştirmek için üst boğumdan bir miktar kısaltma yaparlarken perdeler arası ahengi kaybediyorlardı. Fakat şimdilerde yapımcılar bu tizleşmeyi iç

Ali TAN

açkılarla sağlamaktadır. Önümüzdeki yüzyılın problemlerinden biri de işte bu iç açkılarının perdeler ile olan ilişkisidir.

Gelenğin ney sazı üzerinde oluşturduğu hareketli zeminde neyin 200 yıl kadar önce tanıştığı yeni makamlara nasıl intibak ettiğini aktarmaya çalıştım. Neyzenlerin yukarıda arz ettiğim problemleri bu yüzyıl içerisinde kolaylıkla çözeceğini düşünüyorum, tüm dinleyicilere teşekkür ediyorum.

Referanslar

- Sarı, Ayhan. (1985). *Geleneksel Türk Müziği Çalgıları*. Çanakkale.
- Tan, Ali. (2008). "Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye
- Tan, Ali. (2012a). "Ney Açkısının Tarihi ve Teknik Gelişimi" Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye
- Tan, Ali. (2012 b). "19. Yüzyılda Ney Çalgısına İlave Perde Önerileri ve Hüsameddin Efendi'nin Tarz-ı Cedîdi" *Akademik Araştırmalar Dergisi*. 14:193-207
- Tan, Ali. (2015). "Ney Açkısında Geleneksellik Tartışmaları Ve Neyzen Niyazi Sayın Sistemi" *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2: 804-812
- Tümer, Hayri. (1998). *Üstad Hayri Tümer'in Nay Üfleme Metodu* Haz: Fevzi Halıcı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Rusudan TSURTSUMIA

CULTURAL MEMORY AND MUSICAL IDENTITY OF THE GEORGIANS

Rusudan TSURTSUMIA¹
rusiko.tsurtsumia@gmail.com

Abstract

Georgia is a multicultural country or rather a small model of the Caucasus where Georgian, Abkhazian, Ossetian, Armenian, Azerbaijani, Chechen and other cultures, including musical, co-exists and interrelates. Thus Georgian melosphere (Zemtsovsky) is also as heterogeneous, as the population of Georgia.

By analogy with biosphere, melosphere can be understood as "musical envelope" created by human consciousness, which can be created by the musical intention of entire population of the Earth, separate continents, local cultural unities or individuals.

Diversity of musical culture in today's Georgia allows to speak about the existence of parallel micro-melospheres (similar to parallel worlds), which reflects musical consciousness of different social and ethnic groups living in the country.

In this multicultural environment noteworthy is musical culture of the Georgians, as multi-layer musical culture of indigenous population, formed as a result of trans-cultural processes and consisting of stylistically different phenomena: traditional song-chant, urban folklore, with two – Georgian -Oriental and Georgian-European branches and pop music comprising many-coloured influences of contemporary music. Among these layers traditional music is distinguished in terms of the duration of cultural memory.

The paper deals with interrelation between cultural memory and Georgian traditional polyphony and their role in formation of the Georgians' musical identity. Georgian traditional polyphony is considered a determinant of Georgian musical identity not only by Georgian scholars. But some outsider ethnomusicologists think that this opinion is incorrect.

Chief question of the paper: whether Georgian polyphony as the fruit of the ethnos' cultural memory, is the expression of the Georgians' national identity as believed by many scholars, including the author or as opponents consider it is such for its certain part? The author attempts to estimate what kind / which music help contemporary Georgian society identify itself and what is the social-psychological basis of this phenomenon.

Keywords: Cultural memory, Cultural identity, Georgians, Musical culture, Traditional polyphony, National identity

¹ V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Rusudan TSURTSUMIA

Introduction

In his essay *Concerning Human Understanding* the 18th century English philosopher John Locke wrote about interconnection between consciousness, memory and identity (Locke, 1894:247). Today all agree that human identity is completely related to the continuity of memory. It is said that "Self and identity are mental constructs, that is, something represented in memory" (Ouserman and others, 2012:75). Culture, as a live organism created by man repeats human model from many standpoints – like a human it is born, develops and dies, has consciousness, memory and identity.

Since the 1990s the notion 'memory' has occupied a leading place in the history of culture and despite different meanings it is primarily considered a way to form the feeling of past in humans (Confino, 2008:79). But cultural memory implies collective memory, which is shared by a certain group of people and which expresses these people's collective or cultural identity (Assmann, 2008:110).

Principal question of the paper is whether traditional polyphony, as a fruit of the cultural memory of Georgian ethnos, is one of the most significant expressions of the Georgians' national identity, as many scholars, including me, consider or is it such, as the opponents believes, only for its certain part. I will try to elucidate what kind/which music helps contemporary Georgian society identify itself and what social-psychological bases this phenomenon has.

The paper deals with the interrelation between the Georgian peoples' cultural memory and traditional polyphony and its role in the musical identity of a contemporary Georgian.

Cultural Memory and Polyphony as One of the Expressions of Georgian Symbolic Culture and Representator of National Identity

One of the key notions of the discourse on cultural memory in the 20th century was 'collective memory', which has been much debated. Cultural, collective and social memories are considered synonyms and widely presumptive notions (wide umbrella term), which unite diverse phenomena from myth until computer neuronal net (Erll, 2008: 1). As far as cultural or collective memory (which implies personal memory as well) expresses people's collective identity and is connected with the experience of the past, for my important is its historical aspect, namely, from when the Georgians' uninterrupted historical memory can be presumed, when they acknowledged their cultural identity and what place polyphony occupied in their identity.

Rusudan TSURTSUMIA

The Kartvelian tribes are ancient population of the Caucasus and Asia Minor. The first data on Georgian music date back to the VII and IV centuries B.C.² Despite this it is difficult to tell when exactly the Georgians' musical-cultural memory originated. It is difficult as well to say anything about earlier period, but it can definitely be said, that by the IV century A.D. when Christianity was adopted official religion of the state, thanks to this memory the Georgians' original musical consciousness had already been formed, in which realized was their artistic-aesthetic thinking, specific musical peculiarities of which was manifested in multi-part thinking.

New Christian ideology put the Georgians under the conditions of "identity crisis" (Erikson, 1970: 53-57, 78-96), as it happens to an adolescent at various stages of development. This was a conflict between new and old worldviews, i.e. between values. Despite the reforms against paganism and replacement of old world outlook categories by the new ones, polyphony turned out to be one of the values which Georgian thinking could not reject and which was laid in the foundation of new musical thinking and a such significant attribute of Christian culture, as chant.

The country's political state contributed to overcome the 'identity crisis' and clear out the Georgians' national-cultural orientation. In the 7th- 10th centuries under the rule of the Arabs, the Georgians envisioned their ethnic-national identity in Christianity, however they sought for original forms for their place and expression in Christian world as well – original Georgian hagiography and hymnography; free translations of Christian literature of the time were saturated with national aspiration, for which researchers of literature (Kekelidze, 1960, I: 51; Ingoroqva, 1965: 69-75) refer to the epoch as 'national age'; this aspiration distinguishes Georgian's architecture and iconography of the epoch, in music it was manifested in the polyphonisation of Greek monodic hymns. The names of voices (*mzakbri*, *zhiri*, *bami*) indicated in the work of the 11th century philosopher Ioane Petritsi '*Interpretations of philosophy Proclus* Diadochus and Plato' confirm the practice of three-part chanting at Georgian church of the time (Petritsi, 1937).

Thus, in Middle Ages multi-part chant already was one of the most significant attributes of the Georgians' identity, Georgian church and correspondingly Georgian state, which distinguished it from other Christian or non-Christian (neighbouring and not only neighbouring) countries. At the same time, Georgian became an important attribute to the so-called 'symbolic culture'. According to the viewpoint shared in modern science symbolic culture includes intangible cultural values such as language, belief, moral, etc., which make symbolic virtual realm (Henslin, 2013: 42-43) and which exceed the meaning of private and are denoted by general category. In symbolic national culture

² Here I imply written sources of Sargon King of Assyria (VII century B.C) and Greek historian and commander Xenophon (IV century B.C.).

Rusudan TSURTSUMIA

stored are, historically formed by the ethnos' cultural memory, values, significant for its spirituality, transmitted from generation to generation, which acquire the meaning of its 'plenipotentiary'. But what is considered as such by an ethnos, over the centuries becomes "identification mark" (G. Orjonikidze) (Georgian language, Georgian polyphony, etc) and it necessarily becomes the identity basis of the entire ethnos, as of "imaginary society" (Anderson, 2006:6). Exactly this kind of value is polyphony, as one of the expressions of Georgian symbolic culture and national identity and one of the distinguished elements of Georgian intangible cultural heritage.

Georgian Multiculturalism and Traditional Polyphony

Long time has passed since medieval 'Gold Age'. Classical period of Georgian literature and art was followed by continuous wars against the Mongols, Seljuk Turks and Persians, violent politics of Russian Empire, which caused the rise of the national liberation movement in the second half of the 19th century. In this conditions, when Georgians constantly living in hostile environment, they naturally did not consider 'other' music an inseparable part of their own culture and identity, regardless of the fact that close relations with Oriental culture, particularly literature, significantly influenced and enriched Georgian culture. The traditional polyphony actively participated in the process of awakening of the Georgians' national-cultural memory, leaded by writer and public figure Ilia Chavchavadze, referred to as 'Father of the nation'.³

This was the second stage of 'identity crisis' of the Georgian society, when it tried to see its own in the symbiosis of Georgian-Oriental⁴ and Georgian-European cultures.

Despite imperial-totalitarian ideology even in the Russian-Soviet time Georgian polyphony remained the symbol of Georgian national identity. The continuity of the Georgians' centuries-old cultural memory was confirmed in 1980s, when the fight against Soviet totalitarianism of Georgians was accompanied by traditional historical-heroic folk song *Shavlego* and became a symbol of national movement.

This notwithstanding it can not be said that Georgia was not multicultural before gaining independence. Georgia has always been a small model of the Caucasus, where Georgian, Abkhazian, Ossetian, Armenian, Azerbaijani, Chechen and other cultures, including musical, coexisted and interacted. Thus it can be said, that the melosphere in Georgia has always been heterogeneous, like

³ The Georgians constantly living in hostile environment naturally did not consider "other" - Arabic-Turkish-Iranian music an inseparable part of their own culture and identity, regardless of the fact that close relations with Oriental culture, particularly literature, significantly influenced and enriched Georgian culture

⁴ Relation between Georgian and Oriental cultures became particularly profound and organic at the court of King Erekle II of Georgia (second half of the 18th century) after Sayat-Nova's activity, who was first to put Georgian text on Persian melodies. The activities of Sayat-Nova and Besiki introduced oriental *mukhambazji* style in Georgian poetry and city music.

Rusudan TSURTSUMIA

the population of Georgia. After the Communist regime was dismantled, the country's democratic and liberal aspirations opened the door wide to Western influences and global tendencies, which evoked new streams in Georgia's musical life. In new multicultural environment the Georgians faced the third, in my opinion last, 'Identity crisis', when they learned how to live under the conditions of global civilization, which apparently will have no alternative.

Diversity in present day Georgia's musical culture allows to speak about the existence of certain parallel micro-melospheres, which similar to parallel worlds, exist independently so far, this reflects musical consciousness of various ethnic groups residing in the country as well as of different social groups within Georgian society.

In this multicultural environment noteworthy is multi-layer musical culture of the Georgians, the country's titular nation, which was formed as a result of transcultural processes and this is why consists of stylistically different occurrences. These layers are: traditional singing and chanting, which is recognized as the main determinant of national-musical identity, city folklore (one branch of which is a synthesis of Georgian-Oriental, and the other – of Georgian-European elements); classical music, jazz and different trends of modern mass culture (pop, rock, hip-hop, electronic and alternative music). Traditional singing and chanting is distinguished of these layers in the length of cultural memory.

Such multi-layer melosphere, certainly, generates multi-layer musical identity. If we conditionally divide Georgian society into musicians and non-musicians, we can say that the musicians' musical identity coincides with their professional identity; for instance a pianist's musical identity is defined by classical, more precisely, piano music, that of a rock-group musician is defined by rock music, more widely, musical genres of mass culture; folk ensemble singer or chanter – is defined by traditional music, etc.

Musical identity of the society members, who are simply consumers of music, is determined by the music to which they listen in different vital situations: as an amateur – at leisure, at concerts, or at a club, restaurant, disco or other entertainment venue, or simply in the elevator and supermarket.... Besides, identities of various origins are naturally merged in polygenic musical identity of modern Georgian society. In it ethnic component occupies certain place, regardless of which music it predominantly uses. Musical memory the longest of musical ethnic-national culture in the Georgians' memory is related to polyphony, even in the case when a Georgian does not sing at all. This is why renowned Georgian philosopher Merab Mamardashvili writes: "I am Georgian spiritually as well as

Rusudan TSURTSUMIA

morally, I am a product of Georgian polyphonic structure.... this is why each time a Georgian sings or listens to a song, a Georgian is reborn in him" (Mamardashvili, 2000: 292-293)

Thus it can be concluded, that at various times Georgian polyphony was and still is not the only, but one of the most important sources of the Georgians' ethnic-cultural identity. Also, as one of the essential historical categories formed in cultural memory during centuries, polyphony occupies distinguished place in the Georgian nation's symbolic culture, including those ethnic Georgian members of 'imaginary society' who daily consume different type of music.

Besides, modern civilization does not let open society feel itself as a representative of only one culture. As for the Georgians, who are historically characterized as open to other cultures, alongside Georgian their national-cultural identity always had Asian-European-Caucasian tint as well, which is the source of the Georgian society's cultural originality. This is most distinctly manifested in its musical identity.

References

Anderson, Benedict. (2006). *Imagined Communities: A Brilliant Exegesis on Nationalism. The Nation*. London – NewYork: Verso.

https://is.muni.cz/el/1423/podzim2013/SOC571E/um/Anderson_B_Imagined_Communities.pdf

Assmann, Jan. (2008). "Communicative and Cultural Memory". *Media and Cultural memory*. 8. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll and Ansgar Nunning, in collaboration with Sara B. Young: 109-118. Berlin/New-York: de Gruyter.

<http://www.let.leidenuniv.nl/pdf/geschiedenis/cultural%20memory.pdf>

Confino, Alon. (2008). "Memory and the History of Mentalities". *Media and Cultural memory*. 8. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll and Ansgar Nunning, in collaboration with Sara B. Young: 77-84. Berlin/New-York: de Gruyter.

<http://www.let.leidenuniv.nl/pdf/geschiedenis/cultural%20memory.pdf>

Erikson, Erik. (1994). *Identity and the Life Cycle*. W.W. Norton

<https://llk.media.mit.edu/courses/readings/Erikson-Identity-Ch2.pdf>

Rusudan TSURTSUMIA

Erl, Astrid. (2008). "Cultural Memory Studies: An Introduction". Media and Cultural memory. 8. Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook, edited by Astrid Erl and Ansgar Nunning, in collaboration with Sara B. Young:1-18. Berlin/New-York: de Gruyter.

<http://www.let.leidenuniv.nl/pdf/geschiedenis/cultural%20memory.pdf>

Henslin, James M. (2013). Essentials of Sociology: A Down-to-Earth Approach. 10th ed. Southern Illinois University, Edwardsville: Pearson Education.

https://www.academia.edu/8726329/Essentials_of_Sociology

Ingoroqva, Pavle. (1965). Giorgi Merchule. Part II. Collection of the works, vol. III. The Old (V – X cc.) Georgian Poetry. Tbilisi, Sabchota Sakartvelo. (in Georgian).

Kekelidze, Korneli. (1960). Kartuli literaturis istoria (The History of the Georgian Literature), vol. I. Tbilisi: Tbilisi State University. (in Georgian).

Locke, John. (1894). An Essay Concerning Human Understanding. London: George Routledge and Sons.

<https://www.questia.com/read/5781516/an-essay-concerning-human-understanding>

Mamardashvili, Merab. (2000). Moi opit ne tipichen (My Experience Is Non-Typical). St.Petersburg: Azbuka (in Russian).

Ouserman, Daphna, Elmore, Kristen and Smith George. (2012). "Self, Self-Concept, and Identity". Handbook of Self and Identity, edited by Mark R. Leary and June Price Tangney: 69-104. 2nd ed. New-York: Guilford Press.

https://books.google.ge/books?id=VukSQuVMQy0C&pg=PA99&lpg=PA99&dq=handbook+of+self+and+identity+second+edition+pdf&source=bl&ots=L-RWgEcAes&sig=bGPon8C6pKZ3ylIC5jsgNpzRojS&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=handbook%20of%20self%20and%20identity%20second%20edition%20pdf&f=false

Petrtsi, Joanne. (1937). *Interpretations of philosophy Proclus Diadochus and Plato*. Tbilisi: Tbilisi State University. (in Georgian).

TÜRK MÜZİK TARİHİNDE MODERNLEŞME VE KANTO

Özge ŞEN TUNCEL¹
benozgesen@gmail.com

Emrah TUNCEL²
emrahtuncel_82@hotmail.com

Abstract

The Modernisation and Canto in the History of Turkish Music

In the result of institutional, technological and military requirements, The Ottoman Empire has entered in the process of westernization since the early XVIIIth century. The Ottoman Empire has followed the rapid changes in the West and to the extent permitted by the traditions has tried to adapt to western civilization. In 1839, the Tanzimat Edict has been adopted the beginning of the modernization of Turkish society and the modernization usually has been equated to westernization. Art environment has been affected from reform movements and has contributed to change. Cantos were emerged in the theater environment, using a combination of music, dance and theatrical elements in the end of the XIXth century in Istanbul's westernized art environment and are also exemplifies the reflections of modernization outside of the Ottoman Palace in the field of music. The phases of cantos reflecting the social changes with style, form and content, have parallels with the Turkish modernization. Before the Republic, cantos usually were played with western instruments called "antrakt orchestra". After the Republic, cantos turned into a commercial material and were ordered to Turkish Music composers. This situation has caused Turkish instruments which can be performed the commas to be included in the performances. Due to the feature of current wording, canto is important in terms of expressing new habits of westernized and modernized Turkish society, new jobs and changing identity of the woman. In this study, reflection of Turkish modernization in the field of music have been evaluated over cantos. In addition, new recordings have been made in studio in order to exemplify the first emergence periods of canto by using "antrakt orchestra" and to exemplify its changing periods into a commercial plate material by using Turkish instruments. The primary goal of making new records is to contribute our music repertoire with new audio recordins by recording previously unrecorded works for the firs time. The second goal is to recreate recordings made with outdated technology, by using current audio recording technology.

Keywords: *Modernity, Modernism, Turkish modernization, Music, Canto, Audio recording*

¹ Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

² Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

Özge ŞEN TUNCEL & Emrah TUNCEL

‘Modernite’, ‘Modernizm’ ve ‘Modernleşme’ Kavramları

‘Modernite’, ‘modernizm’ ve ‘modernleşme’ ifadeleri çoğu zaman iç içe geçmiş kavramlar olmakla birlikte ifade ettikleri anlam alanları birbirlerinden farklıdır. Düşünsel olarak Aydınlanma Çağı’na, politik olarak Fransız Devrimi’ne ve ekonomik olarak Sanayi Devrimi’ne bağlı olan ‘modernite’, Avrupa’da yaklaşık olarak XVIII. yüzyılda ortaya çıkan ve zamanla tüm dünyaya yayılan toplumsal değerler sistemidir. Akıl ve insan merkezli, toplumsal yaşamı rasyonalize eden ve laikliği ilke olarak benimseyen bu sistemde bireysel, toplumsal ve politik yaşam alanlarının tamamında gelenekten kopuş görülmektedir. ‘Modernizm’, XIX. yüzyıl ortalarından itibaren ‘modernite’den kaynaklı olarak ‘geleneksel anlamdaki edebi, sanatsal ve sosyal yapının geçerliliğini yitirdiği fikriyle’ ortaya çıkan sanatsal ve kültürel bir akımdır. ‘Modernleşme’ ise, ‘modernite’nin siyasal irade yoluyla bilince yerleştirilmesidir.

‘Modernite’yi bir dünya görüşü, ‘modernizm’i bir kültürel ve sanatsal akım, ‘modernleşme’yi de bir ideoloji olarak ifade etmek mümkündür.

Türk modernleşmesi

Osmanlı’da modernleşme batılılaşma ile eş tutulmuştur. XVIII. yüzyıl başlarından itibaren kurumsal, teknolojik ve askeri gereksinimler neticesinde batılılaşma sürecine giren Osmanlı, batıda yaşanan hızlı değişimleri izlemekte ve geleneklerinin elverdiği ölçüde batı uygarlığına uyum sağlamaya çalışmaktadır.

XIX. yüzyılda, Osmanlı’da yenileşme kendini iyice hissettirmiş, imparatorluğun dünyaya bakışı giderek değişmeye başlamıştır. Bu yüzyıl aynı zamanda cumhuriyetin ilanına kadar iyice hızlanacak olan değişme ve yenileşmeye ilişkin uygulamaların hazırlayıcısı olan bir dönemdir. II. Mahmut yeniçeri kurumunu lağv etmiş, yerine çağdaş askeri birlikler kurmuştur. 1839 yılında ise yenilik hareketlerinin başlangıcı kabul edilen Gülhane Hatt-ı Hümayunu (Tanzimat Fermanı) ilan edilmiştir. Türk toplumunun modernleşmesi, işte bu fermanın ilanından sonraki batılılaşma hareketleriyle birlikte başlamıştır.

“Osmanlı devlet adamları milli çapta idari, hukuksal ve iktisadi tedbirlerle Osmanlı İmparatorluğu’nda yüksek sayıda yer alan kültür birimlerini eritebileceklerini, bir Osmanlılık şuuru yaratabileceklerini sanıyorlardı. Uzun vadede bu amaç gerçekleşemedi, fakat batılı milli devletin birçok kurumu bazen özünü yitirmiş olarak imparatorluğa yerleşti (örneğin yeni bir milli eğitim sistemi, yeni bir yargı mekanizması, yeni bir idari sistem)” (Mardin, 1997: 12-13).

1856 yılında Tanzimat Fermanı’nın devamı niteliğinde olan ve din farkı gözetmeksizin bir Osmanlı vatandaşlığı kurmaya çalışan Islahat Fermanı ilan edilmiştir. 1860’lardan sonra ise ‘batıcılık’ bir felsefe

Özge ŞEN TUNCEL & Emrah TUNCEL

ve iktisat sistemi olarak görülmemiş, sadece yüzeysel yönleri, adab-ı muaşeret kuralları ve batıda hakim olan modalar takip edilmiştir. II. Abdülhamit döneminde (1876-1909) ise 'baticılık', batının tekniğini, idari sistemini, askeri teşkilatını ve eğitimini alma şeklinde algılanmıştır (Mardin, 1997: 15).

II. Meşrutiyet döneminde Ziya Gökalp'in batının toplumsal özelliklerini araştıran, bu özelliklerden hangi oranda yararlanılabileceğini arayan tutumu da rağbet görmüştür (Mardin, 1997: 17). Bu konuda Ziya Gökalp *Türkçülüğün Esasları* kitabında şu ifadeleri kullanmıştır: "...bir medeniyeti bütün sistemiyle kabul etmeyenler, onun bazı kısımlarını alamıyorlar. Alsalar bile hazım ve temsil edemiyorlar. Medeniyeti de din gibi dışından değil, içinden almak ıktiza³ eder. Medeniyet de tıpkı din gibidir. Ona da iptida⁴ inanmak ve kalben bağlanmak lazım. Bu noktayı iyi anlamamış olan Tanzimatçıların bizi Avrupa medeniyetine zavahiri⁵ taklit etmek tarîkiyle sokmak teşebbüsleri, bundan dolayı kısır kaldı." (Gökalp, 1986: 49).

Cumhuriyetin kurulması ise, tam bağımsızlığın sağlanabilmesi ve bu yolda batı medeniyetlerinin seviyesine ulaşma amaçlarını taşımaktadır. "Ulus-devletlerin yükseliş dalgasında kurulan ulusal Türk Devleti, kendisini, doğu aleminden vazgeçerek 'batı medeniyetine erişmek' amacıyla görevlendirecektir." (Göle, 2002: 127). Bu dönemde yapılan harf inkılabı, kılık kıyafet inkılabı gibi pek çok yenilikçi hareket aslında kültürel olarak da batıya yaklaşmanın birer aracı olmuştur. Türk ceza ve medeniyet kanunlarının da İtalya ve İsviçre'den örnek alınarak uygulanması, yeni Türkiye cumhuriyetinin ve Türk modernleşme serüveninin yönünün batı olduğunun pratikteki örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat ortamı, bütün bu yenileşme hareketlerinden etkilenmekte ve bu değişime katkıda bulunmaktadır. Özellikle müzikteki çeşitlenmeler, yeni türlerin ortaya çıkması, biçim ve içeriğin değişmesi konumuz açısından önem teşkil etmektedir.

Türk Modernleşmesinin Sanat Alanına Yansımaları

XIX. yüzyıl başından itibaren Osmanlı sarayının kültürel açıdan batı etkisi altına girdiği görülmektedir. Bu etki müziğe de büyük ölçüde yansımıştır. II. Mahmud, 1827 yılında Mehterhane'yi lağv edip yerine Muzıka-i Hümayun'u kurmuştur. Bu kurum batılı anlamda ilk bando, orkestra olmuş, 1828 yılında İtalyan besteci ve orkestra şefi Donizetti'nin bu kurumun başına getirilmesiyle bir konservatuar işlevi de kazanmıştır. Saraya icra anlamında ilk defa piyanonun girişi ve hem sultan kızlarının hem cariyelerin piyano dersi alışı, bale heyetinin saraydaki faaliyetleri XIX. yüzyılda Abdülmecit zamanında başlamıştır. (Beşiroğlu, 2006: 13).

³ gerekmek

⁴ en önce

⁵ dış görünüş

Özge ŞEN TUNCEL & Emrah TUNCEL

Osmanlı sarayındaki batı etkisi tiyatro sanatını da büyük ölçüde etkilemiştir. 1848'de İstanbul'un ilk tiyatro binası olan Hoca Naum Tiyatrosu açılmıştır (Sevengil, 1998: 139). Padişah bu tiyatroya destek vermiş, zaman zaman temsillere gitmiştir. Saray çevresinde bu gelişmeler olurken, toplumda özellikle İstanbul çevresinde halk arasında da batılı anlamda etkileşimler gerçekleşmiştir. Batı stili tiyatro oyunları ilk defa 1857'de Türkçe'ye çevrilerek oynanmıştır. İlk Osmanlı tiyatro topluluğu ise 1870 yılında Güllü Agop (Agop Vartoviyan) tarafından kurulmuştur. Bu topluluğa türkçe oyun oynama ayrıcalığı verilirken diğer topluluklara bu konuda bir kısıtlama getirilmiştir. Bunun neticesinde Türk operet akımı gelişmiş ve ortaoyunu toplulukları doğaçlama oyun geleneklerini sahneye uyarlayarak, tuluat⁶ tiyatrolarını yaratmışlardır (Özbilen, 2006: 9).

Kanto'nun Doğuşu

Güllü Agop (Osmanlı Tiyatrosu)'un elde ettiği ayrıcalık yazılı metne dayalı oyunları kapsamakta, müzikli ve doğaçlama oyunları kapsamamaktaydı. Bir yandan bu kısıtlamayla, bir yandan yabancı kumpanyalarla baş etmeye çalışan yerli topluluklar bu durumu aşmak için yeni arayışlara girmişlerdir. Bunun sonucunda operetler gelişmiş ayrıca ortaoyunu sahneye uyarlanarak, yazılı metni bulunmayan 'tuluat tiyatrosu' geliştirilmiştir.

Bir tür olarak kantonun oluşumu tuluat tiyatrolarında başlamakla beraber, Osmanlı Tiyatrosu ve diğer bazı tiyatrolara ait el ilanlarında 'kanto' kelimesinin kullanıldığı görülmektedir. 'Kanto' kelimesinin 'gösteri içerisinde icra edilecek eğlendirici şarkı' anlamında kullanılmış olabileceğini ve tuluat tiyatrolarından önce yazılı metne dayalı oyun icra eden tiyatrolarda da kullanıldığını söyleyebiliriz. Osmanlı sarayındaki batı etkisinin tiyatro sanatını da etkisine aldığı bu dönemde özellikle İtalya'dan tiyatro ve operet toplulukları saraya getirilmiş, gösteriler düzenlenmiştir. Tiyatro ve müzikte İtalyanca'nın hakim olduğu ve İtalyan tiyatro topluluklarının revaçta olduğu bu dönemde 'şarkı' anlamında 'kanto' kelimesinin kullanılması ve Türk tiyatro topluluklarının diline geçmesi olağan bir durum olarak kabul edilebilir. Tuluat Tiyatroları'nda ise 'kanto' kelimesi belli bir icra şekliyle bütünleşmiş ve kanto yavaş yavaş bir tür haline gelmiştir (Şen, 2014:26).

Kelime anlamına bakılacak olursa 'kanto', İtalyanca 'şarkı söylemek' anlamına gelen '*cantare*' fiilinden dilimize geçmiştir. XIX. yüzyılda Osmanlı'da başlayan batılılaşma ve yenilenme hareketleri sonucunda temsiller vermek üzere ülkeye gelen ve özellikle İstanbul/Pera'da kendine seyirci bulan İtalyan tiyatro, operet ve opera topluluklarının etkisiyle, '*cantare*' kelimesi 'kanto' kelimesine

⁶Yazılı bir metne dayanmayan, ortaoyunu, meddah gibi geleneksel oyunlardaki karakterlerin farklı kimliklerle sahneye çıktığı, güldürüye dayalı ve doğaçlama yapılarak ortaya koyulan gösterilerdir. "Tuluat"ın kelime anlamı "doğaçlama"dır. Türk Dil Kurumu'nun Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü'nde şu tanımlama yapılmaktadır: "Metin dışı, içe doğduğu ve akla geldiği gibi hareket etmek, söz söylemek. Hazırlıklı olmadan konuşmak, yanıtlamak ve gülünç hareketler yapmak" (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.521de47fe29546.36776544).

Özge ŞEN TUNCEL & Emrah TUNCEL

dönüşerek yerli tiyatro topluluklarında oyunlardan önce özellikle kadınların söylediği danslı şarkıları nitelemek amacıyla kullanılmaya başlanmıştır (Şen, 2014: 25).

Kantoyu kısaca tanımlamak gerekirse, XIX. yüzyılın sonlarında İstanbul'un batılılaşan sanat ortamında tiyatro içerisinde ortaya çıkan, müzik, dans ve tiyatral öğeler bir arada kullanılarak sahne üzerinde sergilenen bir kültür ürünüdür diyebiliriz. Kanto, Osmanlı'nın batılılaşmaya çalıştığı dönemin melez bir ürünüdür. Modernleşmenin müzik alanında saray içindeki ve dışındaki yansımaları birbirinden farklı olmuştur. Batı etkisiyle saraya giren tür opera olurken, kanto saray dışında tutluat tiyatrolarında, kahvehanelerde ve balozlarda⁷ icra edilmiştir.

Prof. Ruhi Ayangil, kantoyu "batı tarzı tiyatro ile tuluat tiyatrosunun rekabet ortamında doğmuş, toplumun 'asrileşme' özlemiyle değer ölçülerinin değişmeye başladığı bir dönemde toplumdaki cinsel kültürün değişmesine katkıda bulunmuş 'alt kültür musıkisi örnekleri'" olarak tanımlamaktadır (Ayangil, 1994: 420).

Murat Belge ise kantoyu "toplumda bir değişimin ürünü ve aynı zamanda ürünü olduğu değişim hakkında bir '*commentaire*' olarak tarif etmektedir. Ayrıca kantonun sırf bir 'şarkı' olarak bakıldığında, ezgisi, temposu, sazları ve söyleniş biçimiyle, o zamana kadar bilinen bütün şarkılardan farklı olduğunu ifade etmektedir (Belge, 2009: 419, 420).

Cemal Ünlü'nün Tuluat tiyatrosu ve kanto hakkındaki ifadeleri şu şekildedir: "Tuluat tiyatrosu, geleneksel Türk tiyatrosu ile batıdan alınan tiyatro arasında bir köprüdür. Batıdan aktarılan tiyatronun yerli, geleneksel kaynaklara sırtını dönmesine karşılık, tuluat tiyatrosu yerden yükseltilmiş perdeli sahnesi ile bu geleneği sürdürmeye çalışmıştır. Tuluat tiyatrolarının ayrılmaz ögesi kantolardır. Tuluatçılar oyun hazırlığı yaptığı sırada, kantocuya eşlik eden genellikle beş kişiden oluşan kanto orkestrası diğer adıyla 'Antrakt Orkestrası' oyunların başlamasından bir saat önce tiyatroların önünde, seyirci toplamak amacı ile ücretsiz konserler vermeye başlamışlardır" (Ünlü, 1998: 5-6).

Ayangil, Belge ve Ünlü'nün ifadelerinden de anlaşıldığı gibi kantonun doğuşunda batılılaşma ve modernleşme hareketlerinin sanat alanına yansımalarının etkilerinin büyük olduğu görülmektedir.

Kanto'nun Değişimi ve Değişen Sosyal Yaşamı Temsil Etmesi

Modernleşmenin kantonun doğuşuna büyük etkisi olduğu gibi, kantonun geçirdiği evreler de Türk modernleşmesiyle paralellik göstermektedir. Cumhuriyet öncesi ve sonrası kantolarının özellikleri birbirinden çok farklıdır. Uzun süredir modernleşme sancıları yaşayan Osmanlı'dan yeni bir ulus devlet yaratılmış, cumhuriyet kurulmuştur. Bu köklü ve hızlı dönüşüm sonucu ülkede her anlamda

⁷Gemici, işçi vb. kimselerin eğlenmek için gittikleri içkili, danslı yer.

Özge ŞEN TUNCEL & Emrah TUNCEL

radikal değişimler yaşanmıştır. Batıdaki icatlar en kısa sürede ülkeye getirilmeye çalışılmış, teknolojik gelişmeler takip edilmiştir. Bunun bir sonucu olarak gramofon ülkeye gelmiştir. 1930'lu yıllarda gramafon ve taş plak sanayisinin gelişmesi kantoya farklı bir boyut kazandırmıştır. Murat Belge'nin ifadesine göre: "Kantonun başlıca özelliği, o dönemin İstanbul hayatında ortaya çıkan herşeyi anında sahnede yansımasıdır" (Belge, 2011: 308). Kantonun, bu güncel olanı yakalayıp hicvetme özelliğini fark eden plak şirketleri çeşitli bestecilere kanto sipariş etmişlerdir. Kanto artık görselliğinden sıyrılmış, sadece işitsel işlevini sürdüren ticari bir plak malzemesi haline gelmiştir. Kanto; müzik, dans ve tiyatral öğelerin bir arada bulunduğu bir sahne gösterisi iken, bundan böyle yalnız müzik türü olarak plaklarda yerini almış, varlığını bir süre daha bu şekilde devam ettirebilmiştir.

Cumhuriyet öncesi dönemde Galata ve Direklerarası tuluat tiyatrolarındaki kanto icralarında batı etkisiyle keman, trompet, trombon, klarnet, trampet ve zil gibi çalgılar kullanılmaktaydı. Bu dönemdeki kantoların güfteleri güncel olayları, kadın erkek çekişmesini ve leblebici, çoban, dondurmacı, falcı gibi meslek gruplarını yansıtmaktadır. Besteci çoğunlukla icracının kendisidir. Dini çekinceler neticesinde müslüman kadınların sahneye çıkmadığı bu dönemde, erkeklerin de zaman zaman kantolara eşlik ettiği bilinmekle birlikte, icracılar çoğunlukla gayrimüslim kadınlardan oluşmaktadır. Refik Ahmet Sevensil'in torunu Nesteren Davutoğlu'nun özel arşivinden Cemal Ünlü aracılığıyla edinilen 'Varyete Kumpanyası'na ait bir el ilanda bulunan 'alaturka ve alafranga kantolar' ifadesi, bize kantonun her ne kadar batı etkisiyle ortaya çıkan bir tür olsa da içselleştirilip yerli üretime dönüştürüldüğünü göstermektedir. Osmanlı'dan Türkiye'ye yaşanan hızlı sosyal ve kültürel değişim içerisinde opera, operet, tiyatro gibi yeni tarzları izleyen İstanbullu, bunlardan yola çıkarak yeni sentez ve üretimler yaratmış, alafrangadan esinlenmiş ancak alaturkadan da vazgeçememiştir. Tiyatral aktiviteler, operet ve dansın bir arada olduğu kanto, ne batılı ne doğulu olabilmiş, melez bir tür olarak tarihimizdeki yerini almıştır.

Cumhuriyet sonrası döneme daha derinden bakılacak olursa; batı tarzı yaşam, eğlence mekanlarının değişmesine yol açmış, Galata ve Direklerarası tiyatroları kapanmış, kanto bir taş plak malzemesi haline gelmiştir. Türk kadın sanatçıların yanı sıra erkek sanatçılar da plaklara kanto okumuşlardır. Bu kantolara daha çok Türk Müziği çalgıları eşlik etmiştir. Kanto artık ticari bir malzeme olduğundan halkın aşına olduğu komalar ve dolayısıyla Türk çalgılarının da bu türe dahil edildiği söylenebilir. Plak şirketleri ünlü bestecilere kanto besteletmişlerdir. Güfteler cumhuriyet modernleşmesinin getirdiği yeni meslek gruplarından, yeni eğlence mekanlarından ve kadının daha önce yapamadığı işleri yapabilmesinden bahsetmektedir. Cumhuriyet modernleşmesi ile kadının sosyal yaşama çıkması arasında bağ kuran Prof. Dr. Nilüfer Göle bu konuda şu ifadeleri kullanmıştır: "Müslüman kadının siyasal, toplumsal ve bedensel görünürlüğü, reformcuların başlıca hedefini teşkil edecektir; seçilme ve

Özge ŞEN TUNCEL & Emrah TUNCEL

oy verme hakları, kızların erkek çocuklarla birlikte eğitimi, kentsel alanlarda kadınların özgür dolaşımı, peçenin terki ve şeriatın yürürlükten kaldırılması, tüm bunlar kadınların toplumsal alana çıkışını hazırlar. Reformlara kaynaklık eden, demokrasinin ilkelerinden ziyade cinsiyetlerin eşitliğine dair ilkelerdir... kadının ev dışında görünürlük kazanması, batı uygarlığına ait olmanın kanıtını sağlayacaktır. Uygarlık değişiminin mihenk taşı, yurttaşlık haklarından daha çok kadın haklarıdır. Kısacası cumhuriyetin kahramanı kadındır.” (Göle, 2002: 128). Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu’nun ifade ettiği gibi kanto, batılılaşan ve modernleşen Osmanlı toplumunun değişen yeni kadın kültürünü popüler bir anlamda yansımasıyla da çok önemlidir (Beşiroğlu, 2003: 77). Kanto icralarında kadın kimliğinin önemi göz önünde bulundurulursa, kadınlara dair değişimin ve yeniliklerin kantoların güftelerine konu olması doğaldır.

Bu dönemdeki ‘Bereli Kız’, ‘Kadın Şoför’, ‘Daktilo’ gibi kantolar kadının sosyal hayata çıkışını, ‘Bar Çiçeği’, ‘Bir Balo Gecesi’ gibi kantolar ise halkın yeni eğlence mekanlarını anlatmaktadır. Tüm bu sürece alışma ve uyum sağlamada yaşanan zorluklar ve cumhuriyetin getirdiği sert ve hızlı değişim kantolarda eğlence konusu yapılarak yumuşatılmaya çalışılmıştır.

‘Bereli Kız’ kantosunun ‘Küçük hanım bere giymiş başına yan yatırmış düşürmüş sol kaşına’ sözlerinde kadının yeni giyim tarzı konu edilmiştir. ‘Kadın Şoför’ Kantosunun ‘Bana kadın şoför derler aşarım uçan kuşu, Bana deli şoför derler tırmanırım yokuşu, Yolda kornamı çalarım erkekleri parçalarım’ ifadeleriyle devam eden sözleri şimdiye kadar erkek işi olduğu için kadının yapamayacağı işleri kadının da yapabileceğini anlatmaktadır. ‘Daktilo’ kantosunun ‘Daktilo daktilo küçücük daktilo telefon başındayım alo’ şeklinde devam eden sözlerinde cumhuriyet sonrasında kadının yeni iş alanı olan sekreterlik konu edilmiştir. ‘Bar Çiçeği’ kantosunda ‘Barda gezerek gözler süzerek aldatırım ben diller dökerek’ şeklinde söylenen sözlerde cumhuriyetin yeni eğlence mekanları olan barlar konu edilmiştir. ‘Bir Balo Gecesi’ kantosunun sözlerinin bir kısmı şu şekildedir: ‘Baylar bugün baloya gidelim güzel cazbandla biz dans edelim, İçki masamız kokteylle dolsun gönlümüz neşelensin kalbimiz şen olsun, İşte böyle bayan baylar zevkle biz yaşarız, Nerde güzel balo görsek hep beraber koşarız, Cazlar çalsın kalkıp dans edelim kokteyl biterse kolkola girelim, Haydi şimdi büfeye gidelim içelim içelim zevkle dans edelim’. Bu kantoda yeni eğlence tarzı balo, balodaki yeni orkestra cazband, balonun yeni yemek stili kokteyl ve büfe konu edilmiştir. Prof. Dr. Nilüfer Göle’nin Atatürk reformculuğu hakkında ifade ettiği gibi siyasal irade yoluyla yaşam tarzları değiştirilmek istenmektedir. Genç cumhuriyeti kutlamak için düzenlenen balolar yeni ‘alafranga’ mekanları simgelemektedir...Cinsiyetlerin biraradalığı böylece, toplumsal örgütlenmesi kadın erkek farklılığı ve ayrımı üzerine kurulmuş bir müslüman ülkede, bir siyasal proje haline gelir (Göle, 2002: 129).

Özge ŞEN TUNCEL & Emrah TUNCEL

Sonuç yerine

Felsefi gücünü XVIII. yüzyıl Aydınlanma Felsefesi'nden alan Avrupa menşeli modernitenin kültür, sanat ve gündelik yaşamda da karşılık bulmasıyla birlikte, rasyonelleşme de farklı coğrafyalarda, farklı tarihlerde, farklı şekillerde kabul görmüştür. Bilimi temel alan modernite, Avrupa'yı yeni dünyanın kültür, sanat, bilim ve ticaret merkezi ve öncüsü haline getirmiş, diğer toplumlara ise Avrupa'yı takip etmek dışında bir seçenek bırakmamıştır.

Dünyada yaşanmakta olan bu büyük değişime ayak uydurma sürecinde toplumların kendi kültürel yapısı önemli bir belirleyici unsurdur. Yüzü doğuya dönük bir islam toplumu olan Osmanlı'nın geçiş süreci de bu yüzden hayli yavaş, sancılı ve melezleşmeyle gerçekleşmiştir.

Çeşitlenmeler, yeni türlerin ortaya çıkması, biçim, üslup ve içeriğin değişmesi diğer sanat dallarında olduğu gibi Osmanlı müziğinde de görülen modernizm etkileridir. Yeni müzik anlayışı, II. Mahmut öncülüğünde sarayda başlayan batılılaşma hareketlerinin ardından, XIX. yüzyılın sonlarına doğru halk arasında, özellikle İstanbul çevresinde karşılık bulmuştur. İstanbul'un batılılaşan sanat ortamında tiyatro içerisinde ortaya çıkan, müzik, dans ve tiyatral öğeler bir arada kullanılarak sahne üzerinde sergilenen bir kültür ürünü olarak tanımladığımız kanto, saray örneklerinin aksine alt kültür musikisi örnekleri olarak tanımlanır ve ezgisi, temposu, çalgıları ve söyleniş biçimiyle o zamana kadar bilinen bütün 'şarkı'lardan farklıdır. Geleneksel Türk tiyatrosu ile batıdan alınan tiyatro arasında bir köprü olarak da tanımlanan kanto o dönemde toplumda yaşanan köklü değişimleri de konu edinmesiyle güncel ve popüler bir ifade biçimi haline gelerek ticari bir metaya dönüşmüştür.

Cumhuriyet öncesinde daha çok batı çalgılarıyla icra edilen kantonun cumhuriyet sonrasında ticari bir malzemeye dönüşmesi ve Türk müziği bestekarlarına kanto sipariş edilmesi, halkın aşına olduğu komaları seslendirebilen Türk çalgılarının da icralara dahil edilmesine sebep olmuş, alafrangadan esinlenen kanto, alaturkadan da vazgeçememiştir. Güncel bir ifade biçimine sahip özelliği sayesinde kanto, batılılaşan ve modernleşen Türk toplumunun yeni alışkanlıklarını, yeni meslek gruplarını ve kadının değişen kimliğini dile getirmesi açısından önem arz etmektedir. Özellikle kadının ev dışında görünürlük kazanması ve toplumsal alana çıkarak farklı roller edinmesi, birçok kantonun ortak alt metni olarak okunabilir.

Toplumdaki bu köklü değişimleri yansıtması açısından müzik alanındaki Türk modernleşmesinin önemli bir noktasında duran kanto, hem ortaya çıkışıyla hem de zaman içinde geçirdiği değişim süreciyle modern bir tür olarak kültür tarihimizdeki yerini almıştır.

Özge ŞEN TUNCEL & Emrah TUNCEL

Referanslar

- Ayangil, Ruhi. (1994). 'Kanto', *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi (S.4)*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Belge, Murat. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, Murat. (2011). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Şehvar. (2003). "Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Yeni Bir Tür: Kantolar" *Folklor/Edebiyat*, (36): 69-79.
- Beşiroğlu, Ş. Şehvar. (2006). "İstanbul'un Kadınları ve Müzikal Kimlikleri" *İtü Dergisi/b Sosyal Bilimler*, 3 (2): 3-19.
- Gökalp, Ziya. (1986). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Göle, Nilüfer. (2002). *Melez Desenler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mardin, Şerif. (1997). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbilen, Berna. (2006). "Kanto'nun Değişim Süreci ve Yakın Dönem İcralarının Değerlendirilmesi" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.
- Sevengil, Refik Ahmet. (1998). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şen, Özge. (2014). "Taş Plak Kayıtlarındaki Kanto Örneklerinin Müzikal Analizi" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.
- Ünlü, Cemal. (1998). Geçmişten Günümüze Türk Müziği: Bir Operetti Yaşamak/Direklerarası'ndan Pera'ya/Yıldızlar Düşerken. İş Bankası Yayınları, İstanbul: Türkiye.

TRT REPERTUVARINA GİRMİŞ AZERBAYCAN ESERLERİNDEKİ NOTASYON PROBLEMLERİ

Ahmet Serhat TURUNÇ¹
turunc@itu.edu.tr

Abstract

The Notation Problems of the Azerbaijan Musical Works in the TRT Repertoire

The Turkish Radio Television Corporation (TRT) is one of the leading organizations for the publication and generalization of traditional music types in Turkey. The institute is serving to important missions such as the determination, preservation and transfer (to the next generations) of intangible cultural assets since its establishment as addition to music publication. It's keeping a comprehensive musical notes archive in this sense. There are many official or private musical note archives including traditional music repertoire in many Turkish cities however the notes of the TRT Music Departments Musical Notes Archive is accepted as the leading reference guide in the professional performance and education of traditional music genres. It's possible to see many Azerbaijan musical works taking place in Turkish folk music and Turkish classical music (Turkish mode music) musical note archive of the TRT. The factors such as deep historical and social-cultural connections between communities and a common language have enabled the popularity and generalization of Azerbaijan music in Turkey.

However, when we examine and compare the notes of Azerbaijan musical works in the TRT repertoire with original written and/or audio-visual resources, we encounter serious problems in anonymity, form, time, melody, tonality, lyrics and naming. These notation problems became more apparent with the developed communication possibilities of our age and with the development of cultural relations after the independence of Azerbaijan Republic. These problems are causing the wrongly generalization of Azerbaijan musical works in Turkey and this situation is causing a serious disturbance in the music world of Azerbaijan. This study aims to determine the problems seen in the vocal-instrumental and instrumental Azerbaijani musical pieces which are in the TRT repertory by comparing them to the written, audio and visual resources published in Azerbaijan, and aims to put forth the required solutions in order to remove those problems.

Keywords: TRT, Azerbaijan, Folk song, Note

¹ İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

Ahmet Serhat TURUNÇ

Giriş

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), ülkemizde geleneksel müzik türlerinin yayınında ve yaygınlaşmasında önde gelen müesseselerden biridir. Kurum, uzun yıllardan beri müzik yayıncılığının yanı sıra, somut olmayan kültür varlıklarının tespiti, saklanması ve gelecek kuşaklara aktarılması gibi önemli bir misyona da hizmet etmektedir. Bu bağlamda, farklı müzik türlerine ait oldukça geniş kapsamlı bir nota arşivini de bünyesinde barındırmaktadır. TRT’de nota yayıncılığı, 1972 yılında TRT Müzik Dairesi Başkanlığının kurulması ile başlamıştır (Şenel, 2009: 104). Başlangıçta Kurum içerisinde görev yapan sanatçıların istifade etmesi için yayınlanmaya başlandığı anlaşılan bu matbu notalar, zaman içerisinde geleneksel müzik türlerinin profesyonel icrası ve eğitiminde başlıca başvuru kaynağı olarak genel bir kabul görmüştür. TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk halk müziği (THM) repertuarı, yalnızca ülkemiz sınırları içerisinde derlenmiş eserleri değil, aynı zamanda -çok kapsamlı olmamakla birlikte- yurtdışı Türkler ve akraba topluluklara ait çeşitli halk ezgilerinden örnekleri de içermektedir. Toplumlar arasındaki derin tarihi ve sosyokültürel bağlar ve dil birliği gibi faktörler; Balkanlar, Irak, Azerbaycan ve diğer yakın coğrafyalarda icra edilen müziklerin ülkemizde de sevilip yaygınlaşmasını sağlamış, bu konuda başlıca hizmeti ise TRT’nin yayınları temin etmiştir. Bu prensip doğrultusunda, TRT nota arşivinde büyük çoğunluğu THM repertuarı içerisinde yer alan, küçük bir kısmı ise Türk sanat müziği (TSM) repertuarına dâhil olmuş çok sayıda Azerbaycan eserine rastlamak mümkündür. Bahsi geçen eserler, Azerbaycan Cumhuriyeti’nin Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB)’ne bağlı olduğu dönemin siyasi konjonktürü gereği iki ülke arasındaki bağların büyük ölçüde kesintiye uğradığı yaklaşık yetmiş yıllık süre zarfında, çoğunlukla Türkiye’deki Azerbaycan kökenli yurttaşların aktarımıyla ve Azerbaycan’dan gelen plak vb. ses kaynakları aracılığıyla repertuvara kazandırılmıştır.

TRT Müzik Dairesi Yayınları THM repertuarında altı bin yedi yüzün üzerinde eser yer almaktadır. Bunların büyük bir bölümü (4989 adet²) vokal-enstrümantal ve düzenli usul yapısına sahip ezgilerden (kırık hava) oluşur. TRT THM repertuarının nispeten daha küçük bir kısmını ise serbest usul yapısına sahip eserler (uzun hava, 1068 adet) ve enstrümantal ezgiler (682 adet) oluşturur. TRT THM repertuarı içerisinde doksanı vokal-enstrümantal eser, yirmi dördü uzun hava ve on bir tanesi ise enstrümantal eser olmak üzere toplam yüz yirmi beş adet Azerbaycan eserinin yer aldığı görülmektedir³. Türk halk müziği repertuarına oranla çok daha fazla esere sahip olmasına rağmen, TRT Türk sanat müziği repertuarına oldukça az sayıda Azerbaycan eserinin dâhil olduğu

² Güncel eser sayıları, TRT Müzik Dairesi Başkanlığının resmi internet sitesinden (www.trtmuzikdairesibaskanligi.com) 25.12.2016 tarihinde alınmıştır.

³ Burada verilen sayılar TRT THM repertuarında yöre bilgisi olarak ‘Azerbaycan’, ‘Azeri’ veya ‘Azeri Ağzı’ gibi ifadelerle yer bulmuş olan eserleri göstermekte olup, esasen Azerbaycan menşeli olduğunu değerlendirdiğimiz ancak ülkemizin farklı bölgelerine (örneğin Kars) kayıtlı hâle gelmiş eserleri kapsamamaktadır.

Ahmet Serhat TURUNÇ

saptanmıştır. Burada, bazı Türk bestekarlar tarafından Azerbaycan halk müziğine öykünülerek bestelenmiş olduğu için repertuvarda 'Azeri' vb. ifadelerle geçen eserleri hesaba katmazsak, tespit edebildiğimiz vokal-enstrümantal ve enstrümantal Azerbaycan eserlerinin sayısı yedidir⁴.

Problem

TRT THM ve TSM repertuvarlarında yer alan Azerbaycan eserlerinin Türkiye ve Azerbaycan'daki icraları bu iki ülkede yayımlanmış ses kaynakları üzerinden mukayeseli olarak incelendiğinde, ülkemizdeki icraların çoğunlukla orijinallikten uzak, suni bir yapıya sahip oldukları ve gerek müzikal gerek edebi öğeler açısından ciddi yanlışlıklar içerdikleri gözlemlenmiştir. Türkiye'deki icracılardan kaynaklanan bir takım nedenleri (örneğin, kimi icracıların Azerbaycan müziği ve diline yeterince hâkim olmamalarını) bir kenara bırakırsak, bu duruma büyük ölçüde bahsi geçen eserlere ait nota yazılarındaki problemlerin yol açtığı tespit edilmiştir. Söz konusu notasyon problemleri; tonal/modal yapı, form/melodik yapı, usul, güfte ve isimlendirme olarak sınıflandırılabilir. Günümüzde TRT nota arşivinden yalnızca TRT yayınlarında değil ülkemizdeki geleneksel müzik türlerinin profesyonel icrası ve eğitiminde de geniş şekilde istifade edilmesi, bahsi geçen problemlerin yaygınlaşmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına sebebiyet vermektedir. Ayrıca, Azerbaycan Cumhuriyeti'nin bağımsızlığını elde etmesinin ardından artarak gelişen kültürel ilişkiler ve çağımızın ileri iletişim imkânları ile daha da görünür bir hâl almış olan bu problemler, bilhassa Azerbaycan'daki müzik çevrelerinde ciddi bir rahatsızlık yaratmakta ve bu durum ülkemizin kültür-sanat alanındaki imajına zarar vermektedir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışma, TRT THM ve TSM repertuvarlarında yer alan Azerbaycan'a ait vokal-enstrümantal ve enstrümantal eserlerin notalarında görülen problemleri, Azerbaycan'da yayımlanmış yazılı, işitsel, görsel ve elektronik kaynaklar ile karşılaştırmak suretiyle tespit etmeyi ve bunların bertaraf edilmesi için gerekli çözüm yollarını ortaya koymayı hedeflemektedir. Böylelikle söz konusu eserlerin Türkiye'deki icra ve eğitiminin doğru bir zemine oturtulmasına katkı sunmak amaçlanmaktadır.

Kapsam ve Konu Sınırı

Çalışma, TRT Müzik Dairesi Yayınları THM ve TSM repertuvarlarında, yöre bilgisi olarak 'Azerbaycan', 'Azeri' veya 'Azeri ağzı' gibi ifadelerle yer alan vokal-enstrümantal ve enstrümantal eserleri kapsamaktadır. Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki, TRT THM repertuvarında Azerbaycan menşeli olduğunu değerlendirdiğimiz fakat başta Kars olmak üzere Anadolu'nun çeşitli yörelerinden derlendiği görülen pek çok eser yer almaktadır. Örneğin, 'Ay Sallanıp Geden Yar' ismiyle TRT THM repertuvarına Kars türküsü olarak ve 3989 sıra numarasıyla girmiş olan eserin, Azerbaycan'da da

⁴ TRT TSM repertuvarında toplam 26685 adet eser yer almakta olup, altı adet vokal-enstrümantal ve bir adet enstrümantal Azerbaycan eserine rastlanmıştır.

Ahmet Serhat TURUNÇ

oldukça yaygın şekilde icra edilen bir *mahnı*⁵ olduğu bilinmektedir. Azerbaycan'ın meşhur halk danslarından *Terekeme*, TRT THM oyun havaları repertuvarına (sıra no: 457) yine Kars ezgisi olarak girmiştir. *Senden Bana Yar Olmaz* ismiyle ve Artvin ilimizden derlendiğini 1236 sıra numaralı notası üzerindeki bilgidен öğrendiğimiz türkü de bu duruma örnek gösterilebilir. *Erzurum Çarşı Pazar* isimli Erzurum türküsünün (sıra no: 615), Azerbaycan'ın meşhur *Sarı Gelin* isimli mahnısıyla melodik ve edebi açıdan dikkat çekici benzerliği, konuyla ilgili herkesçe malumdur. Buna benzer bir diğer durumu ise, *İndim Havuz Başına* isimli ve 2845 sıra numaralı İstanbul türküsü ile *Endim Bulag Başına* isimli Azerbaycan *tesnif*⁶ arasında görmek mümkündür (Zöhrebov, 1983: 142-143). Sayısı arttırılabilecek olan bu gibi örnekler, birbirinin varyantı ortak kültürel miras olarak değerlendirilebileceği ve aralarındaki farklılıkların bu durumdan kaynaklanabileceği düşüncesiyle çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Çalışma, TRT repertuvarında Azerbaycan'a ait düzenli usul yapısına sahip eserlerle sınırlı tutulmuştur. TRT THM dağarı içerisinde yer alan uzun havalar repertuvarında *mugam*⁷, *zerbimugam*⁸ gibi Azerbaycan'a ait emprovize karakterli müzik türlerinden çok sayıda eserin ismi yer almakla birlikte, tüm çabalara rağmen bunlardan tamamının notasına ulaşamamış ve bu nedenle bahsi geçen türden eserler çalışma kapsamına alınamamıştır.

TRT Repertuvarına Girmiş Azerbaycan Eserlerindeki Notasyon Problemleri

TRT Müzik Dairesi Yayınları THM ve TSM repertuvarlarına girmiş Azerbaycan eserlerinin notaları, Azerbaycan'da yayımlanmış monografik, işitsel, görsel ve elektronik kaynaklarla mukayese edilerek incelendiğinde tonal/modal yapı, form/melodik yapı, usul, güfte, isimlendirme gibi problem alanları tespit edilmiştir. Bu problem alanları, çeşitli örnek eserler üzerinden karşılaştırmalı olarak açıklanacaktır. Burada şunu belirtmek gerekir ki, seçilen eser notalarının her biri, belirlediğimiz problem alanlarından birden fazlasına örnek teşkil edebilecek yanlışlıklar içerse de en çok öne çıkan ve dikkat çeken yönleriyle kategorize edilmiştir.

TRT repertuvarına girmiş Azerbaycan eserlerinde görülen notasyon problemlerini belirli başlıklar altında ve örnek eserler üzerinden açıklamaya başlamadan önce, söz konusu eserlerdeki 'anonimlik' meselesine değinmeyi gerekli görüyoruz:

⁵*Mahnı*: 1. Azerbaycan müziğinde düzenli bir usul yapısına sahip vokal-enstrümantal ezgi, şarkı: *Bestekâr mahnısı*, *âşık mahnısı*. 2. Azerbaycan halk müziğinde, sözlerini halk edebiyatı ürünlerinden alan, düzenli bir usul yapısına sahip, anonim karakterli vokal-enstrümantal müzik türü, türkü.

⁶*Tesnif*: Azerbaycan halk müziğinde doğaçlama karakterli *mugam/destgâh*ların şubeleri arasında, öncekine son vermek ve bir sonrakine geçmek için icra edilen ve düzenli bir usul yapısı gösteren mahnı tarzındaki vokal-enstrümantal bir tür.

⁷*Mugam*: Azerbaycan halk müziğinde, perdeleri belirli işlevlere sahip bir ses dizisine bağlı olarak ve belirli kurallar çerçevesinde yapılan doğaçlamaya dayalı bir müzik türü.

⁸*Zerbimugam*: Azerbaycan halk müziğinde, vokal partisi doğaçlama karakterli mugam melodilerinden, enstrümantal eşliği ise düzenli bir usul yapısı gösteren melodilerden oluşan bir müzik türü.

Ahmet Serhat TURUNÇ

Anonimlik

'TRT' nota arşivinde bulunan Azerbaycan eserlerinden çok büyük bir bölümü Türk halk müziği repertuarı içerisinde yer almaktadır. Türk halk müziği repertuarını ise -Âşık müziği ürünleri ve benzerlerini istisna edecek olursak- anonim, yani kimin tarafından yazıldığı-yapıldığı bilinmeyen, halkın ortak malı hâline gelmiş eserler, türküler oluşturmaktadır. Zira anonimlik, bir ezginin halk müziği repertuarı içerisinde değerlendirilebilmesi için gereken en önemli kriterlerden biridir. 20. yüzyılın başlarından itibaren Bartok, Kodaly, Mozer, Brenne, Prat, Riemann, Breniers gibi yabancı müzik adamları ile Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedi Yönetken, Sadi Yaver Ataman, Muzaffer Sarısözen ve Nida Tüfekçi gibi Türk müzik adamlarının halk müziğine dair tariflerinde üzerinde ittifak hâlinde birleştikleri başlıca konu, halk müziğinin sahibi belli olmayan ve halkın müşterek malı hâline gelmiş bir müzik türü olduğudur (Şenel, 1997).

Ne var ki, TRT THM dağarcığında yer alan Azerbaycan eserlerinden azımsanamayacak bir kısmı Azerbaycanlı profesyonel bestecilere –ve söz yazarlarına- ait olduğu hâlde anonim kabul edilerek halk müziği repertuarına dâhil edilmiş ezgilerdir. Yalçın Tura, *Türk Müsıkâsının Mes'eleleri* isimli kitabında, özellikle 1940'lardan sonra radyonun da etkisiyle yapay bir halk müziği icrası oluştuğunu anlatırken, anonim olmayan eserlerin halk müziği repertuarına dâhil edilmesini ise şu ifadelerle ve konumuz açısından oldukça dikkat çeken bir örnekle saptamıştır:

"Folklor malzemesi ile ciddî sanat mahsulü arasındaki fark gözden kaybedilmiş, giderek tükenen repertuar, yeni bestelerin birer derleme imişcesine sunulmasıyla şişirilmeye çalışılmış, hattâ, bestekârı bilinen, dış kaynaklı birtakım yeni 'mahnılar', 'Kars folklorundan örnekler' yutturmacasıyla radyo mikrofonlarına getirilmiş, ve 'Kolhoz kahramanı! Süreyyâ' için bestelenen şarkı, Doğu Anadolu türküsü yapılmak istenmiştir." (Tura, 1988: 47)

Yalçın Tura'nın konuya örnek olarak seçtiği *Süreyya* isimli eser, sözleri Azerbaycanlı şair Zeynal Cabbarzade'ye (2005: 108-109), müziği ise yine Azerbaycanlı besteci Seid Rüstemov'a (1994: 96) ait olan bir bestedir. TRT THM repertuarında, Tura'nın ifade ettiği gibi bir 'Doğu Anadolu türküsü' olarak gösterilmese de⁹ 1801 sıra numarasıyla ve *Süreyya (Seher Vakti Sen)*¹⁰ ismiyle anonim bir halk ezgisi gibi yer bulmuş olan bu eser, bahsi geçen konuda verilebilecek onlarca örnekten sadece biridir. Aşağıdaki tablo, TRT repertuarında anonim olarak gösterilen ancak, yazılı, işitsel, görsel ve elektronik kaynaklara dayandırarak profesyonel söz ve müzik insanlarına ait olduğunu tespit

⁹ Bahsi geçen eserin notası üzerinde yöre bilgisi olarak 'İran-Azerbeycanı' ibaresi yer almaktadır.

¹⁰ TRT nota arşivinde yer alan eserlerin fihristte yer verilen isimleriyle notaları üzerindeki isimleri zaman zaman farklılık gösterebilmektedir. Bu eser, TRT THM repertuarı fihristinde 'Seher Vakti Sen Tarlaya Gidende' ismiyle yer bulmuşken, notası üzerinde 'Süreyya (Seher Vakti Sen)' ismi görülmektedir.

Ahmet Serhat TURUNÇ

edebildiğimiz bazı Azerbaycan eserlerini ve bu eserlere ait müellif bilgilerini içermektedir (Bkz. Tablo 1):

Tablo 1. TRT repertuarında anonim olarak yer alan bestelenmiş Azerbaycan eserlerinin listesi.

TRT THM Rep. No.	TRT Repertuarında Kayıtlı İsim	TRT Notasındaki Yöre Bilgisi	Eserin Orijinal İsmi	Söz Yazarı	Bestecisi
153	Özüne Özüm Gurban	Azeri Türkü	Yar Geldi	Ali Kerim	Adil Geray
1332	Çay	Azeri Ağzı	Çay ("Azerbaycan Çayı" Filminden)	Zeynal Cabbarzade	Emin Sabitoğlu
1493	Gara Gözün Ay Badam	Azeri	Yoh, Yoh, Yoh	Zeynal Cabbarzade	Tofiq Guliyev
1762	Dişlerin İncidendir	Azeri [Fihristte Kars gözükmekte.]	Dilin Can İncidendir	Anonim	Polad Bülbüloğlu
1801	Süreyya (Seher Vakti Sen)	İran Azerbeycanı	Süreyya	Zeynal Cabbarzade	Seid Rüstemov
2525	Size Selam Getirmişem	Azeri Ağzı	Size Salam Getirmişem	Mahmud Destpiş (Valeh)	Ali Selimi
2741	Bayram Gelip Elime Elimize	Azerbaycan	Gülür Eller	Teymur Elçi	Fikret Emirov
2914	Bu Kalbimin Sevinci Senin Yadığarıdır	Azerbaycan	İnsaf da Yahşi Şeydir	Resul Rıza	Emin Sabitoğlu
3482	Etir Saçır Gül Çiçek (Arzu Gızım)	Azerbaycan	Arzu Gızım	İsgender Cosgun	Elekber Tağıyev
3507	Men Bu Elin Gızıyam (Azerbaycan Gızıyam)	Azerbaycan	Azerbaycan Gızıyam	Valide Hüseynova	Elekber Tağıyev
3573	Sensiz Uzun Geceler (Hasretindeyem)	Azerbaycan	Hesretindeyem	M. Rahim	Elekber Tağıyev
3682	Bahar Gelende	Azerbaycan	Men Baharın Gızıyam		Elekber Tağıyev
3889	Eziz Dostum Mennen Küsüp İncidi	Azerbaycan	Eziz Dostum	Resul Hamzatov	Gulu Eskerov
4021	Gaş Gabağın Yerle Gedir	Azerbaycan	Neylemişem	Teymur Elçi	Fikret Emirov
299 (Oyun Hav. Rep.)	Şur Rengi	Azerbaycan	Dilşad	-	Teyyub Demirov
332 (Oyun Hav. Rep.)	Kaytağı	Azerbaycan	Eynur – Gaytağı	-	Teyyub Demirov
13010 (TSM Rep.)	Fikrimden Geceler Yatabilmirem (Aynlık)	Azeri Türkü	Ayrılık	Receb İbrahimi (Ferhat)	Ali Selimi

Azerbaycanlı besteci ve söz yazarları tarafından yazılmış eserlerin anonim kabul edilerek TRT repertuarına girmiş olmasının doğurduğu pek çok olumsuzluktan bahsedilebilir. Öncelikle, söz konusu bu eserler anonim farz edilerek, müzik ve söz yazarlarına ait telif hakları göz ardı edilmiş olmakta ve bunun da Azerbaycan müzik çevrelerinde ciddi bir rahatsızlık yarattığı bilinmektedir. Ayrıca, bu eserlerden bir kısmının zaman içerisinde MESAM¹¹ vb. meslek kuruluşlarında başka kişilerin ismine kayıtlı hâle gelmiş olması, sorunu daha da derinleştirmektedir.

Bu konuda yaşanan diğer bir sorun, gerek icra gerek eğitim kurumları tarafından kullanılan bu eserlerin adı geçen çevrelerce yanlış tanınması ve tanıtılmasıdır. Bu durumun icra ve eğitimde ciddi yanlışlara yol açacağı göz ardı edilmemelidir. Sözgelimi, TRT repertuarındaki notalardan istifade ederek Azerbaycan halk müziği ile ilgili analitik çalışma yapacak bir araştırmacının, bu konuda doğru sonuçlara varması beklenemez.

TRT TSM repertuarına girmiş az sayıdaki Azerbaycan eserinden bazılarında ise, besteci ve söz yazarı bilgilerinin hatalı şekilde aktarıldığı tespit edilmiştir. Örneğin, TRT TSM repertuarına *Değdi*

¹¹ Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği.

Ahmet Serhat TURUNÇ

*Saçlarıma Bahar Gülleri*¹² ismiyle ve 3187 sıra numarasıyla girmiş olan eserin notası üzerinde 'Beste: Bekirof (Azeri)' bilgisinin yer aldığı gözükmektedir. Hâlbuki orijinal adı *Naẓende Sevgilim* olan bu eserin müziği Azerbaycanlı besteci Andrey Babayev'e, sözleri ise İslam Seferli'ye aittir (Bahadırsoy, 2014).

Tonal/Modal Yapı Yönünden Karşılaşılan Problemler

TRT repertuvarında yer alan Azerbaycan eserlerinin nota yazımında en fazla karşılaşılan problemlerin başında, bahsi geçen eserlerden önemli bir bölümünün tonal/modal yapı açısından orijinal kaynaklara göre ciddi yanlışlıklar içermesi gelmektedir. Bu alanda ele alacağımız ilk örnek, TRT THM repertuvarına 1332 sıra numarasıyla girmiş olan *Çay* isimli eserdir. Sözleri Zeynal Cabbarzade'ye, müziği ise Emin Sabitoğlu'na ait olan ve *Azerbaycan Çayı* isimli sinema filmi için bestelendiğini orijinal notası üzerindeki yazıdan anladığımız bu eser, TRT THM repertuvarında anonim bir türkü gibi yer bulmuş örneklerden biridir. Piyano ve şan partilerinin yer aldığı orijinal notası incelendiğinde, eserin mi minör olduğu, donanımında buna uygun olarak fa diyez bulunduğu fark edilmektedir (Mahmudov, 1970: 28-35). Eser içerisinde, dizinin ikinci derecesinin –frigyen modda olduğu gibi- kimi zaman yarım ton pesleştiği ve fa bekar kullanıldığı görülür (Bkz. Şekil 1):



Şekil 1. *Çay* isimli eserin orijinal notasından bir bölüm.

¹² Buradaki 'gülleri' kelimesinin doğrusu 'küleği' olmalıdır. 'Külek', Azerbaycan dilinde 'rüzgâr' anlamına gelmektedir.

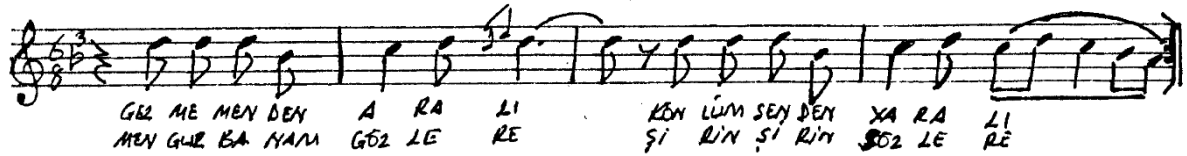
Ahmet Serhat TURUNÇ

Buna karşı, TRT repertuarında yer alan notası incelendiğinde eserin la kararlı olarak notaya alındığı ve donanımında –uşşak makamı dizisine benzer şekilde- iki komalık si bemol (si^b) bulunduğu dikkat çekmektedir (Bkz. Şekil 2):



Şekil 2. Çay isimli eserin TRT repertuarında yer alan notasından bir bölüm.

Anonim karakterli Azerbaycan eserlerinde de durum farklı değildir. TRT THM repertuarında 2997 sıra numarasıyla kayıtlı bulunan *Azerbaycan Maralı* isimli eserin notasını incelediğimizde, yine la kararlı olduğunu ve donanımında bu defa üç komalık bir si bemol (si^b) yazıldığını fark etmekteyiz (Bkz. Şekil 3):



Şekil 3. Azerbaycan Maralı isimli eserin TRT repertuarında yer alan notasından bir bölüm.

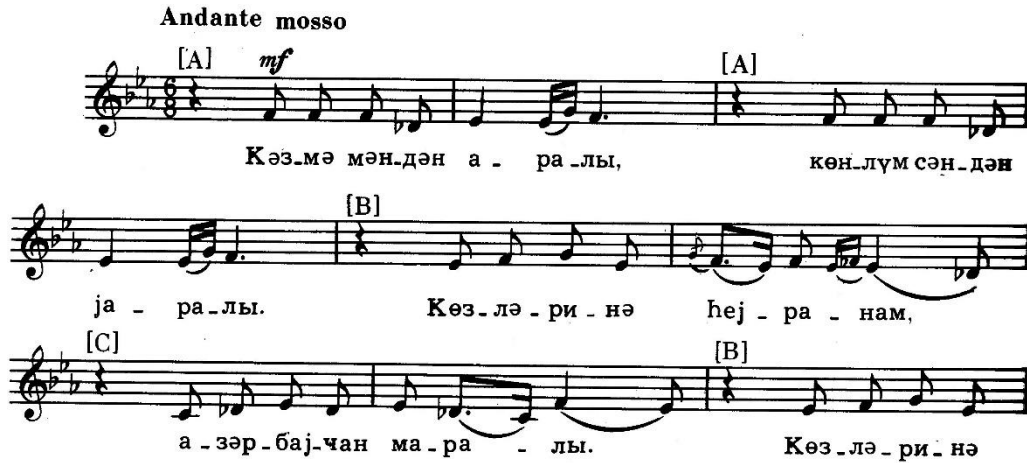
Buna mukabil, Siyavuş Kerimi tarafından Azerbaycan'da yayımlanmış *Azerbaycan Halk Mahnıları* isimli kitapta yer alan nota ise (Bkz. Şekil 4) yine la kararlı olmakla birlikte, ikinci derecesi karara giderken pesleşen bir minör dizi görünümündedir (Kerimi, 2005: 27):

Ahmet Serhat TURUNÇ



Şekil 4. *Azerbaycan Maralı* isimli eserin Azerbaycan'da yayımlanmış notasından bir bölüm.

Aynı eserin Azerbaycan'da yazılmış bir başka notası, Ramiz Zöhrebov'un *Azerbaycan Tesnifleri* adlı kitabında *Dilkeş Tesnifi* olarak karşımıza çıkmaktadır (Zöhrebov, 1983: 246). Do frigyen -veya do kararlı kürdi- diye tarif edebileceğimiz bir yapıya sahip olduğu görülen bu nota da makamsal açıdan Şenel Önalı'nın yazdığı TRT notasından hayli farklıdır (Bkz. Şekil 5):



Şekil 5. Zöhrebov tarafından yazılmış *Dilkeş Tesnifi* notasından bir bölüm.

Form/Melodik Yapı Yönünden Karşılaşılan Problemler

TRT repertuvarında yer alan Azerbaycan eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkan problemlerden bir diğeri ise, çok sayıda eserin biçim ve melodik yapı yönünden otantiklikten uzak şekilde notaya alınmasıdır. Bu alanda verebileceğimiz ilk örnek, sözleri Resul Rıza'ya, müziği ise Emin Sabitoğlu'na ait olan *İnsaf da Yahş Şeydir* adlı eserdir (Sabitoğlu, 1980: 17-20). Aşağıda bahsi geçen eserin, bestecisi tarafından vokal ve piyano için yazılmış notasından küçük bir bölüme yer verilmiştir (Bkz. Şekil 6):

Ahmet Serhat TURUNÇ



Şekil 6. *İnsaf da Yahşı Şeydir* isimli eserin orijinal notasından bir bölüm.

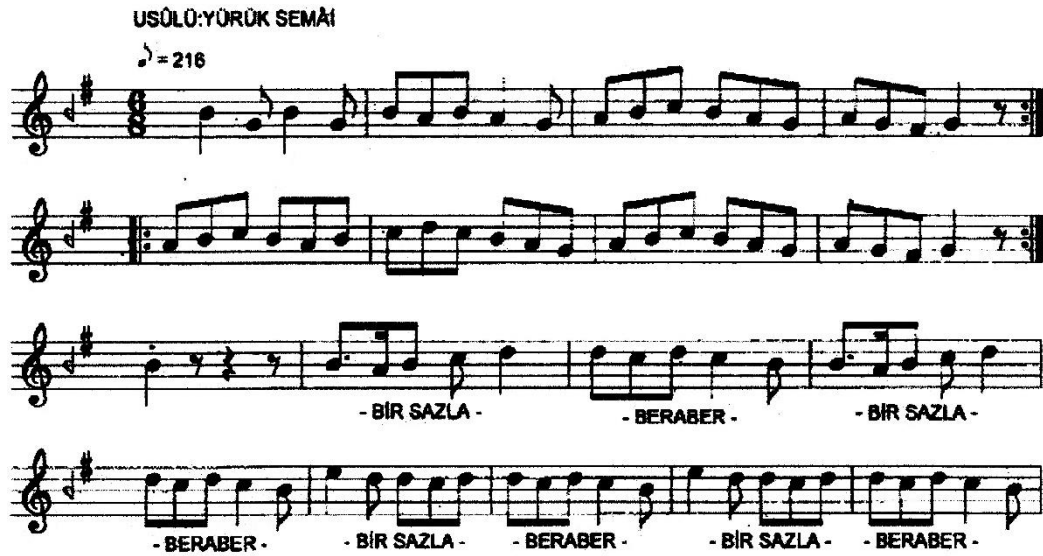
Bu eser, TRT THM repertuvarına *Bu Kalbimin Sevinci Senin Yadıgarındır* ismiyle ve 2914 sıra numarasıyla anonim bir ezgi gibi girmiştir (Bkz. Şekil 7). Eserin TRT repertuvarındaki notasını bestecisi tarafından yazılmış orijinal notayla karşılaştırdığımızda, tonal/modal yapı ve usul yönünden hatalı şekilde notaya alındığı ilk bakışta fark edilmektedir. Ancak burada konu edeceğimiz asıl problem, TRT notasında, eserin orijinal notasında bulunan ilk iki 6/8'lik ölçüden birincisinin hiç yer almaması ve esere ikinci ölçünün son üç sekizliğinden başlanmasıdır. Bu notasyon hatası, eserin form ve melodik seyir bakımından bambaşka bir yapıya bürünmesine yol açmıştır.

Ahmet Serhat TURUNÇ



Şekil 7. *İnsaf da Yahşı Şeydir* isimli eserin TRT repertuvarında yer alan notasından bir bölüm.

Bu konuda verilebilecek bir diğer örnek, TRT TSM saz eserleri repertuvarına 2439 sıra numarasıyla girmiş *On Dört* isimli Azerbaycan oyun havasıdır (Bkz. Şekil 8):



Şekil 8. *On Dört* isimli eserin TRT repertuvarında yer alan notasından bir bölüm.

Bu eserin TRT repertuvarında yer alan notası ile Eldar Mansurov'un *Azerbaycan Diringi ve Rengleri* (1986: 11-12) isimli kitabında yer alan notası yalnızca başlangıç bölümleri ele alınarak kıyaslandığında bile, bilhassa melodik yapı açısından oldukça ciddi farklar barındırdıkları kolaylıkla anlaşılabilir (Bkz. Şekil 9):

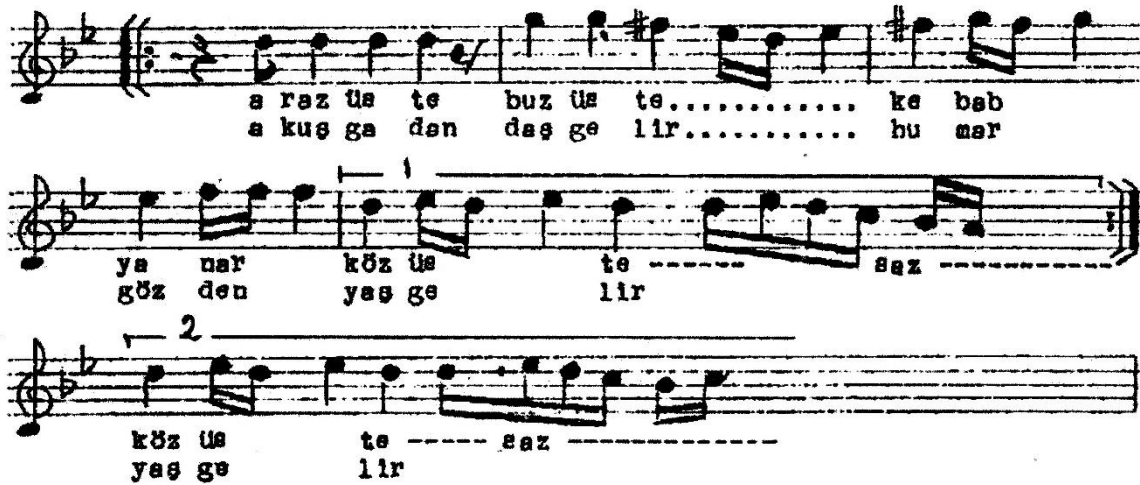
Ahmet Serhat TURUNÇ



Şekil 9. *On Dört* isimli eserin Azerbaycan'da yayımlanmış notasından bir bölüm.

Usul Yönünden Karşılaşılan Problemler

Usul açısından karşımıza çıkan problemler konusunda gösterilebilecek en dikkat çekici örneklerin başında, Azerbaycan'ın *Laçın* isimli ünlü halk mahnısı gelmektedir. TRT TSM repertuvarında *Nihavent Azeri Türkü* başlığıyla ve 503 sıra numarasıyla yer bulmuş olan bu eser, üç zamanlı orijinalinden oldukça farklı olarak Türk müziğinde *Curcuma* adı verilen 10/8'lik usulde notaya alınmıştır (Bkz. Şekil 10):



Şekil 10. *Laçın* isimli eserin TRT TSM repertuvarında yer alan notasından bir bölüm.

Azerbaycan halk müziğinde 10 zamanlı usul yapısının bulunmadığı, konuya hâkim olan herkesin malumudur. Nitekim eserin Siyavuş Kerimi (2005: c.1. 99) tarafından Azerbaycan'da yayımlanmış

Ahmet Serhat TURUNÇ

notası incelendiğinde 3/4'lük olduğu ve yalnızca usul değil melodik ve edebi unsurlar açısından da ciddi farklılıklar taşıdığı anlaşılmaktadır (Bkz. Şekil 11):



Şekil 11. *Laçın* isimli eserin Azerbaycan'da yayımlanmış notasından bir bölüm.

Bilindiği gibi, 6/8'lik usul yapısı Azerbaycan halk müziği için oldukça karakteristiktir. Ancak, TRT repertuarında yer alan ve 6/8'lik olarak ölçülendirilmesi gereken Azerbaycan eserlerinden pek çoğunun 6'nın katlarına ait sayılarla ölçülendirildiği tespit edilmiştir. Bu konuda karşılaştığımız en yaygın durum, notaların 6 yerine 12 zamanlı usulde yazılması şeklindedir (Bunun örneklerine yukarıda verilen eserlerde rastlamak mümkündür). Sıradaki örnekte ise, 6 yerine 18 zamanlı bir usulün kullanıldığını görüyoruz. TRT THM repertuarına *Guleyli* adıyla ve 1317 sıra numarasıyla girmiş olan, ancak Azerbaycan'da yayımlanmış notasında (Kerimi, 2005: c.1. 156) *Muleyli* ismiyle karşımıza çıkan eser, 18/8'lik olarak ölçülendirilmiştir (Bkz. Şekil 12 ve Şekil 13):



Şekil 12. *Guleyli* isimli eserin TRT repertuarında yer alan notasından bir bölüm.

Ahmet Serhat TURUNÇ



Şekil 13. *Muleyli* isimli eserin Azerbaycan'da yayımlanmış notasından bir bölüm.

Güfte Yönünden Karşılaşılan Problemler

TRT nota arşivinde yer alan Azerbaycan eserlerinde melodik unsurların yanı sıra edebi unsurlarda da ciddi hatalar tespit edilmiştir. TRT repertuarındaki vokal-enstrümantal Azerbaycan eserlerinin, Azerbaycan'ın dil özelliklerine yeterince vakıf olmayan müzik insanları tarafından yazılmış notalarında güfte açısından önemli yanlışlıklar yapıldığı gözlemlenmiştir. Bu konuyla ilgili verebileceğimiz en çarpıcı örneklerin başında, ülkemizde oldukça sevilen ve yaygın şekilde icra edilen *Eziş Dostum* isimli eser gelmektedir. Sözleri Dağıstanlı şair Resul Hamzatov'a ait olan bu eserin müziği ise Gulu Eskerov'undur (Bahadırsoy, 2004). Aşağıda, sol tarafta eserin orijinal sözleri (Rzayev, 2013), sağ tarafta ise TRT THM repertuarında 3889 sıra numarasıyla yer alan notasının altındaki sözleri gösterilmiştir:

1.

*Eziş dostum menden küsübincidi
Ayrılıbyad kimi çıbdı evimden
Geldiyi yolları ot basıb indi
O gedibgalmışambesretinde men*

*Eziş dostum menden küsüp incidi
Ayrılık yağ kimi çekti yeridi
Gezdiğin yerleri od basıp indi
O gedip galmışambesretindeyem*

Nakarat

*Nece neğmeğuşum nece dillenim
Dost gedib özümgelebilirem
Ele bil ellerim yobolub benim
Gözümün yaşını silebilirem*

*Nece nağme goşumneçedillenim
Dost gedip özümgelebilirem
Ele bir ellerim yob olup benim
Gözümün yaşını silebilirem*

2.

*Çaldığım o sazı getirin mene
Görün ki çalmaqda nece mahirem
Elim deyen kimi birce teline
Simler harayçekibgırlır o dem*

*Çaldığı sazını getirip mene
Görsün ki çalmakta neçemahirem
Elinde yay kimin incelsin gine
Ziylər heç çekilin güüyüldi odam*

Ahmet Serhat TURUNÇ

Eserin her iki kaynakta yer alan sözleri yakından incelendiğinde, TRT notasının altında yazılı olan sözlerin orijinalinden oldukça farklı ve hatalı şekilde, anlam bütünlüğünden yoksun ve hatta Azerbaycan Türkçesinde yer almayan bir takım kelimeler kullanılarak aktarıldığı anlaşılmaktadır. Örneğin, birinci dördlüğün ikinci mısraında *Ayrılybyad kimi çıbdı evimden* olması gereken sözlerin TRT notasında *Ayrılyk yağkimi çekti yeridi* şeklinde yazıldığı görülmektedir. Üçüncü mısra da 'ot' kelimesi yerine, ateş manasına gelen 'od' kelimesi yazılmıştır. Nakarat bölümünde (ikinci dördlük) ise, 'nasıl', 'nice' anlamına gelen 'nece' kelimesi yerine, miktar sormakta kullanılan ve 'kaç' anlamına gelen 'neçe' kelimesine yer verilmiştir (Altaylı, 1994: c.2. 910-911). İkinci güftenin (üçüncü dördlük) üçüncü mısraında 'Elim deyen kimi birce teline' yerine, 'Elinde yay kimin incelsin gine' sözleri yazılıdır. Aynı dördlüğün dördüncü mısraında ise, 'Simler haray çekib gırılır o dem' sözlerinin 'Ziylər hep çekilin güyüldi odam' gibi ne manaya geldiği anlaşılamayan bir takım kelimelerle yer değiştirdiği görülmektedir.

Bu kategoride gösterilebilecek bir diğer örnek, sözleri Zeynal Cabbarzade'ye, müziği ise Seid Rüstəmov'a ait olan *Süreyya* isimli eserdir. Aşağıda, yine sol tarafta Cabbarzade'nin orijinal şüri (Cabbarzade, 2005: 108-109), sağda ise TRT THM repertuvarında 1801 sıra numarasıyla yer alan notadaki sözler verilmiştir:

1.

*Gol çırmayıp sen tarlaya çıbanda
Ses yayılır her mabala, Süreyya.
Ağ pambığı becerende, yağanda,
Gelmeyesen beçzavala, Süreyya.*

Emeyinazad,

Dileyin azad.

Ay eller gız,

Bu şen ölkemin

Behtevergızı!

Seher vakti sen tarlaya gidende

Ses yayılır dört bir yana Süreyya

Elindeki gonca gülü derende

Gelmeyesen bizim ele Süreyya

Emeyinazad

Dileyin azad

Ayellergızı

Bu şirin ölkenin

Bahdavargızı (Mehribangızı)

2.

*Şöbretinden bu el, oba danışır,
Kolbozçularmehsul için yarışır,
Tarlalarda ter torpağarışır,
Çatmak için bu vüsala, Süreyya.*

Bir yaylığın vardı gülü özü men

Dolanım başına öpüm yüzünden

Ne dedim küstün benim sözümden

Geley hanım geley güzel Süreyya

Ahmet Serhat TURUNÇ

3.

*Ne hoşbehtdir bar yetirib derenler,
Bu dünyada azad ömür sürenler,
Düşündeki ulduzunu görenler,
Ehsendeyir bu celala, Süreyya.*

*Medreseden gızlarınan gelende
Aşık oldum cemaline Süreyya
Yüzündeki goşa hali derende
Sen gelesen bizim ele Süreyya*

Görüldüğü gibi, 'TRT' notasındaki ikinci ve üçüncü güfteler orijinal şiirdekenden tamamıyla farklı olmakla beraber, ilk dörtlükte de önemli değişiklikler söz konusudur. Bu türden problemleri, 'TRT' repertuarına girmiş neredeyse tüm vokal-enstrümantal Azerbaycan eserlerinin güftelerinde farklı oranlarda görmek mümkündür.

İsimlendirme Yönünden Karşılaşılan Problemler

Çalışmamız sırasında karşılaştığımız problem alanlarından bir diğeri ise isimlendirme konusudur. Bilindiği gibi, 'TRT' repertuarında yer alan vokal-enstrümantal eserler genellikle birinci güftenin ilk mısraı ile isimlendirilmekte olduğundan, bu alandaki Azerbaycan eserleri de orijinal isimleri farklı olsa da bu prensip doğrultusunda adlandırılmaktadır. Bu konudaki asıl problem, enstrümantal eserlerin isimlendirilmesinde yaşanmaktadır. Türkiye'de *Kaytağ* adı ile oldukça yaygın olarak çalınan ve 'TRT' THM oyun havaları repertuarında 332 sıra numarası ile yer alan ezgi bu duruma örnek gösterilebilir. Azerbaycan'da yayımlanmış *Rengler ve Regsler* isimli kitaptaki notalardan ve verilen bilgilerden anladığımız kadarıyla Teyyub Demirov isimli Azerbaycanlı bir garmon sanatçısına ait iki ayrı eserin birleşiminden oluşan bu ezginin nispeten yavaş olan ilk bölümü *Eynur*, daha hızlı olan ikinci bölümü ise *Gaytağ* adlı müstakil eserlerdir (*Rengler ve Regsler*, 1961: 24-25).

'TRT' THM oyun havaları repertuarında 299 sıra numarasıyla kayıtlı bulunan *Şur Rengi* isimli ezgi de *Kaytağ* örneğinde olduğu gibi iki ayrı eserin birleştirilmiş hâlidir. Ezginin 2/4'lük birinci bölümü *Şur Derâmedi*, 6/8'lik ikinci bölümü ise Teyyub Demirov'a ait olan *Dilşad* isimli eserdir (*Rengler ve Regsler*, 1961: 19-20). Ayrıca, 'TRT' arşivindeki notada hızlıca olan ikinci bölümün (*Dilşad* isimli eser) başında, *Hoplatma* gibi Azerbaycan müziğinde yeri olmayan Anadolu'ya ait yöresel bir tabirin yazılmış olması da şaşırtıcıdır.

Ülkemizde oldukça yaygın biçimde icra edilen ve 'TRT' THM oyun havaları repertuarında 30 sıra numarasıyla ve *Azeri Oyun Havası (Elmas)* ismiyle yer bulmuş olan eser, Azerbaycan kaynaklarında *Gafgaz* ismiyle karşımıza çıkmaktadır (Guliyeva ve Guliyev, 2011: 38).

Sonuç ve Öneriler

- TRT Müzik Dairesi Yayınları tarafından yayımlanmış geleneksel müzik dağarı içerisinde azımsanmayacak sayıda Azerbaycan eseri yer almaktadır. Bu eserlerin çok büyük bir kısmı THM repertuvarına, az sayıda Azerbaycan eseri ise TSM repertuvarına dâhil olmuştur.
- TRT repertuvarında yer alan Azerbaycan eserlerinden önemli bir bölümü Azerbaycanlı profesyonel besteci ve söz yazarlarına ait olduğu hâlde, anonim birer halk ezgisi gibi değerlendirilmektedir. Bu durum, bahsi geçen eserlerin müellif haklarının göz ardı edilmesine ve ülkemizde yanlış şekilde yaygınlaşmasına yol açmaktadır.
- Türkiye’de anonim kabul edilerek TRT repertuvarına giren bestelenmiş Azerbaycan eserleri anonim halk ezgilerinden ayrıştırılacak şekilde yeniden kategorize edilmeli, TSM dağarına girmiş eserlerin notalarındaki hatalı besteci ve söz yazarı bilgileri düzeltilmeli, besteci ve söz yazarlarının telif hakları teslim edilmeli, bu eserlerin icralarında bestecileri tarafından yazılmış orijinal notalardan istifade edilmelidir.
- TRT repertuvarında yer alan Azerbaycan eserlerinin notaları Azerbaycan’da yayımlanmış yazılı, işitsel, görsel ve elektronik kaynaklarla karşılaştırılarak incelendiğinde; tonal/modal yapı, form/melodik yapı, usul, güfte ve isimlendirme gibi konularda önemli problemlerle karşılaşmıştır. Azerbaycan eserlerinin Türkiye’de orijinallikten uzak ve suni bir şekilde icra edilmesinin başlıca müsebbibi olan bu problemler:
 1. 1920 senesinden itibaren SSCB içerisinde yer aldığı için Türkiye ile olan bağlantısı 1990’lı yıllara kadar yaklaşık yetmiş yıl boyunca önemli ölçüde kesilen Azerbaycan’a ait müziklerin, bu süre zarfında çoğunlukla Azerbaycan’dan gelen ve genellikle ses kalitesi pek de iyi olmayan plak, kaset vb. ses kayıtlarından dinlenerek notaya alınmasından,
 2. Türkiye’de yaşayan veya ziyaret eden Azerbaycan kökenli insanların eksik ve yanlış aktarımından,
 3. Notaya alanın Azerbaycan müziği ve dili konusundaki bilgisinin yetersizliğinden kaynaklanabilmektedir.
- Çalışmaya konu olan notasyon hatalarından bir kısmının ise, söz konusu eserlerin Türk müziği çalgılarıyla icra edilmesine olanak sağlamak veya eserleri Anadolu insanının alışık olduğu duyum zevkine yaklaştırmak kaygısıyla bilinçli olarak yapılmış olma olasılığı da göz ardı edilmemelidir.
- TRT bünyesinde, konunun uzmanı müzik ve bilim insanlarından oluşacak çalışma gruplarının bahsi geçen eserlerin notalarında karşılaşılan problemleri mercek altına alarak gerekli

Ahmet Serhat TURUNÇ

düzeltilmeleri yapmaları son derece elzem bir meseledir. Zira bu, bahsi geçen eserlerin Türkiye'deki icra ve eğitiminin doğru bir zemine oturtulmasına olanak sağlayacaktır. Azerbaycan'da yayımlanmış monografik, işitsel ve görsel kaynaklardan yararlanılması adına bu ülkedeki sanat ve bilim çevreleriyle işbirliği yapılması, sorunun çözümünde önemli bir katkı sağlayacaktır.

- Çalışmada belirlenmiş problem alanlarının yanı sıra, sözü edilen notalardaki yazım-duyum farklılıkları; metronom, artikülasyon, nüans (dinamik) işaret ve terimlerinin kullanılmaması; nota yazımında vokalin esas alınıp çalgı notası yazılmaması gibi TRT repertuarındaki geleneksel müzik notalarının genelinde karşımıza çıkan sorunlar da ele alınıp çözüme kavuşturulmayı bekleyen konular arasındadır.

Referanslar

Altaylı, Seyfettin. (1994). *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Bahadırsoy, Orhan. (17.12.1014). "Türkiye Senetçilerinin Azerbaycan Musigisine Hörmetsizliyi" <<http://www.bizimyol.info/news/40355.html>>.

Cabbarzade, Zeynal. (2005). *Seçilmiş Eserleri*. Bakı: Avrasiya Press.

Guliyeva, Arzu, Malik Guliyev. (2011). *Azerbaycan Halg Regs Musigisi*. Bakı.

Kerimi, Siyavuş. (2005). *Azerbaycan Halg Mahnıları*. Bakı: Önder Neşriyyatı.

Mahmudov, Emin. (1970). *Derele (Fortepiano ile Obumak Üçün Mahnılar)*. Bakı: Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı.

Mansurov, Eldar. (1986). *Azerbaycan Diringi ve Rengleri*. Bakı: Işıq Neşriyyatı.

Rengler ve Regsler. (1961). Bakı: Azerbaycan Dövlət Musigi Neşriyyatı.

Rüstemov, Seid. (1994). *Tar Mektebi*. Bakı: Şur Neşriyyatı

Sabitoğlu, Emin. (1980). *Gözümde Leylisen (Fortepiano ile Obumak Üçün Mahnılar)*, Bakı: Işıq Neşriyyatı.

Şenel, Süleyman. (1997). *Türk Halk Musikisi Bilgileri Ders Notları* (Yayımlanmamış). İstanbul.

Şenel, Süleyman. (2009). *Yücel Paşmakçı İle Türküler Üzerine...* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Tura, Yalçın. (1988). *Türk Müsıkâsinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ahmet Serhat TURUNÇ

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu. *Türk Halk Müziği Repertuarı*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu. *Türk Sanat Müziği Repertuarı*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

Zöhrebov, Ramiz. (1983). *Azərbaycan Təsnifləri*. Moskova.

Diskografi

Rzayev, İslam. (2013). <<https://www.youtube.com/watch?v=I6XhniIdfXU>>.

Emel Funda TÜRKMEN

KÜLTÜREL BELLEĞİN OLUŞMASI VE AKTARIMINDA GENEL MÜZİK EĞİTİMİNİN ROLÜ

Emel Funda TÜRKMEN¹
efturkmen@aku.edu.tr

Abstract

The Formation of the Cultural Memory and the Role of the General Music Education in the Transmission

The cultural memory is the product of the society's memory, life style, the reflection of the worldview, life perception and its interaction with the environment. The formation of this memory requires more than hundred years (more than centuries). It is a bridge between generations, and it is passed from present generation to the next one. This transmission, before becoming a part of the social life as a formal education, was transferred by interaction way among master-apprentice, parent-child etc, and now it can be provided through education in schools as a function of formal education. Also, schools are ambience of the social life and interaction as well as the cultural exchange. With this aspect, general music education, which is thought in the scope of the formal education at schools, is the most intense cultural class for cultural transmission and has necessary qualities to transfer the cultural memory of the community. In our country, the teaching program, which was called as constructive approach in 2006, and has been implemented for ten years, four fields at primary and secondary schools, five fields at high and equivalent schools, and from these learning fields one is identified as a music culture.

In this research, towards the fields of learning music culture, which were implemented in 2006 by the Minister of Education in general music education program, considering the Works and applications of music educators, will be discussed the transmission of the cultural memory in terms of its role.

Keywords: *Cultural memory, Music education*

¹ Afyon Kocatepe Üniversitesi

Emel Funda TÜRKMEN

Giriş

Kültürün, toplumların birikimlerini, yaşam biçimlerini, sosyal süreci ifade eden bir kavram olarak kapsamı oldukça geniştir. Güvenç (2010: 96), kültür sözcüğünün dört ayrı anlamda kullanıldığını söyler. Ona göre, bilim alanındaki kültür, uygarlıktır. Beşeri alandaki kültür, eğitim sürecinin bir ürünüdür. Estetik alandaki kültür, güzel sanatlardır. Maddi(teknolojik) ve biyolojik alandaki kültür, üretme, tarım, ekin, çoğaltma ve yetiştirmedir. Bu durumda kültürel bellek, toplumu oluşturan bireylerin önceki kuşaklardan öğrenip uygulamaya başladıkları veya yaşamlarında yer eden her türlü bilgi ve değerler bütünüdür. Kültürün kapsamına giren her ürün, bilgi ve değer vb. unsurlar kuşaktan kuşağa aktarıldıkça derinlik kazanır ve toplumun belirgin özellikleri arasında yer alır. Toplum yaşamının her alanında bir kültürel bellek davranışlardan, üretilen her şeye belirgin bir karakterin ortaya konmasına katkıda bulunur. Kültürel bellek, toplumun belirgin özelliklerini yani karakterini ortaya koyan bir kavramdır. Bir toplumun kültürel belleğini kaybetmesi aynı zamanda asimile olması anlamına da gelir, bir yerde toplumsal karakterin kaybolması veya unutulmasıdır.

Kültürel belleğin oluşmasında toplumsal yaşamın, aile ve okul ortamının önemli roller üstlendikleri görülür. Toplumsal yaşama dair, düğün, yas vb. geleneksel toplantılar ile yine toplumsallaşmanın büyük ölçüde yoğunluk kazandığı okul ortamı bu kültürün yaşatılıp aktarıldığı bir niteliğe sahiptir. Okul ortamında, arkadaşlar, öğretmenler ve dersler öğrencilerin kültürlenmelerine hizmet etmektedir. Arkadaşlarından öğrendikleri oyunlardan iletişime birçok özellik bireyler arasında paylaşılr ve öğretilir. Aynı şekilde öğretmenlerin de kültürlemede son derece etkili bir yer sahibi oldukları görülür. Dersler ise, bakanlık ve yetkililerce belirlenmiş bir çerçeveyi öğrencilerin edinmelerine yardımcı olmaktadır. Bu nedenle, kültürel belleğin gelecek kuşaklara aktarılmasında oynadığı rol nedeniyle özellikle okullarda verilen eğitimin dikkatlice yürütülmesi gereği ortaya çıkmaktadır. Okullarda verilen dersler, Milli Eğitimin amaçlarına ve kültürel değerlerin kazandırılmasına hizmet eder nitelikte ve toplumsal değerlerin edindirilmesi amacını gözeterek bir yapıda verilmelidir. Okulların bu niteliği aslında mesleki eğitim vermek ve bir iş sahibi olmalarına katkı sağlamasından çok daha önce işe koyulması gereken bir durumdur. Her ders kendi özelliklerine göre kültüre ait çeşitli yönleri aktarmakla sorumludur. Bütün dersler arasında ise, özellikle toplumun karakterinde belirgin bir yapı gösteren sanat dersleri ve müzik çok daha baskın ve dikkate değer bir görev üstlenmiştir.

Genel Müzik Eğitimi, okullarımızda müzik dersleri çerçevesinde verilen genel müzik bilgi ve kültürünü kapsayan bir eğitimdir. Bu eğitimde öğrencilerden yetenekli olmaları, müziği en iyi şekilde ve gerekli kurallarına sıkı sıkıya bağlı bir şekilde icra etmeleri veya müziğin önemli konularını, bilgi ve becerilerini bilmeleri ya da yerine getirmeleri beklenmez. Derslerde genel müzik bilgilerine ve

Emel Funda TÜRKMEN

becerilerine sahip olmaya çalışırlar ve bu becerileri gerçekleştiremiyor olmaları değil çok üst düzeyde olmasa da genel bilgilere ve becerilere erişmeleri beklenir. İlk ve orta öğretim kurumlarında verilmekte olan genel müzik eğitimi, müziğin genel disiplinini edinmeleri açısından gerekli bir eğitim olması ve özellikle toplumsal kültürün aktarılmasına yönelik genel birikimi barındırıyor olması açısından son derece önemli bir alandır. Kültürün toplumu bir arada tutan ve bağlılığını geliştiren bir yapıya sahip olduğu düşünüldüğünde, toplumsal yapıyı ayakta tutmak, geliştirmek ve güçlendirmek için kültüre ait bilgi ve geçmişten gelenlerin aktarılmasında gelecek kuşaklara kazandırılmasında eğitimin ne denli önemli bir rol üstlendiği daha iyi anlaşılmaktadır. Kültürün toplumsal yapıya ait bir öz olması, toplumun değer ve yargılarını, anlayış ve estetiği konusunda kuşaklar arasında bir bağ olması sonucunu getirmektedir. Bu bağın geliştirilip güçlenmesi ve daha etkili bir şekilde aktarılması da yine eğitimin görevleri arasında yer almaktadır.

Kültürün önemli bir unsuru olan sanat ve sanatın bir dalı olarak müzik, toplumsal hafızanın oluşmasında ve oluşturulan hafızanın taşınmasında büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Müzik yoluyla yani ezgilerle güç kazanan öyküler, değerler, yaşama dair ne varsa her şey çok daha uzun ömürlü ve etkili olabilmektedir. İçeriğindeki bir takım veriler, bilgi ve duygu, düşünce türünden ifadeler kısmen değişse bile ana bileşenler asırlarca müziğin içerisinde korunmaktadır. Bir yerden diğer bir coğrafi bölgeye göç etse bile müziğini de beraberinde götüren toplumlar, ayrıldıkları arkalarında bıraktıkları akrabalarıyla olan bağlarını da bu müzikler aracılığıyla devam ettirmekte, geçmişten gelen bağlarına halk müzikleri şahitlik etmektedir. Bu durum müzik eğitiminin dikkate alınması gereken bir özelliği olarak, müzik kültürü öğrenme alanında işlenmesinin, geçmişin izlerinin bilinçli bir şekilde taşınmasının gereğini ortaya koymaktadır.

İlk ve Ortaöğretim müzik ders programındaki 'Müzik Kültürü' öğrenme alanı; uluslar arası sanat müziği ve Türk müziğinin tarihsel süreçleri ve dünyanın farklı bölgelerindeki müzikler, güncel ve popüler müzikler ile Atatürk ve müzik konusuna yönelik bilgileri kapsamaktadır. Bu öğrenme alanına yönelik yapılacak çalışmalarda, çeşitli dönemlerin müzikal özelliklerinin tanıtılması, Türk ve Avrupa müziğinin tarihsel gelişimi içerisinde açıklamalı dinletiler, halk türkülerinin çeşitli yönleri ele alınmaktadır. Böylece öğrenciler üzerinde gerek kendi müzik kültürlerine gerekse diğer müzik kültürlerine yönelik bir bakış, görüş edinmeleri, tanımaları ve fikir sahibi olmaları arzu edilmekte, halk türkeleri konusunda bilinçlenmeleri arzu edilmektedir. Atatürk ve müzik konusunda edindikleri bilgilerin, müziğin toplumsal yaşama olan katkılarını fark etmelerine yardımcı olacağı düşünülmekte, buradan yola çıkarak milli birlik ve beraberliğin sağlanmasında ulusal değerlerin pekiştirilmesi amaçlanmaktadır.

Emel Funda TÜRKMEN

Bu çalışmada, kültürel belleğin oluşması ve geliştirilmesinde müzik eğitiminin rolü nasıldır sorusu kapsamında ilk ve ortaöğretim müzik programlarındaki müzik kültürü öğrenme alanı ele alınmış ve yapılan çalışmaları irdelemek üzere, bu öğrenme alanına yönelik kazanımların neler olduğu, ne tür etkinlikler gerçekleştirilebileceği ile müzik kılavuz kitaplarında bu öğrenme alanına yönelik ne tür çalışmaların yapıldığı incelenmiştir. Ayrıca müzik öğretmenlerinin konuyla ilgili dolaylı görüşleri alınmış, bu görüşler yoluyla müzik kültürü öğrenme alanına yönelik kazanımların sağlanıp sağlanmadığı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Araştırma, 2006 yılında yürürlüğe giren İlk ve Ortaöğretim Müzik Ders Programı ve bu program kapsamında okullarda okutulan ders kitaplarıyla sınırlandırılmıştır.

2006 yılında hazırlıkları yapılarak 2007 yılında uygulanmaya başlayan Müzik Öğretim Programı dört alan üzerinde yapılandırılmıştır. Bunlar 'dinleme-söyleme-çalma', 'müziksel algı ve bilgilenme', 'müziksel yaratıcılık' ve 'müzik kültürü' olarak belirlenmiştir. Söz konusu dört öğrenme alanına yönelik kazanımlar etkinlikler yoluyla gerçekleştirildiğinde öğrenciler için gerekli, genel müzik bilgi ve becerilerine sahip olacakları düşünülmektedir. Öğrenme alanlarının her biri, öğrencinin müzik eğitiminin bir yönünü ele alacak şekilde ama diğerleriyle iç içe ve her biri diğerini destekleyecek biçimde tasarlanmıştır. Etkinlikler planlanırken aynı anda hem müzik kültürü, hem de müziksel algı ve bilgilenmeye, dinleme-söyleme-çalma veya müziksel yaratıcılık alanlarından herhangi biri veya birkaçı birlikte ele alınabilir. Bir etkinlik dört öğrenme alanına yönelik olarak planlanabilir ve aslında böyle olması da arzu edilendir. Bununla birlikte bazı ders ya da etkinlikler sadece bir öğrenme alanını hedefleyebilir ve bu öğrenme alanına yönelik çalışmalarla da yürütülebilir. Öğrenme alanları arasında bu anlamda biraz daha diğerlerini de kapsamakla birlikte önem verilmesi gereken öğrenme alanı 'müzik kültürü' dür.

'Müzik Kültürü', öğrenme alanları arasında her derste birkaç dakika ayrılması gereken bir alandır. Kültür bir toplumu bir arada tutan en önemli öğelerdendir. Her toplumun kendine özgü bir müziği ve müzik kültürü vardır. Bu kültür öylesine topluma mal olmuştur ki asırlar geçse, başka kültürlerle etkileşse bile özünü büyük oranda yitirmez ve varlığını devam ettirebilir. Varlığını devam ettirememesi çok ciddi müdahalelerle olabilir.

Müzik Kültürü, çeşitli toplumlara veya öğrencilerin içinde yaşadıkları topluma ait müzikal ürünlerin tanıtılması, kendi kültürlerini oluşturan sanatsal eserlerin çalınması, dinletilmesi, seslendirilmesi vb. çalışmaları kapsamaktadır. Bu alana yönelik çalışmalar arasında, CD, bilgisayar, video oynatıcı gibi araçlardan çeşitli eserler dinletilmesi, konserlere götürülmesi, müzelerin gezilmesi, çeşitli belgesel vb. çalışmaların derste izletilmesi gibi etkinliklere yer verilebilir. Müzik kültürü, öğrencilerin, kendi

Emel Funda TÜRKMEN

kültürlerini ve farklı kültürleri tanımaları, sanatsal çalışmalar içerisinde yer almaya istek duymaları, sanat çalışmalarına saygı duymayı, kültürel farklılıkları ayırt edebilmeyi ve eleştirebilmeyi sağladığından önemlidir. Kültürel ürünlere değer vermelerini ve bir ihtiyaç olarak görüp yaşamlarında yer vermelerini, böylece estetik yönlerinin gelişmesini sağlar. Müziği yaşamlarının bir parçası haline getirirler, müzikle ilgili ürünlere ilgi duyar ve zaman ayırırlar.

Müzik kültürü alanı, müzik eğitimcisinin bulunduğu şehrin ve ortamın olanaklarını en iyi şekilde değerlendirmesi beklenen alandır. Her bölgenin yerel sanatçıları, halk ozanları olabileceği gibi, sanat kurumları ve kültür, sanat merkezleri ile bu yerlerde düzenlenen etkinlikleri vardır. Bu etkinliklere öğrencilerinden ilgili olanlarla gitmek, müze veya kültür merkezlerini gezmek ya da bu tür etkinliklere katılmak mümkündür. Her ay bir başka müzik türünü veya her hafta bir çalgıyı tanıma ve dinleme etkinliği düzenlenebilir.

Bu öğrenme alanına yönelik olarak; etkinliklere katılma, dinleme kurallarını öğrenme, çalgıları kullanımlarına göre sınıflama halk oyunları müziklerini tanıma, bireysel müzik arşivi oluşturma, Türk müziği türlerini ayırt etme çalışmaları yapılabilir.

Müzik Kültürü Öğrenme Alanına Yönelik Kazanımlar ve Yapılması Beklenenler

Müzik kültürü öğrenme alanı, öğrencilerin kültürel bilinçlerinin gelişmesi açısından son derece önemli bir öğrenme alanıdır. Böylece toplumsal kültürü ve diğer kültürleri tanıyarak değerlendirme yapma becerisini öğrenirler. Bu da hem eleştirel düşüncüyü hem de kültürel gelişime katkıda bulunmaya yol açar. Müzik kültürü öğrenme alanına yönelik yapılması beklenenler şöyle özetlenebilir:

Farklı türden müziklerden oluşan bir bibliyografya hazırlamaları istenebilir. (Bu öğrendikleri şarkıları tasnif etmek biçiminde yapılabilir, türküler bir başlık altında, sanat müziği ve dini müzik ya da çok sesli şarkılar ile çocuk şarkıları ayrı başlıklar halinde toplanabilir.)

Böylece, kültürel belleğin geliştirilmesine, öğrencilerin ülkemizdeki müzik türlerini tanımaları, farklı türdeki müzik türlerini dinleyerek aralarındaki farkları duyuşsal olarak hissetmelerini sağlamaktadır.

Öğrencilerin, bilgisayar ve internet yoluyla müziksel çalışmaları takip etmelerine, çeşitli müzik türlerini araştırarak bilgi edinmelerine olanak sağlanabilir.

Atatürk'ün halk türkülerinden sanat müziğine, operadan dini müziğe pek çok farklı müzik türlerini dinlediğini bilmeleri, farklı müziklerin farklı güzellikleri olduğunu ortaya koyacağından, çeşitli türlere olan önyargılarının kırılması ve müziğin çok yönlü olduğunu ortaya çıkarması bakımından oldukça önemlidir.

Emel Funda TÜRKMEN

Ülkemizin her yöresinin diğerinden farklı özellikler ve benzer özellikler taşıdığını öğrenecekleri ve kültürel zenginliğimizi fark edecekleri çalışmalar yaptırılabilir. Bu durum, zengin kültürün geliştirilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması düşüncesini besleyeceğinden kültürel belleğin korunması ve geliştirilmesine yol açacaktır.

Yapılacak dinletilerle, Azeri müziği, Balkan müzikleri, Macar Halk müziği, Çin, Japon, Hint, Rus ve Avrupa müzikleri dinletilerek aralarındaki benzerlik ve farklılıkları görmeleri sağlanabilir. Böylece Türk müzik kültürü ile benzerlik taşıdığını gördükleri kültürleri araştırma ve bunların Türk kültürü ile olan yakınlığını öğrenme isteği duyacaklarından yine kültürel belleğin gelişmesi sağlanacaktır.

Çeşitli dinleti etkinlikleri ile ulusların müziklerindeki çalgısal farklılıkları ve benzerlikleri anlayabilirler. Bu çalgısal farklılıklar yoluyla kendi kültürlerindeki değerlerin yaşatılmasının gereğini daha iyi anlarlar.

Bilgisayarların müziğe nasıl katkıda bulunabileceği konularında tartışılabilirler. Çok önemli fikirler ortaya attıkları görülebilir.

Tuva Türklerinin, Azerbaycan Türklerinin müzikleri dinletilebilir. Değerlendirmeleri istenebilir.

Kendileri bir halk ozanı olsaydılar ne tür konularda türkü söylemek, okumak isteyecekleri konusunda düşünmeleri ve konuşmaları istenebilir.

Çeşitli araştırma sonuçları paylaşılabılır. 'Müzişyen beyni nasıl çalışır?' gibi, araştırma sonuçlarıyla ilgili videolar izletilebilir.

Ortaöğretim (lise) müzik programında da yer alan müzik kültürü, ilk ve ortaokul müzik programına dayalı olarak oluşturulduğu belirtilen bir öğrenme alanıdır. Uluslararası sanat müziği ve Türk müziğinin tarihsel süreçleri ve dünyanın farklı bölgelerindeki müzikler, güncel ve popüler müzikler ile Atatürk ve müzik konusuna yönelik bilgiler yer almaktadır.

Müzik kültürü alanına yönelik yapılacak çalışmalarda, çeşitli dönemlerin müzikal özellikleri tanıtılabilir. Türk ve Avrupa müziğinin tarihsel gelişimi içerisinde açıklamalı dinletiler yapılabilir. Öğrencilerin bu türden açıklamalı dinletiler yapması sağlanabilir.

Ortaöğretim müzik programında yer alan öğrenme alanlarına göre verilmesi gereken konu başlıkları şöyle sıralanabilir:

9.sınıf düzeyinde:

D.1.Müzikte İlk Çağ, Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinin genel özelliklerini açıklar.

Emel Funda TÜRKMEN

D.2.Türk Müziği tarihi hazırlık döneminin genel özelliklerine yer verir.

D.3.Ülkemizdeki müzikleri türlerine göre sınıflandırır.

D.4.Türk halk müziğinin genel özelliklerini açıklar.

D.5.Türk sanat müziği biçimlerini (form) tanır.

D.6.Milli bilinç kazandıran marşları tanır.

D.7.Atatürk'ün güzel sanatlara verdiği öneme sözlerinden örnekler sunar.

D.8.Atatürk'ün müzik görüşleri doğrultusunda yapılan çalışmaları ve sağlanan gelişmeleri tanır. Aralık bilgisi (ikili ve üçlü dikey aralık), iki diyezli ve iki bemollü majör- minör tonaliteler, Türk müziği ses sistemi (usuller; nim sofyan, semai, sofyan, Türk Aksağı, Yürük Semai, Devri Turan, Devri Hindi, Müsemmen, Düyek, Raks Aksağı, Curcuna), iki ve üç bölümlü biçimler, müzikte ilk çağ Orta çağ ve Rönesans dönemlerinin genel özellikleri, Türk müziği tarihi hazırlık dönemi genel özellikleri, ülkemizdeki müzik türleri, Türk halk müziğinin genel özellikleri, Türk sanat müziği biçimleri, milli bilinç kazandıran marşlar, Atatürk ve müzik, yatay aralıklardan ezgi oluşturma, ritim-ezgi çalgısı yapma, dağarcığındaki basit ölçülerle yazılmış eserlere uygun ritim eşliği oluşturma, Türk halk müziğinin yaşanmış canlandırma öyküleri gibi başlıklar kazanımlarda yer almaktadır.

10.Sınıf düzeyinde:

D.1.Barok dönemin genel özelliklerini açıklar.

D.2.Klasik dönemin genel özelliklerini açıklar.

D.3.Barok ve Klasik dönem bestecilerine örnekler verir.

D.4.Barok ve Klasik dönem çalgılarına örnekler verir.

D.5.Türk müziği tarihi klasik dönem hakkında yaptığı araştırma sonuçlarını paylaşır.

D.6.Derleyicilerin Türk halk müziğine sağladıkları katkının önemini fark eder.

D.7.Farklı yörelere ait Türk halk müziğinden örnekler sunar.

Sesini geliştirme, İstiklâl Marşı, iki sesli eser seslendirme, üç sesli kanon, marşlar, Türk halk müziği eserleri seslendirme, Türk müziği makamlarından oluşan eserleri seslendirme, uluslararası sanat müziği türlerine ait eserleri seslendirme, Atatürk ve müzik, Barok, Klasik Dönem eserlerini ayırt etme, Türk halk müziği eserlerini tanıma, Türk müziği makamlarından oluşan eserleri dinleme,

Emel Funda TÜRKMEN

Rondo biçimindeki eserleri ayırt etme, tema ve çeşitleme biçiminde yazılmış eserleri ayırt etme, bileşik ölçüler, tam dörtlü ve beşli aralıklar, üç diyez ve üç bemollü majör-minör tonaliteler, Türk halk müziğinde ayaklar, rondo biçimi, Türk müziği tarihi Klasik Dönemi, Türk halk müziğinin farklı yörelerinin türkülerini gibi konu başlıklarına yönelik kazanımlar yer almaktadır.

11. Sınıf düzeyinde;

D.1.Romantik dönemin genel özelliklerini açıklar.

D.2.Barok, Klasik ve Romantik dönemi genel özellikleri açısından karşılaştırır.

D.3.Çağdaş dönemin genel özelliklerini açıklar.

D.4.Tarihsel süreç içinde kültürel, sanatsal ve toplumsal gelişmelerin Çağdaş dönem müziğine etkilerini değerlendirir.

D.5.Uluslararası sanat müziği tür-biçimlerini ayırt eder.

D.6.Türk müziği tarihi klasik sonrası dönem hakkında araştırma yaparak dönem bestecileri ve eserlerinden örnekler sunar.

D.7.Türk halk müziği eserlerinden dağarcık oluşturur.

D.8.Ozanların ve âşıkların Türk halk müziğine katkılarını açıklar.

D.9.Atatürk'ün müzik görüşleri doğrultusunda yurt dışına gönderilen sanatçılara ve bu sanatçıların eserlerine örnekler verir.

İstiklâl Marşı, üç sesli eserler, Türk müziği makamlarından örnekler, Atatürk ve müzik, temel durumdaki majör ve minör akorlar, Romantik Dönem, Çağdaş Dönem eserleri, Dünyanın farklı bölgelerindeki müzikler, Türk halk müziği ozan ve âşıkları, sonat, konçerto, senfoni biçimleri, Türk müziği makamları (Nihavent, Mahur, Kürdilihicazkar), yatay ve dikey artık dörtlü-eksik beşli aralıkları, yatay ve dikey altılı-yedili aralıkları, temel durumdaki majör minör akorları oluşturma, diyez ve bemol sırasına göre şarkının tonalitesini bulma, aksak ölçüler, tarihsel süreç içerisinde kültürel, sanatsal ve toplumsal gelişmelerin Çağdaş Dönem müziğine etkileri, uluslararası sanat müziği tür ve biçimlerini ayırt etme(süit, opera, sonat, rondo, konçerto, senfoni vb.), Türk müziği tarihi klasik sonrası dönem bestecileri ve eserleri, Türk halk müziği eserleri Yurt dışına gönderilen sanatçılar ve eserlerinden örnekler (A.A. Saygun, C.R. Rey, U.C. Erkin, H.F. Alnar, N.K. Akses) yer almaktadır. Ayrıca müziksel yaratıcılık öğrenme alanına yönelik 'oluşturdukları ezgiye ritim eşliği düzenler', 'milli

Emel Funda TÜRKMEN

kültür öğelerimizi yansıtan, bu öğelerle ilgili müzikal unsurlar içeren törenleri tanımaya ve kutlamaya istekli olur' gibi kazanımlar da yer almaktadır.

12.Sınıf müzik dersi öğretim programında yer alan kazanımlara bakıldığında

D.1.Güncel, popüler müziklerin gelişim sürecini açıklar.

D.2.Ülkemizdeki güncel, popüler müziğin gelişim süreci içinde, farklı dönemlere ait bestecilere yorumculara ve eserlerine örnekler verir.

D.3.Türk müziği tarihi Cumhuriyet Dönemi bestecilerini, eserlerini ve bestecilerin Türk müziğine katkılarını yorumlar.

D.4.Atatürk'ün Cumhuriyet Döneminde açtığı müzik kurumlarını tanır.

D.5.Dünyanın değişik bölgelerindeki halk müziği çalgılarını Türk müziği çalgılarıyla ilişkilendirir.

D.6.Ülkemizdeki uluslar arası sanat müziği yorumcularına örnekler verir.

D.7.Dünyaca ünlü orkestra şefleri ve çalışmaları ile ilgili örnekler sergiler.

İstiklâl Marşı, çoksesli eserler, Türk müziği eserleri dağarcığı (Türk sanat müziği ve Türk halk müziği ayak ve makamlarından oluşması gerektiği belirtilmiştir), Türk müziği makamları(Saba, Segah, Hüzzam), Atatürk ve Müzik, müzik türleri, uluslararası sanat müziğine ait örnekler, yatay ve dikey sekizli aralık, çevrim durumundaki majör ve minör akorlar, kadanslar (plagal, otantik, tam kadans örnekleri), güncel ve popüler müziklerin gelişim süreci, Türk müziği tarihi Cumhuriyet Dönemi bestecileri ve eserleri (Türk beşleri, E. Z. Ün, O. Z. Üngör, H. B. Yönetken, F. Tüzün, Muammer Sun, S. Egüz. Atatürk'ün Cumhuriyet Döneminde açtığı kurumlar, dünyanın değişik bölgelerindeki halk müziği çalgıları, ülkemizdeki uluslararası sanat müziği yorumcuları (İdil Biret, Suna Kan, Fazıl Say, Cihat Aşkın, Leyla Gencer, Ayhan Baran, Suna Korat, dünyaca ünlü orkestra şefleri (Gürer Aykal, Hikmet Şimşek, Rengim Gökmen, Yekta Kara, Cem Mansur, Herbert Von Karajan, Leonard Bernstein, Zubin Mehta vb.), basit bileşik aksak ölçülerde ezgiler oluşturma, bir müzik türüne göre çalgı topluluğu ya da koro yönetme gibi kazanımlara yönelik konu başlıkları yer almaktadır.

Buraya kadar yer alan ve müzik öğretim programında yer alan müzik kültürü öğrenme alanının kazanımlarına bakıldığında, oldukça geniş bir kültürel alanın genel müzik eğitimi kapsamında yer almasına çalışıldığı, öğrencilerin gerek toplumsal kültürün örneklerine gerekse uluslararası kültür ürünlerini tanımalarına fırsat sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Bununla birlikte, kırk dakikalık bir

Emel Funda TÜRKMEN

dersin yeterli olamayacağı da açıktır. Öğrencilerin okul dışında farklı etkinliklerle de müzik bilgi ve becerilerini geliştirici çalışmalara fırsat sağlanmalıdır.

07 Ekim 2016 tarihinde Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda 10. Müzik Eğitimcileri Çalıştayı düzenlenmiş, bu çalışmaya katılan müzik öğretmenleri, yukarıda belirtilen konulara ilişkin bilgileri veremedikleri ya da çok alt düzeyde bilgiler vererek, programa uyamadıklarını belirtmişlerdir. Çalıştayda, müzik öğretim programının son derece yanlış hazırlanmış olduğunu vurguladıkları görülmüştür. Müzik öğretmenlerine göre, ilköğretim düzeyinde müzik kültürü açısından seçilen şarkı dağarcığının yetersiz olduğu, bazı türkülerin art arda bir kaç yıl verildiği görülmektedir. Ayrıca çok daha fazla türkü ve şarkının öğretilebileceği de düşünülmektedir. Bu nedenle müzik kültürü öğrenme alanına yönelik çalışmaların kültürel belleğin oluşmasında yeterli katkıyı sağlamadığı düşünülmektedir. Özellikle Lise düzeyindeki (Ortaöğretim) şarkı ve türküler gibi kullanılan materyal ile derslerde işlenmesi gereken konuların, tonal ve makamsal bilgilerin son derece büyük güçlükler taşıdığı, temel eğitimde almadıkları bilgiler üzerine müziğin daha zor olduğu düşünülen bu konularının verilmesinin öğrencilerin gelişimlerine ters olduğu belirtilmiştir. Yapılan konuşmalardan, lise düzeyinde müzik kültürüne yönelik çalışmaların daha düzeyli bir şekilde verilebilmesi için yeni bir öğretim programının geliştirilmesi gereği ortaya çıkmıştır.

06.10.2016 tarihli gazetelerde (Habertürk, 06.10.2016) "5.Sınıfa Ders Yok" başlıklı, 5.sınıfların yabancı dil hazırlık sınıfına dönüştürülmesi ile ilgili haberler, öğretim sisteminde yeni bir dönemin başlayacağını göstermektedir. (<http://www.haberturk.com/gundem/haber/1306347-milli-egitimde-radikal-degisiklik>)

Bu evrede sanat derslerine yönelik nasıl bir çalışma yapılacağı ya da haftada kaç saat ders olduğuna ilişkin bilgiler de netleşmemiştir. Belirgin olan tek konu, bu sınıfta Türkçe ve yabancı dil derslerinin olacağıdır, başka hangi derslerin konulacağı ve sanat derslerinin ne şekilde yer alacağı bilgisine yer verilmemiştir. Bununla birlikte müzik eğitime dair kapsamlı bir çalışma yürütülmediği de bilinmektedir. Hazırlanacak yeni öğretim programında muhtemelen eski programın diğer sınıflara yayılması gibi bir durum söz konusu olacaktır.

Sonuç ve Öneriler

Yapılan değerlendirme sonucunda, ilköğretim ikinci kademe 5, 6, 7, 8. sınıflardaki müzik kültürü ile ilgili kazanımların daha çok müzik arşivi ve dinleyerek kendi müzik kültürünü ve farklı müzik kültürlerini tanımaya yönelik çalışmalar dikkati çekmektedir. Özellikle halk müziği öne çıkmaktadır. Halk türkülerinin öykülerine yer verilmektedir ve bu türkülerin kendilerinde uyandırdığı duygu ve düşünceler üzerinde durulmaktadır. Lise evresinde ise, çeşitli müzik türlerinin özellikleri, tarihsel

Emel Funda TÜRKMEN

görünümünü ele alan çalışmalara, farklı müzik türleri ve çalgıların tanıtılması konularına yer verilmektedir. Bu durum müzik kültürünün geliştirilmesi açısından ilköğretim ikinci kademe açısından yetersiz, orta öğretim lise evresi açısından aşırı yüklü bir öğretim programına işaret etmektedir.

Genel müzik eğitimi çerçevesinde ilk ve orta öğretim düzeyinde ele alınan müzik kültürü öğrenme alanı, aynı şarkıların tekrarlanıyor olması, örneğin Âşık Veysel'e ait bir tek türkünün yer alması, kaynak ya da kılavuz kitapta yeterli dağarcığın bulunmaması, tercih etme imkânının olmayışı gibi sebeplerden dolayı kültürel belleğe katkı sağlamada yeterli değildir.

Genel müzik eğitiminin, kültürel belleğe daha etkili bir şekilde katkı sağlaması için, kılavuz kitabın ve öğrenci çalışma kitaplarının dağarcığının zenginleştirilmesi, düzeylerine uygun çok sayıda örneğin sunulması, halk türkülerine ve Türk kültürünün ürünü olan eserlere yönelik animasyonların ve dinleti materyallerinin hazırlanması gerekmektedir. Yine bunların yanı sıra, eşlikli materyallere de ihtiyaç duyulmakta, çeşitli çalgılarla yapılmış düzenlemeleri olan CD ve linkler aracılığı ile kültürel belleğimizin gelecek kuşaklara yine onların beğeni ve eğilimleri de dikkate alınarak yardımcı kaynak olarak istifadelerine sunulmalıdır. Bir diğer husus, öğretmenlerin kültürel bellek konusunda kolayca öğrenip uygulayabilecekleri, çalgı eşlikli ürünlere ihtiyaç duydukları belirtilmiş, bu ihtiyacı youtube'dan karşılamaya çalıştıkları, internet üzerinden bu sitelere erişimin ise yasak olduğu bu nedenle derslerde hiç de uygun olmayan yöntemler kullandıkları tespit edilmiştir. Bu durum derslerin nitelikli işlenmesi açısından ciddi bir sorun teşkil etmektedir. Ayrıca kültürel belleğin geliştirilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması konusunda öğretmenlerin inisiyatifinden ziyade belirgin bir sıralama ve ortak bir öğretim programının belirginleşmesi, bu programın yanı sıra öğretmenlerin de kendi repertuarlarına yer verilmesinin günümüzün çok farklı öğretmen kaynaklarından yetişiyor olmaları dikkate alınarak oluşturulmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

Lise düzeyindeki kazanımlar incelendiğinde benzer eksiklikler olmakla birlikte, dönem ve form bilgisi gibi teorik konuların daha ağırlıklı olarak yer alması yerine, dinleti ve seslendirmeye dayalı uygun eserlerden seçilmiş örneklerle çeşitli çalgılarla eşlik ve ritim uygulamalarıyla zenginleştirilmiş materyallerin kullanılmasının yerinde olacağı düşünülmektedir. Ayrıca gerek lise gerekse ilköğretim düzeyinde yapılacak koro çalışmalarının kültürel belleğin geliştirilmesi açısından son derece önemli çalışmalar olduğu unutulmamalı, müzik derslerine ilaveten yapılacak bu çalışmaların mutlaka sergilenerek halkın beğenisine sunulması gerekmektedir.

Kültürel bellek, eğitimle gelişecek toplumun yaşam kaynağı sayılabilecek önemli bir alandır. Kültürel bellek geliştirilmediğinde ya da kendi haline terk edildiğinde toplumun sonunu getirebilir. Bu nedenle

Emel Funda TÜRKMEN

genel müzik eğitimi içerisinde mutlaka bilinçli bir şekilde yer almalı, bu alana yönelik çalışmalar titizlikle düzenlenmeli ve milli eğitim bakanlığınca takip edilmeli, rastlantıya bırakılmamalıdır.

Referanslar

Güvenç, Bozkurt.(2010). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Boyut Yayınları.

Türkmen, Emel Funda. (2016). *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

<<http://www.haberturk.com/gundem/haber/1306347-milli-egitimde-radikal-degisiklik>> Erişim

Tarihi: 10.10.2016.

Uğur TÜRKMEN

KÜLTÜREL BELLEĞİN OLUŞUMUNDA PSİKOLOJİK ETKENLER

EMİRDAĞI BİRBİRİNE ULALI TÜRKÜSÜ ÖRNEĞİ

Uğur TÜRKMEN¹
uturkmen@aku.edu.tr

Abstract

Psychological Factors in the Formation of Cultural Memory Case Study of "Emirdağı Birbirine Ulalı" Turkish Folk Song

Folk Songs are one of the most important element of a society's cultural memory and cultural transfer. In addition to this, it is a common thought that there is not enough research being done about Turkish Folk Songs. Despite the fact that number of musical institutions that offer Turkish Music Education increased to a great extent in recent years, this view is spoken out in scientific meetings and face to face conversations. Conservatories in Turkey should do important and qualified studies starting from their own region in the basis of "from neighborhood to the universe" approach.

In this study, "Emirdağı Birbirine Ulalı" folk song which people have different thoughts and opinions about its origin and it's his story was researched. It was aimed to achieve authenticity about this folk song, and this study was obtained as subject. The subject headings are the locality of the case, sociological and historical circumstances at that time, Psychological factors, subcultures, opinions and thoughts.

In case studies, an actual subject is studied in the frame of own life time experience. There can be more than one evidence and data source. In this study, the case and the problems related to the case were determined; data was acquired by structured interview and content analysis. The results of the research were analyzed and interpreted according to qualitative research techniques. At the same time, document analysis was done in this study and printed, visual, audial information and records were analyzed.

It is thought that this study constitutes a source, gives an idea to the educators interested in our traditional music and contributes to the culture of criticism and discussion.

Keywords: Memory, Folk song, Story

¹ Afyon Kocatepe Üniversitesi

Uğur TÜRKMEN

Kültür-Kültürel Bellek-Türk Halk Müziğinin Aktarımı

Kültür ve unsurları bir toplumun ve milletin kimlik kartı-nüfus cüzdanı olarak bilinir, değerlendirilir. Kültürel bellek ise başta folklor (halk bilimi) olmak üzere; kültür, sanat, bilim, edebiyat gibi her biri birbirinden değerli ve önemli unsurlardır. Kültürel bellek aynı zamanda bir topluma kim ve ne olduğunu hatırlatır.

Kültürel belleğin hemen hepsi ama özellikle müzik kültürü bir toplumun geçmişini, bugününe bağlayan ve bugünü ise geleceğe aktaran önemli bir etkidir. Bu aktarımlar bazen resmi kurumlar yoluyla, bazen sivil toplum kuruluşları yoluyla bazen ise gelenek ve görenekler yoluyla olabilir. Bu geçiş sürecindeki aktarımların doğru, sağlıklı, eksiksiz, düzenli olması için aktarımcıların ehil ve etik olması gerekmektedir.

Türk müzik kültüründe önemli bir yer edinen türkülerin derlenmesi, incelenmesi resmi veya özel kişi veya kurumlarca yıllar içinde yapılmıştır. Günümüzde de yapılmaya devam etmektedir. Ortak fikir yeterli olmadığıdır. Binlerce yıllık tarihimize bakıldığında 4500-5000 adet türkünün elimizde olması üzüntü vericidir. Bir diğer husus ise türkü derleme ve inceleme çalışmalarının sağlıklı yapıp yapılmadığı konusudur. Kişisel tecrübelerimiz, yapılan değerlendirmeler, araştırmalar göstermiştir ki bu konuda da epey eksiklik ve düzensizlik mevcuttur. Bu çalışma sürecinde edinilen bilgi ve belgeler mevcudiyeti kanıtlar niteliktedir.

Balkılıç, devlet eliyle ve gücüyle (valiler, kaymakamlar, öğretmenler vb) yapılan derlemelerden, kaynak kişinin derlemeyi yapacak kişinin yanına getirilmesinden, Halkevlerine zorla getirilen âşıklardan, özellikle yaşlıların bilgiyi yanlış veya değiştirerek verdiğinden, yaşlı kadınların ise hiçbir şarkı söylemediğinden bahseder (2009: 182-185). Tüm bunlar ona göre derlemelerin güvensizliğinin birer kanıtıdır.

Radyo veya televizyonlarda birçok kez "Hisarlı Ahmet'ten alınan bir Kütahya türküsü dinleyeceksiniz" diye anons edildiğini duyarsınız. Özellikle konuya duyarlı, ilgili ve bilgili olanlar türkünün yerinde, yaşamını sürdürdüğü, sosyolojik ve toplumsal etkinliklerinin belirlenebildiği ortamlarda derlendiğini düşünür. Oysa durum böyle değildir. Bilinen odur ki Hisarlı'dan alınan bazı türküler oğlunu İstanbul'a ziyarete geldiğinde derlenmiştir. TRT Sanatçısı ve aynı zamanda Hisarlı'nın oğlu olan Mustafa Hisarlı bu durumu çekinmeden anlatır ve doğrular. Altıntaş'a göre Hisarlı ile ilgili bilinen ve anlatılan bir başka hikâye ise şudur: Hisarlı gezeklerde veya bir mecliste türküler kayda alınıyorsa bazı türkülerini derlenmedi veya resmi kayda geçirilmedi diyerek okumazmış, okuyana da kızarmış (15.01.2016-söyleşi).

Uğur TÜRKMEN

Derleme; "halk bilgisi yaratmalarının belli bir zamanda, belli bir yerde, belli araç ve yöntemleri kullanan uzman halk bilimci veya amatör olarak halk bilimine ilgi duyan kişi veya kişilerce, halk bilgisi ürünlerini yaratan, yeniden yaratan, taşıyan, nakleden, aktaran ve icra eden kişilerden sözlü, yazılı ve görsel olarak kaydedilmesi ve maddi ürünlerin toplanması işidir" (Ekici, 2013: 26).

Ekici, derlemelerde kullanılan 'alan ve saha' terimlerinin asıl anlamının "halk bilgisi ürünlerinin yaratılıp, yaşatıldığı yer" olarak tanımlar (2013: 26). Hem Balkılıç ve Ekici'nin görüşleri hem de buraya kadar yapılan açıklamalar ve verilen örnekler doğrultusunda türkü derleme ve inceleme çalışmalarının metodolojik ve kültürel değerler açısından tekrardan gözden geçirilmesi gerektiği düşüncesini beraberinde getirmektedir.

Ekici'ye göre derlemeci; halk bilgisi yaratmalarını bilimsel inceleme, arşivleme, tanıtma gibi amaçlar doğrultusunda kaynak kişilerden belli bilimsel yöntemler kullanarak kaydeden ve toplayan kişi, kaynak kişi ise; halk bilgisi ürünlerini ilk defa yaratan, yeniden yaratıp nakleden, gerekli durumlarda bunların bütünü veya ana özelliklerini aktarabilen veya icra edebilen ve de bunların derlemeciler tarafından yazılı, sözlü ve görsel olarak kaydedilmesi için sunumunu yapabilen kişilerdir (2013: 27-31).

Türkü derlemeleri konusunda karşılaşılabilen bir soruna Büyükyıldız dikkat çeker. "Daha önce TRT repertuarında yer alabilmesi için üreteni bilinmezden gelinerek, üreticisinin notalarda 'kaynak kişi' sıfatıyla yer aldığı ezgileri, üreten kişilerin günümüzde 'telif hakları yasası'nın çıkmasından sonra kendi adlarına kaydettirme çabalarının bulunduğu bilinmektedir" (2015: 175).

Türkülerin doğru icra edilmemesi, doğru bilgilerle aktarılmaması konusunda Eroğlu'nun görüşleri önemlidir. Ona göre dört temel sebep vardır. 1) Kaynak kişinin yetersizliği, 2) Derleyicinin yetersizliği, 3) Notist hatası, 4) Repertuar kurulu hatası. Eroğlu önerilerde bulunur: repertuar kurulunun ehil olması, derleyicinin formasyonuna bakılması, notistin ihtimamla seçilmesi ve mahalli tavırları da belirtebilmesi, iş başındakilerin ilim adamı gözüyle bakmalarıdır (1992: 148-149). Ülkemizdeki türkü derlemelerinin sağlıklı olup olmadığı hususunda endişeler ve eleştiriler vardır. Bu eleştirilerin haklılığı gerek kişisel görüşmelerde gerekse yapılan araştırmalarda karşılaşılanlar sonucunda görülmektedir. Örneğin Afyonkarahisar ilini anlatan, geleneğini göreneğini, turistik özelliklerini anlatan bir şiir müziği bilen biri tarafından (besteci-akademisyen vb) bestelenip, TRT'ye 'yeni derlenen Afyon Türküsü' olarak gönderilmekte, kamuoyunda bu şekilde paylaşılmaktadır. Böylece hem şiiri yazarın hem de bestecinin TRT repertuarında ismi geçecektir.

Uğur TÜRKMEN

Mustafa Hisarlı bu konuda bir başka örneği şöyle verir. "1960'lı yıllarda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık öğrenimim yıllarında bazı arkadaşlar Mimari araştırma için Anadolu'ya çıktılar. Gruptaki arkadaşlar bağlama da çalışıyorlardı. Toroslarda Yörük çadırlarını araştırıyorlardı. Çadırda bir bağlama dikkatlerini çekiyor, yeni bir şeyler öğreniriz diye hevesleniyorlar ve kim çalışıyor bize biraz çalar mısınız? diyorlar. Yaşlıca bir emmi alıyor sazı eline o günlerin meşhur'u Orhan Gencebay'dan ezgiler çalmaya başlıyor. Bunları şunun için anlattım. Derlemeler 1940'lı yıllardan önce yapılan Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken, Ahmet Kutsi Tecer gibi sanatçı, bilim insanı, edebiyatçılar tarafından yapılanlar ve derlenenlerdir. Bundan sonraları gözlemlediğim kadarı ile özel kişilerin türkü adı altındaki besteleridir ve henüz halka mal olmamışlardır. Bu sebeple bundan sonraki derlemelerin sağlıklı olabileceği düşüncesini taşıyorum" (Türkmen, 2013: 308). Bu konuda Dökmetaş'ında görüşleri önemlidir. "Türkülerimiz de insanlar gibi canlıdır, doğar ve büyürler. Ancak bir fark vardır; insanlar günü gelir ölür, türküler ise dünya durdukça yaşar, gelişir. Zaman içerisinde yol alan ve başka diyarlara göç eden türküler; tıpkı akarsuyun, bir denize ya da göle dökülürken, topladığı alüvyonları deltaya taşınması gibi, konup göçtükleri diyarların kültürel birikimlerini ve müzikal özelliklerini bünyesinde taşıyıp yaşatır. Kimi zaman bünyesinde eksilttikleri olur, sözlerinde ve ezgilerinde bir takım erozyonlar oluşur. Kimi zaman da, tam aksine, bünyesine katarak zenginleşir ve yoluna devam eder" (2016: 52).

Çalışmada Yöntem

Betimsel araştırma sürecinde; olay, olgu nesneler, kurumlar, durumlar üzerinde durulabilir. Tarihsel Betimlemede ise; tarihi olaylar, kültürler, kültürün unsurları (sanat-müzik vb) çalışılır ve elde edilen bilgi ve belgeler karşılaştırılıp yorumlanır ve analiz edilir. Betimleme: (eski terimi: tasvir) objeleri, öznelere, olayları, kurumları,... gözleyip inceleyerek, belli ilişkiler içindeki durumlarını (söz, yazı gibi) bir ifade aracı yolu ile anlatmaktır. (Günay, 2011: 27). Betimleme yönteminin kullanıldığı araştırmada; veriler yapılandırılmış görüşme tekniğine uygun hazırlanan formlar yardımıyla ve yazılı ve görsel materyallerin içerik analizleri yapılması yoluyla elde edilmiş ve nitel çözümleme tekniklerine göre çözümlemeler ve yorumlar yapılmıştır. İçerik analizinde tv programları ve notalar, türkü sözleri ele alınmıştır. Çalışma bir diğer boyutuyla örnek olay yöntemine de dayanmaktadır. Bu tekniğe de uygun olarak; problem belirlenmiş, araştırma alanı ve konusu detaylı olarak incelenmiş, araştırmaya uygun kişilerle görüşülmüş, veriler toplanmış ve analiz edilmiştir. *Emirdağı Birbirine Ulalı* türküsü örneğinde elde edilen veriler, ve bu verilerin yorumlanması sonucunda türkü derlemeleri ve kültürün doğru aktarımı konularında tartışma ve önerilerde bulunulmuştur.

Uğur TÜRKMEN

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 4128
İNCELEME TARİHİ : 11.05.1997

YÖRE
AFYON (Emirdağı)
KAYNAK KİŞİ
ALİ ERCAN
SÜRE :

EMİRDAĞI BİRBİRİNE ULALI

DERLEYEN
SÜMER EZGÜ
DERLEME TARİHİ
NOTALAYAN
SÜMER EZGÜ



Şekil 1. Emirdağı Birbirine Ulalı Türküsü

Türkü künyesi TRT repertuarında şöyledir.

TRT Müzik Dairesi Yayınları THM Repertuar No: 4128

İnceleme Tarihi: 11.05.1997

Yöre: Afyon (Emirdağı)

Kaynak Kişi: Ali Ercan

Derleyen: Sümer Ezgü

Derleme Tarihi: Tarihsiz

Notaya Alan: Sümer Ezgü

Türküyü Ali Ercan'dan derleyen Sümer Ezgü bir televizyon programında türkünün hikâyesini şöyle anlatır (Sümer Ezgü ile Her Sabah Tv Programı).

“Morcalı aşiretinden Efe Kadir ve Fadime'nin aşkları gerçek bir öyküdür. Efe Kadir Afyon Emirdağ'ın yeni adıyla Cevizli eski adıyla Konara köyünden Fadime ise Sığırlı Köyündendir. Gün olur iki genç birbirine vurulurlar. Efe Kadir Fadime'yi ailesinden o günün törelerine uygun bir şekilde ister. Fakat Fadimeyi Kadir'e vermezler. Bunun üzerine birbirini seven sevgililer kaçar. Ancak Fadime'nin dayıları o günün Morcalı Kolunda adı sanı duyulmuş gözü kara babayığit kişilerdir. Bu olayı hazmedemezler ve iyi niyetle yola çıkan genç aşıkların bu küçük aşk kervanını yakalamaya koyulurlar. Aşka, sevgiye, gönül sesine kulak veren yoktur. Sözde namuslarını kurtaracaklarını düşünürler. Çok geçmez sıkı takip sonucu genç aşıkları Emirdağ merkezinde yakalattırılır. Sorgu Hâkimi yaşının küçüklüğü nedeniyle Fadime'yi ailesine teslim eder. Efe Kadir se cezaevine gönderilir.

Uğur TÜRKMEN

Bir süre sonra da Fadime ailesinin baskısı ile kendi köyünden evlendirilir. Fadime'si elinden alınan Efe Kadir dokuz aylık hapislikten sonra tahliye edilir ve köyüne döner. Ama bir türlü atamadığı ve içine gömdüğü sevdasını türkülerine dökmüştür. Güzün atılan tohumlar hasatlık olmuş, haşhaş çizimi, arpa buğday biçimi gelmiştir. Efe Kadir'in dokuz ay boyunca hapishanede yaktığı türküler Morcalı aşiretinde koyun güden çobanların, süt sağan gelinlerin diline düşmüştür. Yıllar içinde Fadime'nin Kara Musa ile olan evliliğinden altı (6) çocuğu olur. Gerek Köroğlu Beline vardığınızda gerek Bolvadin istikametine giderken Efe Kadir'in Fadime'sine yaktığı türkülerde sevdiğine kavuşamamış, sevdasını gönüllerine gömmüş yiğitlerin derin duyguları hissedilir”

TRT repertuarında türkü sözleri şöyledir (Karadeniz, 2010: 210), (TRT, Cilt1: 317).

Emirdağ'ı birbirine ulalı
Altın yüzük parmağında dolalı
Başın mı büyüdü gelin olalı
Ben seni kız iken seven oğlanım

Emirdağ'dan bir geçmeyinen yol olmaz
Altın yere düşmeyinen pul olmaz
Fadime'mi sevmelere doyulmaz
Al bohçanı tut yaylanın yolunu

Emirdağ'larına kara gidelim
Ayvadan usandık nara gidelim
Buranın kızları gönül eylemez
Gönül eyleyecek yere gidelim

Türküyü birçok sanatçı yorumlamıştır. Musa Eroğlu, Kubat, Orhan Hakalmaz ve elbette Sümer Ezgü türkünün tanınmasında ve yayılmasında etkili olmuşlardır.

Afyonkarahisarlı araştırmacı-yazar Nazım Bursalıoğlu'da türkünün Emirdağ'a ait olduğunu şu sözlerle belirtir. “Derin ve içli kaval sesleri arasında çan seslerinin uğultusu yöre halkının bütün dertlerini unutturur ve bol neşe içerisinde eğlencelere yönelir:

Emirdağ'ı birbirine ulalı
Altın yüzük parmağında dolalı
Başın mı büyüdü gelin olalı
Seni kız iken seven ben idim...gibi türkülerini yayla hayatından esinlenmektedir” (1993: 42).

Uğur TÜRKMEN

Bursalıoğlu (1993: 90) *Emirdağ Türküsü (Kerem Havası)* adlı derlemesinde şöyle bir not düşer. "Bu türkünün ezgisi, Ankara-Kızılcahamam ilçesinin TRT'ye verdiği türküyü benzemektedir. Aslında, Türkmen Aşiretinin Emirdağ'a ve aynı zamanda Kızılcahamam'da yerleşmesi ile bu türkü söylenmekte ve buradaki sözler Afyon-Emirdağ ilçesine aittir" Bursalıoğlu türkünün künyesine şunları yazar.

Yöresi: Afyon-Emirdağ

Derleyen: Nazım Bursalıoğlu

Kayıt Kişi: H. Rıfat Aydemir

Bursalıoğlu derlemesinde ise türkünün sözleri farklılıklar gösterir (1993: 90).

Emirdağ'ı birbirine ulalı

Altın yüzük parmağında dolalı

Başın mı büyüdü gelin olalı

Ben seni kız iken saran oğlanım

Emirdağ'ı bir geçmeyinen yol olmaz

Altın yere düşmeyinen pul olmaz

Bir gecelik yatmayınan dul olmaz

Adı çıkar fakat kendi dul olmaz

Emirdağ'larına kar'a gidelim

Ayvadan usandım nar'a gidelim

Buranın güzeli gönül eylemez

Gönül eyleyecek yere gidelim

(Güzeli çok olan yere gidelim)

Emirdağ'ı derler yüksek kaleli

Anamdan doğalı başım belalı

Altı ay oldu ben yardan ayrıldım

Yüzünü görmedim ben gelin olalı

Emirdağ'ı en belalı başın var

Yastık olup yaslanacak başım var

Şu dağlarda bir gelinle işim var

Sen kız iken seni saran ben idim

Uğur TÜRKMEN

Koca dağ başına çıktım oturdum
Dört yanında lâle-sümbül bitirdim
Alını top kâküllü bir yar yitirdim
Onun için dolaşırım dağları

Aşamadım Emirdağ'ı başından
Yatamadım hayalinden düşündem
Az mı oldu ayrılalı eşinden
Sen kız iken seni saran benidim

Kır atımı ben bağlarım demire
Yeşil gözler dönüvermiş kömüre
Bir güzelle bir gecelik yatmayınan
Faydası var, yedi yıllık ömüre

Dolan ey sevgilim dağları dolan
Ara bul sevgilim dünyalar yalan
Kimdir nazlı yârim elimden alan
Dünyayı verseler istemem galan

Bursalıoğlu'nun kitabında "TRT repertuarından temin ettiğimiz Afyonkarahisar türküleri fihristi" bölümünde (1993: 172- 173) türkü bulunmamaktadır. Türkünün TRT repertuarına 1997 yılında girdiği bilinmekte. Bursalıoğlu'nun kitabında sözlerinin yer alması notasının ise yer almaması ilginçtir.

Bursalıoğlu'nun Ankara Kızılcahamam'ı işaret etmesi boşuna değildir. Emirdağ'ı Birbirine Ulalı adlı türkü "Meşeler Güvermiş Varsın Güversin" adlı türkü arasında benzerlikler kurulur.

TRT Müzik Dairesi Yayınları THM Repertuar No: 114

İnceleme Tarihi: 13.11.1975

Yöre: Kızılcahamam

Kaynak Kişi: Emine Ünler-Cemil Orhun

Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

Ali Ercan'la Türkü Üzerine

TRT repertuarında türkünün kaynak kişisi Ali Ercan olarak belirtilir. Ali Ercan 1931 yılında Niğde İçmeler Köyünde doğar. 6 Yaşında annesini, 7 yaşında babasını kaybeder. 8 Yaşında saz çalıp söylemeye başlar. 18 Yaşında İstanbul Radyosunun sınavını kazanır. 1952 yılında *Kara Kaş Gözlerin*

Uğur TÜRKMEN

Elmas türküsü ile tüm yurttan tanınır. 1964 yılında *Adana'ya Bir Kız Geldi Gördün mü?* yü çıkartır. 65'in üzerinde plak doldurmuştur. Şimdilerde kendini dini ve İslami eserler vermeye adanmış ve bu alanda da isim yapmıştır (Türkmen, 1996: 25).

"Halen dini motifler içeren şüirlerini bestelediği ürünleriyle sanatına devam eden Ercan'ın, ilahi tarzda eserleri de albümleştirilerek piyasaya sunulmuştur. Dini konular içeren birçok filmde rol almış olan Ali Ercan'ın, bir reklam filmi ve yayımlanmış iki kitabı bulunmaktadır. Bu kitapların ilki, kendi çalışmaları, eserleri, Niğde dolaylarında derlediği Niğde türküleri ve sosyal içerikli şüirlerin olduğu *Kara Kaş Gözlerin Elmas* (1965), diğeri ise İslami tarzda bestelenmiş kasidelerin, nasihatlerin, ilahilerin ve kendi eserlerinden seçmelerin bulunduğu *Doyamadım Muhammed'e* adlı kitabıdır" (İstanbul, 2014: 18).

Ercan; araştırmaya konu edinen türkü üzerine yaptığımız söyleşi de şunları söyler

"10 Yaşlarındayken bizim oraların ünlü halk ozanı Refik Başaran'dan taş plak'tan dinledim bu türküyü. Sonraları bende plağa okudum. Sümer Ezgi benden dinlemiş ve notaya almış. Türkünün geçmişi budur. 'Türkünün hikâyesini bilmiyorum' (24.01.2016, Saat: 14:00).

Musa Eroğlu ile Emirdağı Birbirine Ulalı Türküsü ve Türkü Derlemeleri Üzerine

Adı Soyadı: Musa Eroğlu

Doğum Yeri: Mersin-Mut

Doğum tarihi ve yaşı: 16.05.1946

Türküyü kimden öğrendi: Annesi Fatma Hanım'dan 1951 yılında

Eğitim durumu: Lise

İkamet ettiği yer: Ankara

Mesleği: Sanatçı

Görüşmenin ve derlemenin yapıldığı yer: Ankara ASC Stüdyo

Tarih: 14.06.2016

Görüşmeyi yapan kişi: Berivan Yılmaz

Emirdağı Birbirine Ulalı adlı türkü hikâyesini anlatabilir misiniz?

Türküyü annemden biliyorum. Daha sonraları İzmir Güzelbahçe'de bir gazinoda Emirdağı üç müzisyene rastladım. Bu türküyü çok farklı, enteresan ve değişik çalıyorlardı. Çocukluğumda bildiğim türküden farklı çalıyorlardı. Hâlbuki daha önce TRT repertuarında da Hacer Buluş tarafından okunuyordu. *Meşeler Güvermiş Varsın Güversin*. 1975 yıllarında onlardan da dinledim ve albüme

Uğur TÜRKMEN

okudum. Sözlerinde pek bir değişiklik yok ama melodide epey farklılıklar vardı. Öyküsünü de şöyle anlattılar. İzmir’de Basmanede Silahçı Mustafa diye birisi var. Kabadayı herhalde. Ceza alıyor. Emirdağ’ına bunu hapis yatması için yolluyorlar. Emirdağ’ına getiriyorlar. Ev tutuyor orda Jandarma gözetiminde cezasını çekiyor. Nişanlısı var bunun. Nişanlısı da Emirdağlı. Kız hapishaneye gelip gitmeye başlıyor. Kısa sürede dedikodusu oluyor. Orda Silahçı Mustafa’yı tanıyanlar. “Fadime buraya gelip gidiyor ama Fadime’ye bir şey olmaz, kız olarak duruyor. Öylede bir dördlük koyuyorlar “adı çıkar amma kendi de dul olmaz” diye. Emirdağ’a bir gitmeyen yol olmaz, altın yüzük düşmeyen pul olmaz.” Adamların anlattıkları öykü bu bana. Bu dördlükten de yola çıkarak türkünün hikâyesinin doğru olduğunu düşündüm. Başka öyküleri de yapmışlar bu türküy. Mesela Çatalı, Tes köyü, Gıracalı köyleri. Bunlar Türkmen köyleri, en uygunu da tabii ben kendi yorumumda var. Bağlamaya uygunluğundan dolayı böyle bir derlemeyi onlardan yaptım. Alparslan Güz diye birinden derledim. Öyküyü de Emirdağlı sanatçılar böyle anlattılar bana. Şu anda elimde kırkbeşlik bir plak var. Bunu ilk defa söylüyorum. Bu anlatılanlardan, okuyanlardan benden falan çok daha eskilerde plak yapılmış bu. Bir arkadaşım arşivimden bana gönderdi. *Emirdağ türküsü* diye plağın öbür yüzünde uzun hava var. “Orta Anadolu türküsü yazıyor” plağın üzerinde. Emirdağ filan, derleyen kaynak kişi falan yazmıyor. Okuyanlar var. Bildiğimiz Emirdağ’ı hatta benim okuduğuma yakın. Ben kimden öğrendim, annemden, annem kimden öğrendi plaktan veya piyasadaki sanatçılardan. 1951’leri kastediyorum. 60 küsur sene önceden. Bizde plağı vardı onun *Meşeler Güvermiş* diye.

Türkülere yorum yapan çok oluyor, asker taşınması diyordu buna, Tüfekçi. Adam askere gidiyor, asker bir türkü öğreniyor, köyüne getiriyor, köydeki türküyü gelinler gelin gittiği yere taşıyor, insan taşınması diye bir yorumda var. Pek ihtimal vermiyorum ve olmaz da demiyorum. Çünkü benim elinde de bir uzun hava var Sarıkamış’ta derlediğim. 65-66 yıllarında *Kınalı Koçun Ağtı*. Ben bunu sonra albüme okudum peki kimden derledim. Bir askerden Sarıkamış’ta askerlik yapmış, öğrenmiş. Ben de bundan öğrendim. Şunda net olmalıyız. Meseleye, çok değişik yorumlarda öykü anlatabilirler. TRT’deki derleyici Sümer Ezgü görünüyor. Ama şeye de bakmak lazım *Meşeler Güvermiş Varsın Güversin*. TRT arşivinde var. Hacer Buluş ’unda bir plağı da var herhalde. Benim bildiğim öykü bu ama türkünün kime ait olduğu kimden alındığı konusunu bilmiyorum. Ben Alparslan Güz’den aldım, kaynak olarak o adamları koydum. Ancak Alparslan Güz de bana Hacettepe’de bir öğretim görevlisi dinletti bana demişti. Akademisyen bir Emirdağlı. Buna da bak. Türkünün hikâyesinin, ne olduğunu, kime ait olduğunu anlamak için TRT’deki *Meşeler Güvermiş varsın Güversin*’e de bakmak lazım. Çünkü aynı parça. Sözleri de aynı. Çünkü sözlerinin içindeki anlattığı ifadeden yola çıkarsak. Gelmiş gelmiş bir olaya türkü yakmış birisi. Herhalde Selim A. diye birisi. Herhalde Sümer’in anlattığı

Uğur TÜRKMEN

hikâyede öyle bir şey var değil mi kızı vermemişler başkasına mı vermişler, öyle herhalde. Baya da uzun bir ağıt.

Sözleri merak ettim. (burada Eroğlu sözlere bakıyor) Bir bilgi daha vereyim ben. Konya bölgesinde Uzun Emirdağ'ı diye çalınır bu parça. Tarih olarak bakarsak 62'ler. Melodisi bir hayli farklı, Anadolu'nun her yerinde öyküler çok var.

Türkü *Emirdağ türküsü* olarak bilindi ve tanındı. Bununla birlikte 'Kütahyalı Mehmet Çavuş'a ait olduğu yönünde bir iddia var ne söylemek istersiniz?

İlk defa duyuyorum. Ama bölgedeki bu türkülerin Kütahya veya Afyon olması sıkıcı bir olay değil. Neden? Bu türküler düğüncüler, çalıcılar taşır oralara. Kütahya'ya, Simav'a da taşır. Taşıma vardır. Kesinlikle 60'larda ben biliyorum mesela Konya'da düğünlerde çalardık bunu. *Uzun Emirdağ* diye. Ben öylede okuyabilirdim. Notasını öylede yazabilirdim. O daha gerçekçi olurdu. Benim yorumum olduğu için. Ancak biraz önce gösterdiğim plak her şeyi değiştiriyor. Bu plağı koyabiliriz oraya. Kütahyalı olması falan fazla önemli değil. Birde şunu belirtmek lazım "çalgıcının olmadığı yerde türkü olmaz." Çalgıcı vardır. Neden Emirdağ'dır. Emirdağ'ı Karacalar'da falan çalgıcı vardır. Adapazarı'nda türkü duydun mu? Çalgıcı yoktur Adapazarı'nda. Öyle bakmak lazım. Çalgıcının olduğu yerde türkü vardır, olmadığı yerde türkü yoktur. Bu kesin.

Emirdağ Birbirine Ulal türküsü örneğinde Türkü derlemelerinin sağlıklı olup olmadığı konusunda neler söylemek istersiniz?

Derlemelerin sağlıklı olduğunu düşünmüyorum. Çünkü bu parçayı bende bir yerlerden derlemiş okumuşum ama benim derlediğim doğru olduğunu söylemiyorum. Çünkü çocukluğumda annem söylerdi nasıl söylerdi, kimden almıştı, 1951'de Hacer Buluş'un plağı olduğunu biliyorum. TRT kayıtlarında var. Bu en sağlamdır. Benim okuduğuma yüzde seksen yakın şeyler, Hacer Abla'nın da, Konyalıların da hatta 1953'de *Emirdağ'ın dünü bugünü yarını* diye bir kitap var. Orda ki nota da bana çok yakın. İsmi hatırlamıyorum ben birisi, parçayı biz yaptık dedi. Hatta telif hakkı bile ödendi sanırım. 1951'de Hacer Buluş'un kaydı var dedim ben ona.

60 seneliğin biliyorum türkünün. Bizi yanıltan şurasıdır. Bir parçayı herkes gidip derleyebiliyor. Hangisi haklıdır hangisi değildir bilemem. Benim bir tane derlemem var. Bu işin sakat olduğunu anladığım için hiç derleme yapmadım. (ortaya çıkarmadım manasında) Ama derlediğim türkülerin hepsi duruyor bende. Çok derleme yaptım ama dursun dedim. Çok var. Derlemeler bir statü kazanırsa, şu anda statü yok bilirkişi falan yok. Emirdağ'ına Karacalar'a git, beş farklı insandan farklı derlemeler yapabilirsin. Bu türkünün derlemesini sakat olduğunu düşünüyorum. Hacer Abla'nın en

Uğur TÜRKMEN

uygunudur. Ben Emirdağlı üç çalıcıdan dinlemişim ve notaya almışım. Onlar tam benim çaldığım gibi söylüyorlardı.

TRT THM repertuarının tekrardan gözden geçirilmesi gerekir düşüncesine katılır mısınız?

Daha önce söyledim. MESAM içinde söylemiştim. TRT içinde aynı düşüncedeyim. 5-6 bin parça var. Tartışılacak olanı 500-1000 kadardır. Ayrılması lazım. Güncelliğini yitirmiş olanlar var. Basit şeyler var. İyi bir ekip kurulması lazım. Kurulacak ekipte; tarihçisi olacak, edebiyatçısı olacak, yorumcu olacak. Mesela şu ölçüler net olacak. Toklügen Köyü vardır. Mesela hemen Kırıkkale'nin yanında. O köyde gelinle kaynana arasında sürtüşme var. Kaynana geline iftira atıyor. Gelinin çocuğu var. Bir yaşındaki çocuğu ile beraber gelin intihar ediyor. Kızıl ırmağa atıyor. Bunlar tartışılmaz yani. İşte Hasan'dan, Hüseyin'den alınmış *Emirdağ'ı türküsü* diyor adam. Ben derledim diyor. Sen kaç yaşındasın? 25, ben kaç yaşındayım? 75. Nasıl derliyorsun? Derleme bir şeyi tespit etmek demek. Tespit edilmiş bir şeyin nesini derleyeceksin? Çok net bir konu var. Onun neresinde değişiklik yaptın, sözlerinde mi oynama yaptın. Sadece teybi tutmuşsun, oda çalmış, okumuş, böyle derleme olmaz.

Eroğlu söyleşinin bu bölümünde türkünün ilk dörtlüğünü şöyle okur, ardında *Meşeler Güvermiş* adlı türküye bağlantı yaparak benzerliklerini vurgular. Türkünün son satırı Mehmet Çavuş'un sözleriyle farklılık göstermektedir.

Emirdağ'ı birbirine ulanır
Altın yüzük parmağına dolanır
Burnun mu büyüdü gelin olalı
Kız iken yandığım sen değil misin?

M. Ekrem Altıntaş Anlatımıyla Türkünün Hikâyesi

1943 Kütahya doğumlu devlet adamı, ekonomist ve maliyeci, M. Ekrem Altıntaş; türkünün kahramanının ve yakanının babası Mehmet Çavuş olduğunu söyler. Antalya'da ikamet ettiği evinde 5 Şubat 2016 tarihinde saat 10-13 arasında yaptığımız görüşmede Altıntaş, türkünün gerçek hikâyesinin televizyonlarda anlatıldığı gibi olmadığını, olayın geçtiği yerin, Kütahya'nın Doğarşlan Köyü olduğunu, bu köyün ise Afyonkarahisar'a çok yakın bir yerleşim yeri olduğunu belirtir. Türkünün kahramanı Mehmet Çavuş'un oğlu olan Altıntaş hikâyeyi şöyle dillendirir.

"Doğarşlan'lı Mehmet Çavuş (diğer namı ile Koni Mehmet) küçük yaşta öksüz ve yetim kalmış, henüz daha Cumhuriyet öncesi olması nedeniyle güçlünün güçsüze hâkim olduğu dönemde malı mülkü gasp edilmiş, hasılı haksızlıklar içinde büyümüş ve kendisine yapılanların öcünü alma amacıyla epeyce vurdulu kırdılı bir dönem yaşamıştır. İstiklâl savaşı sırasında henüz 17-18 yaşına rağmen

Uğur TÜRKMEN

düşmana karşı mücadele eden milislere katılır. Mehmet Çavuş'un doğum tarihi 1902'dir. İstiklâl savaşından sonra 1922 sonlarında evlenir ve bu evlilikten Hüseyin ve Bilal adında iki oğlu olur Cumhuriyetin ilk yıllarında bazı uygulamalar gecikmeli olarak yapıldığından ancak 1923 yılının sonunda askere gidebilmiştir. Askere giderken evini kapatmış eşi ve iki çocuğunu eşinin ailesine bırakmıştır. Askerlik yeri o zamanlar henüz asayişin tam olarak sağlanamadığı Güneydoğu Anadolu Bölgesi dâhilindeki Siirt'tir. Birkaç ay sonra da Şeyh Sait İsyanı çıkar ve bölgede isyan sonrasında da askerlikler uzatılır terhisler durdurulur. Bu nedenle Mehmet Çavuş ancak 1926 yılının ortalarında terhis olarak köyüne dönebilir.

Geçen süre zarfında o zamanlarda imkânların kısıtlı olması ayrıca isyan bölgesinde olması ve fiilen harekete katılması nedeniyle ailesiyle gerektiği gibi haberleşememiştir. Yalan yanlış bilgiler sonunda Mehmet Çavuş öldü diye haberlerin yayılması nedeniyle eşi başkası ile evlendirilir.

Bunun üzerine köyünde yaşamaya başlayan Mehmet Çavuş olayın kahramanı Fadime'yi tanır ve ona gönlünü kaptırır. Fadime ancak 16-17 yaşlarındadır. Mehmet Çavuş askere giderken 12 yaşlarında olan Fadime'yi böyle gelişmiş, serpilmiş ve güzelleşmiş görünce ona aşık olmuştur. İşini gücünü bırakarak Fadime'yi izlemeye başlamış ve onunla konuşmayı başarmış, sonunda Fadime de Mehmet Çavuş'a gönlünü kaptırmıştır. Gizli gizli buluşmalar başlamış ve sonunda evlenmeye karar vermişler. Mehmet Çavuş'un sülalesi çok geniştir ve hatırlı kişilere sahiptir. Bunlar devreye girerler ve kızı ailesinden isterler. Ancak Fadime'nin ailesi Mehmet Çavuş'un gençlik yıllarındaki haşarlıkları, başından evlilik geçmesi ve iki çocuğunun olduğu gerekçeleri ve bahaneleri ile bu istemi reddederler. Fadime Mehmet Çavuş'a kendisini kaçırmamasını teklif eder. Ancak Mehmet Çavuş iki ailenin büyük bir çatışmaya girebileceği ihtimali ile bu teklifi kabul etmez. Fadime'nin ailesi de bir kaçırmının olabileceği endişesi içinde Fadime'yi başka bir köyde bulunan Hasan adındaki Çoban'la evlendirirler.

Fadime ara sıra ailesinin yanına geldikçe Mehmet Çavuş onu köy meydanından geçerken veya suya giderken görür, Görür ama aşkını içine gömer.

Mehmet Çavuş'ta ailesinin baskısı ile yeni bir evlilik yapar. Bu evliliği aklından çıkaramadığı Fadime sebebiyle kısa sürer.

Bu arada Fadime'nin eşi sağda solda "Mehmet Çavuş'un isteyip te alamadığı kızı ben aldım" diye övünmesi, Fadime'nin parmağında evlilik altın yüzüğünü adeta gösterircesine köy ortalıklarında dolaşması, hatta nispet yaparcasına olan bu hareketler Mehmet Çavuş'un gururuna dokunur ve Fadime'yi kaçırmaya karar verir. Arkadaşlarından oluşturduğu bir grupla Fadime'nin yaşadığı Almalı Köyü'ne varırlar. Almalı Köyü birbirinden uzak birkaç mahalleden oluşmaktadır. Herkes tarlasında

Uğur TÜRKMEN

çalışmaktadır. Fadime'nin bulunduğu ev basılır. Evin azılı köpekleri saldırırlar ve bu gürültüleri duyan bağdaki ve bahçedekiler karşı saldırıya geçerler. Fadime kısa sürede bulunamaz. Sonunda köpeklerin korumaya çalıştıkları kapı kırılır ve Fadime orada bulunur. Fadime orada banyo yapmaktadır. Giydirmeye zaman yoktur. Hemen yerde sarılı halıya sarılarak omuza alınır ve giysileri de alınarak kaçırılır. Kaçma Emirdağ'ına doğru yapılır.

Bu eylem üzerine güvenlik güçleri bir taraftan Fadime'nin ailesi bir taraftan, Fadime'nin eşinin ailesi bir yandan dağ tepe kaçaklar aranmış ancak bulunamamışlardır. Nihayetinde Jandarma Komutanı Mehmet Çavuş'un aile büyükleri ile temasa geçerek "Fadime'nin evli olduğunu bu işin sonunun olmadığını, Mehmet Çavuş'un bir an önce kendi isteği ile teslim olursa daha az ceza alacağını canının korunacağını" söyler. Bunun üzerine Mehmet Çavuş'a haber salınır. O da şimdiki adı Değirmenözü köyünde (o zamanki adı Malakça) falan tarihte teslim olmayı kabul eder. Verilen tarihte Jandarma Komutanı başta olmak üzere bütün köylüler ve tarafların aileleri meydana toplanırlar. Ortalık çok gergindir. Mehmet Çavuş Fadime'nin kolundan tutarak meydana gelir ve Fadime'yi teslim eder.

Mehmet Çavuş yargılanır ve beş yıl ceza alır. Fadime yaşadığı bu olumsuz olaylardan dolayı herkes tarafından horlanır. Nihayetinde yaşadığı olumsuz ve topluma ters olaylar nedeniyle hayata kahreder, hastalanır ve olaydan sekiz ay sonra vefat eder.

Mehmet Çavuş'un sesi çok güzeldir. Fadime'yi unutamaz ve cezaevindeyken de bitmez aşkını yaşatmak için aşağıdaki türküyü yakar ve söyler.

Mehmet Çavuş cezaevinden çıktıktan sonra Kütahya merkezine yerleşmiş ve mazbut bir hayat sürmüş 1985 tarihinde vefat etmiştir.

Mehmet Çavuş'un yaktığı türkünün sözleri şöyledir.

Emirdağı birbirine ulanır
Altın yüzük parmağında dolanır
Burnun mu büyüdü gelin olalı
Ben seni kız iken seven oğlanım

Emirdağı geçmek ile yol olmaz
Altın yere düşmek ile pul olmaz
Fadimeyi bir gecelik sarmakla
Adı çıkar amma kendi dul olmaz

Uğur TÜRKMEN

Emirdağına da kara gidelim
Ayvadan usandık nara gidelim
Buranın güzeli gönül eylemez
Gönül eyleyecek yere gidelim Fadimem gidelim

Ekrem Altıntaş babası Mehmet Altıntaş'ın aile köklerinin Erzurum Horasan'a dayandığını, ailenin önce Eskişehir Mihalcık Çalçı Köyü'ne oradan da Kütahya Altıntaş Doğarlan Köyü'ne göç ettiklerini belirtir.

Dede Hüseyin'in (soyadı kanunu öncesi olduğu için sadece ismi belirtilmiştir) Azime, Hasibe, Mustafa, Muzaffer, Mehmet, Mıstan, Ahmet isimlerinde evlatları olur. Mehmet Çavuş'un (Altıntaş) ise ilk evliliğinden Hüseyin ve Bilal, ikinci evliliğinden ise M. Ekrem, Neriman ve Müzeyyen adlı evlatları doğar. Sülale, Doğarlan Köyü'nde Kârcılar lakabıyla tanınırlar.

Kütahya'ya bağlı ama Afyon sınırına yakın Doğarlan Köyü dağlık bir köydür. Alışverişlerini daha çok Afyon'dan yaparlar.

Mehmet Çavuş (Altıntaş)

Mehmet Çavuş'un babasının At çiftliği vardır ve tüccardır. 6 yaşında öksüz kalan, çoban yapılan Mehmet Çavuş'un hayatı hep zorluklarla geçer. Doğarlan köyündeki yaşantısından hapishaneye girinceye kadar geç sürede başından olaylar hiç eksik olmaz. Koni Mehmet olarak tanınır. Vuran, kıran biridir. Başkaları için bile kendi canını feda etmekten kaçınmaz. Cesur ve hep önde giden biri olarak bilinir. Hapis sonrası ise iyiliksever ve yardımsever biri olarak tanınır. Yaşantısı tamamen değişir ve dönüşür. Kütahya'da Yeşil Camii etrafındaki mahallede yaşar. Ramazan aylarında çileye yatar. Behti sokaktaki Konak ve türbenin yanında yaşarlar. Şimdi o ev yıkılmış ve yerine betonarme bir ev yapılmıştır. 1985 yılında vefat eder. Mezarı Kütahya'dadır.

Ekrem Altıntaş kendisi 42 yaşındayken vefat eden babasının; olayı her hatırladığında ve anlattığında büyük bir pişmanlık içinde olduğunu, ağladığını belirtti. Evli bir kadını kaçırmak, zorla alıkoymanın verdiği üzüntüyü kendilerinde hissettiğini belirtti. Babasının olaydan sonra yaklaşık 3,5 yıl cezaevinde kalması, cezaevinde iken Ahmet Asım hoca adlı biri ile tanışması, tövbe istiğfar etmesi ve kendisini tamamen dini ve muhafazakâr bir yaşantıya yönlendirmesi ise bu üzüntü ve pişmanlığın bir sonucudur. Halveti şeyhi Mehmet Dumlu, Kütahyalı ressam ve minyatür sanatçısı Ressam Ahmet (Yakupoglu) yakın arkadaşlarıdır. Mehmet Çavuş Yakupoğlu için oğlu Ekrem'e şunu söyler "Ahlak ve Fazilet dersin Ahmet Bey'i gör."

Uğur TÜRKMEN

Cezaevi yaşantısı o kadar etkili olur ki; evlerinin hemen yanı başında olan Yeşil Camii yanındaki cezaevine ziyarete gelen fakir fukarayı Mehmet Çavuş doyurur, yedirir, içirir.

Altıntaş'a göre, türkünün Afyon-Emirdağ türküsü olarak tanıtılması, hikâyesinin farklı anlatılması, sözlerinin tam olarak ifade edilememesine rağmen sessiz kalmaları, babasının ve kendisinin türkünden yıllarca bahsetmemesi, kamuoyuyla paylaşmamasının esas sebebi yaşadıkları bu üzüntü ve burukluktur. Altıntaş türküyü ilk kez Bedia Akartürk'ten dinlediğini belirtir. "Altın yüzük parmağında dolanır" dediğinde ağladığını söyler. Çünkü Fadime altın yüzüğünü göstere göstere ortalıkta dolanmaktadır.

Kütahyalı saz sanatçılarından da, Hisarlı'nda türküyü "Kütahya türküsü" olarak bilmemelerinin sebebi de budur.

Altıntaş'a göre babası saz (bağlama) çalmamakta, nefesli aletler; kaval türü çalgılar çalmakta ama sesinin güzelliği ile tanınmaktadır. *Emirdağ'ı Birbirine Ulalı* adlı türkünün babasının yaktığını, melodisinde ise *Meşeler Güvermiş Varsın Güversin* adlı türkünden esinlenmiş olabileceğini belirtir. Ekrem Altıntaş sohbetin burasında ilginç bir şey söyler "bizim üzerinde durduğumuz türkünün sözleri ve arkasındaki yaşanmışlıklardır."

Mehmet Çavuş'un müzik bilgisinin olmaması garip karşılanmakla birlikte Abacı, böyle durumların olduğunu vurgular. "Eskiden bir ezgiden etkilenen şairlerin kestirme bir çözümü vardı: O ezgiye yeni bir güfte yazıvermek. Özellikle halk müziğinde varyant türkülerin kökeni, bu tür işgüzarlıklara dayanır" (2013: 19-20).

Altıntaş; Fadime'nin kaçırıldığı köyde hala akrabaları olduğunu, köy sakinlerinin olaydan haberleri olması muhtemel olduğunu söyler. Ona göre, Elmalı-Almalı köyünü mutlaka görmek gerekir. Altıntaş'a göre Köylerin bir yakası Alevi bir yakası Sünni'dir. "Olay bölgesinde de bu yapının olması, kızın ailesinin Alevi, Mehmet Çavuş'un Sünni olmasının da yaşananlar da etkisi büyüktür. Kızın ailesi evliliğe onay vermemişlerdir. O tarihlerde her iki kesimde birbirinden kız alıp vermez ve ilişkilerini sınırlı tutarlardı."

Türkünün her iki sözü karşılaştırıldığında bazı farklılıklar tespit edilmektedir.

Uğur TÜRKMEN

Tablo 1. Türkünün TRT Repertuarı ve Altıntaş'tan Alınan Sözlerinin Karşılaştırılması

TRT Repertuarında	Altıntaş'tan Alınan Sözlerde
Ulahı	Ulanır
Dolalı	Dolanır
Başın mı büyüdü	Burnun mu büyüdü
Emirdağdan geçmeyinen	Emirdağı geçmek ile
Altın yere düşmeyinen	Altın yere düşmekle
Fadimemi sevmelere doyulmaz	Fadimeyi bir gecelik sarmakla
Al bohçanı tut yaylanın yolunu	Adı çıkar amma kendi dul olmaz
Emirdağlarına kara gidelim	Emirdağına da kara gidelim
Buranın kızları gönül eylemez	Buranın güzeli gönül eylemez

“Ulama: 1) Ekleme. Ezginin ezgiye eklenmesi. Daha çok zurnacıların yaptığı bir uygulamadır. Örneğin zurnacı bir halayın sonuna kendi doğaçlamasını ekleyebilir. Hem bu eklenti işlemine hem de eklenen parçaya ‘ulama’ adı verilir. 2) Türkülerin içinde bulunan bazı sözcüklerin birbirine hecelerle bağlanması. Ulamak: Türküleri peş peşe sıralamak” (Duygulu, 2014: 442).

Karadeniz’in belirlediğine göre *Emirdağı Birbirine Ulahı (Fadime Türküsü)* Silahçı Mustafa’nın kaynak kişiliğini yaptığı türküdeki sözlerde ise TRT repertuarına ek olarak şu dördlük yer alır(2010: 391).

Kıratımı bağladım ben demire
Yeşil gözler dönüvermiş kömüre
Fadime’yle bir gecelik yatmanın
Faydası var yedi sene ömüre

Musa Eroğlu türkü derleme işinin ve sürecinin kanayan bir yara olduğunu, doğru ve yanlış yönleriyle de olsa müdahale edildiğini belirtir (Çevik, 2013: 255).

Uğur TÜRKMEN

Bu müdahale türkülerdeki değişimlere yol açmaktadır. Bununla birlikte türküler üzerinde çalışmalar daha yoğun olarak devam etmelidir. Altıntaş; Türkü üzerinde çalışılması, anılarının canlandırılması ve bu şekilde çalışılmasını kendilerini mutlu ettiğini belirtir. Ona göre bu tür çalışmalar önemlidir. Çünkü "Barika-i hakikat müsaademe-i efkârdan çıkar." Namık Kemal bu sözünde "hakikat şimşegi fikirlerin çarpışmasından doğar" demektedir.

Ekrem Altıntaş; önemli ve tanınan bir devlet adamıdır. Sayısız bürokrat, bakan ve başbakanlarla çalışmış, çalıştığı dönemde hep takdir edilmiştir. Ülkenin ekonomisine yön veren birçok kararın veya projenin altında imzası vardır. Hayatı kolay olmamıştır. Doğruluğu sendeletmiş ama hiç yıkılmamıştır. Altıntaş'la yapılan sohbet sırasında gözlerindeki nem ve gönlündeki içtenlik hemen fark edilmektedir.

Altıntaş'ın son sözleri ise şöyle olmuştur.

"Biz gerçeğin bilinmesini istiyoruz. Tanınmak gibi bir derdimiz yok. Telif peşinde değiliz."

Yorum

"Kültür bilimin temel varsayımı, kültür varlığının insanı eğiterek yarattığı, görüşüdür" (Güvenç, 2007: 78).

Mehmet Çavuş yaşadıklarıyla eğitilmiş, bambaşka bir insan olmuştur, hayatında değişim ve dönüşümler olmuştur.

"Gözlemlerimiz doğru, algı ve vargılarımız (gözlemlerden çıkardığımız mantıklı sonuçlar) yanlış ve yanıltıcı olabilir" (Güvenç, 2007: 78).

Türküye birçok hikâye yakıştırılmıştır. Oysa bir türkü üzerinde konuşurken; sosyoloji, tarih, sosyal psikoloji, psikoloji, eğitim, kültürel değerler vb faktörleri dikkate almak gerekecektir. Özellikle psikolojik boyut; örneğin Mehmet Çavuş'un utancının ve ailenin bu utancı büyütmeme ve unutma çabasının psikolojik alt yapısının bilinmesi önemlidir. Önyargıları bir tarafa bırakmakta da fayda vardır.

"Biz ötekilere "öteki" adını verince, onlarda bizi "öteki" olarak görüyorlar. Böylece herkes, her birey "öteki" yani yabancı oluyor" (Güvenç, 2007: 78-79). "Ferdin içinde bulunduğu ve ona karşı tepki olarak birtakım inanç ve tutumlar meydana getirmiş olduğu gerçek dünyaların pek çoğu belli bir kültür örneğinin özelliklerini gösterir. Bu yüzden cemiyetler arasındaki kültür farklarının bu

Uğur TÜRKMEN

cemiyetteki fertler arasındaki mevcut inanç ve tutum farkları halinde yansıması beklenir (Krech, vd, 1999: 264).

Mehmet Çavuş öteki olarak görülmüştür. Sünniliği, efeliği, vurdulu kırdılı hali, yaşı vb birçok unsur onu köy içinde ötekileştirmiştir. Hapishanede yaşadıkları ve hayatındaki köklü değişim ve dönüşümlerde "öteki" olarak bilinmiştir. İçinde yaşadığı toplumun farklı kültür özellikleri birey olarak onu da etkilemiştir. Türkülerin arkasında yatan "ötekileşmeleri" de dikkate almakta fayda vardır.

"Kültürü taşıyan toplum çevresi (sosyo), insan yavrusunun canlı bedenini (biyo) etkiliyor, davranışlarının programı olan kişiliğini (ruhu/psiko) oluşturuyor" (Güvenç, 2007: 17).

"Sosyologlar, eğitimciler ve daha birçokları fertteki birtakım inanç ve tutumların doğuşunu izah için bu gerçek çevrenin bir tek yönüne, yani kültürel tesirlere büyük önem verirler" (Krech, vd, 1999: 262).

Köyde, hapishanede, Kütahya'da sosyal çevresi, Mehmet Çavuş'un psikolojisi/ruhi halini doğrudan etkilemiştir.

"Gerekçesi ve amacını anlayamadığım, açıklayamadığım içinde anlamsız bulduğumuz pek çok kural ve yasağın gerisinde, gizli saklı amaçlar bulunabilir. İşte bu gerekçeyle, halkbilimci Summer "Töreler her şeyi doğru kılar" demiştir. Biz Türklerde aynı sözü değişik biçimde kullanırsınız "Ne buyurmuş atalarımız?" Belki bilmeyiz ama her törenin ve sözün sağlam bir dayanağı vardır, ya da olmalıdır. Yasa ve yasakların ruhuna böyle bakmak gerekir" (Güvenç, 2007: 111).

"Belli bir inanç ve tutuma sahip bir insan, zıt verilerin ortaya çıkmasından bazen fiziki şekilde, yani maddeten kendini kaçırır, bunlardan uzak durur. Çekinmede muvakkat olabilirse, tabiatıyla bu zıt şeyleri de idrak etmeyecek ve onun inanç ve tutumları hücumdan korunmuş, güvenli bir halde kalacaktır" (Krech, vd, 1999: 285).

Mehmet Çavuş'un köyündeki yasa ve yasaklardan, törelerden etkilenmiş, psikolojik çöküntü, kabullenme, kaçınma, değişim ve dönüşümler yaşamıştır. Türkü örneğinden yola çıkarak türkülerini etkileyen yasa ve yasaklarda dikkate alınmalıdır.

Tartışma ve Öneriler

Ülke topraklarında; sayısız derleme, araştırma ve inceleme çalışmaları yapılmıştır. Evliya Çelebi'nin gezip gördüğü yerlerde halk müziğine yönelik bilgiler vermesi, Ali Ufki'nin, Macar folklorcu Ignas

Uğur TÜRKMEN

Kunos'un, Kütahyalı Gomidas'ın, Mehmet Fuat Köprülü'nün, Ziya Gökalp, Rıza Tevfik'in çalışmaları akla gelen çalışmalardır.

Özellikle Cumhuriyet kültür politikalarının da verdiği bir güçle yapılan derleme çalışmaları ise daha kurumsal ve niteliklidir. 1924 yılında Darülelhan'la başlayan hareketlilik, 1925 yılındaki ilk resmi derleme gezisiyle hız kazanmış ve bugüne dek sürmüştür. Halkevleri, konservatuvarlar, 'TRT' vb birçok kurumda bu süreçte etkin rol oynamıştır. Muzaffer Sarısözen, Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı başta olmak üzere birçok değerli kişi yıllarını bu amaç uğruna feda etmişlerdir. Devlet bakanlıklar, müdürlükler kurmuş ve sivil toplum kuruluşları kültürün yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması çalışmalarına destek olmuşlardır. İmkânlar dâhilindeki çalışmalarda atılan her adım, harcanan her emek kutsaldır ve önemlidir. Ulusal kültürümüzün oluşturulmasında önemli yapı taşlarından olmuşlardır.

Ali Osman Öztürk Almanların tek bir türkü üzerinde doktora tezi yaptırdıklarından bahseder (1992: 26). 'Tüm bu takdire şayan gerçeklikler yanında araştırmamızın en başında da belirtildiği üzere bazı yanlışlıklar ve eksikleri de dile getirmek gerekmektedir.

Bugün TRT repertuarında yer alan türkülerin baştan sona gözden geçirilmesi zor olabilir. Birçok problem vardır. Küçük ve emin adımlarla yapılacak nitelikli çalışmalar geleneğin doğru yaşatılmasında ve aktarılmasında etkili olacaktır.

1975 yılından bugüne Türk müziği eğitimi veren konservatuvarlar vardır. Bahane kalmamıştır. Konservatuvar 'koruma evi' demektir. Ama günümüzdeki Türk müziği eğitimi veren konservatuvarların bu misyonu yeterince yerine getirdikleri söylenemez. Araştırma, inceleme, yeniden değerlendirme süreçlerinde son derece yetersiz kalmaktadırlar. Geleneği körü körüne tekrar etmektedirler. Geleneğin doğru yaşatıldığı ve aktarıldığı da şüphelidir. Her biri hız canavarına dönüştürme amacındaki çalgı eğitimi, günümüz popüler kültürünün etkisindeki söyleme biçimleri titiz bir süreçten geçirilmeli, hizmet içi seminerler, atölye çalışmaları vb birçok bilimsel ve sanatsal çalışma ile 'türkü atlasları' yayınlanmalıdır.

Konservatuvarlar işbirliği yapmalıdır. Bölge konservatuvarları birlik kurmalı ve 'çevreden evrene ilkesi' temelinde araştırma ve inceleme çalışmalarını birlikte yürütmelidirler.

Derleme işine gönül veren hemen her birey ve kurum ortak arşiv oluşturma işinde projeler üretmelidirler.

Uğur TÜRKMEN

Konservatuvarlar başta olmak üzere ilgili kurum ve kuruluşlar, dernek ve vakıflar projeler üretmeli ve yeni çalışmalar, ürünler ortaya konmalıdır.

Bestecisi bilinen ürünler tespit edilmeli ve aldatmacadan vazgeçilmelidir.

Emirdağlı Birbirine Ulah türküsü örneğinde olduğu gibi birçok türküde, söz, çalış, yorum farklılıkları, karmaşası vardır. Bunlar düzeltilmelidir.

Emirdağlı Birbirine Ulah türküsünün sahibi (üreteni-yakıcısı) bellidir. Halk tarafından benimsenmiştir.

Türkünün hikâyesi ve sözleri TRT repertuarına yeniden girmeli ve doğru bilgiler paylaşılmalıdır.

Aileler, kişiler, yerleşim yerleri vb hemen her konunun doğrusu anlatılmalı ve yaygınlaşmalıdır.

Referanslar

Abacı, Tahir. (2013). *Türkü ve Algı-Türkü Kültüründeki Değişim Süreci*. Ankara: Ürün Yayınları.

Ali Ercan'la Telefonda söyleşi. 24 Ocak 2016, saat 14:00.

Balkılıç, Özgür. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.

Bursalıoğlu, Nazım. (1993). *Afyonkarahisar Türküleri*. Antakya-Hatay: Kültür Ofset Basımevi.

Büyükyıldız, Hakkı Zeki. (2015). *Türk Halk Müziği-Ulusal Türk Müziği*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.

Çevik, Mehmet. (2013). *Anonim Bir Türkü: Musa Eroğlu*. Ankara: Ürün Yayınları.

Dökmetaş, Kubilay. (2016). "Türkülerde Doğru Bildiğimiz Yanlışlar, Bir Dünya Müzik" *TRT Ankara Aylık Müzik Dergisi*, Sayı 9, Nisan 2016.

Duygulu, Melih. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ekici, Metin. (2013). *Halk Bilgisi (Folklor)*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Eroğlu, Türker. (1992). "TRT ve Türk Halk Müziği Derlemeleri", *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, Derleyen: Salih Turhan, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Günay, Edip. (2011). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Güvenç, Bozkurt. (2007). *Kültür a b c 'si*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uğur TÜRKMEN

İstanbulu, Serenat. (2014). "Niğde Halk Müziğinde Ali Ercan ve Müziğe Katkıları" *TURAN-SAM/Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi*, Kış, Cilt: 6, Sayı: 21.

Karadeniz, Bekir. (2010). *Deli Gönül-Türküler*, İstanbul:Karamavi Yayınları.

Karadeniz, Bekir. (2010). *Ela Gözüm-Türküler*, İstanbul: Karamavi Yayınları.

Krech, David. Crutchfield, Richard. C. (1999). *Sosyal Psikoloji*, Çev: Erol Güngör, İstanbul: Ötüken Yayıncılık.

Mehmet Ekrem Altıntaş'la görüşme. 05 Şubat 2016-Antalya

Öztürk, Ali Osman. (1992). "Dil Yönüyle Türk ve Alman Türküleri Üzerine Bir Araştırma" *Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 1.

Sümer Ezgü ile Her Sabah - Emirdağ'ı Birbirine Ulalı - <www.emirdag.gen.tr>. (15.01.2016)

TRT (2006). *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

Türkmen, Uğur. (1996). *Niğde Türküleri*. Niğde: Elma Ofset Matbaacılık.

Türkmen, Uğur. (2013). *Hisarlı Ailesi*. Kütahya:Kütahya Belediyesi Yayınları.

Uğur TÜRKMEN

Ekler



Fotoğraf 1. 05 Şubat 2016-Antalya / Uğur Türkmen-Mehmet Ekrem Altıntaş



Fotoğraf 2. Doğarslan Köyü Şenliklerinden Bir Görüntü

Uğur TÜRKMEN



Fotoğraf 3. Doğarslan Köyü

Serap Yolcu YAVUZ

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE 'YENİ YURTTAŞ' KİMLİĞİNİN İNŞASINDA MÜZİĞİN YERİ

Serap Yolcu YAVUZ¹
serapyolcu1@yahoo.com

Abstract

The Place of Music in the Construction of 'New Citizen' Identity in the Early Republican Era

Every radical change process imply an intervention to cultural institutions as well as social and political institutions. From the end of 19th century to early chaotic years of 20th century which is the course of nation states were built, cultural and artistic institutions, and their interpretation manner by the state, also entered to the field of direct political intervention. This can be seen in Germany, Italy, Russia and even in Iran. Also in Turkey, it is known that interventions in this field had intensified as a result of the search for a national cultural construction in the first years of Republic.

Culture and art are the most obvious means of indoctrination of identity of socio-political changes among the masses. If new trends, new value judgments, new patterns of behaviour or even a new sense of aesthetics are to be developed in a society, the best cutoff of this is to change the field of fine arts. In the Early Republican era, while a 'new' nation was constructed in the sense of modern nation-state, youth has been subjectified and it is desired to educate the young people in accordance with the national imagination of the young republic especially in the field of fine arts. Young people has been seen so importantly, because in the process of construction of 'new' nation-state's citizenship, it was easy to shape the new generation which has not met with the 'old' values. Therefore, young people who have not experienced the Ottoman Empire period would easily internalize the values of citizenship status which Republic attach importance and even easily spread these values with the power of dynamism. In this elaborate effort, a special importance was given to young people's music education. Because music is closely related to some values which are referenced as 'national' in the process of construction of nation. The political elites of the early Republican era had the belief that once the 'national' musical consciousness which was built parallel to Westernization was internalized by the young people, then the new built-in values could spread. Accordingly, waking up the curiosity of 'music' in the youth was firstly necessary.

In this paper, the 'national music' arguments determined by political elites during the Early Republican Period will be examined. From this perspective, it will be assessed that how the border of 'national music' was drawn and how it was possible for young people to move within these boundaries on the basis of periodical publications of Early Republican era which subjected the youth.

Keywords: Youth, Nation-Building, Subject, Rulership, Music

¹ Yrd. Doç. Dr., Trakya Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü

Serap Yolcu YAVUZ

Giriş

Müzik, toplumsal değişimlerin etkilerinin en sarsıcı biçimde görüldüğü alanlardan biridir. Bu nedenle Antik Yunan'dan günümüze değin filozofların, siyasal rejimler ve müzik arasındaki ilişkiyi konu edildiği gözlemlenir. 19. yüzyılda Osmanlı modernleşmesi sosyo-kültürel kurumlar içinde yeni yönelimler, davranış kalıpları ve estetik anlayışı oluştururken müzik hayatında da yenilikler meydana getirmiştir. İlk anda devletin resmî müziğinin değişimi, Batılı orkestralar, İmparatorluk seremonilerinde kullanılan marş ve besteler zaman içinde yüksek seçkinler arasında Batı müziğinin yer bulmasına neden olmuştur. Bu dönemde Tanzimat döneminin önemli isimlerinden Ahmet Mithat Efendi, Batı müziğinden anlamayı, operadan haberdar olmayı görgü ile ilişkilendirirken yeni dönemin yönelimlerine tercümanlık etmektedir. Bununla birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, seçkinler arasında yer edinen Batı müziğini kitleye yayma gibi bir resmî girişim yoktur. Oysa Erken Cumhuriyet döneminde, çok sesli Batı müziği modernleşmenin ve tahayyül edilen yeni toplumun bir göstergesi olarak değerlendirilmiş ve resmî olarak desteklenmiştir (Turan, 2004: 87-104; Aracı, 2014; Deringil, 1991).

Erken Cumhuriyet Dönemi 'millî müzik' arayışının temelinde ise milliyetçilik ideolojisi yatmaktadır. Çünkü müzik, milliyetçilik ideolojisinin hem şekillenmesi hem de aktarılması açısından rahatlıkla kullanılabilir bir araçtır. Cumhuriyet ilkeleri doğrultusunda tanımlanan 'millî müziği' aktarmada özneleştirilen unsur ise gençliktir. Çünkü geçmiş Osmanlı deneyimini yaşamayan gençlik, dinamizmin verdiği güçle 'millî müzik' üretme ve yaymaya en uygun toplumsal unsurdur. Nitekim 1934 yılında Atatürk, bu duruma dikkat çekmiş ve gençlerin dinleyebileceği yeni bir müzik üretiminin önemine değinmiştir (Komsuoğlu & Turan, 2005: 19-30). Ancak öncelikle kafa karışıklığına yer bırakmayacak şekilde 'millî müzik' tanımı yapılarak gençlikten beklentiler ortaya konulmalıdır.

Millî Müziğin Sınırları

Erken Cumhuriyet Dönemi, müzik politikaları açısından incelendiğinde 1924-1934 ve 1934-1942 yılları arasında bölündüğü görülmektedir. İlk dönem, müzik eğitime ve 'ulusal opera' bestelemeye yönelik çabalar dikkat çekerken, ikinci dönemde kurumsallaşmaya daha fazla önem verildiği görülmektedir (Balkılıç, 2009: 62). Diğer taraftan millî müzik tanımı, Erken Cumhuriyet yıllarının en tartışmalı konularından birisidir. Tartışmanın eksenini, tıpkı Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yaşanan Batıcılık müzakereleri gibi Batıdan ne kadar faydalanılacağı oluşturmaktadır. Bir görüşe göre Batı müziğinin toptan alınması gerekiyken, karşıt görüş Türk müzik geleneğinin sürdürülmesini istemektedir. Bu doğrultuda 1927 yılında ilk defa radyo yayını başladığında ne kadar süreyle alaturka ve alafranga müzik yayını yapılacağı ciddi tartışmalara yol açmıştır. Bu tartışmaların

Serap Yolcu YAVUZ

rehaveti 1930'lu yıllarda da devam etmiştir.² Yine 1927 yılında müzikte çağdaşlaşma ya da dönemin ifadesiyle 'muasır medeniyetler seviyesine çıkma' gerekçesiyle hem devlet hem de özel okullarda tek sesli müzik eğitimi yasaklanmıştır (Balkılıç, 2009: 80). Uzun müzakereler sonucunda, Türk müziğinin Batı tekniğiyle düzenlenmesi yahut 'ıslah edilmesi' fikri, millî müziğin sınırlarını belirlemiştir. Bu durumda Türk müziğini evrensel müzik kurallarına uygun biçimde uyarlamak gerekmektedir. Ulusal müziğin nasıl olması gerektiğine dair tartışmalara son noktayı ise Atatürk, 1934 yılı TBMM açılış konuşmasında koymuştur.

"Bu gün dinletilmeye çalışılan musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz... Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel musiki içinde yerini alabilir." (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri – Cilt 1, 1989: 396).

1934 yılında İran Şahı'nın Türkiye'yi ziyareti, millî müzik tanımında önemli bir kırılmaya denk düşmektedir. Çünkü bu ziyaret vesilesiyle hazırlanan Özsoy Operası, tam da yeni cumhuriyetin gençlere öğütlediği 'millî müzik' örneklerindendir. Türk ve İran tarihinin mitolojik köklerine vurgu yapan Özsoy Operası'nın librettosu (Saygun, 1980: 41-42) bizzat Atatürk tarafından hazırlanmış, Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenmiş ve dönemin genç opera sanatçılarınca sergilenmiştir (Turan & Komsuoğlu, 2007: 5-30). Eserde kullanılan 'Garp tekniği', millî Türk musikisi yaratmanın temel koşullarındandır. Cumhuriyet'in ilk on yılında gençler, "garp tekniğiyle millî ve ruhu mezceden eserlerle modern Türk san'atının temel direklerini atmıştır." (Reşid, 1933: 124). Halil Bedi'nin 1936 yılında yazdığı makalesinde belirttiği üzere Türk 'sanat zevki ve telakkisi' Avrupa ile benzeşmemektedir. Bu nedenle opera gibi yüksek sanat değerleri, kaynağını Türk hayatından alacak biçimde bestelenmelidir. Bunlar başlangıçta çok başarılı olmasa da önemli olan 'millî'liğidir. Milliyetçilik çağında, halkın anlayıp kendini tanımlayabileceği inkılâp eserlerine ihtiyaç vardır (Bedi, 1934: 203-204; Kösemihal, 1936: 299-300).

Ancak, Özsoy Operası ardından Bay Önder ve Taşbebek operalarının özellikle müzik eğitimi eksikliği açısından aldığı eleştiriler neticesinde, ulusal müzik için henüz erken olduğu, daha fazla kurumsallaşma ve eğitim süreci gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda müzik reformu için yeni bir komisyon kurularak halk müziği üzerine çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Müzik reformunun Batılılaşmaya paralel ilerleyebilmesi için yabancı müzisyenler davet edilmiştir (Balkılıç, 2009: 68).

² Örneğin Milletvekili Ahmet Talat Onay, Çankırı'da çıkan haftalık Duygu Gazetesi'nin 279 ve 280. sayılarında (25 Nisan - 2 Mart 1936) Genel Müdür Vedat Nedim Tör'e hitaben, radyolarda Türk müziğinin çalınmamasının olumsuz etkileri ve sonuçları üzerine çarpıcı bir yazı kaleme almıştır.

Serap Yolcu YAVUZ

1930'lu yıllarda Alman Paul Hindermith ve Macar besteci Béla Bartok'un Türkiye'ye daveti bu türden müzik reformu çabaları arasında yer almaktadır. Bartok, Türkiye'deki seyahatleri esnasında dinlediği ezgilerle Macar halk müziği arasında önemli paralellikler kurmuştur. Bu nedenle Bartok'un halk müziği ve folklor üzerine yaptığı çalışmalar oldukça verimli geçmiştir (Saygun & Bartók,1976).

1934-1936 arası, Türk müziğinin radyoda yasaklı yıllarıdır. Bu dönem radyolarda sadece Batı tekniği ile bestelenmiş Türkçe şarkılar kendine yer bulmuştur. Halk müziği ise ancak 1936'da yine Atatürk'ün talimatıyla çalınmaya başlanmıştır (Erdemir, 2013: 2-3). Türk müziğinin tekrar radyolara dönmesinin en önemli nedeni, Batılı müziğe kendini yabancı hisseden halkın Arap radyolarına yönelmesidir. Bu dönemde halk, pasif direniş denilebilecek biçimde sözlerini anladığı ama melodisine uzak olduğu Türk müziğini bırakıp, sözlerini anlamasa da müziğini kendine yakın bulduğu Arap radyolarını dinlemeye başlamıştır (Işıktaş, 2016: 282-285). Böylelikle müzik alanında tümüyle Batı tekniğinin kullanılarak reforma gidilmesinin yanlış olduğunun yanında, halktan kopuk bir müziğin benimsenmeyeceği anlaşılmıştır. Ancak Türk müziğinin yasaklanarak Osmanlı İmparatorluğu ile arasına mesafe konulmak istenmesi, genç cumhuriyetin yeni ulus tahayyülüyle bütünüyle özdeşleşmektedir. Zaten Batılılaşmayla uyumlu müzik reformunun bir sebebi Batılılaşma ideali ise bir diğer, belki de en önemli sebebi, yeni ulus tahayyülünde geçmişin etkisinden kurtularak Batılı anlamda 'modern' bir toplum yaratma arzusudur.

Ancak Batı müziğinin ve Batılı teknikle bestelenen halk müziğinin halk tarafından dinlenmemesi nedeniyle zamanla radyolarda alafanga müzik yerini alaturka müziğe bırakmıştır. Bunun güzel bir örneği Yunus Emre Oratoryosu'dur. Bu dönem Yunus Emre Oratoryosu gibi kimi eserler geleneksel Türk müziği yanında çeşitli halk melodileri kullanılarak bestelenmiştir. 1940'lı yıllara gelindiğinde, radyolarda müzik yayınlarının içeriği meclis tartışmalarına kadar uzanmıştır (Balkılıç, 2009: 79-81).³ Sonuçta aşamalı olarak alaturka ve alafanga müzik yoğunluğu tersine olacak biçimde değişmiştir.

Alaturka-alafanga arasındaki gerilimi sonlandırma çabaları bu dönemin müzik politikalarını belirlemektedir. Bu doğrultuda siyasal elitler, gençlerin Anadolu'yu gezerek halk ezgilerini derlemesini ve halk tarafından benimsenecek forma kavuşturmalarını istemiştir (Ataman, 1936: 139). Gençler tarafından toplanan halk ezgilerinin Batılı teknikle bestelenmesinin, halk tarafından kabul göreceği düşünülmektedir. Bu düşünceyle paralel biçimde Halkevlerinin de bir takım çalışmaları mevcuttur. Yukarıda da belirtildiği üzere Béla Bartok gibi sanatçıların katkısıyla halk ezgilerini derleme çabalarında Halkevleri öncü rol üstlenmiştir. Halkevleri tarafından yürütülen folklor çalışmalarıyla,

³ Örneğin, Cemil Sait Barlas 1945 yılı bütçe görüşmelerinde "halkın radyo programlarından hiçbirşey anlamadığını ve radyolarda artık pehlivan türküleri, davul-zurna çalınmasını istediğini" söylemiştir.

Serap Yolcu YAVUZ

'halk dilinde yaşayan zengin bilgileri derlenerek', etnografik değeri olan eserler kayıt altına alınmıştır (Arık, 1947: 112-113). Ankara Halkevi tarafından davet edilen Bartók'a çalışmalarında Ahmet Adnan Saygun eşlik etmiştir. (Saygun, Bartók, 1976). Ayrıca resmî ideolojinin aktarım aracı olarak kullanılan Halkevleri, müzik konusunda 'genç münevverleri' aydınlatmaktadır. Halkevlerinin de katkısıyla müzik reformu çabaları topyekûn bir kültür reformuna evrilmiştir. Ancak başta müzik olmak üzere bu kültür reformunda en büyük görev yine gençlere düşmektedir.

'Yeni Yurttaş' Kimliğinin Musiki Eğiliminin İnşasında Gençliğin Önemi

Erken Cumhuriyet Döneminde gençlik, bir taraftan geçmiş değerlerle tanışmadığından dolayı bütünüyle kendini yeni ilkelere adayabilecek bir müttefık, diğer taraftan bu değerleri taşıyabilecek yetenekte dinamik bir güç olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle siyasal elitlerce; eğitim aracılığıyla 'sadık vatandaşlar' haline gelen gençliğin, 'kurtarıcı, kurucu ve taşıyıcı' misyon çerçevesinde özneleştirildiği görülmektedir. Ancak eğitim aracılığıyla özneleştirme tanımından anlaşılacağı üzere, 'münevver gençlik' tanımı içine sadece eğitim görmüş, kentli gençlik girmektedir.

Gençliğin, müzikte dâhil olmak üzere kültürel alanda özneleştirilmesinde kırılma noktası ise Cumhuriyet'in onuncu yılıdır. 1933 yılında öncelikle bir durum analizi yapılarak, devrimlerde hangi noktaya geldiği değerlendirilmiştir. Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamaları, istenen hedefe ulaşıp ulaşılmadığı bakımından yapılan ilk değerlendirmeleri içermektedir.⁴ 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilanı, Türkiye'de sadece bir rejim değişikliği gerçekleştirilmemiştir. Daha ziyade Osmanlı İmparatorluğu'ndan en azından onun kültürel mirasından bir kopuş amaçlanmıştır. Bu yüzden rejim değişikliği sonrası yaşanan devrimler süreci, istenen değişikliğin ilkeleri açısından değerlendirilmelidir. Cumhuriyetin onuncu yıl kutlamaları için hazırlanan Onuncu Yıl Marşı'nda⁵ kullanılan 'On Yılda Onbeş Milyon Genç Yarattık Her Yaştan' söylemi de buna işaret etmektedir ("Bayramımız ve Avrupa", 1933; Doğaner, 2007: 137-138).

⁴ Bu doğrultuda *Çığır*, *Ülkü* ve *Varlık* dergileri Ekim sayılarını, *Cumhuriyet* gazetesi 29 Ekim gününün tamamını -ki bugüne özel olarak 64 sayfa çıkmıştır-, ve 30 Ekim gününün önemli kısmını Cumhuriyet'in ilk on yılında yapılanların değerlendirilmesine ayırmıştır. Yurt dışındaysa; *The Times* "Gazinin Önünde Hürmetle Eğilmek Lazımdır", *Daily Telegraph* "Şayanı Dikkat On Senenin Mucizeleri" ve "Mustafa Kemal'in Dehasıyla Yeniden Bir Doğuş", *Krasnaia Svesda* "Türk Milleti Zincire Vurulamaz" başlıklarıyla kutlamalar haberleştirilirken, *The Economist*, *Le Journal*, *Katimerini* ve *Atinaika Nea* gazeteleri, Türkiye'de on yılda yapılanları öven makalelere yer vermiştir. Ayrıca Bulgaristan, Romanya ve Macaristan basınında da onuncu yıl kutlamalarına karşı yoğun bir ilgi gösterilerek yaşanan gelişmeleri övücü makaleler yazılmıştır.

⁵ Milli marşlar ortak kimlik yaratmada kullanılan etkili bir araçtır. Milliyetçilik teorisyenlerinden Benedict Anderson'ın da belirttiği üzere, ulusların "tasavvur edilebilir" hale gelmesinde matbaa kapitalizmi etkilidir. Bu doğrultuda milli marşlar dilsel ulusalcılığın (linguistic nationalism) bir parçasıdır. Milli marşlar aracılığıyla ulus inşası 20. yüzyılın başında İtalya, Rusya ve Almanya'da kullanılmaktadır. Örneğin İtalyan milli marşının sözleri "İtalya'nın kardeşleri, İtalya uyandı; Scipio'nun miğferini taktı başına. Haydi birleşelim! Ölmeye hazırız, İtalya için (İtalya bizi çağırdığı müddetçe). Haydi, birleşelim tek bayrak, bir rüya altında, eriyelim hep beraber. Zamanı çoktan geldi." veya bir ulusun doğuşunu anlatan Fransız milli marşının sözleri buna işaret etmektedir.

Serap Yolcu YAVUZ

Bu dönemde yapılan değerlendirmeler neticesinde, nüfus politikası sayesinde sadece sayısal bir gelişme yaşandığı gözlenmiş, işlevsel bir gelişme yaşanmadığı ortaya çıkmıştır. Başka bir ifadeyle 'her yaştan onbeş milyon genç' hedefi, istatistiki anlamda Foucault'cu ifadeyle⁶ normallik sınırlarına yaklaşırken, gençlerin niteliksel değerleri belirlenen kriterlerden oldukça uzaktır (Anderson, 1991; İmaç, Yaman, 2015: 17-34). Bu anlamda gençler, hala inkılâp değerlerini içselleştirememiş, veya dönemin jargonuyla; 'kahvehanelerde vakit geçiren, alkol gibi hoddin alışkanlıklara tutulmuş, bedenine gereken özeni göstermeyen, cemiyet için kendini fedaya hazır hale gelmemiştir.' Dolayısıyla siyasal elitler, gençleri standart kriterlere uydurmak için Halkevleriyle başlayan bir dizi önlem almıştır. Bunlardan bir tanesi de yukarıda bahsedilen politik özne işlevi gören 'kentli ve münevver' gençlerin 'modern müzik' ilkelerini topluma yaymasıdır. Erken Cumhuriyet Dönemi okuma yazma oranının düşüklüğü göz önüne alınırsa, müzik aracılığıyla devrimlerin ilkelerinin yaygınlaştırılmasının önemi ortaya çıkmaktadır. Özsoy Operası librettosundan da anlaşıldığı üzere şarkı sözleri, siyasal bilinç yaratmanın önemli bir unsurudur. Bu nedenle müzik alanında değişiklik çabalarının, ötekilerine üstünlüğü göz ardı edilmemelidir. İlk yapılması gereken ise iletici rolündeki gençlerde müziğe ilgi oluşturmaktır.

Gençlerde, genelde güzel sanatlara özelde ise müziğe ilginin oluşturulmasıyla, göreceği ya da duyacağı 'yüksek eserleri' anlamak için kendini, tarih, edebiyat hatta felsefe alanında geliştirme ihtiyacı duyacağına inanılmaktadır (Çorlu, 1935a: 37). Dolayısıyla inkılâba uygun genç nesil yetiştirilirken, üretilmesi gereken değerlerden birisi olarak görülen müzik, Batılılaşma hedefine uygun olarak yeniden tasarlanmalıdır. Ancak bu müziği üretmesi beklenenler de gençlerdir. Genç nesil, eskilerin sevdiği, alışık olduğu alaturka ve halk müziği dışında, günün koşullarına uygun, operet, caz gibi Batı müziği dinlemeli ve üretmelidir. Çünkü alaturka ve halk müziği hem gayri ilmi hem de Batı müziğinin öğrenilmesinde önemli engeller olarak görülmektedir (Çorlu, 1935b: 27-28; Kösemihal, 1935a: 342). Bu yüzden 'eski zihniyeti' temsil eden müziklerden uzaklaşılmalıdır. Alaturka müzik radyodan kalkarsa yerine ne konulacağını düşünmek ise anlamsızdır. Batılı tarzda müzik eğitimi almış gençlerden oluşan modern dört sesli koro, alaturka müziğin; 'oda musikisi' de fasılın yerini alma gücüne sahiptir (Kösemihal, 1945: 558). Zamanla insanların kulağından 'ney'in, ud'un veya kemençenin' sesleri atılıp yerine 'istenilen sesler doldurulmalı'dır. İstenen sesler ise Bach, Mozart ve Beethoven gibi Batılı müzisyenlerin çok sesli eserleridir (Akay, 1945: 614-615). Bu doğrultuda radyo, kullanılması gereken en önemli araçtır. Radyo ile halk, Batı müziğine alıştırılmalıdır (Nayır, 1946: 170). Ancak Batı müziği, başlayan 'Ön Asya Rönesansı' için sadece bir basamaktır. Asıl amaç, Batı

⁶ Foucault'cu bakış açısıyla iktidar standartlaşma kriterlerini belirlerken istatistiği normallik ölçütlerini ortaya koymak için kullanılmaktadır. Böylece belirlenen hedeflerin ortalamasının ne olduğu anlaşılıp, aşırılıklar törpülenebilecektir. Sayısal anlamda artışın başarı kabul edilmesi de bu anlamda değerlendirilmelidir.

Serap Yolcu YAVUZ

teknîği kullanılarak özgün yapıtlar üretmektir. Şimdiye kadar özgün sanat üretilmemesinin sebebi Batıdan yeterince istifade edilmemesidir. Batının klasikleşmiş orijinal sanat eserlerinin evrensel değer taşımalarının sebebi, kullandıkları tekniktir. Bu tekniğe göre sanatçı öncelikle kendi folklorunu iyi tanımalıdır. Böylelikle hem Batıyı hem de ulusunun değerlerini iyi tanıyan gençler, Batının klasik eserleri değerinde orijinal sanat eserleri üretebilecektir. Ancak gençler, müzik konusunda ulusallıklarını koruyarak evrensel olmaları gerektiğini unutmamalıdır ("Bir kıymet kendini vadediyor", 1934: 40-42; Şapolyo, 1935b: 9-10; Bedi, 1938: 689-690; Varlık, 1940: 568).

"Alaturka musiki dündür, halde de yaşıyor. Garp musikisi halde yaşıyor ve yarındır. Yarının nesli, artık piyasa ağzı zımbırtılarına kulağını kapamıştır. Radyo dinlemek bahsinde hemen her evde gençlerle yaşlılar arasındaki geçimsizliğe olsun dikkat etmek, hakikatin nerede olduğunu görmek için kâfidir... Türkün öz sesi olan Anadolu ezgileri ve türkülerini ancak garbın metodlarıyla yetişmiş gençlerin elinde sanat merhalesine yükselecek ve bütün dünyaya tanıtılacaktır." (Nabi, 1941: 417).

Zamanla Batı medeniyet ve kültürüyle yetişmiş, Batının tekniğine vâkıf gençlik, ulusal melodilerden orijinal Türk operası bile üretebilecektir (Şapolyo, 1935a: 6). Batı tekniğiyle halk melodilerinin birbirleriyle uyumlu biçimde karıştırılması zaten 'millî müzik' tanımına denk düşmektedir. Türk milliyetçiliğinin önde gelen isimlerinden Ziya Gökalp'e göre de, Osmanlı geleneksel müziği millî müzik değildir (Turan & Işıktaş, 2016: 1079-1081). Asıl millî kültürü yansıtan müzik, halk müziğidir. Ancak, millîlik unsurunu taşıyabilmesi için Batı tekniğiyle 'armonize' edilmelidir:

"... millî musikimiz, memleketimizdeki halk musikisi ile Garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musikisi usulünce armonize edersek hem millî, hem de Avrupai musikiye malik oluruz... İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musıklarımıza aittir." (Gökalp, 2014: 97-98).

Batı tekniğiyle üretilen eserler başlangıçta belki eklektik bir görüntüye yol açacaktır. Ancak zaman içerisinde halk melodilerine dayanan yeni bir müzik diline ulaşılması, kaçınılmaz görülmektedir (Vaprik, 1935: 4). Bunun için öncelikle genç müzik bilginleri Anadolu'daki türkü derleme işlerini üstlenmeli, notasız halk türkülerini literatüre kazandırmalıdır (Ataman, 1936, 139). Cumhuriyet'le birlikte yeni Türk müziği için Atatürk'ün açtığı yolda, bütün gençlikle bir olup 'millî müzik' eserleri üretilmelidir (Kösemihal, 1938a: 235-238). Kompozitörlük ile Türk müzik zevkinin farklı ülkelere ulaşması hedeflenmektedir. Yani bir anlamda müzik üzerinden propagandanın altı çizilmektedir.

Serap Yolcu YAVUZ

Buna örnek olarak da 17. ve 18. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun 'müzikte İtalyanlaşması' ile Fransız müzik zevkinin Belçika üzerindeki etkisi gösterilmektedir (Kösemihaloğlu, 1937: 78).

Genç besteciler, 'ulusal yeni musikinin şartları üzerinde nasıl anlaşmalıyız?' sorusuna odaklanmalıdır. Bunun için öncelikle, kendi içlerindeki Orta Avrupa, Batı Avrupa, modernizm, ultramodernizm gibi farklı görüşler arası mücadeleyi sonlandırmalı ve ortak bir yol belirlemelidir. Daha sonra yabancı eleştiriler yerine, ulusal yarışmalarla müziğe ilginin artırılması hedeflenmektedir. Eğer, Türk besteciler, daha fazla üretip, ürettiklerini kendileri eleştirirlerse, ulusal musiki için önemli bir adım atılmış olacaktır (Kösemihaloğlu, 1935b: 6; Kösemihal, 1938a: 612-613). Tüm bunların sonunda ulaşılmak istenen, 'millî müziğin' halk tarafından benimsenmesidir. Böylece Batı tekniğiyle üretilen 'millî müzikle' toplumda yeni değerlere uygun davranış kalıpları yayılabilecektir. Yani gençlerin, bir üst yapı unsuru olan Batı tarzı müzik değerlerini içselleştirip yaygınlaştırmasıyla, toplumun Batılılaşma yolunda 'evrilmesi' sağlanabilecektir.

Sonuç

Erken Cumhuriyet Dönemi yeni yurttaş kimliğinin inşasında müzik, Cumhuriyet devrimlerinin görünen yüzü olması nedeniyle oldukça önemlidir. Bu nedenle müzik modernleşmesi devlet eliyle yürütülmüştür. Yürütülen çalışmaların eksenini, Batılılaşma ideolojisinin müzik yoluyla kurumsallaştırılması çabası olarak özetlenebilir. Müzikte 'yenileşme' hareketinin gençler tarafından bütün halka yayılmasıyla toptan bir değişiklik hedeflenmektedir. Ancak uygulamalardan, gençlerin özneleştirilirken nesne konumuna itildiği anlaşılmaktadır. Çünkü müzik açısından gençlik, ilkeleri belirleme konusunda bağımsız değildir. Siyasal elitler tarafından belirlenen Batılılaşma ideali, özne konumundaki gençliğin hareket sınırını göstermektedir. Dolayısıyla aslında özne konumundaki gençlik, bir bakıma nesneleştirilmiştir.

Nesneleştirilen gençliğin, sınırları belirlenen müzik ilkelerini yaymasıyla toplumsal zihniyette değişiklik yaratmak ve böylece müzik reformunun yerleşmesi istenmektedir. Bunun için öncelikle Batı tekniğiyle üretilen millî müzik arayışına girilmiştir. Yani güzel sanatlar, Batılılaşma hedefi doğrultusunda araçsallaştırılarak 'duyuşta' ve 'hissedişte' değişiklik yaratılmak istenmiştir. Bu bir bakıma müzik aracılığıyla toplumsal mühendislik çabasıdır. Özellikle radyo, Halkevleri ve konservatuvarın, bu mühendisliğin 'ideolojik aygıtları' olduğu anlaşılmaktadır. Ancak millî müzik olarak kabul edilenin halk müziği olması ve bunun da toptan Batılı müzik tekniğine uyum sağlayamaması bir süre sonra müzik reformunda değişiklik yapılmasını gerekli kılmıştır.

Serap Yolcu YAVUZ

Referanslar

- Akay, İhsan. (1945). "Çok Sesli Musikinin Kökleşmesi Etrafında Bazı Düşünceler". *Varlık*. 14 (280-281): 614-615.
- Anderson, Benedict. (1991). *Imagined Communities: Reflections on The Origin and Spread of Nationalism*. London: New York: Verso.
- Aracı, Emre. (2014). *Donizetti Paşa: 19. Yüzyılda Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arık, Remzi Oğuz (Haz.). (1947). *Halkevlerinde Müze, Tarih ve Folklor Çalışmaları*. C.H.P. Halkevleri Yayınlarından Kılavuz Kitapları XXI. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayınları.
- Ataman, Sadi Yaver. (1936). "Anadolu'da Yerli Musikiciler". *Çığır*. (38-39): 139-140.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri – Cilt 1*. (1989). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Balkılıç, Özgür. (2009). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bedi, Halil. (1934). "Halk Terbiyesi ve Operalar". *Ülkü*. (15): 203-204.
- Bedi, Halil. (1938). "Milli Müzik Davasında Alaturka Musikin Vaziyeti". *Varlık*. 5(116): 689-690.
- "Bayramımız ve Avrupa". (30 Ekim 1933). *Cumhuriyet*.
- Çorlu, Aziz. (1935a). "Musikin Tarih ve Edebiyatı III". *Ülkü*. (25): 37-38.
- Çorlu, Aziz. (1935b). "Musiki İşlerimiz". *Çığır*. (27-28): 8.
- Deringil, Selim. (1991). "19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Resmi Müzik". *Defter*. (22): 31-37.
- Doğaner, Yasemin. (2007). "Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Kutlamaları". *Askeri Tarih Araştırmaları Dergisi*, Ankara: Genel Kurmay ATASE Başkanlığı, Yıl.5, Sayı.9: 119-143.
- Erdemir, Koray Burak. (2013). *Tanburacı Osman Pehlivan'ın Hayatı, İcracılığı ve Eserleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul: Türkiye.
- Işıktaş, Bilen. (2016). "Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e Türk Müziğinde Batılılaşma ve Toplumsal Bir Alternatif Arayışı: Mısır Müziği". *Sosyoloji Dergisi*. 36(1): 273-298.

Serap Yolcu YAVUZ

İmaç, Hüsamettin; Yaman, Murat. (2015). "Ulus İnşa Stratejileri Bağlamında Avrupa Milli Marşlarının Sosyo-Politik Mukayesesi". *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. 20(3):17-34.

"Bir kıymet kendini vadediyor" (1934). *Kadro*. 32: 40-42.

Komsuoğlu, Ayşegül; Turan, Namık Sinan. (2005). "Modernization Efforts and Music Reforms in Turkey (1923-1946)". *Acta Asiatica*. Vol(sayı): 19-30.

Kösemihal, Mahmut R. (1938). "Cumhuriyet Devr'inde Musiki". *Ülkü*. (69): 235-238.

Kösemihal, Mahmut Ragıp. (1936). "İcracı Musiklerimiz". *Varlık*. 3(67): 299-300.

Kösemihal, Mahmut Ragıp. (1938a). "Dilimiz ve Müzik". *Varlık*. 5(111): 612-613.

Kösemihal, Nurettin Şazi. (1945). "Ankara Radyosunun Yeni Musiki Programları". *Varlık*. 14: 276-277.

Kösemihaloglu, Mahmud Ragıp. (1935a). "Halk İçin Musiki". *Varlık*. 2(46): 342.

Kösemihaloglu, Mahmud Ragıp. (1935b). "Bestekârlık İşlerimizde Anarşi". *Çığır*. (29-30): 6-7.

Kösemihaloglu, Mahmud Ragıp. (1937). "Nota Matbaacılığı ve Bir Ümit". *Çığır*, (46): 78.

Nabi, Yaşar. (1941). "Akıntıya Kürek Çekenler". *Varlık*. 11: 417.

Nayır, Yaşar Nabi. (1946). "Musikimize Dair". *Varlık*. 15(300-301): 170-171.

Onay, Ahmet Talat. (25 Nisan - 2 Mart 1936). *Duygu Gazetesi*. (279-280): 2.

Reşid, Muzaffer. (1933). "On Yılda Güzel San'atlerimiz". *Varlık*. (8): 123-124.

Saygun, Ahmed Adnan; Bartók, Béla. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó.

Saygun, Ahmet Adnan. (1980). *Atatürk ve Musiki*. Ankara: Ajans Türk Matbaacılık.

Şapolyo, Behnan. (1935a). "Acunda İlk Opera". *Çığır*. (26): 6-7

Şapolyo, E. Behnan. (1935b). "Güzel Sanatlar". *Çığır*. (27-28): 9-10.

Turan, Namık Sinan. (2004). "19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma ve Müzik". *Bilgi ve Bellek*. (1): 87-103.

Serap Yolcu YAVUZ

Turan, Namık Sinan; Işıktaş, Bilen. (2016). "The Deadlock of Nation-State: The Problem of Nationalisation of Music During The Early Republican Era in Turkey". *Rast Müzikoloji Dergisi*. 4(1): 1076-1092.

Turan, Namık Sinan; Komsuoğlu, Ayşegül. (2007). "From Empire to Republic: The Western Music Tradition and the Perception of Opera". *Journal of Turcologia*, 2(3): 5-29.

Vaprik [?]. (1935). "Türk Musikisi". *Çığır*. (26): 4-5.

Varlık. (1940). "Musiki Münakaşaları". 10(166): 568.

Şahinde YAVUZ

DİYASPORİK KİMLİĞİN İNŞASINDA KÜLTÜREL TEMSİLLER:

KIRIM TATAR DÜĞÜNLERİ ÖRNEĞİ

Şahinde YAVUZ¹
sahinde.yavuz@gmail.com

Abstract

Cultural Representations in the Construction of Diasporic Identities:

The Example of Crimean Tatar Weddings

Following the occupation of Crimea by the Russians in 1783, the people of Crimea who were deprived of their land immigrated into the Ottoman territory which was home to the ones who belonged to the same race and religious faith as the Tatars. During this immigration which lasted until 1992, estimate 1.800.000 Crimean Tatars moved to the Ottoman land. Having lost their fathersland and scattered throughout the world, The Crimean Tatars began struggling to preserve their identity. This study aims to find out how the ones who were forced to immigrate from Crimea and became residents in Eskişehir established their cultural and collective identity, through examining their wedding ceremonies. The wedding ceremonies as an outcome of the collective identity and the way they were performed will be investigated through in-depth interviews. An identity suggests certain narratives as to how a person or a group situates itself among other peoples or groups. A diaspora keeps its sense of belonging alive by practising the culture saved in its memory. It is only with the help of the resources of the history, the language and the culture one has that it is possible for one to claim an identity based on the past, to keep on resisting and standing under the historical and political conditions which are different from those in the fatherland. Wedding ceremonies play an important role in terms of drawing the outlines of a community and to designate the differences of that community from the others, because ceremonies and rituals are the myths which are instrumental in distinguishing between the communities, and they emphasize the fact that each community has its own unique constitution. Since both the culture and the cultural identity are always constructed socially, it is apparently important to examine which values appear as emphasized and prominent in the weddings. Although there is plenty of information about the diasporas abroad, little interest has been observed towards the diasporic people within Turkey: this study should provide an opportunity to understand them.

Keywords: Migration, Diaspora, Crimean Tatars, Weddings

¹ Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi

Şahinde YAVUZ

Kırım Hanlığı, 1774'te imzalanan Küçük Kaynarca Antlaşması ile Rus işgali altına girmiş, 1783 yılından itibaren Hanlık tamamen ortadan kalkarak, Rusya İmparatorluğu'na ilhak olunmuştur (Kırımlı, 1996: 5-6). Çarlık Rusya'sı hâkimiyetindeki Kırım Tatarları'na yönelik, özellikle işgalin ilk yüzyılı içindeki en çarpıcı gelişme, Kırım Tatarları'nın kitle halinde Osmanlı topraklarına göçleridir. Bu kitlesel göç, son iki yüzyıl içinde Kırım Tatarları'nın en belirgin özelliği olmuştur. Çünkü Osmanlı, sadece bir Müslüman devlet ve hilafetin merkezi değil, aynı zamanda da Kırım Tatarları'nın etnik, dilsel ve kültürel açılardan kardeşlerinin ülkesidir. 1783-1922 yılları arasında Osmanlı topraklarına yaklaşık 1.800.000 Kırım Tatarı'nın göç ettiği tahmin edilmektedir (Kırımlı, 1996: 12). Günümüzde Kırım Tatarları en çok Eskişehir olmak üzere Türkiye'nin çeşitli illerinde, Türkiye dışında Polonya, Litvanya, Amerika, Batı Avrupa ülkeleri, Kanada ve Türki Cumhuriyetler'de yaşamaktadır. Kırım Tatarları'nın göç etmeyerek Kırım'da kalanları, 1944 yılında Stalin'in emriyle Orta Asya'ya sürüldüğünden beri, Kırım Tatarları anavatanları tamamen ellerinden alınmış bir topluluk konumunda, diasporada yaşamaktadır. Kırım Tatarları'nın Türkiye'deki nüfuslarına ilişkin bilimsel bir araştırma olmamakla birlikte, bu sayının dört ile altı milyon arasında değişkenlik gösterdiği söylenmektedir (Jankowski, 2002). Kırım Tatarları Türkiye'de belli bölgelerde, kendi iç cemaatleri içinde dayanışma içinde yaşayıp, sosyalleşerek kendi dillerini, etnik ve kültürel kimliklerini sürdürme eğiliminde olmuşlardır.

Bu araştırma Kırım'dan göç etmek zorunda kalarak Eskişehir'e yerleşen Kırım Tatarları'nın, 1940-1970 yılları arasında sürdürülen düğün törenleri temelinde, kültürel ve kolektif kimliklerini nasıl kurduklarını bulma amacını taşımaktadır. Kimlik bir kişinin ya da grubun, diğer kişiler ya da gruplar arasında kendisini nasıl konumlandığına yani "biz" ve "onlara" dair anlatıları içerir. Diaspora, toplumsal aidiyetini belleğindeki taşıdığı kültürünü uygulayarak yaşatır. Tarihsel bir geçmişe dayalı bir kimlikle özdeşlik kurmak, doğduğu topraklardan farklı toplumsal, tarihsel ve siyasal koşullarda ayakta kalmak ve direnmek ancak sahip olunulan tarih, dil ve kültürün kaynakları ile olanaklıdır. Düğün törenleri de bir topluluğun sınırlarını çizme ve bu sınırları kendilerini diğerlerinden ayırmada önemli rol oynar çünkü aidiyet yaratırlar. Ayrıca törenler, ritüeller bir topluluğu diğerlerinden ayırmaya yarayan, topluluğun kendine has, ayrı bir yapısı olduğunu vurgulayan mitlerdir. Simgesel ritüeller çok yönlü oldukları için, değişime çabucak yanıt vermektedir (Cohen, 1999: 103). Bu nedenle düğün törenlerinin değişen doğasını anlamak, topluluğu anlamak için önemlidir. Leeds-Hurwitz'e göre de, kültür araştırmalarında törenler gibi dışsallaştırma mekanizmaları, kimliği kurma ve gelecek kuşaklara aktarmada görünmez olanı somutlaştırır. Topluluk fiziksel değil, pratik unsurlarla işaretlenen sembolik bir inşadır. Törensel etkinlikler bu bağlamda, sembolik olanın en görünür örneklerindendir. Kültür ve kültürel kimlik, birer toplumsal olgu olarak inşa ürünü oldukları için, düğünlerde hangi değerlerin vurgulandığı, nelerin öne çıkarılıp, nelerin dışarıda bırakıldığını incelemek önem kazanır

Şahinde YAVUZ

(akt. Depeli (2009: 25). Türkiye dışında yaşayan diasporalar hakkında çok fazla bilgi olmasına rağmen, Türkiye içinde yaşayan diasporik halklar çok daha az ilgi görmektedir. Bu araştırma Türkiye içi diasporaları anlamak için bir imkân sunacaktır. Araştırmada önce diaspora ve diaspora kimliği kavramlarına açıklık getirilecek, ardından Kırım Tatar düğünlerini anlayabilmeye yardımcı olması için 1940 ve 1970 yılları arasında yaşanan gündelik hayattan kesitler sunularak, düğün törenlerinin anlatımına geçilecektir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu makaledeki veriler derinlemesine görüşmelerle derlenmiştir. Bu kapsamda 15 kişi ile Mayıs – Haziran 2012 tarihleri arasında görüşülmüş, görüşmeler katılımcıların izni ile kaydedilmiştir. Görüşmecilerin hepsi Eskişehir Kırım Tatar köylerinde doğmuş ve bu köylerde büyümüşlerdir. Katılımcıların anlattıkları gelenekler, kendileri bizzat şahit oldukları uygulamalardır. Görüşmeler Kırım Tatarca'sı ile yapılmış, tarafımdan güncel Türkçe'ye çevrilmiştir. Görüşmelere katılan katılımcılar, ikinci kuşak Kırım Tatarlarıdır ve onların anlattıkları düğünler anne babalarının geleneklerinin çok benzerleridir. Katılımcılar, kendi tanık oldukları düğünler olan 1940 ve 1970 yılları arasındaki düğünleri anlatmışlardır. Bu dönem, ulaşım ve iletişim imkânlarının azlığı nedeniyle anılan düğün törenlerinin en az dış müdahaleyle karşılaşmış olması sebebiyledir.

Derinlemesine görüşmeler bireylerin belleklerinde tuttıkları yaşam anılarına dayalı geçmişte yapılan düğün anlatılarını içermiştir. Bireysel ya da toplumsal bellek çalışmaları, sosyal bilim alanında tarih çalışmalarının dışında, edebiyat, antropoloji, psikoloji ve kültürel çalışmalar disiplinlerinde de kabul gören çalışmalardandır.

Geçmiş bugünün değerleriyle, psikolojisiyle, şimdiki zamanın diliyle anlatırken, anlatıcının nasıl görülmek ya da nasıl bilinmek istiyorsa hayatını, o şekilde anlattığını düşünebiliriz. Bellekten yapılan çıkarımlar, geçmiş şimdiki zamana tercüme ettiği için tutarlı olmak zorundadır, bu nedenle geçmişin çarpıtılması mümkündür. Ancak bellek, istenenlerin istenildiği zaman çıkarıldığı bir saklama alanı değildir. Hatırlama her zaman kolaylıkla gerçekleşemez. Bellek ve tarih ilişkisi de her zaman tutarlı değildir, aralarında güç ilişkisi ve gerilimler mevcuttur. Anlatıların neye hizmet ettiği, farklı anlatımların neler olduğunun karşılaştırılması gerekir ancak Beatriz Sarlo'ya da katılmamak imkânsızdır. O "tanıklığın her türlü çağdaşı okurlardan ya da dinleyicilerden göndergesel hakikatlerinin kabul edilmesini talep eder; bunu da anlattığı olaylara bizzat katlanmış öznenin bakış açısından ahlaki argümanlar öne sürerek gerçekleştirir. Her tanıklık ona inanılmasını ister, ancak kuşkusuz dışarıdan gelmediği müddetçe doğruluğunu gösterecek kanıtlara sahip değildir" (2012: 32) derken bir kişinin hayat hikayesini anlamaya çalışırken, başlangıç noktasının o kişiye inanmak olduğunu söyler.

Şahinde YAVUZ

Diaspora Nedir?

Diaspora, Yunanca bir sözcük olup dağılmak, yayılmak anlamına gelir. Tarihteki klasik örnekleri Musevi, Ermeni ve Grek (Yunan) diasporalarıdır. Klasik diasporalarda göç, bir travma olarak yaşanmıştır (Tölölian, 1991:4-5, Cohen, 1997). Diaspora tanımlarında iki kategori bulunmaktadır. İlk kategori Yahudi diasporasını ideal tür ve model olarak alır. Bu diaspora kategorisinin temel özelliği, yurtsallık (territoriality) ve geri dönüş mitosunun oluşudur. İkinci diaspora kategorisi, esas olarak Afrikalıların deneyimlerini temel alan, diasporayı başta yerinden edilmişlik, sürgün ve dışlanmaya yönelik tepkiler olmak üzere kimlik oluşumlarının odağına alan, sosyo-kültürel bir aşama olarak ele alır. İkinci kategori de "yurt" arzusu, ülke arzulamakla aynı şey değildir (Alinia, 2007: 98).

'Diasporik ve göçmen topluluk arasında nasıl bir farklılık vardır' sorusunun çok az dikkat çektiğini belirten Butler'a göre (2001: 194-95), diasporaların sahip olduğu ortak dört özellik vardır: İlk özellik, diaspora topluluklarının iki ya da daha fazla yere dağılımıdır; bu özel dağılım şekli, farklı diaspora toplulukları arasında bir bağ kurulabilmesi için gerekli bir ön koşuldur. İkinci özellik, diasporanın farklı parçalarını birleştiren iç iletişim ağlarıdır ki bu ağlar onları diğer göç türlerine maruz kalan farklı topluluklardan ayırır. Diasporayı göçmenlerden ayıran üçüncü özellik, ortak bir anavatan mitolojisine sahip olmaktır; bu durum diasporanın gelişebileceği temeli sağlar. Diasporanın dördüncü özelliği, göç edilen ülkeden yabancılaşma, anavatana dönme isteği, anavatanla devam eden ilişkilerdir. Grup kimliğinin bilincine varmak için gerçek ya da artık var olmayan anavatan ile bir ilişkinin bulunması zorunludur. Diaspora toplulukları, bilinçli olarak bir etnik milliyetçi grubun parçasıdır; bu bilinç, dağınık haldeki insanları sadece ülkelerine değil, birbirlerine de bağlar. Özellikle artık anavatanı var olmayan ya da nesillerdir anavatanlarından uzakta kalmış diaspora topluluklarında, bilinçli olarak bir arada kalma ve sağlam bir kimliğe sahip olma özellikleri, onların kültürel bir birlik olarak hayatta kalmalarına olanak sağlamıştır. Bu yüzden, tüm diaspora toplulukları 'hayali topluluklar'dır. Butler, bir topluluğun diaspora sayılabilmesi için son koşul olarak, bireysel göç deneyimlerinin, gelecek nesillere ışık tutabilmesi açısından diasporanın en azından iki nesildir devam etmesi gerektiğini belirtir. Kırım Tatarları dünyanın pek çok ülkesine dağılmış, kurdukları ağlar sayesinde birbirleri ile iletişimlerini sürdüren, dönmeyi arzulamasalar da anavatanda yaşayanların refahı için uğraşan, Türkiye'de nesillerdir yaşamakla birlikte, kültürel kimliklerini korumaları dolayısıyla göçmenlerden ayrılarak, diasporik bir topluluk oluşturur. Farklı göç dalgalarıyla Türkiye'ye yerleşmiş olan Kırım Tatarları, günümüzde kültürel karakteristiklerini korumakla birlikte Anadolu'yu yurtları olarak bellemişlerdir. Bugün Kırım'a dönmek gibi bir beklentileri olmasa da, Kırım'da yeniden bir ulus-devlet yapılanması oluşumuna dair en azından özlem duyan bunu bir ideal olarak yaşayan Kırım Tatarları vardır.

Şahinde YAVUZ

Butler'ı (2001) izleyerek söylenirse, Kırım Tatarları'nı göçmenden ayıran, ortak bir anavatan mitolojisine sahip oluşları, gerçek ya da var ortadan kalkmış anavatanla ilişki kurmaları, grubun kendi kimliğinin bilincinde olması ve en azından dört nesil boyunca Türkiye'de yaşamış olmalarıdır.

Safran, diasporanın oluşabilmesi için yalnızca anavatanından ayrı olmanın yeterli olmadığını, kendi anavatanına ve kendi etnik grubuna sadakat göstermek ve kendi etnik grubunun bilincinde olmanın gerekli olduğunu belirtirken, bir topluluğun diaspora sayılması için beş kriteri sıralar ve Ermeni, Magribi, Türk, Filistin, Küba, Çin ve Polonya diasporasını aşağıdaki kriterler ölçüsünde diaspora toplulukları olduğunu söyler. Safran bir topluluğun diaspora sayılabilmesi için taşıması gereken kriterleri şöyle sıralar:

"1)Özgün bir merkez/ülkeden iki ya da daha fazla yabancı ülkeye ayrılma 2)Tarih, konum ve kazanımlar açısından bir anayurt fikrine dair kolektif bellek, görüş ya da mitin zihinlerde muhafaza edilmesi 3)Evsahibi toplum/lar tarafından bütünüyle hatta hiçbir zaman kabul görmeyecekleri ve kısmen bölünmüş/ayrı kalacakları düşüncesi 4)Anavatana dönme isteğinin sürekli canlı tutulması 5)Bütün mensuplarının anayurdun kalkınması konusunda kendisini adanması inancı 6) Bir azınlık grup olarak topluluk bilincinin anavatan ile kurulan özel ilişki ile tanımlanması" (1991: 83-84).

Safran'ın tanımı kapsamında değerlendirildiğinde bugün pek çok diaspora, anavatana dönüş isteğini kaybetmiştir. Clifford küresel dönemde eski diaspora tanımının geçerli olmadığını ve geri dönme isteğinin pek çok işçi diasporasında var olmadığını belirtir, yeni diasporalar yurtsuzlaşmadan kaynaklı acı, yeni ülkeye adaptasyonda çekilen sıkıntı ve muhalif olmanın ortak bilinciyle de oluşmaktadır (1994: 306). Appadurai (1996) de, diasporaları anlamak için terör, umut ve umutsuzluk diasporaları adlandırmalarını koyarken, terör diasporalarını klasik diasporaya yakın bir anlamda, siyasal ve askeri baskıyla yurdundan edilenleri, umut diasporaları, işçi göçleri, umutsuzluk diasporalarını ise etnik, din ve siyasal görüşleri dolayısıyla ülkelerini terk etmek zorunda kalanlar için kullanır. Cohen (1992), diasporayı oluşturan insan türlerini belirlemede, alternatif bir yol önermektedir. Bu bağlamda Cohen, beş farklı kategorinin altını çizer: kurban, iş gücü, ticaret, üst sınıf ve kültür. Bu belirleme, başlangıçtaki dağılmanın koşulları ve sebepleri üzerinde durur ancak bunun yanında, diaspora toplumlarının göç ettikleri ülkelerdeki konumu gibi diğer faktörleri de göz önünde tutar (akt. Butler, 2001:197). Kırım Tatarları göç etmek mecburiyetiyle zorunlu olarak vatanlarından ayrıldıkları için, terör (Appadurai, 1997) ya da klasik diaspora (Safran, 1991) özelliği taşırlar.

Diaspora ve Kimlik İnşası

Kimlik çok boyutlu bir kavramdır. Temel bir ayrıştırma yapıldığında kimliği iki boyutta inceleriz: Bireysel ve kolektif kimlikler. Bireysel kimlik, aile, toplumsal cinsiyet, sınıf, din gibi etkenlere bağlı

Şahinde YAVUZ

olarak çeşitlenirken, kolektif kimlik kapsayıcı şekilde etnik, dinsel ve ulusal kimliklere yaslanır. Kolektif kimlik, ötekine ulusa, dine ve ulusal kimliklere bakarak kurulur Smith (2002: 139).

Kimlik özcü tanımlarda değişmez, biyolojik kökenli ve doğal/verili biçimde ele alınırken, günümüzde sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk, din, ulus eksenlerinin kesişmesinden etkilenecek oluşan bir bütün olarak kabul edilmektedir (Woodward, 2000; Yuval-Davis, 2006). Bu anlamda kültürel kimlik de saf bir öz değildir.

Stuart Hall (1998), kültürel kimliğin tarih ve kültürün dışında oluşan sabit bir oluşum olmadığını söylerken, diasporik deneyimi; saflıkla ve özle tanımlanmadan çeşitliliğin kabulü, farklılıklara rağmen değil, farklılıkla birlikte oluşturulan kimlik kavramıyla yani melezlikle açıklar. Ona göre diaspora kimlikleri, dönüşüm ve farklılık aracılığı ile kendilerini durmaksızın üreten ve yeniden üreten kimliklerdir. Jenkins'e göre de kültürel ve etnik kimlik, insanların sahip oldukları sabit bir kimlik değildir; yere, zamana, karşılaşılan kişi ve gruplara göre değişkenlik gösterir. Bu diyalektik bir sürecin ifadesidir ve etnik kimlik bu süreçte yeniden üretilen toplumsal bir tasarımdır (1997: 14). Yeni yerleşim yerinde göçmene gösterilen kabul edici ya da düşmanca tutumlar, göçmenlerin geleneklerinin sürmesinde etkili olsalar da, en değişmez kabul edilen gelenekler bile zaman içinde kullanışsızlaşmakta ya da zahmet verici bulunmaktadır ki, araştırmamızda katılımcılar bu boyutlara sıklıkla değinmişlerdir. Kaya diasporik kimliği, ulusal, dinsel ve etnik kimlikleri parçalayan bir üst kimlik, 'orası' ile 'burası', 'evrensel' ile 'yerel', 'geçmiş' ile 'gelecek' arasındaki süreçten çıkan bir tasarım olarak görür ve bu kimliğin çifte bilince sahip olduğunu belirtir. Kaya diasporik kimliği üç başlık altında değerlendirir; ilk yaklaşım diasporayı politik ve ekonomik açıdan ulus-devlet sınırlarını aşmış göçmen bir topluluk olarak ele alırken, ikinci yaklaşım diasporik topluluğu diasporik ulus-ötesi ağların gelişimiyle birlikte oluşan yeni bir kimlik ya da bilinç olarak tanımlayan yaklaşımdır. Bu yaklaşım, diasporaları anavatandan uzakta, yeni bir vatan kurmak şeklinde tanımlamaktadır. Son yaklaşım ise, diasporaları yeni bir kültürel üretim ve anlatım şekli olarak açıklamaktadır. Bu son yaklaşımın özellikle ilgilendiği konu, diasporada üretilen kültür ve kimliktir (Kaya, 2000: 65). Gilroy (1991), kimliği hem özcü, değişmez ve nüfuz edilemez şeklinde kabul edenlere, hem de çoğul kabul edenlere itiraz eder. Ona göre, tarihsel bir geçmiş içinde kökenlerin izini sürmek ve onlarla özdeşleşerek kimlik kurmak, belli tarihsel, toplumsal ve siyasi koşullarda ayakta kalmak ve direniş süreçlerinde tarih, dil ve kültürün kaynaklarını kullanmakla mümkündür. Kimliğin inşa edildiği temsiller, geleneğin kendisi kadar geleneğin icadına da aittirler. Bu şekilde diaspora analizlerinde kültürlerarası ve kültürlerötesi süreçler analiz edilirken, farklılaşmadaki aynılık ile aynılışmadaki farklılık üzerine odaklanılmalıdır (akt. Alinia, 2007: 109). Kültürü heterojen bir kurulum olarak gören yaklaşım ise kültürü bölgesellikten uzak, yerel-ötesi sosyal ilişkilere bağlı, akışkan bir mekânsallıkla

Şahinde YAVUZ

deneyimlenen, yeni bir kavrayışa götürür (Depeli, 2009). Assman (2001), da kimliğin toplumlarla ilişkisini anlatırken, kültürün sunduğu simgesel gösterge ve nesnelerle anlamın yaratıldığını belirtir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, etnisiteye bağlı kimlik ortak bir soy, tarih ve kültür mitini, törensel uygulamaları ve dili gerektirir. Alba (1990) etnik kimliklerin, bu kimliklere mensup kişilerin kendilerine özgü bayramlar, etnik yemekler, aile geçmişleri ya da etnik sosyal gruplara ya da arkadaş ağlarına bağlı olarak kurulduğunu göstermiştir (akt. Van Gorp, 2014: 2). Kırım Tatarları varlıklarını ortak soy, tarih ve kültüre bağladıkları gibi, törenler ve dilleri, etnik yemekleri, sosyal grupları ile de kurarlar. Çünkü törenler, ritüeller bir topluluğu diğerlerinden ayırmaya yarayan, topluluğun kendine has, ayrı bir yapısı olduğunu vurgulayan mitlerdir. Diasporaları yeni bir kültürel üretim ve anlatım şekli olarak tanımlayan yaklaşım, diasporada üretilen kültür ve kimlikle ilgilenir (Kaya, 2000: 65). Bu bağlamda geçmişte sıkı sıkıya sarıldıkları adetlerin, günümüz koşullarına yenik düşmesi ya da güncellenmesi nedeniyle, Kırım Tatarları diasporada yeni bir kültürel üretimin içindedir.

Türkiye’de yaşayan Kırım Tatarları, Türk kökenli, Müslüman inancında olsalar da, dilleri, düğün törenleri, mutfak kültürleri gibi kültürel özellikleriyle kendileriyle diğerleri arasında “simgesel bir sınır” (Cohen, 1999: 8) çekerler. Cohen toplulukların önemli bir ‘simge ambarı’ olduğunu, bu simgelerin, bir topluluğu diğerinden ayıran unsur olduğunu söyler. Simgeler insanların zorunluluk duymadan ortak dili konuşabildikleri, benzer tarzda davranabildikleri, aynı ritüellere katılabildikleri, aynı tanrılara dua edip, benzer giysileri giyebildikleri ortak kanallar sağlar. Düğün törenleri bir iletişim sürecidir, topluluğun geçmişe dair bilgilerini bugüne taşıyarak, geçmiş ile bugün arasında ilişki kurar ve törensel ritüellerle gelecek kuşakları eğitir. Düğün törenleri gündelik yaşamın inanç ve değer sistemlerini düzenler, ailenin varlığını kutlar, toplumsal cinsiyet olarak kadınlığı, erkekliği hatta çocuğun pozisyonunu ve aile içi ekonomiyi düzenler. Evlenen çiftlerden, toplumla uyumlu bir yaşam tarzı talep eder (Depeli, 2009: 59). Tüm törenler gibi düğün törenleri de ‘bize’ ait olanın yeniden kurgulandığı sembolik inşa süreçleridir. Bu makale, Kırım’dan göçle gelenlerin yeni ülkelerinde yarattıkları kültürel kimlikleri onların düğünleri özelinde incelemektedir.

1940- 1970 Yılları Arasında Eskişehir Kırım Tatar Köylerinde Toplumsal Yaşam ve Düğün Törenleri

Eskişehir Kırım Tatar düğünlerine ilişkin görüşmelerde bulunduğum kişilerin anlattığı tüm gelenekler, anılan döneme ait köylerde sürdürülen geleneklerdir. Kırım Tatar köylerinde yerleşim, Kırım’da yaşanan yerleşime benzeme iddiası ile kurulmuştur. Bu yapı yüksek duvarlarla çevrili bir avlu içinde, ortada mutfak ve mutfağa açılan iki odadan oluşan bir oturma planını anlatır. Ataerkil bir yapı sergileyen Kırım Tatarları’nda evlenen erkek çocuklar aynı avluda yaşadığından, her evli çiftin bu şekilde bir hanesi olur ancak yeme içme anne babanın evinde gerçekleştirilir. 1960’lara kadar aynı

Şahinde YAVUZ

bahçede iki evli oğul ve anne babanın yaşaması çok rastlanan örneklerdendir. Bahçe içinde ayrı binalar mahremiyeti korumaya yaramaktadır. Dönem pazar için üretim yapılmadığından ve Türkiye henüz tüketim toplumu özelliği göstermediği için gerek ev eşyası, gerek giyim açısından sınırlı imkânlar söz konusudur. O nedenle evlerin içlerinde mobilya yerine yün minder ve divan kullanılmakta, yemekler yer sofrasında ve tek kaptan yenmektedir. Tüm Türkiye köyleri gibi elektrik ve içme suyu henüz hanelere ulaştırılmadığı bir dönem olan 1940 ve 1970 arası dönemde, aydınlatma gaz lambaları, içme suyu ise kuyular ya da köy çeşmelerinden sağlanmaktadır. Halim dönem içindeki ev biçimlerini anlatırken:

“Doğduğumuz ve yaşadığımız ev kerpiç ve tek katlı bir evdi. Peş denilen şimdinin kaloriferi gibi saman yakılarak ısıtmanın sağlandığı yer vardı. Peş iki odayı ısıtır hem yemeğini pişirir hem de suyu ısıtırdı. Yerde keçe, yastık, minder vardı.”

Dönem içinde seyahat, iletişim olanakları son derece kısıtlı olduğu için, katılımcıların yabancı bir kültürle ya da kişiyle karşılaşma olasılıkları da düşüktür. Bu nedenle hem dönem Türkiye’sinin özgül koşulları, hem de Kırım Tatar köylerinin farklılıklarla karşılaşma olasılıklarının düşük oluşu nedeniyle de köylerde hayatın akışı, işlerini yapılışı beden gücüne dayalı ve çeşitli zorluklar içermektedir. Remziye’nin ifadesine göre:

“Genç kızlar olarak çevre, kerya (bir tür iğne işi) işlerdik boş zamanımızda, sanki bir işe yaradı. Kül döker, koyun, inek sağlar, tezek yapardık. Eldiven falan yok o zaman, deterjan yok. Çamaşırı kili ile yıkardık, şimdiki gibi atlet yok, amerikandı o zaman. Onun kirini çıkarmak çok zordu. Eskiden pire, sinek pek çoktu. Şimdi her yer temiz, kapılara falan perde tutuyoruz, o zaman bunlar yoktu.”

Dönem içinde çocukların oyunları ve onlara verilen rol de başkadır. Ahmet çocuk oyunlarını anlatırken:

“Aksüyek adlı oyunumuz vardı, kemiği atardık, bulan oyunu kazanmış olurdu. Bir de aşık oyunu vardı. Şimdiki kadar bol oyuncak yoktu, aşıklar koyun kemiğinin arka ayağından çıkar, mafsaldan. Onları renk renk boyardık. Bir çivi ile bir daire çizer beş altı metreden para atardık, dairenin içine girerse kazanırdık. Sonra topaç oynardık. Bayramlarda kız erkek çocuklar yemiş toplardık. Biraz büyüüp işe yaradın mı ata bindirirlerdi. Ata bindiğinde atın kayışları baldıra değe değe yara yapardı. Benim isim öndeki atları sürmekti. Şimdiye bakılıp o zamanlar çocuklar daha çok çalışırdı. Hiç çalışmayan elinde sopayla hayvanları bakmaya giderdi.”

Şahinde YAVUZ

Aynı dönemi Remziye de “oyuncak yok, kendimize bebek dikedik, kendimizi bilene kadar, utanmayı bilene kadar oynadık sokakta” diye açıklamıştır. Dönem köylerin yaşantısının içe kapalı olduğu bir dönemdir. Eskişehir Kırım Tatar köyleri 1950’lerden başlayarak, ülkenin değişimine paralel olarak değişmiştir. 1960’larda köylerin nüfusu göçlerle azalmaya başlamıştır. Köylerde hayat göçlere kadar durağandır. Tarımda makineleşmenin de başladığı bu yıllar, ‘az gelişmiş’ bile olsa kapitalizmin köylere girişini sağlayarak, bazı toplumsal dönüşümleri beraberinde getirmiş, hane tüketimi, vergi ve çok kısıtlı para ihtiyaçları için yapılan üretim yerini, pazar için üretime ve meta üretimine bırakmıştır. (Akşit, 1999). Bu tarihe kadar evlenen erkek çocuklar, köyde yaşamaya devam etmektedir. Köylerden şehirlere göçün bir diğer nedeni de, açılan fabrikalarda çalışma olanağının doğmasıdır. 1950 sonrasında ‘sanat okulu’ denen meslek okulu aracılığı ile erkek çocuklar arasında eğitim oranı artmıştır. Ancak eğitim için gönderilen çocuklar ancak bir akrabanın yanında kalarak okumaktadır, bu nedenle henüz kız çocukları, ilkokul sonrası eğitim için köyden uzaklaşmamaktadır. Köyle kent arası ulaşım bu dönemde, kısıtlıdır.

Şevket o dönemi “bizim çocukluğumuzda şehre çok gidilmezdi. Bir komşu şehre gittiğinde bir gazete getirir onu bir hafta kadar okurduk, köşe başlarında, evlerde okunurdu, komşular şehre gidene sipariş verirdiler” diye anlatmaktadır. Mehmet de harman bittiği zaman şehre gittiğini, bunun yılda bir defa olduğunu, sinemaya, panayıra gittiğini söylemiştir. Seher, anılan dönemde İstanbul’a gidip dönenlere, köylerinde günlerce “hoş geldin” ziyaretlerinin yapıldığını, Eskişehir’e sadece harman sonrası gidildiğini, şehre gidene herkesin sipariş verdiğini söylemektedir. Köylerde gündelik hayat, mevsime bağlı işlerle değişiklik gösterse de, kadınların ev işi, hayvanların bakımı/sağılması ve henüz satarak para kazanılmadığı için sütün değerlendirilmesi, erkeklerin ise tarla işleri yapması ile belirlenen düzende işlemektedir.

1945’ten 1970’lere gelene değin köyler, kapalı toplum yapısının tüm özelliklerini göstermektedir. Din, hayatı yöneten bir unsur olarak, birlikteliği sağladığı gibi beraberinde denetimi de getirmektedir. Yaşlılara gösterilen saygı, deneyime gösterilen saygıyı ifade etmektedir. Ahmet, “köyde iki kişi dargın olduğu zaman köyün ileri gelen yaşlılarının “hadi aklaşın (barışın) yoksa duanız kabul olmaz der dargınlar barışırdı. Eskiden benim yaşında olanlar nineme sorardı “herkes aynı şekilde bir olsa (zenginlik manasında) daha iyi olmaz mı diye” o da herkes zengin olsa kimse kimseyi tanımaz derdi” Şimdi insanlar senelerce dargın kalıyorlar” diyerek değişen dünya ve alışkanlıklara vurguda bulunmaktadır.

Birliği sağlayan unsur bir bakıma, farklı etkilere kapalı olan, dayanışmaya dayalı toplumsal yapıdır. Din kapalı toplumsal yapının kurucu unsurudur. Dönemi yaşayanlar yaşlıların sözüne itimat edildiğini ve onlardan çekinildiğini söylemektedir. Adetlerin yaptırımı çok yüksektir. Dönem cemaat hayatının

Şahinde YAVUZ

yaşandığı bir zamanı işaret eder. Yelken'in (1999: 102) cemaat tanımlarını analiz ederken geliştirdiği çerçeve olan, cemaatin bir toprağı paylaşması, ortak bir biz duygusuna sahip oluşu, yüz yüze dolaysız ilişki kurması, kan bağı ve akrabalık üzerindeki vurgu, dostluk, dayanışma ve fedakârlık, aynı dine, mezhebe, inaniş, aynı etnik kökene ve kabileye bağı olma olgularının hepsi, Kırım Tatar köy cemaatleri için 1980'li yıllara kadar paylaşılan ortak özelliklerdir.

Gençlik ve orta yaşlılık zamanlarını 1940 ve 1970 arasında yaşayanlar, bu devrin yokluk devri olduğunu söylemektedir. Mehmet 1960'lara kadar devletin hane nüfusuna göre çay dağıttığını, çayın olduğunu ama şekerin olmadığını, herkese para karşılığı olmak üzere 1 litre gazyağı verildiğini, 14 numara gaz lambası çok gaz tükettiği için, 7 numara gaz lambası kullandıklarını anlatmaktadır. Bu dönemde eğlence, aracısız yüz yüze iletişimle sürdürülmektedir. Kızların özgün bir eğlencesi yoktur. Kızlar köye bir misafir kız gelmişse, ona yapılan, adına *cayın* denilen, tüm köy kızlarının oluşturduğu bir toplantıda bir araya gelerek eğlenirlerdi. Ancak erkeklerin eğlenceleri daha ayrıntılı düzenlenmiş ve eğlenceye katılım için bir takım şartların yerine getirilmesi gerekmektedir.

Halim bu geleneği anlatırken, evlenmemiş gençler arasında en yaşlı olanın, "gençler ağası" olarak seçildiğini, gençler ağasının, otoriteyi ve gençler arasındaki düzeni sağladığını söyler. Genç erkeklerin arasına katılmak isteyen bir aday, gençler ağasının saptadığı rakı, tavuk, kuruyemiş vs. alımı gibi katılım şartlarını sağladıktan sonra, bu topluluğa kabul edilmeyi bekleyebilirdi. Kendisinin verdiği ziyafete katılamayan aday, ancak bir sonraki toplantıya dâhil olabilirdi. Halim'e göre, 1970'lere kadar gençlerin meclisine katılmak çok önemlidir, zira kentle alışverişin yılda bir kez sağlanması, ulaşımın kısıtlı oluşu, televizyon, radyo gibi araçların bulunmayışı nedeniyle tek sosyal alan bu meclistir. Bu meclise kabul edilmek ve gençler ağasının özellikle içkili toplantılardaki hareketlerine uyum sağlamak –ki o nasıl oturursa öyle oturmak ve o söz vermezse konuşmamak bu kurallar içindedir- gereklidir. Necati bu eğlencelerin kışın yapıldığını, çünkü harman uzun sürdüğü için yazın eğlenceye vakit kalmadığını, evlerde gençlerin bir araya gelerek eğlenmek zorunda olduklarını, "kışlar o zaman uzun ve zor geçerdi, araban yok, şehre gidemezsin, mecbursun evde eğlenmeyi" ifadesiyle anlatmıştır. 1970'lerden sonra ulaşımın artışı ve köy nüfusunun göçlerle dağılmasıyla, artık gençler ağasının bir işlevi kalmamıştır. 1970'li yıllardan itibaren, denetleyici yaşlıların ölümü, kentle eskiye oranla daha sık temasla beraber, artık köylerde köyün genç kızları ve erkekleri köyden birinin evinde bir araya gelip birlikte eğlenmeye başlamışlardır. Canan, bu toplantılarda kızların çeyiz işlemediğini, darbuka çalınıp eğlendiğini ve kuruyemiş yendiğini söylemiştir.

1940-1970 yılları arasında katılımcılar, bir kızın ya da bir erkeğin kiminle evleneceğine ilişkin kararın, ailenin büyüklerince ve çoğu zaman erkekler tarafından alındığını söylemektedir. Görüşülen kadın katılımcıların hemen hepsinin evlenme kararını babaları vermiştir. Bu karar da annenin caydırıcı rolü

Şahinde YAVUZ

olmamıştır. Saniye kendisinin evleneceği erkeğe ‘verildiğini’ ağabeylerinden ‘babamız seni verdi’ sözüyle öğrenmiştir. Babası onun düğünden önce nişanlıyla görüşmesine izin vermemiştir. Hayriye de kendisinin sevdiği biri olmasına rağmen babasının onu kendi uygun bulduğu kişiye verdiğini söylemiş, “o beni istetti, babam vermeyince ben onu seviyorum, varmak istiyorum diyemedim, ayıptı. İstediklerine kaçan vardı, ben düşünmedim, bizimkileri geçemedim. Sonra haysiyetin olmaz, göğsünü gere gere gidip gelemezdim” diyerek evlilik sürecini anlatmıştır. Saniye “şimdi oğlanla kızın sözleri kesiliyor, oğlan kızın evinden çıkmıyor, özgürlük var şimdi, daha iyi oldu tabi, birbirini tanımak iyi, diğer türlü çok zorlanıyorsun” diyerek yeni dönem kadın ve erkek ilişkilerini değerlendirmektedir.

O dönem evlenecek kız veya erkekte aranan özelliklerin başında, iyi aileye sahip bir Tatar olması ve akrabalık bağının bulunmaması gelmektedir. Topluluğun devamlılığı, aynı kültüre sahip kişilerce sürdürülebileceğinden, gelin ve damadın Tatar olması zorunludur. Bu evliliklerde kızın güzel, erkeğin yakışıklı olması ikinci plandadır. Bir kız ile erkeğin evliliğine ilişkin ilk girişim, kızı isteme ile yapılmaktadır ve bu istemeyi gerçekleştirenler çoğunlukla erkeklerdir. Aile büyükleri bir araya gelerek, kızlarını isteyen erkeğin ailevi durumunu görüşüp, eğer uygun bulurlarsa, kızlarına danışmadan olur kararını karşı tarafa bildirmektedir. İncelemenin yapıldığı ilk dönemde Kırım Tatarları arasında evlilik, aşk, sevgi birlikteliğinden ziyade soyun devamı, topluluğun birlikteliği, kızın ve erkeğin namusluluğu çerçevesinde yapılmaktadır. Dönem ‘biz’ dönemi, yani cemaat kurallarının dönemidir, bireylerin istekleri topluluğun devamlılığı için geri planda tutulmaktadır.

Gelin adayı olan kızın istenmesinden sonra verilen namaz örtüsü ve oyali havlu, simgesel olarak ‘olur’ anlamındadır. Günümüzdeki ‘sözlenmek’ terimi o dönemde ‘pey vermek’ adıyla anılmaktadır. Birkaç ay sonra yapılan nişanda, gelin olacak kıza, bir sandık içinde altın takı, elbiselik kumaş, terlik, kına, sakız ve damadın yakınlarından gelen çeşitli kumaşlar, altın vb. hediyeler konulmaktadır. Nişan, köy halkına verilen yemekle tamamlanan, bir dua etme ritüelidir. Gelin adayı genç kız, nişanında kendine gelen hediyelere karşılık, işlediği namaz örtüsü, havlu damada gömlek, pantolon, ayakkabı, terlik, çamaşır ve kumaş koymaktadır. Eğer evlenecek çiftler önceden birbirlerini görmüş ve beğenmişse -çok sık olmasa da- evlenme şansını yakalayabilmektedir. Bu da ancak her iki aile birbirini uygun bulursa gerçekleşebilen bir durumdur. Aksi durumda, nişanlanan çiftler, birbirlerini görememektedir. Nişanlı kızın evlenene kadar, eksik olan çeyizlerine köyün diğer kızları yardım etmekte ve artık genç kızlığa veda edecek olan gelin için, düğünden 15 gün evvel kızın yakınları, gelini ve yakın arkadaşlarını yemeğe davet etmektedirler.

Kırım Tatarları’nda düğün, hem erkek hem de kız tarafının yaptığı birtöremdir. 1970’lere kadar, perşembe günü başlayan düğün, pazar günü sona ermektedir. Düğünler o dönemlere şahit olan katılımcıların ifadelerine göre, köyün erkek ve özellikle de kadınlarının ortak emeği ile yapılmaktadır.

Şahinde YAVUZ

Hazır alınan yiyecek (ekmek, içecek, tatlı gibi) yok olduğu için ve yeterli ev eşyası bulunmadığından komşular düğün sahibi için ekmek yapmakta, kahve öğütmekte, pirinç, fasulye temizlemekte, badana yapmakta, yorgan dikip, çeyize yardım etmektedir. Komşular düğün sahibine fincan, sofraya bezi, kaşık, çatal, tencere ve tepsi gibi eşyalarını ödünç olarak vermektedir. Aynı esnada becerikli erkekler, düğünde yenmek üzere bir dana keserek, bunu parçalara bölme işiyle uğraşmaktadır. Böylece tüm köylünün katıldığı düğün hazırlığı, düğünü herkesin kılmaktadır. Düğünler dört gün sürmektedir. Perşembe gününün akşamı tüm köy halkı, 'ağız değdi' denilen yemeklerle ağırlandığıdır. Cuma gününden gelmeye başlayan misafirler en az üç gün kaldıkları için komşular onları yatıya götürmekte, ulaşım atlarla sağlandığından, atlar da komşu ahırlarda bakıma alınmaktadır.

Cumartesi günü başlayan büyük düğünde, akşam misafirlere ve köy halkına yemek, gençlere içki ziyafeti verilmektedir. Henüz masalar kullanımda olmadığı için yemekler tahta bir yer sofrasında, 10-12 kişi ile birlikte aynı kaptan yenmektedir. Yemekte önce çorba, etli fasulye, yaprak sarması, pilav, sonrasında da incir, sütlaç ve hoşaf gibi tatlılar ikram edilmektedir.

Kız tarafında yapılan düğünde gelin, cuma günü 'perdeye konmakta', yani yaklaşık 4 metrelik basmadan kumaş, bir odanın iki duvarına çakılan çivilere gerilmektedir. Perdenin simgesel bir özelliği vardır, bekârlıkla evliliğe geçiş arasında durmaktadır. Bu perdeyi, henüz evlenmemiş genç kızlar dikerek hazırlamaktadır. Düğün esnasında gelin, perdenin gerisinde otururken, onu evli teyzeleri ve yengeleri ziyaret etmekte, perdenin diğer tarafında bulunan bekâr kızların söylediği acıklı türküler eşliğinde ziyaretçiler ağlamaktadır. Bu törenden sonra genç kızlar, boş bir ambarda tahtalarla kurulu bir düzenekte oturup, def çalıp eğlenmektedir. Bu esnada gelin köşede oturmakta, her gelen misafir kızla selamlaşıp, ağlamaktadır. Gelinin ağlaması, sembolik anlamının ötesindedir. Zira çoğu zaman kız evlilik öncesi damadı görmemekte, bundan sonraki hayatını geçireceği eve ve ev halkına ilişkin net bilgilere sahip olmamaktadır. Kızların eğlencesi cuma gecesiyle, cumartesi gündüz ve gecesi devam etmektedir.

1970'lere kadar düğünlerde, üçlü gruplar halinde, hem erkekler, hem de kızlardan oluşan gruplar, birbirlerine *şın* adı verilen maniler söyleyerek beğenilerini ifade etmektedir. Şınların belli başlı açılış ve kapanış manileri dışındakiler, şınlaşma anında spontan olarak üretilmekte, birbirlerini şın söyleyerek beğenen çiftlere, 'sabaktaş' adı verilmektedir. Şınlamaya önce misafir erkekler başlamakta, şınlaşmayı 'gençler ağası' yönetmekte, şını kimin söyleyeceğine o karar vermekte ve söylenen şını herkes dinlemektedir. Düğünlerde yapılan şınlaşmalar, erkek ve kadınların kendi aralarında üç ya da dört kişinin bir araya gelmesiyle kurulan gruplar aracılığı ile üretilen manilerdir. Erkekler tarafından başlatılan şınlaşma başlangıcı dizeler şöyledir:

Şahinde YAVUZ

“İşte selamün aleyküm ben geldim

Sevmeyene selam verdim”

Bu dizeye kız grubundan gelen yanıt ise şöyledir:

“Aleyküm selam hoş geldin senmişsin

Bahçelerde kokan gülmüşsün”

Şınlar ilerlediğinde erkekler

“Babana söyleteyim, verirse alayım

Canının istediği yere ev kurayım” derken kızlar yanıt olarak

“Söyletsen babam hiç vermez, annem sevmez”

Senin gibi berduşa damadım demez” diyerek yanıtlarlardı. Ali Osman o günlerde erkeklerin kızların, giyimine, şalına, oynamasına bakarak şın söylediklerini aktarmıştır.

Henüz iletişim araçlarının yaygın olmayıp sözlü kültürün hakim olduğu bu dönemde, en büyük eğlenceleri düğün olan genç kızlar ve erkekler için şınlaşma, gençlerin yaratıcı yönlerini de ortaya koydukları bir tören işlevini görmektedir.

Kızlar ve erkekler gece yarısına kadar eğlendikten sonra, gelinin yakınlarıyla misafir kızlar kınaya kalmakta ve beğendikleri erkeklerin avuçlarına, küçük bir pencereden kına koymaktadır. Kına esnasında, taraflar az da olsa sohbet etme imkânı bulmaktadır. Pazar sabahı gelin, bundan sonraki hayatını geçireceği eve götürülmek üzere hazırlanmaktadır. 1945-1970 yılları arasında gelin, erkek tarafınca alınmaya gidilmemekte, ‘kuda’ adlı erkek ve ‘kudagı’ adı verilen gelinin yaşlı kadın akraba ve komşulardan oluşan ile götürülmektedir. Hakime, yaylı arabanın çok önemli kabul edildiğini ve gelinin mutlaka bu arabayla taşındığını söylemiştir. Gelin, bu esnada gelinlik giymemekte ve bilakis, kendini büyük bir şalın içinde saklamaktadır. Seher, giysilerin az olması nedeniyle, gelinlik gibi bir defalık giyilen giysi yerine, gelinin daha sonra giyebileceği ipekli kıyafetler kullanıldığını söylemiştir.

Pazar günü gelen gelin kafilesi, köy gençlerince, köy girişinde çalgılarla karşılanmaktadır. Gelin geldikten sonra güreş ve at yarışları yapılmakta, kazanan kişi koyun ve koç gibi bir ödül ve *tokuz* adı verilen dikdörtgen beze tutturulmuş dokuz parça çamaşır ve çoraptan oluşan hediyeyi almaktadır. Tokuz iki adettir; biri damadın en yakınına, diğeri yarışı kazananın boynuna bağlanmakta, bu gençler gelin kafilesinin önünde, boyunlarından bağlanmış tokuzlarla oynamaktadır. Gelini karşılamaya

Şahinde YAVUZ

damat katılmamaktadır. Gelin geldikten sonra, odasına perde kurulmakta ve gelin o perdenin arkasında oturmaktadır. Gelinle birlikte nikâha gelen kafileden kadınlar, gelinin çeyizinin sergileneceği hiçbir mobilya olmadığından, gelinin odasına baştan başa çiviler tutturmaktadır. Bu çivilere gerilen iplere gelinin çeyizleri -çevre, çember, örtü- hem duvarı hem tavanı kaplayacak biçimde asılmaktadır. Remziye, gelinin çeyizinin ilk çocuk doğana kadar kaldırılmadığını, hatta ikinci doğumda yeniden serildiğini söylemektedir. Gelinin 'kültürel sermayesi' olan bu çeyiz, kamusal görünürlüğü yüzünden, hazırlamaktan kaçınılmayacak bir olgudur. Buna ek olarak, gelinin çeyizi bir yün yatak, bir yorgan, iki baş yastığı, bir tas ve altı adet tahta kaşıktan oluşmaktadır. Henüz tüketim toplumu alametleri belirmediği için bu çeyiz, zengin-fakir tüm gelinler için aynıdır.

Nikâh ikindi vakti, gelin için hazırlanan evde daha önce kurulmuş olan perdenin arkasında kıyılmakta ve nikâh esnasında çiftler birbirini görmemektedir. Nikâh günü gelin, oruç tutmaktadır. Gelinin ve damadın özel bir giysi giymediği törende, nikâh işlemine damat, bekâr erkekler tarafından giydirilerek hazırlanmaktadır. Köy gençleri damada traş parası olarak küçük bir para vermektedir. Damadın giydirilmesi akşamüzeri yapılmaz. İki rekat namaz kılan damat yatsı namazından sonra gelinin yanına gelmektedir. Damat gelin odasına girmeden evvel damadın ayağının altına bir çevre serilir, köy gençleri onu almak için yarışırldı. Bu dönem düğünlerinin bir özelliği de gelin ve damat bu karşılaşmaya kadar bazen birbirlerini hiç görmemiş olabilmektedir. Gerdek gecesinden önce gelinin iki yengesi geline gece için gerekli olan bilgileri aktardıktan sonra, o gün için özel olarak hazırlanmış mendilin bir ucunu geline, bir ucunu damada bağlar, damada 'al emanetini' deyip odadan ayrılır. Damat, gelinin yanından sabah namazından sonra çıkmakta ve artık o da evli olduğu için, evli erkeklerle birlikte yeni konumunu kutlamaktadır. Yalnız kalan gelinin yanına yengeleri gelmekte ve mendili bekâret kanıtı olarak kontrol etmektedirler.

Nikâhın gecesi yatıya kalan gelinin yakınlarına, ev sahipleri tarafından sabahleyin *tanış* adı altında bir tanışma ritüeli düzenlenmektedir. Bu ritüelde damadın annesi, 'katlama' denilen özel böreği reçele batırıp gelinin annesine, gelinin annesi de aynı böreğin diğer ucunu reçele batırarak damadın annesine yedirir. Amaç, simgesel olarak iyi geçinmek ve ağızlar tatlı olsun arzusudur. Tanış merasiminde gelin, yeni ailesinin büyüklerinin elini öpmekte ve onlara namaz örtüleri, havlu hediye etmekte, onlar da geline hediye olarak para vermektedir.

1970'lere kadar gelin, hemen ortaya çıkıp ailenin arasına karışmamaktadır, aradan en az üç günün geçmesi gerekmektedir. Şerife evlendikten sonra ilk defa ev halkının arasına karıştığında yenilen yemeğe hizmet ettiğini ve hizmet için hep kapı yanında dikildiğini böylelikle aile arasına karıştığını söylemiştir. Gelin, nikâhtan sonraki ilk cuma günü köy halkından kadınların önüne çıkmaktadır. 'Gelin görmeye gitmek', gelinle birlikte çeyizini de görmeyi kapsamaktadır. Düğünden bir hafta sonra

Şahinde YAVUZ

gelin, damat, damadın ailesi, birkaç yakını ve arkadaşı, gelinin ailesinin evine ziyaret etmekte ve bir iki gece konaklamaktadır. Gelinin ailesi de misafirlerin geldiği ilk gün, tüm köy halkına bir yemek daveti vererek bu gelişi kutlamaktadır. Birkaç hafta sonra kızın ailesi, kızlarının yeni evine ziyarete gelmekte ve onlar da köy halkının eşlik ettiği yemekli bir davetle ağırlanmaktadır.

Kırım Tatar düğünleri bugün büyük dönüşüm geçirmiş olsa da hala düğünün yemekle kutlanan bir ritüel olarak geleneğini yaşatmaktadır. Ancak geçen zaman, modern hayatın ve iletişim araçlarının gelişimi geleneklerin de değiştirmiş güncel hayatın gerekliliklerine uyumlaştırmıştır. Ancak düğün geleneği hala olmazsa olmaz olarak devam eden bir gelenektir.

Sonuç

Eskişehir’de yaşayan Kırım Tatar’ları ile yapılan görüşmelerle ortaya konan bu çalışmada görülmüştür ki, anlatılan dönemlerdeki düğünler kolektif hafızanın canlı tutulmasına, kişilerin kim olduğunu hatırlatmaya ve bunu genç kuşaklara kim olduklarını hatırlatmaya yarayan bir törendir.

Göçün üzerinden zaman geçmemiş, hatıralar henüz küllenmemiş ve kapitalizm tüketim kültürünü dayatmamışken, Kırım Tatarları aidiyet ve kimliklerini geleneklerini yaşatma aracılığı ile kurmuşlardır. Onların kolektif hafızası, geleneği hatırlamayı ve yaşatmayı sağlamış, ancak göç sonrası düğün törenlerinde, geçmişten neyi alınıp, neyin bırakıldığı bir muamma olarak kalmıştır. Nitekim birinci kuşak ölüp, düğün törenleri ardından gelen kuşak tarafından yapılmaya başlandığından itibaren, törenlerin doğasında değişim başlamıştır.

Ulaşım ve iletişimin çok kısıtlı olduğu bu dönemde düğün törenleri, tam bir cemaat dayanışması içinde, yoğun misafir ağırlama törenlerini içermektedir. Bu dönemin düğününün herhangi bir dış müdahale ile karışmadığı söylenebilir, bu nedenle Kırım’a ait özellikleri yansıtmaya açısından otantik olma iddiası daha fazladır. Anılan dönemde kimse aksini yapmaya cesaret edemediği için, herkes düğününü maddi koşullarını zorlayarak, tüm gerekliliğince yerine getirmektedir. Cemaat içinde yaşamak, bunu gerekli kılmaktadır.

1945-1970 yılları arasında, köylerde yaşamın durağanlığı, geçim kaynaklarının az, iletişim ve ulaşımın kısıtlı olduğu zamanlarda göçle gelen birinci kuşak ve onların çocukları için geleneklerin sürdürülmesi, toplumu birbirine bağlayan, inanç ve değerlerin iletimini sağlayan bir işlev yüklenmiştir. Köylerin kendi içine kapalı yaşadığı dönemlerde geleneği sürdürmenin bir anlamı ve gerekliliği varken, iletişim ve ulaşım kolaylığı ile beraber farklı olanla tanışma, Eskişehir’de görüşülen katılımcıların hayatlarında pek çok geleneğin yaşanmasını zorlaştırmıştır.

Şahinde YAVUZ

Referanslar

- Akşit, Bahattin. (1999). "Cumhuriyet Döneminde Türkiye Köylerindeki Dönüşümler", *75 Yılda Köylerden Şehirlere, Bilanço '98*: 173-186, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Alinia, Minoo. (2007). *Diaspora Mekanları: Kürt Kimlikleri Öteki Olma Deneyimleri ve Aidiyet Politikaları*, çev. Fahriye Adsay, İstanbul: Avesta.
- Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis MN: University of Minnesota.
- Assman, Jan. (2001). *Kültürel Bellek*, (çev. A. Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Brah, Avtar. (2003). *Cartographies of Diaspora*, New York: Routledge.
- Butler, Kim D. (2001). "Defining Diaspora, Refining a Discourse", *Diaspora*, 10 (2): 189-219.
- Clifford, James. (1994) "Diasporas", *Cultural Anthropology*, 9(3): 302-338.
- Cohen, Anthony. (1999). *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*, çev. M. Küçük, Ankara: Dost.
- Cohen, Robin. (1995). Rethinking Babylon: Iconoclastic Conceptions of the Diasporic Experience, *New Community*, 21 (19): 5-18
- Cohen, Robin. (1997). *Global Diasporas: An Introduction*, Londra: UCL Press.
- Depeli, Gülsüm. (2009). *Almanyah Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek Aidiyet ve Kimlik*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ankara: Türkiye,
- Hall, Stuart. (1998). "Kültürel Kimlik ve Diaspora". *Kimlik: Topluluk/Kimlik/Farklılık* içinde, Der: J. Rutherford, Çev: İ. Sağlamer: 173-192, İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Jankowski, Henryk. (2014). "Crimean Tatars and Noghais in Turkey" *International Committee for Crimea*. <www.iccrimea.org> 5 Kasım 2014.
- Jenkins, Richard. (1997). *Rethinking Ethnicity*, Los Angeles: Sage.
- Kaya, Ayhan. (2000). *Berlin'deki Küçük İstanbul: Diaspora'da Kimliğin Oluşumu*, İstanbul: Buke.
- Kırımlı, Hakan. (1996). *Kırım Tatarları'nda Milli Kimlik ve Hareketler (1905- 1916)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Şahinde YAVUZ

Safran, William. (1991). "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return", *Diaspora* 1 (1): 83-89.

Sarlo, Beatriz. (2012). *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*, Çev. Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci, İstanbul:Metis.

Smith, Anthony.(2002). *Küresel Çağda Milletler ve Milliyetçilik*, Çev: D. Kömürcü, İstanbul: Everest Yay.

Tomlinson, John. (2004). *Küreselleşme ve Kültür*. Çev. Arzu Eker. İstanbul: Ayrıntı.

Tölölian Khachig. (1991).The Nation State and its Others: In Lieu of a Preface. *Diaspora* 1(1):3-7.

Van Gorp, Jasmijn. (2014). Modes of self-representation: Visualized identities of former Yugoslav migrant women in the Netherlands, *Journal of Migration Culture*, 5 (1): 155-171.

Woodwarth, Kath. (2000). "Questions of Identity" içinde *Questioning Identity: Gender, Class, Nation*: 6-41. London & New York: Routledge.

Yelken, Ramazan. (1999). *Cemaatin Dönüşümü*. Ankara: Vadi.

Yuval-Davis, Nira. (2003). *Cinsiyet ve Millet*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Araştırmanın Katılımcıları

Remziye, 77 yaşında, ilkokul üçüncü sınıfa kadar öğrenim görmüş, üç çocuğu var, Eskişehir’de köyde yaşıyor.

Halim, 79 yaşında, ortaokul mezunu, altı çocuğu var, köyde yaşıyor,

Zeynep, 80 yaşında, ilkokul üçüncü sınıfa kadar öğrenim görmüş, bir çocuğu var, Bursa’da yaşıyor.

Saniye, 69 yaşında, ilkokul mezunu, ilkokul mezunu, dört çocuğu var, Eskişehir’de yaşıyor.

Ali Osman, 79 yaşında, sanat okulu mezunu, iki çocuğu var, Eskişehir’de yaşıyor.

Mehmet, 76 yaşında, ilkokul mezunu, üç çocuğu var, Eskişehir’de köyde yaşıyor.

Hakime, 81 yaşında, okuma yazma biliyor, altı çocuğu var, Eskişehir’de köyde yaşıyor.

Ahmet, 61 yaşında, ilkokul mezunu, iki çocuğu var, Eskişehir’de köyde yaşıyor.

Canan, 51 yaşında, lise mezunu, iki çocuğu var, Eskişehir’de yaşıyor.

Şahinde YAVUZ

Hayriye, 68 yaşında, ilkokul mezunu, dört çocuğu var, Eskişehir'de köyde yaşıyor.

Seher, 70 yaşında, ilkokul mezunu, dört çocuğu var, Eskişehir'de köyde yaşıyor.

Şevket, 64 yaşında, ilkokul mezunu, dört çocuğu var, Eskişehir'de köyde yaşıyor.

Halime, 80 yaşında, ilkokul üçüncü sınıfa kadar eğitim almış, dört çocuğu var, Eskişehir'de köyde yaşıyor.

Sakine, 61 yaşında, ilkokul mezunu, üç çocuğu var, Eskişehir'de köyde yaşıyor.

Havva, 70 yaşında, ilkokul mezunu, dört çocuğu var, Eskişehir'de köyde yaşıyor.

KÜÇÜK VE BÜYÜK MENDERES HAVZALARINDA OTURAK HAVALARI VE ZEYBEK DANSLARI İÇİNDEKİ YERİ

Sabri YETKİN¹

sabri.yetkin@deu.edu.tr

Selim ÖZYOL²

selimozyol@gmail.com

Abstract

Oturak Havalari in the Region of Küçük Menderes Watersheds and its Place in Zeybek Dances

Folk culture still resists in order not to get lost within mass culture and consumption culture. Folk culture is based upon production, not like as mass culture and postmodern cultures that are for daily consumption. 'Oturak havaları' and 'Zeybek' dances which reach until present day in 'Küçük Menderes' and 'Büyük Menderes' watersheds are products of the folk culture. Motions of 'Zeybek' in 'Küçük Menderes' and 'Büyük Menderes' watersheds influence deeply the music and dance tradition of people of this region and develop in people of this geography sometimes patiently and sometimes unprofitably during centuries.

Our essential question searched in our research is reasons of that 'Zeybek' dances in the region always start with 'Oturak havaları'. Do 'Oturak havaları' take on preliminary preparation or leadership tasks for canalisation to 'Zeybek' dance to what extent?

Thus the aim of our study is to emphasize the importance and function of 'Oturak havaları' in folk culture that resists to technology and popular culture and still influence deeply the feelings of people of this geography in folk culture. Accordingly to examine methods and information that provide the continuity of 'Oturak havaları' in the folk culture.

The basis of our research is constituted by rising of investigations and compilations of Halil Dural who is local researcher, has lived in Ödemiş between 1884 and 1971, from hand of Assoc. Prof. Dr. Sabri Yetkin, studies of both researchers on music archive which is not possible to reach, ballads, 'Oturak Havaları' and folk songs of 'Zeybek'. Our this research was prepared by using sampling method from studies which involve in verbal history study of Halil Dural and is assorted according to its types.

Keywords: *Oturak Havaları, Zeybek Dances*

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Tarih Bölümü, Emekli öğretim üyesi

² Ege Üniversitesi, Devlet Türk Müziği Konservatuvarı THO Bölümü

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

19. Yüzyılda Batı Anadolu, eşkıyalık faaliyetlerinin şiddetli ve yaygın olarak yaşandığı bir bölge olmuştur. 19. Yüzyılın ilk çeyreğinden sonra, özellikle Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla birlikte, Ege Bölgesinde eşkıyalığın kökleştiğini görüyoruz. Bu hareketi gerçekleştiren kitleye 'zeybek' ve onların reislerine de 'efe' adı verilmekteydi. Zeybek kelimesini sözlükler, Batı Anadolu'da özellikle dağlık yerlerde yaşayan, iyi savaşçı, asayişten sorumlu ücretli askerler olarak tanımlamaktadır. İmparatorluğun bu coğrafyasında zeybekler eşkıyalığa çok şiddetli bir boyut vermişler ve bu eylemlerini imparatorluğun yıkılışına kadar aralıksız sürdürmüşlerdir.



Şekil 1. 19. Yüzyılda Zeybek-Efe

Eşkıyalığın tarihsel süreci, sosyal ve kültürel yansımaları, '1995 Afet İnan' ödülüne layık görülen *Ege'de Eşkıyalar* kitabımda kapsamlı olarak değerlendirilmiştir. Bu kitap 1997 yılında 2. Basımını yapmıştır.

Aynı yıl, İstanbul'da bir aile toplantısında, sohbet edilirken, yapmış olduğum çalışmalardan söz açılmıştı. O sırada halam Ecz. Rüveyda Dural, her ne kadar tarihçi olduğumu bilse de, benim özellikle eşkıyalık, efelik, zeybeklik konularında araştırmalar yaptığımı öğrenince, rahmetli kayınpederi Halil Hoca'nın (Dural) da bu konularda çok çalıştığını, ömrünün büyük bir bölümünde bunları araştırdığını, kitaplar yazdığını ancak bunları bir türlü yayımlatamadığını söyledi. Eski yazıyla yazılmış el yazması kitapların bazılarını çevirip, kitap olarak bastırması için oğlu, Beden Eğitimi Öğretmeni ve bir kaç dönem Tuzla Belediye Reisliği yapan Şinasi Dural'a verdiğini, ancak eşi Şinasi Bey'in işlerinin yoğunluğu ve beklenmedik bir anda rahatsızlanarak vefatından ötürü, bu kitapların

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

yayınlanamadığını bize hikâye etti. Rahmetli kayınpederinin ve eşinin bu kitapların yayınlanmasını çok istediklerini, ama onların bu arzularını bir türlü yerine getiremediklerini ve bundan da büyük üzüntü duyduğunu belirtti. Yaşlı halam tek isteklerinin bu olduğunu belirtti ve 7 Ocak 1997 tarihinde toplam 560 sayfa tutan, eski yazıyla kaleme alınmış yazma metni (iki defter) bana teslim etti.

“Halil Dural’ın yazma metnini okumaya başladığımda, son derece kapsamlı, ayrıntılı bölgesel bir tarih kitabıyla ve son derece orijinal sözlü tarih çalışmasıyla karşı karşıya kaldığımı anladım.” (Dural, 2005: VI-VII.)

Ailenin elinde bulunan malzemenin tamamına erişmem yaklaşık bir yılımı aldı.

“Halil Dural’ın bırakmış olduğu malzeme ürkütücü bir boyuttaydı. 91 senelik ömrü boyunca çok titiz biçimde bilgi ve belge toplayan Halil Bey’in çalışmaları, notları, müsvelteleri ve gazete kupürlerinin toplamı 8 klasör, 10 tane irili ufaklı defter ve binlerce küçük not kâğıdıydı. Halil Bey’in Efelik tarihi dışında, tamamlanmış bir Ödemiş Tarihi, müsvette ve yarım kalmış Birgi Tarihi, müsvette ve eksik Osman Zeybek, yine müsvette ve eksik Gereli Zeybek, müsvette Can Efe tarihlerinin yanı sıra; bir tane de müsvette halinde tarihî roman Bakırlı isimli kitaplarından başka, Ödemiş’te söylenen Halk Türküleri’ni derlediği, müsvette *Ödemiş’te Söylenen Halk Türküleri* başlığını koyduğu bir de derlemesi vardı.” (Dural, 2005: IX.)

Halil Dural, emekli öğretmen ve amatör olmakla beraber, aynı zamanda bölgenin insanıydı. 1930’lu yılların sonlarında Türkiye ve dünya tarihçiliği için bölgesel tarih çalışmalarının ne olduğuna ilişkin görüşlerin hemen hiç tartışılmadığı bir dönemde, teorisiz, yöntemsiz bir biçimde bölgesinin tarihini araştırmaya başlamıştı.



Şekil 2. 1937 Yılında; Halil Dural ve S. Gündüz Dural

Halil Hoca, kitabın önsözünde belirttiğine göre, kitapla ilgili olarak çalışmaya 1 Mart 1937 tarihinde emekli olup, dinlenmek için Bozdağ’da ev kiraladığı bir dönemde başlamıştır. Bu çalışmaya başlamasına, dinlenme döneminde tanışmış olduğu Kara Süllü (Süleyman) adındaki bir kişi neden

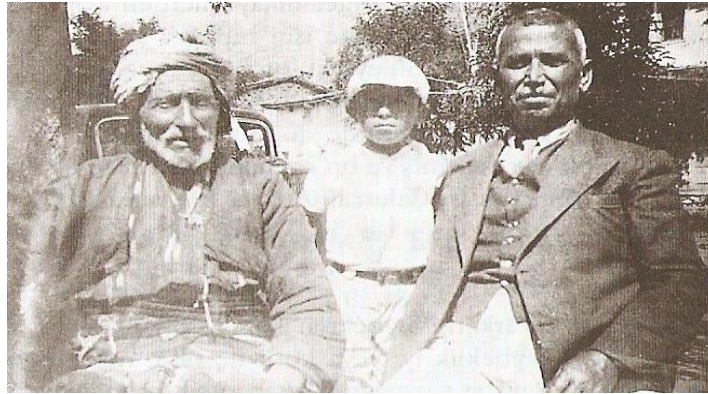
Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

olmuştur. Kara Süllü, 1850'li yıllarda doğmuş, ünlü Çakırcalı Mehmet efenin babası Çakırcalı Ahmet efenin yeğeni olup, 1950 yılında ölmüştür. Kara Süllü, Halil Dural'ın deyişiyle, doğuşundan bir Şark hikâyecisidir. İşte bu kişi 1937 yılından itibaren hatıralarını Halil Bey'e anlatmaya başlamış ve bu ilginç hatıralar, yazarımızı bu konuda araştırmaya sevk etmiştir.

Bölgesel tarihçilik için John Tosh, "geleneksel olarak bölgesel tarihin, bölgesel bağlılıkları bulunan, toplumdaki sosyal konumları dolayısıyla ufukları sınırlı olan amatörlerin elinde kaldığını" (Özbaran, 1997: 31.) vurgulamıştır ve Halil Dural buna çok iyi bir örnektir, ancak Halil Dural'ın ufuklarının sınırlı olmadığını burada söylememiz gerekiyor.

Halil Dural'ın araştırmaları, bölgesel bir tarih olmasının yanı sıra, aynı zamanda bir sözlü tarih araştırmasıdır. Sözlü tarih çalışmaları yeni bir disiplin olarak, ancak 20. yüzyıl ortalarında benimsenmeye başlanmış, Türkiye'de ise bu alandaki çalışmalar henüz çok yeni olup, emekleme aşamasındadır.³

Halil Dural çalışmalarında, yöre insanının gündelik hayatının ayrıntılarından, coğrafik detaylara kadar pek çok detaya yer vermiştir. Yörede söylenen türküler ve oynanan oyunları da aynı titizlikle yazılarına aktarmıştır. Bu çalışmalar esnasında bugün literatüre geçmediğini gördüğümüz pek çok türküyü rastlıyoruz. Bunun yanı sıra türkülerin söylendiği ve oyunların oynandığı gerçek ortamların tasvirlerini de bu çalışmalarda detaylarıyla görüyoruz.



Şekil 3. Bozdağ Köyü, Solda Kara Süllü (Süleyman, 1850-1950), Sağda Halil Dural (1884-1975) ve oğlu S. Gündüz Dural

³ Sözlü tarihin en önemli yanı, yazılı kaynakların bizlere iletemediği bilgilere ulaşılma olanağı sağlayabilmesidir. Yazılı belgeler çoğunlukla toplumda üst katmanlara ait bir kesime ilişkin bilgileri bizlere ulaştırır, bu yüzden yazılı belgeler çoğunluğa ve basit, gündelik yaşama ilişkin bilgileri pek içermezler. Onun için sözlü tarih anlayışı, siyasi tarih anlayışından çok, sıradan insanların gündelik yaşamlarının zaman içinde nasıl değiştiğini gösteren sosyal tarih anlayışını hedefler. (Öztürkmen, 1998: 13-14).

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

Küçük Menderes Havzasında Oturak Havaları

Buradan hareketle Halil Dural'ın 26 Eylül 1937 tarihindeki konuşmasından kaleme aldığımız Küçük Menderes Havzasındaki oturak havalarından ve oturak havalarının söylendiği/okunduğu ortamlarla ilgili gerçek hikâyelerden oluşan örnekler vereceğiz. (Dural, 1937: 1.)

Oturak havalarını zaman ve mekân boyutunda değerlendirdiğimizde yazın meydanda, kışınsa kapalı ortamda olmak üzere iki ayrı biçimde görmekteyiz. Bu gelenek genellikle düğün törenleri içerisinde görülür. Kapalı mekânda yapılan oturak âlemlerine düğün sahibi hatırı sayılı kişileri çağırır ve bu misafirlerle sabahlanıp bölgeye özgü türküler ve uzun havalar söylenirdi. Bu oturak âlemlerine keman-def-cümbüş vb. çalgılardan oluşan, yörede 'İnce çalgı' adı verilen çalgı takımı eşlik ederdi. Günümüzde bu coğrafyada bu şekilde yapılan müzikli sohbet geleneği artık devam etmemektedir. Meydanda yapılan oturak âlemlerinde ise genel bir katılım vardır. İnce çalgının yerin iki takım davul-zurna ekibi alır. İki takım olmasının sebebi eğlencenin durmaksızın devam etmesini sağlamak içindir. Bu bölgede dört gün süren düğün törenlerinde oturak âlemi, cumartesi günü başlayıp pazar günü gelin alma törenine kadar devam eder.



Şekil 4. Ege Dağları-Küçük/Büyük Menderes⁵

Oturak âlemlerine ahenk katan unsurlardan biri de yeme-içmedir. Tüm bu oturak âlemlerindeki düzeni sağlayan bir kişi bulunur. Bu kişiye de yöre halkı tarafından 'yasakçı, değnekçi, düğün dayısı' gibi isimler verilir. Bu kişi düğün sahibi tarafından o muhitin en saygı duyulan kişileri arasından seçilir. Müzisyenlerle misafirler arasındaki iletişimi o sağlar. Bu oturak âlemlerinde çalınan ezgiler doğaçlama niteliklidir. Sadece yöreye özgü ezgiler çalınır. Birçok oturak havası da bu eğlencelerde ortaya çıkmıştır. Örnek olarak, "Yörük Kızı, Halep'in Yolları, Cezayir vb." verilebilir. (Tenekeci)

⁴ Küçük Menderes havzası, Bozdağlar, Birgi, Ödemiş, Tire ve Selçuk bölgelerini kapsar.

⁵ Büyük Menderes havzası, Karıncalıdağ, Madran dağı, Beşparmak dağları, Aydın dağları ile Kuyucak, Nazilli, Köşk, Aydın, Germencik ve Söke bölgelerini içine alır.

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

Yeme içme esnasında müzik durmaksızın devam eder. Ruhları bu müzikle iyice yoğrulan misafirler yasakçının oluruyla zeybek danslarına başlarlar.

Küçük Menderes havzasındaki oturak havalarını Halil Dural örneklerinden anlatacağız. Halil Dural'ın tanımlarına bakarsak; Küçük Menderes öyle bir bölgedir ki, "tarihte mertlik, incelik ve istiklal timsali ve hürriyet aşığı olmuştur." Burada gönüller kendilerini huzur içinde bulurlar. Göğsünde iki bin beş yüz yılın eşsiz ziynet ve kıymetleri yaşar. Çayırılıklarında öten hazin kavalları, gönülleri yakan türküleri, hususiyle rakkasları rakkaseleri kadim medeniyetlerin mirası olarak bugün bile yaşamaktadır. Ege'nin bir parçası olan bu bölgenin iç çekici türküleri yasıdır. (Dural, 1937: 2.)



Şekil 5. "Elinde silah tutan bir Türk savaşçı, zeybek" (1858 Carl Hagg, German)

Halil Dural'ın dönemin görgü tanıklarından derlediği bir örnek aşağıdaki gibidir.

Yanık Hüseyin adlı kişi aşağıdaki oturak havasını söylemiştir.

Koca dağ başında bir büyük kar idim
Rüzgârlar estikçe sicim sicim eridim
Evvelden muhabbetli yârin ben idim
Şimde de karşılardan bakan ben mi oldum.
Of of of

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL



Şekil 6. Aydın/Germecik–Dağyeni Köy (Selim Özyol-Bülent Yörük Arşivi 20 Haziran 2010)

Yanık Hüseyin bu türkülerle içini dışarı dökmüş oldu ve derin bir nefes aldı. Bu oturak havalarından sonra, Umumun arzusu üzerine Deli Ahmet ve arkasından Karadoğanlı Koca Arap kendilerine mahsus ağır zeybek oyunları tam yarımşar saat sürmüş, Sungurlu'nun içi kaynamış, Deli Ahmet ve Koca Arap'ın oyunu köyün ücra köşelerine kadar yayılmıştı. Koca Arap ve Deli Ahmet güzel zeybek oynarlardı. Önce Koca Arap (Koca Arap Zeybeği) diye Ödemiş'te isim yapan ve müziğinin ahengiyle ölçülü oyunu Ödemiş havalisinde bugün bile meraklıları tarafından oynanmaktadır. Deli Ahmet'te Koca Yörük Zeybeği denilen ve gayet ağır oyunu ile şöhret yapmışlardı. O gün küçük büyük herkes bu iki oyuncuyu takdir etmişlerdi. Deli Ahmet, ağır zeybek oynarken ağaçların yaprakları bile kıpırdamaz ortalığı derin bir sessizlik ve yalnız davulun ve zurnanın ahenkli sesleri işitiliyordu. (Dural, 1959: 31-32.)



Şekil 7. Aydın/Germecik–Dağyeni Köy (Selim Özyol-Bülent Yörük Arşivi 20 Haziran 2010)

Sabri Yetkin'in *Bize Derler Çakırca* kitabından bir başka örnek de şöyle anlatılır. Bu dördüncü ferhane (koğuş) İzmir mahpushanesinde öteden beri ünlü bir koğuştu. Buraya öyle her maznun giremez, tanınmış kimseler alınırdı. Bu koğuşun sakinleri azılı ve dişli ve hatırlı insanlardı. Hatta bu koğuşa bir de aşağıda metnini verdiğimiz türkü bile yakılmıştı. Hâsılı bu koğuş belalılar, maceraperestlerle dolu bir koğuştu. (Dural, 2005: 70.)

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

Dördüncü Ferhane Türküsü

A kız sizin eviniz yüksek yayla yüzünde

Al uçkur belinde şalvar dizinde

Böyle kaş göz mü olur köylü kızında

Düştüm mahpushanelere yanar ağlarım

Dördüncü Ferhanede derdime yanarım

Mahpushanenin önüne ben de yazdım postumu

Ben de bilemedim yârimi dostumu

Selam söyleyin yârime sakın bana küstü mü?

Düştüm mahpushanelere yanar ağlarım

Dördüncü Ferhanede derdime yanarım (Salih Küçük)

Bu metnini verdiğimiz ‘Ağır Zeybek Oturak Havası’ndan sonra bilhassa Yusuf’un ricası üzerine Karaoğlan bazen de Zeybek oyun havası çalmağa başladılar. Karaoğlan bağlamanın iki teline parmaklarıyla dokundukça ve ara sıra bağrına vurdukça o küçücük ‘lirik’ saz sanki inim inim inler, karşısındakileri coştururdu. Adetti oyuna ilk Çakırcanın oğlu kalkardı. Mehmet Efeyi yakından tanıyanlar onun zeybek oyunu oynamakta bu civar belki de ‘Ege’de’ eşine rastlanmaz o kadar güzel zeybek oyunu oynardı (derler). Bunun içindir ki efe oyuna kalktı mı, bütün ferhaneler boşalıncasına mahpuslar koşarak gelirler, onun oyununu seyre dalarlardı. Bu görülmeyecek bir oyun muydu? Çakırcanın oğlu zeybek oyunu oynarken yaptığı figürler dillerde destan idi. Bu oyunu gören ve seyreden kimseler parmaklarını ağızlarına götürürler, hayranlıklarını gizleyemezlerdi.



Şekil 8. Çakıcı Mehmet Efe ve Çoban Mehmet, İzmir’de çekilmiş fotoğraftan kartpostal, Editör: Molko (?), 1898. Tütün kaçaklığı yaptığı yıllarda.

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

Çakırcanın oğlu dokuz sayının üçünü oyuna hazırlık olarak başlar, yani üç adım atar. Bu oyuna hazırlıktır. Ve hem de kollarını sallar gezinir, sıra diğer beş sayıya gelince o kollarını yana açıp beş adım ileri atarken onun kendine mahsus 'figürleri' vardı. Ayakları sağ ve sola, ileri geri hareket ederken zeybek oyun ve havasının bütün erkekliğini meydana vurur, dokuzuncu sayıda ise kollar yerlerine iner ve ayaklar da birleşirdi. Böyle figürü dokuz sayıda tamamlamış olur ve ikinci figüre başlardı.

Bu figürler sayısız devam eder oyunun uzaması onun zevkine kalmış bir işti. Figürler bazı kere beşte biter ve bazı defalarda ise yirmiye kadar çıktığı olurdu. Hele Abdülhâmit'in II, cülûsu veya doğum yıl dönümlerindeki mutat şenliklerde o günün şerefine ferhaneler boşalır, dışarıdan müdürün tedarik ettiği çifte davul ve zurnalarla, başta hapishane müdürü Nuri Bey olmak üzere, hapishane sakinlerinin ve en kabadayı geçinenlerin bile Mehmet Efeye gelip o günün şerefine bir kerecik daha zeybek oyunu oynamasını rica ederlerdi. O da umumî arzuyu kırmaz onları memnun etmeye çalışırdı. (Dural, 2005: 71.)

Ağır Oturak Zeybek Havası

I	II
Dam üstüne dam yaptım	Dama vardım dam susuz
Çıktım üstüne baktım	Etrafları çayırırsız
Fadimem gelecek diye	Ellerin yâri gelmiş
Çifte lambalar yaktım	Hani ya bizim hayırsız

Katırcıyani

Yalnız posta soygunculuğunu kendine meslek ittihaz eden bir eşkiya varsa, o da Katırcıyani'dir. Katırcıyani İzmirlidir, eskiden bir posta sürücüsü olarak mültezim yanında çalışmış ve bu ödevde bir hayli zaman kalıp, bunu kendisine bir meslek olarak seçmişti. Nereden ilham almışsa almış, bir gün kendi kendine İzmir'e götürmekte olduğu postanın altın torbalarını cebine indirmiş ve tutulmamak için dağa kaçmıştı. Katırcıyani İzmir-Aydın-Denizli ve Isparta illeri arasında posta sürücülüğü yapardı. Eşkiya kaldığı müddetçe şahıslardan para almasına cesaret edemez, hep devletin postalarının önüne geçer, onları soyardı.

Katırcıyani'nin dillere destan olan hazineleri hep bu gibi postaya teslim edilen hükümetin altın ve mecidyeleri idi. Bu gün dahi Katırcıyani'nin hazinelerini arayan bazı safdiller eksik değildir. Zaman zaman bu iş gazetelere de akseder, Katırcıyani'nin Çakırcalı Ahmet Efe gibi 1877 Rus harbine gönüllü olarak iştirak ettiği söylentileri de vardı. Şu aşağıdaki sözler Kara Süleyman'ındır:

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

Katırcı Deli Yani, posta sürücülüğü ile bir ağanın yanında çalışırken, bir gün Aydın'dan İzmir'e götürdüğü posta torbasındaki altın dolu keseleri aşırması, bu hırsızlık anlaşıncı tutulmamak için kaçmış, eşkıya olmuş, maiyetinde on iki Rum kızanı ile gezerdi. Gezdiği yerler İzmir-Aydın-Denizli ve Isparta arasındır. Kendisine şu koşma yakılmıştır:

Katırcıyani Koşması

I

Katırcıoğlu derler namıma
Beşyüz çakmaklı gelemazdi yanıma
Ağzını açma emmioğlu gözünü aç
Eloğluna bel bağlanmaz ha!

II

Yine mi geldin Katırcıoğlu Aydın'a
İnan olmaz Osmanlı'nın fendine
Güvenirsen kendine güven
Eloğluna bel bağlanmaz ha!

III

Katırcıoğlu Isparta'ya varırsa
Koç yiğitler diyarına dönerse
Mevlâm bize üç gün ömür verirse
Gözünü aç Katırcıoğlu, bir daha gelme Aydın'al (Dural, 2005: 280)

Cezayir Harp Türküsü (Halil Dural'ın Notu)

I

Cezayir ortasında evleri
İçindedir ağaları beyleri
Türkü bilmezler ayıdır dilleri
Tunus – Trablus kahraman Cezayir'im of

II

Cezayir'de gemiler bağlanır
Güz gelince tersaneye bağlanır
Cezayir'de koç yiğitler eğlenir
Tunus – Trablus kahraman Cezayir'im of

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

Ödemiş gönüllü zeybeklerine yakılan harp türküsü
(H. 1293 – M. 1877) (Dural, 1959: 71)

Çalınan davulu düğün mü sandın
Açılan bayrağı gelin mi sandın
Askere gideni gelir mi sandın
Ağlama anam ağlama gider gelirim
Keserim kâfiri döner gelirim

Bunlardan bazı duyulmayan veyahut yalnız bir havalide söylenilenleri vardır. Ger Ali, İnce Mehmet... Mahalli Türküler ekseriyetle iki kabile veya iki parti dövüşmelerinin çetinliği veya iki taraftan birinin cesaretini övmek için söylenmiştir. Misal Ger Ali, Türküsü gibi ki bu Türküden de bir beyit alıp tahlil edecek olursak Ger Ali'nin cesaretini övmekte olduğu görülür. Şöyle ki:

Kuyucak pınarı efeler harlayıp akar
Kara karınca gibi candarma dağlara bakar
Ker (Ger) Alinin kurşunu efeler cihanı yakar
Bunlar karga sürüsümü dedi ince Ker Ali (Dural, 1937: 3)

Gereli Türküsü

I

Gereli dedikleri bir ince uşak
Başına şal bağlamış beline kuşak
Ardına da takmış bin beş yüz uşak
Dağları bedesten eden ince Gerali

II

Şu Aydın'ın çeşmeleri harlayıp akar
Döküldü kumaşlar şala kim bakar
Geralinin kurşunu cihanı yakar
Durmayaalım dövüşelim dedi Gerali

Ek

Bıçağımın zinciri yaldızı gümüşü
Bozmayın efeler mahiyeti kurun cümbüşü
Korkmayız gelenler olsa da
Dağlar meskenimiz dedi Arslan Gerali

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

Hazır sırası gelmişken sizlere iki de Ödemiş koşmasından bahsedeyim. Gerçekli ve Kışla köyleri arasından geçen dereye Samaylı deresi derlermiş. (Ravi Bayındırlı Mehmet Efendi) Bu Samaylıya ait iki Türkü okuyayım. Sazlı kısmını yine ozanımızın plaklarında her gün işitiyorsunuz. (Dural, 1937: 3)

Samaylı türküsü⁶

I

Ödemişle şu Birgi'nin arası

Pek mi koygun⁷ Samaylımın yarası

Kapı kapı merhem arar anası

Asıyorlar, kesiyorlar kömür gözlüm ağla gel of

II

Samaylı derler köyümüzün adına

İçen bilir kahvemizin tadın

Gelmez oldu geçen günler yâdıma

Kalındı gayri kömür gözlüm ellere of

Samaylı Türküsü⁸

I

Ödemişle şu Birgi'nin arası of

Pek mi koykun Samaylımın yarası

Kapı merhem arar anası

Asıyorlar, kesiyorlar kömür gözlüm

Ağla gel of, ağla gel of.

II

Samaylı derler köyümüzün adına of

İçen bilir kahvemizin tadını

Gelmez oldu geçen günler yâdıma

Kalındı gayri kömür gözlüm

Ellere of, ellere of.

⁶ Söylendiği zamanı meçhul. (Halil Dural'ın Notu)

⁷ Koygun: Dokunaklı, etkili, içli, acıklı.

⁸ Samaylı: Bezdegüme köyü ile Kışla köyleri arasındaki Gere köyünün içinden geçen dereye Samaylı deresi denirmiş. Vaktiyle bu dere boyunda bu ismi taşıyan bir oba bulunduğunu Yörüklerden Bayındırlı Mülazım Mehmet Efendi duymuştur. (Halil Dural)

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

III

Hamaylımda dolanır of
Gümüş bıçak al kanlara boyanır of
Anasına kara haber ulaşır of
Kahpe dünya senin sonun
Yokmuş of, yokmuş of.

Bayındır Koşması

I

Kapadık pencereleri suna boylum esmesin yeller
Benim seni sevdiğimi duymasın eller
Has bahçede açılmış yasemin güller
Sokup da al yanağın üstüne öldürme beni

II

Karşiki görünen köyler suna boylum yârımın köyü
Lütuf eyle sevdiğim dilber kaldır bu huyu
Senin de bana verdiğin muhabbet suyu
İştikçe yüreğime esen verir gider

Yörük oturak havası – Koşmalar

I

Beğim benim taş başında oturur
Oturur da lale sümbül bitirir
Çok sevginin sonu ayrılık getirir
Gelsin ölüm ben ayrılık istemem

II

Güzel sen birsin iki değilsin
Yalancı dünyada baki değilsin
Olur, olmaz kötünün harcı değilsin
Sen de bir koç yiğit gülüsün gelin

Gündüz Bey Koşması

Gündüz Bey koşması 242 yıldan beri bu havali ozanları, kızanları ve aşiret çocukları tarafından her hangi bir cümbüşte ve oturak âlemlerinde kadınlara da söylenirdi. Köylü ve halk tabakasının müzik ihtiyacı bu suretle bağlama veya cura ile tatmin edilir. Gündüz Bey'de 'yaşar' bir kahramanmış gibi genç kalpler de yaşatılırdı.

Bir şairimiz demiştir ki: "Şair dolu, ozan yok; altın destanı yazan yok, bu muhakkakı yeni nesil bunun üzerinde uğraşmakta ve pek yakında ve belki de yarın bu arzumıza kavuşacağımıza hiç şüphe yoktur."

Sonra koşmalar: Türküler de mahalli bir kahramanlı hatıralarını teyit için söylenirler. Mesela, 'Gündüz Bey destanı Ger Ali koşması gibi. Bunlardan ikincisi bizim Ödemiş halk ozanımız gramofoncu Bay Avni'nin plaklarında her gün işitiyorsunuz. Gerçi Gündüz Beyin 'Türküsü de söyleniyorsa da burada öbürü kadar şayi değildir.' Onun için müsaade ederseniz bu koşmadan bir iki beyit okuyayım.

Gündüz Bey

I

İstanbul'dan eğrim büğrüm yol gelir
Yol değil zorlu beylere tuğ gelir
O da benim hakkımda fermanla gelir
Al oldu mor çevreli Gündüz Bey of

II

Davulu da çala çala geldiler
Geldiler de iç avluya doldular
İlk ateşte oğlu yaşarken vurdular
Bu gençlikte ölüm de bize zor geldi diyen Gündüz Bey of

Gündüz Bey koşması:

İstanbul'dan eğrim büğrüm yol gelir
Yol değil zor beylere tuğ gelir
Bu gençlikte ölüm bize zor gelir
Ak elli mor çevreli Gündüz Beyin of...

Hususi ezgisi vardır. 242 yaşındadır. 242 yıldır bu Koşma Türk Köylüsünün manevî zevkini yaşatmaktadır. Biz burada Türkülerin tarihsel olanlarını bırakıp mahalli koşmaların bir ikisini okuduk.

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

Bu Türküler çok defa bir düğün veya bir toplantı ve eğlenti yerlerinde sazla halkın, aşiretin veya bir partinin karşısında söylenir. İşte lirik mahiyeti haiz oluş bu, şiir destanları en güzelleri, bu gibi yakınlardır. Bunların deycilerine ozanca denir.

Büyük Menderes Havzasındaki Oturak Havaları

Büyük Menderes havzasındaki oturak havalarını ele aldığımızda bölgedeki mahalli müzisyenlerin çeşitliliği az da olsa mahalli farklılıkların oluşmasına sebep olmuştur. Koçarlı Şenköylü Abdallardan ve yöre halkından sözlü ve sözsüz olarak tespit ettiğimiz oturak havaları şunlardır;

- I. Yörük Kızı Nennisi
- II. Çaylar
- III. Cezayir
- IV. Halep'in Yolları
- V. İki Parmak
- VI. Menekşeler
- VII. Kadı Kuyusu
- VIII. Altı kızlar
- IX. Kocagözoğlu
- X. Ger Ali (Kara Ali)
- XI. Abbas'ın Taksimi
- XII. Sivrioğlu
- XIII. Şakir Efendi

Yörük Kızı adlı oturak havasının sözlerinin bugün elimizde olan tamamını ve söyleniş şeklini Dr. Ümit Küçükboyacı derlemiştir.

Yörük Kızı

Evlerinin önü de çakmak gayası
Uçurmuş da yavruyu kalmış yuvası
Bizim yaylanın benli mayası
Nennilerle uyusun tor⁹ mayam¹⁰ nenni
Uyusun da büyüsün gara mayam neni
Yekin de gara mayam sağına yekin
Sağına soluna tongurdaklı¹¹ zilleri dakın

⁹ Tor: Soğuk, aksi sitemkâr anlamına gelir.

¹⁰ Maya: Dişi deve yörede ise mecazi anlamda genç kız anlamındadır.

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

Yörük kızının evleri bizim eve yakın
Nennilerlen uyusun hoylu mayam neni
Uyusun da büyüsün güzelim nenni

Zerdedir de aman hemen zerde
Yıkılası dağlar oldu gözüme perde
Acem şalını kuşanmış ak göbek yerde
Nennilerlen uyusun hoylu mayam neni
Uyusun da büyüsün gara mayam neni

Yukarıda örneğini verdiğimiz Yörük Kızı adlı oturak havası yörede Kocaarap zeybeğinden önce
çalındığı görülür.

1956 Söke doğumlu İbrahim Erbay'dan derlediğim bir dörtlüğü ise şöyledir;

Benim develerim beşidi of beşidi
Beşi de birbirine eş idi
Arkadaki gara mayam hepisinden başıdı
Nennilerle uyusun tor mayam nemli
Uyusun da büyüsün gara mayam neni

Kadı Kuyusu oturak havası Selim Özyol tarafından Söke'ye bağlı Kaygıllı köyünden 1936 doğumlu
Mehmet Fırattan tespit edilmiştir.

Kadı Kuyusu

Havaları ıssız karabulutlu
Kapıların ardı demir kilitli
Kimemiz evli kimemiz yavuklu
Gel bizi kavuştur boranlı dağlar
Ellerin göğsünde bir gelin ağlar.
Ağamı yolladım urumeline
Çifte dabancalar takmış yavrum beline

¹¹ Tongurdak: Tüylü devede kuyruğa takılan küçük zil, dişi devede ise sağa sola takılan zildir, deveye yürürken tempo verir.

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

Dolmalar mı yakışır üç günlük geline
Gel bizi kavuştur da boranlı dağlar
Ellerin göğsünde bir gelin ağlar...

Menekşeler adlı oturak havası Selim Özyol tarafından Söke-Bağarası kasabasından 1942 doğumlu Nevzat Yeşilden tespit edilmiştir.

Menekşeler

Menekşeler gibi boynun sallarsın
Kement atıp kollarımı bağlarsın
Bana derler niçin gurbet ağlarsın
Mevlâm güldürmemiş nasıl güleyim

Yukarıda örneklerini verdiğimiz eserler; aşk, gurbet, kahramanlık, özlem gibi genel olarak lirik konuları barındırır.

Zeybekler devamlı savaş ve kavga içinde olan insanlardı. Günümüzde bölgede yaşayan halk da çetin yaşam koşulları içinde gerginliklerini ve dertlerini unutmak için müziğe o büyümlü ezgilere sarılırlar. Eskiden beri gelen gelenek 'Rezm ü Bezm' yani savaş ve eğlence bu insanların yaşam tarzı olmuştur.

Bu müzik ve dans geleneği yüzyıllar içinde bazen sabırlı bazen de hoyratça bu coğrafya insanının içinde olgunlaştı. Oturak havalarını zeybeklik kurumu içersinde değerlendirdiğimizde her ezgisinde zeybeklerin acısını, mücadelesini, sevdasını gösterişsiz bir şekilde duyarız.

Buradan hareketle oturak havalarını zeybek danslarına motive edici ezgiler olarak tanımlayabiliriz. Oturak havaları zeybek danslarının öncülüdür. Çünkü duyguları dansa kanaliz eder. Burada dinleyicilerle müzisyenler arasında duygusal bir etkileşim vardır. Bu ezgiler saatlerce dinlendikten sonra çok görkemli zeybek dansları icra edilir. Yine zeybeklik kurumu içersindeki zeybek danslarını oturak havalarının etkilerine göre yorumladığımızda Huizinga'nın 'otoriteye ve disipline meydan okuduğu için takibata konu olan gürültücü ve başıbozuk bir tutumun yoğun olarak sergilenmesi" (Huizinga, 2013: 31) oturak havası etkisindeki zeybek danslarının niteliğini bize gösterir. Buradan hareketle biz başkasıyız ve başka bir şekilde hareket ederiz manalarına ulaşırız.

Örneğin "Her yaratıkta olduğu gibi, zeybeğin de bir iç âlemi vardır. Onun yüzü güneşin şiddetli hararetinden nasıl yanmış ve kavrulmuş ise içi de öylece yanık ve kavruktur. Bu iç âlemini zeybek iki suretle dışarı döker. Söz ve sesin (saz) ahlarını, oflarını veya beden hareketleriyle gazabını ve neşesini

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

dışarıya verir.” (Dural, 2013: Kapak sayfası.) Bu tanımlama oturak havalarının zeybeklik kültürü içerisindeki önemini ortaya çıkarmaktadır.

Oturak havaları aynı bölge içinde bile neden değişkenlikler göstermektedir ve aynı oturak havasının neden farklı varyantları vardır diye düşündüğümüzde, birçok farklı etkenin bu durumu etkilediğini görürüz. Düğünler, iç isyanlar, müzisyenlerin farklı bölgelerde çalışması, Yörüklerin yazlık/kışlak geleneği, ulaşım koşulları ve insanların bellekleri bu etkenlerin başlıcalarıydı.

Oturak havaları günümüze kadar çeşitli engelleri zor da olsa aşarak gelebilmiştir. Bu geleneğin bugün hala devam etmesi ve korunuyor olması bölgede yaşayan halkın ve yerel müzisyenlerin kolektif hafızları sayesinde. Maalesef bu gelenek, bu yüzyılda karma kültürlerin yok ediciliğiyle mücadele etmektedir.

Bir yerel tarihçi olan Halil Dural'ın günümüze ulaşan çalışmaları ile harmanlayarak, yöredeki zeybek türküleri ve oturak havaları ile bunların dile getirildiği, oyunlara döküldüğü ortamları tasvir etmeye çalıştık. Dr. Ümit Küçükboyacı gibi, halen bölgede derleme çalışmalarını sürdüren araştırmacılar, kültürümüzü yeni nesillere aktarmak umuduyla büyük çabalar sarf etmektedirler. Bizler de, somut örnekler ışığında açıklamaya çalıştığımız bu değerli halk yaratılarının, bilimsel ve sanatsal dikkatle ele alınıp kültür envanterine kazandırılabilmesi arzusuyla çalışmalarımızı devam ettirmekteyiz.

Referanslar:

- Yetkin, Sabri. (1997). *Ege'de Eşkıyalar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Dural, Halil. (2005). *Bize Derler Çakırca-19. ve 20. Yüzyılda Ege'de Efeler*. (Çev: Sabri Yetkin). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Dural, Halil. (2013). *Halil Dural'ın Kaleminden Ödemişli Efe ve Zeybekler*. (Çev: Ercan Uyanık - Sabri Yetkin). İzmir: Yıldız Kent Arşivi Müzesi Yayınları.
- Özbaran, Salih. 1997. *Tarih, Tarihçi, Toplum*, İstanbul: Yakın Kitabevi.
- Huizinga, Johan. 2013. *Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı Kitabevi.
- Öztürkmen, Arzu. (1998). “Sözlü Tarihin Yerel Tarih Araştırmalarına Katkısı”. *Yerel Tarih Dergisi*. 1: 13-14.
- Dural, Halil. 26 Eylül 1937. *Dil – Tarih Tartışmaları*. (Basılmamıştır.)
- Dural, Halil. 1959. *Bakırlı Romanı*. (Basılmamıştır.)

Sabri YETKİN & Selim ÖZYOL

Dural, Halil. 1934. *Karışık Notlar Türküler- Zeybek Tarihi Başlangıç*. (Basılmamıştır.)

TEKİRDAĞ YÖRESİ GELENEKLERİ VE MÜZİK KÜLTÜRÜ

Dilber YILDIZ¹
dyildiz@nku.edu.tr

Esin SARIOĞLU²
esinsarioglu@beykent.edu.tr

Abstract

Music Culture and Local Traditions of Tekirdağ

Folklore of Tekirdağ comprises the whole of values being transferred from generations to generations and by structured experiences throughout centuries. Folkloric culture products are nourished from archetype values, moral understanding, religious beliefs, traditions and daily routines. Historical and cultural heritage take a significant role in the formation of such kind of products which have a relationship with their locality.

Folkloric products have changed and developed concurrently with the progress in Turkish cultural history. Cultures linked to the same civilizations are united with the same worldview. The worldview of a specific civilization brings about its own folklore. Folkloric products are shaped with that particular viewpoint and value system owned by that living culture. Every culture has its own values and rules. All these cultural accumulations are natural components of that culture.

The study searches on the culture, musics, folk lyrics, costumes and clothing customs of Tekirdağ province as well as its bride-groom costumes for benna night and the local traditions of spring festival.

This study has analyzed several folkloric topics reflecting cultural structure of Tekirdağ in connection with the cultural environment and traditions. Some of those folkloric products are getting diminished while some are being changed. The study has aimed at searching and collecting some of those folkloric products, which are components of existing culture in Tekirdağ province, before they are getting vanished.

Keywords: Culture, Music, Folk song, Tradition, Tekirdağ

¹ Namık Kemal Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, Giyim Üretim Teknolojisi, Tekirdağ

² Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı, İstanbul

Tekirdağ'ın Tarihçesi

Tekirdağ ilinin bilinen en eski ismi *Bisanthe*'dir. Bu dönemde kullanılan bir diğer isimde *Rodosto*'dur. Kentin *Rodosto* olarak anılması Ortaçağ'da sürer. *Rodosto* adı Rodosçuk'a dönüşmüş ve XVIII. Yüzyıla değin böyle kullanılmıştır. Rodosçuk sonradan Tekfurdağ adıyla anılmaya başlanmış, Cumhuriyetten sonra 1927'de olduğunda Tekirdağ adını almıştır.



Fotoğraf 1. Eski ve Yeni Tekirdağ Fotoğrafı (Tekirdağ Valiliği, 2013)

Tekirdağ ili, coğrafi konumu dolayısıyla stratejik önen taşıyan, Anadolu ile Balkanlar arasında, geçit bölgesi oluşturmıştır. Osmanlı devrinde padişahlar yörenin Türkleşmesini sağlamak için, Yörük beylerine toprak ve görev vererek, Tekirdağ iline yerleşmelerine yardımcı olmuşlardır Evliya Çelebi Tekirdağ için "Topkeşan yörük beylerinin tahtgahıdır" der. Osmanlı İmparatorluğu 'nun kuruluş devrinde çok sayıda Türk boyları Tekirdağ ili topraklarına yerleştirildiklerinden, bugünkü köy ve çiftlik isimleri arasında Oğuzlar'a, Avşarlar'a, Danişmentler'e, Dulkadirli'ler'e, Karamanlar'a, Saruhanlar'a, Karasi Oğulları'na ait olanları bulunmaktadır. 14.Yüzyılın ortasında 1357'de Orhan Gazi'nin oğlu Süleyman Paşa tarafından Osmanlı coğrafyasına katılan Tekirdağ, Rumeli'de fethedilen ilk şehirlerdendir.

Tekirdağ'ın Sosyo- Ekonomik Özellikleri

Yüzölçümü itibariyle küçük illerimizden biri sayılan, ancak buna karşılık, ülke ekonomisinde önemli bir yere sahip olan Tekirdağ çok verimli topraklarının bulunduğu modern bir tarım kentidir.

Özellikle 1970'lerde sanayide belli bir gelişme görülmesine karşı, il ekonomisine tarım, ülke ekonomisinde olduğu gibi ön sırada yer alır. Ekonomik bakımından faal nüfusun büyük bölümü tarım kesiminde çalışır. Bu ekonomik yapıya karşılık faal nüfusun yarısından çoğu kırsal kesimde yaşamaktadır. Tekirdağ'ın yer aldığı Trakya Bölgesi İstanbul'a yakınlığı ve ulaşım bağlarının iyi olmasından dolayı önemlidir. Tekirdağ İstanbul'un yanı başındaki Rumeli'dir.

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU

Ayçiçeği

Arazinin verimli topraklardan oluşması, ziraatte modern tarım aletlerinin kullanılması, verimli nitelikte tohumluk ile diğer zirai girdilerin benimsenmesi, tarım ürünlerinin bir çoğunda Türkiye ortalamasının üzerinde verim elde edilmesini sağlamaktadır. Tekirdağ'ın ayçiçekleri nam-ı değer günebakanlar, güneşin güleç yüzlü çocuklarıdır. Konstantinapolis'in önemli tahıl kaynaklarından biridir .(Serez, 1997: 57)



Fotoğraf 2. Ayçiçeği Tarlası. Tekirdağ Valiliği, 2013

Tekirdağ Mutfağı

Tekirdağ mutfağı zengin olan illerden biridir. Bu zenginliğin sırrı ilde tarih boyunca yaşamış çeşitli etnik grupların kendi mutfak kültürlerini koruma gizlidir. Tekirdağ'da hem et yemekleri hem de sebze yemeklerinin farklı çeşitlerini bulmak mümkündür. Gastronomi haritasında Tekirdağ'ın en önemli ürünü kentin adını tescillenmiş köftesidir. Bununla birlikte, peynir helvası, Hayrabolu tatlısı, bulama, umaç çorbası, incir tatlısı, çene çarpan çorbası, akıtma, cizleme, ve hoşmerim yöre mutfağının önemli lezzetleri arasındadır.



Fotoğraf 3. Tekirdağ Köftesi. Tekirdağ Valiliği, 2013

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU

Kiraz Festivali

Yarım asırlık tarihi ile Kiraz Cümbüşü, her yıl Haziran ayında kutlanıyor. Festival bugün halk oyunları gösterilerden sergilere, yağlı güreşten çeşitli yarışmalara kiraz uluslararası bir kimlik kazanmış durumda ilde yetiştiriciliği devam etmektedir.



Fotoğraf 4. Festival Görüntüleri. Kaynak: Tekirdağ Valiliği,2013

Şarapçılık

Bağcılıkta azalma görülmeyle beraber önde gelen gelir kaynaklarından biridir. Şarköy’de bağcılık ve şarap üretimi yapılmaktadır. Şarköy şarabı ve Tekirdağ rakısının sırrı, toprak, hava, su ve bu lezzet salkımlarındadır.



Fotoğraf 5. Tekirdağ Üzümlü Şarap Fotoğrafları, Kaynak: Tekirdağ Valiliği, 2013

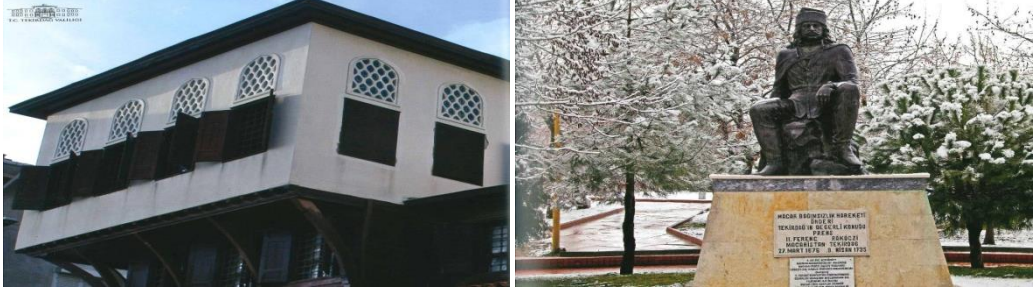
Tekirdağ Rokoczi Müzesi

Milattan önce 2. Yüzyılda bölgeye Roma İmparatorluğu hakim olur. Tekirdağ sınırları içerisinde kalan iki antik kent ortaya çıkar: Bisanthe ve Heraion Teikhos. Bu devirde inşa edilen Roma Yolu ‘Via Egnatia’ İstanbul’dan başlar; Tekirdağ’ın Çorlu ve Marmara Ereğlisi ilçelerden geçerek Adriyatik’e kadar uzanır.

Macar prensi Frenc Rokoczi II. Avusturya’nın Macaristan’ın işgalinin ardından bir bağımsızlık mücadelesi başlatır. Avusturya’nın direnişi bastırılmasının ardından, Rokoczi Osmanlı İmparatorluğu’na sığınma talebinde bulunur. III. Ahmet, Rokoczi’nin sığınma talabine, o esnada mukim bulunduğu Fransa’ya bir gemi göndererek cevap verir. 17 Ekim 1717’de Gelibolu

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU

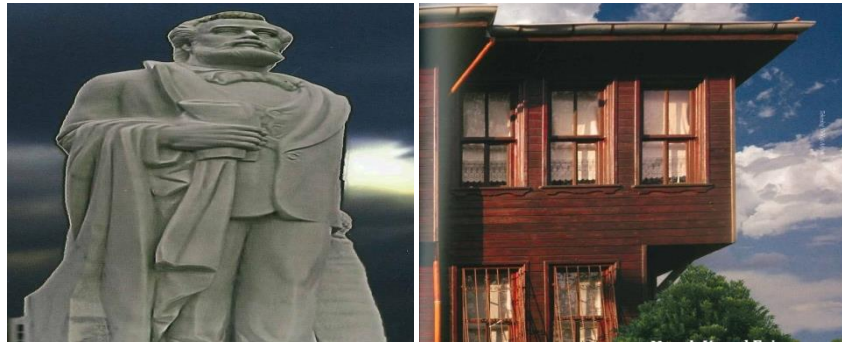
topraklarına ulaşan prens ve mahiyetindekiler ömürlerinin sonuna dek Tekirdağ'da ağırlanır. Prens Rakoczi, bugün Macaristan'ın en önemli halk kahramanlarından biridir. Her yıl binlerce Macar, anısına yad etmek amacıyla Tekirdağ'a gelir; müzeye dönüştürülmüş evini ziyaret eder.



Fotoğraf 6. Rokoczi Müzesi Dış Görünüş ve Rokoczi Heykeli (Tekirdağ Valiliği, 2013)

Vatan Şairi Namık Kemal

Tekirdağ en eski Yörük yerleşim alanlarından. Balkanlar'ı Anadolu'ya bağlayan coğrafi konumu sebebiyle sıkça istilaya uğramış göçlere sebep olmuştur. Yöreye değişik zamanlarda yerleştirilen göçmenler, halk edebiyatı üzerinde etkili olmuş, edebi eserler farklı kaynaklardan beslenerek kendi özgün tarzını oluşturmuşlardır. Halk dili, Doğu Trakya Ağızları grubundandır ve sesler bu ağza göre şekillenmiştir. Edebi eserlerde tekke edebiyatının izleri görülür. Tekirdağ, usta şair ve aydın Namık Kemal'in ve edebiyatçı Memduh Şevket Esendal'ın memleketidir. Türk halk müziği, genel hatlarıyla Trakya Bölgesi halk müziğinin özelliklerini taşır. Yörede çeşitli ayaklarda ezgiler söylenir. En sık rastlanan müzik türleri Garip, Kalenderi, ve Kerem ayağında ezgiler, koşma ve manilerdir



Fotoğraf 7. Namık Kemal Heykeli ve Evi. (Tekirdağ Valiliği, 2013)

Tekirdağ'ın Kültürel Özellikleri

Tekirdağ yöresi, Trakya'nın tüm özelliklerini barındırmaktadır. Tarihi, gelenekleri, tarihi eserleri, inançlarıyla büyük bir kültürün beşiğidir.

Geleneksel El Sanatları

Yörede el sanatları günümüzde de devam etmektedir. Bu konuda kimi resmi kurumlarca yörede kurslar düzenlenmekte ve el sanatları desteklenmektedir

İldeki en yaygın el sanatlarıydı arasında, dokumacılık, sepet örücülüğü, saraçlık ve çarık yapımıcılığı sayılabilir. Evliya Çelebi seyahatnamesinde ildeki dokumacılığın XIV. yüzyılda gelen Yörüklerle başladığından bahseder. Kilim dokumacılığı günümüzde Karacakılavuz ve Ferhadanlı köylerinde sürdürülmektedir.

Yörede yapılan el sanatları aşağıdaki gibidir;

- Kilim
- Çul
- Çuval
- Heybe

Türküler

Tekirdağ yöresine ait birçok türkü vardır. Bunların herkes tarafından bilinen en önemlileri şunlardır: Arda boylarında, bağa girdim bağ budanmış (Nazife Hanım), bahçelerde börülce, ben yemenime, dut fidanı, edalı yar, ince giyerim ince, lambada şişesiz yanmaz mı, mandaları karaman, mendilim dalda, yeşillim, 'Tekirdağ'ın hanımları.

Attım Şalım Boynuma

Bağ ya Girdim Bağ Budanmış

Bahçalar da Börülce

Beyler Bahçesinde Bir Derin Kuyu

Çavuş

Dramanın İçinde Yaparlar Pazar

Dumanda Bastı Dağlara

Gideriz Biz İkimiz

İnce Giyerim İnce

Kirpi Oyun Havası

Varın Sorun Babasına

Yarım Hava

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU

Halk Oyunları

Tekirdağ halk oyunlarının bazıları şunlardır: Tekirdağ karşılaması, Kampana, Ali Paşa, Debreli Hasan, Kara Yusuf, Karaçalı, Kasap, Yeşillim, Lambada Şişesiz Yanmaz mı, Gülo, Nazife Hanım, Dumanda Bastı Dağları, Fasülye, Bahçelerde Börülce. Tekirdağ halk oyunlarından başka seyirlik oyunları dediğimiz ve kadınların kendi aralarında yöresel toplantı ve nişan törenlerinde oynadıkları oyunlar vardır. Bunlar da; Ahret ana, Oyna Padiş, Osman'ın Naciyesi, İlk Kocam Oyunu, Yüzük Saklamaca, Leylek Oyunu, Elmacı Kadın, Ana Beni Eversene vb.

Yöre halk oyunları genellikle 8/8 lik veya 9/8 lik müzikler ile oynanır. Balkan oyunları ile oldukça benzerdir. Birçok oyun hala Bulgaristan'daki Türk azınlıklar tarafından oynanmaktadır.

- Börülce
- Arnavut Gaydası
- Arzu ile Kamber
- By mist
- Cevriye
- Çam
- Çoban
- Debreli Hasan (Hasancık)
- Dyran Kasabı
- Eşkiya
- Gacal Karşılması
- Galana ta
- Gayda
- Kaçamak
- Kam pazı
- Karaçalı
- Karadağ Karşılması
- Kara toprak
- Kara Yusuf
- Lenka
- Mustafa bey
- Naile Hanım
- Ray le
- Sirto

- Tekirdağ Karşılması
- Tekirdağ Kasabı
- Yeşillim
- Hora

Yöresel Çocuk Oyunları

Cangul, kukure, bürünce, tatarca, evincik, göz bağı, misket, istop, sütlü dare, kale, taştayım-topraktayım, çizgicik, sürdürme, meşe, köşe kapma, mendil kapma, kiremit yıkma, kamacık, topçuk, bezirgan başı, menekşe, kavgayı kes, es pes, kadifeci dükkânı, çelik oyunu

Geleneksel Kıyafetleri

Kadın Kıyafetleri

Tülbent (Şami): Başa giyilir, genç kızlar genellikle uçlarına oyalar örerler.

Mintan: Genelde basmadan yapılır, önden düğmeli gömleğe verilen ad dır.

Yelek: Gençlerinki genellikle işlemeli ve parlak olur, mintanın üzerine giyilir.

Şalvar: Büyük çiçekli, içerisinde kırmızı rengin genelde çiçek rengi olarak bulunduğu basmalardır. Alta giyilir.

Uçkur(Kuşak): İşlemeli, günümüzdeki kemerin görevini gören parçadır.

Çetlik: Ayağa giyilen kostüm parçası, genellikle yünden örülür.

Çarık: Potin olarak ta bilinir ayağa giyilen ayakkabıdır.

Yağlık: Bele takılır, şalvarın üzerinde durur, günümüzde modernleştirilerek üzerine işleme de konulmuştur.

Mendil: Boyna bağlanır.

Grep:a) Buna yazma, çember, tülbent, şami, kıvrak, tartma ve vala da denir. b) Kare biçimindedir. Kenarları iğne oyaları, boncuk oyaları, çeşitli motifler, tığ işi oyaları, şakırdaklı kağıttan yapılmış oylar, mekik oyaları ile süslenir. c) Genellikle ipek cinsi kumaşlardan yapılır. g) Genellikle beyaz renklidir, bazen renkli ve desenli olur. Günümüzde de kullanılan bir baş örtüsüdür.

Fistan:a) Buna mistan da denir. b) Bugünkü gömlek görevini yapar, şalvarın üstüne giyilir. c) Şile bezinden. Basmadan divitinden yapılır, önü düğmelidir. d) İşlemeli ve işlemezdir.

Cepken:a) Gömleğin üzerine giyilir, yelek de denir. b) Saten ya da ipekten yapılır, alıcı renklerle süslenir, ön kısmı işlemeli olanları da vardır. Bazıları sırmalarla süslenir.

Şalvar:a) Desenli yada düz renkte olup, ayağa giyilir. b) Yünlü dokuma kumaşlardan, desenli basmalardan, satenlerden yapılır. Genellikle büyük çiçekli kumaşlar seçilir. c) Parçaları dar, ağı mümkün olduğu kadar kısadır. d) Belli uçları işlenmiş uçkurlarla sıkılır.

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU

Bindallı: a) Genellikle kadifeden yapılır. b) Hemen hemen ayaklara kadar uzundur, üzeri simle işlidir. Genellikle düğün ve bayramlarda giyilir.

Kuşak: a) Buna uçkur da denir. b) Şalvarın beline geçilir, lastik görevini yapar, iki ucunda çeşitli işlemler vardır. Bel iyice sıkıldıktan sonra işlemleri görülecek şekilde yandan sarkıtılır. Orta Asya Türklerinin bolluk bereket ve uğur için kuşak bağladıklarını öğreniyoruz (Kalafat, 1994: 37).

Hırka: a) Pamukludan yapılır. b) Mintanın üzerine giyilir, kadifeden de yapılır.

Peşli: a) Beli kuşaklı olup, tüm bedeni örten, ayaklara kadar uzun entari (elbise) dir.

Kırmalı Entari: a) Beli lastikli olup, tüm bedeni örter. b) Pamukludan yapılır.

Çetrik: a) Buna terlik de denir. b) Çeşitli motiflerle süslenerek yünden örülür. Bazen yapağından da örülür.

Çorap: a) Çetiğe benzer, fakat ondan daha uzundur, diz altına kadar çıkar. b) Şasonda denir. c) Genellikle yapaktan yapılır, düz ve sade olanları olduğu gibi süslü ve motifli olanları da vardır.

Ferace: a) Siyah düz kumaştan yapılır. b) Arkalığı bele kadar gelir, bu aralık arkadan başın üzerine atılır.

Şalta: a) Bele kadar sıkı kollu, yakasız, önü iliksiz bir giysidir. Omuzdan kol ağzına kadar uzunlamasına gider. Etekleri kaytanlıdır.

Çarık: a) Genellikle manda derisinden yapılır. Ucu sivri ve iple bağlıdır. b) Urgani denilen ayakkabılarda giyilir. c) Nalın veya takunya adı verilen, tahtadan yapılan ayakkabılar da giyilir. c) Özel günlerde kalaş kundura adındaki ayakkabılar giyilir.

Para Kesesi: Tel ile kalıptanla işlenerek yapılan kese.

Ziynet Eşyaları: a) Renkli kurdelaya geçirilmiş altınlar boyna takılır. b) İnci boncuklar, nar taneleri (üçgen boncuklar) boyunlarına ve kollarına mavi boncuklar takılır.

Yağlık: a) Uçları işlidir. b) Şalvarın üzerine takılır.

Fıta: a) Kadınların iş yaparken giydikleri giysidir. b) Sık dokunmuş bir önlüktür, hota da denir. c) Genellikle düğünlerde iş yaparken bu önlükler bağlanır.

Üç Etek: a) Etekleri üç ayrı pile şeklindedir. Parça parça görüldüğü için bu ismi alır.

Mendil: a) Ucu işlemelidir. Beyaz rengi yanında diğer renklerde olanlarda olanları da vardır. b) Boyna bağlanır.

Kalaş Kundura: Çok sert bir ayakkabıdır.(Mutafçı,1999)

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU



Fotoğraf 8. Kaynak: Tekirdağ Valiliği, 2013

Erkek Kıyafetleri

Fes: Başa giyilen kırmızı renkli başlık.

Mendil: Boyna bağlanır.

Gömlek: Genel olarak ‘Amerikan bezi’nden yapılır

Cepken: İç astarlı olarak yapılan yelektir. Gömleğin üzerine giyilir.

Potur: Alta giyilen giysidir. Çuhadan yapılır

Kuşak: 3m-4m civarında ince uzun bir kostüm parçasıdır. Bele dolandır.

Çarık: Ayağa giyilen ayakkabıdır.

Baş giyilenler:

a) **Sarık:** Şapkanın üstüne sarılır, sarı renkli büyük, kare biçimindedir. Birbuçuk metre uzunluğundadır. Kenarlarına sim geçirilmiş uçları püskülüdür.

b) **Fes:** Koyu kırmızı renkte, uçları püskülüdür. Silindir biçiminde etrafı biyelidir.

c) **Tata:** Başa bağlanan her günlük şapkadır. Kıra giderken giyilir.

• **Boyna Bağlananlar:**

a) **Mendil:** Dört köşeli telle yahut kılabadanla işlenmiştir ve beyaz renklidir. Ekoseli olanları da vardır.

b) **Çevre:** Beyaz ve dört ucu işlenmiş, kare şeklindedir. Uçları gergefte işlenir.

• **Yağlık:** a) Tek ucu işlenmiştir. b) Bezden yapılır.

• **Gömlek:**

a) Beyaz amerikan bezinden yapılır. Geniş kollu uçları, yaka kenarları etekleri oyalanmıştır.

b) Ceketin içine giyilir mitan da denir.

c) Ketenden ve dokumadan da yapılır.

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU

- **Cepken:** a) Yelek biçiminde basmadan içi astarlı olarak yapılır, içine pamuk doldurulur, şalta adı da verilir.
b) Ceketin içine giyilir, sırmayla da işlenir.
c) Kolları tek katlı ve işlemelidir. Önü çaprazlıdır.
 - **Potur:**
a) Çuhadan yapılmış, kaytanlı pantolondur.
b) Yukarı kısmı geniş olup paçalara doğru daralır.
c) Genellikle siyah ve laciverttir.
d) Genellikle dokuma kumaşlardan yapılarak boyanır.
e) Poturun uçurluğuna uçkur geçirilir, iki ucu yandan sarkıtılır. Poturun dizden aşağı tarafı düğmelidir.
 - **Uçkur:** Patiskadan ya da yapağından dokunarak yapılır.
 - **Kuşak:** 2-3 metre boyunda genellikle kırmızı renkte olup, bele dolanır. 30-40 cm. genişliğindedir.
 - **Palto:** Buna gocuk ismi de verilir. İçi genellikle tüylü olur.
 - **Çorap:** Yünden veya yapağıdan elde örülerek yapılır. Sade olanları yanında süslü motifli olanlar daha çok kullanılır.
 - **Ayakkabılar:**
a) Tulumacı: Hayvan derisinden yapılır. Deri birkaç kat üst üste getirilerek taban kısmı yapılır, üst kısmı ise tek bir kat deriden yapılır. Bu ayakkabılar kış için kullanılır.
b) **Çarık:** Bir tek kat hayvan derisinden yapılır. İple ayağa sıkıca bağlanır. Genellikle yazın tarlaya giderken giyilir. Bunlardan başka mes ve çizme de giyilir.
- Para Kesesi:** Meşinden ya da bezden yapılır. Ağzından bir ip geçirilerek büzülür. Meşinden olanların ise ağzına çıt çıt dikilir.

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU



Fotoğraf 9. Kaynak: Tekirdağ Valiliği, 2013

Kına Geceleri

Tekirdağ'da kına adeti çok yaygındır. Tür inaçlarında seçilmiş adak edilmiş olanı gösterme inancına göre kına işaretini taşıyan canlı cansız tüm varlıkların kutsallığına inanılır, onlara dokunulmaz. Bunlara dokunan uğursuzluk geleceği inancı yaygındır. Bunlar adanmışlar, bir tür koruma altına alınmışlardır. (Kalafat, 1990: 51) Kına yakılırken gelinin ve güveyin avucuna konan para kısmet içindir. Onları ömür boyu kötülüklerden koruyacağına inanılır. Gelinin kına yakılırken başına al örtülmesi, al basmasından korumak içindir. Kötülük ve nazardan korumak için gelinin yüzü örtülür. Gelin kına gecesinde gelinlik giymez. Nişan elbisesini veya başka elbise giyer. Kına yakılırken bindallı giyer.



Fotoğraf 10. Kaynak: Tekirdağ Valiliği, 2013

Hidrellez Geleneği

Tekirdağ'da Hidrellez bahar bayramı niteliğinde kutlanan mevsimlik bayramlarımızdandır. Çağlar boyu süregelip zengin kültür değerlerinin olduğu Hidrellez, çeşitli adlarla Tekirdağ'da kutlanmaktadır. (Arman, 1998: 30)

Dil

Tekirdağ yerel ağız, Doğu Trakya ağızları grubundandır. Batı Trakya göçlerinin yerel ağız üzerine belirgin etkileri olmuştur. Yerel ağızın temel özelliklerinin başlıcaları şunlardır:

Tekirdağ ağızında bilinen ünlüler yanında “ a ” ile “ e ” arası bir “ â ” ünlüsü, türemiştir. Kullanımı kurallaşmamış olan bu ünlünün daha çok seslenme ünlemlerinde ya da ” ken ” zarf fiili, ünlü uyumuna girme eğilimi gösterdiğinde kullanıldığı görülür. Gene yerel ağızda “ o ” ile “ u ” arası bir sese rastlanır. Belirli olarak bonla (bunlar), borda (burada), borya (buraya) sözcüklerinin söylenişinde görülür. Arapça kökenli sözcüklerde “ a ” ve “ ayın ” sesinin kaynaşmasıyla uzun a sesinin türediği görülür. Sat (saat), sa'det (saadet) vb. Bundan başka “ Ğ ” ünsüzünün kaynaşması ya da düşmesi sonucu, öndeki ünlü uzar. Da (dağ), Ya (yağ) vb.

“ H ” sesi genellikle düşerek önündeki ünlünün uzamasına neden olur. Alla (Allah), kave (kahve) gibi. Son sesteki y sesi, kaynaşmayla önündeki ünlüyü uzatır. Şe (şey), sirek (seyrek) gibi. Y sesinin iki ünlü arasına da kaynaşmaya uğrayarak kendinden önceki ünlüyü uzatması görülür.

Bura (buraya), ara (araya), hava (havaya) gibi.

Doğu Trakya ağızında ünlü uyumu genellikle düzenlidir. “ Ki ” eki uyuma girmez; “ İken ” ekiyse uyuma girme eğilimi göstermektedir. Öte yandan yazı dilinde genellikle uyum dışı kalan “ yor ” eki bu ağızda kaynaşarak çeşitli biçimler almaktadır. Trakya ağızında ğ, h, r, v, y ünsüzlerinin zayıf olarak söylendiği saptanmıştır. Bu ünsüzlerin zayıf söylenmesine, sözcükler yanında çokluk ve geniş zaman eklerinde de sıkça rastlanır.

Yöreden derlenmiş birkaç yerel sözcük: Aksıvata (alış-veriş), aklık (pudra), Balkan (dağlık), cunga (bardak), yarka (piliç), ziykir (yüzük).

Edebiyat (Aşık Tekke Edebiyatı Halk Şairleri)

Tekirdağ en eski Yörük yerleşim alanlarından. Türklerin Rumeli'ye çıkışlarından sonra yöreye Batı ve İç Anadolu'dan birçok Yörük yerleştirilmiştir. Sınır yakınlığı ve Balkanlardan Anadolu'ya geçiş yolu üzerinde oluşuyla istilalara uğramış ve yoğun göçlere sahne olmuştur. Yöreye değişik zamanlarda Batı Trakya göçmenleri yerleştirilmiştir. Göçmenlikten gelen ögeler, yöresel halk edebiyatı ürünleri üzerinde de etkili olmuştur.

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU

Kentin devingen yapısı, ulaşım olanaklarının artmasıyla yoğunlaşan etkileşim,kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması çeşitli nedenlerle yöresel halk edebiyatı ürünleri giderek özgünlüklerini yitirmektedir. Yöreden yetişmiş halk ozanı hiç yok denecek kadar azdır.

Masallar ve Fıkralar

Tekirdağ Halk Masalları ve Fıkraları ile ilgili en detaylı araştırma Erman Artun tarafından yapılmıştır. Erman ARTUN'un Tekirdağ ili içersinde derlemiş olduğu Masalların isimleri şunlardır: Muradına Nail olamayan Dilber, Benderli Avcı Kara Ahmet, Oduncu Baba, Ahmedi Sina Bey, Sefa Beyle Cefa Bey, Zülfi Siyah, Dokuz Okka Nar, Oduncu ve Kızı, Hüsnü Yusuf, Sihirli Yüzük, Sırma Saç ile Demirkıran, Tın tın Kabacığım, Helvacı Güzeli, Torba Dolusu Altın, Tülüce, Çocuk ve Yılan, Yusufçukla Fatmacık, Küçük Kız.

Fıkraların isimleri de şunlardır; Sanane, Banane ve Terbiye, Dağlı ile Yahudi, Karabaşın Mirası, Papağan, Sıkı Bağlıdır, Pamuktan Pamuğa, Mart Ayı Dert Ayı, Vıy'ana, Sakız, Beşik, Ne Olacak, Arı dedi Vız, Yağmur, dere, deniz, Kelime-i Şaadet, Sayması Kolay, Altı Kağıt, Sıkma.

Şiirler

Yörede yaşanan etkileyici olaylara ağıt düzme geleneği günümüzde de canlıdır. Bir kazada, on yedi kişiden ancak ikisi kurtulur. Bu olay üzerine yakılan ağıttan bir bölüm :

Öğlen üstü tarlayı bitirdik
Başka tarlaya gitmeye çekildik
Kazaya uğrayacağımızı ne bilirdik
Feryadımızı duyan dağlar ağladı
Çeşme bayırını dönmeye kalmadı
Mehmet motoru vitesten salladı
Mustafa yapma diye yalvardı
Yalvarmamızı duyan dağlar ağladı
Yolcular kan içinde yatırıldı
Kırılan kollar, bacaklar sarıldı
Kara haber hemen duyuldu
Yardıma gelen kullar ağladı.
Diğer bir ağıttan örnek;

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU

Er Mektubu Ağıtı

Muratlı'dan bindim trene
Selam söyle dosta, yarene
Al horozu, sen müjde verene
Tezkereyi aldım geliyorum ana
Seni gördüm rüyamda, hayalimde
Seni gördüm nöbette, talimde
Anladım deva imişsin, her derde
Artık kıymetini biliyorum ana.
Selam ilet yetim Veli'ye
İyi bak, benim ak kediye
Ela gözlü bir selviye
Aşık oldum ölüyorum ana
Ayrıntılı mektup yaz sıladan
Haber Sal hısımdan, akrabadan
Huzurundan ayrılırken Tanrı'dan
Sağlığını diliyorum ana.

Türküler

Tekirdağ halk müziği Trakya Bölgesi özellikleri taşır. Çevre illerde çalınıp söylenen türküler burada da bilinir. Karşılama havaları, gelin alma, kına havaları, ağıtlar, maniler, harman-hasat havaları, pastal (tütün yaprağı dizisi) türküleri, horalar, gelin çıkarma, kına vurma, gelin dolaştırma ezgileri, güreş havaları Balkanlarla ortak özellikler taşır.

Yörede en ağırından en hızlısına kadar ezgi söylenir. Garip, Kerem, Kalenderi ayağında ezgilerle koşma ve maniler çoktur. En yaygın usul 9 zamanlıdır. Yörenin ünlü türküleri: Bahçalarda Börölce, Attum Şalım Boynuna, İnce giyerim ince, Duman da bastı dağlara, Yeni odanın camları, Bağa Girdim Bağ Budanmış, Keklik, Gayda, Selanık, Al Duvaklı, Cevriye, Gideriz Biz ikimiz.

Maniler

Yörede kapsamlı bir folklor araştırması yapılmadığından manilerin özgün olanları saptamak oldukça güçtür. Düğünlerde, çeşitli eğlentilerde söyleme günümüzde de yaygındır. Manilerin ana konusu sevdalar ve ayrılıklardır. Köyün doğası ve yöre yaşamından kimi kesitleri manilere yansımıştır. (Arman,1998:140)

Tekirdağ' a ait birkaç mani örnek vermek gerekirse;

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU

Ak üzüm asmasıyım
Fabrika basmasıyım
Bana doktor ne lazım
Ben sevda hastasıyım
Ak dutlar kara dutlar
O dutları kim toplar
Asker olan yarime
Gölge olsun bulutlar
Arpalar dize kadar
Gel yarim bize kadar
Çorap öreyim sana
Topuktan dize kadar.

Tekerlemeler

Oyun sayışmalarında, masal başlarında, sonlarında söylenen tekerlemeler değişik ve ilginçtir. Yöreden birkaç oyun sayışma tekerlemesi:

Benim adım mahu heykel
Arkam kambur başım kel
Ayaklarım yampuriki
Ben giderim kamburiki
Haydi sen çık, bir iki
Horoz öttü
Tavuk tepti
Nuri kıza selam etti
Alçık balçık
Sana derim
Sen çık

Ninniler

Ninnilerden birkaç örnek vermek gerekirse;

Bahçeden su gelir

Tekkelerden hu gelir

Yavrum yattı beşiğe

Şimdi uykusu gelir

Ey kargalar kargalar

Ceviz dalını ırgalar

Irgalamayın kargalar

Oğlum sizi kovalar

E,eee...

Hu dervişler dervişler

Hak yolundan gelmişler

Bir fırın ekmek yemişler

Daha da yok mu? Demişler

Hu,hu,hu...

Atasözleri

Yöre Atasözleri karmaşık etkenlerle oluşmuş kültürel birikimin izlerini taşır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, değişik öğelerin birbirleriyle etkileşmesi sonucu atasözlerinin de ortak ürünlerin çoğu gibi özgünlüklerini yitirdiği görülmektedir.

Tekirdağ Atasözlerine örnekler:

“Adamın iyisi iş başında gelir”, “Aksak eşeğin kör nalbantı olur”, “Arıyı duman, insanı iman yola getirir”, “Vakitsiz açan gül tez solar”

Deyimler

Çeşitli etkileşimler sonucu deyimlerinde giderek özgünlüklerini yitirdiği görülür. Yöreden Erman Artun’un derlediği deyim örnekleri;

“Acem kılıcı gibi iki tarafı keser”, “ Arife geçtikten sonra şırılağanı başına çal”, “ Gücünde gücün var” vb.

Bilmeceler Tekirdağ’da bilmeceler; kızlar, kadınlar ve erkekler arasında kış gecelerinde, akşam sohbetlerinde, çeşitli eğlence toplantılarında, evlenme, sünnet törenlerinde bulgur çekme, yufka açma, salça yapma, hasat zamanı imece ve arkadaş toplantılarında sorulmaktadır. Bilmeceler

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU

genellikle boş zamanlarda, neşeli ortamlarda sorulur. Toplantılarda bilmeceleri büyükler sorar küçükler cevaplar. Bilmeceler için özel bir toplantı yapılmaz. Tekirdağ'da bilmeceler soranlara özel bir ad verilmez. Şehirlerde bilmeceler sorma eskiye oranla azalmıştır. Köylerde azalmakla birlikte sürmektedir.

Tekirdağ Bilmecelerinden Örnekler;

Dağ doruğunda

Çilli Fatma

(Badem)

Ağaç üstünde kilitli sandık

(Ceviz)

Üstten ot biçirim

Altından su içerim.

(Koyun)

Dualar-Beddualar

Tekirdağ Dualarından Örnekler;

- Allah kısmetini tepmesin.
- Çıktım baktım göğe, şükürler olsun.
- Gönülün pek olsun.
- Kabrin nurla dolsun.

Doğum Çocukluk

Tekirdağ'da doğumla ilgili adet, inanma ve bunlara bağlı pratikler günümüzde de sürmektedir. Yeni kuşak bir yönden adetlere uyarken diğer yönden de tıbbın sağladığı her türlü imkandan yararlanmaktadır. Doğum Öncesinde çocuğu olmayan kadınlar, yatır ve türbelere giderler. Ağaçlara adak bezi bağlarlar. Doğum sırasında, çocuk çabuk doğsun diye bazı yörelerde teneke çalınır. Loğusa kadına bir hastalık gelmemesi için herhangi bir yerine kırmızı kurdele takılır vb. Tekirdağ'da ilk doğan çocuklara dişleri ilk çıktığında diş buğdayı yapılır. Adım attığında ise Adım Peksimeti yapıp ailenin yakınları ve komşular çağrılır.

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU

Sünnet

Tekirdağ'da sünnet ile ilgili adetler hiç yok denecek kadar azdır. Genelde Cuma günü başlayan törenler Pazar günü Mevlidin okunmasının ardından son bulur. Ülkemizin her yöresinde görülen sünnet alayı yani sünnet olacak çocuğun ve arkadaşlarının şehir etrafında tur atması ilimizde de görülür.

Evlenme

Tekirdağ'da kızlar 17-18, erkekler askerlik dönüşü 22-23 yaşında evlenme çağına gelmiş olarak kabul edilirler. Evlenme yaşına gelen gençler evlenme isteklerini evin büyüklerine söyleyemezler. Çeşitli yollara başvurarak bu dileklerini belli ederler. Bir kaçını şöylece sıralayabiliriz: Ayakkabıları ters çevirme, devamlı of çekme, süpürgeğin üstüne oturma vb.

Kız isteme, söz kesme ve Nişan işlemleri tamamlandıktan sonra sıra Düğün'e gelir. Tekirdağ'da Düğünler genelde sünnet törenleri gibi üç gün sürer. Kız kınasına Gelin Salınması adı verilir. Bunun dışında köylerde Eğer damat dışarıdan ise köyün gençleri tarafından Toprak Bastı parası alınır. Kız alınmaya gidildiği zaman Çömlek kırılır. Düğünün ertesi günü Gelin Paçası adı verilen bir adet vardır. Bu adette kadınlar arasında yapılır, gelinin akrabaları ile erkeğin akrabaları bir araya gelip eğlenirler. Toplumların tarihi ve ekonomik yapıları yerleşim şekilleri, üretim şekilleri ve gelenekleri kısmen kültürleri evlenme biçimlerini belirlemektedir (Balaman, 1973:135).

Askerlik Gurbetlik

Tekirdağ'da askerlikle ilgili adetler hakkında kısaca bilgi vermek gerekirse şunları ifade edebiliriz; Tekirdağ'da askerlik çağına gelmiş kişiler askere gitmelerine bir hafta kala yakın akraba ve dostlarını dolaşarak helallik alırlar, her ev, yakını olan askeri evine çağırarak onun adına yemek verir ve asker adayına iç çamaşırı ya da havlu takar. Askere gidilecek son gecede de şehirde arabalarla tur atılır.

Ölüm Adetleri

Bütün Türkiye'de olduğu gibi Tekirdağ'da da ölüm öncesinden başlayıp ölüm sonrasına kadar uzayan aşamalar içerisinde uygulanan dinsel, ritüel ve büyüsel içerikli bir çok işlem ve pratik vardır. Birkaç örnek verelim.

- Ölü olan evde ve komşularında bütün sular dökülür.
- Ölen kişinin ardından yere çivi çakılır.
- Tabut geçtikten sonra yün yıkanır.
- Cenaze geçerken tırnaklar saklanır.
- Ölü evinden dışarı sığa küll atılmaz vb

Bayramlar Törenler Kutlamalar

Tekirdağ'da Ramazan ve Kurban Bayramıyla ilgili adet ve inanmalara baktığımızda İslami kültürden pek fazla ayrılmadığını görüyoruz. Bayram namazına gitme namazdan çıkınca bayramlaşma, kurban bayramında kurban kesme, etlerin üç parçaya bölünüp dağıtılması, bayram ziyaretlerine gitme İslamiyet'in gereğindendir. Mevsimlik bayram olarak ilimizde sadece Hıdrellez kutlanır. Hıdrellez günü hazırlıklar tamamlandıktan sonra Hıdrellez yerine gidilir. Yerleşildikten sonra bir kız çocuğu ortaya oturtulur. Niyet çekme "MARTAFAL" adetine başlanır. Toplu bolluk duası yapıldıktan sonra bereket duası okunur.

İnanışlar

Tekirdağ inanışlarından bazıları şöyledir;

- Evin üzerinde baykuş öterse, o evden ölü çıkacakmış gibi kötüye yorumlanır.
- Akşam ezanından sonra kül dökülmesi, köpeğin uluması, eşik üzerinde oturulması iyi sayılmaz.
- Uzun yola çıkanın, askere gidenin arkasından zaman su gibi aksın gelsin inancıyla, bir kapla su dökülür.
- Yeni doğan çocuk 40 günlük oluncaya kadar yalnız bırakılmaz, dışarıya çıkarılmaz.
- Evin önünde saksığan kuşu öterse misafir geleceğine inanılır.
- Çocuk yürümeye başlasın diye ikiz kardeşler tarafından Cuma günleri koltuk altlarından tutulup, sallanmanın faydasına inanılır.
- Geceleri eski ev yıkıntılarında geçmek günahtır. İnsanın ağzı çarpılmış inancı vardır.

Sonuç

Tekirdağ ilinin kültür dokusunu anlayabilmek, halk kültürüne ait bazı konular kültür çevresi ve gelenek bağı kurularak incelenmeye çalışılmıştır. Halk kültürü ürünlerinin bir kısmı değişmekte, bir kısmı ise gün geçtikçe unutulmaktadır. Tekirdağ'da yaşayan kültür varlığı olan halk kültürü ürünlerinin bir bölümünü silinmeden derleyip inceleyerek, Türk halk kültüründeki yerini belirlemeye yönelik çalışmalar ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Referanslar

Tekirdağ Valiliği,(2014).*Tekirdağ Kültür Envanteri*. Tekirdağ: İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayını
Tekirdağ ili Kültür Envanteri Makro 360 Sanal Tanıtım. www.makro360.com.

Artun, Erman. (1998). *Tekirdağ Halk Kültürü Araştırmaları*. Tekirdağ Genç İşadamları Derneği Kültür Yayınları

Dilber YILDIZ & Esin SARIOĞLU

Serez, Mehmet. (2007). *Tekirdağ Tarihi ve Coğrafi Araştırmaları*. Ankara: Dönmez Ofset

Balaman, Ali Rıza. (1983) Gelenekler, Töre ve Törenler.İzmir.Betim yayınları.

Mutafçı, Dilber. (1999). *Tekirdağ İli Merkez İlçe Karacakılavuz Yöresel Kadın Giysileri Üzerine Bir Araştırma*.

Tekirdağ Valiliği (2013). *Türkiye'nin Batı Yakası*. Tekirdağ: Tefsad ve Tefod katkılarıyla www.tekirdag.gov.tr.

Kalafat, Yaşar. (1990). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınevi Yayınları

Kalafat, Yaşar; 1994, Orta Toroslar ve Makedonya Yörükleri Halk İnanışları Karşılaştırması, Türk Dünyası Folklor Dergisi, sayı 24



Karadeniz Teknik Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Fatih Kampüsü 61335 Söğütlü / Trabzon

Tel: +90 (462) 248 36 06

Faks: +90 (462) 248 27 17

dk@ktu.edu.tr

www.ktu.edu.tr/konservatuvar